

DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

EL JARDÍN CLÁSICO EN ESPAÑA.  
UN ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO

TESIS DOCTORAL

Autor: ALBERTO SANZ HERNANDO  
Arquitecto

Director: MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO RODRÍGUEZ  
Doctor Arquitecto  
Profesor Titular de Universidad

2006



Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día ..... de ..... de 2 .....

Presidente D. ....  
.....

Vocal D. ....  
.....

Vocal D. ....  
.....

Vocal D. ....  
.....

Secretario D. ....  
.....

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis  
el día ..... de ..... de 2 .....  
en .....  
Calificación: .....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO



## ÍNDICE



# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	IX
<b>SUMMARY</b>	XIII
<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>1. EL JARDÍN RENACENTISTA EN ESPAÑA. SIGLO XVI</b>	
<b>1.1 LOS ANTECEDENTES</b>	
1.1.1 EL JARDÍN ISLÁMICO EN ESPAÑA	21
1.1.1.1 El jardín islámico: características principales	21
1.1.1.2. El jardín hispanomusulmán	23
1.1.2. EL MODELO FLAMENCO	57
1.1.3. EL MODELO ITALIANO	63
1.1.3.1. Los antecedentes y la tratadística	63
1.1.3.2. La configuración del espacio perspectivo	66
1.1.3.3. Los tipos: jardín tridimensional o de terrazas y jardín llano	67
<b>1.2. EL ESPACIO MEDIEVALIZANTE EN EL JARDÍN DE PROMOCIÓN REAL</b>	
1.2.1. JARDINES DEL MONASTERIO DE YUSTE	77
1.2.2. EL BOSQUE DE VALSAÍN	89
1.2.3. JARDINES DEL ALCÁZAR DE MADRID	115
1.2.4. EL PESO DE LA TRADICIÓN: EL ESPACIO MEDIEVAL EN LOS JARDINES REALES	135
<b>1.3. EL ESPACIO RENACENTISTA EN EL JARDÍN DE PROMOCIÓN REAL</b>	
1.3.1. LA CASA DE CAMPO	147
1.3.2. JARDINES DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL	177
1.3.3. ARANJUEZ	209
1.3.3.1. Ordenación del territorio	215
1.3.3.2. Jardines del Rey y la Reina	223
1.3.3.3. Jardín de la Isla	234
1.3.3.4. Huertas de Picotajo	255
1.3.3.5. Conclusión	264
1.3.4. EL JARDÍN RENACENTISTA PLENO: ESPACIO PERSPECTIVO E INTEGRACIÓN EN EL TERRITORIO	273
<b>1.4. EL JARDÍN NOBILIARIO</b>	
1.4.1. JARDINES DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE VILLENA EN CADALSO DE LOS VIDRIOS	285
1.4.2. EL JARDÍN DEL DUQUE DE ALBA EN ABADÍA	305
1.4.3. EL BOSQUE DE BÉJAR	333
1.4.4. EL JARDÍN HÍBRIDO: LA INTRODUCCIÓN DEL JARDÍN RENACENTISTA EN ESPAÑA	355

<b>2.</b>	<b>EVOLUCIÓN DEL JARDÍN RENACENTISTA. EL SIGLO XVII</b>	
2.1.	<b>LOS JARDINES EN ÉPOCA DE FELIPE IV</b>	
2.1.1.	JARDINES DEL BUEN RETIRO	369
2.1.2.	LA ZARZUELA	417
2.1.3.	LA FLORIDA	437
2.1.4.	LA CONTINUIDAD DEL TIPO Y LA VANGUARDIA IMPOSIBLE	449
<b>3.</b>	<b>EL JARDÍN CLÁSICO CON LOS PRIMEROS BORBONES. EL JARDÍN BARROCO FRANCÉS</b>	
3.1.	<b>EL MODELO FRANCÉS: LE NÔTRE Y LA INFLUENCIA DE LOS TRATADOS DE JARDINERÍA (DEZALLIER D'ARGENVILLE)</b>	
3.1.1.	EL JARDÍN RENACENTISTA EN FRANCIA	453
3.1.2.	LE NÔTRE	455
3.1.3.	EL TRATADO DE A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE	461
3.2.	<b>EL PARQUE FRANCÉS EN ESPAÑA</b>	
3.2.1.	PROYECTOS DE ROBERT DE COTTE EN EL BUEN RETIRO	467
3.2.2.	REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO	489
3.2.3.	PROYECTOS DE ESTILO FRANCÉS PARA EL PALACIO REAL NUEVO	569
	3.2.3.1 Proyectos de Esteban Boutelou	571
	3.2.3.2 Proyecto de Garnier de L'Isle	579
3.2.4.	3.2.3.3. Proyecto de Sabatini	585
3.2.5.	LA ORGANIZACIÓN COMPLETA DEL JARDÍN BARROCO FRANCÉS	595
3.3.	<b>PEQUEÑOS PARQUES Y PARTERRES DE TIPO URBANO</b>	
3.3.1.	EL PARTERRE DEL BUEN RETIRO	603
3.3.2.	JARDÍN DEL PARTERRE DE ARANJUEZ	611
3.3.3.	LA ADAPTACIÓN DEL MODELO FRANCÉS EN ESPAÑA: OTROS TIPOS DE MENOR TAMAÑO	627
<b>4.</b>	<b>EL JARDÍN NEOCLÁSICO REGULAR</b>	
4.1.	<b>JARDINES DE TRANSICIÓN</b>	
4.1.1.	LA QUINTA DEL DUQUE DEL ARCO	641
4.1.2.	PROYECTOS NEOCLÁSICOS PARA EL PALACIO REAL NUEVO DE MADRID	667
	4.1.2.1. Proyecto de Pedro de Ribera	673
	4.1.2.2. Primeros proyectos de Sacchetti	677
	4.1.2.3. Últimos proyectos de Sacchetti y Ventura Rodríguez promovidos por Fernando VI	688
	4.1.2.4. Proyecto de Juan de Villanueva para José I Bonaparte	692
4.1.3.	JARDÍN DEL PRÍNCIPE DE ARANJUEZ	703
4.1.4.	LA COEXISTENCIA DE LOS MODELOS FRANCESES E ITALIANOS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII	721
4.2.	<b>PLENITUD DEL JARDÍN CLÁSICO</b>	
4.2.1.	CASITA DEL PRÍNCIPE O DE ABAJO DE EL ESCORIAL	727
4.2.2.	CASITA DEL INFANTE O DE ARRIBA DE EL ESCORIAL	765
4.2.3.	CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL PARDO	789
4.2.4.	JARDINES DEL PALACIO DEL INFANTE DON LUIS EN	

BOADILLA DEL MONTE	807
4.2.5. EL REAL JARDÍN BOTÁNICO DE MADRID	839
4.2.6. EL JARDÍN NEOCLÁSICO COMO EPÍLOGO	859
<b>5. CONCLUSIONES</b>	
<b>5.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL JARDÍN CLÁSICO EN ESPAÑA</b>	871
5.1.1. LA ORDENACIÓN ESPACIAL DE LOS JARDINES HISPANOMUSULMANES	872
5.1.2. LA INFLUENCIA DE LA ORDENACIÓN ESPACIAL MEDIEVAL EN LOS JARDINES CLÁSICOS ESPAÑOLES	876
5.1.3. EL JARDÍN RENACENTISTA ITALIANO EN ESPAÑA. LOS SIGLOS XVI Y XVII	895
5.1.4. EL JARDÍN DE ASCENDENCIA FRANCESA Y EL JARDÍN NEOCLÁSICO: EL SIGLO XVIII ESPAÑOL	900
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	905
CENTROS DOCUMENTALES CONSULTADOS	967
AGRADECIMIENTOS	969



## **RESUMEN**



## RESUMEN DE LA TESIS

Si bien se han ido realizando análisis sistemáticos desde el punto de vista arquitectónico de los diferentes jardines nacionales europeos, el jardín clásico español, a pesar del importante incremento de bibliografía operado en la última década, no ha sido todavía estudiado desde los criterios compositivos y espaciales propios de la disciplina arquitectónica.

Responde el jardín clásico español a una organización perspectiva que proviene de las construcciones espaciales originadas y desarrolladas en Italia durante los siglos XV y XVI; establece, además, una importante conexión con la arquitectura de jardines contemporánea, es decir, las grandes corrientes europeas –desde el jardín renacentista italiano al barroco francés-, que asume, interpreta e incluso supera en cuanto a organización unitaria e integración con su entorno en varios ejemplos señeros.

Pero esta imbricación europea se ve puntualizada por una influencia primordial: el concepto islámico del espacio arquitectónico, caracterizado por la fragmentación y la pérdida de la axialidad, que en España se extiende de forma generalizada. Fusionada con los principios perspectivos provenientes de Italia, esta concepción espacial proporciona a los jardines –y demás edificios- una gran riqueza espacial que, poco analizada y mal comprendida, se ha considerado habitualmente como falta de pericia compositiva. Este hecho ha negado a los jardines españoles originalidad alguna –otorgada, en cambio, a los hispanomusulmanes- y una clasificación periférica en la historia de la disciplina.

El jardín clásico español presenta tres etapas principales: una primera, durante los siglos XVI y XVII, que se podría denominar renacentista; una segunda, en la primera mitad del siglo XVIII, de ascendencia barroca francesa, y, por último, en la segunda mitad del Ochocientos, el jardín neoclásico, que en buena medida retoma la organización formal de la primera etapa renacentista.

Las tres influencias preponderantes en el jardín renacentista español son la hispanomusulmana, procedente de la ocupación islámica en España desde el siglo VIII hasta el XV, cuya estela se mantiene durante todo el desarrollo del jardín clásico; una flamenca, de menor calado y cuyo origen está en los contactos políticos de la corona española con Flandes, y, por último, la italiana, de donde procederá la espacialidad perspectiva propia del Renacimiento, extendida por toda Europa y conocida en España asimismo por vínculos políticos y culturales.

El jardín hispanomusulmán va a proporcionar los rasgos distintivos de la jardinería española posterior, derivados de la necesaria adaptación compositiva a un medio físico poco idóneo para la implantación de jardines. Esta cuestión se soluciona tradicionalmente de forma perfecta con el patio y el apoyo de una serie de elementos arquitectónicos de carácter ligero articulados aleatoriamente con la vivienda para organizar su entorno, operación que

produce un organismo superior asimétrico y estructurado a partir de pequeños fragmentos ordenados por ejes quebrados, cuyo crecimiento no presupone un cambio en las cualidades espaciales del jardín.

Esta ordenación quebrada y la fragmentación espacial tienden a embarazar la unidad perspectiva renacentista, de tal forma que el jardín español no presenta grandes ejes visuales ni espacios fugados, sino pequeñas piezas independientes –adaptadas mejor a la corrección climática y al riego- que se agregan sin intención de regularidad o simetría, pues buscan la ambigüedad espacial mediante la ofuscación de la percepción y orientación en el jardín, como sucedía en las obras hispanomusulmanas.

El jardín renacentista español tendrá una doble vertiente dependiendo del medio físico donde se asiente: si este es poco propicio a la implantación de jardines, se recuperará la ordenación espacial medieval musulmana como respuesta compositiva a dicho entorno remiso, pues los ensayos de jardines basados en elementos arquitectónicos, ante la dificultad de estructurar el espacio del jardín en España con las componentes naturales –topografía, vegetación y agua-, se realizaron con éxito y se reutilizaron en siglos posteriores, e incluso alcanzan el momento actual; contemporáneamente, en territorios propicios a la creación de jardines –generalmente, riberas de ríos-, se podrá desarrollar el espacio perspectivo unitario italiano, que producirá ejemplos de gran calidad.

Así, Felipe II creará de forma simultánea jardines muy diferentes según su ubicación. Entre los de carácter más medieval destacan los del Alcázar de Madrid y Valsaín –con el antecedente de Yuste, promovido por Carlos V-, y de los plenamente renacentistas, la Casa de Campo, El Escorial y Aranjuez, éstos últimos de Juan Bautista de Toledo. Los dos primeros se organizan con varios recintos independientes articulados por ejes quebrados y ordenados a partir de elementos ligeros –galerías, torreones, miradores- que se proyectan hacia el exterior para dar forma al entorno inmediato del palacio. Los últimos, en cambio, utilizan las posibilidades del medio natural para estructurar los jardines, y establecen magníficos ejes de raigambre renacentista, origen de espacios perspectivos unitarios de gran interés, dado su tamaño y temprana fecha de creación. Así, en la Casa de Campo la villa se articula con un jardín llano cuya unidad espacial no tiene parangón en la Italia del momento; en Aranjuez, el Jardín de la Isla, independiente en su trazado del palacio que lo propicia, presenta una superposición de dos ejes con gradientes en sentido contrario, y una ordenación a escala territorial, las Huertas de Picotajo, con una malla focalizada de doble simetría adaptada a un difícil meandro del río Jarama y con capacidad de extensión ilimitada en la vega de Aranjuez, que es contemporánea pero mucho más evolucionada que los primeros tridentes creados en Italia y anterior en un siglo a las formalizaciones de Versalles.

Frente a estas realizaciones reales, en España los jardines nobiliarios responden a una clara influencia medieval, como los del duque de Alcalá en Bornos, el marqués de Mondéjar, Bellaflor en Sevilla, la Casa del Rey en Arganda o el cigarral de Buenavista en Toledo. Pero en paralelo con éstos y promovidos por nobles conectados con Italia, se están implantando jardines de

corte renacentista, generalmente aterrizados -aunque también con influencia hispanomusulmana-, en fechas incluso anteriores a los construidos por la corona. Así, el marqués de Villena construye en Cadalso de los Vidrios un jardín con una tempranísima ordenación en terrazas que se integra con su entorno; el duque de Alba en Abadía realiza la misma operación con mayor desarrollo espacial; y en Béjar por el duque de esta ciudad salmantina se establece otro jardín de clara espacialidad italiana, pero con la casa fuera de la ordenación.

El siglo XVII supone, en los escasos ejemplos construidos, la prolongación de la espacialidad renacentista introducida por Juan Bautista de Toledo. Hay una clara continuidad en los jardines aterrizados, como La Zarzuela y La Florida, mientras en el ejemplo llano principal, el Buen Retiro, se atiende más a la fragmentación hispana y a una adaptación de los sistemas de extensión al aumento de escala. Así había sucedido en Italia, donde los jardines de malla ortogonal se convirtieron en grandes parques focalizados, con avenidas arboladas y remates perspectivas, elementos que se repiten en el jardín madrileño, aunque sin la unidad conseguida en los precedentes mediante la focalización.

El siglo XVIII va a conocer la nueva dinastía de los Borbones y el jardín barroco francés, que supondrá un cambio radical en la concepción espacial del jardín, aunque la influencia hispana no dejará de producirse. El tamaño de estos jardines, su coste de implantación y mantenimiento y la falta de adaptación al medio físico español serán los factores principales del escaso desarrollo que el jardín de Le Nôtre alcanzó en España. A pesar de los proyectos realizados -algunos de gran calidad, como los de Robert de Cotte para el Buen Retiro, los del Palacio Real Nuevo, el de Riofrío y el del castillo de Villaviciosa de Odón-, sólo se van a construir escasos parterres de los denominados urbanos. Entre ellos hay que destacar los del Buen Retiro, Aranjuez y palacios de Liria, Buenavista y Altamira en Madrid, Piedrahita para los duques de Alba, el convento de Santa Bárbara, Migas Calientes -algunos de éstos quedaron en proyecto-, a los que se añade un gran jardín con todos los componentes, que es San Ildefonso de La Granja.

En La Granja se puede encontrar un parque completo a la francesa, que responde en mayor medida a los principios establecidos en el tratado de Dezallier d'Argenville que a la influencia directa de las obras de Le Nôtre. Pero la ordenación canónica de jardín barroco francés se particulariza mediante los dispositivos proyectuales de origen hispano, pues se desjerarquizan los ejes principales impidiendo su continuidad, que queda truncada por desarrollos paralelos, interrupciones perspectivas y ejes quebrados.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los propios monarcas Borbones recuperarán los jardines regulares de los Austrias, cuyos tipos llano y aterrizado tuvieron un importante desarrollo con Felipe II y Juan Bautista de Toledo y gozaban de un merecido prestigio. Ya con Fernando VI se introdujeron ordenaciones de inspiración renacentista, como en el Jardín del Príncipe de Aranjuez; pero será con su hermano Carlos III cuando se revisen las actuaciones filipinas. Juan de Villanueva fue el autor de los principales

jardines del momento -entre ellos, las Casitas realizadas para el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV y su hermano el infante Don Gabriel- aunque Ventura Rodríguez realizó en esos años un magnífico epílogo del jardín aterrazado en España: el palacio para el infante Don Luis en Boadilla del Monte, así como proyectos para el parque del Palacio Real Nuevo.

En las Casitas de El Escorial –en menor medida en El Pardo-, Villanueva recoge una larga tradición de jardines aterrazados que, además, inserta magistralmente en su entorno, dentro de la secular tradición española de adaptación al medio físico. Lejos de presentar una lectura canónica, aunque utilizando todos los recursos del tipo, el arquitecto consigue la ambigüedad espacial hispana mediante la superposición en el eje longitudinal de dos gradaciones de dirección contraria, accesos quebrados e interrupción de las visuales y el viario, sin prescindir de una ordenación clásica. También de Villanueva son el proyecto definitivo del Jardín Botánico, de gran claridad compositiva y orden científico, y, para el Palacio Real Nuevo y su entorno, el jardín previo a las Reales Caballerizas y una remodelación de la Casa de Campo y su acceso.

## SUMMARY

The Spanish Classic Garden responds to a perspective organization that comes from the spatial constructions originated and developed in Italy during the XV and XVI centuries and shows an important connection with the contemporary landscape architecture, the great European styles –from the Italian Renaissance Garden to the French Baroque Garden-, that, in some unique examples, it takes in, interprets and even surpasses these in regards to the unitary organization and the integration to its environment.

Nevertheless, this European overlapping is stated by a principal influence: the Islamic concept of architectural space –characterized by the fragmentation and the loss of axially-, which in Spain expands in a generalized manner. Fused to the Italian principles of perspective, this spatial conception provides gardens – as well as buildings- a huge spatial richness that, analyzed poorly and misunderstood, has been usually considered a lack of compositional skill. This fact has denied Spanish Gardens any originality –given, on the contrary, to Spanish-Arab gardens- and a peripheral position in the garden history.

The Spanish Classic Garden presents three principal stages: first, during the XVI and XVII centuries, that could be denominated Renaissance; second, in the first half of the XVIII century, following the French Baroque line, and, at last, in the second half of the Eighteen hundreds, the Neoclassic Garden, that would be the epilogue of the Renaissance first stage.

The three original influences in the Spanish Renaissance Garden are the Spanish-Arab, coming from the Islamic occupation of Spain from the VIII to the XV century, which trace will perdure during the whole development of the classic garden; the Flemish, less important and originated through the politic contacts between both countries, and, lastly, the Italian, from which the characteristic Renaissance perspective spatiality will proceed, spread out through all of Europe and known in Spain through politic and cultural links as well.

The Spanish-Arab garden will provide the distinctive features of the latter Spanish gardening, derived from the necessary compositional adaptation to an unsuitable environment to create gardens. This question is perfectly solved with the patio and several light architectural elements articulated randomly to the house in order to organize its environment, operation that produces a superior asymmetrical organism that is structured by little fragments arranged along angled axis, whose increase does not presuppose a change in the spatial qualities of the garden.

This angled order and spatial fragmentation tend to restrict the Renaissance perspective unity, in such a manner that the Spanish garden does not presents large visual axis or vanished spaces, but instead, little independents fragments –best adapted to climatic correction and irrigation- aggregated without any intention of regularity or symmetry, rather because they look for spatial

ambiguity through the obfuscation of perception and disorientation inside the garden, as it happens in the Spanish-Arab examples.

The Spanish Renaissance garden will have a double aspect depending on the environment where it is placed: if it is not suitable for the garden's implantation, it will use the Medieval Muslim spatial ordinance as a compositional answer to this deficient environment, because the attempts of gardens based on architectural elements, in view of the difficult to structure the space of the garden with natural components –topography, vegetation and water- in Spain, they were successfully executed and have been reutilized over centuries, even today; contemporaneously, in some propitious environments for the creation of gardens—generally, along river banks- it will be able to develop the Italian unitary perspective space, which will produce examples of ample qualities.

So, Philippe the Second will create very different gardens simultaneously due to their location. Among those with more Medieval character, the Alcázar de Madrid and Valsaín –with the precedent of the, promoted by Carlos V -, stand out, and from those fully Renaissance, Casa de Campo, El Escorial and Aranjuez, all of them designed by Juan Bautista de Toledo. The first two organise several independent areas articulated with angled axes and arranged due to light elements –galleries, towers, watchtowers- that are expelled towards the exterior to give form to the immediate surroundings of the palace. The later three, on the other hand, take advantage of the environment's capabilities to structure the gardens and establish great Renaissance axes that create very interesting unitary perspective spaces, due to their size and building date. Such is the case at the Casa de Campo, where the villa is articulated to a plain garden whose spatial unity has no Italian garden comparison; or at Aranjuez, with an impressive ornamental garden in La Isla, independent in its layout from the palace, presents a superposition between a double axis with different directions and a territorial scale, the Huertas de Picotajo, with a focal grid of double symmetry adapted to a hard meander of the Jarama river, and with an unlimited extension capacity in the Aranjuez Valley; this plan is contemporary, and more evolved than the first tridents created in Italy and previous in a century to Versailles.

In spite of this Royal gardens, the Spanish Nobility gardens have an evident Medieval influence, like those of the duke of Alcála at Bornos, marquis of Mondéjar, Bellaflor at Seville, the Casa del Rey at Arganda or the cigarral de Buenavista at Toledo. But the nobles in connection with Italy are creating Renaissance gardens, generally terraced– but also with Spanish-Arab influence-; even earlier than those built by the crown. Therefore, the marquis of Villena builds a garden at Cadalso de los Vidrios with a very early terraced structure that is integrated to its environ; the duke of Alba at Abadía does the same operation with better spatial development; and at Béjar the duke of the city of salmantina, creates another garden with clear Italian spatial concepts, but with the house situated off of the main axis.

The Seventeenth Century implies, in the short numbers of built gardens, the prolongation of the Renaissance spatial concept introduced by Juan Bautista de Toledo. There is an evident continuity in the terraced garden, like La Zarzuela

and La Florida, while in the principal plane garden, the Buen Retiro, more attention is set on the Hispanic fragmentation and the adaptation of the layout systems in relation to the growth of scale, as it happened in Italy, where gardens of orthogonal pattern became huge focalized parks, with tree-lined avenues and focal points, elements that are repeated in the Madrilenian garden, but without the succeeded unity achieved by its precedents.

At the beginning of the Eighteenth Century the new dynasty of Borbons brought the French taste in gardens, fact that produced a radical change in the garden spatial conception, although Hispanic influence will not disappeared. These gardens' sizes, their implantation cost and maintenance and the lack of adaptation to the Spanish environment will be the principal factors to the poor development of the Le Nôtre's garden in Spain. In spite of the built projects – several of them of significant quality, like those of Robert de Cotte for the Buen Retiro, the Palacio Real Nuevo, Riofrío and the Villaviciosa de Odón Castle-, only few urban parterres were built, among which one should note Buen Retiro, Aranjuez, Palaces of Liria, Buenavista y Altamira, all of them in Madrid, Piedrahita for the dukes of Alba, Santa Bárbara Convent and Migas Calientes – some of these only projected-, and one garden with all of the French Garden components, San Ildefonso de La Granja.

In the Granja it is possible to find an complete French park, responding largely to Dezallier d'Argenville's principles from his treaty though it is closer to the spatial concepts of the treatise *La théorie et la pratique du jardinage...*, rather than to the direct influence of the work of Le Nôtre. But the canonic arrangement of the French Baroque garden is personalised by means of the Hispanic design tools, because the main axes loose their hierarchy preventing their continuity, which is truncated by parallels axis, perspectives interrupted and orthogonal axis.

During the second half of the Eighteenth century, the own Borbon kings will recuperate the regular garden developed by the Austrias, whose plain and terrace types had an important development in times of Philippe the Second and his architect, Juan Bautista de Toledo, and enjoyed a well deserved prestige. As early as in the reign of Fernando VI layouts of Renaissance inspiration were introduced, like the Jardín del Príncipe of Aranjuez, but it will be during his brother's reign, Charles III, when the Sixteenth gardens where revised. Juan de Villanueva will be the author of the principal gardens of the moment –among them, the Casitas, built for the prince of Asturias, the future Charles IV, and his brother, the Infant Don Gabriel-, although Ventura Rodríguez will create in those years a brilliant epilogue of the terraced garden in Spain: the palace of the Infant Don Luis in Boadilla del Monte, and several projects for the park of the New Royal Palace.

In the Casitas de El Escorial –less in that built in El Pardo-, Villanueva gathers a long tradition of terraced gardens that, also, he inserts masterly in its environs, in the secular Spanish adaptation to the environment. Far from formulating a canonical design, although using all of these garden type resources, the architect achieves the Spanish spatial ambiguity through the superposition of two gradation between architecture and landscape of opposite sense in the

longitudinal axis, orthogonal entrances and visual and communications interruptions, but integrated in a classical layout. Also by Villanueva are the final projects of the Botanic Garden in Madrid, with a very clear pattern based in a scientific order, and for the New Royal Palace and its environs, the garden of the Royal Stables and a reform of the Casa de Campo and its entrance.

## **INTRODUCCIÓN**



## INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda un estudio sobre la historia del jardín español se presenta una paradoja que marca, en gran medida, las dificultades posteriores para su ejecución: en España no hay constancia de la existencia del importante número de jardines del resto de los grandes países europeos, pero cubren una franja temporal más amplia de lo habitual, pues –aparte de los restos arqueológicos romanos- se conservan ejemplos desde el siglo IX en adelante.

Esto significa, por un lado, la presencia de escasos jardines en cada época, lo que entraña una dificultad añadida a la hora de analizar los ejemplos contemporáneos como conjunto: una evidente falta de situaciones y posibilidades de correlación; y, por otro, la necesidad de ampliar el margen temporal de estudio para intentar proporcionar un corpus suficiente de obras que permita llevar a cabo una investigación coherente, pues no es tarea fácil establecer líneas evolutivas, tipológicas o formales dentro de un grupo tan pequeño de jardines.

En consecuencia, España ha sido considerada habitualmente como un país sin apenas jardines, incluso poco proclive a su creación<sup>1</sup>; pero, por otro lado, era reconocida como el único país europeo en el cual se podría hacer un recorrido por ejemplos de más de once siglos. En verdad, frente al número de villas, jardines y parques existente en Italia, Francia o Inglaterra, correspondientes a distintas épocas<sup>2</sup>, nuestro país presenta una penuria abrumadora: si se tienen en cuenta aquellos ejemplos de los que hay constancia al menos arqueológica, no sólo histórica o literaria, y con un mínimo trazado regular reconocible, suponen en la franja estudiada –entre principios de los siglos XVI y XIX- no más de sesenta o setenta jardines, de los cuales tienen un interés compositivo sólo la mitad: en este trabajo se han analizado alrededor de tres decenas de ejemplos<sup>3</sup> en tres siglos.

Aparte de una inestabilidad económica mayor que en los países europeos citados, dos factores han influido poderosamente en esta particular escasez de jardines: las características del medio físico y la forma de vida de la aristocracia.

La dificultad de hacer jardines en nuestro país, especialmente en las mesetas centrales, que ocupan la mayor parte del territorio y lugar de la residencia real, está asociada a las poco favorables condiciones del medio: un clima riguroso de escasas precipitaciones, frío en invierno y caluroso en verano, una vegetación adaptada al mismo y una orografía cambiante. Sin duda, esta es la razón principal, pues el gasto asociado a la implantación de un jardín es extremadamente elevado en España frente a casi cualquier otro país europeo<sup>4</sup>, ya que sólo las infraestructuras necesarias para proveer agua, enmendar el suelo para la plantación u obtener planos horizontales para su establecimiento pueden llegar a suponer un presupuesto similar al necesario de cualquier otro jardín foráneo terminado y habitado.

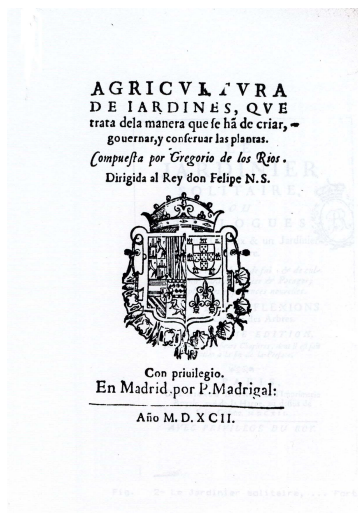
Las continuas referencias de los viajeros extranjeros a la aridez del paisaje y a la inexistencia de residencias ajardinadas, a excepción de las reales, eran debidas

al habitual asentamiento de la nobleza cerca del rey, en la corte, fuente de prebendas y beneficios, en detrimento de la vivienda del propio señorío en su lugar de origen, que se utilizaba sólo esporádicamente; este hecho se amortiguó mediante la creación de quintas –fincas ajardinadas con viviendas de recreo- en los alrededores de Madrid, destinadas a etapas de descanso cortas<sup>5</sup>.

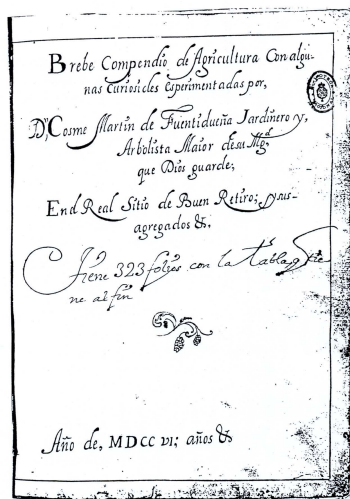
Estos dos factores van a determinar, en gran medida, las características espaciales del jardín español: la necesaria y estricta adaptación a un medio físico adverso, que obliga a desarrollar en el jardín unos mecanismos compositivos peculiares cuyos orígenes están en la jardinería hispanomusulmana, de eficacia ya probada<sup>6</sup>.

Además, en España tampoco se ha formado un aparato crítico, como ha sucedido en el resto de los principales países europeos<sup>7</sup>, con una vasta bibliografía sobre el tema, que permitiera un apoyo teórico al establecimiento de una tradición de jardines en nuestro territorio; tanto en Italia y Francia como en Inglaterra, sin olvidar los Países Bajos y Alemania, se han recogido los conocimientos sobre la materia y las obras construidas en múltiples tratados y libros –compendios, recopilaciones, etc.- que han permitido una amplia difusión de su propia jardinería y un asentamiento de la disciplina enmarcada en las diferentes ramas del saber<sup>8</sup>.

## Los tratados



GREGORIO DE LOS RÍOS. Agricultura de jardines, que trata... Madrid: J. Madrigal, 1592



MARTÍN DE FUENTIDUEÑA. Tratado de Agricultura de Jardines. Mss., 1706. Biblioteca Nacional de Madrid

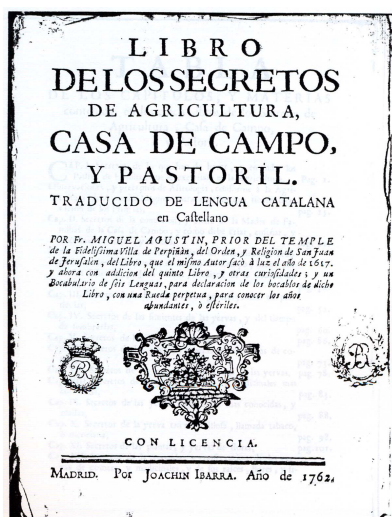


Tres tipos de tratados podían ocuparse del jardín dentro de sus páginas: los de Arquitectura, los de Agricultura y los propiamente de Jardinería; pero ninguno de ellos ha proliferado en nuestro país, y las referencias a los jardines –con escasísimas reproducciones de trazados- han sido esporádicas, por lo que su influencia en la composición de las nuevas obras fue exigua.

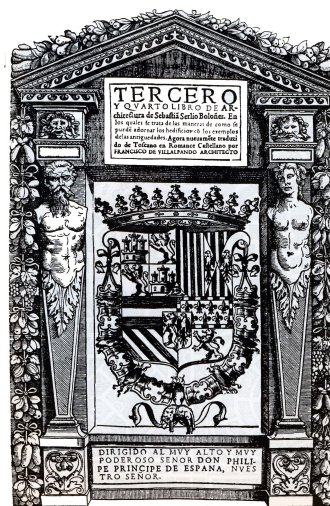
A pesar de que el primer libro dedicado específicamente a los jardines se editó en España (*Agricultura de jardines...*, de Gregorio de los Ríos, patrocinado por Felipe II en 1592<sup>9</sup>, que es de carácter eminentemente práctico), el relevo lo recoge especialmente Francia, y no es hasta 1706, con el manuscrito de Martín de Fuentidueña *Tratado de Agricultura de Jardines* -incluido en su *Brebe Compendio de Agricultura*<sup>10</sup>-, cuando se puede hablar en España de un segundo tratado monográfico sobre la disciplina, aunque muy parco, que el autor escribe –nunca publicado- al no encontrar, según él, ningún libro que se ocupara de este tema, excepto el citado, que le parecía pequeño y poco claro. Ya hasta el cambio de siglo no aparecen otros manuales básicos, como *El Jardínero instruido* de Sampil, en 1798, así como *El Tratado de las Flores* de Esteban Bouleau, de 1804, ambos publicados en Madrid.

Los grandes tratados europeos, como el de Dezallier d'Argenville, no se tradujeron al español, excepto la obra del abad Noël-Antoine Pluche, uno de sus seguidores, *Espectáculo de la Naturaleza*, publicada entre 1753 y 1755 en Madrid, donde conoció varias ediciones, cuando la composición del jardín barroco francés ya comenzaba a declinar.

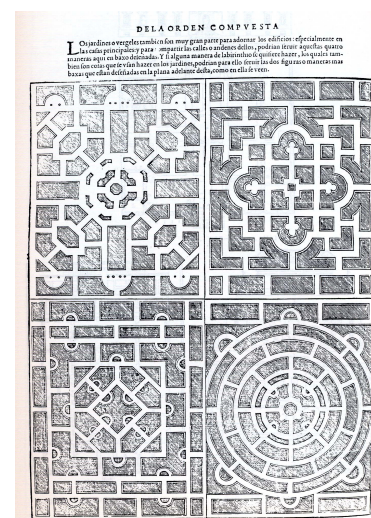
Respecto a los tratados de agricultura, de principios del siglo XIX fue la primera edición de una de las principales obras de la agricultura europea medieval, escrita en Sevilla en el siglo XII por Abu Zacaria Iahia, que trata sobre jardines de forma general, pero cuya influencia fue nula al no haber pasado del estado del manuscrito. Campomanes se condolía de este retraso por el beneficio que hubiese hecho en los tratados de Agricultura aparecidos hasta entonces.



FRAY MIGUEL AGUSTÍN. Libro de los Secretos de Agricultura, Casa de Campo y pastoril. Madrid: Joachin Ibarra, 1762



SEBASTIANO SERLIO. Tercero y cuarto libro de arquitectura. Toledo: Juan de Ayala, 1552



A comienzos del siglo XVII, Fray Miguel Agustín incluye diversos temas de jardinería, también de forma sucinta, en su muy reeditado y de gran calidad *Libro de los Secretos de Agricultura, Casa de Campo y pastoril*, de 1617<sup>11</sup>. Sigue en

sus apreciaciones otras obras de la época, incluido el tratado de Gregorio de los Ríos, sin aportar nada nuevo. Escasa influencia tendrán, por último, los tratados de agricultura del siglo XVIII, más numerosos, incluso los traducidos, pues el jardín se trataba raramente<sup>12</sup>.

Respecto a los tratados de arquitectura, no existen referencias importantes a los jardines entre los españoles. La posible influencia proviene de los traducidos, especialmente los *Libros de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, cuyos trazados del libro IV influyeron en el jardín renacentista de Felipe II; fue traducido junto al tercero por Villalpando y publicado en España en 1552.

Aparte de estas importantes causas de base, está también la propia dificultad de entroncar la jardinería, como disciplina, dentro de la formación arquitectónica. Tradicionalmente, la jardinería, como disciplina adscribible a múltiples campos, había sido estudiada o bien como una más de las bellas artes, desde una dimensión historiográfica y estilística, o bien como parte de la historia de la cultura, con desviaciones incluso hacia la sociología, o bien desde la rama de la botánica y los estudios del medio físico. Sin embargo, el jardín, como género arquitectónico, es susceptible de ser analizado desde un punto de vista espacial.

Desde hace relativamente pocos años, no más de dos décadas, han comenzado a surgir estudios arquitectónicos sobre el jardín, de tal forma que la arquitectura recupera uno de sus géneros tradicionales, ya considerado dentro de su ámbito desde el siglo XV, pero cuyo atraso analítico era notorio. Ahora bien, han sido los grandes periodos históricos en Italia, Francia e Inglaterra, así como los jardines orientales, los que han sido estudiados preferentemente, y algunos de ellos todavía con importantes lagunas. Los ejemplos periféricos, dependientes de los principales, como es el caso de la jardinería española, no han tenido esta suerte.

Es posible afirmar que el jardín español, considerado en su conjunto, en cualquiera de sus ejemplos más notorios, o agrupado geográfica, estilística o cronológicamente, no ha sido aún analizado desde el punto de vista de la arquitectura. Un trabajo tal, que supone un estudio de los trazados, de la organización de sólidos y espacios, de la correspondencia entre forma y función, de la relación entre el jardín y su entorno, y de las elaboraciones teóricas y su posible influencia sobre las distintas realizaciones, todavía no ha sido llevado a cabo de un modo sistemático, aplicado a los ejemplos de nuestro país.

## **Objetivos, criterios y periodos**

Si jardín clásico es aquel que se configura a partir de una concepción perspectiva del espacio, concretada en una organización simétrica y regular, en la que la edificación y la plantación se relacionan axialmente y donde se aplican los principios de proporción, jerarquización y concatenación, la evidencia de la naturaleza arquitectónica de este jardín suscita la necesidad de un estudio de esta índole. Los principales objetivos del mismo serán los siguientes: el establecimiento de los tipos de jardín y la determinación de sus directrices compositivas; la identificación de las constancias formales, es decir, los elementos o rasgos permanentes, si los hubiese, y de las estructuras formales

básicas, que, como unidades independientes o como módulos repetibles, conformen el trazado del jardín; la evolución de los tipos mediante la introducción de variantes, así como las líneas de desarrollo de dichas estructuras formales básicas; el establecimiento de la posición relativa de nuestro país en la historia europea de la arquitectura de jardines, al precisar su propia originalidad y su integración en la sucesión de los grandes grupos estilísticos de los jardines europeos; la recuperación de la cartografía y demás documentación gráfica, y si es posible, de la imagen original de los ejemplos estudiados; y, por último, el análisis del papel de la tratadística como elemento fundamental para el proceso de introducción y propagación de los nuevos esquemas en el jardín español.

Definidos estos objetivos, ha sido necesario fijar unos criterios de selección, que tomen en consideración, por un lado, el interés de los jardines y, por otro, su incardinación en las corrientes principales de desarrollo del jardín español, por lo que se ha pretendido evitar ejemplos localistas o de menor elaboración, aunque no sin desestimar aquellos interesantes pero con escasa repercusión. El periodo que cubre este trabajo va desde la primera mitad del siglo XVI, en el reinado de Carlos V -monarca que, con su hijo, aún príncipe, comienza a introducir en sus propiedades una nueva idea humanista de acercamiento a la naturaleza, que permite superar en las obras de la Corona el jardín medieval-, hasta el año 1812, inicio del reinado de Fernando VII, fecha en la cual, tras el grave deterioro de los jardines durante la invasión francesa, su recuperación se hizo, en general, según el estilo paisajista introducido a finales del siglo XVIII, ya prácticamente implantado en nuestro país en las principales realizaciones. Dentro de este marco temporal es posible distinguir dos etapas principales, a su vez, cada una de ellas, diferenciadas en otras dos: primera, los jardines renacentistas, con la dinastía de los Austrias, subdivididos en los del siglo XVI -en especial, los promovidos por Felipe II-, y los del XVII; y, segundo, las realizaciones del siglo XVIII, con los primeros Borbones, también con dos fases, referida la primera al jardín de origen barroco francés, y, la última, a las obras neoclásicas de trazado regular de finales del siglo XVIII.

Los jardines de la dinastía de los Austrias parten de las premisas albertianas de coordinación espacial, estructurada mediante una axialidad que comprende el trazado arquitectónico del edificio y del jardín. En una primera etapa, en el siglo XVI, fue Felipe II, principalmente, quien introduce el espacio renacentista en las arquitecturas de jardín. Ya en el siglo XVII, en un segundo período, se desarrollan los modelos anteriores que, a la vez, son, en cierta manera, superados por esquemas manieristas de diversidad o de compartimentación espacial y de interrelación entre naturaleza y artefacto, ya latentes en algunas obras tanto reales como privadas de finales del XVI.

Las primeras obras de jardines realizadas en el siglo XVIII, promovidas por Felipe V, primer monarca de la dinastía borbónica, son compuestas a partir de elementos provenientes de la obra de Le Nôtre, difundida por el tratado de Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage...*, publicado en París en 1709. Si bien en los jardines reales la introducción de este modelo es más temprana, los privados lo incorporan posteriormente, y su vigencia se mantiene hasta casi finales del XVIII, cuando en los primeros ya se habían adoptado nuevos esquemas. Las últimas realizaciones del siglo, en su mayoría generadas

a iniciativa de los Borbones, muestran a su vez una clara tendencia de retorno hacia modelos del siglo XVI a escala reducida, debido al agotamiento del jardín barroco -mediante una nueva interpretación de los cánones renacentistas, que se ha venido considerando incluida dentro del Neoclasicismo-. No cabe estudiar, en cambio, los jardines paisajistas, que, aunque vinculados también al Neoclasicismo, sustituyen el modelo arquitectónico por el del paisaje, lo que supone una ruptura radical con la tradición clásica.

Dentro de estos límites cronológicos y estilísticos se analizan, además de los jardines conservados en la actualidad, aquellos en los que, aunque hayan desaparecido, existe la posibilidad de conocer su organización en el momento en que fueron construidos, por medio de planos, grabados, dibujos, pinturas o de la interpretación de sus restos y con el apoyo de las descripciones literarias, que permiten llevar a cabo un análisis arquitectónico. Por lo tanto, dentro del ámbito de trabajo, se incluyen todos aquellos escritos sobre el jardín que nos ayuden a un acercamiento al estado inicial del mismo, como los relatos de viajeros, las referencias literarias, los documentos legales y epistolares, etc.; y, en su caso, sobre todo los tratados y manuales, bien sean traducidos u originales, que constituyen el fundamento teórico de la elaboración del jardín. Además, se han incluido diversos proyectos no construidos que por su relevancia constituyen un referente de importancia en la evolución histórica<sup>13</sup>.

### **Antecedentes bibliográficos**

La bibliografía del jardín español –amplia, pero no abundante hasta hace pocos años- no cuenta con obras específicas que utilicen el análisis espacial y demás herramientas metodológicas propias de la Arquitectura. En general, son numerosos los estudios de carácter histórico, tendente al establecimiento, muy necesario, de una base documental, tanto gráfica como literaria, que nos proporcione la inserción del jardín en su marco histórico. Estos trabajos carecen normalmente de un rigor analítico que sistematice los datos aportados y permita una elaboración de los mismos para establecer líneas de desarrollo y conexiones formales. De hecho, la composición arquitectónica no ha sido tratada más que en contados casos: no existen análisis espaciales del jardín español; los trazados son descritos, pero no analizados, ni siquiera comparados.

Prácticamente en ningún libro hemos encontrado un pronunciamiento sobre las posibles características comunes, constantes tipológicas o formales, del jardín español; en aquellos casos afirmativos, las aseveraciones son poco profundas o contradictorias<sup>14</sup>. Coinciden la mayor parte de los autores extranjeros, y algunos españoles, en negar rasgos distintivos a la arquitectura del jardín española: se han importado trazados y conceptos espaciales, por lo que no existe una contribución propiamente hispana a la evolución del jardín, y si existe, es la del hispanomusulmán<sup>15</sup>. Otros trabajos defienden que, si es evidente una dependencia estilística de modelos extranjeros, la capacidad de adaptación formal y la fuerza del carácter espacial de los ejemplos hispanos, conducen a una reelaboración de las influencias foráneas y las incorpora a la historia del jardín español. Un gran defensor de esta postura es Fernando Chueca Goitia, en su libro *Invariantes castizos de la arquitectura española* (Madrid, 1947). El mismo

autor, en el *Manifiesto de la Alhambra* (Madrid, 1953), proclama que el jardín hispanomusulmán debe ser el punto de partida de nuestra arquitectura de jardines, no sólo por su particular y estrecha relación con el carácter español, sino por su perfecta adaptación a nuestro clima, necesidades de agua y terreno. En los últimos años, los investigadores que han estudiado el tema del jardín español se inclinan hacia una valoración de esta capacidad de adaptación de lo hispano que permite que nuestra situación periférica se presente con mucho mayor interés del que se le había venido atribuyendo tradicionalmente. Además, varios autores, como Derek Clifford, Aurora Rabanal y Fernando Checa, sitúan a diversos ejemplos de nuestro jardín clásico en un plano paralelo -incluso como anticipación, en algunos casos- a las realizaciones foráneas, que habitualmente les suceden en un segundo nivel de interés.

Entre los principales libros, de tipo general, que nos permiten un acercamiento a la arquitectura de jardines española destacan: por su temprana fecha el libro de Melitón Atienza y Sirvént, con el sugestivo título de *Historia de la Arquitectura de Jardines* (Madrid, 1855), en el que se hacen unas descripciones superficiales de los ejemplos, y se intenta explicar algunos hechos a partir de las características propias de los pueblos y de los sucesos históricos. El libro *Histoire des Jardins Anciens et Modernes* (Tours, 1887), escrito por Arthur Mangin, dedica un capítulo a los jardines hispanomusulmanes, donde se recogen algunos datos históricos y se explican someramente sus elementos fundamentales, pero recurriendo a las descripciones de Theophile Gautier; el autor se inclina a pensar que este tipo de jardín es el más adecuado para nuestro país, indica que España era, en el momento de la publicación de su libro, el único país del mundo donde se podían encontrar jardines creados en el siglo XIII. Marie Louise Gothein publicó en 1913 *Geschichte der Gartenkunst* (La traducción inglesa, *A History of Garden Art*, es de 1928). En esta obra, el jardín hispanomusulmán se incluye dentro del capítulo de los jardines bizantinos, donde se realiza una ligera descripción de los mismos, además de un primer acercamiento estilístico. La autora sigue a Justi en su aseveración respecto a la inexistencia de un estilo nacional español, pues para Gothein es en la jardinería (*gardening*) donde este hecho es más real; cree que el carácter árabe impregna las realizaciones jardineras durante mucho tiempo; estudia pormenorizadamente muchos de nuestros jardines, proporciona noticias históricas y aventura algunas hipótesis, muchas hoy claramente superadas, pero de gran interés por lo temprano de la fecha; también presenta grabados y algún plano histórico. Georges Gromort, que en 1926 publicó *Jardins d'Espagne*, dedica al jardín español un capítulo de su obra *L'Art des Jardins* (París, 1934). Obras similares, ambas de gran calidad, aportan una importante planimetría, además de juicios aún válidos.

El arquitecto Fernando García Mercadal escribió *Parques y jardines (su historia y sus trazados)* (Madrid, 1949 y reed. Zaragoza, 2003), una obra que, aunque general, recoge con mayor énfasis los ejemplos españoles. Profundiza en el estudio de los tipos de jardín, sobre todo en el hispanomusulmán, ofreciendo al lector un sencillo análisis arquitectónico de los mismos. Un libro interesante, al menos por la originalidad del planteamiento, es *Los jardines. Historia, trazado y arte...* de Derek Clifford (Madrid, 1970. 1ª edic. inglesa: 1962). El autor intenta estudiar los jardines a partir del carácter de los pueblos que los han creado. Dedicar un capítulo a los españoles, donde no encuentra correcta la aseveración

referente a la inexistencia de un carácter nacional en nuestros jardines, pues sí existe un rasgo constante en el mismo, que se encuentra en el temperamento español, cuyas características principales, según el autor, son el fatalismo y la renuncia. Esta tesis no se demuestra con claridad en el libro, pero las cuestiones planteadas, tanto formales -constancia, según Clifford, de la forma claustral-, como de carácter del jardín y de influencias físicas en su configuración, son, generalmente, muy acertadas, a pesar de algunos errores de apreciación. El texto no se acompaña de planos que ayuden a la comprensión de los temas estudiados. Una publicación española de notable rigor es la realizada por Francisco Páez de la Cadena, que se titula *Historia de los Estilos en Jardinería* (Madrid, 1982). El autor diferencia los estilos jardineros "en estado puro" de las jardinerías no autóctonas, es decir, aquellas que provienen de la reelaboración de estilos o los ejemplos aislados del momento formal que fueron concebidos. Entre los estilos se encontraría la jardinería hispanomusulmana, y el resto de las obras españolas, en el grupo de las jardinerías no autóctonas. Para Páez de la Cadena, no sólo no existe una línea evolutiva en el desarrollo del jardín español, sino que no se puede afirmar que exista un estilo autóctono hispano de jardines. El libro inicia un estudio básico de los trazados, el espacio, las influencias estilísticas, las similitudes con otras jardinerías, así como intenta encontrar las estructuras básicas de la jardinería española, que el autor cree descubrir en el patio. A pesar de una clara estructura expositiva y de unos atractivos análisis, el libro no presenta ninguna documentación gráfica. Por último, entre las numerosas historias generales del jardín que han sido publicadas destaca, por el tratamiento arquitectónico de los ejemplos estudiados, la obra *Arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX* (Madrid, 2000; 1ª edic. Roma, 1985), de Francesco Fariello. A pesar de algunos errores referentes al jardín español, los comentarios son certeros, en especial aquellos realizados sobre el jardín hispanomusulmán, el más analizado. Presenta también suficiente cartografía, aunque proviene de otras publicaciones.

La bibliografía estricta sobre el jardín español es muy escasa. Los libros que recogen globalmente el tema de este estudio, con un mínimo de coherencia, se reducen a los siguientes: Arthur y Mildred Byne publicaron *Spanish Gardens and Patios* (Filadelfia & Londres, 1924), donde defienden la tesis de que el verdadero jardín español es el hispanomusulmán, que estudian en el libro, mientras prescinden del posterior, que, para ellos, no es auténtico, pues se basa en la tradición europea. El contenido, de gran interés, está estructurado en tres partes: primero, características y tipos del jardín español, que son descritos minuciosamente, tanto desde un punto de vista formal como funcional; segundo, accesorios del jardín; y, por último, descripciones de jardines, generalmente andaluces. Presenta buenas fotos y algunas plantas, además de detalles de elementos. En *Jardinería general y española* (Madrid, 1925), J. M. Priego, realiza una historia global de los estilos de jardinería, centrándose en los españoles. Para el autor <<no se puede hacer un estudio serio [sobre los jardines españoles] debido a la falta de datos fidedignos, que habrán de ser sustituidos por hipótesis, fundamentadas en las relaciones que se han ejercido en nuestro país por los diferentes pueblos que nos colonizaron>>. También opina el autor que <<no se ha constituido en España un estilo genuinamente nacional de jardinería comparable a la Pintura o Escultura>> aunque <<el sello del carácter nacional no dejó de imprimirse, revelándose en la sobriedad del trazado de algunos parterres,

geométricos y sencillos..., y en la relativa libertad influida de realismo con que se trataban en conjunto nuestros jardines regulares>>. La jardinería a partir del siglo XVI, según el autor, se somete a la influencia extranjera, aunque no analiza ésta de manera profunda, sino que describe los jardines y aporta algunos datos históricos, pero no gráficos. Georges Gromort, en su magnífico libro antes citado, *Jardins d'Espagne* (París, 1926), reúne un interesante conjunto de levantamientos de calidad sobresaliente, además de una documentación fotográfica de primer orden. El texto es conciso, pero describe el trazado y la composición. Para el autor, el auténtico jardín español es el árabe. Constance Mary Villiers-Stuart escribió *Spanish Gardens. Their history, types and features* (London, 1929), donde recoge sus conocimientos sobre el jardín indio, que compara con el jardín hispanomusulmán; a partir de éste, realiza un particular análisis formal del jardín español, relacionando cada ejemplo con la idiosincrasia hispana. La obra presenta varias plantas de los jardines comentados.

Un paso importante fue *Jardines Clásicos de España* (Madrid, 1930), escrito por Javier de Winthuysen, que, además de exponer las primeras noticias históricas sobre muchos de los ejemplos estudiados, presenta el interés de realizar unas disquisiciones sobre la adaptación compositiva del jardín español al medio físico, clasificar y sistematizar los ejemplos según rasgos estilísticos, aunque de forma algo confusa, y publicar levantamientos de los jardines, así como detalles de elementos y fotos de gran valor, todos realizados por el autor. Más sencilla es, del marqués de Lozoya, la publicación *Los jardines españoles* (Madrid, 1951), que sigue a Chueca en sus ideas de fragmentación espacial y visiones quebradas. El libro *Jardines de España* (Madrid, 1973), de Teresa Ozores de Saavedra, marquesa de Casa Valdés, es básico para el estudio de la cuestión; su importancia radica en la exhaustividad de datos históricos y literarios y la prolijidad de ejemplos presentados, aunque faltos de una ordenación rigurosa que clarifique el desarrollo de los mismos; realiza un primer acercamiento estilístico, generalmente acertado, de los jardines recogidos, lo que supone la clasificación completa de toda la jardinería española, ingente labor que todavía no ha sido superada. Además publica una cartografía básica que incluye planos históricos.

Carmen Añón, con un equipo de investigadores, ha publicado varias monografías dedicadas al jardín español -*Jardines artísticos de España* (Madrid, 1995), *Historia de los parques y jardines en España* (Madrid, 2001) y *Jardines de España* (Barcelona, Madrid, 2003)-, obras que recopilan los conocimientos existentes hasta el momento sobre el tema, de alcances similares al libro publicado por Victoria Soto Caba titulado *Arquitectura de jardines en España (una aproximación a los jardines desde el Renacimiento al Romanticismo)* (Madrid, 1996).

El número de publicaciones referentes a diferentes momentos históricos del jardín español y a ejemplos aislados es más amplio. La obra más relevante hasta la fecha, en relación a un análisis compositivo y estilístico de los jardines clásicos españoles, son los capítulos finales del libro de Wilfried Hansmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco* (Madrid, 1989), titulado *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, de la profesora Aurora Rabanal Yus. Se acomete en ellos una rigurosa sistematización de los jardines españoles entre los siglos XVI y

XVIII, a partir del estudio del trazado de los mismos y de las influencias de arquitecturas del jardín foráneas, así como se realiza un análisis muy acertado sobre la posible línea evolutiva de los ejemplos descritos, que estructura para su consecución en diferentes tipos. La información gráfica es abundante, igual que el aparato documental, con numerosas referencias bibliográficas e índice onomástico y topográfico. Aunque no dedicadas específicamente a los jardines, son muy interesantes, por el rigor en el análisis de los datos históricos y en el establecimiento de influencias formales, las obras de Yves Bottineau tituladas *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid, 1986) y *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières. 1746-1808* (Paris, 1986). Presentan unas cuidadísimas bibliografías y unos importantes aparatos documentales, además de amplias cartografías. Menos sistemático y documentado, pero de gran interés, es el libro dedicado al reinado de Felipe II, *Casas reales y jardines de Felipe II* (Madrid, 1952), del arquitecto Francisco Íñiguez Almech. En él se analizan pormenorizadamente un notable número de documentos históricos, incluidos planos, que permiten al autor afirmar que en estas fechas aparece un nuevo estilo español de jardines, introduciendo por primera vez conceptos que son hoy plenamente aceptados. Destaca asimismo por las descripciones, apoyadas en la cartografía presentada, fotografías de maquetas, literatura de viajes, cartas y amplio fondo documental. El arquitecto Francisco Prieto-Moreno realiza una obra muy completa sobre Granada, titulada, precisamente, *Los jardines de Granada* (Madrid, 1973), donde se recogen un importante número de levantamientos de cármenes y de los jardines de La Alhambra y del Generalife. A partir de unos planteamientos espaciales y compositivos, estudia cada jardín y lo relaciona con el medio y con el territorio que lo circunda; analiza las referencias formales, los elementos del jardín y la relación jardín-casa siguiendo un método acertado, originado en los estudios de Chueca<sup>16</sup>, que sirve como base para el estudio del jardín hispanomusulmán.

Muy interesante es *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1986), de J. Miguel Morán y Fernando Checa. Se plantea en él la inserción de los jardines de Felipe II en un sistema superior de ordenación del territorio -basado en un importante estudio documental- que inaugura una nueva manera de entender el jardín español. Se ordenan los datos históricos, se realizan aproximaciones estilísticas muy razonables, mediante comparaciones y a partir de una búsqueda de posibles influencias. Se aporta una extensa cartografía, pinturas, dibujos, fotografías y bibliografía. De gran importancia, no sólo por el aparato crítico, documentación y bibliografía exhaustiva, sino también por la aportación al análisis de los jardines superando la visión historicista, es el libro de José Luis Sancho *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional* (Madrid, 1995), un libro clave para estudiar el jardín español. Otras monografías destacadas son consignadas en la bibliografía.

Dentro de las publicaciones aparecidas en los últimos años, debemos nombrar algunos catálogos de exposiciones, actas de congresos y jornadas, además de las recopilaciones de artículos, no necesariamente monográficos, pues en ellos se han planteado y estudiado muchas cuestiones que no se recogen en los libros comentados. Una de las primeras obras de este tipo es el catálogo de la exposición *Proyectos no realizados en relación al Palacio de Oriente y sus*

*jardines*, de Miguel Durán (Madrid, 1935). Destaca también *Jardines Clásicos Madrileños*, del año 1981, con valiosas aportaciones, en muchos casos pioneras. Presenta también cartografía, vistas y bibliografía de un gran número de jardines de Madrid. Son muy importantes, también por la amplísima documentación cartográfica, grabados, pinturas y dibujos que presentan, aparte de recoger una bibliografía completa e interesantes artículos, los catálogos de las exposiciones *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, de 1987, y *Las Propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro* de 1992-1993. Con varias ponencias atractivas, como las desarrolladas por Darío Álvarez – imprescindible para el análisis de La Granja- y Thomas F. Reese, destacan, respectivamente, las actas del congreso celebrado en 1987 *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII* y las de las jornadas *El Arte en tiempo de Carlos III*, del año 1988, bicentenario de la muerte del monarca. También por dicha efemérides se presenta el catálogo de la exposición *Carlos III Alcalde de Madrid*, que recoge varios artículos sobre jardines, con destacada presencia gráfica y documental. La edición facsímil de *Agricultura de Jardines*, de Gregorio de los Ríos, publicada en Madrid en 1991, reúne una serie de artículos dedicados a esta importante obra, a su autor, y al jardín de la Casa de Campo, del que era jardinero, además de varios estudios sobre la villa. Se plantea una restitución planimétrica del jardín y un estudio de sus proporciones. Es interesante comentar la ponencia de Francisco Páez de la Cadena, titulada <<Aproximación a la historia de la jardinería española>>, pronunciada en el *Congreso de Jardinerías Iberoamericanas. El Encuentro*, en Almería, 1992, donde plantea el autor una metodología de investigación que, sin ser completamente arquitectónica, tiene evidentes puntos de contacto. Comienza Páez de la Cadena a preguntarse si existe un jardín español, y si es así, cómo es y qué características tiene. Para responder a estos interrogantes realiza unas distinciones formales y funcionales: jardines cerrados y abiertos, privados y públicos, formales y paisajistas, además de investigar las estructuras básicas, analizar las causas de la construcción del jardín y estudiar el desarrollo espacio-temporal de los jardines, con sus influencias, etc. Relevante es el catálogo de la exposición *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, comisariada por Carmen Añón, con un amplio análisis de tipo histórico de todo el conjunto de jardines de Felipe II y sus orígenes medievales y del resto de Europa. También de este momento es el congreso, asimismo dirigido por Carmen Añón, *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo* (actas del congreso). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Patrimonio Nacional, 1998.

La aportación ofrecida por las revistas es mucho más numerosa, por lo que sería muy prolijo hacer un comentario crítico, así que se hace constancia de ellas en la bibliografía.

Entonces, a excepción de limitados estudios y escasas aportaciones, el jardín español adolece de un análisis profundo de su carácter arquitectónico, sin olvidar que esta carencia no es extraña a las investigaciones espaciales sobre la arquitectura española, las cuales, desde la obra temprana de Fernando Chueca en *Invariantes castizos de la arquitectura española*, todavía no superada, no se han desarrollado prácticamente.

Por lo tanto, apremia abordar este trabajo desde la reunión y sistematización del material publicado, la documentación ya obtenida y aquella que presumiblemente se podrá descubrir –especialmente la cartografía y las representaciones históricas- y la toma de datos gráfica de los jardines existentes o de los restos arqueológicos. Con estas bases y la selección realizada de los jardines, el trabajo se organiza en cuatro partes ya mencionadas: el jardín clásico del siglo XVI, su prolongación en el XVII, el jardín de influencia francesa y la vuelta al jardín renacentista, ambos en el siglo XVIII.

Cada capítulo se subdivide en varios epígrafes en referencia a criterios tipológicos o cualidades específicas comunes, ordenados de manera cronológica, aunque en el conjunto final del capítulo puede haber saltos temporales. Estos epígrafes se completan con unas recapitulaciones parciales que se recogerán en las conclusiones finales. Donde es necesario, en los capítulos primero y tercero, se realiza una introducción para establecer un marco teórico que presente de forma básica el sistema compositivo del jardín renacentista italiano y del clásico francés como referentes claves para el español.

Se ha acompañado el desarrollo del trabajo con aquella documentación gráfica que pudiera explicar los problemas compositivos tratados; en el caso de no haberla encontrado se han elaborado para la investigación una cartografía -sin intención de precisión geométrica- y perspectivas –axonométricas y lineales- tendentes a expresar de la forma más clara las hipótesis planteadas.

El análisis de cada jardín se ha organizado de la siguiente manera: localización geográfica y medio físico, historia, descripción y composición, donde se plantean la influencia del entorno, las condiciones de partida, la resolución de las mismas, la relación con la residencia, la forma de extensión del trazado y la delimitación espacial, entre otras consideraciones analíticas propias de la arquitectura. En las recapitulaciones de cada epígrafe se compara la obra con los jardines del grupo y con los europeos, de tal forma que se pone en valor tanto en la evolución del jardín español como sus posibles referentes nacionales y extranjeros.

En definitiva, se pretenden encontrar mediante el uso de instrumentos de análisis arquitectónico las cualidades propias del jardín español, especialmente sus invariantes, de tal forma que se puedan desvelar los criterios de proyectación que conforman la composición de un jardín que, siendo periférico, presenta una complejidad espacial desconocida en el concierto de la jardinería europea, y, con ello, recuperar otro conjunto nacional de jardines, el español, a la investigación arquitectónica.

Sería especialmente deseable, siempre que este estudio fuera capaz de alumbrar alguna luz, que la estricta adaptación compositiva del jardín español a su medio físico y, a su vez, la flexibilidad de sus soluciones, sirvieran para establecer un mínimo soporte teórico para la proyectación actual de jardinería en España, donde las herramientas y criterios arquitectónicos se encuentran excluidos precisamente en un momento en que se están perdiendo las cualidades espaciales propias en beneficio de modelos importados, especialmente de la jardinería inglesa; los resultados de este estudio estarían dirigidos, entonces, a

circunscribir los estudios de jardinería española en el campo de la arquitectura y a reconducir el diseño de jardines de nuestro entorno hacia una adaptación compositiva al entorno, es decir, una recuperación del análisis del medio natural como la forma más lógica e idónea de acometer la implantación de jardines en nuestro país.

<sup>1</sup> Ya HIRSCHFELD. *Théorie de L'Art des Jardins*. III tomos. Leipzig, 1779, 1780 y 1781, pp. 55 afirmaba que el español no amaba la campiña ni había jardines ni arboledas debido al terreno inculto y desértico. CLIFFORD, D. *Los jardines. Historia, trazado, arte ...* Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1970, p. 48 indica que sólo hay seis jardines españoles importantes anteriores al siglo XIX (La Alhambra y el Generalife, el Alcázar de Sevilla, El Escorial, Aranjuez, Buen Retiro y La Granja).

<sup>2</sup> Italia, del siglo XV al XVII; Francia, desde la segunda mitad del XVII e Inglaterra a partir del XVIII.

<sup>3</sup> Hay que tener en cuenta que, aunque se han seleccionado aquellos ejemplos de más interés, los que constituyen las principales obras de cada momento, se han tratado en este trabajo gran parte de los existentes.

<sup>4</sup> CLIFFORD, D., op. cit. diferencia agudamente las cualidades físicas italianas y españolas como factores básicos para explicar los distintos tipos de jardín.

<sup>5</sup> Ver LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. *Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid: los Carabancheles, Canillejas y Chamartín*. (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2004 y LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. *Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid. Libro primero: Canillejas y Chamartín de la Rosa*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2006. Este trabajo y su posterior publicación demuestran que en los alrededores de Madrid había un importante número de jardines, pero por una falta de interés compositivo o simplemente por un alto sentido de la privacidad y la falta la ostentación, cualidades de origen musulmán, no han llegado a nuestros días más que escasas referencias.

<sup>6</sup> CLIFFORD, D., op. cit., señala que las cualidades del jardín español habrían sido las mismas sin la influencia musulmana, dada la fuerza del medio físico español.

<sup>7</sup> Ver CHECA CREMADES, F. <<La teoría del jardín en la España del Renacimiento>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<**El Bosque**>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], pp. 37-45.

<sup>8</sup> El jardín no ha sido considerado como una obra arquitectónica susceptible de ser incluida, y por lo tanto estudiada, por los escritores de la tratadística salvo contadas excepciones (casi siempre como parte accesoria de la vivienda, como zona de servicio). Hay que esperar hasta el siglo XVIII cuando proliferen, como en el resto de las ramas del saber, los tratados referentes a la arquitectura de jardines, con su colección de imágenes básicas para entender su composición. Si bien en la tratadística de la arquitectura estos repertorios gráficos son realizados normalmente desde el siglo XVI, el tema de los jardines casi no era abordado gráficamente y menos aún de modo monográfico. Contando con esta ausencia del jardín en los tratados de arquitectura y debido a la dificultad de proveer imágenes claras y constitutivas de su propia forma debido a la presencia de elementos naturales junto a los tectónicos, el proceso en el que el libro sirve de transmisor y generador de lenguajes arquitectónicos resulta mucho más confuso e impreciso. Este hecho viene agravado por la apropiación del tema del jardín en los tratados de Agricultura e incluso en algunos de Botánica.

<sup>9</sup> El título completo era *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se ha de criar, gobernar y conservar las plantas*. Conoció varias ediciones pero sólo una vez más en solitario, en Zaragoza (1604). En las siguientes impresiones fue incluido en la *Agricultura General* de Gabriel Alonso de Herrera, en 1620, 1645 y 1677. En la edición de 1818-19 fue eliminado por la Sociedad Económica Matritense, la editora, al no considerarlo interesante. En ocasión del cuarto centenario de su publicación se reeditó en versión facsimilar, en FERNÁNDEZ PÉREZ, J. y GONZÁLEZ TASCÓN, I. (edit.). *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Tabapress, 1991, con una serie de estudios introductorios, entre los que destacan FERNÁNDEZ SANMARTÍN, A. y otros. <<Comentario a la Agricultura de Jardines>>, pp. 63-81 y AÑÓN FELIÚ, C. <<La literatura de jardines en el siglo XVI. Del Hortus al Jardín de Delicias>>, pp. 82-102.

<sup>10</sup> Se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>11</sup> Barcelona, 1617; Zaragoza, 1625; Perpiñán, 1626; Zaragoza, 1636 y 1702; Barcelona, 1722; Zaragoza, 1746; Barcelona, 1749, y Madrid, 1762 y 1781.

<sup>12</sup> *Lecciones prácticas de Agricultura y economía* de Vicente del Seixo (Madrid, 1793); Claudio Boutelou los *Elementos de Agricultura*, Antonio Valcárcel publica su *Agricultura General y Gobierno de la Casa de Campo* (Valencia, 1765) donde toca los temas de la huerta y del jardín. Josef Lumachi imparte unas lecciones de Agricultura y Jardinería y publica con este título un programa sobre ellas, donde tratará de jardines de delicias con la división y diseño de los jardines con el modo de hacer los bosques, parterres y las plantas que se recomiendan según el aspecto o figura del diseño, así como de las estufas y jardines de cámara. El *Diccionario de Agricultura* del Abate Rozier (Fig. 130), cuya 1ª edición en España es de 1797, es base de las posteriores obras de agricultura, debido al interés de sus artículos. Trata considerablemente las diferentes voces referidas a la jardinería, pero con poco material gráfico. Sorprende entonces que pocos años después Antonio Sandalio de Arias y Costa, en su *Cartilla elemental de agricultura acomodada a nuestro suelo y clima*, (Madrid, 1808), presente unas consideraciones pobres y excesivamente básicas.

<sup>13</sup> Como los proyectos de Robert de Cotte para el Buen Retiro o los del Palacio Real Nuevo de Madrid.

<sup>14</sup> José García Sanz publica un *Manual del Jardinero* en 1865, en cuyo prólogo declara unas intenciones desconocidas hasta el momento: el proyecto de establecimiento de un jardín español, aunque el contenido de la obra no refleja en absoluto esta intención primera. Para ÍÑIGUEZ ALMECH, F. Casas reales y jardines de Felipe II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, p. 121, en época de Felipe II se forma un nuevo estilo español, pero no profundiza en su estudio.

<sup>15</sup> El jardín español, tradicionalmente, se ha asociado al andalusí, pero siempre en referencia a sus rasgos ornamentales, de tal forma que un jardín en nuestro país era aquél que incluía en su interior una alberca, azulejería, tiestos y una pérgola encalada, tópicos instalados desde hace más de cien años en la imaginería popular y, por qué negarlo, incluso en la más culta.

<sup>16</sup> Señala el surgimiento de la simetría y el constante cambio de ejes. Ver PRIETO MORENO, F. Los jardines de Granada. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 28.

Capítulo 1

# EL JARDÍN RENACENTISTA EN ESPAÑA. SIGLO XVI



## 1.1 **LOS ANTECEDENTES**



## 1.1.1. EL JARDÍN ISLÁMICO EN ESPAÑA

La dominación islámica en España transcurrió en tres etapas principales durante casi ochocientos años: el período omeya, entre los siglos IX y XI, cuya capital era Córdoba y los jardines más representativos se localizaban en su mezquita y en Medina Azahara<sup>1</sup>; el almohade o califal, del siglo XII al XIII, con Sevilla como centro neurálgico, donde destacaban los patios de crucero de los Reales Alcázares y, por último, el nazarí, durante el siglo XIV y capital en Granada, con la Alhambra y el Generalife como los jardines principales. Existieron otros centros importantes con interesantes jardines, entre los que se encuentran, en el siglo XI, Zaragoza, con la Aljafería, y en el XII, el Castillejo de Monteagudo, en Murcia<sup>2</sup>.

### 1.1.1.1. El jardín islámico: características principales

El jardín hispanomusulmán es una derivación del islámico, por lo que comparte con él una serie de características comunes, especialmente el origen coránico y las soluciones arquitectónicas a las consideraciones geográficas y climáticas, como el uso del patio y el agua, y un concepto espacial distinto al occidental.

Según el Corán<sup>3</sup>, tras la muerte, los elegidos descansarán en pabellones que flotan entre la umbrosa vegetación y aguas limpias y frescas, imagen que el musulmán querrá encontrar en vida. En el Islam el jardín surge como respuesta arquitectónica a distintos condicionantes climáticos comunes a una amplia franja de clima árido<sup>4</sup>, consistentes en la necesidad de protección frente a la fuerte luz solar y a la evaporación, así como a los vientos, que constituyan, sin abrirse al exterior, unas habitaciones abiertas en penumbra, con cierto frescor y humedad, ventiladas y con luz. Por lo tanto, el jardín se acota del exterior, se segrega del entorno. Para ello requiere un espacio cerrado, generalmente el patio ajardinado, que será la configuración arquitectónica básica; este patio, dentro del trazado de la vivienda, constituye una habitación más (por tanto, se caracteriza por su escala humana), sin techo, acotada y decorada como el resto de la casa, quedando perfectamente incluida y sin discontinuidades o cortes, a pesar de ser un espacio exterior, como parte integrante de la totalidad de la planta. El resto de las habitaciones se abren a él, que les sirve de ventilación y fuente de luz. El patio refleja íntimamente la forma de vida musulmana, pues permite incluir un factor necesario para la organización familiar: la reclusión de las mujeres. Este hecho todavía permite a la casa con patio una fusión si cabe mayor con el mundo islámico, pues posibilita la vida exterior protegida de las miradas ajenas.

Para conseguir reducir la aridez es necesaria la presencia del agua, que es uno de los elementos primordiales en el patio como elemento atemperador del clima y en su función práctica de uso doméstico. La vegetación es, en principio, ornamental, pero también utilitaria, comestible<sup>5</sup>; la plantación se hace de manera libre en cuadros geométricos en una cota inferior a los andenes,

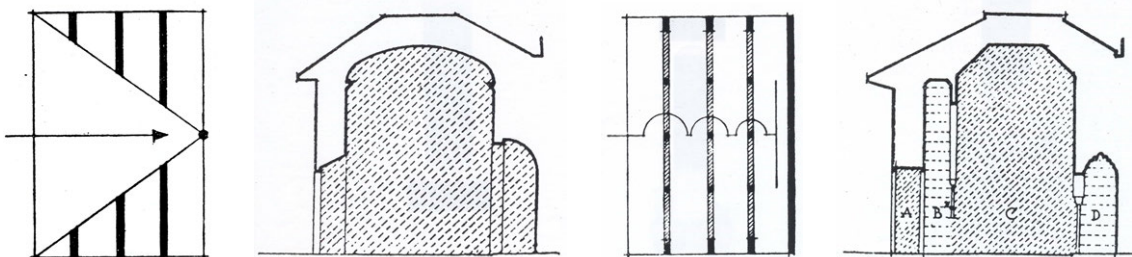
generalmente con árboles frutales y praderas con flores dispuestas de forma libre.



Modelo de jardín de crucero. Antonio Almagro Gorbea, Ana Almagro Vidal y Miguel González Garrido, CSIC. AÑÓN, C., 2001

Vista del Patio de los Naranjos de la antigua mezquita de Sevilla

El trazado básico de la planta es una cruz<sup>6</sup> formada por dos paseos perpendiculares en cuyo cruce se introduce una fuente o alberca, esquema de origen persa denominado *char-bagh*, que fue extendido por todo el territorio musulmán<sup>7</sup>. Los cuatro cuadros que restan se plantan y riegan mediante canales que, partiendo de la alberca central, discurren por los paseos; por tanto, el agua configura la estructura principal del jardín, apoyando los ejes de simetría y los espacios.



Comparación en planta y sección de los diferentes conceptos espaciales occidental e islámico: espacio fugado convergente y continuo y espacio cuántico con pantallas semitransparentes, según Fernando Chueca. CHUECA GOITIA, F., 1947.

Según Chueca Goitia<sup>8</sup>, el espacio arquitectónico islámico difiere sustancialmente del occidental, basado en la continuidad y la perspectiva: converge y tiene un punto de fuga. Por el contrario, el musulmán no desea alcanzar el punto de vista del infinito ni busca la corporeidad plástica sino la abstracción, mientras que en Occidente el espacio perspectivo se ha organizado para conseguir llegar a este efecto, por lo que los diferentes elementos se componen de tal manera que favorecen la fuga y la convergencia del espacio; en cambio, en el espacio árabe se interrumpe deliberadamente la vista con pantallas arquitectónicas y se tiende a la ofuscación espacial, perdiendo la sensación de continuidad; por tanto, se estratifican los ámbitos mediante dichas pantallas planas semitransparentes que permiten saltos en el espacio: el autor lo denomina espacio cuántico formado por emanación de cuantos espaciales.

A pesar de este concepto que se hermana perfectamente con la vida recluida del hombre musulmán, íntima y cerrada al exterior, no rehuye abrirse a las grandes vistas si es posible y a cubierto de las miradas ajenas.

### 1.1.1.2. El jardín hispanomusulmán

La estructura territorial de Al-Andalus se basa en el establecimiento de una capital a la cual se asocia una fortificación donde vivía la clase rectora, la alcazaba, separada de la ciudad por murallas o incluso situada en las cercanías, debido, sobre todo, a la diferencia de origen e incluso raza entre el grupo gobernante y el pueblo. En su interior se sitúan los palacios siguiendo una antigua tradición que procede de la arquitectura omeya del siglo VIII. Estos palacios fortificados constituyen verdaderas ciudades, con su sistema viario, mezquitas y todos los servicios urbanos propios de una urbe islámica. Se localizan en lugares escarpados y protegidos, en el entorno de la capital, de la que vive<sup>9</sup>, con grandes huertos y zonas de regadío donde se sitúan una serie de villas dependientes de la misma, lugares con jardines de recreo que tienen una componente agrícola y, por tanto, económica<sup>10</sup>. Estos jardines y huertos se estructuran en paratas para aprovechar el desnivel del terreno y optimizar la irrigación, como todavía se puede ver en el Generalife y la Alhambra.



Vista aérea de la Alhambra. AÑÓN, C., 2001

Vista del Patio de la Acequia de la Alcazaba de Málaga. AÑÓN, C., 2001

Se construyen dos tipos de jardines: los patios-jardín<sup>11</sup>, dentro de las residencias privadas o mezquitas, y los jardines y huertos rodeando un pabellón o la misma vivienda<sup>12</sup>, como sucede en Medina Azahara, que contiene el jardín de la Casa del Príncipe, del tipo patio, y los Jardines Superior e Inferior, abiertos al paisaje y con pabellones centrales y laterales, como el Salón Rico en el primero, o la misma Alhambra, con varios jardines del tipo patio a su vez rodeados de otros jardines con pabellones y miradores laterales, como el primitivo de Daraxa, el Partal y los Abencerrajes. Posteriormente, los dos tipos se fundirán en uno único en la arquitectura nazarí, cuyos ejemplos principales son el Patio de los Leones y el de la Acequia del Generalife.

Los jardines existentes están asociados, básicamente, a las fortificaciones<sup>13</sup>, aunque también dentro de la ciudad se implantaron jardines, casi siempre en patios de viviendas o mezquitas; el patio tiene origen romano en la Península<sup>14</sup>, como muestra el importante número de viviendas organizadas alrededor de esta estructura espacial descubiertas en nuestro suelo, y ya era conocido por los

árabes, tanto en su tierra como en las culturas aledañas que conquistaron y asimilaron, entre las que se encontraban las mesopotámicas y las mediterráneas, muchas de ellas, como la Península Ibérica, Mauritania o Siria, romanizadas y conocedoras, asimismo, del patio.

Este tipo de vivienda con patio se adapta perfectamente a los países templados como el sur y el este de España, cuyas características climáticas son similares a las de la franja árida donde surgieron, pero atemperadas: destacan la baja pluviosidad y el alto índice de horas de sol, que generan aridez y mínima vegetación, así como los fuertes contrastes de temperatura, factores que exigen la creación de un microclima doméstico, que sería el patio ajardinado; además, su ubicación, generalmente en una topografía accidentada y altitud elevada, con vistas a lo más inmediato o a lo más lejano, en detrimento de la media distancia, propiciaba la creación de miradores abiertos al paisaje.

El musulmán, al llegar a España, reconoce como suya la vivienda existente, organizada a partir de un patio central con habitaciones abiertas al mismo, generalmente con pórticos peristilados, desarrollada por los hispanos después de la conquista visigótica adaptándose a la cultura romana<sup>15</sup>, pues es la estructura doméstica que él ha vivido, reflejo, además, de su forma de vida.



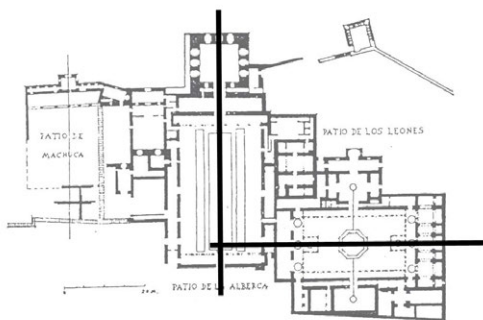
Patio de crucero de la Casa de la Contratación de Sevilla.  
*BARRUCAND, M. y BEDNORZ, A., 1992*

La casa se organiza, entonces, a partir de un eje de simetría bastante acusado que coincide con el longitudinal del patio, con dos pabellones o alas en los lados cortos del mismo que albergan las salas principales y que se abren a este espacio (mediante un pórtico en las casas principales, que puede ser doble), que contiene la alberca, generalmente baja, y la vegetación, si la hubiera, generando el jardín elemental. En los lados paralelos al eje se construyen habitaciones secundarias o altas tapias<sup>16</sup>.

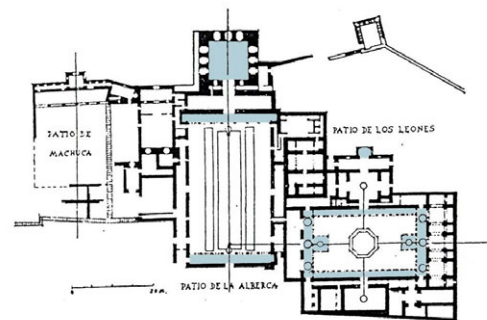
Si el patio se ajardina se hace con un trazado regular que continúa la estructura de la casa y que facilita la irrigación de las plantaciones<sup>17</sup>. Se basa en unos andenes o paseos paralelos al eje longitudinal que unen los dos pabellones enfrentados, que de esta manera se prolongan a través de los pórticos hasta dichos andenes por medio de una zona pavimentada al mismo nivel, lo que constituiría el tipo de eje lineal, de origen romano, utilizado principalmente en la zona mediterránea<sup>18</sup>; si este trazado básico se cruza ortogonalmente por otro andén que une los dos paseos perimetrales, se organiza la planta en cruz, que

suele marcar el centro con una fuente o con la alberca –a veces, un pabellón exento–.

Los andenes, en los dos tipos, separan los cuadros de vegetación y se construyen a un nivel superior para facilitar el riego y tener la copa de los árboles frutales a la altura de la mano. Los paseos, generalmente acompañados de canalillos de irrigación, también organizan las fuentes y albercas, situadas en sus cruces o en sus arranques. Suelen ser bajas, introducidas en el pavimento, por la forma de utilización del jardín por parte del musulmán, que es contemplativa, para lo que utiliza los andenes para sentarse y sentir el jardín, tocando el agua con las manos y oyendo su murmullo.



Composición trabada y asimétrica de directriz quebrada en la Alhambra, según F. Chueca. CHUECA, F., 1947



Uso de elementos de arquitectura ligera: torreones, galerías y pabellones (plano base: CHUECA, F., 1947)

Torres Balbás denominó este tipo de jardín desarrollado en España patio de crucero<sup>19</sup>, el cual define como: <<...pequeño y delicioso jardín, unido íntimamente a la vivienda entre cuyos muros quedaba encerrado. Aceras y andenes unían y prolongaban las solerías de las salas inmediatas, y en los cuadros, cuyo suelo acostumbraba estar más bajo, flores y árboles frutales crecían libremente entre la rigurosa geometría de los paseos. De los lados cortos del patio sobresalían en ocasiones pabellones cuadrados sobre columnas, en los que, a resguardo, los moradores de la vivienda podían gozar de la vida al aire libre bajo techado y en íntimo contacto con la vegetación. Canales o albercas situadas en el eje longitudinal del patio o en los cuadros refrescaban el ambiente y satisfacían las necesidades de agua para la vida doméstica. Tazas de fuentes y surtidores se disponían en el centro y en distintos lugares del patio-jardín, señalando los puntos de arranque o encuentro de los paseos. Respondían estos patios al gusto oriental, y más específicamente musulmán, por la vida recoleta, la naturaleza fragmentada y el agua corriente>>. En la Hispania romana es muy extraña la tipología del jardín cuatripartito, por lo que su origen estará en el Próximo Oriente a través del Islam.

En las viviendas palatinas organizadas en grandes conjuntos se compartimenta el espacio para recuperar el carácter íntimo, doméstico, y no perder la referencia del módulo humano; se utiliza, igualmente, el patio ajardinado como organización básica, cuyas estancias principales se abren a aquel por medio de pórticos, generalmente enfrentados en los lados menores del patio, y el resto de las

habitaciones se yuxtaponen aleatoriamente<sup>20</sup>. Estas unidades se independizan de las organizaciones simétricas de las que eran deudoras, en especial de los palacios omeyas del siglo VIII de Siria y Jordania (estructurados a partir de grandes espacios o patios coordinados) formando amplios conjuntos, sin un sentido ordenador o regulador, a excepción de cada unidad compositiva, que sí se organiza axialmente e incluso con afán de simetría, como sucedió en Medina Azahara, predecesor de la composición de la Alhambra. Como ya se ha dicho, el musulmán no busca continuidad ni focalidad, sino, intimidad y privacidad, por lo que interrumpe continuamente el desarrollo espacial para generar, finalmente y como lo llamó Chueca, composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada, claramente expresadas en la Alhambra.



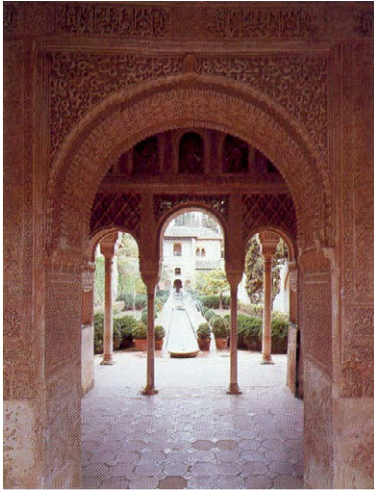
Disposición en ladera con torreones-mirador en la Alhambra

Gusta el hispanomusulmán, seguramente por el contraste placentero que proporciona, contemplar el paisaje bajo techado desde el propio jardín o la vivienda -por la frondosidad de los alrededores, como ocurre en algunas almunias o villas rústicas, o lo elevado del terreno, como en la Alhambra o el Generalife- a través de miradores, generalmente avanzados sobre el terreno, inclinación que genera una de las tipologías más interesantes del jardín hispanomusulmán, el palacio-jardín y mirador, organizado a partir de un eje común que recorre todo el conjunto y que se acompaña con el desarrollo de los elementos acuáticos, pórticos y habitaciones principales. Estos miradores, en forma de pabellones se abren, asimismo, al espacio del patio-jardín, para conseguir una fusión más íntima entre arquitectura y paisaje, una interrelación total entre la casa y el patio, más incluso que la ofrecida por los pórticos o salones perimetrales<sup>21</sup>.

Esta extrema unión entre casa y jardín se ve incrementada por la utilización del agua, cuyos canalillos surgen a veces en el interior de las salas, para reunirse en el centro del jardín en una fuente o alberquilla.

Por tanto, el patio hispanomusulmán se ordena como una organización axial jerárquica de gran simplicidad (con un eje longitudinal o dos ortogonales), que relaciona las salas principales de la casa con sus pórticos, vegetación y elementos acuáticos y que se articula con otras unidades similares formando grandes conjuntos compartimentados, pero sin conexión perspectiva entre ellas<sup>22</sup>, aunque sí geométrica, a partir de ejes quebrados ayudados por la

trabazón de los elementos, sin un orden o principio regulador. Existe una cuidada composición de las líneas y masas de agua y vegetación en relación con la sencilla volumetría de la arquitectura, organizada a partir de elementos geométricos simples maclados y de gran variedad<sup>23</sup>.



Disposición lineal del patio como conexión de dos estancias enfrentadas, en el Patio de la Acequia del Generalife. *BARRUCAND, M. y BEDNORZ, A., 1992*

Formalización de las fachadas cortas del patio de crucero, en el Patio de Comares

El patio de crucero tiene un origen lineal, pues nace como el nexo de unión de dos elementos arquitectónicos similares enfrentados y contrapuestos: dos pabellones con salón y pórtico en los lados menores del patio, asociados a una pieza acuática y a un andén o paso elevado sobre la plantación. El doble tratamiento es necesario aunque el salón principal sea único, pues es tan importante la formalización del acceso al mismo como la del pabellón de enfrente, al constituir éste precisamente las vistas desde dicho salón enfrentado. La falta de definición formal de los muros laterales de mayor longitud, generalmente ciegos, propician la direccionalidad del jardín y la enfatización de los pórticos; ésta es la razón por la que no se desarrolla en el primer momento el brazo crucero, aunque comienza a intuirse desde los primeros ejemplos, más como expresión del punto medio entre los dos pabellones que como elemento de unión entre dos estancias o piezas de interés en los lados mayores del patio. Este hecho se mantiene en el desarrollo posterior de este brazo transversal, pues ya claramente trazado no muestra compositivamente su importancia, a excepción de escasos ejemplos (Castillejo de Monteagudo, con puertas, en el Patio de los Leones o en el Generalife, con un mirador, probablemente posterior), por lo que se mantiene exclusivamente la formalización de los lados menores, como se verifica en Comares o en el mismo Generalife. El único ejemplo claro de tratamiento de los cuatro lados del patio es el de los Leones, aunque los pabellones siguen marcando el eje longitudinal: al introducirse dos sucesiones espaciales canónicas hispanomusulmanas de forma perpendicular, el trazado de la cruz recupera su razón de ser, aparte del aspecto simbólico, y se hace necesario su dibujo, así como la composición de las cuatro pandas del patio. En el jardín claustral cristiano sucede esto de forma evidente.

Tanto el patio como una serie de elementos de arquitectura ligera –los pórticos adosados a la sala, los ánditos, los pabellones centrales y las torres-mirador– permiten, en un medio físico generalmente poco propicio a la creación de jardines, organizar la estructura espacial del jardín. Estas piezas delimitan un área frente al exterior, ordenan el trazado, anclan el conjunto a la topografía y permiten, además, las visiones lejanas y el disfrute de la naturaleza artificial del jardín<sup>24</sup>.

Los pórticos adosados, como los pabellones, permiten estar al exterior bajo cubierto, de tal forma que se goza del jardín pero con las comodidades de la residencia<sup>25</sup>; son espacios intermedios entre el exterior y el interior que posibilitan una máxima integración entre ambos. Regulan, además, como los ánditos, el fuerte soleamiento, evitando la evapotranspiración. Su posición, tanto en el caso de las galerías como de los pabellones exentos, impide la continuidad espacial, pues interrumpe la percepción y las vistas amplias.



Utilización de elementos de arquitectura ligera: galería, en la Aljafería de Zaragoza; pabellón, en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada; pabellón exento, en los Reales Alcázares de Sevilla, y torreones-mirador en la Alhambra.

Los pabellones exentos abiertos al exterior han constituido históricamente uno de los elementos principales del jardín musulmán, cuyo origen parece ser persa. Son piezas que no sólo permiten una interrelación total entre arquitectura y jardín gracias a sus cuatro pórticos, sino que además enfatizan al máximo la centralidad del crucero islámico, pero también, como mirador generalmente elevado, propicia la extensión visual centrífuga<sup>26</sup>.

## ETAPA OMEYA

La capital es Córdoba y el centro administrativo y residencia real se encuentra en las afueras, en Medina Azahara, alrededor de la cual se construyen una serie de haciendas rodeadas de jardines con actividad agrícola.

En esta etapa se localiza el germen de las diferentes tipologías: el patio de crucero, el pabellón dentro de jardines y el mirador, así como el patio urbano de la Mezquita. Medina Azahara constituye la primera fortificación rodeada de un entorno irrigado con palacios y servicios administrativos en su interior.

## La mezquita de Córdoba

Construida aproximadamente entre los años 780 y 786, fue promovida por Abd al-Rahmán I a partir de modelos omeyas de la tierra natal del califa, Siria, pues la arquitectura de Al-Andalus, <<al presentarse desde las primeras obras en posesión de todos sus medios<sup>27</sup>>>, como muestra la mezquita de Córdoba, obra muy notable, no pudo desarrollarse en tierra española.

En la mezquita original la superficie ocupada era casi cuadrada<sup>28</sup> y se subdividía en dos partes prácticamente iguales, con un formato de doble cuadrado para la sala de oraciones y para el patio, conectados por el eje formado por la puerta de acceso norte al patio (hoy Puerta del Perdón) y el mihrab, en el muro sur del oratorio.

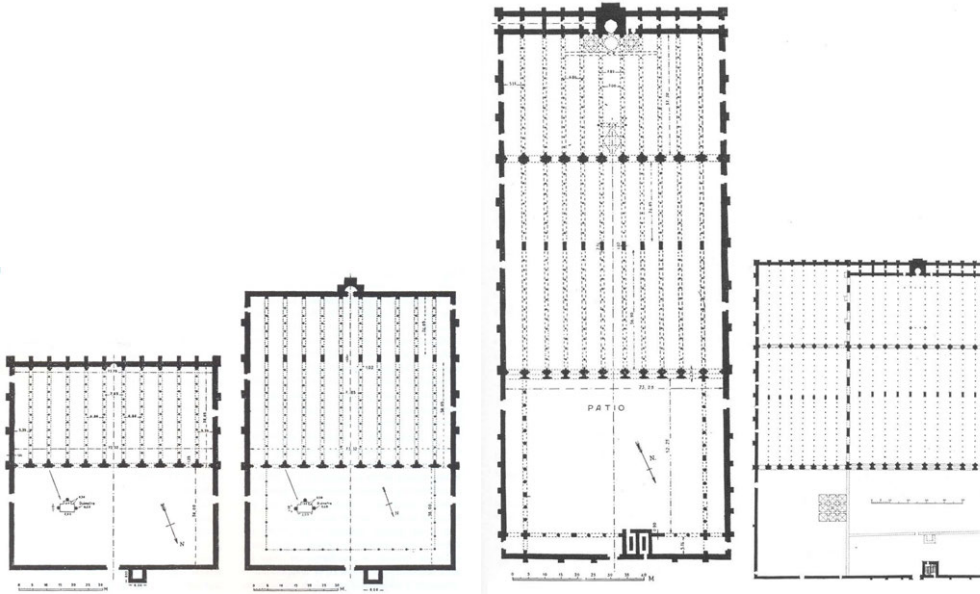


Vista del Patio de los Naranjos

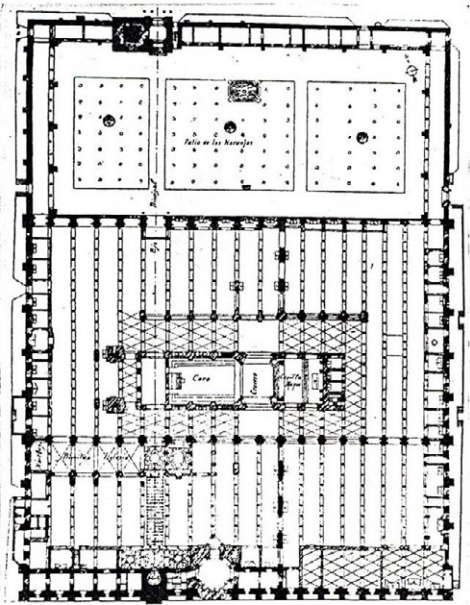
La función del patio, sin un programa definido, era la de constituir un atrio a la sala de oración, aunque podía ser utilizado como oratorio<sup>29</sup>; también en él se realizaban las abluciones, para lo cual contenía pilas y albercas dentro de un pabellón<sup>30</sup>, así como letrinas. Además de las funciones religiosas daba cobijo a varias públicas, como lugar de enseñanza en la galería norte; tribunales, en la oriental, y, en la occidental, acudían los sabios a dar discursos<sup>31</sup>.

El exterior de la mezquita y el patio era una muralla, simple separación o acotación del lugar sagrado frente a la ciudad medieval, debido a la falta de programa arquitectónico de la construcción interior, por lo que no tenía reflejo al exterior<sup>32</sup>. En cambio, la fachada de la sala de oración era ligera, con 11 arcos sobre pilares semiempotrados en machones que se abrían al jardín, por lo que ambos permanecían en estrecho contacto.

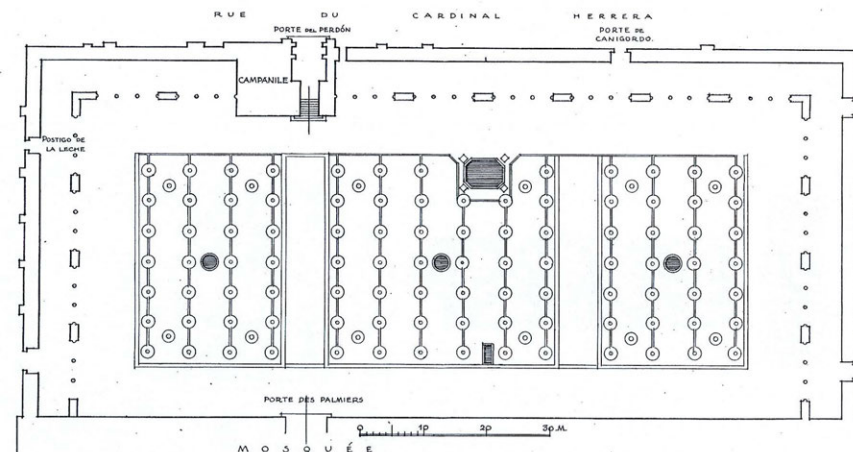
Este patio, primer jardín islámico en España<sup>33</sup> y ejemplar más antiguo de la jardinería española y probablemente de la europea, se cerraba en los otros tres lados por dicha muralla, en realidad una alta tapia con una puerta en cada una de ellas, la principal en el eje del mihrab y con el alminar en un lateral. Se sabe que tenía árboles<sup>34</sup>, seguramente alineados con las columnas de las naves, así como una pila y un pabellón para las abluciones alimentado por un pozo y una noria, a través de grandes depósitos, en dos grandes pilas instaladas en el patio.



Plantas de la mezquita de Córdoba con Abd al-Rahman I, Abd al-Rahman II, al-Hakam II y Almanzor, según Leopoldo Torres Balbás. *CAPITEL, A., 1999*



Plano de la mezquita de Córdoba. Nizet, 1904. *LOZOYA, Marqués de. Historia del arte hispánico, tomo IV. Madrid, Barcelona: Salvat, 1931-1949*



Planta del Patio de los Naranjos de la mezquita de Córdoba. *GROMORT; G., 1926*

Debido a su exiguo tamaño y al crecimiento de la ciudad, fue ampliada sucesivamente<sup>35</sup> hasta la superficie actual; se construyó un pórtico perimetral que alternaba pilares con machones, similar al de otras mezquitas islámicas, y de ancho semejante al de las naves laterales de la mezquita, cuya alineación seguía.

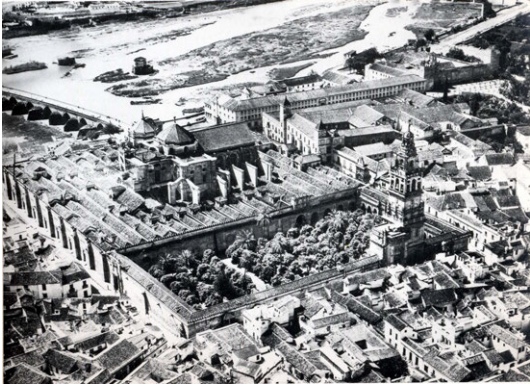


Vistas del interior de la Mezquita

La organización en planta de los naranjos y palmeras, seguramente acompañados de acequias de riego siguiendo el mismo trazado<sup>36</sup>, favorecen la codificación de la mezquita y el patio como único espacio amplio formado a partir de la repetición de un soporte unitario, para crear una sala de oración y un patio estratificados mediante pantallas planas semitransparentes que permiten saltos en el espacio, como lo definió Chueca, pues se interrumpe deliberadamente la vista con dichas pantallas y se tiende a la ofuscación dentro de los ámbitos, con el fin de romper la sensación de continuidad y no permitir la aprehensión espacial global.

El trazado geométrico es sencillo y esquemático, con un ritmo marcado repetitivo que busca la homogeneidad y la pérdida de referencias espaciales, donde, a pesar de la direccionalidad hacia la *qibla* y el *mihrab*<sup>37</sup> de las pantallas estructurales, la visual se desarrolla en todas las direcciones. La ordenación es rigurosa y clara, con influencia del paisaje agrario de regadío (alineación de plantaciones para la racionalización del riego, realizado mediante acequias y alcorques), así como de la estructura de la sala de oración, que tiene las mismas características de ordenación geométrica racional, propiciada por el estatismo de la oración, que no se orienta tan ostensiblemente como en los templos cristianos<sup>38</sup>, y por la falta de jerarquía religiosa, que originan un espacio infinito de columnas y arquerías, totalmente uniforme, sin especificación ninguna. Por tanto, el espacio es abstracto, isótropo e indiferenciado, donde no se premia ninguna dirección a pesar de la orientación principal de la oración, hacia el sur, contrapuesta a la estructural de las arquerías que es perpendicular y de dimensión más grande<sup>39</sup>.

Esta condición de ambigüedad y tensión entre las dos direcciones perpendiculares de desarrollo del trazado permite el crecimiento ilimitado de la planta, pues el módulo se puede repetir en ambos ejes sin variar las cualidades espaciales de la arquitectura, pues no está determinado su tamaño y perímetro.



Vista aérea del conjunto de la mezquita de Córdoba.  
*BARRUCAND, M. y BEDNORZ, A., 1992*



Vista aérea de la mezquita de Córdoba



Vistas del Patio de los Naranjos de la mezquita de Córdoba



Vistas del Patio de los Naranjos de la mezquita de Córdoba



Vistas del Patio de los Naranjos de la mezquita de Córdoba

La plantación de los patios de las mezquitas es una peculiaridad hispanomusulmana; provocó dicho jardín numerosas discusiones jurídicas en Córdoba, pues no se consideraba ortodoxo su introducción en una mezquita, pero se decidió la continuidad de su existencia por respeto al imán y fieles del siglo VIII que lo permitieron. Se desconocen antecedentes a este tipo de patio-jardín con dos cuadros plantados por alineaciones de árboles con acequias de irrigación y pilas de agua, pues, aunque las mezquitas no se solían plantar, tampoco hay referencias en la vivienda doméstica o en palacios.

Desde el muro norte las alineaciones de árboles dirigían la vista hacia el mihrab, en total penumbra al fondo de la sala de oración; en cambio, desde las dos entradas enfrentadas en los muros laterales, situadas cerca del muro abierto de la sala, se podían recorrer todas estas aperturas avanzando perpendicularmente a las pantallas de árboles y columnas, que interrumpían el espacio y la vista; esta línea de inflexión que pone en conexión la sala de oración cubierta y el patio, y que además es uno de los trayectos principales de acceso, se organiza como una plataforma de entrada a la mezquita, con un paseo ancho que comunicaba ambas puertas laterales<sup>40</sup>; estas superficies, generalmente más urbanizadas y siguiendo el pavimento de la arquitectura aneja, se desarrollan ampliamente en la arquitectura doméstica hispanomusulmana<sup>41</sup>.

Entonces, estamos ante un sencillo trazado en cruz basado en la simple comunicación de cuatro puntos casi centrales de cada uno de los muros de la mezquita (entendida como sala de oración más patio): Puerta del Perdón, al norte, que se une al mihrab, y puertas laterales alineadas y unidas por un paseo exterior. Estos dos ejes generan un espacio dual (aunque virtualmente sea cuatripartito) formado por la sala cubierta y el patio-jardín. Éste aparece más claramente dividido en dos partes iguales por el eje central, que se separan de la parte construida por el paseo perpendicular. Dicho eje central se potencia por las pantallas de árboles plantados paralelos al mismo (y de columnas alineadas en el interior<sup>42</sup>), situados en los dos cuadros resultantes en el patio (hoy elevados), aunque la imagen final no es de direccionalidad, sino de desarrollo horizontal homogéneo y repetitivo, sin especificaciones espaciales precisas, como sucede en el interior de la sala oratorio.

La existencia de los dos ejes longitudinales en el patio, de paso y perimetrales, no interrumpe el desarrollo perpendicular de las alineaciones de árboles, que son los constituyentes principales del espacio ajardinado. En la actualidad, los paseos perimetrales y los dos centrales, desarrollados a un nivel inferior que la plantación, delimitan tres grandes cuadros pavimentados donde se sitúan las hileras de naranjos, acompañadas de acequias y alcorques de riego.

El edificio original, que sigue la tradición de las mezquitas omeyas de Siria, se construye completo, con una idea global y unitaria, a la que luego se le añaden sucesivamente nuevas naves, sin que la construcción pierda su identidad (como habría sucedido en la arquitectura occidental), pues se compone a partir de un módulo en planta repetible (tanto en la parte cubierta como en el patio ajardinado) que es susceptible de extensión en superficie sin modificar las cualidades espaciales. Las sucesivas ampliaciones, a excepción de la realizada por al-Hakam II, en la que el patio aparece claramente desproporcionado frente a

la sala de oración, van recuperando la escala del edificio cubierto frente al descubierto, y la de mayor superficie y última cronológicamente, realizada por Almanzor dos siglos después del levantamiento de la parte original, recupera una proporción en el patio, siendo  $a$  el lado corto de todo el conjunto y el mayor del patio, de  $2axa$  frente al edificio, con  $2ax2a$ , por lo que la totalidad del conjunto, asimismo con una imagen regular y totalizadora (a pesar de su ubicación en el centro de la medina), adopta la simple relación geométrica de  $2ax3a$ <sup>43</sup>.

### Medina Azahara



Vista del área palatina de Medina Azahara, según Antonio Almagro. J. A. Fernández y M. González, CSIC. *ANÓN, C.*, 2001

El conjunto de Medina Azahara fue construido por Abd al-Rahmán III en las cercanías de Córdoba a partir del año 936 –fue destruida en 1010<sup>44</sup>-. Su función era la de albergar el palacio de dicho monarca y su corte, así como todos los servicios administrativos y militares. Su construcción es la expresión política de la consolidación definitiva del estado islámico en Al-Andalus.

Medina Azahara era una verdadera ciudad, pues albergaba todos los servicios urbanos necesarios para su desarrollo, y su formalización arquitectónica, de nueva planta y con una voluntad unitaria y globalizante, es de gran interés, pues su recinto, sensiblemente rectangular, contenía una doble muralla, se subdividía en tres terrazas regulares construidas en un terreno en pendiente que busca las vistas hacia la vega de regadío del Guadalquivir.

Por lo tanto, es un palacio-fortaleza, situado en zona montañosa, pero cercano a la capital, rodeado de un paisaje artificial creado por las técnicas de la irrigación, y con diversos elementos arquitectónicos interiores entre jardines, con una relación más de yuxtaposición y adición que de articulación efectiva e integradora, como es común en el urbanismo musulmán, aunque la imagen exterior sea unitaria (como la mezquita de Córdoba) y cada unidad arquitectónica (palacios, edificios civiles, etc.) constituya un conjunto en sí regular y ordenado<sup>45</sup>.

Entre los numerosos patios existentes en Medina Azahara destaca por su trazado ajardinado el perteneciente a la llamada vivienda del Príncipe<sup>46</sup> o vivienda oriental, construida aproximadamente en el año 950 y que constituye el origen del tipo de patio de crucero.

Esta arquitectura doméstica contiene por primera vez un tipo muy extendido en Al-Andalus, consistente en estructurar la vivienda a partir de la asociación del salón con el espacio ajardinado, basado en un patio con dos pabellones en los lados más cortos, que albergaban sendas salas con pórticos precedentes, y en los lados mayores se situaban las habitaciones de servicio o corredores (en este ejemplo pionero tan temprano, casi cuatro siglos anterior a la Alhambra, no existen corredores ni habitaciones laterales, sino una escalera a los niveles superiores y una tapia para cerrar el jardín).

El patio-jardín, de reducidas dimensiones, es casi cuadrado<sup>47</sup>, con el eje principal de tamaño mayor en dirección este-oeste. La existencia de una habitación pequeña al sur de la sala occidental rompe la casi perfecta simetría axial que une los dos pórticos de triple arquería y sus salas, que se marca por un estanque cuadrado rodeado de andenes, con su fuente, situado a los pies del pabellón occidental, y otro andén que se dirige al segundo pórtico. Otro paseo perimetral recorre todo el jardín. El estanque es abrazado por dos cuadros con forma de L, que incluían la plantación, situada en un nivel inferior, rodeados de los canales que desde el estanque, mediante unos rebosaderos, irrigaban el jardín. Se señala someramente un eje transversal al separarse mediante una línea de piedra los dos rectángulos que conforman los cuadros. La unidad salón-pórtico-alberca-andén sirve de conexión con los ejemplos domésticos posteriores, que configuran el arquetipo de patio andaluz.

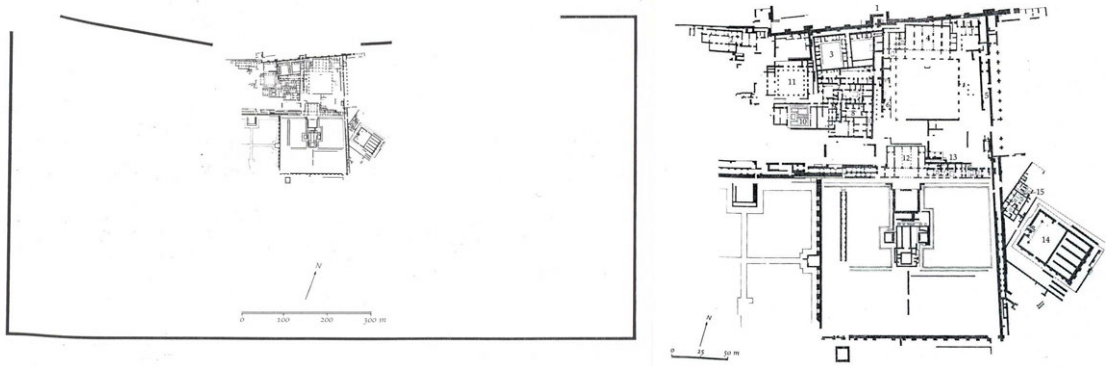
Constituiría el tipo de eje lineal, de origen romano<sup>48</sup>, utilizado principalmente en la zona mediterránea y que se ha denominado, también, cordobés; si este trazado básico se cruza ortogonalmente por otro andén que une los dos paseos perimetrales, se organiza la planta en cruz, que suele marcar el centro con una fuente o con la alberca. El tipo lineal conoce en Al-Andalus un gran desarrollo, cuyo punto culminante es el Patio de Comares o de la Alberca, que abre paso a los patios de la vivienda mudéjar, que, generalmente, prosiguen este tipo más que el cuatripartito.



Vista exterior del Salón Rico

Vista del Jardín Superior desde el Salón Rico

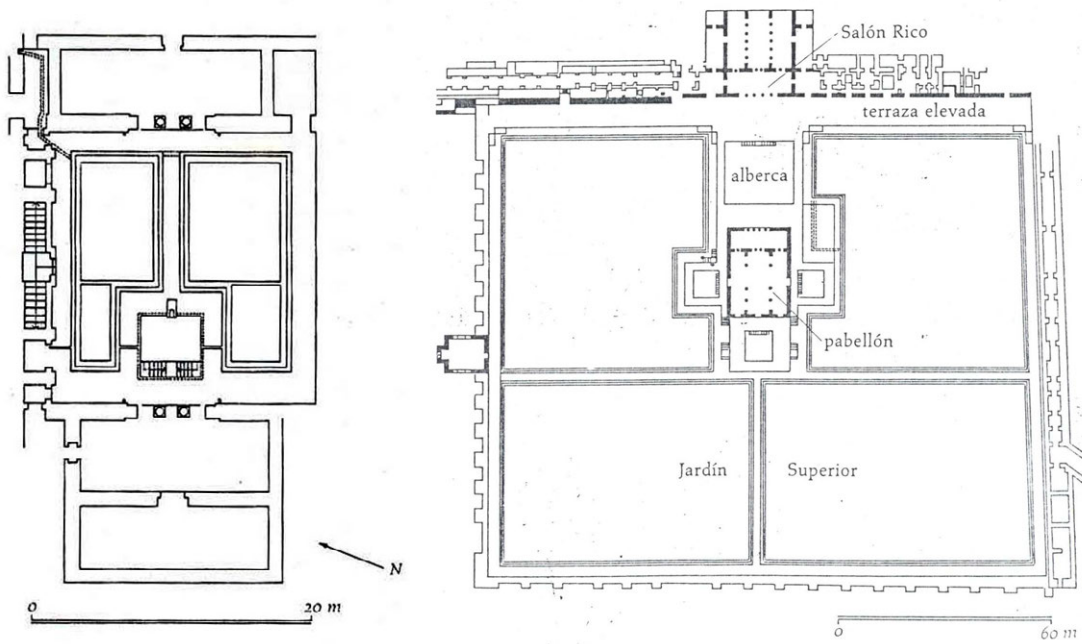
Su influencia principal proviene del desarrollo del tipo a partir de un hipotético eje de simetría transversal al principal, que dobla el estanque en la otra fachada del pórtico, como sucede en el jardín del crucero del Castillejo de Monteagudo, en el Alcázar cristiano de Córdoba, en el Patio de la Casa de la Contratación de Sevilla y, seguramente, en la Aljafería de Zaragoza. Este tipo denominado <<patio de crucero>>, que tuvo un importante desarrollo en la arquitectura



Plantas general y del área palatina de Medina Azahara. VALLEJO TRIANO, A., 1992.



Vistas generales de Medina Azahara



Plantas del Jardín del Príncipe y del Jardín Superior, en Medina Azahara. RUGGLES, D. F., 1992



Vistas del Jardín del Príncipe, Jardín Superior con el Salón Rico, estanque y pabellón central, en Medina Azahara

hispanomusulmana. Entre este patio-jardín pionero y los siguientes ejemplos documentados, la Aljafería y la Alcazaba de Málaga, existe un lapso de tiempo de más de un siglo, pero la continuidad de tipos es total, como se puede ver en el Castillejo de Monteagudo y en el resto de jardines de crucero nombrados<sup>49</sup>.

El germen del otro tipo desarrollado en Al-Andalus, el pabellón o mirador asociado a un jardín, también está en Medina Azahara, en los Jardines Superior e Inferior.

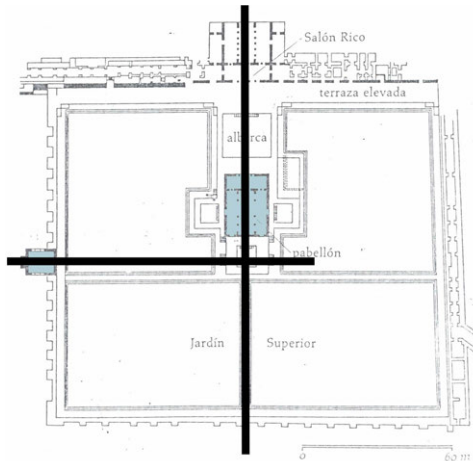
El Jardín Superior, situado en la terraza intermedia del complejo de Medina Azahara, tiene una clara función representativa al estar unido al Salón Rico, lugar de ceremonias de la corte califal. Fue construido, aproximadamente, entre los años 953 y 956. Tiene prácticamente una forma cuadrada de 130 m de lado y constituye una unidad compacta y acabada con el Salón Rico, situado fuera de este polígono regular, en su cara norte, al que se abre mediante un pórtico de cinco arcos, acompañado de dos pequeñas habitaciones laterales, agrupación muy utilizada en la arquitectura doméstica hispanomusulmana; detrás de este pórtico se desarrollan perpendicularmente las tres naves del salón, separados por arquerías columnadas<sup>50</sup>. El conjunto de pórtico y naves conforman una T invertida, que se repite simétrica en el pabellón<sup>51</sup> del jardín y en la organización de los cuadros, como en la mezquita de Córdoba original, tanto en el patio como en la sala de oración. La composición del jardín es simétrica a partir del eje principal, el del Salón Rico.

El jardín estaba cerrado por altas murallas, pero se abren a la terraza inferior con un mirador situado en el lado oeste, considerado como precedente de la Torre de Comares<sup>52</sup>. Es posible que los torreones de las murallas permitieran ver el paisaje<sup>53</sup>, uno de los intereses principales en la localización y trazado del conjunto; asimismo, el Salón Rico se eleva unas gradas, como el pabellón, para permitir el monarca la perfecta visión del conjunto.

El trazado se organiza a partir de dos ejes perpendiculares que se cruzan, no en el centro, sino algo más al sur, para permitir el paso en el andén transversal, pues una de las albercas del pabellón lo hubiera interrumpido, y unos paseos perimetrales por tres lados de la muralla y, al norte, una terraza elevada donde se sitúa el Salón Rico -la hábil manipulación de la elevación topográfica y de la visión que tuvo lugar en Al-Andalus empezó en Medina Azahara<sup>54</sup> y se desarrolló posteriormente hasta su punto máximo, la Alhambra<sup>55</sup>-. Esta terraza se prolonga en el eje principal hasta llegar al pabellón, con la misma estructura del salón de recepciones: tres naves separadas por arquerías y un pórtico perpendicular del mismo ancho que las anteriores. Dicho pabellón exento se rodea de cuatro albercas, situadas en los ejes en cuya intersección se encuentra el edificio; la alberca mayor separa, en la terraza nombrada, el pabellón y el Salón Rico, y en él se reflejan, respectivamente, sus fachadas norte y sur. Estos elementos repiten en el eje principal N-S, como en la Casa del Príncipe, la unidad salón-pórtico-alberca-andén.

Esta organización en cruz es la más antigua conocida de la jardinería hispanomusulmana. Los dos cuadros superiores, como ya se ha dicho, se separan, no sólo por un paseo, sino por un complejo sistema de elementos

formado por una terraza que alberga un pabellón y cuatro albercas. Como ya se ha señalado, en la Hispania romana es muy extraña la tipología del jardín cuatripartito, por lo que su origen más probable es el *char-bagh* del Próximo Oriente a través del Islam.



Articulación quebrada de los Jardines Superior e Inferior marcada por la disposición de los elementos de arquitectura ligera, el pabellón exento y el torreón mirador (plano base: RUGGLES, D. F., 1992)

Los cuadros se bordean de canalillos que se abastecían de las albercas, cuya misión era la irrigación de las plantaciones, situadas, como es típico de la jardinería hispanomusulmana, en un nivel más bajo que los andenes.

Su articulación con el resto de la ciudad-palacio es meramente casual, pues se yuxtapone a las demás unidades, sin haber relaciones axiales, excepto con el Jardín Inferior, cuyos paseos perimetrales coinciden, aunque el mirador, estando situado en el extremo de uno de los ejes, no coincide con el eje superior, descentrado, como ya se dijo, por la situación del pabellón.

Este Jardín Inferior se encuentra a 14 m por debajo del superior y tiene una organización cuatripartita, amurallada y con paseos pavimentados y albercas con remates al final de sus ejes. La articulación con el Superior se realiza mediante ejes quebrados cuyo cambio de dirección se marca por la disposición ortogonal del pabellón principal y el torreón mirador; este elemento pertenece a ambos niveles, pues, proyectado desde el superior, se apoya sobre el inferior y su posición marca el eje principal y la organización de dicha plataforma ajardinada.

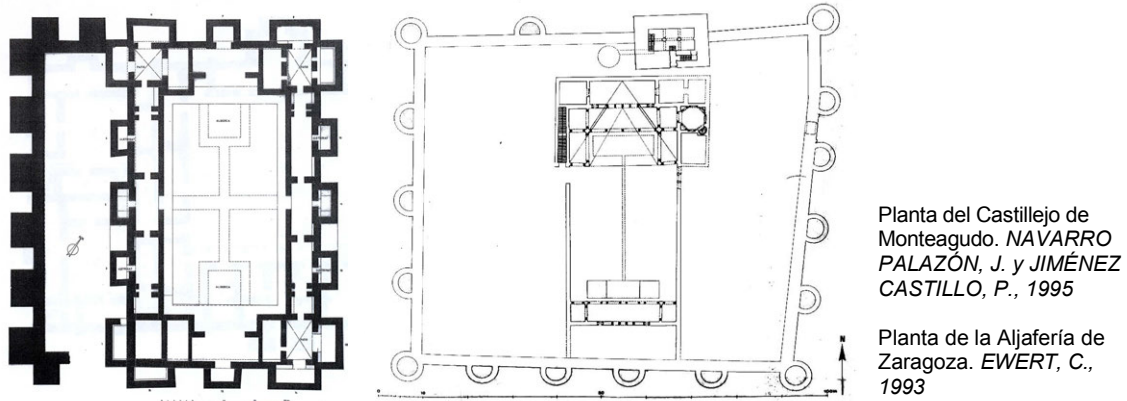
## ETAPA ALMOHADE O CALIFAL

En este periodo intermedio, entre los siglos XII y XIII, la capital se estableció en Sevilla y su alcazaba eran los Reales Alcázares, con varios patios de crucero de interés.

Otras poblaciones importantes organizaron este sistema territorial dependientes del poder central, por lo que se multiplicaron estos palacios-fortaleza con sus patios de crucero, tipología especialmente extendida en este momento.

Destacan en su desarrollo, además de los patios califales de Sevilla, el Castillejo de Monteagudo –en el medio rural- y la Aljafería de Zaragoza.

La villa rural del Castillejo de Monteagudo, fortificada y situada en un altozano, aunque apoyada por otra edificación fuerte, tiene carácter rural, no suburbano, y su importancia es capital en el desarrollo del jardín hispanomusulmán, pues en él se sucede el patio con alberca<sup>56</sup>, el pórtico, la sala y el mirador o torreón, precedente directo de la Alhambra<sup>57</sup>.

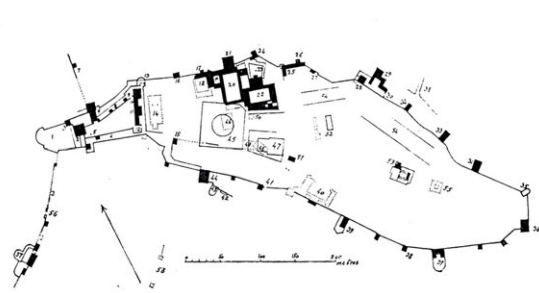


El palacio de la Aljafería de Zaragoza, fortificado, está situado en un terreno llano en las cercanías de la ciudad, con dos pabellones laterales abrazando el estanque, y constituye un precedente del Patio de los Leones, seguramente doblando dicha alberca en el pórtico simétrico. Existen varios patios califales en el Alcázar de Sevilla: el patio de la Casa de la Contratación, que pertenecía al antiguo palacio del gobernador omeya, hoy en un edificio administrativo anejo al Alcázar, y un cuyo centro se levantaba un pabellón pequeño y una fuente redonda; el patio del Yeso, jardín largo rectangular con arriates y un canal por el medio, con un pórtico de siete arcos en uno de los costados, y el patio del Crucero, jardín de crucero en dos planos, sostenido el superior por galerías abovedadas bajo cuyo eje corre una alberca longitudinal, con cuatro cuadros de naranjos.

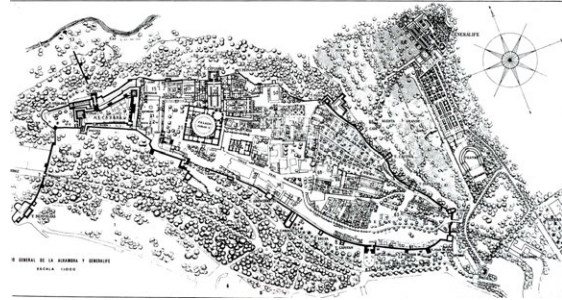
## ETAPA NAZARÍ



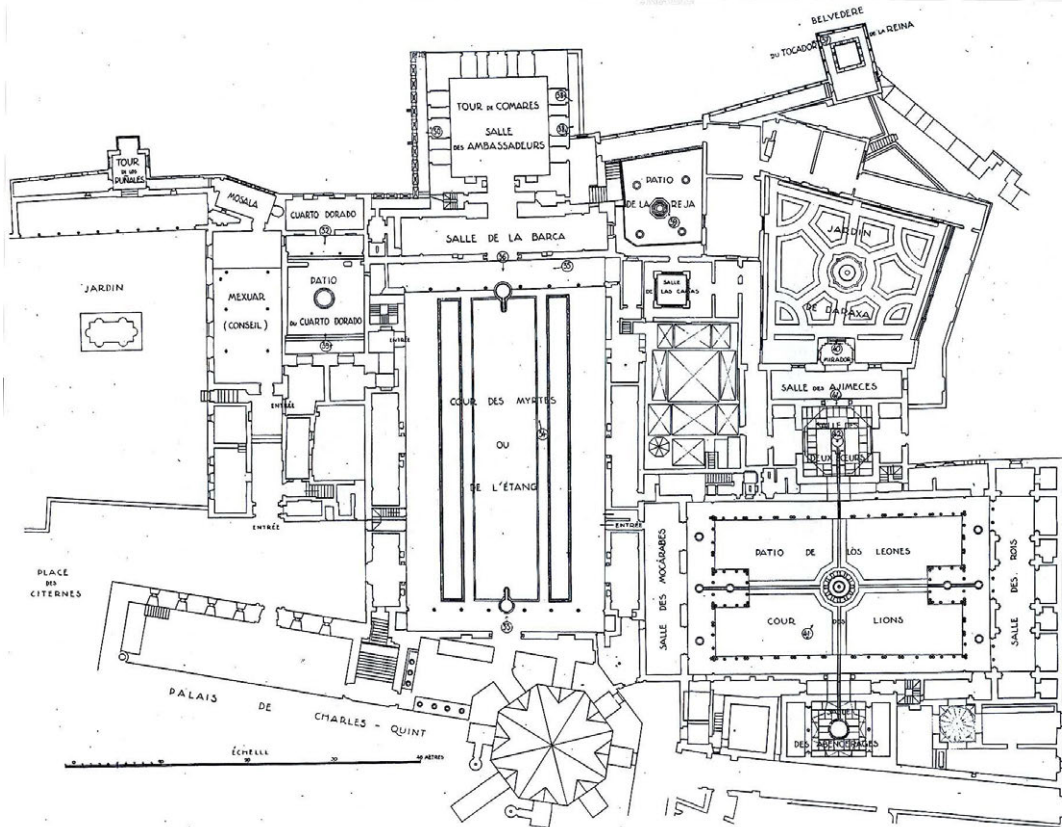
Vista de la Alhambra



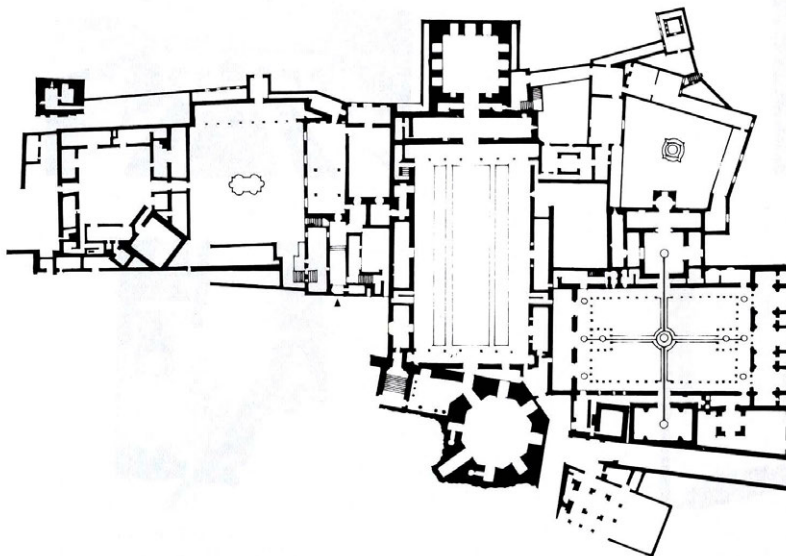
Plano general de La Alhambra, según Manuel Gómez Moreno. GÓMEZ-MORENO, M., 1966



Plano general de La Alhambra y el Generalife, según F. Prieto Moreno. VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., 1988.



Planta general del área palatina de La Alhambra, según Georges Gromort. GROMORT, G., 1926



Plano general del área palatina de La Alhambra, según Manuel Gómez-Moreno. Roland Micklewright. GRABAR, O., 1980

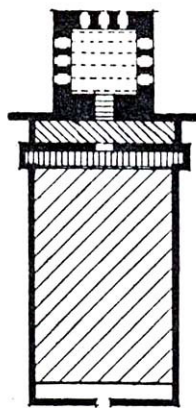
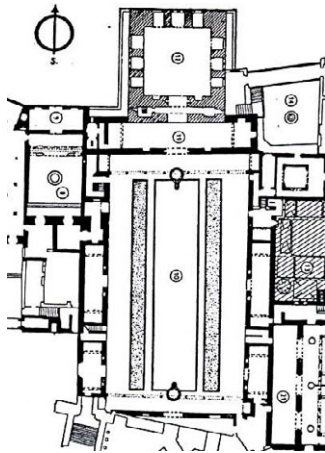
Su centro administrativo era Granada, en cuyas cercanías se encontraba la fortificación de la Alhambra, construida entre los siglos XIII y XIV, rodeada de una fuerte muralla con torres. En la primera mitad del XIII se construyó la Acequia Real, que llevó el agua hasta la fortaleza, cambiando la faz de las yermas colinas.

Dentro del conjunto se encuentra un palacio circundado de huertos aterrazados, varios patios de crucero asociados a un mirador y algunos con pabellones y una villa cercana, a su vez con patio de crucero, mirador y pabellón desaparecido, que es el Generalife.

### La Alhambra

El palacio de la Alhambra, que no tenía fachada monumental, al modo occidental, se componía de dos recintos principales: el Patio de Comares, con función representativa, y el de los Leones, de uso privado para la familia real.

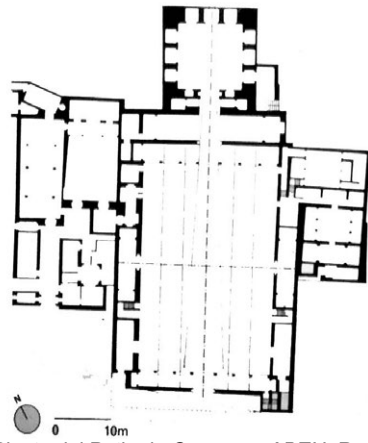
Es la Alhambra para Chueca<sup>58</sup> el prototipo de organización de un gran conjunto musulmán, donde los espacios no se suceden axialmente a partir de una perspectiva, como en la arquitectura occidental, pues significaría continuidad y focalidad, inexistentes en el espacio islámico: la dirección única se multiplica, apareciendo las líneas quebradas, que proporcionan discontinuidad y sucesión de espacios por saltos y por conexiones ortogonales, como explica el autor, sistema organizativo que llama composición trabada y asimétrica de directriz quebrada, muy desarrollada en la arquitectura española, cuyo paradigma es la Alhambra<sup>59</sup>.



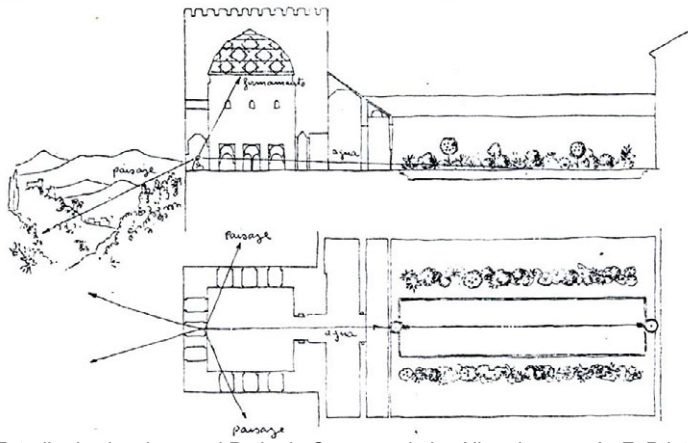
Palacio de Comares en la planta de Casa real de la Alhambra, según Leopoldo Torres Balbás. *TORRES BALBÁS, L., 1959*

Esquema del Patio y Torre de Comares, según Fernando Chueca. *CHUECA GOITIA, F., 1947*

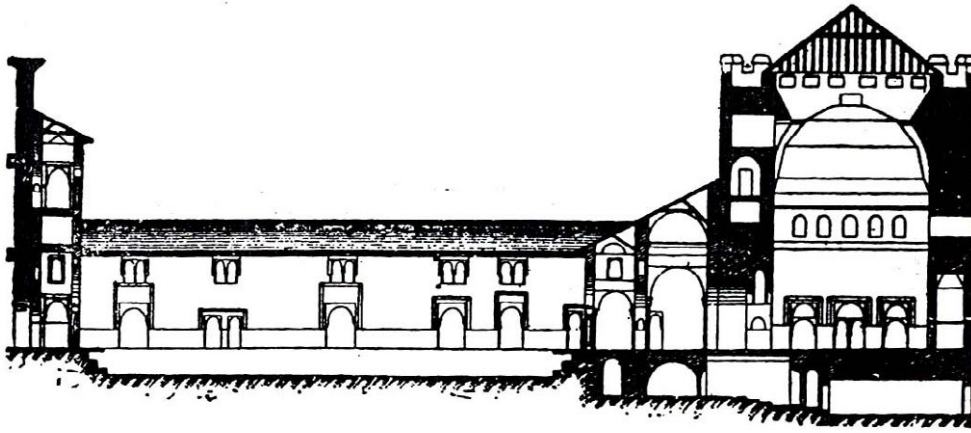
El Palacio de Comares es el ámbito de alta representación político-administrativa, organizado como una sucesión de dependencias ascendentes hasta el trono. Se compone de un patio rectangular cuyo eje longitudinal lo constituye una alberca alargada que inicialmente llevaba una fuente central; su desarrollo se apoya por sendas bandas de arroyos y naranjos que corren paralelos a la alberca en dirección de la torre de Comares, que se surte de agua



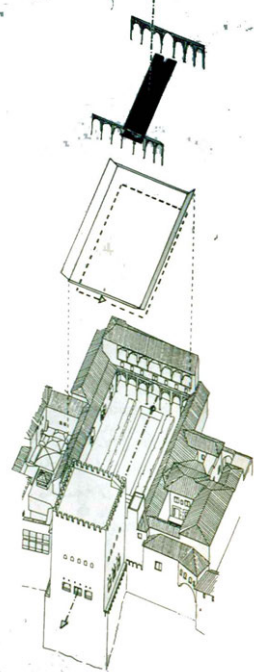
Planta del Patio de Comares. *ABEN, R. y WIT, S. de, 1999*



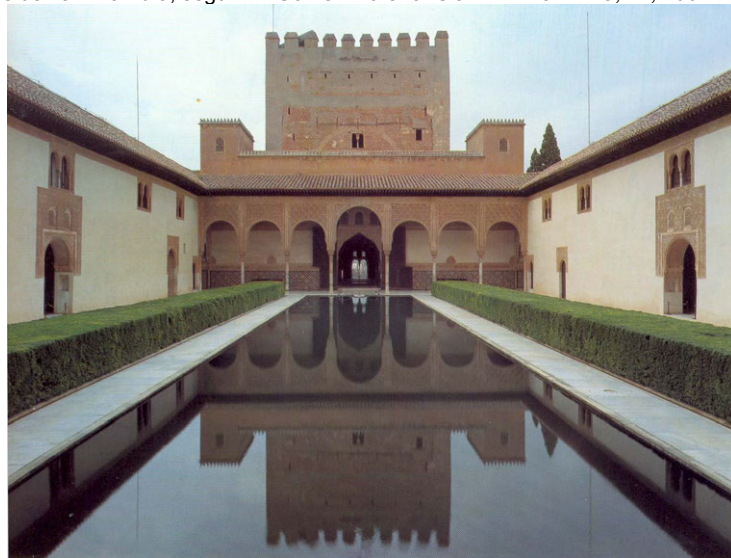
Estudio de visuales en el Patio de Comares de La Alhambra, según F. Prieto Moreno. *PRIETO MORENO, F., 1973.*



Sección del Palacio de Comares de La Alhambra, según M. Gómez Moreno. *GÓMEZ-MORENO, M., 1951*



Interpretación del Patio de Comares. *ABEN, R. y WIT, S. de, 1999*



Vista del Patio de Comares de La Alhambra. *BARRUCAND, M. y BEDNORZ, A., 1992*



Vista del surtidor de la alberca en el Patio de Comares de La Alhambra

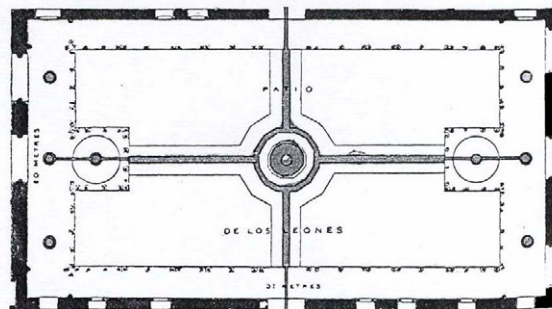
mediante dos fuentes redondas bajas situadas en sus lados menores y en la misma línea del pórtico.

A ambos lados cortos, como es habitual en la arquitectura hispanomusulmana, se sitúan dos pórticos sobre columnas que dan paso a otras tantas salas, la meridional destruida por Carlos V, de desarrollo transversal, llevando la norte o de la Barca a la Sala de Comares, situada en la torre homónima, abierta por tres de sus lados al paisaje. En los lados largos se localizan dos series de habitaciones, como en el Castillejo de Monteagudo. Constituye un patio de crucero, pues el surtidor central marca el punto medio y la doble simetría, con influencias de la arquitectura cordobesa en la linealidad de la alberca central, la cual obligaba a los cortesanos a acercarse al soberano lateralmente, sin molestarle<sup>60</sup>.

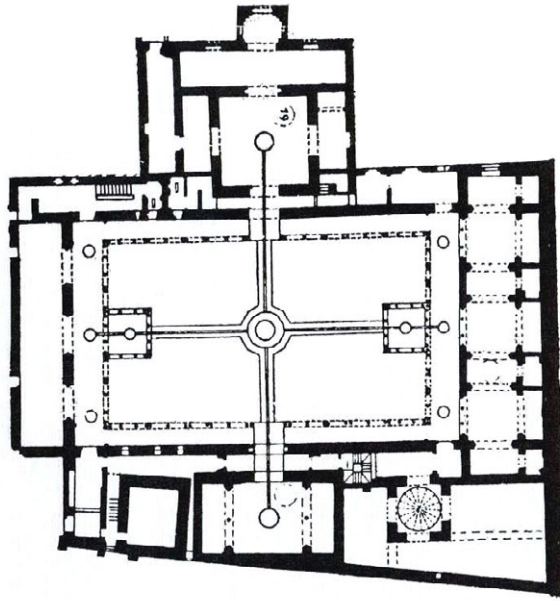
Hay que destacar en la jardinería nazarí la organización dual en los distintos conjuntos de la Alhambra de un jardín cerrado interior simétrico apoyado en una alberca longitudinal u otros elementos acuáticos, tratado como un patio de crucero, y un mirador asociado al paisaje exterior –cubo de la muralla- en busca de los panoramas, propiciados por la topografía del terreno que no apoyaba las distancias medias sino las cercanas del patio o las lejanas, unidos por un pórtico: la sucesión mirador-sala-pórtico-alberca en patio es una creación nazarí del siglo XIV, con antecedentes en Medina Azahara y el Castillejo de Monteagudo. El más antiguo en la Alhambra es el de los Abencerrajes, predecesor del Generalife, Partal y Comares.

Las vistas panorámicas sobre el jardín y el paisaje desmienten el concepto tradicional del jardín islámico como espacio totalmente encerrado en sí mismo<sup>61</sup>; en su lugar, muestra que las diferentes perspectivas visuales se incorporaron al diseño del jardín mediante la manipulación de la dirección de la mirada y de la distancia que ha de atravesar, en donde el rey expresaba su poder en su capacidad de percibir, por lo que se identifica el mirador con la persona misma del rey. Éste desde su trono disfrutaba tanto del paisaje exterior, dominio del territorio donde ejercía su poder, como del patio, cuyos elementos, manipulados en un increíble trabajo de síntesis, representan simbólicamente los componentes del medio físico: terreno, vegetación y agua<sup>62</sup>.

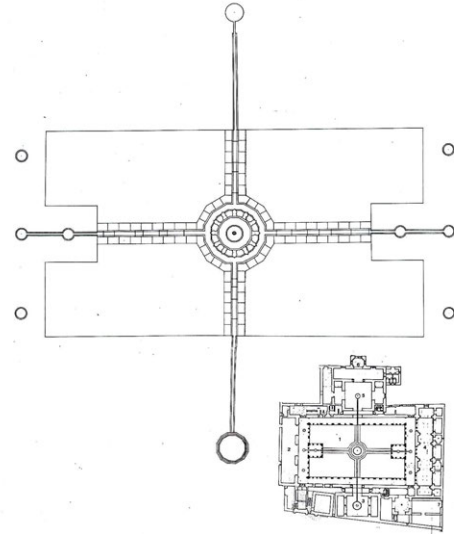
En Comares se ejemplifica la utilización del agua en la arquitectura nazarí, diseñada en tres momentos distintos: nacimiento o manantial, formalizado con el círculo; desplazamiento, la recta, y estancamiento o remanso, el rectángulo.



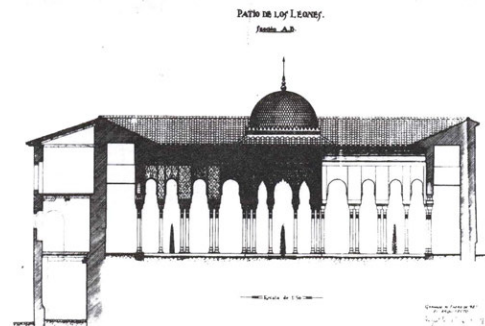
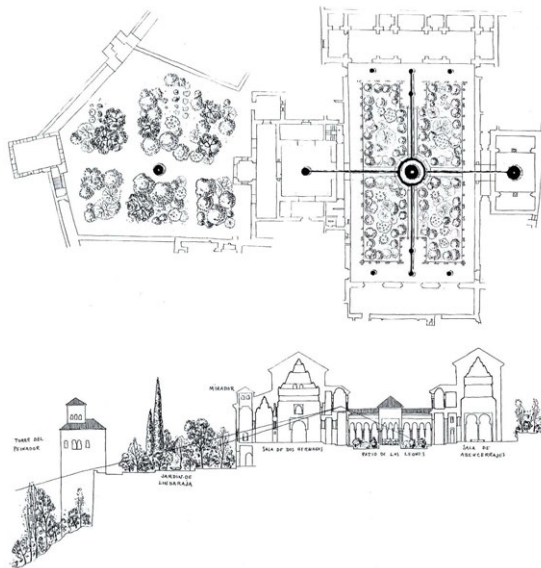
Planta del Patio de los Leones. FARIELLO, F., 1967



Planta del Palacio de los Leones de La Alhambra.  
*BURCKHARDT, T., 1985*



Acequias en cruz del Patio de los Leones de La Alhambra. *PAVÓN MALDONADO, B., 1990*



Sección del Patio de los Leones de La Alhambra, según Leopoldo Torres Balbás, 1927. *VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., 1988.*

Planta y sección del Palacio de los Leones de La Alhambra, según F. Prieto Moreno. *PRIETO MORENO, F., 1973*



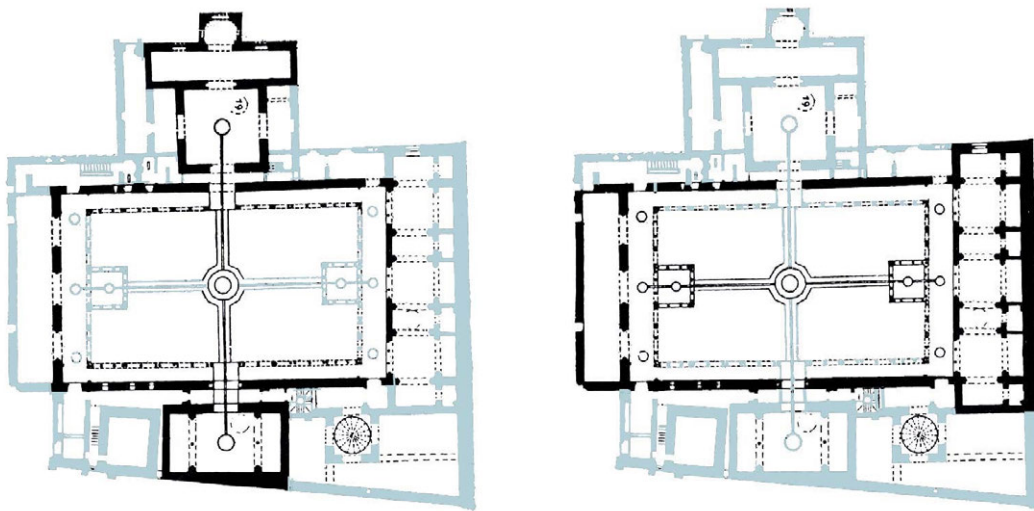
Vistas del Patio de los Leones de La Alhambra



El sector del Patio de los Leones es el palacio residencial, ordenado con paratas en descenso hasta los límites de la muralla, organización destruida por Carlos V al construir sus habitaciones en la Alhambra. Algunos autores lo asocian al harén y otros a varias residencias de la familia real.

Es un espacio rectangular rodeado en sus cuatro pandas de pórticos sobre columnas, con un trazado cuatripartito organizado mediante cuatro canales que surgen de seis surtidores alojados en fuentes bajas redondas (dos de ellas en los pórticos, dos en los pabellones y otras dos dentro de las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes); los canales se cruzan en la fuente de los Leones y se rodean de andenes al nivel de los paseos exteriores, que encierran cuatro cuadros de plantación a cota inferior<sup>63</sup>. En los lados cortos y de forma sorprendente, se sitúan dos pabellones que se internan en el patio.

En el lado norte, en eje con las dos salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, se sitúa el Mirador de Daraja, sobre los antiguos jardines aterrazados, hoy habitaciones de Carlos V. Además, a pesar de su transversalidad, constituye también una secuencia mirador-sala-pórtico-patio con alberca, pues el mirador de Lindaraja estaba abierto originalmente al exterior.



Disposición ortogonal de dos patios de crucero en el Patio de los Leones (plano base: BURCKHARDT, T., 1985)

El Patio de los Leones constituye una evolución del patio de crucero, cuyas albercas simétricas enfrentadas a los salones e introducidas en el trazado del crucero en los dos lados menores originarían los dos pabellones, cuyos precursores son los dos laterales de la Aljafería. Los miradores, en forma de pabellones se abren, asimismo, al espacio del patio-jardín, para conseguir una fusión más íntima entre arquitectura y paisaje, una interrelación total entre la casa y el patio, que la ofrecida por los pórticos o salones perimetrales<sup>64</sup>.

Las cuatro pandas porticadas con columnas son muy raras en la arquitectura hispanomusulmana residencial<sup>65</sup>, y más extraños son todavía los dos pabellones cuadrados sobre columnas en los lados menores.

La disposición de los canales en cruz se formaliza como un *char-bagh* persa, ya utilizado en Medina Azahara, Castillejo, etc., pero su origen está en la superposición ortogonal de dos patios de crucero independientes: por un lado, una organización según el eje longitudinal del patio, con las salas de los Mocárabes y de los Reyes, sus pórticos, andenes y elemento acuático –la fuente central de los Leones–, que incluso presenta dos pabellones que se introducen en el jardín, que se podrían entender como los miradores de la arquitectura nazarí, pues la disposición de este patio de crucero, sin cambios topográficos en sus extremos, no permite la construcción de los miradores-torre en el exterior; el segundo, en el eje transversal, aunque en conjunto tiene la misma longitud que el perpendicular, que incluye las dos salas de los Abencerrajes y Dos Hermanas, sus pórticos correspondientes, andenes y elemento acuático –de nuevo la fuente de los Leones–, y a esta sucesión se añade el Mirador de Daraja. La superposición ortogonal de ambas organizaciones de crucero produce el patio columnado en las cuatro pandas y el *char-bagh*<sup>66</sup>.

La expansión en el trazado por efecto de los cuatro brazos de agua propicia la lectura de una búsqueda constante de ambigüedad espacial mediante la manipulación de los ejes, típica de la jardinería hispanomusulmana: se pierde la jerarquía en el lado mayor del patio –también sucedía en el Patio del Yeso de Sevilla–, pues se enfatiza el más corto al ser el que tiene un desarrollo canónico, con mirador-torre, para lo cual, a pesar de estar dentro de un espacio cerrado doméstico, se prolongan los canales acuáticos; además, la importancia que proporcionan los dos pabellones en el eje longitudinal, sin duda el de mayor fuerza compositiva, se contrarresta al reducir ambas construcciones el tamaño virtual del patio rectangular, que se convierte en casi un cuadrado, pues la distancia desde un pabellón a otro es algo mayor que la existente entre los pórticos del eje transversal.

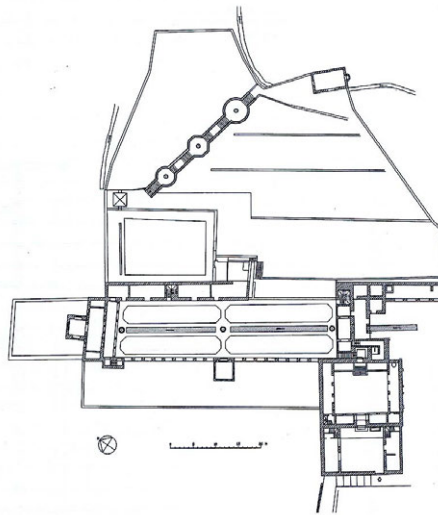
La complejidad espacial generada al superponer dos esquemas compositivos de forma perpendicular se aumenta con los ritmos irregulares de las columnas de mármol y los efectos de pantallas semitransparentes que se intercalan en todas las visuales, dispositivos que se manifiestan en la continua pérdida de referencias espaciales y, por tanto, de orientación, por parte del observador en su visita, a pesar del pequeño tamaño del patio.

Todos estos factores producen la extrema unión entre casa y jardín, que se ve incrementada por la utilización del agua en el interior de las salas, cuyos canalillos brotan de ellas para reunirse en el centro del jardín en la fuente, pues no se llegan realmente a definir los límites entre la casa y el patio completamente: cuando se está al exterior con agua y vegetación –pabellones– se permanece bajo techado y donde hay techo –en las dos salas–, el propio agua llega hasta ellas, por lo que se consigue la fusión entre espacios cubiertos y descubiertos, así como una máxima unidad en el jardín.

Desde la habitación superior entre la sala de Dos Hermanas y el Patio de los Leones se pueden obtener la doble posibilidad de observación del paisaje exterior y el jardín íntimo, privado.

Constituye el Patio de los Leones la culminación de la evolución del patio de crucero hispanomusulmán, donde la macla de las dos organizaciones proporciona al tipo la máxima complejidad espacial; asimismo, como el Generalife, consigue la fusión de los dos tipos de jardines, el patio de crucero y el jardín asociado a pabellones.

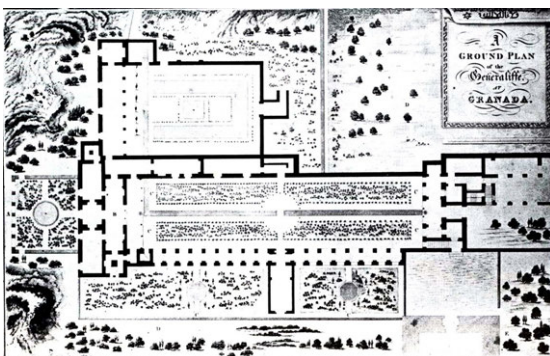
Patio de la Acequia, en el Generalife



Vista general del patio de la Acequia

Hipótesis de la planta en el siglo XV. ORIHUELA, A., 1995

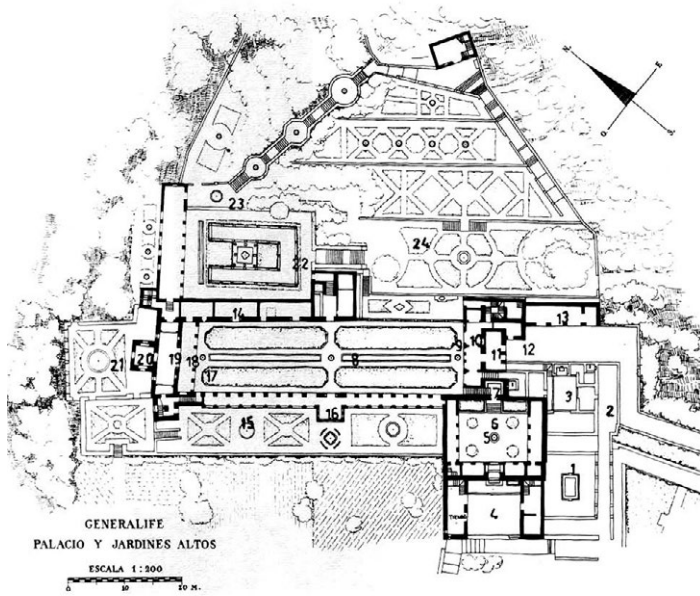
El Generalife era una finca de recreo de la Alhambra, también con función agrícola, que fue construida en el siglo XIII a escasa distancia de los palacios, en una fuerte pendiente; se generó gracias al establecimiento de la Acequia Real, que cruzaba por el centro del denominado Patio de la Acequia, elemento acuático que propició la creación de jardines y huertos aterrazados. Se disponía en la parte media de una ladera organizada en paratas, pues se desarrolló siguiendo las líneas de nivel.



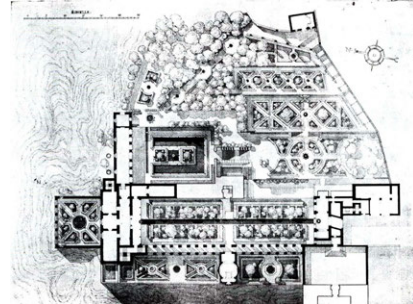
Planta general. MURPHY, J. C. *The Arabian antiquities of Spain*. Londres, 1813



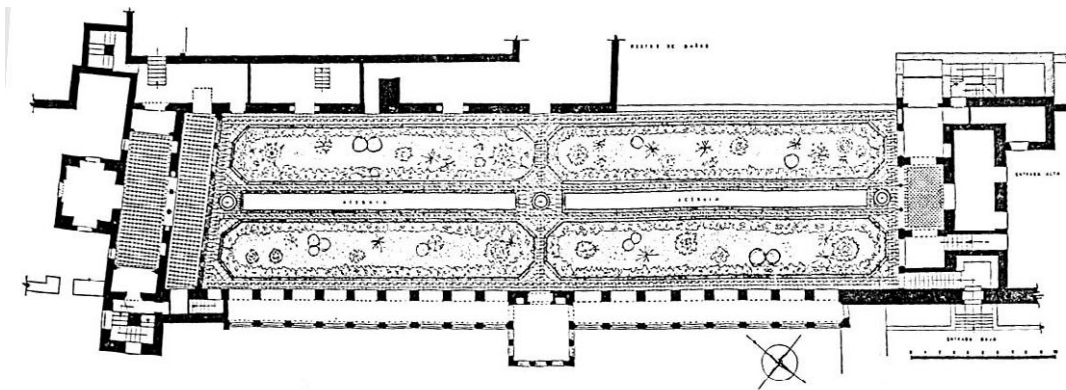
Vista del patio de la Acequia



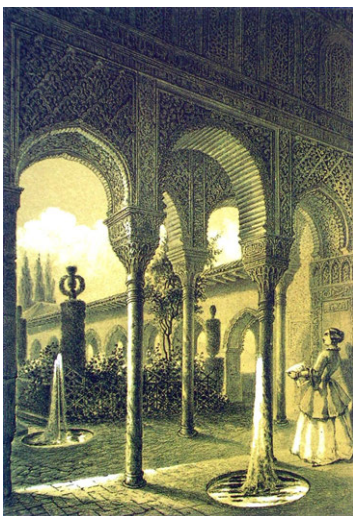
Planta general del Generalife, según Leopoldo Torres Balbás. J. Bermúdez Pareja. VÍLCHEZ VÍLCHEZ, C., 1988



Planta general del Generalife. GROMORT, G., 1926



Planta general del Generalife. GÓMEZ-MORENO, M., 1966



Vista del Patio de la Acequia, s. XIX. *Jardines de los países del Islam: de Córdoba a la India*, 1983



Vistas del Patio de la Acequia del Generalife



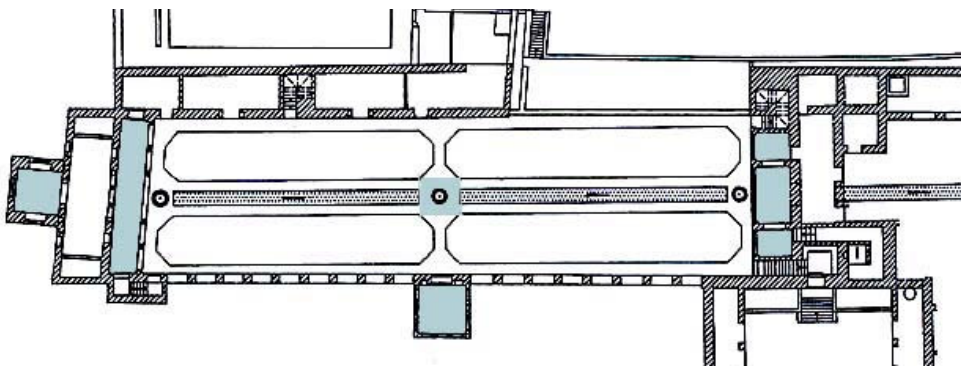
El gran Patio de la Acequia, muy alargado, se centra por dicho canal que discurre entre dos pabellones con pórticos sobre columnas en los lados cortos, bajo los cuales se originan dos fuentes con surtidor, como en Comares. En el punto central se organizaba un pabellón con una fuente en un puente sobre la acequia y cuatro cuadros con nivel más bajo que los paseos, hoy desaparecidos.

En los lados mayores se sitúan dos elementos lineales, uno abierto al paisaje en su punto central mediante un mirador que se adentra en la terraza inferior –el oeste- y otro sirviendo de muro de contención de la ladera. Los jardines y huertos anejos aterrizados están hoy muy transformados.

Es el prototipo de jardín hispanomusulmán, encerrado entre pabellones y muros, cuya forma longitudinal sigue el curso del agua como base de la composición, modelo proveniente del jardín de la Casa del Príncipe de Medina Azahara, pero extendido a través de sus vistas hacia los jardines y la ladera inferior. La disposición de un brazo medio indica la formación de un patio de crucero.

En el Generalife cristalizan los dos tipos del jardín generados en Al-Andalus, el patio de crucero, tanto el cordobés lineal como el *char-bagh*, y el jardín asociado a un pabellón, así como incluye el mirador-torre de la arquitectura nazarí.

Por un lado, la extrema longitud del patio frente al mínimo ancho provoca la linealidad del espacio, que parece indicar la típica ordenación cordobesa, como el Patio de Comares, pero en el área central se instala el crucero, con el puente y el pabellón, por lo que existe un *char-bagh*; asimismo, este pabellón ordena el jardín, pues centraliza el trazado, como en el Jardín Superior de Medina Azahara, y los miradores, en el eje mayor y en el menor, prolongan la secuencia del patio de crucero hacia las vistas exteriores y anclan esta disposición en la ladera, al modo de la arquitectura nazarí, como precedente de Comares.



Disposición de elementos de arquitectura ligera, miradores y galerías (plano base: ORIHUELA, A., 1995)

La complejidad espacial está también provocada por el juego axial, pues el eje transversal, sin duda mucho menor y prácticamente inexistente en la actualidad, se veía marcado originalmente por el pabellón: un espacio tan dilatado como el Patio de la Acequia requería un elemento central que interrumpiera el desarrollo lineal y la extensa visual, pieza que no necesitaban los Patios de Comares o de los Leones, más proporcionados. La colocación del pabellón marcaría el eje

transversal, pero su relativa importancia se incrementaba con la disposición de un mirador en el extremo sobre los huertos, a pocos metros de él, situado tras un amplio pórtico abierto al paisaje, obra cristiana. El patio dividido en dos por un pabellón y la posibilidad desde el mismo de ver el jardín y el paisaje a través del anejo mirador en sendas visuales ortogonales proporcionaban una nueva complejidad espacial y ambigüedad axial al jardín hispanomusulmán.

Además, como en el resto de los patios, se potenciaba la transparencia de la arquitectura para diluirse con la naturaleza, pues se funden los límites entre ambas mediante el jardín. Las pantallas semitransparentes de los pórticos, del pabellón y del mirador exterior completaban las múltiples posibilidades de fusión entre el jardín y los espacios cubiertos.

Es uno de los escasos ejemplos de villas asociadas a una fortaleza que se conservan, aunque se conocen varios restos arqueológicos.

---

<sup>1</sup> Se ha tomado el topónimo castellano, por ser el de más uso, pero en la bibliografía se utilizan el árabe, Madīnat al-Zahrā' o al-Zaharaīnat y los híbridos Madinat al-Zahra y Madinat al-Zahara.

<sup>2</sup> A excepción de este jardín de Zaragoza y la almunia real de Toledo, no hay prácticamente restos de jardines musulmanes fuera de Levante y Andalucía, aunque se sabe que existían en Badajoz, Guadalajara, Medinaceli e incluso Huesca y Fraga. Ver TORRES BALBÁS, L. <<Los contornos de las ciudades hispanomusulmanas>> [publicado originalmente en *Al Andalus*, XV, 2, 1950, pp. 437-486 en 1950], en TORRES BALBÁS, L. Obra dispersa I Al-Andalus. Madrid: Instituto de España, 1982, pp. 341 y ss.

<sup>3</sup> Según TITO ROJO, J. <<Características de los jardines hispanomusulmanes>> (Texto en español de TITO ROJO, J. <<Caratteristiche dei giardini ispano-musulmani>>, en AA. VV. *Giardini islamici: architettura, ecologia*. Genova: Microart's Edizioni, 2001, pp. 27-52), pp. 4-7, el jardín islámico no se puede analizar simbólicamente como metáfora del paraíso coránico.

<sup>4</sup> RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L. *Simbiosis arquitectura-paisaje. Evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)*. (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 1998, pp. 18-19 señala la diferente relación existente entre la naturaleza y el hombre árabe y occidental, situación que proviene, para el autor, de las huellas de su vida nómada original.

<sup>5</sup> Según TITO ROJO, J., op. cit., pp. 9 y ss., el jardín no tiene carácter productivo; sólo tardíamente se introduce el concepto huerto-jardín. Las plantaciones se organizaban, según Luis Ramón-Laca en RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L., op. cit., p. 226, en tres sectores: uno de grandes árboles en la parte septentrional, que protegía el jardín del norte y así no daban sombra al resto de plántales; el segundo, alrededor de la alberca, noria o pozo, con árboles de menor porte pero de tipo ornamental; y, el resto, frutales y hortalizas, con plantaciones de flores.

<sup>6</sup> Para CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997 [1ª edición 1958], p. 159, <<la cruz simple y primordial expresa la orientación de una superficie>>. Además, indica ordenación espacial, señala concentración pero también ataque (en el sentido de fuerzas extendidas hacia el exterior) y, por lo tanto, reunidos en la misma figura, impulsos centrípetos y centrífugos. También en id., pp. 233 y 234, los <<ritmos surgiendo del centro hacia los cuatro puntos cardinales indican defensa de la totalidad>>, pues <<las figuras radiantes indican dispersión, crecimiento, involución>> y <<las líneas son siempre factores de comunicación y de enlace; de ahí que su sentido dependa íntimamente de las zonas que pongan en contacto>>.

<sup>7</sup> Anterior a los cruceros andalusíes y marroquíes son los claustrales cristianos medievales y, aún más antiguo, un jardín pompeyano. Ver TITO ROJO, J., op. cit., p. 19.

<sup>8</sup> Ver CHUECA GOITIA, F. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra* (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981, pp. 57 y ss. y CHUECA GOITIA, F. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Tomo I (1ª ed. 1965). Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2001, pp. 433 y ss.

<sup>9</sup> Como la Alhambra, las alcazabas de Almería y Málaga y Medina Azahara, precedente de todas ellas; siempre cercanas a la ciudad, a veces se integraban en sus murallas, como el Alcázar de Sevilla, asimismo rodeado de jardines y huertos; el palacio del Castillejo de Monteagudo, en cambio, se fortifica y se sitúa en un altozano, apoyado por otra edificación fuerte, pero tiene carácter rural, no suburbano; otro ejemplo singular es el palacio de la Aljafería de Zaragoza, fortificado, situado en un terreno llano en las cercanías de la ciudad.

<sup>10</sup> Como era el Generalife y Dar al-Arusa, en Granada, al-Rusafa y Alamiriya, en Córdoba, y al-Buhayra, en Sevilla.

<sup>11</sup> En realidad el patio, según CHUECA GOITIA, F. <<Rápidas consideraciones sobre los jardines-huertos de la España musulmana>>, en AA. VV. **Les Jardins de l'Islam. Islamic Gardens** (actas del congreso). Granada: ICOMOS, 1976, p. 136, al acotarse y segregarse del espacio agrícola circundante, no se realiza con intención sustractora, sino potenciadora del mismo, pues el jardín o patio sigue tratándose de un huerto.

<sup>12</sup> El concepto de paisaje artificial irrigado se concilia en el Islam con el de jardín. Ver RUGGLES, D. F. <<Los jardines de la Alhambra y el concepto de jardín en la España islámica>>, en DODDS, J. D. (edit.). *Al-Andalus. Las artes islámicas en España* (catálogo de la exposición). Madrid: El Viso, 1992, p. 164.

<sup>13</sup> También las alquerías o villas de recreos con jardines estaban apoyadas, en su mayor parte, en dichas fortificaciones.

<sup>14</sup> El germen de la planta con patio es muy antiguo: ya las tiendas de los habitantes nómadas formaban un círculo central (no un paralelogramo, como en los campamentos romanos), al cual las tiendas se abrían, cerrándose al exterior, como en la casa con patio. Ver GALLOTTI, J. *Le Jardin et la Maison Arabes au Maroc. II Tomos*. París: Albert Lévy, 1926, p. 5.

<sup>15</sup> Los hispanorromanos continuaron sus tradiciones enraizadas en el país, sobre todo en el sur y el este, después de la entrada de los pueblos bárbaros y el asentamiento de los visigodos a principios del siglo V. Ver TERRASSE, H. *Islam d'Espagne*. París: Librairie Plon, 1958, p. 1.

<sup>16</sup> Para RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L., op. cit., pp. 17-18, existe una gradación entre la ciudad y el campo en la España musulmana, de tal forma que <<el paisaje es modelado por medio de una multitud de tapias, pabellones, miradores, terrazas, toldos, huertas y jardines>>, tema que se plantea sucintamente pero no se desarrolla.

<sup>17</sup> Según CHUECA GOITIA, F., 1981, op. cit., p. 241: <<el jardín árabe inventa el paisaje humano a fuerza de geometría>>, pues no puede imitar la Naturaleza, como en los climas húmedos; el jardín hispanomusulmán es el jardín del riego, así como el jardín cerrado al exterior amenazante y el jardín tallado en paratas o terrazas para distribuir el agua y dominar las áridas y pedregosas laderas de nuestra orografía.

<sup>18</sup> Ver RUGGLES, D. F. <<Gardens and landscaping. Traditional forms>>, en AA. VV. *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*, vol. II. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 46.

<sup>19</sup> Ver TORRES BALBÁS, L. *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid: Plus Ultra, 1953, p. 48 y TORRES BALBÁS, L. <<Patios de Crucero>>, en *Al-Andalus*, vol. XXIII, 1958, p. 172.

<sup>20</sup> Según CONTRERAS, R. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba o sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid, 1878, pp. 155 y 156, en el conjunto de La Alhambra <<los edificios aparecen en cierto desorden, como arrojados a la casualidad>> y este <<aparente desorden en el todo>> se complementa con <<una marcada unidad en sus secciones o partes>>.

<sup>21</sup> Como sucede en Jardín del Salón Rico de Medina Azahara y el Patio de los Leones.

<sup>22</sup> En CHUECA GOITIA, F., 1981, op. cit., pp. 57 y ss se indica que las herramientas utilizadas son la estratificación del espacio y ruptura de la continuidad perspectiva a partir de la utilización de pantallas planas semitransparentes (pórticos y pabellones), masas de agua (estanques y albercas) y plantaciones (cuadros a nivel mucho más bajo que los andenes), por lo que se interrumpe deliberadamente la vista y el paso para perder la sensación de continuidad, multiplicándose las direcciones y apareciendo líneas quebradas.

<sup>23</sup> Ver id., p. 71, donde el arquitecto señala cómo la arquitectura interior y la exterior se estructuran a partir de volúmenes, cuya planitud y perfección geométrica les confieren ingravidad, pues dichos volúmenes no aparecen como masas, no pesan; este efecto se consigue a partir de decoraciones planas dentro de grandes paneles verticales, que mediante un dibujo lineal exquisito permite romper la fuerte pesadez de los muros, y confieren a todo el conjunto una

vibración antimatérica, favorecida por la fuerte luz incidiendo en estas arquitecturas, en el agua y la vegetación.

<sup>24</sup> En PRIETO MORENO, F. Los jardines de Granada. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 25, se señala que <<elementos intermedios de construcción que pertenecen tanto a la casa como al jardín>>, como galerías, pasos cubiertos, cenadores, miradores, terrazas, suponen un <<avance arquitectónico sobre la naturaleza, cuya contrapartida es la invasión de la casa por el jardín y el paisaje, debido a las galerías abiertas, salas, balcones y torres>>.

<sup>25</sup> Según BALLARÍN IRIBARREN, A. Arquitectura y Construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste. (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2000, pp. 232-233 la proliferación de espacios abiertos al exterior, como galerías, pórticos o pabellones, y el uso de patios para comunicar diferentes ámbitos arquitectónicos en la arquitectura medieval y renacentista es debido a varios factores, como: normalidad en la estancia al aire libre que no implicaba una protección de las inclemencias del tiempo y, por tanto, correspondiente a formas de vida diferentes a las actuales, y la existencia de un clima cálido en la Edad Media frente al enfriamiento posterior, a partir del siglo XVI. Este hecho explica, según el autor, <<la distinta relación entre los espacios abiertos y cerrados, que se articulan de una manera más matizada y rica que la actual>>.

<sup>26</sup> En la España islámica no tuvieron gran importancia, pues aunque en el primer ejemplo del tipo segundo, el Jardín Superior de Medina Azahara, se presenta el pabellón exento, pocos casos se encuentran posteriormente: parece que en el Jardín de Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla y en el Generalife había sendos pabellones exentos en el punto central de la cruz. Curiosamente, estos pocos ejemplos calaron profundamente en la arquitectura de jardines española, seguramente por la posibilidad que mostraban de interrumpir visuales mayores y su capacidad para organizar compositivamente de una manera sencilla pero eficaz un espacio libre como el jardín. Ejemplos conocidos son los conventuales, como los de Guadalupe, el Pualar, San Esteban de Salamanca, el Patio de los Evangelistas de El Escorial o las ermitas del Convento de Santa Bárbara en Madrid, y algunos privados, como la *al-kuba* de los Reales Alcázares, transformada por Carlos V, el Cenador de Cadalso de los Vidrios, la configuración exenta y abierta completamente al exterior por galerías de la Casa de Campo, las Ermitas del Buen Retiro o el Cenador de La Granja.

<sup>27</sup> Para la mayor parte de los investigadores la evolución de la arquitectura de Al-Andalus se debe ubicar en el Cercano Oriente, en la cultura omeya, desde mediados del siglo VII hasta una centuria después, y que dio sus frutos en la Península en la década del 780, influenciada a su vez por las preexistencias visigodas y romanas. Ver BARRUCAND, M. y ACHIM, B. Arquitectura islámica en Andalucía. Colonia: Taschen, 1992, p. 217.

<sup>28</sup> Según DAGA PORTILLO, R. <<Arte en las ciudades hispanomusulmanas: significado y formas>>, en AA. VV. **Historia y Cultura del Islam español**. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, p. 106, la mezquita primigenia del profeta Mahoma era cuadrada, con la sala de oración rectangular.

<sup>29</sup> En momentos de máxima aglomeración, la población tenía que permanecer en el patio, para lo cual se instalaron entoldados en época de Abd al-Rahman III. Ver TORRES BALBÁS, L. La Mezquita de Córdoba y las ruinas de Medina Azahara. Madrid: Plus-Ultra, 1960, p. 40.

<sup>30</sup> Según id., p. 22, la pila y el pabellón para las abluciones fueron construidos por el hijo de Abd al-Rahman I, Hisam I (788-796), que también levantó el alminar primitivo, situado fuera del patio. Para PAVÓN MALDONADO, B. Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Tomo I: El agua. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 87-88, la pila, alimentada por un pozo, y una noria fueron destruidas por al-Hakam II, que trajo el agua en el 967 y la distribuyó a través de grandes depósitos en dos amplias pilas instaladas en el patio.

<sup>31</sup> Ver CASTEJÓN, R. La Mezquita Aljama de Córdoba. León: Everest, 1985, p. 16.

<sup>32</sup> Ver CHUECA GOITIA, F., 2001, op. cit., p. 87.

<sup>33</sup> Se atribuye a Al-Shami, imán o jefe de la oración, la plantación del patio una vez finalizada su construcción. Ver TORRES BALBÁS, L., 1960, op. cit., p. 88. Según AÑÓN FELIÚ, C.; LUENGO AÑÓN, M. y LUENGO AÑÓN, A. Jardines artísticos de España. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, p. 333 estaban plantados desde el siglo VIII por el imán Sa'sa'a ben Sallam.

<sup>34</sup> No es seguro que fueran naranjos; parece que Abd al-Rahmán III, al ampliarlo, plantó olivos, cipreses y laureles, pues, según CASTEJÓN, R., op. cit., p. 16, los naranjos y limoneros no llegaron a la Península hasta el siglo XI, y, por lo tanto, era imposible su plantación en el siglo

VIII, fecha del establecimiento del jardín. Continúa Castejón señalando que la denominación <<de los Naranjos>> es cristiana, pues parece que fue Alfonso X el Sabio el que utilizó estos frutales para el patio de la mezquita. Existe una leyenda por la cual Abd al-Rahman I describe el patio de la mezquita, hablando de la cisterna y los naranjos que han de sombrear las fuentes de las abluciones, y, refiriéndose a los cristianos, pronunció las siguientes palabras: <<Para ellos los claustros lóbregos y silenciosos, para nosotros cristalinas fuentes y verdes arrayanes>>. Ver CONTRERAS, R., op. cit., pp. 59-60. En 1557 había tres huertos de naranjas dulce y agria, limón y lima y otras frutas. Ver TORRES BALBÁS, L. <<Nuevos datos sobre la mezquita de Córdoba cristianizada>>, en TORRES BALBÁS, L. Obra dispersa. I. Al-Andalus. Crónica de la España Musulmana, 4. Madrid: Instituto de España, 1982, p. 240. Otros autores nombran palmeras, pero AÑÓN FELIÚ, C.; LUENGO AÑÓN, M. y LUENGO AÑÓN, A., op. cit., p. 335 rechazan su existencia, aunque señalan que desde el siglo XVIII se citan olivos y cipreses.

<sup>35</sup> La nueva ampliación hacia el este, realizada por Almanzor entre los años 987 y 990, establece en el patio unas proporciones 2x1, pues el nuevo espacio añadido contiene a su vez la proporción del patio original. El nuevo patio se encontraba porticado por tres de sus lados, como la mezquita mayor de Damasco (de la que toma también las proporciones), a excepción del muro de la sala de oración, aunque sus huecos proporcionaban una imagen similar de galería (los actuales pórticos son una reconstrucción del siglo XVI).

<sup>36</sup> Según ARAUJO, I. A. de. <<On the origin of the patios and gardens of the Islamic Period in Spain and Portugal>>, en AA. VV. **Les Jardins de l'Islam. Islamic Gardens** (actas del congreso). Granada: ICOMOS, 1976, p. 158, este sistema de riego de los árboles ya era utilizado por los romanos en los peristilos de Emérita Augusta.

<sup>37</sup> La *qibla* es el muro de fondo de las mezquitas que se orienta hacia La Meca, para dirigir el sentido de la oración, y el *mihrab* es un nicho o ábside en este muro que indica la posición del mismo y donde se suelen situar las altas jerarquías.

<sup>38</sup> Ver BURCKHARDT, T. La civilización hispanoárabe. Madrid: Alianza, 1985, p. 13.

<sup>39</sup> Ver CAPITEL, A. Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. Madrid: Alianza, 1999, pp. 56 y ss.

<sup>40</sup> Hasta la ampliación de Almanzor, los tres accesos conformaban dos ejes que se cruzaban, más o menos, en el centro del conjunto, y a su vez, en el patio, organizando unos trayectos en forma de T, tipología utilizada por al-Hakam en su ampliación de la sala de oración, y, previamente esbozada por Abd al-Rahman II. Según EWERT, C. <<Tipología de la mezquita en Occidente: de los Omeyas a los Almohades>>, en AA. VV. **Arqueología Medieval Española** (actas del II congreso) Madrid, 1987, vol. I, p. 183. La forma en T formada por una nave paralela al muro de la *qibla* y una nave principal alineada con el *mihrab*, provenía de la mezquita al-Aqsa de Jerusalén. Con la última ampliación del patio surgen nuevos ejes paralelos al del *mihrab*, cortando a su vez al ahora más largo eje perpendicular, pero no tienen la importancia del primero, pues, aunque uno de ellos se sitúa en el punto medio del nuevo muro, no se alinea con ninguna nave de la ampliación de la sala, mientras que el segundo, aunque organiza un nuevo paseo en la actualidad (se desconoce si es original, pero para VILLIERS-STUART, C. M. Spanish Gardens. Their history, types and features. London: Batsford, 1929, p. 12, el trazado del patio es el primitivo, a excepción de las fuentes), no es simétrico con el nuevo paseo, y se dirige a la nave más cercana a la mezquita primitiva de Abd al-Rahman I, que no tiene una relevancia particular. Asimismo, paralelo al eje perpendicular que unía las dos entradas laterales, se constituye uno segundo en el interior del pórtico norte, aunque interrumpido por el alminar, lo que genera la apertura de dos nuevas puertas.

<sup>41</sup> En la mezquita de Córdoba, originalmente, el interior no tenía solería, sino algunos lechos de cal teñidos de almagra y terrizo. TORRES BALBÁS, L. <<Nuevos...>>, op. cit., p. 240.

<sup>42</sup> Existe una imagen muy extendida de la original solución estructural de arcos superpuestos de la sala hipóstila, que la hacen compararse con un bosque sagrado de palmeras que se prolongaba en el patio. Ver BURCKHARDT, T., op. cit., p. 13.

<sup>43</sup> Estas cifras son siempre aproximadas, pues, en realidad, la proporción exacta es 0,73.

<sup>44</sup> Ver JIMÉNEZ MARTÍN, A. <<Los jardines de Madinat Al-Zahara>>, en Cuadernos de Madinat Al-Zahara, vol. I, 1987, p. 86.

<sup>45</sup> Según CHUECA GOITIA, F., 1981, op. cit., p. 69, los palacios árabes primitivos estaban compuestos a partir de plantas simétricas heredadas de los campamentos romanos, aunque se valoraban de manera especial los espacios abiertos o patios, cuyas estancias se agrupaban

por yuxtaposición aleatoria, y que más tarde devinieron en unidades autónomas y se desligaron de la organización simétrica a la que estaban coordinados, como sucedió en Medina Azahara, influyendo posteriormente en la composición de la Alhambra.

<sup>46</sup> PAVÓN MALDONADO, B., op. cit., p. 250 la denomina <<de Yafar>>, aunque parece que la vivienda de este primer ministro se situaba más hacia el este.

<sup>47</sup> Esta proporción es muy singular y casi exclusiva de los castillos sirios del desierto. Ver EWERT, C., 1987, op. cit., p. 180.

<sup>48</sup> Aunque existen algunos ejemplos en el mundo islámico.

<sup>49</sup> Ver JIMÉNEZ MARTÍN, A., op. cit., 1987, p. 91.

<sup>50</sup> Esta tipología proviene de la sala islámica temprana oriental, como la subdivisión tripartita, que tuvo mucha influencia en la arquitectura hispanomusulmana. Ver EWERT, C. <<Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina en la época de los taifas: la Aljafería de Zaragoza>>, en AA. VV. **España entre el Mediterráneo y el Atlántico**. XIII Congreso Internacional de Historia del Arte (actas del congreso). Granada, 1977, vol. 2, p. 64.

<sup>51</sup> Según RUGGLES, D. F., 1992, op. cit., p. 165, este pabellón es el más antiguo conservado de la arquitectura islámica, así como el trazado en cruz del Jardín Superior lo es, asimismo, pero del Islam occidental.

<sup>52</sup> JIMÉNEZ MARTÍN, A., op. cit., p. 89.

<sup>53</sup> Ver id., p. 89.

<sup>54</sup> Según VALLEJO TRIANO, A. <<Madinat al-Zahra: el triunfo del estado islámico>>, Al-Andalus. Las artes islámicas en España, Madrid: El Viso, 1992, pp. 33-34, el riguroso trazado ordenado y simétrico del Jardín Superior, que forma parte con el Salón Rico de una concepción unitaria cuyo objeto es la magnificación del Califa, como refleja el protocolo; el plano del conjunto se organiza a partir de un sistema de triángulos equiláteros que parten de la parte central de la cabecera del Salón, para engendrar primero en su desarrollo los límites interiores del edificio basilical, y el contorno extremo del jardín, después.

<sup>55</sup> Ver RUGGLES, D. F., 1992, op. cit., p. 170.

<sup>56</sup> Esta pieza ha sido interpretada como un pabellón por la similitud de la disposición general con la del Patio de los Leones de la Alhambra. Ver GÓMEZ MORENO, M. <<El Arte Islámico en España y en el Magreb>>, en GLÜCK, H. y DíEZ, E. (edit.). Arte del Islam. Barcelona: Labor, 1932, p. 79 y TORRES BALBÁS, L. <<Monteagudo y 'El Castillejo', en la Vega de Murcia>>, en *Al-Andalus*, vol. II, 1934, p. 369.

<sup>57</sup> Ver NAVARRO PALAZÓN, J. y JIMÉNEZ CASTILLO, P. <<El Castillejo de Monteagudo: Qaṣr Ibn Sa'īd>>, en NAVARRO PALAZÓN, J. (edit.). Casas y palacios de Al-Andalus. Barcelona: Lunberg, 1995, pp. 63-103.

<sup>58</sup> Ver CHUECA GOITIA, F., 1981, op. cit., p. 71.

<sup>59</sup> Según CAPITEL, A., op. cit., p. 104, <<...la composición entre los palacios antiguos es muy simple, limitándose, como ya hemos dicho, a mantener una situación ortogonal entre sí: los ejes se cruzan en un punto azaroso, no compositivo, próximo la fuente Sur del Patio de los Arrayanes. Parece que la fuerza de los propios elementos palaciales, constituidos por el patio como ordenador de la totalidad, era suficiente para los arquitectos islámicos, que acomodaron la ampliación al lugar y al Palacio de Comares sin buscar más que una relación ordenada y una conexión funcional>>.

<sup>60</sup> Ver BURCKHARDT, T., op. cit., p. 232.

<sup>61</sup> Según Torres Balbás, la ciudad hispanomusulmana es abierta, extravertida, volcada al exterior, frente a la cristiana, cerrada y limitada por sus murallas. TORRES BALBÁS, L., 1950, op. cit., pp. 294 y ss.

<sup>62</sup> Según PRIETO MORENO, F. <<El jardín nazarí>>, en AA. VV. **Les jardins de l'Islam. Islamic Gardens** (actas del congreso). Granada: Conseil International des Monuments et des Sites, 1976, p. 167, <<estas componentes, de abstracta expresión arquitectónica, significaban la incorporación de las riquezas naturales del Universo, como prototipo de jardín islámico>>.

<sup>63</sup> Según CONTRERAS, R., op. cit., p. 243, no tuvo jardines, sino pavimentos de mármol, como parecen desvelar recientes investigaciones comentadas en TITO ROJO, J., op. cit., p. 7.

<sup>64</sup> Como en el jardín del Salón Rico de Medina Azahara o la Aljafería.

<sup>65</sup> En la arquitectura abbasí del siglo IX se conoce el palacio de Balkuwara, en Samarra, con esta disposición. Ver PAVÓN MALDONADO, B. Estudios sobre la Alhambra. I, la Alcazaba, el

---

Palacio de los Abencerrajes, los accesos a la Casa Real Vieja, el Palacio de Comares, el Partal. Granada: Patronato de la Alhambra, 1975, pp. 77 y 78.

<sup>66</sup> Como se ha comentado, la función del Cuarto de los Leones no está clara, pues frente a la idea general de constituir la parte privada, el harén, de la familia real, BARRUCAND, M. y ACHIM, B. *Arquitectura islámica en Andalucía*. Colonia: Taschen, 1992, p. 196 consideran que los cuatro salones significan otras tantas residencias independientes, con lo que el Patio de los Leones sería <<el clásico patio de viviendas andaluzas>>. Aunque los autores no lo señalan, este hecho, de ser verdad, podría explicar las cuatro pandas porticadas, una por casa.



## 1.1.2. EL MODELO FLAMENCO

El territorio de Flandes, situado entre el mar del Norte y el río Escalda, tiene una morfología peculiar, dado que gran parte de su superficie, completamente llana, se encuentra conquistada al mar. Este hecho supuso una impresionante labor ingenieril destinada a frenar el avance de las aguas marinas mediante la creación de pólderes, terrenos pantanosos deprimidos rescatados para el uso humano gracias a la construcción de diques litorales que aislaban y protegían de la acción del mar<sup>1</sup>. El agua salada se eliminaba con esclusas y canales de desagüe y se introducía la fluvial, de tal forma que la tierra conseguida, tratada posteriormente, era de gran fertilidad. Los ríos, que en la Edad Media devastaban con sus crecidas la zona, fueron encauzados y controlados mediante complejas infraestructuras hidráulicas que formaron una densa red de canalizaciones y constituyeron un sistema de transporte fluvial paralelo al viario, uno de los más importantes del mundo.

A este peculiar entorno geográfico hay que añadir un clima lluvioso, con veranos frescos y cortos, vientos frecuentes y húmedos e inviernos suaves, con condiciones favorables para la agricultura.

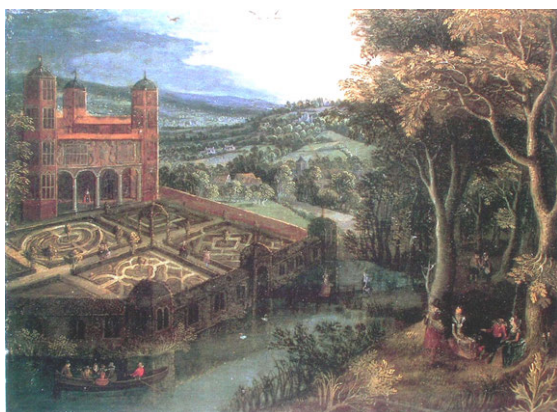
De gran riqueza económica y notable población urbana, constituía en los siglos XIV y XV el motor financiero e incluso político europeo. Regido por Felipe el Hermoso, pasó a la corona española al casar éste con Juana de Castilla, hija y heredera de los Reyes Católicos. Tras numerosas guerras y conflictos, en 1713 y en virtud del tratado de Utrecht, España -reinando Felipe V- perdió su poder sobre la región tras dos siglos de dependencia.

La alta densidad poblacional –de las más elevadas del continente europeo-, la pujante economía, la intensa vida urbana y la escasez de terreno proporcionaron al territorio una especial configuración, consistente en ciudades compactas, sin espacios libres, con una clase burguesa potente y adinerada, y una campiña marcada por una intensa agricultura regada por la citada red de canales, asimismo con función de transporte, y un también denso viario superpuesto al sistema hidráulico<sup>2</sup>.

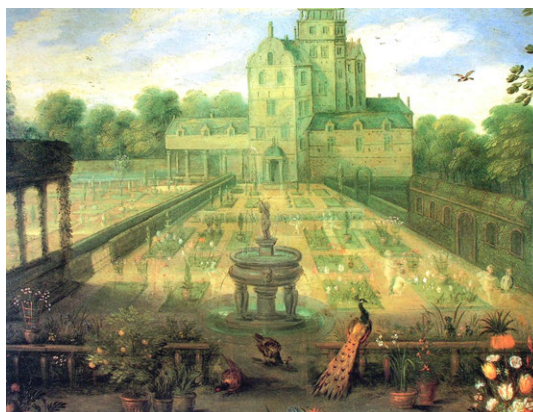
Esta compleja ordenación estaba caracterizada por un alto grado de racionalización que permitía la máxima rentabilidad de los recursos del país, especialmente los agrícolas, pues facilitaba las divisiones territoriales y posibilitaba el riego homogéneo de todo el territorio, así como su conexión por medio de canales y ríos navegables. Se apoyaba este sistema en una fuerte geometrización y regularización a través de una estructura reticulada -la extensión indefinida de una malla ortogonal- facilitada por el carácter homogéneo del país, hecho que suponía una extrema visión de la naturaleza en términos arquitectónicos y de diseño<sup>3</sup>.

Entonces, en este denso territorio rural -especialmente cerca de las ciudades y a lo largo de los ríos y canales- floreció una tipología de villa<sup>4</sup> denominada <<buitenplaats>>, cuyas características principales se fijan en el siglo XVI:

provenientes por lo general de una propiedad medieval, castillo o fortificación<sup>5</sup>, fueron modificadas en ese momento para convertirse en lugares de recreo para la floreciente burguesía<sup>6</sup>; sus jardines, de pequeño tamaño y cerrados, se entreabrían a los canales para ser admirados por los viajeros. De forma rectangular, se subdividían en múltiples ámbitos independientes de carácter horizontal, sin árboles, también de forma rectangular o cuadrada sin articulación efectiva entre ellos ni con la casa y sin pertenecer a un plan superior de ordenación<sup>7</sup>.



El mes de mayo. Escuela de Pieter Brueghel "El Viejo", h. 1550. *Museo Noordbrabandts, Hertogenbosch*



Detalle de Flora en el jardín. P. van Avont y J. Brueghel de Velours, s. XVI. *Museo Kuntshistorisches, Viena*

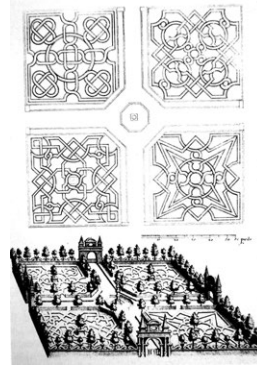
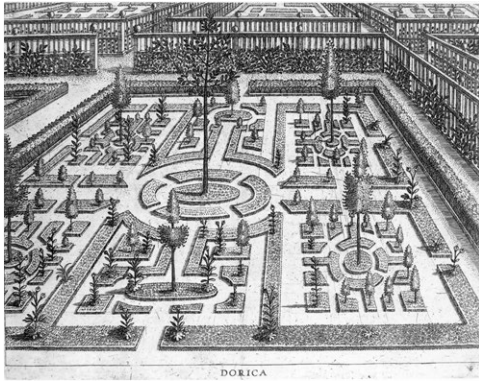
Estas villas, dada la riqueza del país, eran muy numerosas, pero de escasa extensión; este hecho supuso un aprovechamiento exhaustivo del terreno que, unido al alto poder económico del propietario, supondría la creación de jardines muy geométricos y prolijamente decorados de forma esmerada y pulcra, con numerosas compartimentaciones y alto valor ornamental en clara imitación del arte de la aristocracia<sup>8</sup>, e incluían cuadros ornamentados con flores, folias, estanques con islas, fuentes, escultura, laberintos y topiaria. Estos jardines fueron glosados en una importante bibliografía desarrollada en el momento<sup>9</sup>.

Los canales, que rodeaban estos jardines, constituían una de las componentes primordiales de su estructura, pues organizaban los fragmentos y los articulaban entre ellos, formados por cuarteles estrictamente delimitados y de ordenación independiente respecto al total del conjunto.

La articulación era deficiente, nunca axial, sino mediante yuxtaposición al modo medieval, por meras conexiones casuales. El diseño global del jardín no era primordial, sino se trazaba cada pieza de forma autónoma, con un cuidado especial en la delimitación estricta de cada parte y su exuberante ornamentación, tanto de tipo plástico, con jarrones, estatuaria, fuentes, etc., como vegetal, pues la topiaria estaba muy desarrollada.

La relación con la casa no aparecía tampoco organizada, de tal forma que se negaba la axialidad entre la arquitectura residencial y su entorno ajardinado. La multiplicación de los fragmentos, sus límites y trazado independiente favorecían este aislamiento entre la casa y su jardín. Si el repertorio clásico se

generalizaba en la segunda mitad del siglo XVI, no sería hasta la influencia del jardín barroco francés, a finales del XVII, cuando la coaxialidad entre ambos elementos de la villa, vivienda y jardín, se haga completamente efectiva, aunque ya en varios de los grabados de Vredeman de Vries se comenzó a ordenar el jardín de forma jerárquica respecto a la casa y a otros elementos anejos, incluso con ejes ordenadores<sup>10</sup>.



Modelo de jardín. VRIES, V. de.  
Hortorum Viridariorumque Formae.  
Amberes, 1585

Modelo de jardín. CAUS, S. de.  
Hortus Palatinus. Frankfurt, 1620

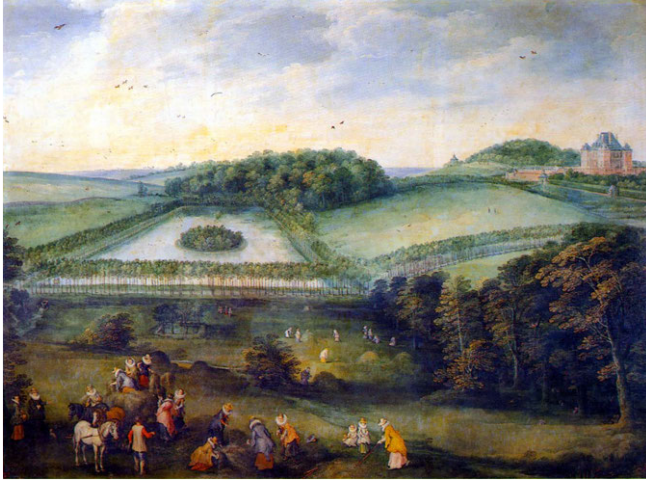
Esta falta de coordinación espacial entre los diferentes elementos del conjunto producía, a pesar de la fuerte regularidad y geometrización de los jardines —así como su decoración renacentista—, una imagen asimétrica, irregular, de fuerte carácter <<natural>>, en franco contraste con el abigarrado y formalista jardín. La disposición de las componentes de forma aleatoria, casual, al modo medieval y popular, es decir, sin una intención integradora final, permitía una mayor adaptación, en aquellas posesiones de amplia extensión, al entorno circundante, pues el palacio y los jardines se ubicaban donde las características del medio lo permitía, cualidad alejada de la formalización impuesta a priori sobre el paisaje de la arquitectura renacentista.

La imagen exterior, entonces, de estos palacios y jardines no presentaba la unidad, simetría y regularidad que proporcionaban las obras clásicas italianas, sino que se producía una superposición de elementos proveniente de consideraciones pragmáticas, disposición alejada de la arquitectura culta que se proyectaba a priori y según los principios ortodoxos; la incorporación de jardines cerrados, yuxtapuestos al volumen residencial, con todos los elementos que le acompañaban, proporcionaban al conjunto un aspecto variopinto, desordenado y de fuerte carácter expresivo.

Uno de los elementos que delimitaban los fragmentos del jardín eran las galerías, piezas ligeras que rodeaban cada ámbito y conectaban éste con la casa o con otros jardines<sup>11</sup>. Este rasgo medieval favorecía la independencia espacial e impedía la continuidad visual y la articulación axial del conjunto, como exigía la ortodoxia renacentista.

El jardín, entonces, muy geometrizado y ornamental, se constituye en un género independiente de la edificación, frente a la concepción italiana de unidad entre todas las componentes del conjunto, de tal forma que si en Italia el artista consigue un orden superior al natural, que sería el espacio perspectivo

unitario, en Flandes domina este orden natural que, aunque completamente manipulado y transformado, no permite la superación de la fragmentación espacial<sup>12</sup>. Cada uno de estos fragmentos se diseñaba de forma regular y simétrica, independiente del resto del conjunto<sup>13</sup>.



Isabel Clara Eugenia en Mariemont. J. Brueghel de Velours y J. de Romper. *Museo del Prado, Madrid*

En los grandes jardines, estos pequeños espacios cercanos a la casa se cerraban a entornos boscosos, generalmente destinados a la caza, surcados por avenidas arboladas –como sucedía en el jardín italiano de la segunda mitad del XVI-, que permitían una integración, todavía básica, entre la residencia rodeada de jardines cerrados y el parque circundante<sup>14</sup>.

Además, estos jardines se encontraban inmersos en un territorio, como se ha dicho, fuertemente ordenado por dos sistemas principales de carácter geométrico: el hidráulico y el vial, éste, a su vez, organizado también con hileras de árboles que permitían la prolongación del orden impuesto en los parques en la campiña rural, de tal forma que el trazado del jardín podía extenderse y estructurar su entorno inmediato.



Las cuatro estaciones. Abel Grimmer, 1607. *Museo de Bellas Artes Koninklijk, Amberes*



Jardín de flores. Caspar Anekellmann, h. 1700. *Staatliche Museen zu Berlin*

A pesar de la sucesiva introducción de las teorías humanistas italianas, no existe un entendimiento completo de las mismas, como sucedió en España, hasta finales del siglo XVI. Esto supone la utilización de elementos plásticos sin aprovechar la estructura profunda de su organización<sup>15</sup>.

Esta riqueza y capacidad ornamental, que reflejan a la perfección los grabados de Vries, la disposición irregular de los conjuntos y la capacidad de ordenación territorial en un medio físico inapropiado debieron ser los factores que impactaron a los visitantes de los Países Bajos, y especialmente a Felipe II, que consideró estos jardines como idóneos para la representación real, y de ahí la importación de los modos flamencos a España, así como se interesó por la organización geométrica del paisaje, que se intentó trasladar a los Sitios Reales.

<sup>1</sup> A mediados del siglo pasado de la superficie total de los Países Bajos, unos 40.000 km<sup>2</sup>, 6.700 estaban cubiertos de agua y otros 17.100 se podrían haber inundado si hubieran fallado los sistemas de diques, por lo que habrían quedado libres 16.200 km<sup>2</sup>, un 40,5% del total. Ver MINISTERIO DE LA RECONSTRUCCIÓN Y DE LA VIVIENDA. <<La ordenación territorial de los Países Bajos>>, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 121, 1952, pp. 3 y 4.

<sup>2</sup> Los Países Bajos presentan uno de los más altos índices de ocupación del territorio, pues los terrenos incultos fueron desapareciendo paulatinamente hasta una colmatación casi total en los años cincuenta del siglo XX. Ver *id.*, p. 7.

<sup>3</sup> Ver JONGE, A. <<Habsburg gardening and Flemish influences in the late sixteenth century. A book of garden designs from 1593 for the Emperor Rudolf II in Prague: Hans Puechfeldner's Useful Artbook of Gardening>>, en AA. VV. **Jardín y Naturaleza en el siglo XVI**, Actas del Congreso Internacional, Aranjuez, 1998. Aranjuez: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 173.

<sup>4</sup> Para WILKINSON ZERNER, C. Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain. New Haven & London: Yale University Press, 1993, p. 140, la organización geométrica, riqueza del suelo, existencia de agua y crecimiento económico de la zona son las razones principales para el desarrollo importante de los jardines en los Países Bajos.

<sup>5</sup> 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, pp. 315-318, la delimitación física de los jardines flamencos provenía de la larga guerra de liberación frente a España. Una vez independientes, los jardines flamencos se abrieron al exterior, según esta autora. En cambio, GOTHEIN, M. L. *A History of Garden Art*. New York: Hacker, 1979 (1ª ed. 1913), vol. II, p. 18 defiende que fue la alianza con España, el país más poderoso del mundo en ese momento, lo que propició el desarrollo de Flandes en todos los campos, incluido el del jardín.

<sup>6</sup> Ver RODRÍGUEZ, E. <<La organización de Particuliere Historische Buitenplaatsen (Países Bajos)>>, en AA. VV. **Jardines Históricos Privados. Espacios Sobresalientes a Conservar** (actas de las jornadas). Madrid: Fundación Casas Históricas y Singulares, 2002, p. 74.

<sup>7</sup> Ver OLDENBURGER-EBBERS, C. S., *op. cit.*, vol. 3, p. 316.

<sup>8</sup> Según MOSQUERA ADELL, E., CAMPOS LÓPEZ, F. J. y MADUEÑO MADUEÑO, P. *La Arquitectura del jardín. El tema entre el Renacimiento y el Manierismo*. Sevilla, 1986, [s.p.], <<los jardines sólo se abordarán desde la plástica figurativa y la tratadística arquitectónica>>. Ver también HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, pp. 205 y ss., donde se comenta que <<Dada la imposibilidad de conseguir una gran variedad mediante la diferenciación de los diversos componentes en un gran terreno –a cada propietario se le concedió una pequeña finca limitada casi siempre por canales en varios de sus lados- se impone la necesidad de configurar el escaso espacio llegando hasta los límites de la confusión>>.

<sup>9</sup> Ver VRIES, V. de. *Hortorum Viridariorumque Formae*. Amberes, 1583; GROEN, J. van der. *Le jardinier du Pays-Bas*. Bruselas, 1672 (1ª ed. 1669 en flamenco); SANDERUS, A. *Flandria Illustrata*, t. II. *Flandria subalterna*. Colonia, 1641-1644 y HOCQUETTE, M. *Histoire générale des jardins Flamands et Lillois*. Lille: Bibliotheque Universitaire, 1951.

<sup>10</sup> Ver MEHRTENS, U. M. <<Johan Vredeman de Vries and the *Hortorum Formae*>>, en MOSSER, M. y TEYSSOT, G. *The Architecture of Western Gardens*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991, p. 104 y NIETO BEDOYA, M. <<El espíritu y la esencia de la jardinería en los Países Bajos>>, en AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. (edit.). *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 95 y 96.

<sup>11</sup> Como sucede en numerosos dibujos de VRIES, V. de, op. cit.. Ver también MEHRTENS, U. M., op. cit., pp. 103-105.

<sup>12</sup> Ver MOSQUERA ADELL, E., CAMPOS LÓPEZ, F. J. y MADUEÑO MADUEÑO, P., op. cit., [s.p.].

<sup>13</sup> Según NIETO BEDOYA, M. <<Felipe II y los jardines flamencos en el siglo XVI>>, en **Jardins et Sites Historiques**, Madrid: ICOMOS, 1993, p. 251, las características fundamentales de los jardines flamencos renacentistas son simetría, regularidad y uniformidad.

<sup>14</sup> Según MILLARES, C. <<Castillo de Mariemont>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (com.). **Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI** (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Patrimonio Nacional, 1998, p. 58, en el Castillo de Mariemont, en Marienburg, se producía una <<integración con el paisaje circundante mediante largas calles de nogales, castaños y álamos bordeadas de setos que recorrían el parque en un deseo de vincular el jardín ornamental con el entorno boscoso>>.

<sup>15</sup> JONGE, A. de, op. cit., p. 175.

### 1.1.3. EL MODELO ITALIANO

En Italia, y especialmente en la región de Toscana, se desarrolló un tipo de jardín que modificó sustancialmente el cerrado y obsoleto jardín medieval, imposible reflejo del nuevo espíritu humanista de vida en contacto con la naturaleza<sup>1</sup>.

En el hombre renacentista se crea una dicotomía entre el nuevo ideal de una vida sobria, equilibrada y saludable, preconizada por los escritores de la Antigüedad, que sólo se podía cumplir en contacto con la naturaleza, y las actividades comerciales y financieras burguesas que necesariamente se desarrollaban en la ciudad y que suministraban el poder económico indispensable para ese tipo de existencia.

La villa manifestaba una sensibilidad nueva hacia la naturaleza, que conllevaba el gusto por los panoramas, el paseo campestre, la caza y el reposo en las arboledas o jardines.

Este hecho provoca que el jardín sea considerado como un hallazgo, pues permite una solución de compromiso entre la naturaleza y la ciudad, entre la casa urbana y la campestre, entre palacio y villa. Son precisamente los jardines inmediatos a las ciudades, en la periferia, los que permiten disfrutar de las delicias del campo pero sin tener que desatender las responsabilidades cotidianas de la ciudad, sin tener sus inconvenientes. Pero la villa<sup>2</sup> periférica con su jardín se deben convertir, por lo tanto, en residencia permanente –con el consiguiente abandono del palacio del centro de la ciudad-, por lo que debe el jardín adquirir la dignidad de las casas de la ciudad, pues además de las funciones de recreo que hasta el momento le eran propias tenía que asumir las de representación.

Para evitar el abandono del centro, se instala el jardín junto al palacio, cuyo resultado es un patio trasero ajardinado ahuecado en el denso entramado de la ciudad, comprimido entre tapias y medianerías, solución que no satisfizo y promovió el desplazamiento del palacio con jardín hacia el borde del casco, construyendo residencias suburbanas con jardines, con todo el aparato necesario, hecho que se muestra como única opción capaz de resolver la dicotomía entre casa de ciudad y villa en el campo. Pierde, entonces, las funciones agrícolas para ganar las de representación<sup>3</sup>.

#### 1.1.3.1. Los antecedentes y la tratadística

El arquitecto renacentista, que requiere para la villa un nuevo tipo de jardín acorde a los ideales humanistas y a la arquitectura que está experimentando en ese mismo momento, tiene escasas referencias de base para el trazado de este espacio: una será el jardín antiguo, al que se volverá ávidamente buscando no sólo un repertorio de elementos a utilizar, sino también

indicaciones de cómo estas piezas se articulaban, cuál era la sintaxis que hacía posible su composición armónica, y, por otro lado, el jardín contemporáneo.

Dado que no existían restos arqueológicos de los jardines romanos antiguos, pues las excavaciones principales se realizaron en el siglo XVIII –aunque, de todas formas, las componentes vegetales no se habían conservado-, sólo fue posible conocer los jardines de la Antigüedad por las fuentes literarias, entre las que destacaron Vitrubio, en menor medida, y Plinio.

La villa suburbana, en cuanto a síntesis de la casa de campo y la de ciudad, ya existía en la Antigüedad. La contraposición entre vida urbana y campestre era un tópico común en la sociedad romana<sup>4</sup>. La colmatación del suelo urbano de Roma obligó a las familias patricias a residir en casas ajardinadas en lo alto de las colinas orientales de la ciudad. También había jardines públicos y en las casas campestres.

En los ‘Diez Libros de Arquitectura’ de Vitrubio se realizan pocas referencias a la multiplicidad de jardines que existían en Roma, y será Plinio el Joven quien cubra en sus cartas la laguna dejada por el texto vitrubiano; el autor describe ampliamente dos jardines<sup>5</sup>, cuyo interés se centra en que son privados y de villas, los únicos que podían establecerse en el Cuatrocientos. La Laurentina y la Toscana son fácilmente identificables con los dos géneros de villa, suburbana y campestre, división tanto de la Antigüedad como en el Renacimiento<sup>6</sup>, y en su concepción se tratan en el mismo plano de importancia los jardines y la obra de fábrica, con un tratamiento homogéneo, como partes integrantes de la villa.

La otra referencia era la tradición medieval de jardines, con dos tipos básicos, el de recreo y el conventual. El primero era un recinto murado<sup>7</sup> de escasa capacidad para cualquier elaboración compositiva, a excepción de la mera delimitación de un recinto estático y centrípeto y agregación obsesiva de materiales decorativos, es decir, un conjunto poco estructurado de objetos que sólo la cerca reduce a una unidad, por la escasez de relaciones geométricas y de posición, sólo superado por el jardín de claustro. Éste, por su fuerte carga simbólica, presentaba una configuración muy estricta, pero al mismo tiempo muy sencilla: trazado en cruz, con fuente o pozo central y cuartos repletos de vegetación, inserto en el vano cuadrado delimitado por los pórticos con la iglesia en el costado septentrional.

Será, entonces, en el terreno del desarrollo compositivo donde se producirá la diferenciación cualitativa del nuevo jardín.

Es en este contexto cuando se debieron producir las primeras aproximaciones a una codificación del jardín acorde con la profunda renovación arquitectónica. En Italia eran comunes este tipo de jardines a mediados del siglo XV, cuando Alberti comenzó a escribir su tratado *De Re Aedificatoria* (1453; terminado en 1485), y en el resto de Europa se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XVI (como sucedió en España). Alberti toma elementos del jardín medieval –provenientes, probablemente, como persistencia del jardín de la Antigüedad- y

de las lecturas de los clásicos, hecho repetido en casi todos los tratadistas y realizaciones de la segunda mitad del siglo XV.

En su tratado sienta una serie de principios sobre las villas (tanto suburbanas como campestres) y define el nuevo jardín<sup>8</sup>, donde especifica la localización de la villa en la parte inferior de una colina, algo elevada, con camino cómodo y planos aterrizados hasta el pie del monte con la casa en lo alto. Recomienda orientar la fachada principal al sur, con los espacios exteriores abiertos y, en parte, destinados a los jardines<sup>9</sup>. Cuando habla del trazado de éstos señala elementos estructurantes: calles terminadas con plantas de hoja perenne (árboles o arbustos) o emparrados, hileras de árboles a tresbolillo, etc.; además, aplica a los jardines cuanto se dice en el tratado respecto a las figuras geométricas y a las reglas sintácticas que son de uso en las plantas de los edificios, afirmando la identidad sustancial entre ambos trazados.

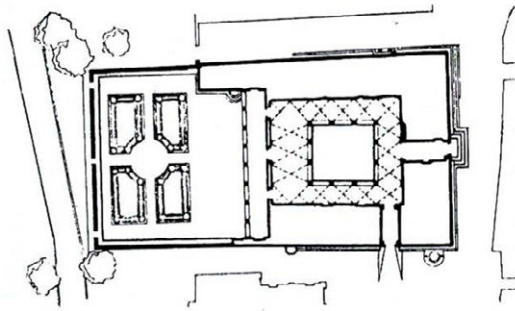
Este es uno de los principales argumentos que fundamentan la estimación del jardín como género arquitectónico: el jardín se proyecta como se compone un edificio. Este trazado no se materializa con muros de fábrica, sino vegetales, e incluso se pueden cubrir las estancias así formadas curvando las ramas por arriba. Recomienda el cerramiento con fábrica de piedra, dependencia del jardín medieval<sup>10</sup>, y, en referencia a la diversidad de los espacios de la villa, muestra interés por establecer una secuencia perspectiva a lo largo de un eje<sup>11</sup>.

La presencia de la tradición medieval resulta más pronunciada en los textos de Filarete que en los de Alberti, pero en su *Tratado de arquitectura* (1458-64)<sup>12</sup> aquél ordena los jardines disponiendo en coaxialidad la casa, el propio jardín y la fuente, es decir, que utiliza la secuencia espacial perspectiva de forma elemental.

En sus tratados Francesco del Giorgio, de finales del siglo XV, explicitó la axialidad -y con ella la visión perspectiva sobre el eje- como condición del orden geométrico del jardín, del que afirma rotundamente su naturaleza arquitectónica. La coaxialidad combinada con la posición central acostumbrada de la pieza acuática propuesta por Filarete es utilizada por Francesco del Giorgio para organizar el jardín, acorde a los principios albertianos: eje de simetría que permite que las diferentes partes del jardín se agrupen en profundidad, mientras la pieza central propicia la ordenación de los elementos a su alrededor en un entramado ortogonal<sup>13</sup>. Se conciben la casa y el jardín como un organismo unitario, axial e integrado: es una configuración espacial estructurada en profundidad, es decir, organizada en función de una visión perspectiva.

Además, el jardín está trazado a semejanza de la casa, como fragmento del propio palacio<sup>14</sup>. A su vez, el parque de caza de Giorgio es análogo en ciertos aspectos a las ciudades amuralladas diseñadas por él mismo<sup>15</sup>. Por tanto, se tratará de establecer una organización geométrica adaptada a las condiciones del terreno, el clima y las vistas, aplicando los principios de la nueva arquitectura.

### 1.1.3.2. La configuración del espacio perspectivo



Planta y vista del  
Palacio Piccolomini  
en Pienza.  
FARIELLO, F., 1967

La recuperación de la villa suburbana con jardines como residencia permanente, que permitía unir la casa urbana y la campestre, el palacio y la villa, no supuso el abandono del palacio urbano, sino que se le introduce un jardín trasero dentro del denso entramado de la ciudad, comprimido entre edificaciones<sup>16</sup>. La composición del trazado de los jardines palaciales se basa en dos senderos perpendiculares y cuatro cuadros de vegetación, esquema básico en cruz igual al de los jardines monásticos de los claustros, tipo más formalizado del medioevo.

Esta organización elemental permite, en los jardines llanos, la prolongación de uno de los ejes y, consecuentemente, de los cuadros, y obtener un trazado monoaxial<sup>17</sup>; la multiplicación de senderos creando una malla bidireccional mínima, organizando una retícula homogénea, uniforme y flexible en cuanto a modulación y contorno<sup>18</sup>; y la subdivisión de los cuartos resultantes de la partición cuatripartita, que demanda una geometría rigurosa y un contorno regular, que se denomina retícula jerarquizada.

Estas organizaciones ya contenían los elementos –camino, cuadros, glorietas, galerías, fuentes- y las reglas –axialidad perspectiva, entramado ortogonal, expansión bidireccional, jerarquización espacial- cuyo desarrollo permitirá estructurar espacios de grandes dimensiones y de notable complejidad que, además, muestran una fuerte analogía con fragmentos urbanos, organizados según los principios de ordenación geométrica y visión perspectiva del urbanismo<sup>19</sup>.

La base de esta organización está en la perspectiva central, cuyo momento clave de análisis y desarrollo es el siglo XV en Italia. Permite tener este sistema de representación una imagen similar de un espacio cerrado por una persona quieta en un punto fijo. Su interés deviene en convertirse en un instrumento de proyectación, concibiéndose el espacio en términos perspectivos, siempre a partir de un punto de vista fijo desde el cual el arquitecto diseña el espacio<sup>20</sup>.

El espacio perspectivo se organiza a partir de las sucesiones de módulos espaciales en la dirección de la profundidad, que se consigue mediante la fuga, el gradiente de textura y la disminución del tamaño de los elementos.

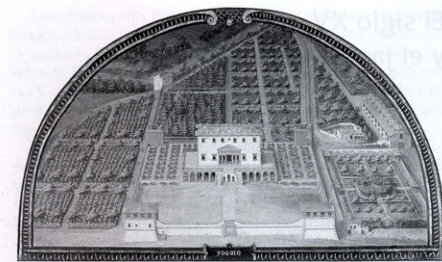
Entonces, como se ha visto, el jardín se extiende en dos direcciones en el terreno, por lo que el espacio perspectivo se reflejará mediante marcas en la superficie –pueden ser módulos-, que en nuestro caso serían cuadros de setos que conforman una red bidimensional de calles perpendiculares que definen espacios negativos –superficies llenas aisladas entre sí, sin posibilidad de penetración, que serían los cuadros y macizos- y espacios positivos, de carácter lineal y conectados entre sí y vacíos –senderos, caminos y plazas-. El fondo perspectivo permite señalar el punto de fuga, que subraya la dirección del desarrollo espacial y del recorrido, jerarquizando las calles.

Además, se desarrolla el viario como espacio autónomo levantando el seto por encima de la altura de la vista del espectador impidiendo la percepción de los cuadros, factor que aumenta la similitud con el trazado urbano<sup>21</sup>.

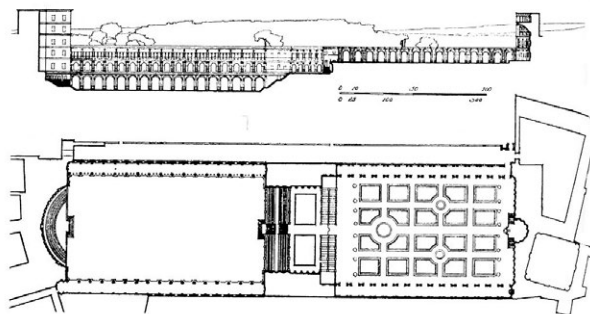
La caja de muros de la arquitectura pierde importancia, pues no se necesita para sostener la cubierta, lo que implica una mayor libertad de desarrollo espacial, y por tanto, un avance respecto a las concepciones arquitectónicas del momento.

Como se ha dicho, la villa suburbana con jardín llano desarrolla un trazado proveniente del esquema básico en cruz. Otro tipo de jardín, como se había visto, surge y evoluciona en este momento, relacionado con su localización y asociado al otro tipo de villa: la villa campestre con jardín en ladera, cuyo módulo básico es, asimismo, el esquema en cruz.

### 1.1.3.3. Los tipos: jardín tridimensional o de terrazas y jardín llano



Villa Médicis en Poggio a Caiano. Giusto Utens, h. 1600. *Villa Artimino, Florencia*



Sección y planta del Belvedere, en Roma. FARIELLO, F., 1967

La elección de la ubicación trajo consigo la necesidad de regular el asentamiento formando un plano horizontal para apoyar la casa y extender los jardines; la pronunciada pendiente aconsejó multiplicar las terrazas escalonando el terreno hasta el pie de la colina, con la conveniencia de conectar unas con otras, manifestándose las posibilidades perspectivas que de este modo se abrían. Pero para que sucediera esto era necesario una pendiente no excesiva para que el desarrollo de las escaleras en la dirección del declive no obstaculizara el uso mismo de las terrazas<sup>22</sup>, por lo que, dada

esta condición, se podían integrar con la casa todas las partes de la villa sobre un eje coincidente, en una composición unitaria, como sucedió en Poggio a Caiano<sup>23</sup>, que mereció por ello alta estima en su época. Además, para constituir el conjunto un organismo equilibrado no sólo tenía en cuenta el recinto del jardín y la casa, sino también los variados plantíos establecidos en su exterior según las reglas del resto, lo que implicaba la definición de un espacio nuevo de diferente carácter, menos ordenado, la denominada arboleda o selvático, que permitía una gradación entre la arquitectura de la casa y la campiña a través de dos ámbitos exteriores con diferente grado de actuación: el jardín de cuadros, más arquitectónico, y la arboleda<sup>24</sup>. Esta integración entre la arquitectura convencional y su entorno a través de los jardines, en sucesivas fases que se van naturalizando al alejarnos de la residencia, será una de las constantes de la jardinería clásica, que se ha venido llamando gradación entre arquitectura y naturaleza.

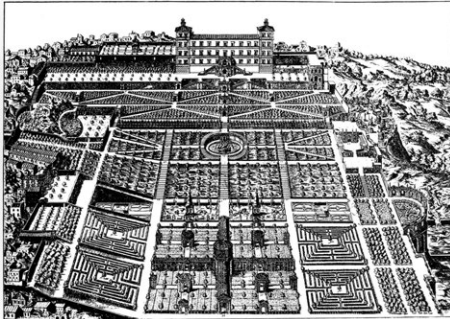
Poggio a Caiano demostraba la posibilidad de desenvolver el conjunto de la villa sobre ladera en la dirección de la pendiente, no en la habitual perpendicular, el de las líneas de nivel, que obligaba a que la casa se encontrara descentrada respecto a la ladera. La dirección de la máxima pendiente permitía una elaboración más compleja del espacio perspectivo, combinando la profundidad con el escalonamiento en altura, como sucedió en el Belvedere<sup>25</sup>, donde la imposibilidad de expansiones laterales obligó a disponer todas las piezas a lo largo del eje de la ladera y los espacios aislados de las terrazas acabaron por integrarse en una construcción perspectiva unitaria, de tal forma que se identifican los elementos y definen las reglas básicas de la composición de la villa en ladera<sup>26</sup>:

La doble escalera plegada adosada al muro de contención en el Belvedere permitió mayor dimensión y flexibilidad en el tratamiento de los desniveles, que combinada con la escalera axial ya conocida puso en marcha el mecanismo de la perspectiva de visión dinámica, que se utilizó complementariamente a la habitual estática o central ampliamente desarrollada.

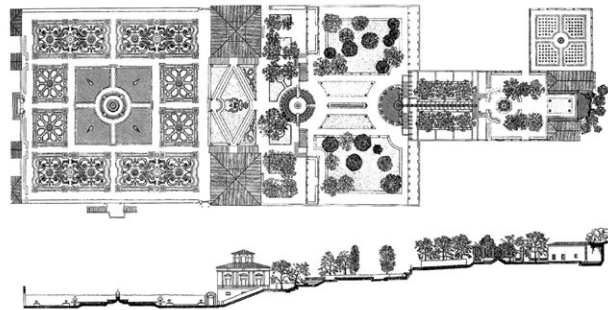
Los elementos del jardín bramantesco se dispondrán en villas posteriores de la campiña romana con sorprendente variedad<sup>27</sup>, dentro de las reglas establecidas en el Belvedere, integrando casa, jardín y paisaje –y hasta la ciudad- y permitiendo incluso desarrollos secundarios en direcciones transversales.

Estas villas –especialmente las de Este y Lante- serán las que concreten el tipo en ladera, diversificando las cualidades del Belvedere. En la primera, situada en Tívoli, se suprimen las crujías laterales para obtener desarrollos más extendidos y se abre el jardín al paisaje, de tal forma que la villa, situada en la posición dominante y marcando el eje perspectivo de visión dinámica, constituye el plano de fondo de los jardines y el mejor mirador hacia los mismos. Se obtiene, además, una unificación perspectiva muy compleja, pues presenta una malla de ejes perspectivos que se especifican mediante variaciones de franjas acuáticas y vegetales; este entramado permite un despliegue bidireccional del jardín pues se introducen puntos de interés en los laterales que propician la ocupación de toda la extensión. El sector en ladera se

trata como un selvático, espacio de conexión entre dos terrazas con fines estanciales; esta arboleda se traza en contraste con el palacio y jardín de cuadros, de carácter más arquitectónico<sup>28</sup>.



Villa d'Este, en Tívoli. E. Du Pérac, 1573



Villa Lante, en Bagnaia. FARIELLO, F., 1967

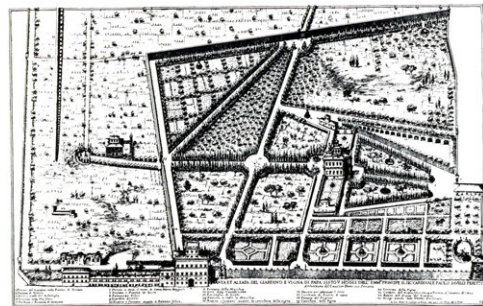
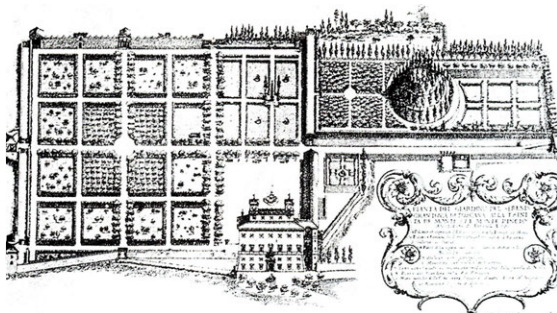
En la Villa Lante la continuidad espacial predomina de tal modo que la vivienda se duplica para evitar su interrupción: la perspectiva de visión dinámica desarrollada en el ascenso del espectador muestra la perfección que ha alcanzado el tipo en ladera. La monoaxialidad casi absoluta se marca mediante el movimiento del agua, que surge de una gruta ya en la parte salvaje del jardín y se va domesticando hasta embalsarse en el jardín de cuadros, por lo que marca la transición entre la naturaleza y el artificio sin cortes ni interrupciones, como hace la vegetación, en uno de los ejemplos más conseguidos de gradación con la naturaleza: la propia villa constituye la transición entre la ciudad y el monte, reconstitución alegórica en donde la contraposición entre el mundo artificial –creado por el hombre- y las fuerzas de la naturaleza se entiende resuelta armónicamente en el jardín de la villa<sup>29</sup>.

El espacio del jardín renacentista, entonces, no depende tanto del tratamiento de las superficies que lo delimitan lateralmente, sino de otros tres factores: la organización del plano del suelo –distribución, escalonamiento-, las condiciones de la visión perspectiva –convencional o dinámica-, y los elementos que destacan en altura concretando planos en profundidad, sucesiones axiales y puntos clave del trazado –esculturas, fuentes, escalinatas, muros, cortinas o masas de árboles, casa-.

Mientras el espacio del jardín de terrazas explora una configuración perspectiva en profundidad y altura, el del jardín llano, extendido en las dos direcciones horizontales, se aproxima a la analogía del espacio urbano<sup>30</sup>, como sucedió primitivamente en los Jardines Farnesio de Roma<sup>31</sup>. Es factible, entonces, sacar partido de otras circunstancias que ofrecen ocasión para recomponer la malla regular y transformar el espacio, como es la variación del carácter de las diferentes partes, jerarquización de las calles mediante el uso de acentos plásticos, el juego con el tamaño y proporción de los cuadros, utilización de elementos arquitectónicos y escultóricos como fondos perspectivos o indicadores de la profundidad, etc., recursos utilizados en el urbanismo renacentista.

Esta dificultad y, a su vez, la mayor facilidad de extensión y ocupación del terreno, por ser llano, propicia la aparición de dos nuevos sistemas de trazado: el armazón estructural y la malla focalizada o radial.

El primero, el armazón estructural, es un conjunto de ejes ortogonales que permite integrar una serie de partes yuxtapuestas. El ejemplo más perfeccionado es la Villa Médicis en el Pincio, en Roma, donde dos directrices ortogonales contrapuestas se controlan mediante dicho armazón de ejes que, resolviendo las distintas solicitudes, permite trabar todo el conjunto. En esta villa, además, se desarrolla un cambio en la concepción del jardín de cuadros, que de entenderse como una superficie ornamental pasa a tener un contenido más esencialmente arquitectónico, en cuanto ordenación geométrica de masas y espacios, como se manifiesta el jardín de bosquetes septentrional, que no sustituye al selvático. Esta nueva pieza constituye hasta el momento la imitación más lograda del espacio urbano.



Villas Médicis en el Pincio y Montalto, en Roma. FALDA, G. B. *Li giardini di Roma*, 1667

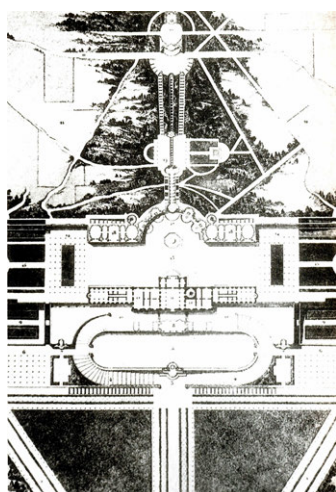
La malla focalizada, segundo sistema de extensión, va a consistir en la sustitución, en grandes superficies<sup>32</sup>, de la malla ortogonal concebida a priori por una red de avenidas libremente articuladas que conectan los puntos principales del jardín, que se fijan antes del trazado, lo que proporciona una mayor flexibilidad en áreas extensas. Este jardín direccional, donde se diseñan los recorridos, se va a originar en la Villa Montalto, de Roma. El tridente<sup>33</sup> de acceso, que sustituye al constante jardín de cuadros, y el posterior del parque, en vez de la trama ortogonal, establece una analogía clara con la ciudad de Roma, que en ese preciso momento y con el mismo arquitecto, Domenico Fontana, está transformando su imagen mediante el uso de mallas focalizadas.

Durante el siglo XVI la integración entre la arquitectura de la villa y su entorno a través del jardín evoluciona desde la implantación excluyente de los primeros jardines, como en el Belvedere, a excepción de la búsqueda de la panorámica, hasta la fusión con el entorno boscoso en la villa Lante. En el Barroco este proceso se concretará en jardines como la villa Aldobrandini, aunque será en Francia donde alcance su punto álgido con los jardines de Le Nôtre.

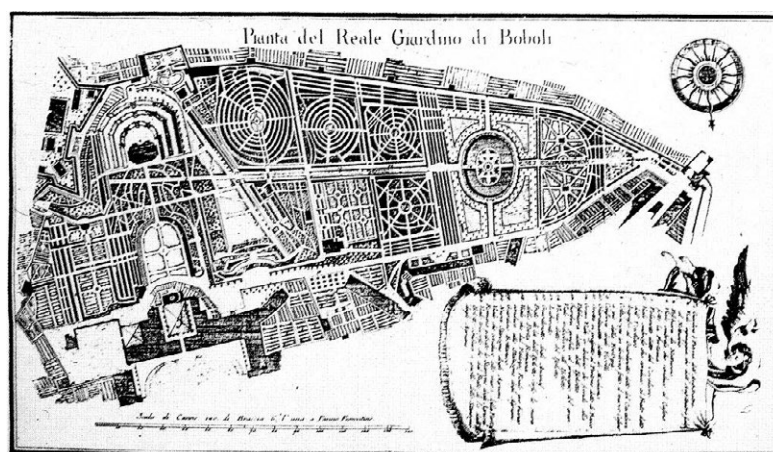
Esta transformación integradora se produce paralelamente a un cuestionamiento de la unidad espacial renacentista y la continuidad visual,

desarrollada, sobre todo, en Florencia, donde llega a peligrar dicho equilibrio entre arquitectura y naturaleza y el control geométrico del jardín<sup>34</sup>.

En el siglo XVII se recupera la continuidad de los distintos ámbitos de la villa gracias a una fuerte axialidad, pero de forma más sintética y precisa, entre las que destaca la ya citada villa Aldobrandini, la cual, aunque la casa divide el jardín en dos partes, se logra un efecto de monumentalidad gracias a la sucesión espacial sostenida por un importante eje de simetría y el dominio del escaso número de piezas y su escala, así como la integración del conjunto en un bosque anejo.



Villa Aldobrandini, en Frascati.  
FARIELLO, F., 1967



Jardines de Bóboli, en Florencia. Soldini, 1789

En los jardines llanos la evolución fue menos errática pues, a pesar de la tendencia hacia la fragmentación y ruptura de la unidad espacial, se siguieron utilizando y reelaborando los sistemas de extensión del siglo anterior. La malla ortogonal, cuestionada en las grandes extensiones, se usó en los jardines Bóboli, en Florencia, combinada con las redes focalizadas, de tal forma que se consiguió una ocupación total del territorio y un potente símil urbano<sup>35</sup>. Esta analogía urbana alcanza en Bóboli el punto más alto de su desarrollo en los jardines italianos por cuestiones de trazado y por el espacio resultante, conclusión de las potencialidades contenidas en el jardín principal de la villa Médicis en el Pincio.

Si el aumento de escala produce en Bóboli la integración de dos tipos de entramados, en la Villa Pamphili supone la recuperación del armazón estructurante<sup>36</sup>, perfectamente adaptado a los diferentes usos y al soporte físico del jardín<sup>37</sup>.

<sup>1</sup> Para este capítulo se ha utilizado principalmente el libro ANÍBARRO, M. Á. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002 y la tesis previa ANÍBARRO, M. Á. Otra arquitectura: la composición del jardín clásico (Tesis doctoral leída en la ETSAM, 1987), además de la bibliografía consignada en el anexo correspondiente.

<sup>2</sup> Las más interesantes quedaron ligadas a la familia Médicis, que durante dos siglos y medio dominaron el territorio toscano mediante la propiedad patrimonial de extensas fincas agrícolas y reservas de caza –pintadas por Giusto Utens entre 1599-1602 en la villa de Artimino-.

<sup>3</sup> Se establecen así dos tipos de villa, la campestre y la suburbana, con rasgos básicos comunes –alejamiento del casco de la ciudad, construcción aislada, posición dominante, vistas panorámicas- pero constituyendo dos tipos formales diversos.

<sup>4</sup> Este espíritu está apoyado en los siguientes factores: las familias patricias, además de casa urbana, mantenían la granja de los antepasados, con connotaciones religiosas referidas al culto en la casa y en sus dioses protectores, vinculándose al solar de sus antepasados; durante el imperio de Augusto se alentó a la vuelta al cultivo de las propiedades agrícolas; por último, se desarrolló una tradición helenística de residencias suntuosas y jardines muy elaborados.

<sup>5</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 16-32. Aunque la descripción es exhaustiva y no se conservan restos de las mismas ni documentos gráficos, se desconocía cómo se articulaban los grupos entre sí ni se sabía si constituía el conjunto un organismo unitario o si se trataba de varios grupos separados insertos en un ámbito natural

<sup>6</sup> El hecho de encontrarse una próxima a la ciudad y de uso diario invernal y alejada la otra en el campo y usada en verano, sobre terreno llano una e inclinado la otra, al borde del mar la primera y tierra adentro al pie de las montañas la segunda, hace convertirse a ambas desde el siglo XV en adelanto un sendos paradigmas de la villa de la Antigüedad. Para el arquitecto renacentista era impensable que las villas romanas no fueran clásicas, es decir, organizadas simétricamente a lo largo de un eje, integradas o proporcionadas racionalmente, pues todavía no se habían descubierto gran parte de los modelos antiguos, como los existentes en Pompeya.

<sup>7</sup> Generalmente cuadrangular, estaba situado en la parte posterior del edificio, cerrado respecto al mismo y aislado del espacio exterior; su interior comprendía un prado llano muy tupido con flores silvestres, en el cual se distribuían, de ordinario sin un orden determinado, árboles de sombra o frutales; en lechos rectangulares o cuadrados levantados del suelo, dispuestos junto a la cerca rodeando el jardín, o bien aislados o agrupados en series separadas por senderos rectos, se plantaban hierbas y flores de interés no sólo ornamental sino también culinario o medicinal; los bancos eran de tierra con césped y plantas, sujeta con tablazones o muretes, generalmente con forma de U en medio del jardín u otra disposición perimetral; en el centro del recinto –por motivos simbólicos y prácticos- se hallaba una fuente, pozo o pequeño estanque; en jardines más extensos podía haber pesqueras o nadaderos, emparrados, cenadores o alineaciones de árboles, pérgolas, cuadros de diseños geométricos o labores topiarias.

<sup>8</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 32-48.

<sup>9</sup> Aconseja, en las villas campestres, colocar delante de la puerta espacios grandes para los coches y caballos, así como paseaderos y nadaderos y áreas secas y verdes, soportales, etc.; respecto a las suburbanas, comprendían prados floridos, campos soleados, frescas arboledas, fuentes, arroyos y estanques.

<sup>10</sup> El jardín medieval es el que se está desarrollando en época de Alberti, y en su tratado se encuentran diversos temas recurrentes, como el cerramiento de fábrica de piedra, los lechos de hierbas y setos floridos; además, los emparrados o piezas topiarias, elementos de raigambre clásica, no eran desconocidos en el jardín medieval.

<sup>11</sup> La villa Quaracchi, para Giovanni Rucellai, está realizada por Alberti, al que se le atribuye la autoría del jardín. El dueño la describe en 1459 y muestra datos de una organización ya distinta, aunque permanecen los componentes del jardín medieval, pero que se incluyen como piezas secundarias en una configuración renovadora: una organización que tiende a conformarse como una estructura arquitectónica acorde con los nuevos principios de espacialidad perspectiva.

<sup>12</sup> Reseña numerosos jardines, todos relacionados con diferentes tipologías residenciales, aunque ellos de rasgos muy similares: jardines cercados y ocultos tras el cuerpo de fábrica, con una franja de sombra en el perímetro, estanque central y plantaciones en su entorno completamente regularizadas.

<sup>13</sup> La primera representación gráfica de este jardín es la planta del Palacio, con un entramado que integra todos y cada uno de los componentes del recinto (a pesar de ser un jardín posterior cerrado por muros, puesto en eje con la casa y con su misma anchura, como los de Filarete).

<sup>14</sup> Las líneas principales de partición son las mismas, proporciones similares, parecidos modos de agrupación, con la salvedad de que los vacíos en la casa son llenos en el jardín, y viceversa.

<sup>15</sup> Ambos están cercados por un muro, pero sin torres ni defensas en el jardín, con trazado octogonal, río interior, recintos menores laterales y elementos principales elevados. El jardín incluido dentro del parque se asemeja en su trazado y disposición a la ciudad colocada en un monte.

<sup>16</sup> El ejemplo más significativo es el Palacio Piccolomini, en Pienza, para el papa Pío II.

<sup>17</sup> Cafaggiolo, villa medicea reformada a mediados del siglo XV, responde a este esquema: malla elemental de calles ortogonales desarrollada en una sola dirección e integrada por una calle principal y dos transversales, cuyos intervalos se ocupan por cuadros de vegetación y en cuyo eje se colocan elementos plásticos y se recoge al fondo por una pérgola o galería.

<sup>18</sup> En el jardín Bartolini, creado a primeros del XVI, se obtiene la estructuración completa del recinto mediante la extensión bidireccional del esquema básico en cruz del jardín palaciego, como sucede en el urbanismo de la vecina Florencia: resuelve su mayor extensión aumentando la escala de los cuadros en lugar de multiplicar las divisiones y la irregularidad de los bordes no se soluciona con arboledas perimetrales sino mediante la adaptación de la trama.

<sup>19</sup> Aparecen calles y cuadros como el viario y las manzanas; vías jerarquizadas, pues las más anchas forman la estructura básica del recinto y otras secundarias distribuyen los sectores; y hay plazas y edificios monumentales –*una loggia*-. El jardín Bartolini, por ejemplo, se presenta como un fragmento de la ampliación de Florencia entre el casco y las murallas realizado con materiales vegetales.

<sup>20</sup> Sus propiedades esenciales, utilizadas en los proyectos, eran: proporción, a partir de la modulación; la simetría; la gradación, es decir, la jerarquización de las diferentes partes del espacio a través de las tres direcciones del triedro; y la concatenación, que proporciona la unidad al conjunto.

<sup>21</sup> Los elementos perspectivas utilizados, entonces, son: la jerarquía de calles, conseguida mediante acentos plásticos, como una puerta, un mirador, un pabellón, etc.; los cruces se pueden señalar con glorietas, fuentes y esculturas, marcando las distancias a lo largo del eje y las calles que cruzan actúan como bastidores que marcan las distintas profundidades.

<sup>22</sup> Un ejemplo clásico es la villa Médicis en Fiésole, cerca de Florencia, realizada por Michelozzo entre 1458 y 1461.

<sup>23</sup> Construida por Sangallo para Lorenzo de Médicis desde 1480 en las cercanías de Florencia. Poggio a Caiano significa una reestructuración profunda del esquema de villa, cuya ubicación, un collado aislado y de no mucha altura, permite la obtención de un recinto unitario y regular conformado en torno a él, en vez de las inconexas terrazas de Fiésole. Se anula de este modo la oposición irresoluble en Fiésole entre ladera y acceso, entre el conjunto de la villa y su terraza principal.

<sup>24</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á., 1997, op. cit., pp. 266.

<sup>25</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 109-123. El Belvedere comenzó a construirse por Bramante en 1505.

<sup>26</sup> Estas reglas básicas son: el terreno deberá organizarse en una sucesión alternada de terrazas y planos verticales o inclinados en profundidad; escaleras o rampas adosadas a éstos en medio o simétricamente a los lados articularán las terrazas, al tiempo que temas vegetales y acuáticos combinados las ocuparán en extensión; una serie de piezas arquitectónicas o plásticas alineadas a lo largo del declive señalarán el eje perspectivo; y éste comienza en la entrada, en el punto medio del borde inferior, y enlazando esta secuencia de espacios culminará en un telón murario curvado en exedra o en la fachada de la casa de la villa que, de no estar abajo, pasará a situarse en el plano más alto, dominando y coronando el jardín. Ver ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 107 y ss.

<sup>27</sup> Pero la absoluta integración en las villas derivadas del modelo bramantesco de casa, jardines y patios –villas Imperiale y Giulia- lograda por medio de brazos envolventes entorpece los desarrollos a medias o grandes dimensiones e impide la apropiación del espacio exterior – panoramas, vistas- en el jardín. En este sentido la villa Madama resulta ejemplar, pues el palacio y los jardines se sitúan en función de los componentes del lugar y de frente a una panorámica, así como los jardines escalonados se despliegan en diversidad de tamaños, de disposiciones y hasta de figuras. Pero no conforman una continuidad perspectiva y unidad compositiva con la casa.

<sup>28</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 179-197.

<sup>29</sup> Ver id., pp. 197-213.

<sup>30</sup> En los jardines de terreno llano no se producen estos fenómenos de superposición de elementos en altura y semiocultación, ni por tanto el doble recurso de despertar la atención y después provocar la sorpresa.

<sup>31</sup> Los *Orti Farnesiani* son un ejemplo del planteamiento uniforme y de su capacidad de adaptación a las condiciones del sitio mediante el uso de una malla homogénea.

<sup>32</sup> Esto es posible merced a la gran extensión que ha adquirido la villa; el salto de escala es probablemente la causa fundamental del cambio en los procedimientos de intervención. Las extraordinarias dimensiones del terreno ocupado reducirían la eficacia de la retícula de calles estrechas cortadas a intervalos y ángulos constantes.

<sup>33</sup> Los tridentes tienen tres características principales: permiten la extensión rápida en el territorio, marcan la axialidad del eje central de simetría y focalizan el origen del mismo.

<sup>34</sup> Esta situación devino en jardines fragmentados, como Isola Bella, donde el uso redundante del aterrazamiento no fue capaz de resolver los problemas de su emplazamiento en una isla.

<sup>35</sup> La trama focalizada actúa a escala de todo el recinto, uniendo las entradas, y la trama ortogonal superpuesta la completa distribuyendo las secciones y haciendo posible su ocupación, que suministra un mayor paralelismo urbano, pues la primera facilita los recorridos rápidos entre puntos distantes y la segunda reparte flujos en el interior de las áreas; además, una avenida axial une dos entradas, unas calles transversales y perimetrales cuyos intervalos están ocupados por volúmenes sólidos y una plaza delante de un bloque de intenciones monumentales organizado en torno a un patio, situado en el centro de gravedad de la composición.

<sup>36</sup> Cada parte encuentra su sitio y el modo de relacionarse armónicamente con los demás y los viales no son utilizados para conectar directamente accesos y edificios, como ocurría en la trama focalizada, sino para encuadrar cada uno de los temas, adecuando su posición a los usos y a la topografía y articulándose entre sí por los bordes.

<sup>37</sup> La distribución se adecua a la configuración de los terrenos: así, los jardines de recreo se realizan donde el terreno es más quebrado para conseguir perspectivas escenográficas en profundidad y altura; los jardines familiares se tienden sobre la parte más llana para facilitar los recorridos y donde el terreno empieza a descender está el pinar.

1.2 **EL ESPACIO MEDIEVALIZANTE EN  
EL JARDÍN DE PROMOCIÓN REAL**



## 1.2.1. JARDINES DEL MONASTERIO DE YUSTE



Vista del conjunto desde el acceso

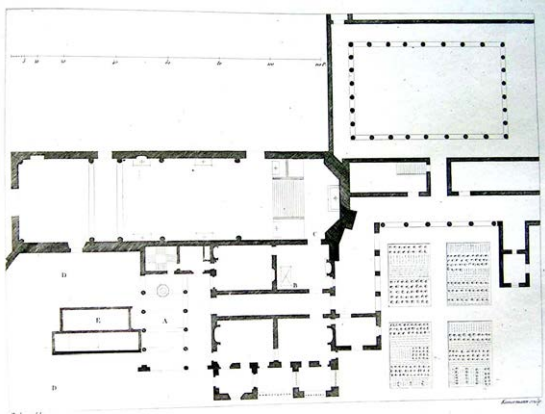
El monasterio de Yuste se ubica en la comarca de la Vera, en el término municipal de Cuacos de Yuste, provincia de Cáceres. Se asienta en una ladera de orientación sur del valle del Tiétar, afluente del río Tajo, al norte del casco urbano. La zona posee veranos e inviernos suaves, sin heladas, fuertes precipitaciones, un fértil terreno y abundantes aguas, factores que proporcionan unas condiciones favorables para la creación de jardines en un entorno de una vegetación boscosa de castaños, robles, alcornoques y matorrales.

Como es sabido, Carlos I decidió retirarse a Yuste en 1556 tras abdicar en su hijo Felipe, por lo cual realizó una reforma en el monasterio jerónimo allí situado<sup>1</sup>, consistente en construir un Cuarto Real para su alojamiento y la ordenación de su entorno<sup>2</sup>.

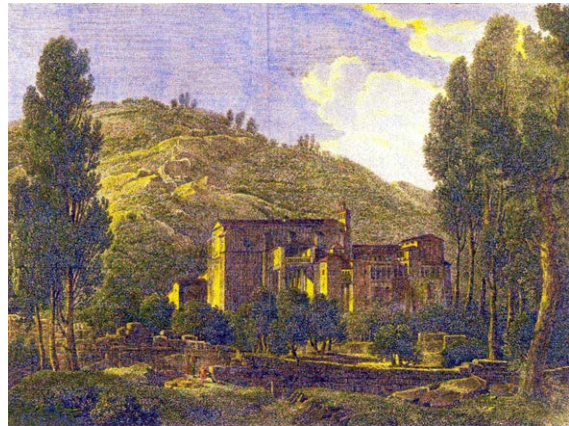
La casa correspondía claramente a la idea de retiro, pues se suprimieron los elementos de la etiqueta borgoñona –como las estancias de carácter palaciego y la reducción del personal palatino- y el conjunto se caracterizaba por su profundo contacto con la naturaleza.

El jardín, a pesar de su escasa formalización, responde en su concepción a los principios renacentistas de implantación de las villas en su entorno, por lo que constituye un claro precedente dentro de la arquitectura de jardines de promoción real del siglo XVI.

Adosado al monasterio, con la iglesia y el claustro gótico erigidos en el siglo XV, el palacio se comenzó a construir en 1554 bajo mandato de fray Antonio de Villacastín, después maestro de obras del Monasterio de El Escorial. Carlos V lo habitó desde 1556 hasta su muerte dos años después. El jardín del Emperador alcanzaba, originalmente, el Cuarto Real, pero posteriormente se redujo al introducir en 1555 la galería oriental que comunicaba dichas estancias con los oficios, construidos en la misma fecha del palacio alrededor de un claustro denominado Plateresco y terminados en 1558.



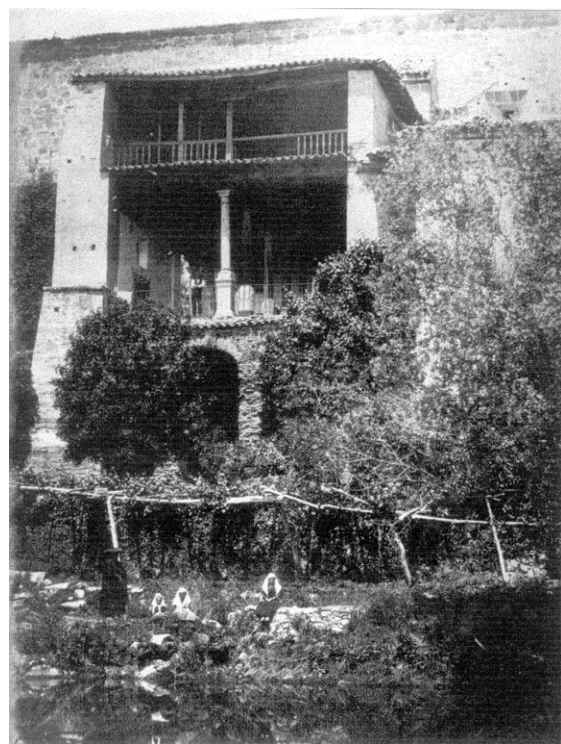
Planta general, según Moulinier. LABORDE, A. de, 1806



Vista del monasterio de Yuste. Liger, h. 1806. BALLARÍN, A., 2000



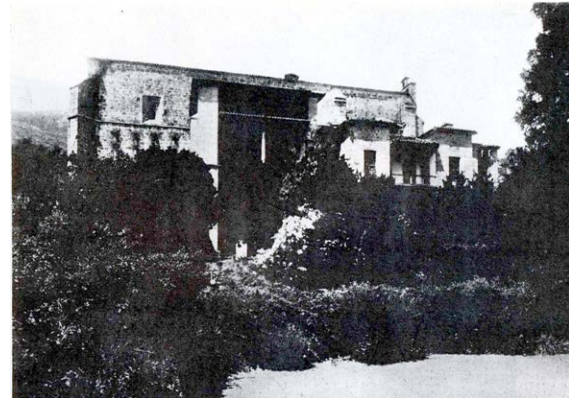
Vista general. Grabado de foto de Laurent. ALBORAYA, 1906



Vista del terrado. Foto de Clifford, 1858. BALLARÍN, A., 2000



Vista general. Grabado de foto de Clifford. *Ilustración Nacional*, s. i.



Vista del conjunto. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1951



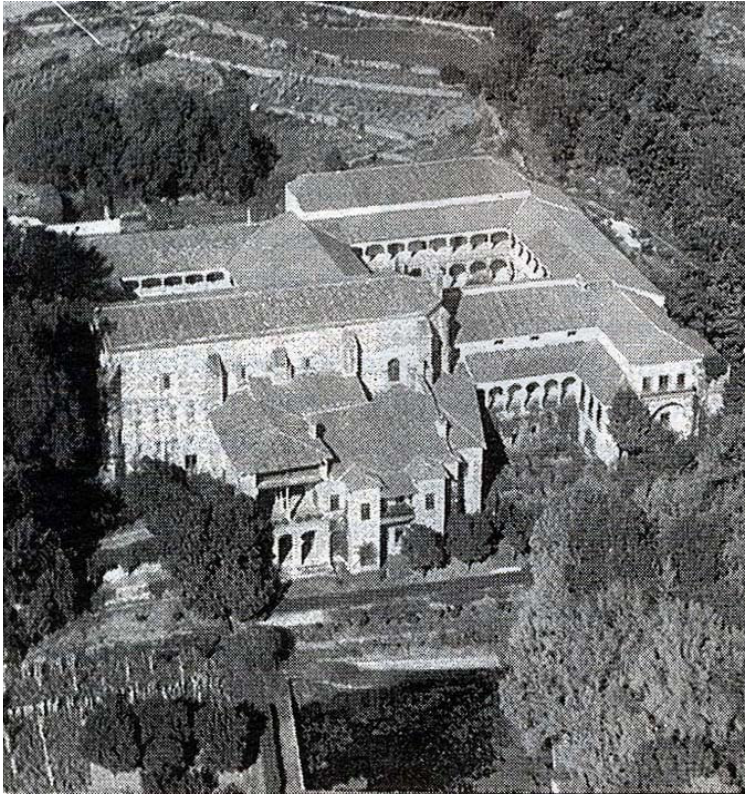
Vista del conjunto desde la huerta

La obra de estos jardines fue dirigida por el padre jerónimo fray Marcos de Cardona, que trabajó también en El Escorial. A pesar del comienzo de las obras, la enfermedad del emperador hizo que se interrumpiera su realización, aunque estaba organizado ya su planteamiento, como parecen indicar las descripciones de la época<sup>3</sup>. La fuente existente en el claustro viejo era la original de este jardín oriental del Emperador y el estanque grande de las huertas<sup>4</sup> que hoy existe no aparece descrito en 1620, por lo que se ha llegado a pensar que es posterior, aunque se sabe que el emperador pescaba en un estanque bajo el Cuarto Real<sup>5</sup>.

El palacio<sup>6</sup>, apoyado en la fachada meridional de la iglesia del monasterio, tiene dos plantas: el aposento de verano, en la inferior, y el de invierno, en la superior. A ésta cota se llega, por mandato del emperador, mediante una gran rampa sobre arcos que permiten el acceso a caballo hasta el denominado terrado, atrio columnado techado y enlosado, pero abierto al exterior, con una fuente y plantas en macetones. Bajo él, una sala abierta cubierta por bóvedas de crucería, asimismo enlosada, tiene acceso directo al huerto. Las vistas al valle del Tiétar son magníficas, por lo que constituye un auténtico belvedere.

En las habitaciones superiores el rey mandó construir unos miradores que avanzan sobre las huertas y entre ellos un balcón abierto al paisaje. Por la parte oriental y en las dos plantas se accedía a un claustro posterior en forma de U, abierto a las habitaciones inferiores, que usaba el monarca como *loggia* en verano, denominado Claustro del Emperador. Según las descripciones de finales del siglo XVI, la superficie de dicho patio se ajardinaba con flores, hierbas y árboles aromáticos –cítricos, especialmente-, tenía una fuente en el centro y se abría al resto del conjunto frente al palacio. Se desconoce el trazado original de este jardín, pero la fuente central existía al menos en 1580 –trasladada al claustro viejo-, y, seguramente, cuatro cuadros en la típica disposición claustral<sup>7</sup>, sin poder dilucidar si, por el hecho de abrirse hacia el sur, su disposición variaba.

En la fachada meridional se localizaban, entonces, las huertas<sup>8</sup>, aterrazadas cerca de la casa, cuyo elemento principal era un estanque bajo los miradores; desde la terraza situada entre éstos pescaba el emperador bajo techado –en la actualidad tiene casi el mismo tamaño que el edificio y se encuentra desplazado hacia el sur-. Entre ellos había una fuente que caía en dicho estanque, decorado con azulejos. Aunque no se conoce su formalización, tenía una pila y naranjos<sup>9</sup> – se conoce una calle de los naranjos y el emperador exigió la apertura de huecos



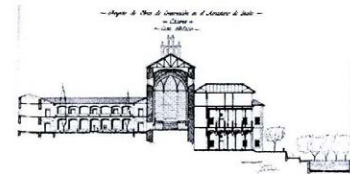
Vista aérea. *El Periódico*, 2003



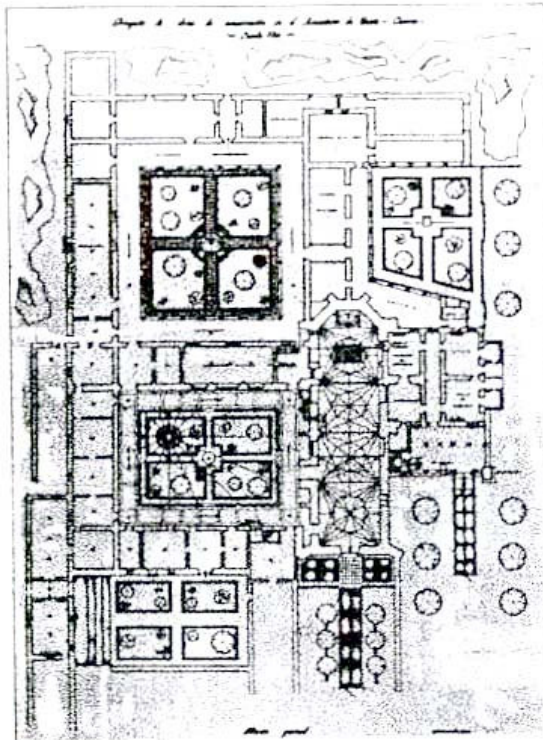
Vista exterior. Foto Ciarán. *MÉLIDA*, J. R., 1924



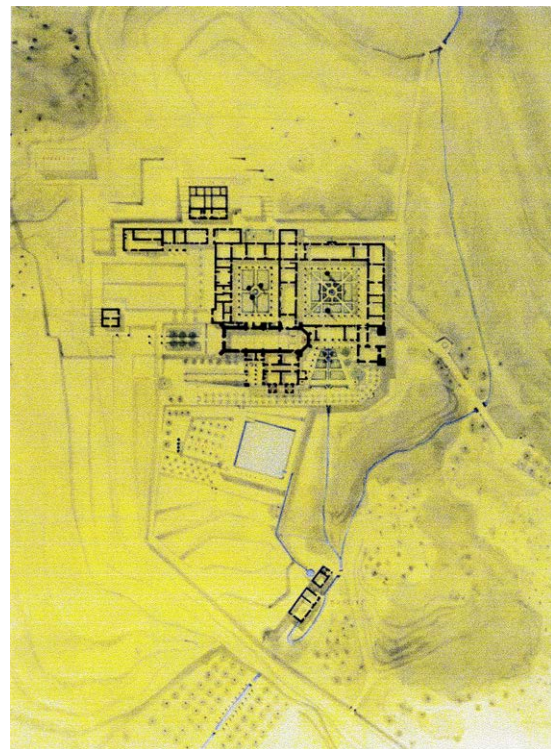
Patio del Emperador en restauración, h. 1995. *BALLARÍN*, A., 2000



Sección transversal. González Valcárcel, 1972. *BALLARÍN*, A., 2000



Planta general. González Valcárcel, 1968. *BALLARÍN*, A., 2000



Planta del proyecto de reconstrucción del monasterio de Yuste. Conte, 1935. *BALLARÍN*, A., 2000

para ver dichos frutales y también había ejemplares de los mismos en el claustro nuevo<sup>10</sup>-, con un emparrado, que se ve en fotografías antiguas<sup>11</sup>. Además, también existía una serie de caminos empedrados que facilitaban el recorrido, algunos de ellos umbrosos que llevaban a una ermita denominada de Belén y un pequeño bosquecillo cercado con caza menor, así como diversas construcciones secundarias.



Vista desde el Cuarto Real

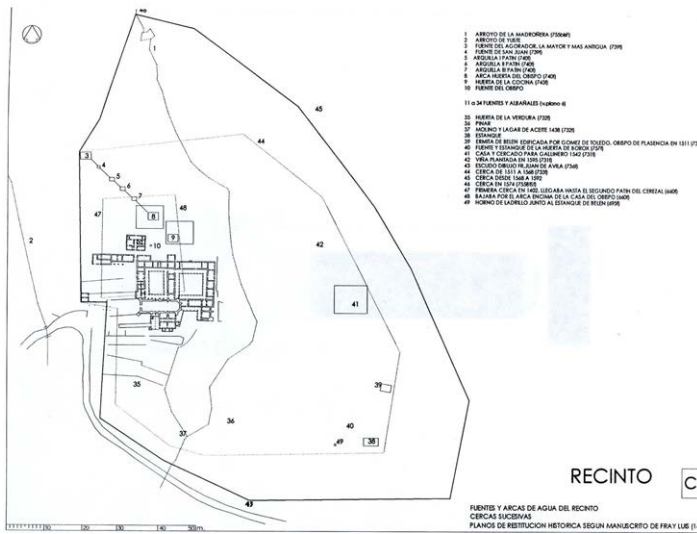
La importancia del conjunto no estriba en la novedad de la composición, todavía de fuerte carácter medieval en su indefinición formal, sino en presentar los rasgos renacentistas del retiro campestre<sup>12</sup>, donde destaca el emperador el entorno naturalista y las plantaciones de naranjos que rodeaban la casa, para lo cual, como se ha dicho, exigió la apertura de las ventanas a dichos naranjos y a las vistas. Carlos V consideró el jardín como un lugar de recreo y de ocio.



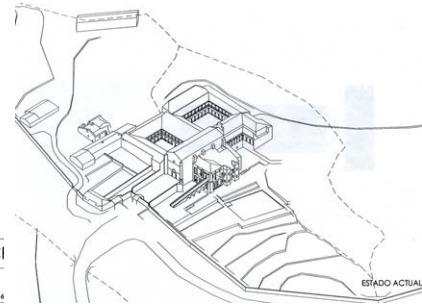
Gradación de las partes  
(plano base: BALLARÍN, A., 2000)

1: Cuarto Real; 2: Jardín de cuadros; 3: Huerto con estanque; 4: Arboleda y cazadero con ermita

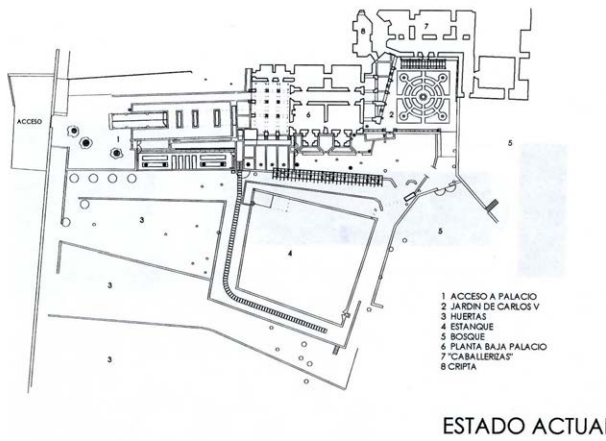
Constituye una verdadera villa campestre con características tipológicas clásicas, como su localización en suave pendiente en un lugar idílico, las *loggias* abiertas a



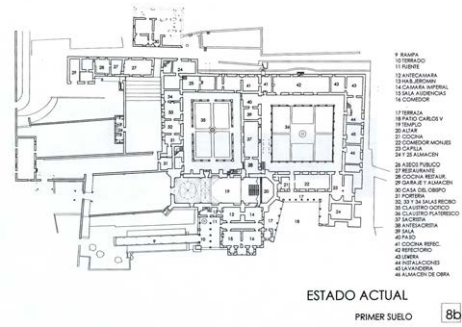
Restitución del recinto. BALLARÍN, A., 2000



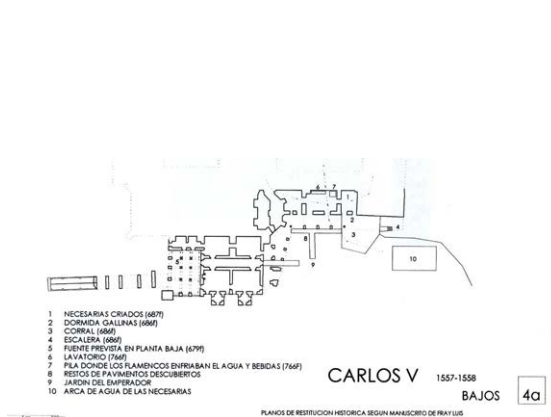
Axonométrica del estado actual. BALLARÍN, A., 2000



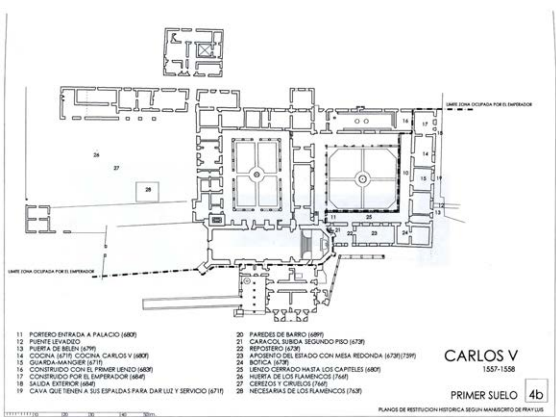
Planta baja. Estado actual. BALLARÍN, A., 2000



Primer suelo. Estado actual. BALLARÍN, A., 2000

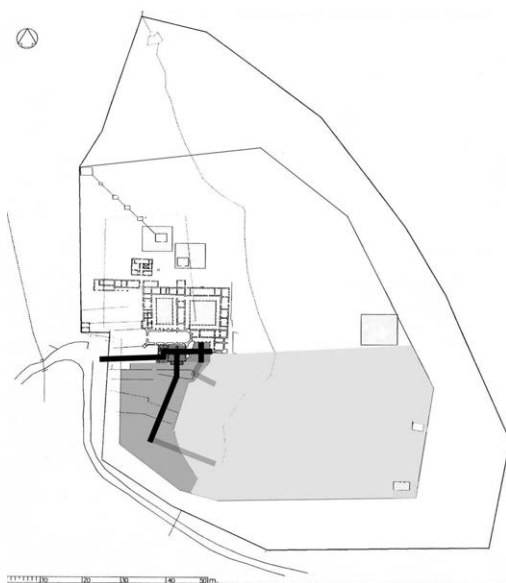


Restitución planta baja. BALLARÍN, A., 2000

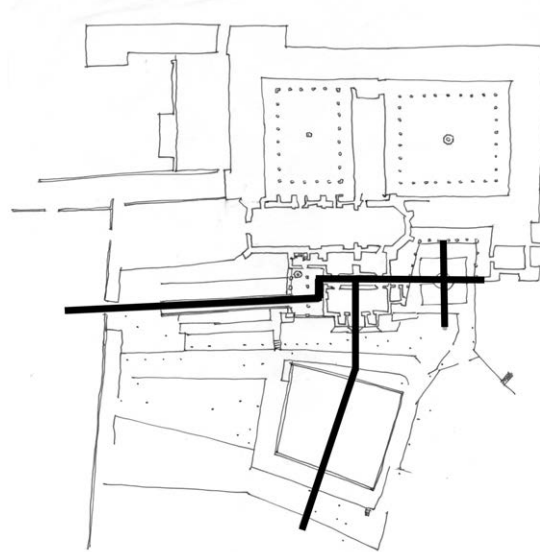


Restitución primer suelo. BALLARÍN, A., 2000

las vistas, los arcos inferiores –como el criptopórtico de Poggio a Caiano- y los estanques<sup>13</sup>. Pero la arquitectura de disposición asimétrica, los materiales y distintos detalles constructivos indican su lejanía del mundo italiano y manifiestan una casa de campo de raigambre hispana. La forma de relacionarse el pórtico inferior y el terrado con el estanque<sup>14</sup> y la fuente inferior y los miradores avanzando sobre el paisaje –rasgo típico español desde Medina Azahara- muestran una fuerte influencia hispanomusulmana<sup>15</sup>. Estos dos cubos permiten una mayor interpenetración entre el paisaje y la edificación de lo ya conseguido por el palacio al adosarse al monasterio<sup>16</sup>, el cual se rodea de espacios abiertos al exterior, como la sala inferior porticada, el terrado<sup>17</sup>, la plataforma del estanque y la arquería al Claustro del Emperador, por lo que constituye un ejemplo de búsqueda de la máxima vinculación de la arquitectura con su entorno.



Esquema axial del conjunto (plano base: BALLARÍN, A., 2000)



Esquema de ejes quebrados

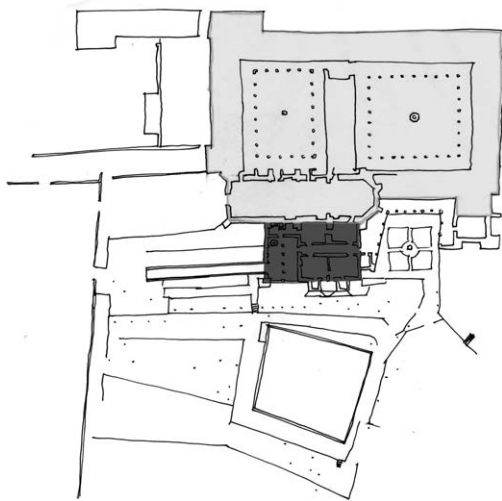
1: Cuarto Real; 2: Jardín de cuadros; 3: Huerto con estanque; 4: Arboleda y cazadero con ermita

Este cuerpo abierto de acceso con el pórtico inferior conforma una fachada permeable totalmente novedosa, de gran ligereza y con un claro concepto de pabellón hispanomusulmán, que fue desarrollado en la edificación civil española, especialmente en los ayuntamientos<sup>18</sup>. Este tipo de estructuras tuvo una importante evolución posterior en la arquitectura española de jardines.

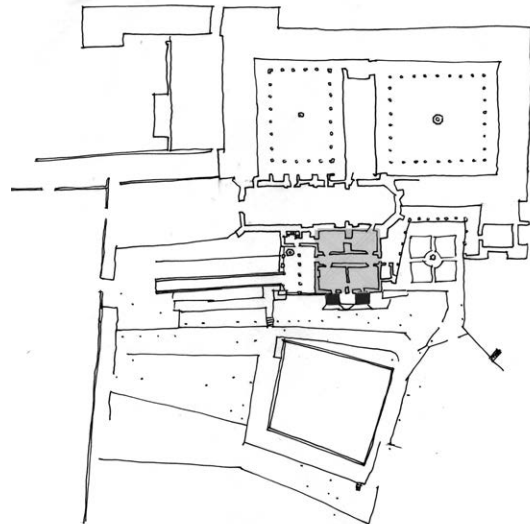
Asimismo, la relación gradual<sup>19</sup> entre la naturaleza y la villa con los elementos intermedios –*loggias*, jardín, huerto, bosque- constituye un antecedente del resto de jardines españoles de promoción real. Esta sucesión se realiza, además, siguiendo el sistema de articulación hispanomusulmán, es decir, la agregación de espacios según ejes quebrados, que conforma conjuntos asimétricos y trabados: el acceso a la casa, en dirección este-oeste, se prolonga con un doble codo hasta el jardín del Emperador, pero la huerta se desarrolla perpendicular a éste, como las vistas, el estanque y la línea de máxima pendiente<sup>20</sup>.

Es una constante en la jardinería española la multiplicación de ejes o direcciones que impiden la concatenación compositiva de los componentes del jardín en un único elemento axial.

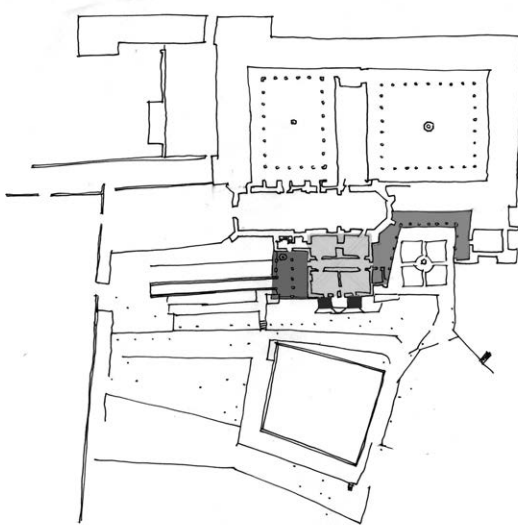
Uso de elementos arquitectónicos ligeros



El Cuarto Real adosado al monasterio



Los miradores adosados al Cuarto Real



La Lonja y la galería adosados al Cuarto Real

En Yuste se observa la indefinición espacial propia del medioevo –hay que tener en cuenta que en estas fechas ya estaba construido Cadalso de los Vidrios y se estaba erigiendo, muy cerca, Abadía-, pues si bien el jardín de cuadros, el denominado del Emperador, responde en su posible trazado a la geometría del conjunto, su desarrollo en dirección de la ladera es inexistente, a pesar de la fuente bajo el Cuarto Real y el estanque cuadrado. Se sucede una serie de espacios –rampa y terrado de acceso, Cuarto Real y jardín del Emperador- que sigue, prácticamente en línea recta, una curva de nivel; los tres desarrollan otras tantas direcciones paralelas sin formalizar y perpendiculares al eje de acceso este-oeste: el terrado, la de las vistas, según la pendiente; el Cuarto Real, con un eje más definido, gracias al estanque; y el claustro en U, abierto a la huerta.

El conjunto presenta los rasgos característicos de la composición arquitectónica española: superposición de elementos ligeros que, adosándose al edificio original –en este caso el monasterio jerónimo- organizan un sistema trabado y asimétrico de carácter abierto y flexible. Así, el bloque del Cuarto Real se adosa al sur de la iglesia, que le protege del cierzo,- y el claustro nuevo o Plateresco, al oriente, cuya panda extrema se extiende hacia el sur para crear con el palacio en forma de U el claustro del Emperador<sup>21</sup>, donde luego se añade una galería<sup>22</sup> que une dichos cuartos reales con los oficios, localizados en el claustro Plateresco. Asimismo, al palacio se le añaden los dos cuerpos de miradores<sup>23</sup>, el balcón central y el terrado, disposición que aumenta aún más la introducción del Cuarto Real en la naturaleza, que ya tenía el acceso a occidente, el jardín a oriente y el huerto al sur.

Como consecuencia de esta forma de componer mediante fragmentos yuxtapuestos sin coordinación axial ni sentido globalizador el conjunto -edificio junto al jardín- revela al exterior una imagen de carácter campestre, nada monumental, de una irregularidad rústica impropia de un emperador. Este volumen fraccionado, nada compacto, que muestra la casa al jardín, así como la relación trabada de articulación quebrada de los espacios libres con dicha casa que los genera, preservan el sistema de crecimiento hispanomusulmán, el cual, aunque su imagen exterior sea unitaria –sólo hay que recordar la Mezquita de Córdoba, Medina Azahara o la Alhambra- permite la ampliación indiscriminada y continua de la arquitectura, tanto casa como jardín, sin perder sus cualidades intrínsecas espaciales, característica común con el resto de la jardinería española y que aquí se revela por primera vez en un ejemplo de la realeza.

Yuste, por tanto, constituye un claro precedente de los jardines reales<sup>24</sup>, reflejado además en la organización en tres elementos principales con origen en la residencia, el jardín de cuadros, el huerto y el bosque exterior, esquema que se prolongará en los siguientes ejemplos, como por el hecho de constituir una de las primeras villas campestres de retiro de carácter antiurbano<sup>25</sup>, concepto con fuerte sentido humanista de corte renacentista, dentro de la monarquía española.

<sup>1</sup> Construido en estilo gótico tardío, sus antecedentes no son lejanos al provenir de comienzos del siglo XV, cuando en las cercanías de una antigua ermita un grupo de vecinos de La Vera deciden acogerse a la orden jerónima en este lugar.

<sup>2</sup> Ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. <<El palacio de Carlos V en Yuste>>, en Archivo Español de Arte, tomo XXIII-XXIV, 1950-51, nº 23, pp. 27-51 y BALLARÍN IRIBARREN, A. *Arquitectura y Construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste*. (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2000.

<sup>3</sup> Ver id., pp. 239 y 240.

<sup>4</sup> Ver id., pp. 186 y 187. Un estanque similar al de la huerta de Yuste se encuentra aledaño al monasterio, en una finca fechada en 1743. Según el autor, al estar ambos estanques comunicados y realizarse en estas fechas mejoras en las fincas, es posible que fueran contemporáneos.

<sup>5</sup> Cuando lo vió Ponz, quedaban estanques y residuos de jardín. Ver PONZ, A. *Viage de España*. Vol. VII (Edic. facs. Madrid: Joachin Ibarra, 1784, 2ª edic.). Madrid: Atlas, 1972, p. 138. En 1809, durante la Guerra de Independencia, fue incendiado por las tropas francesas, para posteriormente ser expulsados los monjes, desamortizado por Mendizábal y vendido en subasta; fue comprado en 1858 por los marqueses de Mirabel y cedido su uso a la orden

jerónima en 1925. En 1941, prácticamente abandonado y arruinado, pasa al Estado cedido por los marqueses de Mirabel, sus dueños; se reconstruye con proyecto de González Valcárcel entre 1951 y 1958 -sin criterios científicos, según PÉREZ ARROYO, S. <<El silencio del restaurador>>, en *ABC Cultural*, 30 de diciembre de 2000, p. 31, que además señala que la obra comenzó en 1941- y lo habita la orden jerónima desde su inauguración. Entre 1990 y 1999 ha sido restaurado por Enrique Azpilicueta y Alberto Ballarín, autor éste de una tesis doctoral sobre el conjunto. En los jardines ha intervenido Consuelo Martínez-Correcher.

<sup>6</sup> Si la documentación del Cuarto Real y monasterio es escasa, del jardín prácticamente no existe. El primer plano conocido es el de Ortega de finales del siglo XVI, en el Archivo de Simancas, en el cual como el de LABORDE, A. de. *Voyage Pittoresque et Historique de L'Espagne*. Tomo I. París: Pierre Didot L'Ainé, 1811, de 1806, no aparece todo el conjunto; más completos son los de Conte de 1936; los también parciales de González Valcárcel de 1968 y 1972; los de la tesis de Alberto Ballarín del año 2000 y los de Consuelo Martínez-Correcher del proyecto de restauración. Entre las imágenes, destacar las tres fotos de Clifford, de 1858; las de Alboraya de 1906; las de Conte de 1935-1936; la publicada en MÉLIDA, J. R. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*, tomo III. Madrid, 1924, lám. CCLXXXI, fig. 362; las de García Mercadal de cerca de 1930 custodiadas en el Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, GM/F0140, y las publicadas en MARTÍN, J. J., op. cit., así como las de la restauración de González Valcárcel.

<sup>7</sup> Según BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., p. 103, en las excavaciones recientes para la restauración de dicho jardín se ha encontrado una disposición de huerta, es decir, <<un camino central y porciones dispuestas perpendiculares al camino de acceso>>; pero en la restitución de la planta hay un pavimento que prolonga el pasillo que distribuye la planta baja del palacio y, por tanto, perpendicular al anterior, lo que indica un punto central (Ver plano 4a). Además, todas las descripciones señalan la existencia de un jardín, como indica el mismo Ballarín, lo que implicaría que la disposición hortícola fuera posterior. Además, una puerta denominada *de la huerta* comunicaba el Claustro del Emperador con la zona sur dedicada a dicha función, además de indicar el diferente carácter del Claustro del Emperador, que debía ser un jardín al menos a comienzos del siglo XVII. El mismo autor señala que este jardín podría tener un trazado flamenco: disposición plana, regular, geométrica y rodeada de galerías vegetales (como la introducida en la penúltima restauración), vallados con cercas, introducción de topiaria y especies vegetales raras, etc. A su vez aventura una composición basada en dos canales de agua perpendiculares que se cruzaran en el centro del jardín, punto marcado por la fuente (p. 248). Cuando lo vio la marquesa de Casa Valdés, a finales de la década de los sesenta o comienzos de los setenta, tenía setos de arizónica glauca, plantación que critica la autora. En la planta que publica CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. *Jardines de España* (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 91, basado en la de Martín González, seguramente proveniente del proyecto de restauración de González Valcárcel, introduce un jardín con cuatro cuadros curvos y arbolito central, que no refleja la foto de la autora, con cuatro cuadros de setos recortados. En la actualidad, el jardín presenta un trazado circular con fuente baja central y galería de madera en el lado norte. Existe un proyecto de restauración aún no ejecutado, redactado por Ignacio Gárate Rojas, Juan de Dios de la Hoz, José Luis González y Consuelo Martínez-Correcher.

<sup>8</sup> En la actualidad, este área responde a un trazado de la posguerra, que gira alrededor del estanque: dos terrazas separan esta pieza acuática del nivel bajo del palacio y unos setos de la parte occidental (con algunos árboles), y de la meridional, que cae en suave pendiente; hacia el este, más arbustos marcan el cambio de nivel con la superficie que prolonga el jardín claustral del Emperador. Unos caminos de piedra rodean el estanque. Según id., p. 91, el estanque era natural.

<sup>9</sup> Ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., op. cit., pp. 45 y 46. BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., en el plano ISO.P4, lo representa del mismo tamaño que los cubos y de forma cuadrada.

<sup>10</sup> Ver id., p. 100.

<sup>11</sup> Ver en id., op. cit., p. 119 la fotografía de Clifford de mediados del siglo XIX.

<sup>12</sup> Este <<retiro al campo>> ya se producía en la Baja Edad Media y en España se extendió desde el siglo XV. Ver BONET CORREA, A. <<La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España>>, en AA. VV. **Introdução do arte da Renascença na península Iberica**. Coimbra, 1981, pp. 135-145 y LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. *Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid: los Carabancheles, Canillejas y Chamartín* (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2004, pp. 29 y ss. y la

publicación de la misma, LASSO DE LA VEGA ZAMORA, M. Quintas de recreo y casas de campo aristocráticas alrededor de Madrid. Libro primero: Canillejas y Chamartín de la Rosa. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2006, pp. 24 y ss..

<sup>13</sup> Ver MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII. Madrid: El Viso, 1986, p. 72. Según el plano de 1806 publicado por LABORDE, A., op. cit., había un estanque rectangular a los pies de la rampa, en su lado norte.

<sup>14</sup> Para CHECA CREMADES, F. <<La teoría del jardín en la España del Renacimiento>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], pp. 41 y 42, el hecho de que en Yuste el estanque no se encuentre en el centro de la composición sino al lado del palacio indica una influencia flamenco-francesa, muy clara después con Felipe II.

<sup>15</sup> Para BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., p. 229 <<...todas las piezas se colocan paralelas a las líneas de nivel, disposición más clásica y habitual en la arquitectura popular cuando se sitúa en terreno inclinado... Por el contrario el palacio se inscribe en el terreno siguiendo la dirección perpendicular a las curvas de nivel>>, circunstancia que el autor considera, atinadamente, una clara diferencia con la construcción tradicional popular y que proporciona al edificio su carácter singular. Además, <<la rampa enfatiza por contraste esta inserción perpendicular del palacio en el conjunto monacal. El terrado, al estar volcado al paisaje, como un gran balcón, enfatiza esta situación de perpendicularidad de forma muy expresiva>>.

<sup>16</sup> Se ha señalado repetidas veces con razón la relación de Yuste con El Escorial, pues desde las habitaciones de Carlos V en el primero, como desde las de su hijo en el segundo, se puede visualizar tanto el altar de la iglesia como el jardín, los dos elementos principales para la concepción de ambas residencias regias.

<sup>17</sup> Según BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., p. 230, este espacio, al estar al abrigo del cierzo, abierto a mediodía y poniente, dominando el acceso al monasterio y con espléndidos panoramas, constituía el lugar preferido del Emperador.

<sup>18</sup> Citado por SOUTO, J. L. de. Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios (inédito). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1993, p. 15, tomado de MARCO DORTA, E. Arte en América y Filipinas. Ars Hispaniae, vol. XXI Madrid: Plus Ultra, 1973, pp. 21 y 54.

<sup>19</sup> Para SÁNCHEZ SANCHO, J. F. <<Reflexiones sobre la herencia hispanomusulmana en la jardinería del Renacimiento español>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999, pp. 157 y 158, existe una coincidencia entre las ideas renacentistas y musulmanas de gradación entre arquitectura y naturaleza, lo que permite que en España este concepto arraigue perfectamente. Según este autor, la introducción de la huerta en la secuencia estructural renacentista de villa-jardín-bosque se debe a la herencia musulmana de uso del jardín de forma utilitaria. La teoría es interesante, pero discutible, pues la integración musulmana no consistía en la subdivisión en fases sucesivas para alcanzar mediante la desregularización continua la naturaleza exterior, como en el Renacimiento italiano, sino más bien una adaptación compositiva al medio físico donde se asienta el jardín, que no implica esta gradación espacial.

<sup>20</sup> Según BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., p. 242, existía un jardín de recorrido lineal entre el terrado, que sería el primer jardín, y el Jardín o Claustro del Emperador, cuyas etapas serían la huerta de cítricos y los estanques de azulejos con la fuente. Este esquema es teórico, pues la linealidad no se hace patente.

<sup>21</sup> SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 16 y 17 señala junto a Yuste las siguientes residencias contemporáneas con galerías en forma de U: la villa de López de Ayala en Casasbuenas (Toledo) y el palacio de Mota del Marqués (Valladolid).

<sup>22</sup> Por esta galería de levante se servían las comidas. Según BALLARÍN IRIBARREN, A., op. cit., p. 233, las circulaciones principales se hacían al aire libre, por lo que no hay prácticamente pasillos o distribuidores cubiertos.

<sup>23</sup> Id., pp. 256 y 266 señala la similitud existente entre los cubos del palacio de Yuste y la Sala de las Infantas de la Alhambra, que él cree consecuencia del <<proceso de conversión de elementos militares en palaciegos>>, relación que creemos se funda en otros rasgos, como la proyección sobre la topografía de un elemento de arquitectura ligera que sirve de anclaje y fusión con su entorno.

<sup>24</sup> Para id., pp. 250 y ss. Yuste es un acontecimiento aislado, pues no sólo no presenta antecedentes ni flamencos ni españoles -aunque sí algunos italianos y musulmanes-, sino que los palacios asociados a monasterios no establecen soluciones tipológicas comunes. Para el autor, las relaciones con lo árabe no son valorables, pues constituyen <<elementos ambientales comunes a todo el país, sin mayor importancia ni atención>>, aunque precisamente es aquí donde parece que habría que encontrar su interés, como pieza más de unas *invariantes*, como señalaba Chueca, que explicaran la forma hispana de componer el espacio arquitectónico.

<sup>25</sup> CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 41 habla acertadamente de la valoración del interior como <<una especie de inicio de esa ideología del retiro, que va a tener consecuencias tan espectaculares como la retirada final de Carlos V en Yuste>>. El mismo autor desarrolla el tema en MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. op. cit, p. 72.

## 1.2.2. EL BOSQUE DE VALSAÍN

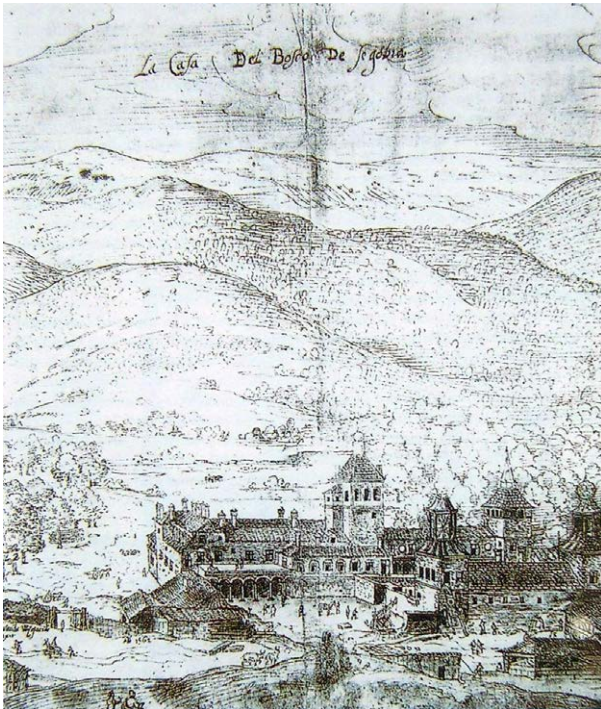


Estado actual. *Paisajes Españoles*

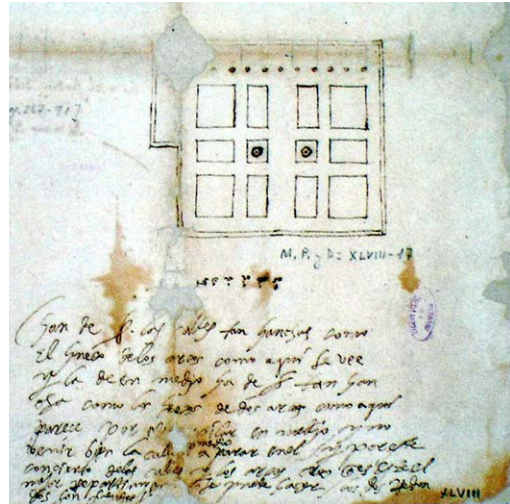
El Bosque de Valsaín se encuentra situado en el actual término municipal de Valsaín, en la provincia de Segovia, a escasos 14 km de esta ciudad y 72 de Madrid. Prácticamente desaparecido, pues sólo restan algunos lienzos del palacio, se encontraba inmerso en un imponente bosque de caza que todavía se conserva en gran parte y que rodea al cercano Sitio Real de La Granja, localizado a unos 3 km al noreste de Valsaín. El río Eresma cruza la posesión por su extremo sudeste, donde se encontraba uno de los puentes del camino de Madrid, por lo que la mayor superficie de la propiedad se ubica en la ladera occidental del valle de dicho afluente del Duero. Con una longitud norte-sur de más de 2.300 m y un ancho máximo de 900 m, se extendía El Bosque de Valsaín en un terreno rocoso, de afloramientos graníticos, con topografía movida y vegetación de monte; el palacio, situado en un punto central, se orientaba, prácticamente, según el eje norte-sur y, tras él y sobre el Eresma, el camino a Madrid cruzaba por un puente, el principal.

Su ubicación, en la ladera norte de la Sierra de Guadarrama y a una importante cota, le aseguraba un clima fresco en verano, sin los rigores del estío mesetario; suficiente pluviometría y continuas heladas en invierno, que convertían la zona en un territorio frío y húmedo para la construcción de jardines, rodeados por un entorno boscoso de alto valor cinegético, donde destacaba un importante pinar silvestre, todavía existente, junto con robledales, pastizales, monte bajo y pequeñas superficies de encinar y bosque de galería.

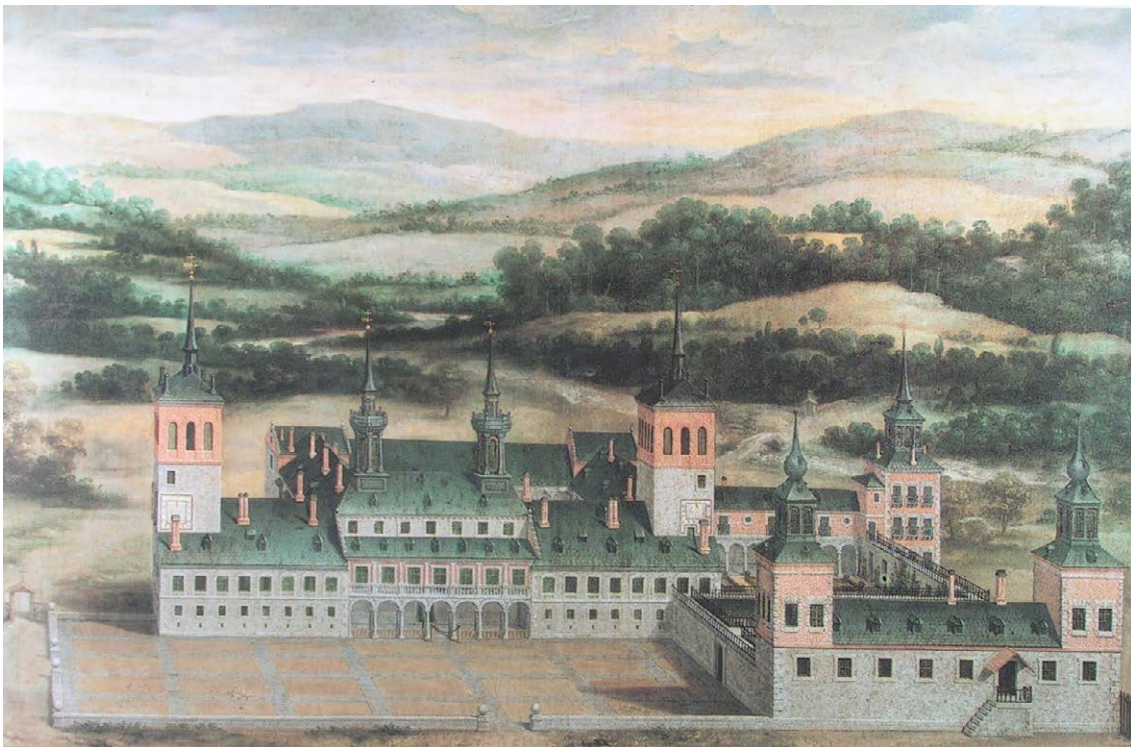
Valsaín, jardín de clara ascendencia medieval, constituye una paradoja histórica, junto al Alcázar de Madrid –aunque en este caso más justificada por la difícil topografía-, al ser contemporáneo de otros ejemplos de espacialidad italiana incluso avanzados en su tiempo, realizados con similar programa, en gran parte por los mismos artífices y para idéntico propietario, Felipe II.



Vista del palacio de Valsain (detalle). Antón van den Wyngaerde, 1562. *Biblioteca Nacional Austriaca, Viena*



Planta del jardín de la Reina. Anónimo, 1561. *Archivo General de Simancas*

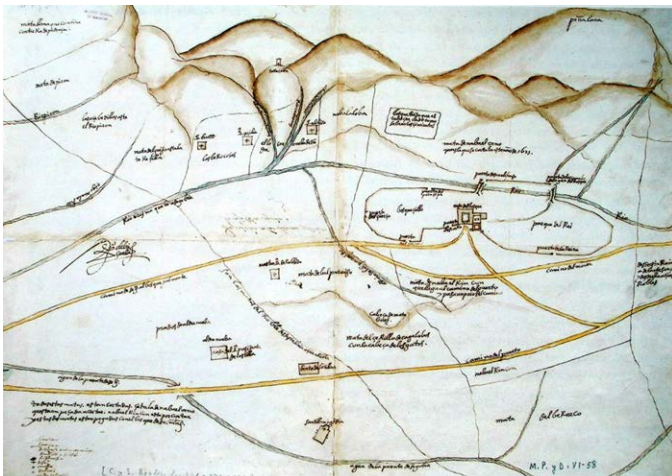


Vista del palacio de Valsain. Anónimo, s. XVII. *Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*



Límites del Bosque de la Casa Real de Segovia (detalle). Pedro de Brizuela, 1625. *Archivo General de Simancas*

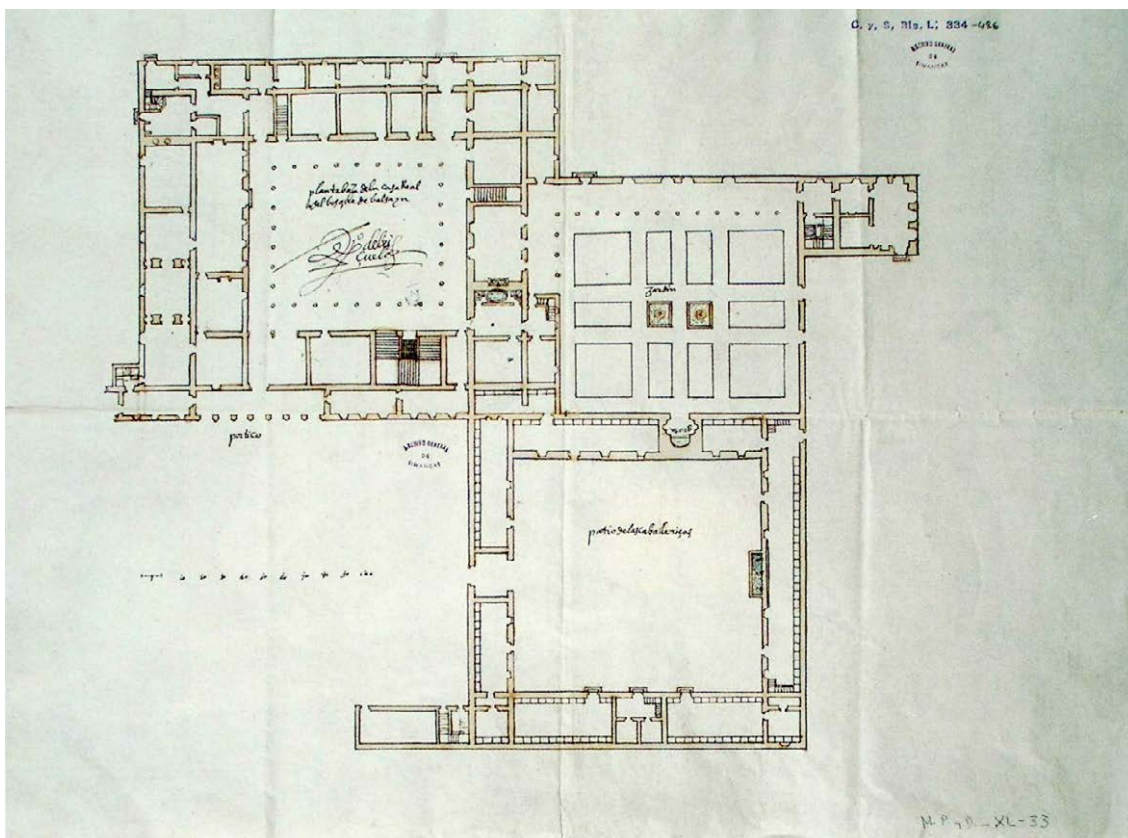
Parece que el origen de Valsaín<sup>1</sup> estuvo asociado desde siempre a su valor cinegético: propiedad de la junta de linajes de Segovia, en él Enrique III de Trastámara edificó un primer albergue de caza, seguramente un torreón donde se localizó la capilla, que Enrique IV también usó<sup>2</sup>. No excesivamente disfrutada por los siguientes monarcas, fue el futuro Felipe II el que la eligió como residencia gracias a su entorno privilegiado y a un clima agradable en estío. En 1550 se encarga a Luis de Vega la reparación de los tejados de la vieja <<casa del bosque>> y, dos años más tarde, la construcción de un palacio a partir del edificio medieval<sup>3</sup>; la obra, sin embargo, fue dirigida por su sobrino Gaspar de Vega. El núcleo original, según varios autores<sup>4</sup> y de modo similar al de El Pardo, era el palacio ordenado alrededor del patio porticado, con trazas de Luis de Vega<sup>5</sup> y realizado cuando todavía Felipe era príncipe. Llamado por su padre, Carlos I, viajó por Europa junto a su maestro mayor, que fue comisionado para conocer palacios y jardines; fueron de nuevo los flamencos los que más gustaron a Vega, y diversos detalles arquitectónicos, especialmente las empinadas cubiertas de pizarra, se adoptaron en las construcciones reales.



Límites del Bosque de la Casa Real de Segovia. Pedro de Brizuela, 1625.  
*Archivo General de Simancas*

En 1559 estaba ya habitable, pero las obras continuaron tres años más. Hasta 1561 la entrada principal al palacio se realizaba por el lado sur, es decir, por el Cuarto de la Reina, sustituida por el pórtico de poniente; éste fue construido al levantarse esta parte del palacio, muy avanzado en 1562, como muestra el dibujo de Wyngaerde, en el cual se puede ver cómo el patio con la torre en la esquina sudoeste se encontraba terminado y sólo se le añade una estrecha crujía que alberga dicho pórtico, todavía sin terminar en su parte norte con la torre simétrica a la anterior; ésta se erigió claramente en fechas posteriores, pues parece ya culminada en 1565.

Una vez realizada esta nueva entrada se plantea el jardín en la parte sur, ya trazado en 1561, como muestra el documento anónimo del Archivo de Simancas, coetáneo al patio de Vacas<sup>6</sup>. En él se trabajó en los años siguientes, pues en 1565 se realizaron los cuadros del jardín, tras repartir las calles, un año después la gruta con sus juegos de agua y en 1567 se cerró hacia el sur



Planta baja. Pedro de Brizuela, 1625. Archivo General de Simancas



Palacio de Valsain. Fernando Brambilla, h. 1830. Patrimonio Nacional

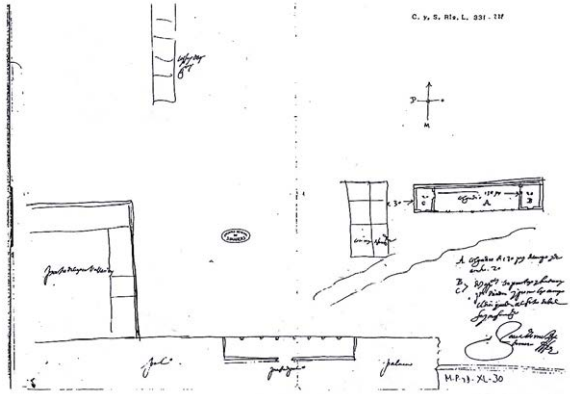
con una tapia. Según Sancho dichas trazas, de claro carácter renaciente, pertenecerían más a Juan Bautista de Toledo o a Paccioto que a Gaspar de Vega<sup>7</sup>. La Torre Nueva se comenzó dos años más tarde y se hizo su chapitel en 1571<sup>8</sup>. Esta zona suroccidental constituiría la segunda fase de construcción del conjunto, cuya traza se debería, seguramente, al propio Gaspar de Vega<sup>9</sup>.

Las diferentes crujías al patio y fachadas parecen indicar dos momentos en la realización del conjunto, como señala Cervera Vera, aunque se desconoce si aprovechando la construcción anterior de los Trastámara; el proceso podría haber seguido este orden: 1) el patio principal pudo estar concebido sólo con una crujía, a excepción del lado norte, con dos, con la torre y la de la capilla incluida en el núcleo principal; 2) la Casa de Oficios, separada del palacio, como en el resto de los Sitios Reales –Aranjuez, El Escorial, El Pardo- se debió unir posteriormente al núcleo primitivo, una vez realizada la fachada principal, que se añadiría a la crujía primitiva rematándose con la torre norte para equilibrar la de la capilla, unidas ambas torres por dicha crujía; 3) al pensar en el jardín se plantearía la fachada nueva con la crujía estrecha, donde se introdujo la galería; si alguna vez se concibió el jardín con el ancho de la fachada meridional, se cercenó al construir la Torre Nueva y unirse con el Cuarto de la Reina; y 4) para cerrar el espacio del jardín con el de la Casa de Oficios, que albergaban las caballerizas, se decidió ampliar éstas y crear un ala perpendicular como límite medianero, así como cerrar el jardín con unas tapias y el patio de Vacas con otro cuerpo de caballerizas.

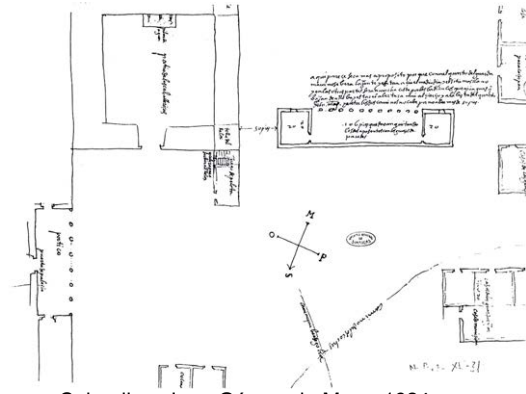


Vista general. [http://www.realsitio.com/historia/images/palacio\\_valsain.jpg](http://www.realsitio.com/historia/images/palacio_valsain.jpg) [12/09/03] y detalle de la vista del palacio de Valsaín. Anónimo, s. XVII. *Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*

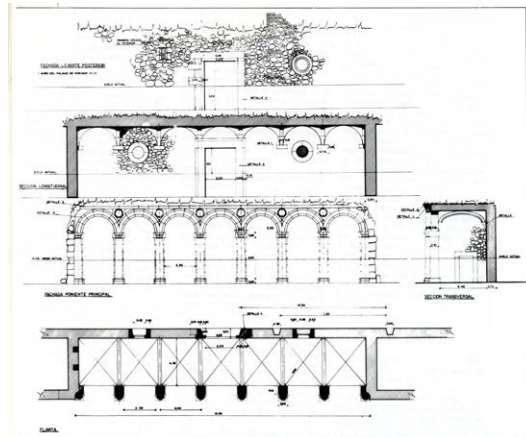
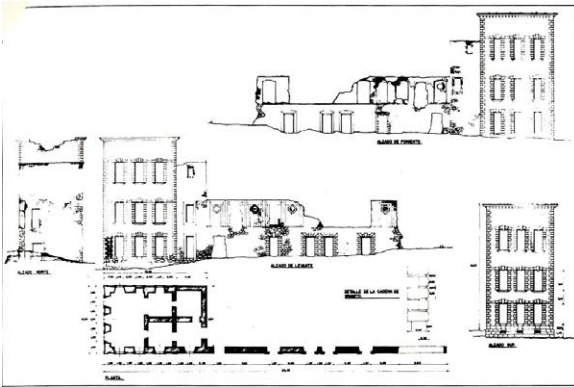
En este momento se hace una clara referencia al jardín del Cuarto del Cierzo, que sería el del Rey, para cuyas fuentes el escultor Juan Antonio Sormano buscó piedra<sup>10</sup>, pero no se debió hacer, pues en 1580 se volvió a plantear su construcción; y al de levante, donde habría cinco fuentes, que se tenía que allanar para plantar el jardín. Martínez Tercero, en su plano, denomina a este espacio <<jardín en bancadas hasta el río>>, y que no se debió construir, pues no aparecen en las pinturas del siglo XVII, aunque en la de Brambilla de dos centurias después se representan restos de bancales de piedra en la parte oriental del palacio, algunos de los cuales todavía se pueden ver hoy. Otro



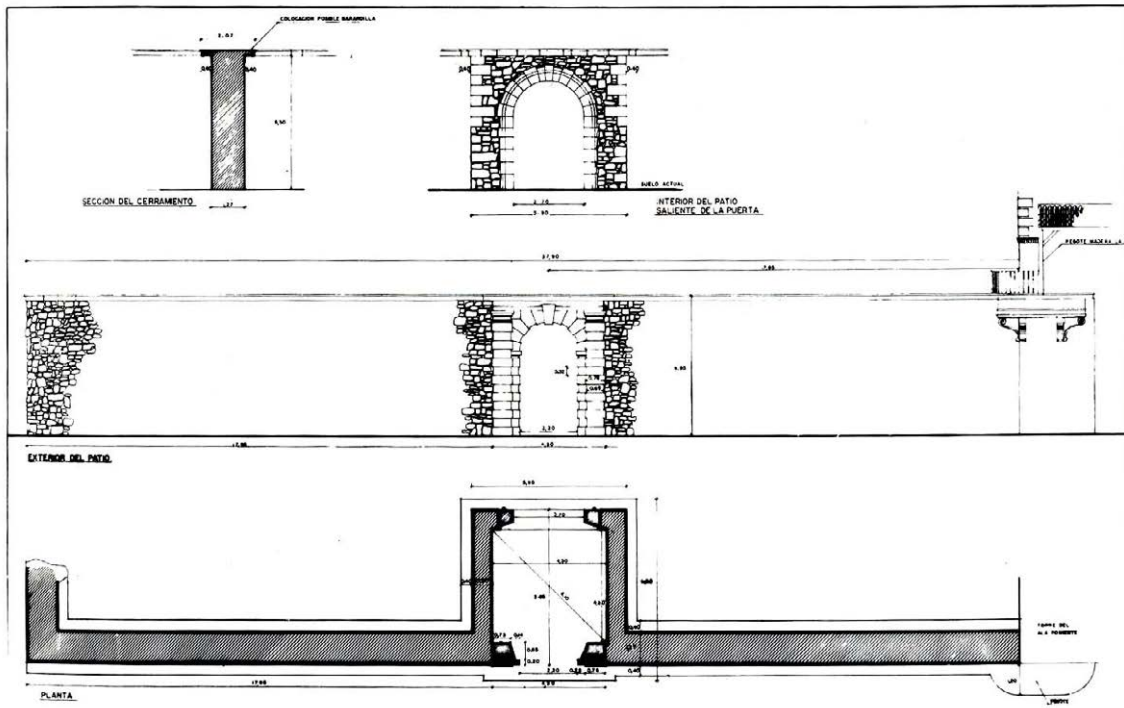
Colgadizo. Juan Gómez de Mora, h. 1624. *Archivo General de Simancas*



Colgadizo. Juan Gómez de Mora, 1624. *Archivo General de Simancas*



Estado actual de la Torre Nueva y ala a mediodía. y del pórtico de acceso al palacio. Enrique Martínez Tercero, 1963. *MARTÍNEZ TERCERO, E., 1985*



Estado actual de la cerca del Patio de las vacas. Enrique Martínez Tercero, 1963. *MARTÍNEZ TERCERO, E., 1985*

jardín, que según Gómez de Mora existió en la parte occidental, engrandecía la entrada al conjunto. Seguramente para estos proyectos encargó Felipe II 5.000 árboles a Flandes y trajo, de este país, a Pietre Jason para realizar seis estanques y sus respectivas presas<sup>11</sup>, uno de ellos, como muestra el cuadro de Brambilla, en el jardín de Levante o de banales, dentro del parque del Rey<sup>12</sup>.

El rey, tras la terminación de El Escorial, no utilizó Valsaín, aunque lo visitó en varias ocasiones. Posteriormente, la historia del Sitio Real ha sido la de su destrucción, especialmente desde la erección de La Granja<sup>13</sup>.

Al conjunto<sup>14</sup>, de unas 120 ha, se accedía viniendo de Madrid por el camino de Segovia, desde el cual una vía se introducía por el este en el Bosque a través de dos puertas, cruzaba el río Eresma y entraba en la lonja del palacio dejando éste a su derecha; dicha lonja, espacio rectangular de considerables dimensiones (aproximadamente, 50 x 90 m)<sup>15</sup> se cerraba con el palacio al este, el patio de Vacas de la Reina al sur y, en las otras dos direcciones, con un murete bajo que se abría en dos puntos: en el lado mayor y occidental, enfrente a la portada del palacio, y en el menor, el septentrional, en contraposición al acceso del patio de Vacas de la Reina, por donde llegaba el camino de Madrid.

El palacio de Valsaín, en su momento de máxima extensión, aunque parece que nunca se terminó -según Gómez de Mora faltaba un tercio de su fábrica-, contaba aproximadamente, con 7.500 m<sup>2</sup>, que incluirían los espacios libres -patios y jardín, pero no la lonja-. A él se entraba por un pórtico rematado con una galería o colgadizo. La estrecha crujía que incluía dicho pórtico de acceso cubría toda la fachada del palacio, que se encontraba tras ella descentrado, con un patio porticado en sus cuatro pandas y con dos plantas y arcos de medio punto<sup>16</sup>. En el lado norte de dicho patio se encontraba el Cuarto del Rey y en el sur el de la Reina<sup>17</sup>. La parte oriental, con otra crujía estrecha similar a la de la fachada principal, parecía ofrecer a la vista desde el acceso, o desde el supuesto jardín de banales, un alzado digno. El desplazamiento entre palacio y fachada creaba en ésta, hacia el norte, un cuerpo rematado por una torre con chapiteles, elemento que en el extremo final meridional se repetía sobre la Capilla Real, ya en la zona de la Reina.

En este lugar y en planta baja, un salón abierto al patio de palacio y a una galería meridional constituía el punto de contacto del palacio con el jardín, denominado de la Reina. Este es un espacio cerrado con una galería en L de unos 1.000 m<sup>2</sup> de superficie<sup>18</sup>: la parte antes descrita -en el Cuarto de la Reina y ubicado dentro de otra estrecha crujía, como las oriental y occidental, que recorre todo este tramo del palacio-, y otro perpendicular que, saliendo del anterior, alcanzaba la llamada Torre Nueva, imponente elemento con chapiteles de pizarra a la flamenca, como las demás torres, cuya función era de servir de atalaya cinegética<sup>19</sup>. Una tapia de seis metros de altura con paseo superior, ándito o paseadero de dos metros de ancho, horadada con dos huecos, cerraba el jardín por su parte meridional. Este jardín, incluida la galería oriental, era prácticamente cuadrado, con unas dimensiones aproximadas de 31 x 33 m (con las dos galerías las dimensiones serían 31 x 37,2 m, y sin galerías, 26,8 x 33 m). El trazado, de viario sin jerarquizar<sup>20</sup>, estaba basado en

MAQUETA DEL PALACIO DE VALSAÍN. *CENEAM, Valsain (Segovia)*



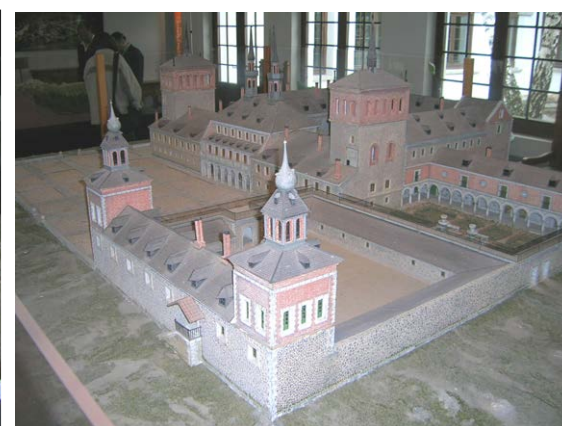
Vista del conjunto



Vista de la fachada principal



Vista del Patio de Vacas desde el norte



Vista del Patio de Vacas desde el sur



Vista del Jardín de la Reina

una malla ortogonal con dos calles longitudinales norte-sur y dos transversales perpendiculares que originan 12 cuadros –cuatro cuadrados grandes, dos pequeños con fuentes y seis rectangulares<sup>21</sup>. Su límite occidental lo constituía el último patio del conjunto, el denominado de las Vacas de la Reina<sup>22</sup>, con uso festivo, para espectáculos taurinos, así como albergue de las caballerías, con pilón y tribuna elevada para alojar a los monarcas en las fiestas. Alrededor del patio se localizaban cuatro cuerpos con las caballerizas, a excepción de una pequeña gruta abierta al jardín incluida en el ala oriental, el acceso desde la lonja con tribuna superior en la septentrional y, en la occidental, la comunicación con la Casa de Oficios, en el cuerpo superior; en el resto, en cubierta, los ya citados ánditos que rodeaban tres lados de la plaza para mejorar la visión de las corridas y del entorno, así como la visión de los cuadros del jardín anejo. Dos torres, también con chapiteles, remataban los dos extremos de la Casa de Oficios<sup>23</sup>.



Estado actual del Jardín de la Reina

En la actualidad, el palacio está prácticamente en ruinas, del cual sólo restan algunos muros, especialmente del patio de Vacas de la Reina, portada principal y restos del cerramiento de los jardines, con la Torre Nueva como pieza principal, todavía en pie pero sin cubrir. De los jardines no queda nada.

Valsaín formaba parte de los principales Sitios Reales, pues en él, hasta su incendio y la posterior construcción de La Granja, la familia real y la corte pasaban largas temporadas, especialmente en verano<sup>24</sup>, para así aprovechar las benignas temperaturas de la comarca y las posibilidades cinegéticas, una de las aficiones preferidas de la monarquía.

Pese a esta importancia, el conjunto construido no era equiparable a ninguno de los otros Sitios Reales, y así sucedía, de la misma manera, con los jardines. Éstos no se plantearon como acompañamiento inexcusable de la residencia del monarca y marco de las actividades cortesanas, pues su uso, evidentemente, era el de recreo y no el de la representatividad; a pesar de esto, Valsaín era capaz de albergar toda la corte holgadamente. En cualquiera de los otros tres Sitios Reales de primer rango, Alcázar de Madrid, Aranjuez y El Escorial, la



Vista del Jardín de la Reina desde el oeste



Vista del Jardín de la Reina desde el este



Vista del Jardín de la Reina y de la Torre Nueva



Vista del Palacio desde el norte



Vista del patio principal

manipulación del entorno constituía una de las actividades principales para su asentamiento, operación en la cual los jardines eran uno de los elementos primordiales de dicha ordenación territorial como origen de la integración entre la arquitectura y la naturaleza exterior. En Valsaín, en cambio, como en El Pardo<sup>25</sup>, el interés estaba en mantener intacto este entorno de gran calidad para la caza, pues cualquier intervención podría destruir o desvirtuar su función principal<sup>26</sup>.

De todas formas, dado que en Valsaín la monarquía y la corte residían, normalmente, unos tres meses al año, era inevitable la introducción alrededor de la residencia real de una serie de construcciones y espacios libres que absorbieran otros usos necesarios, como los recreativos –jardín íntimo, plaza de toros-, más representativos y de organización del protocolo y vida real –lonja de acceso y patio porticado- o los de servicio a la familia real. No aparecen, en principio, la huerta y la arboleda ordenada o selvático previos al bosque de caza, aunque se señala repetidamente la existencia de varios jardines más –algunos en proyecto- y un elemento intermedio cercado entre la casa y el cazadero: el denominado parque del Rey y bosquecillo<sup>27</sup>, seguramente más cuidado que el resto del conjunto. La cerca, que llegaba hasta la lonja, aneja a la torre norte, y a la Casa de Oficios, en su testero meridional, tenía siete puertas y, en su exterior, se diseminaban un importante conjunto de ermitas y edificaciones auxiliares.

La disposición junto a la casa real, organizada en torno a un patio, de un jardín privado y una plaza para fiestas –generalmente taurinas- ha sido muy utilizada en la arquitectura aúlica española, como se puede ver en el Alcázar de Madrid –donde la plaza de diversiones sería la Armería-, Aranjuez –la plaza de las Parejas era la zona de juegos- y el Buen Retiro.

La organización del palacio junto a todos estos espacios libres, lonja, patio, jardín privado y plaza de fiestas, constituye uno de los ejemplos más claros de lo que llamó Chueca conjunto asimétrico trabado de directriz quebrada, en referencia al esquema de ordenación de dichas componentes, basado en su agregación mediante una serie de ejes perpendiculares dispuestos sin simetría alguna que producen un organismo final de forma irregular.

Si el jardín español, y especialmente el auspiciado por Felipe II, se caracteriza, como ya se ha comentado, por una adaptación compositiva al medio, Valsaín parece romper con este rasgo y la implantación en su entorno, el bosque de caza, es extraña, impuesta de forma prácticamente excluyente, pero se introducen los dispositivos típicos destinados a conseguir una integración mayor: primero, alejamiento de cualquier forma cerrada estrictamente regular y simétrica que aumentara la disparidad entre el conjunto y su entorno, si éste permanecía prácticamente intacto, como es el caso; segundo, introducción de una serie de elementos arquitectónicos en el paisaje, generalmente torres, que se unen al edificio principal con galerías, cuyo fin era el de mejorar las posibilidades de oteo para la caza: estas piezas permitían estructurar el entorno del palacio al generar los espacios libres del mismo de una forma aditiva y centrifuga; en tercer lugar, crecimiento orgánico de los elementos, que proporciona a la casa y sus anejos un aspecto rústico, como explicó Chueca<sup>28</sup>,



Vista desde el río Eresma



Vista de la fachada principal y entrada al Patio de Vacas desde la Lonja



Vista de las casas de oficios desde el Patio de Vacas, con la tribuna real



Vista de la Torre Nueva

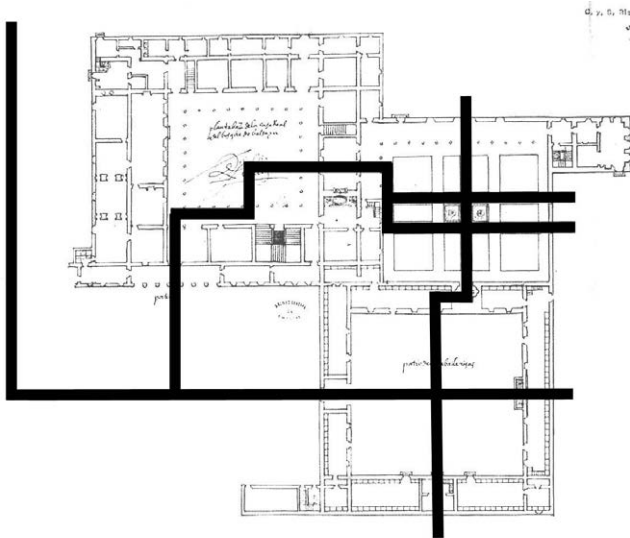


Vista del pórtico de acceso desde el interior del palacio

y, por último, apertura de huecos en lugares estratégicos, como los fondos perspectivos del jardín, para permitir una mejor relación con el exterior.

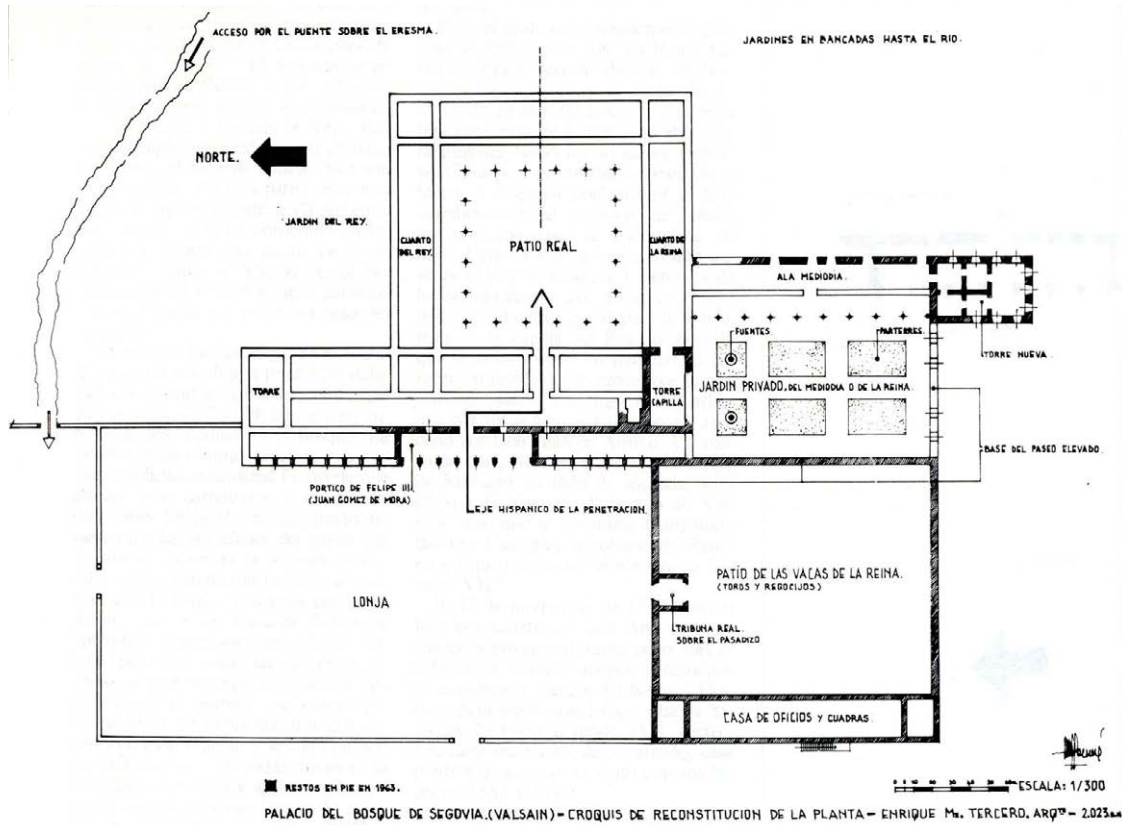
Es patente la flexibilidad y variedad de la organización de los jardines del momento, propiciadas no sólo por la mayor libertad de diseño de la disciplina, sino también por las obviamente distintas respuestas a las necesidades físicas del entorno donde se asentaban los jardines, hecho que en este trabajo se ha venido llamando adaptabilidad compositiva al medio.

Sus rasgos compositivos de índole renacentista italiana son escasos, por lo que constituye uno de los jardines de Felipe II de mayor carácter español: no existe un eje de simetría que unifique y ordene los espacios libres y la vivienda, y, además, no se conoce si era posible realizar la gradación espacial desde la arquitectura de la casa hasta la naturaleza virgen, pues parece faltar uno de los pasos intermedios, el del selvático y/o huerta<sup>29</sup>. Esta característica, de influencia italiana, se convertirá en una de las principales del jardín español, obligado a una adaptación compositiva al medio, instrumento que se traducía en un sucesivo y elaborado escalonamiento que permitía la integración máxima de la arquitectura con su entorno.

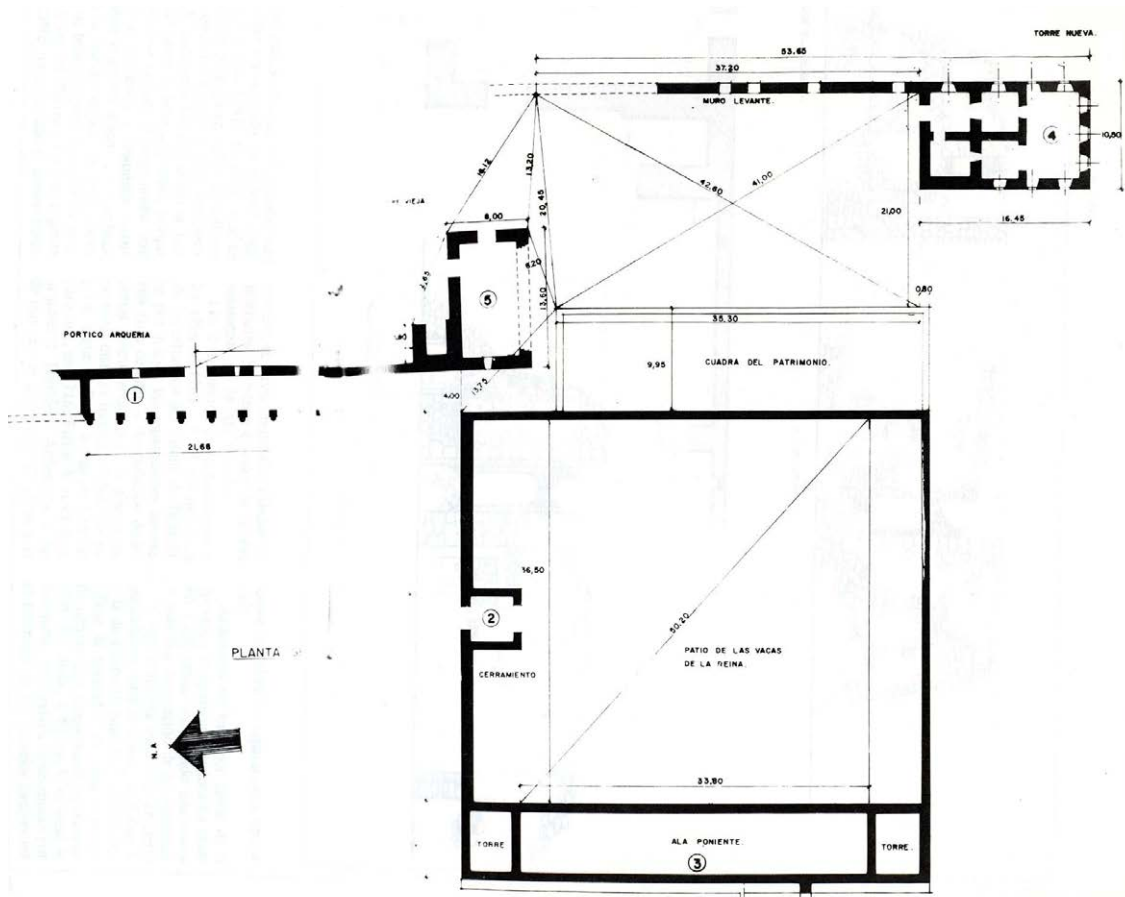


Esquema de ejes quebrados: organización circular (base plano: Pedro de Brizuela, 1625)

Respecto al primer punto, Valsaín se ve ordenado por yuxtaposición de sus elementos a partir de una serie de ejes quebrados, utilizados en todos los ámbitos del conjunto. Los dispositivos de proyecto están orientados, como en la arquitectura hispanomusulmana, hacia la desarticulación de sus componentes y así evitar el orden y la regularidad clásica y coartar la visión perspectiva<sup>30</sup>. Ya el acceso al conjunto se realiza por el lado de poniente, cuando el camino de Madrid se dirige a la fachada oriental<sup>31</sup>, hecho que se repite en otros edificios reales, como en El Pardo y El Escorial (también Aranjuez desde el siglo XVIII). Además, este espacio de la lonja aparece asimétrico en su ordenación al introducir la zona del patio de Vacas que cierra la parte meridional, a pesar de la búsqueda de la simetría en la fachada principal. Ésta no refleja en absoluto



Reconstrucción de la planta. Enrique Martínez Tercero, 1982. MARTÍNEZ TERCERO, E., 1985



Estado actual. Enrique Martínez Tercero, 1963. MARTÍNEZ TERCERO, E., 1985

el edificio posterior, pues, aunque responde en prácticamente toda su longitud a la crujía aneja, el palacio, organizado alrededor de un patio, no cubre la dimensión de dicha crujía y, por tanto, tampoco la nueva fachada<sup>32</sup>. Entonces, se accede a este patio del palacio por un lateral, no por su eje de simetría, lo que provoca una primera entrada acodada entre la lonja y el patio<sup>33</sup>.

El siguiente ámbito abierto del conjunto es el jardín, que se yuxtapone al palacio por su parte meridional y, por tanto, perpendicularmente al acceso principal, sistema de articulación frecuente en la arquitectura española. El segundo paso acodado se encuentra entre el patio y el jardín a través del eje quebrado frente al acceso desde la lonja, pues el jardín se encuentra desplazado hacia el oeste respecto al patio, por lo que el eje central de éste no concuerda con el del jardín. Asimismo, el eje de desarrollo del siguiente espacio libre, el patio de Vacas o de las caballerizas, es perpendicular al del jardín, por lo que existe una nueva articulación a escuadra –también a 90°-, pero sin comunicación, que se vuelve a repetir para salir a la lonja y, desde ésta, entrar en el palacio.

El patio de Vacas, de la misma manera que el jardín respecto al patio, se desplaza hacia el norte de tal forma que los ejes centrales de cada uno de los espacios no coinciden. Sólo el eje principal del patio de Vacas, perpendicular al anterior, corresponde con el longitudinal de la lonja.

Valsaín contiene, entonces, un espacio cíclico y cerrado sucesivamente por los continuos quiebros de los ejes, cuatro en total: la forma final del conjunto, con los sucesivos desplazamientos de los ámbitos abiertos, es una esvástica, es decir, una planta centrífuga de composición abierta.

Como los continuos quiebros de los ejes impiden el desarrollo de cualquier visión perspectiva que ordene e integre todos los elementos, cada pieza, en sí, mantiene en gran medida un diseño coherente y unitario. Esta independencia compositiva, cuya respuesta inmediata es la forma cuadrada de casi todos los elementos<sup>34</sup>, facilita la yuxtaposición del conjunto, así como los trazados en cruz –marcados en planta y/o alzados-, que propician los cambios perpendiculares de ejes.

De la misma forma, dentro de cada una de estas unidades espaciales, se intenta, como en el resto de los jardines españoles, sustraer fuerza al eje principal y proporcionar ambigüedad y complejidad al espacio. Aunque el interés de este trabajo se centra en los jardines, el análisis del resto de los ámbitos descubiertos aporta datos para el entendimiento final: en la lonja, el eje principal es el de menos longitud, y se marca gracias a una apertura en el murete de cierre y a la puerta de acceso en el punto central de la fachada preferente del palacio; en cambio, el eje secundario es el más largo –casi el doble que el principal- y se señala, de la misma manera, con una apertura similar en el murete perimetral y un interesante pabellón de acceso para la plaza de Vacas cuya parte superior era la tribuna real para los espectáculos; en el patio de palacio, que es prácticamente cuadrado en el plano de Pedro de Brizuela<sup>35</sup>, se observan similares dispositivos de interrupción axial en apoyo de las articulaciones quebradas: el eje principal, el de acceso desde la lonja, es el

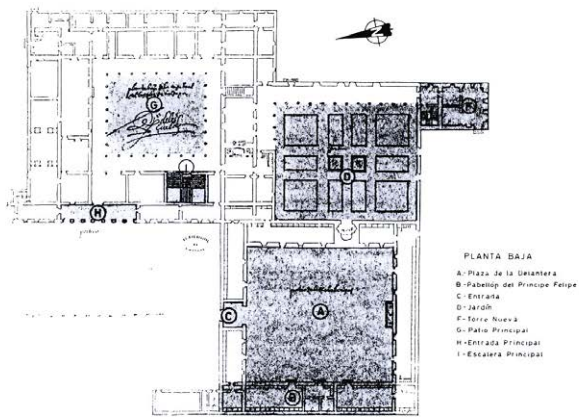


Fig. 10. Explicación de las dependencias del Palacio sobre el plano de Pedro de Brizuela.

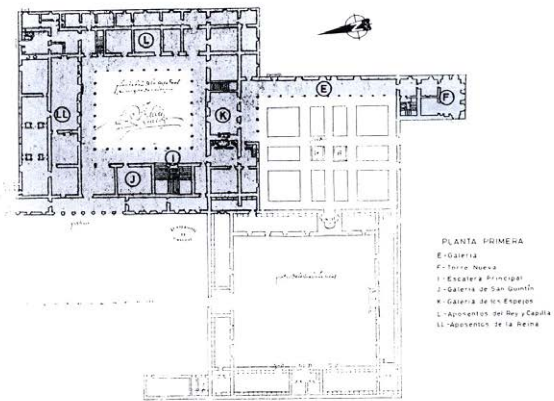


Fig. 11. Distribución de la planta principal del Palacio.

Distribución del palacio. Planta baja y principal, según M<sup>a</sup> Ángeles Martín González sobre plano de Pedro de Brizuela. MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., 1992

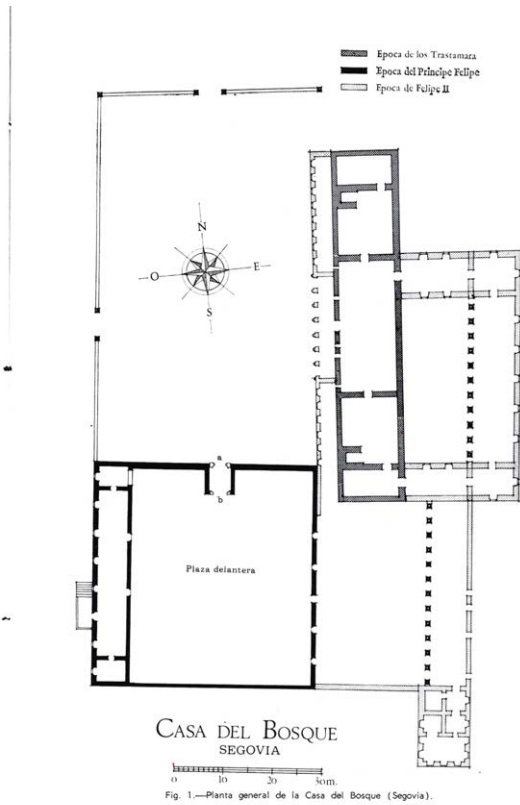
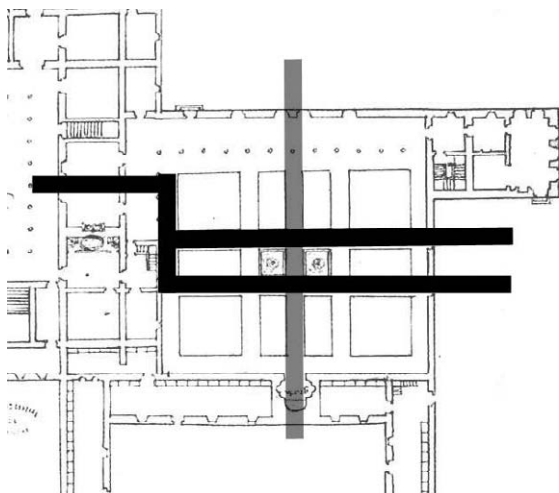


Fig. 1.—Planta general de la Casa del Bosque (Segovia).

Reconstrucción de la planta. Luis Cervera Vera, h. 1979. CERVERA VERA, 1979

más corto en ambos documentos, mientras que el mayor, que es el de conexión con el jardín, es el secundario y perpendicular; el tratamiento de las fachadas es homogéneo en los cuatro lados; el último espacio libre, tras el jardín, es la plaza de Vacas o de caballerizas, situada al oeste de la anterior; prácticamente cuadrada, el eje principal, perpendicular al del jardín y al de acceso al palacio desde la lonja, es algo más largo y se enfatiza con el pabellón de acceso y una fuente final adosada al muro; el eje transversal, esta vez secundario, se marca sólo mediante las puertas de la fachada este de la crujía occidental.

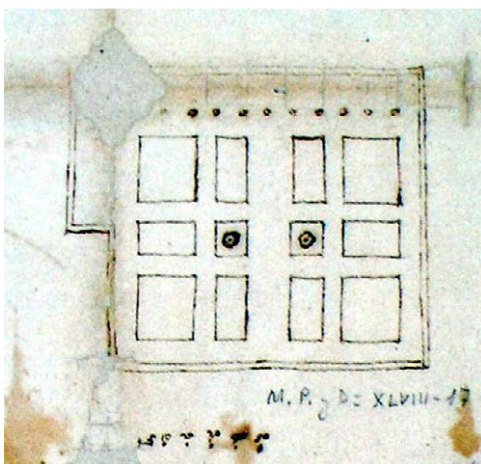
El jardín, espacio objeto de este trabajo, tiene concomitancias con diversos ejemplos filipinos –jardines del Rey del Alcázar de Madrid y Aranjuez, Vacíamadrid- y nobiliarios –jardín de cuadros de Cadalso-; su trazado, que rompe con el simple esquema cuatripartito, fue definido por Felipe II en un divulgado dibujo con anotaciones suyas, que permitía la coordinación del viario con los intercolumnios en número par de la galería oriental, que unía el Cuarto de la Reina con la Torre Nueva.



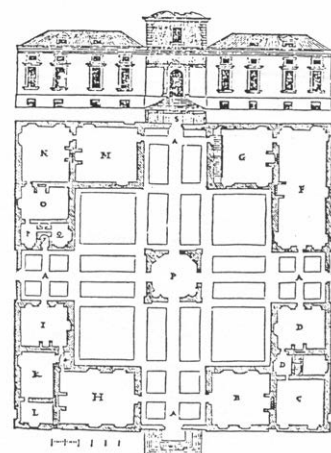
Esquema de ejes en el jardín (base plano: Pedro de Brizuela, 1625)

A excepción de su fachada norte y articulación con el palacio, el jardín es una entidad ordenada, de doble simetría y compositivamente independiente, pero acumula un importante número de dispositivos que le confieren gran complejidad: en el trazado<sup>36</sup> se localizan doce cuadros –seis cuadrados, con cuatro de mayor tamaño y dos menores, que son fuentes, y seis rectángulos iguales de largo igual al cuadrado y ancho mitad-, en una malla de tres por cuatro, que no proviene estrictamente del módulo cuatripartito, hecho inusual en la jardinería española; el cruce habitual de los dos caminos se transforma en el de tres, dos de ellos paralelos y muy cercanos, y otro perpendicular que, en consonancia con el módulo anterior, se triplica, por lo que se crean, en el cruce de dos caminos paralelos y de módulo mitad con otros tres ortogonales también paralelos<sup>37</sup> y de la misma dimensión, los dos cuadrados menores, convertidos en dos fuentes. Entonces, el trazado propicia la duplicación de la fuente, por un lado, y de los fondos perspectivos de las dos calles paralelas, por otro; el eje triple, que es el más corto, se remata –en su calle central- con una gruta, inserta en el cuerpo de las caballerizas.

Si bien el acceso al jardín se realizaría desde el Cuarto de la Reina, con salón abierto al patio y a una galería meridional al jardín, ésta, descentrada frente a aquél y sin continuidad en todo su ancho, no organiza ninguno de los ejes del trazado; entonces, la fachada norte del jardín se forma por un trozo de galería que continúa en un muro, sin simetría o regularidad. La galería que lleva desde la anterior hasta la Torre Nueva ordena simétricamente y de forma regular la fachada oriental del jardín<sup>38</sup>, pero con diez arcos, lo que impide la correspondencia de la calle central con un intercolumnio asimétrico central; de la misma manera, los otros dos alzados del jardín, el meridional, con dos huecos para ver el exterior, y el occidental, con la gruta central, se presentan simétricos y organizados (siempre sin contar con las torres); el eje de acceso al jardín desde el palacio, sin formalizar y por tanto incapaz de organizar la articulación entre ambos elementos, coincide con el lado más largo del rectángulo que forma el jardín, que no es el que ordena el trazado, pues es secundario, pero que es el único que permite la conexión, aunque mínima, con el exterior. Perpendicular a él, aunque más corto, se extiende el eje principal, marcado por una vía central que forma la simetría y que nace en el centro de la galería oriental, pasa entre las dos fuentes bajas y se culmina en la gruta, pieza primordial del conjunto –en el bosquejo anotado por Felipe II este camino es más ancho que los demás, aunque no sólo por su importancia, sino también para adaptarlo a la suma de los dos intercolumnios centrales–.



Detalle de la planta del jardín de la Reina. Anónimo, 1561. *Archivo General de Simancas*



Planta de la villa V. SERLIO, 1552

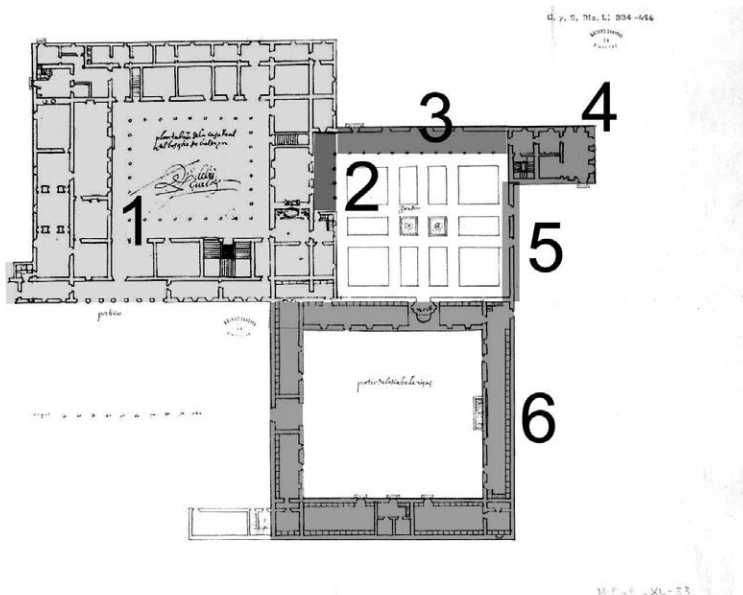
Por lo tanto, se puede rastrear en Valsaín de nuevo la ambigüedad creada por la falta de jerarquización de los dos ejes perpendiculares: el eje principal es el menor y no pone en relación el palacio con el jardín y el exterior, mientras que el secundario, el de más longitud, es el que podría organizar la gradación renacentista entre arquitectura y naturaleza, pues vincula, de forma acodada y sin incluir el selvático y/o la huerta, el palacio con el bosque de caza mediante la apertura de los huecos en la tapia meridional.

Sebastiano Serlio planteaba en su tratado una disposición similar en la villa V, pues el entramado central de 3x3 módulos presentaba una división de los

centrales por el viario principal en cruz, esquema que en Valsaín se repite prácticamente, pero se elimina uno de los cuadros centrales en la dirección norte a sur una vez subdivididos, por lo que las tres calles este-oeste, iguales al dibujo de Serlio, se reducen en la dirección norte-sur a dos.

Pero, mientras en la villa de Serlio la simetría se organizaba a partir de la subdivisión del todo, en Valsaín se consigue mediante la adición de dos fragmentos, unidos por el eje principal, cualidad desarrollada en la arquitectura española, especialmente en el siglo XVIII<sup>39</sup>.

Como en Cadalso, cuyo jardín de cuadros tiene unas cualidades similares, se especifica su espacialidad mediante sus límites, muy precisos y macizos, lo que proporciona al jardín un carácter cerrado, sólo superado, como en el jardín del marqués de Villena, por las aperturas en las tapias –otras existen en la galería, pero no están coordinadas con el trazado del jardín<sup>40</sup>- y por la existencia de los ánditos<sup>41</sup> o paseos elevados: este elemento arquitectónico de origen hispanomusulmán<sup>42</sup> permite la utilización de los muros que delimitan el perímetro del jardín como corredores descubiertos para la visión tanto del exterior (miradores del paisaje o la caza) como del interior (tribunas para los espectáculos de la plaza de Vacas o para ver los intrincados dibujos del jardín de cuadros).



Esquema de elementos ligeros (plano base: Pedro de Brizuela, 1625)

- 1: Núcleo residencial
- 2: Galería engoblada en la residencia
- 3: Galería proyectada desde la residencia
- 4: Torre-mirador adosada a la galería
- 5: Ándito que cierra el jardín
- 6: Cuerpos y ánditos proyectados desde la residencia para formar el Patio de Vacas

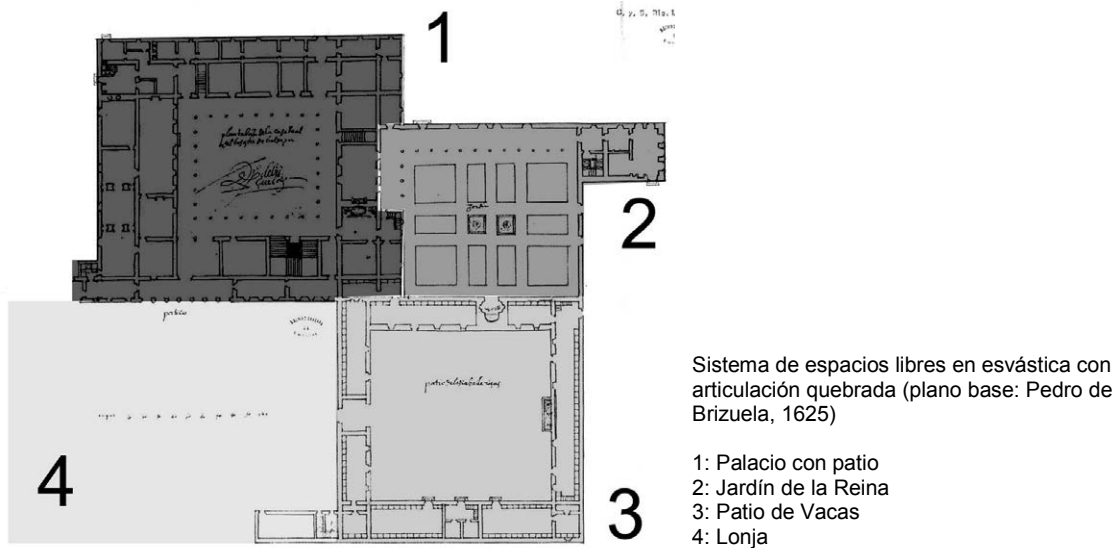
Asimismo, estos ánditos, junto a las galerías y las torres, son elementos arquitectónicos <<ligeros>> que permiten ordenar el entorno del palacio: la Torre Nueva, potente vigía cinegético, se une al palacio –a la galería del Cuarto de la Reina- mediante otra galería, elementos que están generando una dirección, en este caso meridional, un sentido de desarrollo y extensión de la ordenación del entorno del palacio, como expresa perfectamente el hecho de que, junto a las caballerizas y con una simple tapia (para aprovechar la orientación sur) se cree el jardín del Real Sitio. De la misma manera, la unión

de la Casa de Oficios con el palacio por un ala destinada a caballerizas y ándito superior organiza, perpendicular al anterior, otro polo de ordenación exterior, que se cierra con dos alas más paralelas a las anteriores para establecer la plaza de Vacas<sup>43</sup>, que no son más que alas formadas por estrechas crujías que, dirigidas hacia la Casa de Oficios desde el palacio, encierran el patio de Vacas y soportan los ánditos.

Entonces, las galerías tienen una doble función, que coincide en gran parte de los jardines del momento. Así, por un lado, constituyen el elemento de unión entre el palacio y el jardín, como pieza intermedia entre la arquitectura y la naturaleza domesticada, abierto al jardín, pero con techo y dependiente del palacio, lo que proporciona a éste un carácter más ligero y permeable con el exterior, en referencia a la galería del Cuarto de la Reina. Aunque no se suelen plantear como parte integrante de la planta de la casa, sino como un añadido, en Valsaín, como en Aranjuez, forman un todo homogéneo con el trazado del palacio, de manera que podría plantearse una simetría respecto al eje transversal del patio y del Cuarto de la Reina, lo que parecería indicar un jardín de doble superficie con toda la fachada meridional del palacio abierto al mismo, quizá para conectarse con el posible jardín en bancales hacia el Eresma, y, como en la fachada principal, organizar una galería centrada. Pero la construcción de la Torre Nueva y la unión de la misma con el palacio mediante una galería interrumpe la posible extensión del jardín hacia el este; dicha galería perpendicular, que forma una L con la anterior, presenta la segunda función de estas construcciones ligeras: separación de dos ámbitos de carácter diferente, es decir, delimitación espacial. En este caso, como en Cadalso, el jardín de cuadros privado se cierra a su entorno, exista o no secuencia gradual.

Además, y como ya se ha señalado, esta pieza, que se dirige hacia el exterior, en este caso una torre, y en una orientación, meridional, está delimitando un trozo del entorno del palacio con una intención clara, la de proporcionar una especificación espacial en la disposición mejor para crear un jardín, la del mediodía, e impedir, a la vez, el paso de los vientos serranos de dicha dirección.

Estos cuerpos, dirigidos hacia el entorno del palacio para conseguir su ordenación –la lonja y sus muretes podrían considerarse piezas dentro del mismo sistema-, generan, como se ha visto, una serie de espacios descubiertos. Su localización, lejos de obedecer a una ordenación superior con intenciones de regularidad y simetría, es puramente funcional –que no casual-: el patio principal se construye utilizando la torre de los Trastámara, como era usual; el jardín, entonces, se plantea en la fachada meridional, para aprovechar la mejor orientación en un medio frío y se cierra al este, origen de los vientos serranos. De la misma manera, por una cuestión de uso, se sitúan las caballerizas y el patio de Vacas en contacto con la lonja y en el punto contrario del acceso desde Madrid, que se realizaba por el noreste, para así no interrumpirlo.



Es decir, los elementos se sitúan donde son necesarios sin atender a otras solicitaciones de índole compositiva, y se articulan entre ellos, como ya se ha descrito, mediante yuxtaposición, generalmente por ejes quebrados. Este tipo de agregación es más propia de la arquitectura popular: según Chueca<sup>44</sup>, responde más a edificaciones del tipo alquería o cortijo que a las de tipo aúlico promovidas, en este caso, por el monarca más poderoso de la Tierra. Sus características principales son: negación de la jerarquía de fachadas, la simetría global y la regularidad completa; crecimiento agregativo aleatorio que impide la formalización unitaria, y, por los dos anteriores rasgos, adolece de un alzado representativo<sup>45</sup> y, finalmente, tiene la capacidad de crecer indefinidamente sin variar sus cualidades espaciales<sup>46</sup>, como parecen indicar los jardines planteados o existentes al norte y al oeste, circunstancia que no habría variado en absoluto sus rasgos característicos.

Todas estas propiedades son patentes en Valsaín, cuyo perímetro irregular y desordenado no pretende, como en Aranjuez, Casa de Campo o El Escorial, obtener un edificio renacentista integrado en un entorno equilibrado. De ahí su carácter libre, ya señalado por varios autores<sup>47</sup>, que responde muy bien a la tipología campestre, apoyada también por los elementos estilísticos flamencos que subrayaban más esa libertad compositiva.

Entonces, como recapitulación, Valsaín constituye un conjunto implantado sin coordinación completa con su entorno inmediato, un bosque de caza, y compuesto por una serie de espacios libres –lonja, patio del palacio, jardín y patio de Vacas– conformados por cuerpos o alas de edificación en forma de esvástica, que son proyectadas desde la construcción principal, el núcleo real con patio de Felipe II, para ordenar su exterior según las funciones requeridas. El jardín, elemento objeto de nuestro análisis, es un ámbito de compleja espacialidad que se piensa cerrado y se organiza a partir de estas piezas de arquitectura ligera que se extienden en la parte meridional del palacio para su generación; su traza se compone de forma independiente y singular, sin articulación ninguna con el resto de los elementos del conjunto, incluido el

palacio, del que depende, o del resto de la naturaleza exterior, el bosque de caza, cuya conexión se ciñe a dos aperturas en una tapia como fondo perspectivo de dos ejes transversales.

---

<sup>1</sup> Los datos se toman de SANCHO GASPAS, 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. 630-634; MARTÍN GONZÁLEZ, M. A. <<Valsain: el Bosque de Segovia>>, en AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. (edit.). Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II. Madrid: Sociedad para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998, pp. 524-541 y MARTÍNEZ TERCERO, E., <<Valsain: un Real Sitio flamenco en el Bosque de Segovia>>, en Reales Sitios, año XXII, 1985, nº 84, pp. 12-24.

<sup>2</sup> Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 630, fue Enrique IV quién levantó una Casa Real, seguramente una torre, así como cercados y muros de caza. También construyó este monarca en la cercana ermita de San Ildefonso una casa que fue el origen del posterior Real Sitio de La Granja.

<sup>3</sup> Para MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 14, no quedó nada del edificio original, por lo que el nuevo, comenzado en 1552 bajo mando del citado Luis de Vega, se construyó *ex novo*. CERVERA VERA, L., <<Gaspar de Vega, entrada al servicio real, viajes por Inglaterra, Francia y regreso a España. I>>, en Boletín de la Sociedad de Amigos del Arte, 1979, p. 321 plantea la siguiente cronología del edificio: la crujía occidental del palacio es la original del cazadero primitivo de los Trastámara, la Casa de Oficios, caballerizas y patio de Vacas, independientes del palacio, forman parte de las actuaciones del príncipe Felipe, mientras que el resto del palacio con el patio, galería, Torre Nueva, jardín y nueva crujía de la fachada principal serían de época de Felipe rey.

<sup>4</sup> Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 630 y MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 20.

<sup>5</sup> Para MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., op. cit., p. 525, la obra se concibe dentro de un plan unitario, lo que no significa que no se realizara en varias etapas.

<sup>6</sup> Según id., pp. 527 y 528, Felipe II presenta varias órdenes a Gaspar de Vega en 1562 donde se nombra por primera vez el jardín –sería en el documento de 1561 de Simancas– y se citan las ventanas del patio, la gruta, el solado y alicatado de paredes, las fuentes de las paredes y los huecos de dicho Cuarto que se debían abrir al jardín con sus asientos.

<sup>7</sup> Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 632.

<sup>8</sup> La documentación presentada por MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., op. cit., p. 529 indica que el pórtico oriental que unía el palacio con la Torre Nueva se construyó a la vez que ésta, pero el dibujo de Wyngaerde muestra claramente su existencia en 1562 con el mismo trazado que en el cuadro de Patrimonio del siglo XVII, pues unía la casa con una torre antigua, que no se derribó al hacer la nueva, que queda adosada. Además, el documento de 1561 sobre la traza del jardín del Archivo General de Simancas ya representa este pórtico, aunque pudiera ser un proyecto, pues también se significa el cerramiento, realizado posteriormente. El pórtico del jardín podría ser el existente en el Cuarto de la Reina, denominada galería de los Espejos, con acceso directo al jardín y lugar de fiestas.

<sup>9</sup> Esta etapa se realizaría, según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 630 y 631, en un lenguaje serliano, y se unificaría con el núcleo anterior mediante las cubiertas a la flamenca. Para este autor es posible que en la Torre Nueva, de concepción más moderna, intervinieran Juan Bautista de Toledo o Pacciotto, y la adosada primitiva fuera de Gaspar de Vega.

<sup>10</sup> Ver MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., op. cit., p. 528.

<sup>11</sup> Ver id., pp. 534 y 535.

<sup>12</sup> En el plano de reconstrucción de la planta que dibuja MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 15, se sitúa el jardín del Rey al norte del Cuarto homónimo, pero no se especifica su extensión, límites o trazado, así como los <<jardines en bancadas hasta el río>> Eresma que sitúa al este del palacio, al que supuestamente pertenecerían los 5.000 árboles que encargó a Flandes Felipe II. En el cuadro de Brambilla de Patrimonio Nacional se representa, precisamente, este lado oriental del palacio, donde aparece un gran muro de contención pétreo y un estanque inferior, pero se desconocen su formalización y alcance. En el cuadro del siglo XVII, atribuido a Mazo, sólo aparece en esta zona, por otra parte oculta por el volumen del edificio, el camino hacia Madrid y el puente sobre el río Eresma.

<sup>13</sup> En 1623 estaba terminada la galería superior de la fachada principal, parte, al parecer, de un proyecto de Juan Gómez de Mora mayor nunca realizado. Felipe III, al encontrarse Valsain

entre la nueva corte, Valladolid, y la antigua, Madrid, debió usar mucho dicho Sitio Real. Felipe IV y Carlos II fueron poco, y tras una visita de este último en 1682 –según MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., op. cit., p. 538, en 1686- se produjo un incendio que fue el comienzo de su ruina, aunque los daños no fueron cuantiosos, pero el momento político y económico no propiciaron su reconstrucción. El nuevo rey, Felipe V, envía al corregidor de Segovia, al aparejador de las obras reales y al conserje del palacio para realizar un informe sobre su estado, que requería, básicamente, una nueva cubrición. Tras la Guerra de Sucesión el rey ordena a Ardemans reedificar Valsaín, del que se convertirá en Maestro mayor de obras en 1717, aunque poco se hizo. En 1719 se comienza la construcción de La Granja y un año después se trasladan a este lugar desde Valsaín los balcones y piezas de hierro que puedan ser usados; fue abandonado al finalizar La Granja. Los mismos parterres de este nuevo Real Sitio se realizaron con los bojés del jardín de la Reina de Valsaín, en 1721. Cuarenta años después Carlos III compró todo el actual Parque Natural de Valsaín a la Ciudad de Segovia (Ver SANCHO GASPAS, J. L. Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso. Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, p. 42). El expolio continuó a comienzos del siglo XIX y en 1871 pasó a manos privadas, para en 1882 volver al Real Patrimonio. En estas fechas, por deseo de Alfonso XII, se realizaron los planos del lugar para alojar en ellos sirvientes de la Real Casa. En la actualidad el Patrimonio es su administrador pero no su propietario. Es Monumento Nacional desde 1931.

<sup>14</sup> Existen varios levantamientos: el más antiguo y muy conocido, con sólo la planta del jardín, anotada por Felipe II –a la que Sancho considera obra de Toledo o Pacciotto más que de Gaspar de Vega, y Marta Nieto la relaciona con Jerónimo de Algora-, del Archivo General de Simancas (AGS. M.P. y D.XLVIII-17); en el mismo archivo se halla la planta completa de 1624 –algunos autores lo datan en 1626- de Pedro de Brizuela (AGS. M.P. y D.XL-33) y también muy divulgado; dos rasguños de Juan Gómez de Mora de la misma fecha, también en Simancas (AGS. M.P. y D.XL-30 y 31), representando el nuevo colgadizo; otro de MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 15, que realizó con Andrada para Patrimonio en 1963, en, y el de CERVERA VERA, L., op. cit., pp. 317-348 así como varias imágenes de gran interés: una de su construcción, por Anton de Wyngaerde, de 1562; otra del siglo XVII atribuida a Mazo y, por último, un cuadro del XIX de Brambilla; la mayor parte de estos documentos gráficos están publicados en MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII. Madrid: El Viso, 1986 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit. y 2000, op. cit.

<sup>15</sup> 45 x 75 m en el plano de Cervera Vera y 52 x 93 m en el de Martínez Tercero.

<sup>16</sup> CERVERA VERA, L., op. cit., p. 321 sólo representa porticada una panda del patio, la oriental, y sus dimensiones, respecto a los planos de Brizuela de 1624 de Simancas y MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 15, con medidas similares –aunque éste último representa una escala gráfica errónea en su plano de restitución de la planta, por lo que hay que basarse en las propias mediciones de las ruinas- de 29x26 m, incluyendo el ancho de las galerías, mientras que el primero las cifra en 33x13 m.

<sup>17</sup> En los últimos palacios, en El Escorial y Aranjuez, ya mayor, sitúa el monarca su cuarto al sur, orientación que, todavía joven, no necesitaba en Valsaín. Ver id., p. 20.

<sup>18</sup> Martínez Tercero, en la restitución de la planta de Valsaín ya mencionada, comete el error de suponer tras la galería oriental del jardín un ala, denominado del Mediodía, para llegar a cubierto a la Torre Nueva, que se debía encontrar en la primera planta; este hecho le obliga a representar un jardín estrecho y de proporciones diferentes a las reales. Los cuadros también son erróneos. Cervera Vera, en cambio, en su planta, sólo introduce la galería, pero ésta se encuentra dentro de la parte plantada del jardín, resultado de haber rebajado el ancho del patio del palacio, por lo que, de nuevo, el jardín queda reducido, como en Martínez Tercero. Éste, en las mediciones sobre el terreno de los restos de Valsaín coincide con el plano de Brizuela.

<sup>19</sup> Además de servir de elemento de realce del conjunto, excesivamente horizontal, como el mismo Gaspar de Vega señalaba en 1558. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 631.

<sup>20</sup> En el esquema atribuido a Felipe II y custodiado en el Archivo General de Simancas, la calle central transversal, que separa las dos fuentes, es más ancha que las demás.

<sup>21</sup> La malla tiene una estructura dimensional de 2B-B-B-2B en la dirección norte-sur y 2B-B-2B en la ortogonal, con B como el ancho del lado menor de los rectángulos y, también, el lado de los cuadrados menores, con fuente.

<sup>22</sup> Según MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 23, no existen antecedentes documentados en la arquitectura española del patio de Vacas, aunque debió haber muchos.

<sup>23</sup> El palacio, a excepción de su lado septentrional, que presenta dos crujías del mismo ancho, se concibe como una amplia crujía alrededor del patio más una estrecha que crea las tres fachadas de la pieza principal: la sur, que da al jardín; la oriental, al camino de acceso y supuesto jardín de bancales, y la occidental, que sería la fachada principal. Las imágenes históricas que existen de Valsaín -el dibujo de Wyngaerde, los cuadros de Mazo y Brambilla- presentan un cuerpo elevado interior, las crujías anchas del patio, y añadidos de menor altura con un entramado de obra que alberga los huecos. En el de Brambilla, de comienzos del XIX, se muestra claramente este hecho en el extremo sudeste del palacio, mientras que en el de Mazo, de mediados del XVII, se aprecia perfectamente en la galería creada por Gómez de Mora. La construcción, en general, era de mampostería de piedra con encintados del mismo material de cantería en la primera planta, y ladrillo en la segunda con huecos recercados de piedra, algunos con encadenados en jambeados y arcos adintelados con dovelas. Las cubiertas se realizaron de pizarra, al modo flamenco, con esbeltos chapiteles en las torres - fueron las primeras de este material en España-; los piñones, escalonados, recordaban los vistos en Flandes, así como las chimeneas de ladrillo y otros detalles estilísticos, aunque las galerías, de arcos de medio punto sobre columnas, todo de piedra, como las magníficas portadas del Patio de las Vacas de la Reina, tenían un claro tono clasicista.

<sup>24</sup> En invierno residía la corte en el Alcázar de Madrid, primavera en Aranjuez y otoño en San Lorenzo de El Escorial. Según MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 16, la temporada de Valsaín era el otoño. MARTÍN GONZÁLEZ, M. A., op. cit., pp. 539-540 anota las estancias de la familia real entre 1551 y 1592, muy frecuentes entre 1559- 1566 y 1570-1574.

<sup>25</sup> SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 630-634, en la entrada referente al Palacio Real de Valsaín, señala las similitudes entre este Sitio Real y el Pardo: centro de un cazadero real importante en la Edad Media y reedificado con Carlos I y Felipe II.

<sup>26</sup> La situación de las cinco torres parece buscar la cubrición visual con fines cinegéticos de una amplia extensión de territorio, excepto en la zona nororiental, que es la de acceso, la más desatendida en este sentido. Tanto la Torre Nueva como la norte y las dos de las Casas de Oficios aparecen excéntricas del núcleo del conjunto primitivo, lo que parece indicar, como en el caso de El Pardo y la Torre de la Parada o Campillo en El Escorial, que su función es la de oteadero de caza y, de ahí su separación de la edificación.

<sup>27</sup> Ver plano de Pedro de Brizuela de 1625 denominado <<Límites del bosque de la Casa Real de Segovia>>, publicado en la mayor parte de la bibliografía específica.

<sup>28</sup> Ver CHUECA GOITIA, Fernando. <<Prólogo>>, en BARBEITO, J. El Alcázar de Madrid. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. XII.

<sup>29</sup> Como ya se ha comentado, parece que existió un jardín en bancadas hasta el río en la parte oriental del palacio, seguramente una arboleda o huerto, aunque sin ninguna articulación con el jardín de cuadros. Constituiría, en el caso de haber existido los jardines ya citados del norte, levante y poniente, como en el Alcázar de Madrid, un ejemplo donde aparecen todos los componentes de la gradación canónica de los jardines renacentistas, con el tamiz de Felipe II - jardín de cuadros, arboleda o huerto, bosque de caza-, pero sin coordinación axial entre ellos.

<sup>30</sup> Sobre Valsaín CHUECA GOITIA, F. <<Un espacio ideal para el Monasterio>>, en ALLENDE, G. (com.). **Ideas y Diseño (La Arquitectura). IV Centenario del Monasterio de El Escorial** (catálogo de la exposición). Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986, p. 69 plantea una coherente teoría paralela respecto a los ejes quebrados, en referencia a <<...los espacios satélites, lonjas y atrios que anuncian las lonjas de El Escorial y que mantienen todavía ese sentido de angularidad que pertenece a las organizaciones conventuales españolas>>.

<sup>31</sup> Ver MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 23.

<sup>32</sup> La simetría de la torre norte con la central, que alberga la capilla, sorprende por su regularidad, enfatizada con la galería de acceso, que aparece centrada, hecho que acentúa todavía más la descoordinación del patio principal respecto a esta fachada. Parece que ésta, como sucedió en el Alcázar de Madrid y en tantos edificios del momento, es un intento de regularización de un elemento anterior -el palacio con patio- mediante una fachada ordenada y simétrica, como requerían los cánones clasicistas; bien podría haber regularizado el cuerpo medieval, como sugiere Cervera Vera, o el típico esquema de patio de los Austrias, uniendo en ambos casos, además, las dos torres.

<sup>33</sup> MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., pp. 20 y 21 señala este acodamiento en el acceso y <<la alegría y falta de convencionalismos con que la arquitectura hispánica trata en el siglo XVI el tema de los ejes>>.

<sup>34</sup> Las formas cuadradas tienden a lo centrípeto, a la introspección e interioridad, y, por tanto, a la independencia y autonomía compositiva.

<sup>35</sup> El plano fue realizado en 1624 por Pedro de Brizuela, destacado artífice activo en Segovia en este momento. Se custodia en el Archivo General de Simancas: AGS. M.P. y D.XL-33. Mantiene la misma forma en los posteriores levantamientos, a excepción del dibujado por CERVERA VERA, L. op. cit., pp. 317-348.

<sup>36</sup> El trazado que se analiza en este trabajo es el de Brizuela, que parece coincidir con el cuadro de Patrimonio. El realizado con la nota de Felipe II es muy similar, aunque varía su coordinación con los intercolumnios. El tamaño de este jardín en el plano de Brizuela es muy diferente a los de Cervera y Martínez Tercero, que son coincidentes, por lo que hay que suponer que el jardín no se llegó a construir como se planeó en un principio. La hipótesis del trazado de Enrique Martínez Tercero debe responder a una adaptación de los anteriores a las dimensiones que proporcionan las ruinas.

<sup>37</sup> La operación de doblar -o triplicar- y superponer los ejes en el entramado del jardín es una acción muy común en la arquitectura española de jardines, tendente a la disolución de la axialidad perspectiva renacentista, donde el eje principal, central y de simetría, organiza todos los ámbitos del conjunto. También sucede en el Jardín de la Isla de Aranjuez, en la Casita de Abajo de El Escorial, en La Granja, y, en menor medida, más para organizar espacios de proporción cuadrada, en la Fresneda, Abadía, Béjar, Boadilla y Casita de Arriba de El Escorial.

<sup>38</sup> Felipe II escribe junto al croquis: <<...que se vengan las calles en medio de los arcos, y no tropezando en los pilares y por eso también es bueno que las calles sean del mismo ancho que los arcos, que como lo veréis todo por traza que va aquí, y en los dos cuadros pequeños estarán bien dos fuentes bajas y son tan pequeños aquellos, que no servirán para otra cosa, y allí estarán bien las fuentes y no en las calles, porque no los embaracen>>. Ver MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., p. 22.

<sup>39</sup> Ver SAMBRICIO, C. <<Sobre la Casita del Príncipe y Villanueva>>, en CÁTEDRA DE DIBUJO TÉCNICO ETSAM. Expresión arquitectónica de la Casita del Príncipe de El Escorial a través del lenguaje gráfico. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984, p. 26.

<sup>40</sup> Aunque lo estarían con las tres calles cortas si se hubiera seguido el plano de Felipe II.

<sup>41</sup> MARTÍNEZ TERCERO, E., op. cit., pp. 21 y 22 clasifica, con acierto, a los ánditos como elementos de carácter español y de origen hispanomusulmán, de los cuales cita los de la Alhambra y los Reales Alcázares Sevillanos, y entre los más cercanos, el jardín de Cadalso de los Vidrios.

<sup>42</sup> Los ánditos acotaban el espacio, ordenaban el trazado, permitían el recorrido por el jardín, propiciaban una mejor visión de las plantaciones y facilitaban el control climático, pero coartaban la conexión compositiva con el exterior, aunque, en cambio, propiciaban la búsqueda de panoramas. Estos corredores descubiertos elevados van a constituir uno de los elementos arquitectónicos ligeros más utilizados en el jardín español.

<sup>43</sup> Según CERVERA VERA, L., op. cit., p. 321, en época del príncipe Felipe.

<sup>44</sup> Ver CHUECA GOITIA, Fernando, op. cit., p. XII y CHUECA GOITIA, Fernando. Madrid y los Reales Sitios. Barcelona, 1958, p. 26.

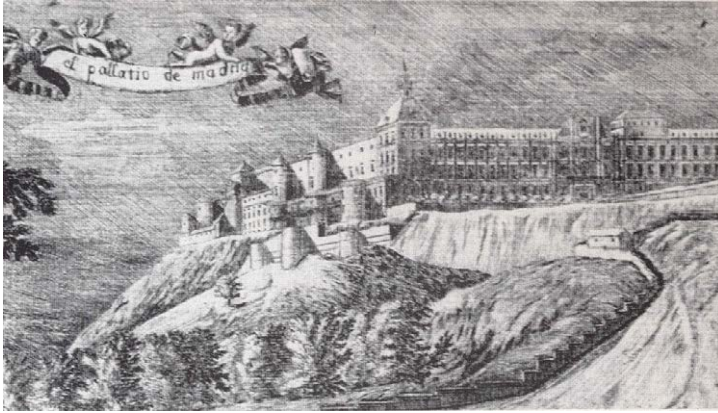
<sup>45</sup> Si la fachada principal del palacio se rompe con el elemento norte de la plaza de Vacas, la meridional, como en el Alcázar de Madrid, se parte por la galería oriental del jardín.

<sup>46</sup> En los dos planos de Brizuela y en los rasguños de Gómez de Mora se puede apreciar un juego de pelota y la escalera para subir a la torre del Reloj –la septentrional de la Casa de Oficios-, que conformaban un cuerpo que cerraba la lonja por su parte occidental, sin tener en cuenta el problema compositivo que su localización suponía a la fachada de acceso al palacio. De la misma manera, en dichos planos de Gómez de Mora se plantea la introducción de un elemento –colgadizo- exento, con dos soluciones diferentes: una frente al palacio, tras la lonja en la parte noroeste, que no gusta al arquitecto por verse desde el Cuarto del Rey, por molestar el paso y por su orientación septentrional, y otra a 50 pies de la torre del Reloj hacia el suroeste, por lo que habría crecido en esta dirección el palacio, donde se encontraban en el plano los cuartos de guardas y jardineros y la casa de munición, así como otros edificios de servicio, todos ellos sin orden aparente y entre los cuales se introduce el nuevo colgadizo. Asimismo, en ambos planos de Gómez de Mora se sitúan las cocinas interrumpiendo la lonja en su parte septentrional, con los caminos representados sin tener en cuenta su existencia, si

alguna vez se construyó, pues sólo aparece en el cuadro del siglo XVII de Patrimonio y el Instituto Valencia de Don Juan, que no es totalmente veraz al no representar el juego de pelota; además, en ninguno de los planos de Brizuela aparece la lonja, y en el general, con el territorio circundante, los caminos llevan hasta la misma puerta del palacio, hecho que parece indicar que el óleo anónimo citado refleje una vista idealizada. Además, en el cuadro de Brambilla, detrás de la Casa de Oficios, se dibujan varias casas, que parecen ser las que representa en su plano Gómez de Mora. Asimismo, dichas cocinas se ven en el dibujo de Wyngaerde, con la cerca llegando hasta ellas, así como el arranque del juego de pelota y las casas antes citadas del guarda, munición y jardinero.

<sup>47</sup> Pintoresquismo se le ha denominado, vocablo que quizá no sea el más apropiado para unas construcciones del siglo XVI y menos en un análisis de arquitectura del jardín. De manera consecuente, CHECA CREMADES, F. <<Las construcciones del Príncipe Felipe>>, en ALLENDE, G. (com.). **Ideas y Diseño (La Arquitectura). IV Centenario del Monasterio de El Escorial** (catálogo de la exposición). Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986, p. 42, indica que la arquitectura de Felipe II se hace más pintoresca, más <<rústica>>, para integrarse en su entorno natural, el cual se regulariza y geometriza al contacto con la arquitectura. Ver también CHUECA GOITIA, F., op. cit., p. XII.

### 1.2.3. JARDINES DEL ALCÁZAR DE MADRID



Anónimo, h. 1650. BARBEITO, J.M., 1992

El Alcázar de Madrid<sup>1</sup> se encontraba situado al oeste del casco urbano de dicha ciudad en el emplazamiento del actual Palacio Real, es decir, sobre un escarpado promontorio creado por el valle del río Manzanares, posición que indica una clara vocación defensiva. La edificación medieval, que se apoyaba en el lienzo occidental de la muralla madrileña, por el este y el sur se hallaba separada del abigarrado caserío cercano por varias explanadas libres, usadas como defensa del Alcázar y para el desarrollo de las ceremonias propias de la corte y de la ciudad, mientras que por el norte, como al oeste, se extendían profundas barranqueras sin construcciones. A pesar de esta localización, fue posible la ampliación del conjunto, aunque de forma fragmentaria.

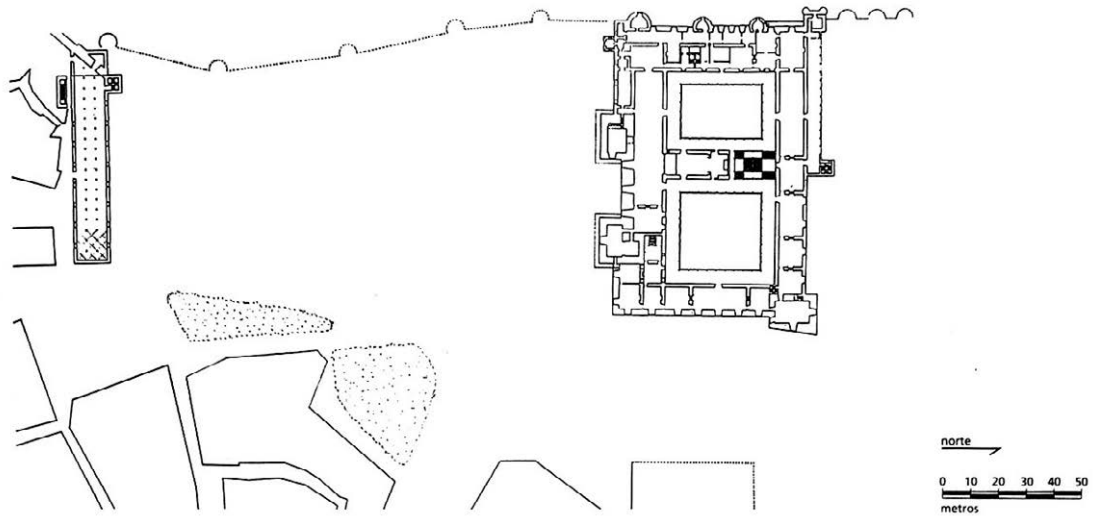
Si bien el clima de Madrid es seco tanto en invierno como en verano, con grandes variaciones de temperatura, la existencia de numerosas vías de aguas subterráneas y de un valle fluvial aseguraban, en principio, el riego de los jardines; entonces, solucionada la obtención de agua, el principal problema se centraba en evitar la evaporación excesiva debido a unas altas temperaturas estivales, numerosas horas de sol y un fuerte viento sudoeste que era necesario prevenir, pues esta era la orientación de la mayor parte de los jardines.

El Alcázar de Madrid devino en 1561 el centro neurálgico de la monarquía española al albergar, desde esta fecha, la residencia del rey Felipe II y de toda su corte y gobierno. La transformación llevada a cabo por su padre Carlos V en las décadas anteriores le había convertido en el mejor Alcázar que poseía la monarquía en Castilla, frente a los de Toledo y Segovia, una de las razones que propiciaron al monarca la elección de Madrid como capital de su Imperio.

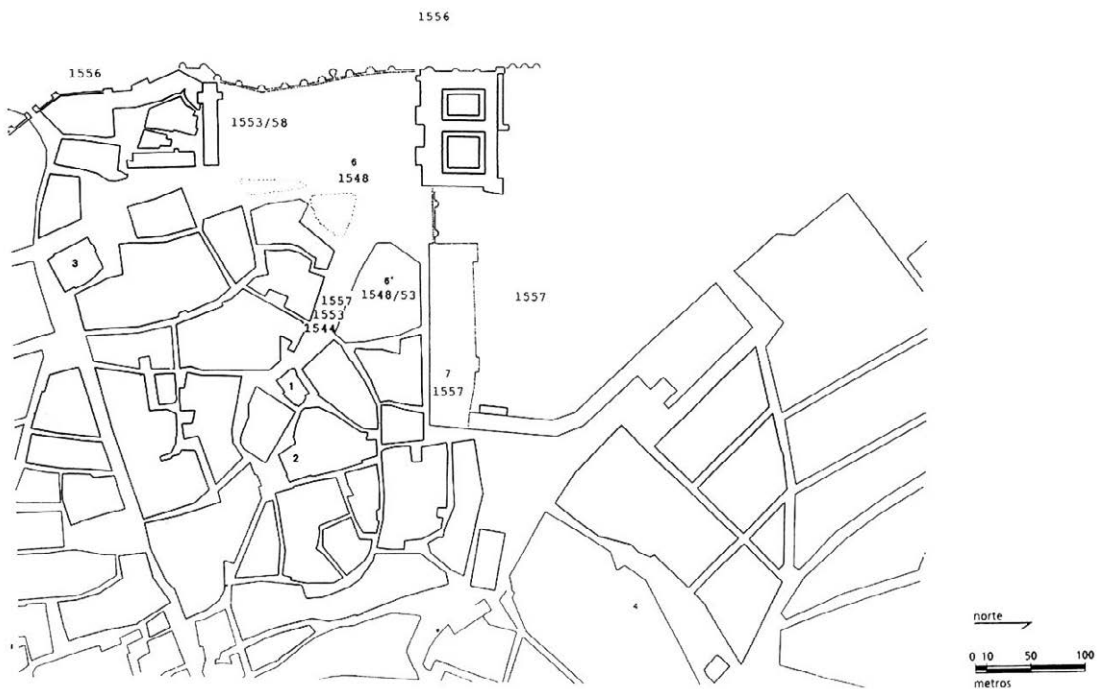
El entorno ajardinado del Alcázar constituyó uno de los primeros intentos de la monarquía española por crear las condiciones favorables para organizar un jardín renacentista en una de sus residencias, en este caso, la sede de la corte. Aunque se consiguieron la totalidad de los elementos integrantes de un organismo de estas características, la articulación entre ellos



Vista del Alcázar. A. de Wyngaerde, h. 1561. *Biblioteca Nacional de Viena*



Planta de la plaza de Palacio. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J.M., 1992*



La adquisición de tierras en torno al Alcázar. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J.M., 1992*

fue imposible ante la desconexión topográfica y la falta de un eje que uniera compositivamente el conjunto.

El Alcázar medieval tenía un origen islámico, pues fue fundado durante el reinado del emir Muhammad a finales del siglo IX, entre 850 y 886<sup>2</sup>, y se apoyaba en la primitiva muralla que protegía el primer recinto urbano, posteriormente ampliado en época cristiana; reformada y convertida la fortaleza en residencia preferida de los reyes de la dinastía Trastámara, tanto los Reyes Católicos como Carlos V lo frecuentaron poco.

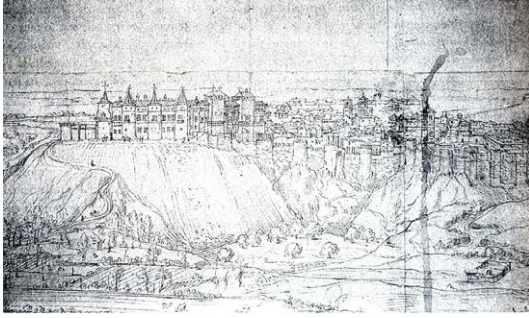
Pero este rey y su hijo Felipe convirtieron el Alcázar madrileño en un palacio capaz de albergar la corte, cuya transformación se llevó a cabo en dos frentes: ampliación del edificio al doble de su superficie edificada y ordenación del entorno inmediato del mismo: en 1537 comenzó Carlos V la reforma, entre cuyas realizaciones destaca la galería doble en la fachada norte abierta al jardín del Cierzo, tras el salón principal de los Trastámara, hecha en 1539<sup>3</sup>, acristalada por el todavía príncipe Felipe entre 1556 y 1563<sup>4</sup>.

A su regreso a España en 1551 se hizo cargo de las transformaciones comenzadas por su padre en el Alcázar de Madrid, en el cual se estaba creando un cuarto para alojar a la reina y sus damas, con un nuevo patio y una superficie construida similar a la existente y donde encontró unas posibilidades de ampliación y creación de jardines de los que otras residencias de la monarquía carecían.

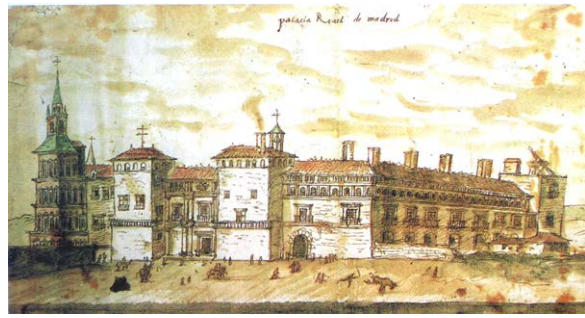


El Alcázar desde la Montaña de Príncipe Pío. M. A. Houasse, h. 1720. *Patrimonio Nacional*

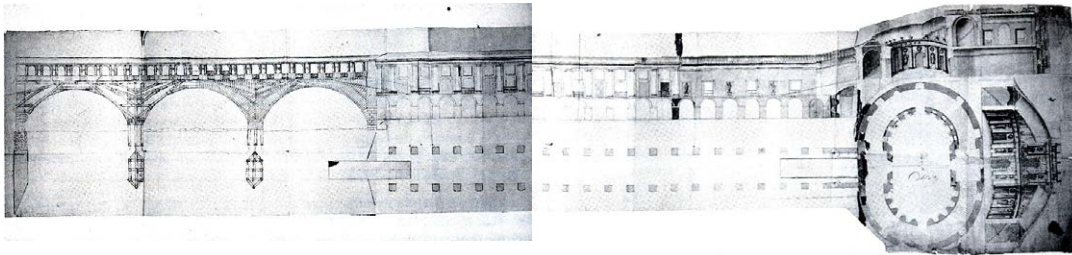
Al trasladar definitivamente su residencia al Alcázar en 1561, el ya rey Felipe II continuó realizando reformas en su interior y exterior, entre las que destacaron la construcción de una nueva torre en la esquina sudoeste, la Torre Dorada, y, a sus pies, la reforma del jardín del Rey<sup>5</sup>. Prácticamente terminadas las obras en 1566, Felipe II comenzó la ordenación del entorno del Alcázar, ya de su propiedad, pues inició en el año 1556 la compra de tierras hacia el oeste, el denominado <<campo>>, y también al norte, con intención de rodear el edificio por grandes bosques para preservar su privacidad y conseguir un espacio suficiente para recreo de la familia real, pues el único jardín existente, el del Cierzo, no debía tener suficiente superficie.



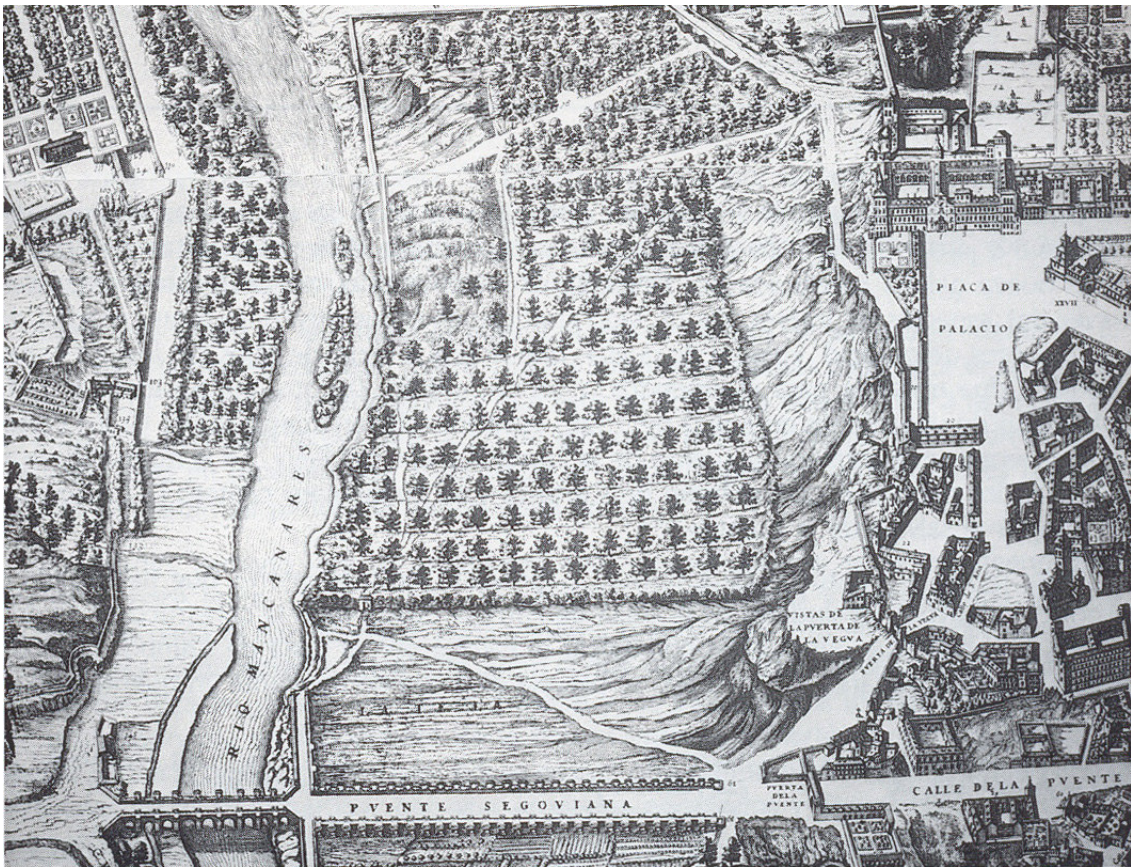
Vista del Alcázar. A. de Wyngaerde, h. 1561.  
*Biblioteca Nacional de Viena*



Vista del Alcázar desde la plaza. A. de Wyngaerde, h. 1561  
*Biblioteca Nacional de Viena*



Proyecto de unión del Parque del Alcázar con la Casa de Campo. P. Cajés, 1570. *Biblioteca del Palacio Real, Madrid*



Vista del Alcázar y su entorno en *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.

El artífice de las nuevas realizaciones fue Juan Bautista de Toledo, hecho venir de Italia en 1559 y nombrado arquitecto real en 1561. Al año siguiente<sup>6</sup> estaba reordenando los cuadros del jardín del Cierzo para adaptar su trazado al de las columnas de la galería. En la misma fecha que se presentaba el proyecto de Patricio Cajés para unir las dos orillas del Manzanares con un puente, en 1570, se planteaba por Benegas un jardín en el parque del Alcázar, que incluiría dicho puente<sup>7</sup>, y que no se realizó.

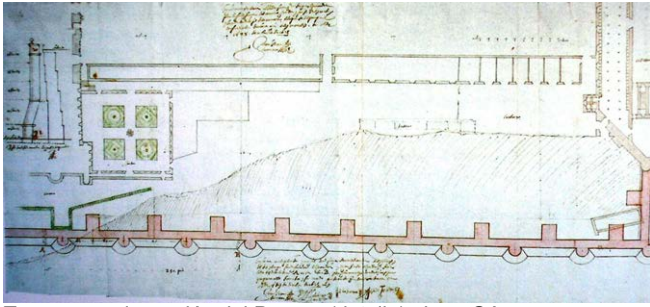
El edificio original, muy cerrado al exterior como consecuencia de su función defensiva, se apoyaba en tres cubos de la muralla para generar otras tantas torres de la fortaleza. Se organizaba a partir de un patio central al cual se accedía desde una puerta meridional flanqueada por dos importantes torres. El cuarto real se encontraba al oeste, sobre la muralla; la capilla al otro lado del patio, a saliente, y los espacios de representación con la sala del trono y salón principal, al norte<sup>8</sup>, que se abría al único jardín existente, el del Cierzo, sencillo jardín de cuadros apoyado en la muralla.

Se accedía al Alcázar por la fachada sur, a través de la plaza de la Armería, denominada así por el edificio que cerraba la parte meridional y el cual fue unido por una galería a la fortaleza, pieza que cerró este espacio urbano en su parte occidental, hacia el Campo del Moro. A naciente se desarrollaba el caserío de Madrid; parte de sus casas, compradas, se utilizaron para los diferentes oficios que atendían a la familia real; precisamente, al este del Alcázar, se construyó otra galería para unir esta edificación con las cocinas y la Casa del Tesoro.

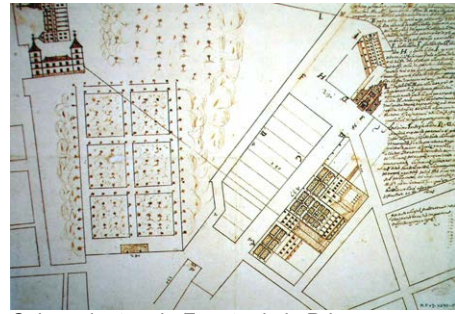
La llamada Torre Dorada, en la esquina sudoeste del Alcázar, fue uno de los elementos principales del edificio, pues era un lugar privilegiado para poder ver la plaza de Palacio y su acceso, la vega del río Manzanares, el Parque (hoy Campo del Moro) y la Casa de Campo; además, constituyó la articulación del palacio con el Parque mediante la creación de un pequeño jardín a sus pies, el jardín del Rey, seguramente reforma de uno anterior de época de Carlos I, una vez derruida parte de la muralla.

Los jardines<sup>9</sup> de mayor entidad que hubo en el Alcázar de Madrid fueron los siguientes: jardín del Cierzo, Parque o Campo del Moro, jardín del Rey, huerta de la Priora y jardín de las Infantas.

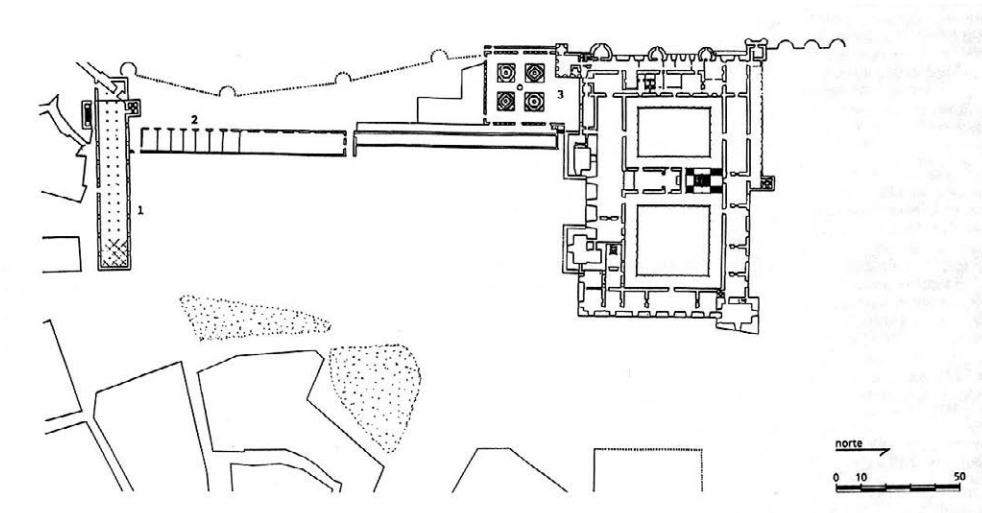
Del primero, el denominado jardín del Cierzo, no existe ninguna constancia gráfica; era llamado así por estar localizado en la cara norte del edificio, en la zona donde se sitúan en la actualidad los jardines de Sabatini. Se desconoce, por tanto, su trazado y carácter, pero se sabe que estaba encerrado entre murallas, compuesto por cuadros y conectado con el edificio mediante un corredor del jardín o del Cierzo en dicha fachada septentrional, con dos plantas (arcos en el nivel inferior y dinteles sobre zapatas en el superior, acristalados). Tras la reforma de Toledo, el trazado de los cuadros estaba coordinado con las columnas de dicha galería. La situación de este jardín al norte venía acompañada de la sala principal de los Trastámara en este ala, separada del jardín por la nueva galería. Este espacio libre se encontraba a nivel con la planta baja del Alcázar, por lo que en su lado occidental se apoyaba en las



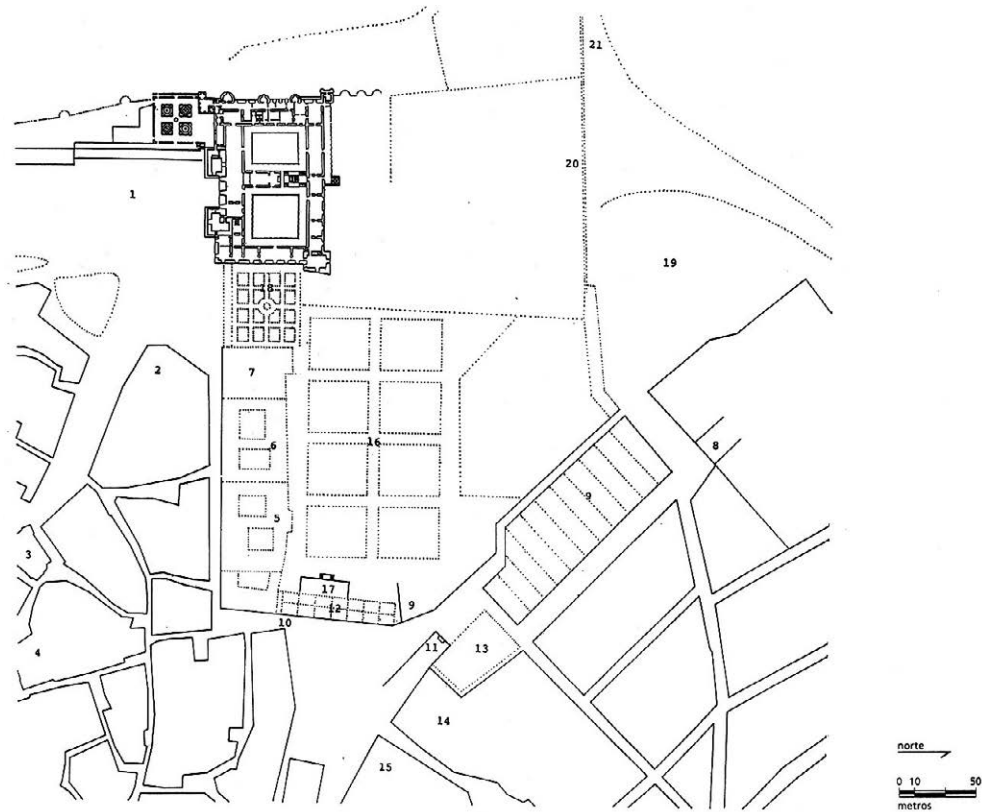
Traza para el paredón del Parque (detalle). Juan Gómez de Mora, 1625. *Archivo de la Villa*



Solares junto a la Fuente de la Piora, 1623. *Archivo de la Villa*



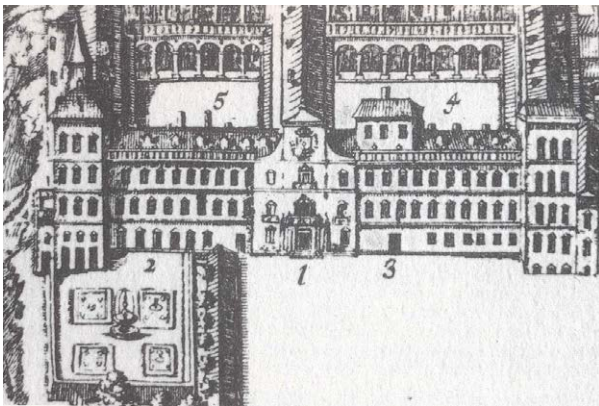
Las cocheras y el pasadizo hacia las caballerizas. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J. M., 1992*



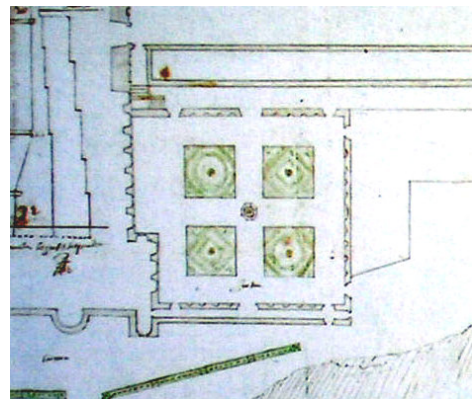
Dependencias, solares y jardines. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J. M., 1992*

murallas preexistentes, con tres cubos, que servían de muro de contención y de miradores a la magnífica vista del valle del Manzanares y la sierra de Guadarrama; precisamente como mirador destacaba la torre del extremo noroeste del Alcázar, pues sobre esta misma muralla se apoyaba el lienzo oeste del palacio. La comunicación del piso bajo y jardín era directa, pero su conexión con la galería era difícil, por lo que se construyó una escalera para solventar el paso. Una vez perdido el protagonismo de esta zona del palacio a favor de la meridional, el jardín se degradó y se utilizó como patio de servicio.

El denominado <<campo>>, posteriormente Parque o Campo del Moro, se encontraba en la parte occidental del Alcázar, con una superficie de unas 22 ha y una diferencia de cota con la residencia real de 55 m. Limitaba al norte con el arroyo Leganitos, actual Cuesta de San Vicente, al oeste con el río Manzanares, al sur con el puente y calle de Segovia y al este con el Alcázar y la muralla medieval. Al estar destinado a la caza menor, se mantuvo y propició el carácter de bosque, por lo que se plantaron nuevos árboles y se formó pradera, y de ahí la prohibición de labranza, arriendo o hacer caminos. El bosque persistió, pues no se pudo ajardinar por la diferente cota existente respecto al palacio y por la propia topografía del mismo Parque. Dado el mayor interés cinegético de la Casa de Campo se utilizó como paso hacia dicha finca al otro lado del río Manzanares, para lo que se trazaron varios caminos entre los árboles uniendo las diferentes puertas de la cerca. En la zona sur se localizaba una arboleda más ordenada, mientras que la septentrional, con barranqueras, simulaba más la naturaleza virgen.

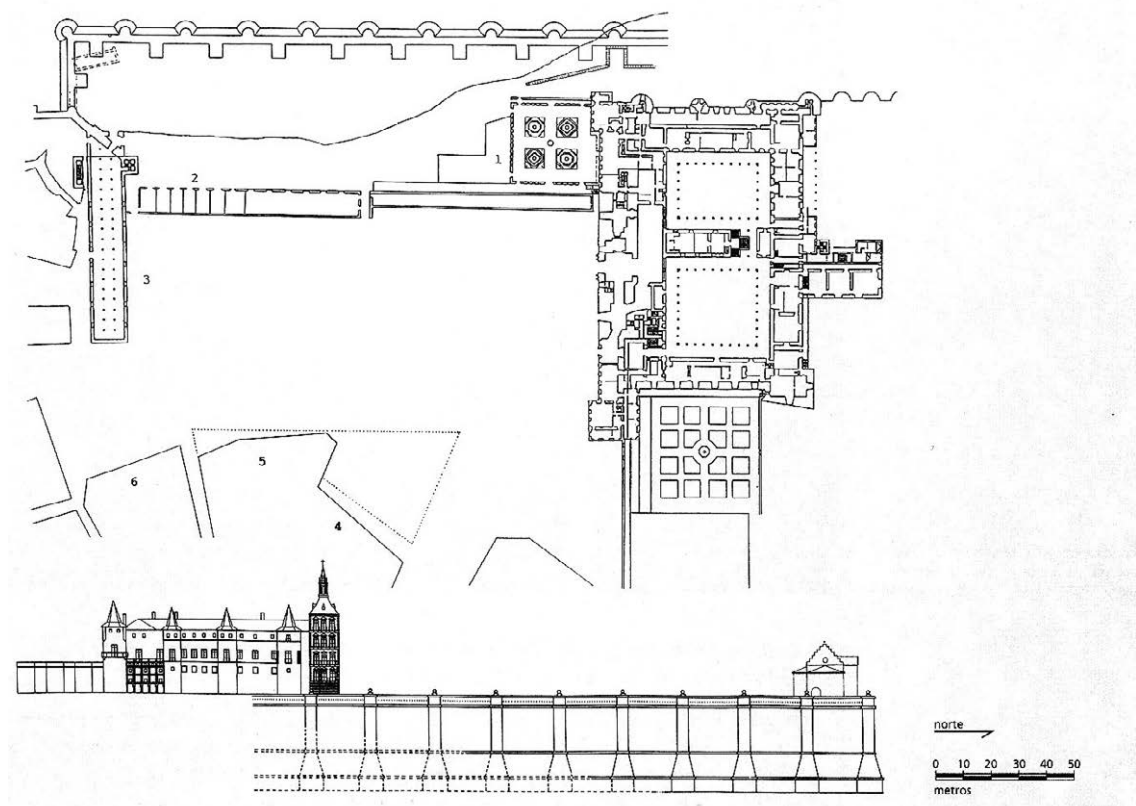
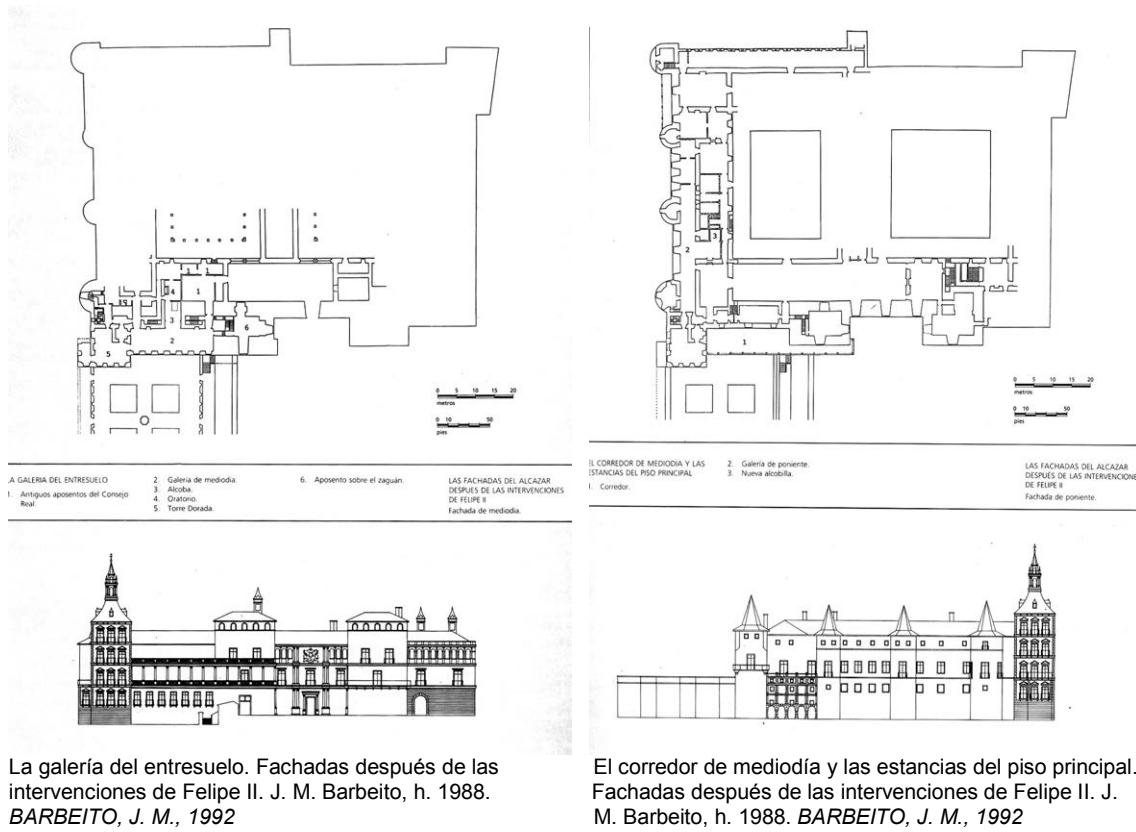


Vista del jardín del Rey en *Topographia de la Villa de Madrid...* P. Texeira, 1656



Traza para el paredón del Parque (detalle). Juan Gómez de Mora, 1625. *Archivo de la Villa*

El jardín del Rey o de los Emperadores se construyó a los pies de la Torre Nueva o Dorada en la fachada meridional, en una superficie irregular de terreno a un nivel más bajo al amparo del muro de contención de la plaza de la Armería, pieza que unía el Alcázar con la Armería Real. El jardín, de unos 2.000 m<sup>2</sup>, se hallaba anejo a las habitaciones del rey, satisfecho de su orientación, y a una galería por delante de ellas que unía la nueva torre y la antigua que flanqueaba la entrada al Alcázar.



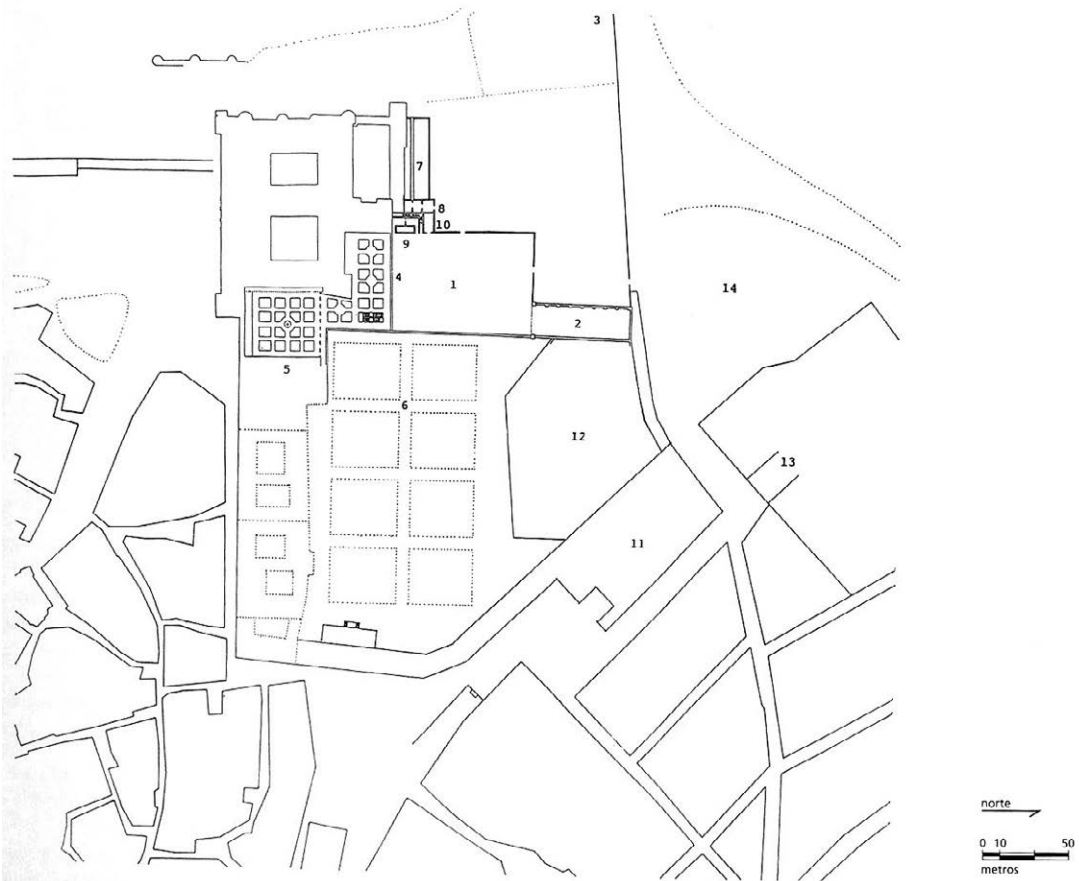
Su forma geométrica, a pesar del trazado tradicional en cruz, no era regular, pues la planta de la Torre Dorada se introducía en el espacio del jardín<sup>10</sup>. Estaba compuesto por dos caminos ortogonales cruzados que delimitaban cuatro cuadros con fuentes centrales y otra de mayor tamaño marcando el cruce. Los tres paseos de dirección este-oeste –los dos perimetrales y el central- unían los tres accesos al jardín desde la plaza de palacio (unas escaleras permitían superar la diferencia de nivel) con un corredor que separaba el jardín del Parque. En los paseos perpendiculares, el central se remataba al mediodía por un nicho semicircular, mientras que los perimetrales horadaban el muro para acceder a unos cuartos de servicio y al Parque, mientras que los extremos septentrionales se coordinaban con los huecos del palacio que se abrían al jardín. Los cuatro cuadros interiores mostraban en su trazado dibujos concéntricos de seto recortado que enfatizaban el elemento central, al menos en 1625<sup>11</sup> -en el plano de Texeira se representaban fuentes bajas, seguramente como las centrales de los cuadros de la Casa de Campo, de rasgos hispanomusulmanes-. Sus límites eran los siguientes: al norte, la fachada del palacio y la Torre Dorada, con las nuevas habitaciones de invierno; y al sur, este y oeste, muros con nichos (donde se colocaron los bustos de los emperadores romanos)<sup>12</sup>.

En su decoración, además de los nichos y bustos clasicistas, se utilizó solado de ladrillos toledanos –después de guijo- y zócalos de azulejos pintados<sup>13</sup> de origen hispanomusulmán.

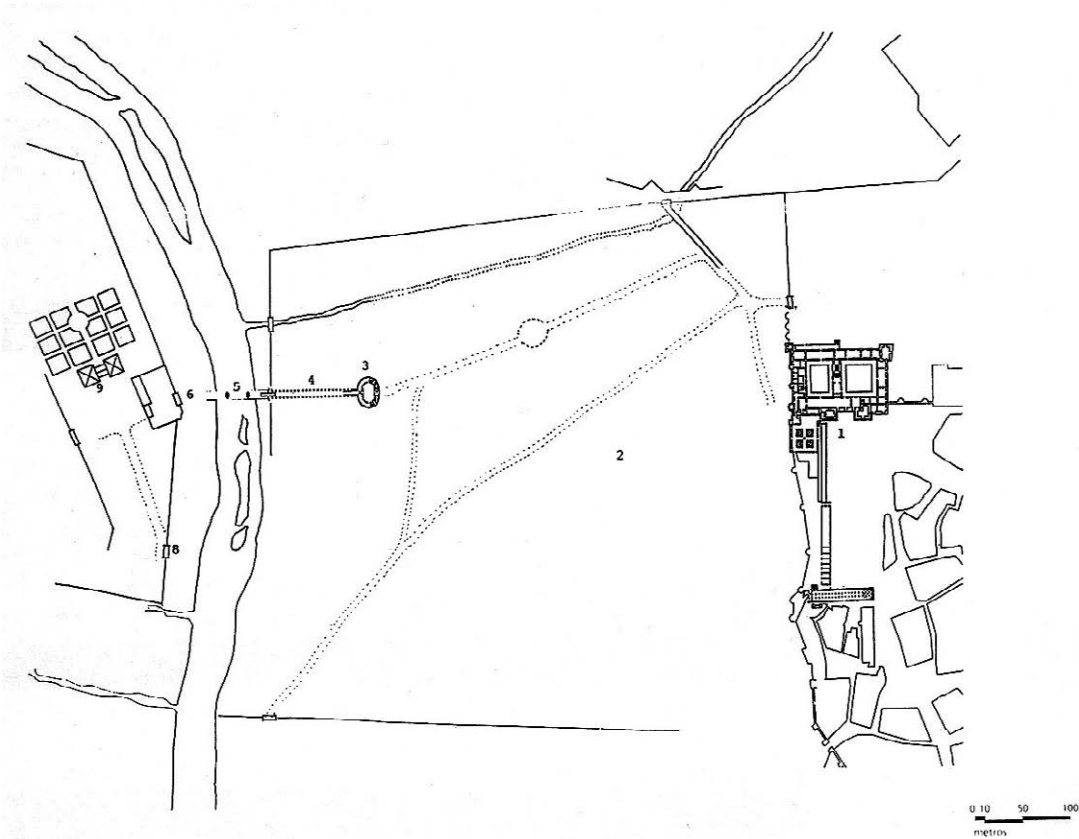
La huerta de la Priora se encontraba al amparo de la Casa del Tesoro, en la parte oriental del Alcázar y al sur del monasterio de la Encarnación, cerca de la fuente de la Priora, de donde toma su nombre. Un paredón permitía salvar el desnivel entre dicha fuente y los jardines de la Casa del Tesoro, y una serie de edificios con paredes ciegas hacia el interior -uno de ellos albergó un estanque para el riego de los jardines y huertos-, los cuales, junto con dicha tapia, protegían los nuevos jardines de los ruidos y miradas del caserío de Madrid, situado en cota superior. El agua sobrante de la fuente estaba canalizada para el riego y varios puentes y alcantarillas eliminaban la escorrentía de la zona de forma natural por el arroyo de Leganitos sin dañar el trazado.

El espacio, de una superficie aproximada de 17.000 m<sup>2</sup>, encerrado por una tapia y sin conexión directa con el Alcázar, se organizaba en grandes cuarteles –seis u ocho, según los planos- ornamentados por varias fuentes abastecidas por la de la Priora, a partir de la construcción de una noria y un gran estanque, éste situado dentro de uno de los edificios adyacentes, como se señaló más arriba. Todo el conjunto, de carácter modesto, cuya función era la de proveer productos hortícolas a la familia real, aparecía plantado con arboledas, seguramente de frutales. En el siglo XVII parece que varió su carácter, más representativo, al situarse en ella la estatua ecuestre de Tacca que representaba a Felipe III.

Sobre el huerto de la Priora se hallaba la huerta nueva o <<huerta de junto a la fuente de la Priora>>, dividida asimismo en cuarteles como atestiguan las cuatro puertas con sus verjas que se encargaron para sus cuadros.



La plaza de la Priors y las cercas del parque. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J.M., 1992*



El proyecto de unión del parque del Alcázar y la Casa de Campo. J. M. Barbeito, h. 1988. *BARBEITO, J.M., 1992*

El jardín de las Infantas se situaba bajo la fachada oriental del Alcázar, donde se encontraba el cuarto del príncipe y las infantas. De pequeño tamaño –unos 1.000 m<sup>2</sup>– y con un fuerte paredón de contención al norte, estaba ordenado por una trama ortogonal de caminos que delimitaban cuadros de vegetación de forma cuadrada<sup>14</sup> y se decoraba con una fuente y una ventana en dicho paredón. Posteriormente se llamó jardín de la Reina. Estaba limitado al oeste por el Alcázar, al norte por dicho murallón, al este por la casa de oficios y al sur por el pasadizo entre dicha casa y el palacio. Se desconoce su forma de conexión con el Alcázar o el huerto de la Priora.

Documentalmente aparecen varios jardines del Alcázar sin prácticamente datos, como el del juego de pelota, que seguramente estaría localizado cerca del jardín del Cierzo, donde estaba situado dicho espacio de recreo<sup>15</sup>.

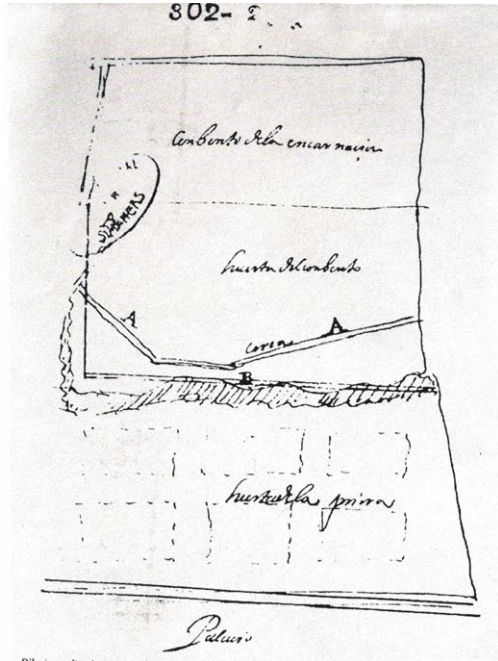
La realización de los dos jardines principales, el del Rey y la Huerta de la Priora, se produjeron en relación con la necesidad de unir el Alcázar con sendos edificios de servicio: la Armería Real y la Casa del Tesoro, respectivamente. En ambos casos se pensó en una galería de paso, pero se terminó construyendo una tapia, que en el primer caso servía de muro de contención y límite occidental de la plaza de palacio o de la Armería (1563); entre dicha tapia y la muralla restaba una superficie irregular de terreno a un nivel más bajo donde se creó el jardín del Rey o de los Emperadores, a los pies de la Torre Nueva o Dorada. Este jardín del Rey<sup>16</sup>, orientado a mediodía y protegido de los vientos del norte, se convirtió en uno de los espacios favoritos del monarca. Seguramente en 1569, también terminada la Torre Dorada, debió ser remodelado y delimitada su superficie definitiva (unos 2.000 m<sup>2</sup>). El rey, satisfecho de su orientación, encargó el arreglo de las habitaciones que se abrían a él, así como la construcción de una galería por delante de ellas que uniera la nueva torre y la antigua que flanqueaba la entrada al Alcázar (1585-6). A raíz de estas reformas ordenó Felipe II la remodelación de la plaza de palacio (nueva nivelación y pavimentación), que se separó del jardín por unos comercios apoyados en un muro ciego de contención; por lo tanto, la plaza de palacio no comprendía toda la fachada del Alcázar, pues la tapia terminaba perpendicular a dicho alzado, que no se podía aprehender completo.

En este momento se hicieron también importantes reformas en el jardín del Rey, como el nuevo pavimento de guijo y, seguramente, el cerramiento. Estas obras provocaron la denominación en estos años de <<nuevo>> a este jardín, aunque probablemente sólo reflejase la importancia de la reforma, pues este espacio debía existir con antelación.

El jardín se mantuvo en los reinados posteriores de Felipe III y Felipe IV, pero fue destruido con la construcción de la nueva fachada del Alcázar, en tiempos de Carlos II.

Dada la serie de problemas que supuso la compra de las heredades del Campo del Moro para formar el Parque, la corte comienza a mirar hacia el norte, por el valle de Leganitos y cerro de la Buitrera (montaña del Príncipe Pío), pero Felipe II no gustó de esta zona<sup>17</sup>, por lo que adquirió terrenos en el lado oriental,

donde después se desarrollarían los jardines de mayor tamaño del Alcázar, la huerta de la Priora, cuyo origen estaba en el jardín conocido desde al menos 1564 en la Casa del Tesoro, en el cual se hizo obra al año siguiente (el conjunto de casa y terrenos fue comprado en 1557).



Cerca del convento de la Encarnación. Juan Gómez de Mora, 1613. Archivo General de Simancas.

En el intento de poseer estos jardines y de despejar el palacio de oficios incómodos, se decidió unir ambos edificios, para lo cual se fueron comprando las casas intermedias (a las cuales se trasladaban las cocinas y casas de oficios). En este proceso se adquirieron también terrenos en torno al convento de Sto. Domingo y cerca de la fuente de la Priora: esta zona era la más adecuada para crear unos jardines amplios, aunque con dificultades topográficas, pues el Parque tenía un acceso muy incómodo y el terreno norte necesitaba grandes movimientos de tierras y nivelaciones para establecer un jardín). En 1567, año de la muerte de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera construyó un paredón para salvar el desnivel entre la fuente de la Priora y los jardines de la Casa del Tesoro, que serviría de protección a los nuevos jardines, a la vez que el agua sobrante de dicha fuente se canalizaba para el riego y se organizaban puentes y alcantarillas para eliminar la escorrentía de la zona de forma natural por el arroyo de Leganitos sin dañar los nuevos jardines y huertas que se realizaron hacia 1569<sup>18</sup>. En 1583 se le denominaba <<jardín nuevo>>.

La necesidad de privacidad en estos espacios respecto al caserío de Madrid, en cota superior, forzó la construcción de varios edificios con paredes ciegas hacia el interior. Uno de ellos albergó un estanque para el riego de los jardines y huertos, construido entre 1593 y 1596.

Otros jardines, como la denominada <<huerta de junto a la fuente de la Priora>><sup>19</sup>, que se debió construir entre 1582, fecha en la que se encargaron

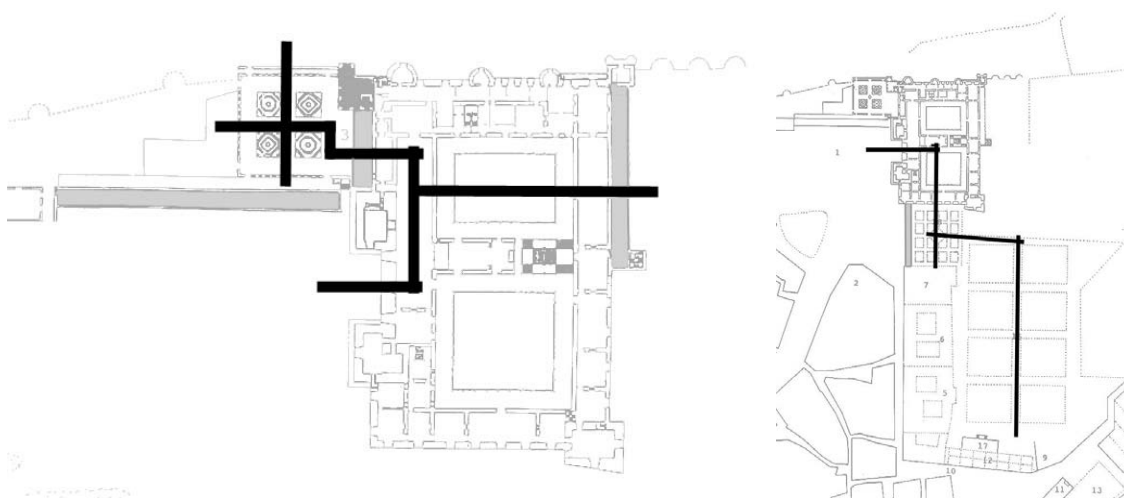
para los cuadros cuatro puertas con sus verjas y 1586<sup>20</sup>, y el jardín de las Infantas, realizado entre 1582 y 1584, ampliaban la superficie ajardinada en la parte oriental.

El profundo proceso de cambio que se llevó a cabo en el Alcázar iba encaminado hacia su conversión de fortaleza medieval a palacio de un príncipe renacentista, de edificio cerrado y con difícil conexión al exterior a auténtica residencia áulica abierta a la naturaleza, comenzado con la construcción de la galería del Cierzo por Carlos V y continuado por su hijo con la adquisición de los terrenos adyacentes para el establecimiento de jardines y parques y con la progresiva apertura a su entorno de los cegados muros por medio de galerías, corredores y arquerías.

El importante conjunto palaciego que conformó el Alcázar con todas sus dependencias anejas (caballerizas, casa del Tesoro, cocinas, casas de oficios, viviendas de la guardia, etc.) no llegó a poseer, a pesar de los esfuerzos de Felipe II, un jardín o parque suficiente para recreo de los monarcas y la corte, sino un conjunto de espacios fragmentarios y sin solución de continuidad que fueron creados en los espacios residuales que el palacio y la difícil orografía lo permitían, lo cual supuso un importante movimiento de tierras y aterramiento para el establecimiento de los jardines y espacios públicos (como la plaza de palacio). El monarca pretendía conseguir una aproximación a la naturaleza a partir de la triple organización de jardín de placer, huerto utilitario y parque o coto de caza<sup>21</sup>, que sólo alcanzó parcialmente, pues, aunque creó los tres espacios, éstos no estaban interrelacionadas entre sí, sin posible conexión directa, pues nacieron fragmentariamente, allí donde la característica localización del Alcázar les permitía.

Dichas terrazas, desconectadas entre sí incluso aquellas anejas, no proporcionaban con su implantación una imagen globalizadora al Alcázar, unitaria al exterior, sino que todo el conjunto presentaba un aire irregular característico, en donde la mera yuxtaposición de espacios verdes, auténticas salas abiertas a los cuartos reales -si bien tenían su propio orden interno y articulación a través de un eje que les unía con la arquitectura y donde se situaba una plazoleta con una fuente-, al exterior reflejaban un desorden arquitectónico de tapias, muros de contención y volúmenes que se encontraba muy cerca de la arquitectura rural y que recordaba a los palacios flamencos, que Felipe II conoció<sup>22</sup>. Ordenar este caos visual<sup>23</sup> fue una de las constantes de los arquitectos encargados de las sucesivas obras del Alcázar, donde el énfasis mayor se puso en la fachada principal.

La generación de dos direcciones perpendiculares conformadas por estos elementos axiales, las galerías, producen una articulación quebrada entre los dos jardines principales, el del Rey y el de la Priora con Infantas, sin conexión posible más que a través del edificio intermedio del Alcázar; a su vez, el acceso al jardín del Rey desde el palacio implica un doble ángulo recto y otro codo desde los cuartos del Rey al propio jardín, con un recorrido que gira 180°, y, de la misma forma, el jardín de la Priora no presenta una articulación directa con el Alcázar, sino acodada, y, de nuevo, se organiza un ángulo recto desde el acceso principal para alcanzar dicho jardín.



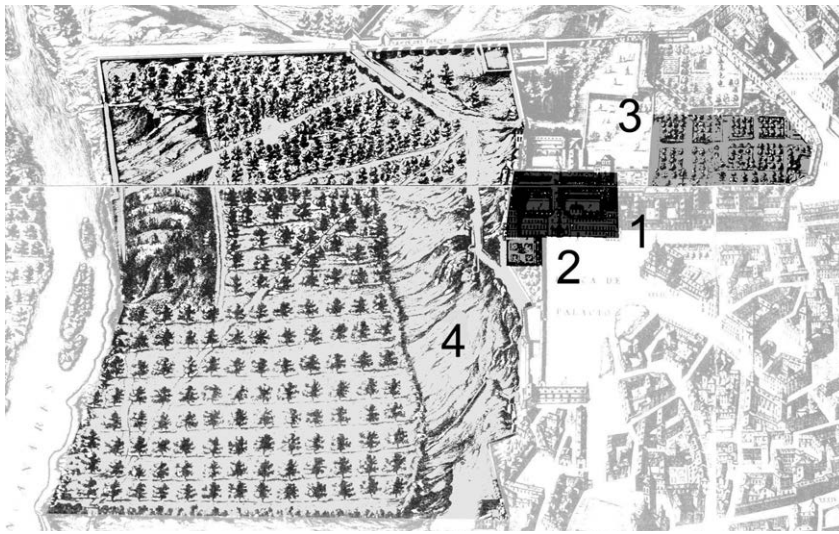
Esquema de composición mediante ejes quebrados y arquitectura ligera proyectada desde el Alcázar (plano base: BARBEITO, J. M., 1992)

Precisamente esta cualidad, la organización de conjuntos asimétricos mediante yuxtaposición de espacios articulados de forma quebrada, es una de las principales características del Alcázar de Madrid, cuyo entorno ajardinado constituye uno de los ejemplos más claros de jardín español, pues aún a la utilización de las partes básicas de su organización –arquitectura ligera, los tres tipos de espacios libres: jardín de cuadros, huerta y bosque de caza- y los sistemas compositivos más relevantes –articulación mediante ejes quebrados, falta de coaxialidad entre los elementos, indefinición espacial-. La influencia italiana no es desdeñable<sup>24</sup>, pero se basa en temas decorativos e iconológicos –bustos de emperadores, nichos, arquerías clasicistas-, en la división del jardín en tres niveles según su grado de formalización y en la regularidad de las distribuciones en mallas ortogonales.

A excepción del jardín del Cierzo, único jardín existente en el Alcázar hasta el reinado de Felipe II (situado en la fachada septentrional y de pequeño tamaño), el entorno de la residencia real no poseía espacios dignos para el ocio y el recreo, así como para albergue eventual de toda la corte, por lo que Felipe II llevó a cabo una serie de operaciones inmobiliarias y constructivas para solventar dichos problemas. Además, este proceso se desarrolló a dos niveles muy diferentes: uno primero de carácter local, mediante la compra de heredades, solares o parcelas en las cercanías del Alcázar y su acondicionamiento para uso diario del monarca durante sus estancias en Madrid, y otro comarcal, donde la ordenación del territorio circundante incluye un importante programa de creación de Sitios Reales, relacionados entre sí y con la capacidad de albergar a la familia real y a su corte, que se trasladarían según la estación a uno u otro conjunto, pero siempre con la cabeza rectora en el Alcázar de Madrid.

El rey creó una estructura originada en el Alcázar, desarrollada a través de parque a sus pies (Campo del Moro), río regulado, jardines formales con villa suburbana (la Casa de Campo), huertas, bosque y parque en contacto íntimo y

directo con la naturaleza<sup>25</sup>, coordinación que se vería reforzada por el proyecto de puente de Patricio Cajés, de hacia 1570.



Gradación entre la arquitectura y la naturaleza exterior (base del plano *Topographia de la Villa de Madrid...* P. Teixeira, 1656)

1: Palacio, 2: jardín de cuadros, 3: huerta, 4: coto de caza

La realización de este conjunto constituye un proceso innovador desconocido en España: aunque los elementos individualmente prácticamente conforman unidades espaciales ordenadas y articuladas con las salas que acompañan, no existe un sistema de ejes ordenador de los espacios (a excepción del jardín de la Casa de Campo), ni incluso conexión física entre ellos, como sucede con los jardines orientales del Alcázar, sin nexo posible con los meridionales, que a su vez están unidos al Parque adyacente de forma circunstancial, dado el fuerte desnivel entre ambos. Por lo tanto, esta referencia a una idea globalizadora de espacios libres se establece en la práctica de difícil manera, con ejes quebrados, cuando los hay, aunque la secuencia teórica es evidente<sup>26</sup>.

El nuevo lenguaje arquitectónico renacentista importado por Juan Bautista de Toledo fue utilizado en las nuevas piezas y con los materiales que imponía el rey, lo que provocó varios conflictos con el arquitecto. Felipe II atendía a sus necesidades funcionales sin tener en cuenta los requerimientos compositivos del edificio o sintácticas del clasicismo arquitectónico, hecho que proporcionaba a sus obras una cierta irregularidad, apoyado por las imágenes nórdicas que el rey bien conocía<sup>27</sup>.

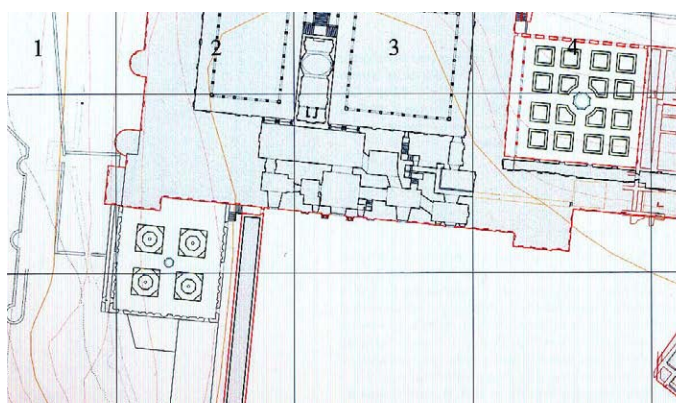
El jardín del Cierzo era en sus orígenes un espacio medieval encerrado entre tapias y sin articulación con el palacio, constantes características del jardín del momento, con escasas excepciones –es prácticamente contemporáneo a Cadalso, pero sin duda menos avanzado-. Carlos V, al construir el corredor del jardín o del Cierzo, mostró un tímido acercamiento humanista a la naturaleza en dicha fachada septentrional –después aumentado al acristalar el príncipe Felipe dicha galería-, cuyas dos plantas muestran la persistencia del tipo en la arquitectura civil castellana anterior<sup>28</sup>. La doble galería adosada al palacio y abierta al jardín y al paisaje exterior recuerda al Palazzo Piccolomini en Pienza, modelo del jardín de palacio urbano, lo que muestra una primitiva coordinación espacial entre ambos espacios, el Alcázar y sus jardines, pues se consigue una

secuencia básica de sala, galería y jardín, regularizada axialmente gracias a la reordenación de los cuadros por Juan Bautista de Toledo respecto a las columnas de la galería<sup>29</sup>, manifestación de que la residencia real podía dejar de ser una estructura cerrada y limitada<sup>30</sup>.

La torre situada en el extremo noroeste, que disfrutaba de las mejores vistas de la sierra de Guadarrama, servía de articulación entre el palacio, el jardín y el <<campo>>. La arquitectura española de jardines presenta la peculiaridad de utilizar elementos arquitectónicos de carácter ligero que, al adosarse al edificio principal, generalmente anterior, cerrado y masivo, permiten una mayor conexión entre éste y su entorno. Su origen es musulmán y deriva de la necesidad de piezas de arquitectura que proporcionen una estructura espacial suficiente al jardín, ante la imposibilidad de realizarse con elementos naturales. En este caso, como en otros muchos –la Torre Dorada, en el mismo Alcázar, pero en la fachada meridional-, se utilizaron las torres como elemento puntual que permitía el anclaje del jardín en la difícil topografía<sup>31</sup>, así como conexión vertical entre varias piezas a diferente nivel, como sucedía en este caso.

El trazado, muy repetido en la vivienda urbana, donde configura el tipo básico, tiene su origen en el primitivo ajardinamiento de los patios, que se exporta o traslada a las fincas suburbanas, tanto para sus propios patios como para los jardines más cercanos a la residencia. Barbeito lo pone en relación con los de Valsaín, Casa de Campo y Aranjuez<sup>32</sup>, aunque es con el Jardín del Rey de este último Sitio Real donde la conexión es más evidente.

Asimismo, igual que en otras realizaciones en un medio urbano o, al menos, rodeados de otras construcciones, el proceso de reorganización del conjunto residencial cuando éste crece en tamaño y complejidad exige la absorción de las piezas anejas, como sucede en este caso con la Armería y la Casa del Tesoro y las cocinas, por lo que se van a emplear otros elementos de arquitectura ligera, las galerías, que al proyectarse hacia el exterior, se propicia la ordenación del entorno inmediato del edificio, se limita un ámbito y se ajardina según estas nuevas direcciones.



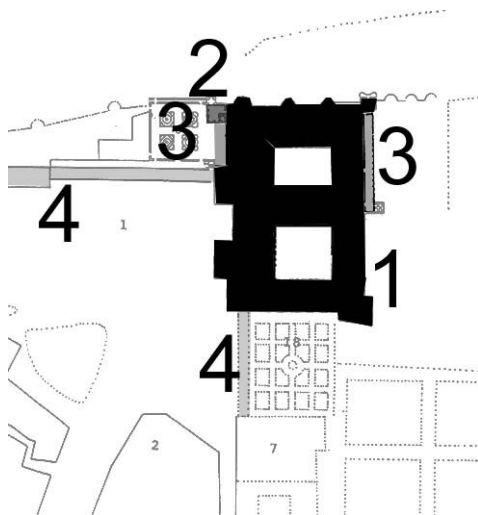
Restitución del Alcázar en 1625. Javier Ortega y otros, 2004. ORTEGA, MARÍN Y OTROS, 2004

El jardín del Rey es un claro ejemplo de este tipo de jardín de cuadros adosado al palacio, yuxtapuesto, sin articulación y cerrado su perímetro con tapias. La

utilización de dichas piezas, como en numerosos ejemplos españoles, implica un aprovechamiento en invierno de la orientación mediodía, con las galerías adosadas al palacio; la segregación de un espacio público demasiado concurrido y ruidoso, con la galería superior de la plaza de la Armería, y, además, propicia regulación de los vientos sudoeste y el excesivo soleamiento mediante las tapias.

Además, como sucede en el jardín homónimo en Aranjuez o en Cadalso, la dirección de las vistas y la dirección del desarrollo arquitectónico son perpendiculares<sup>33</sup>, lo que produce una fuerte indefinición espacial, que requiere para su ordenación un jardín cuatripartito; este trazado permite responder perfectamente a la ambigüedad axial típica del jardín español, ya que este sencillo esquema en cruz absorbe los dos ejes perpendiculares compositivos que articulan el jardín. La formalización similar de tres de los lados del patio –a excepción de la galería del Cuarto del Rey–, indica que el trazado cuatripartito, ante la falta de jerarquización espacial, favoreció la composición global del conjunto.

El jardín de la Priora no tiene con el Alcázar una conexión directa, ni guarda ninguna relación axial con el edificio. La composición de los cuadros surge de la simple división del terreno en dos partes por un eje longitudinal que comienza cerca del Alcázar y finaliza en el paredón de Herrera; esta vía se ve interceptada por dos o tres caminos perpendiculares (en los dos planos existentes, de 1603 y el Teixeira, se representan respectivamente seis y ocho cuarteles); todo el conjunto aparece plantado de árboles, lo que semeja más a un huerto o arboleda, que sería el complemento y telón de fondo de los jardines formales posteriormente construidos en el espacio entre el huerto y el Alcázar, llamados de la Reina o Infantas y de las Bóvedas.



Esquema de arquitectura ligera (plano base: *BARBEITO, J. M., 1992*)

- 1: Palacio
- 2: Torreón-mirador adosado al palacio (la Torre Dorada)
- 3: Galería adosada al palacio (Galerías del Cierzo y del Cuarto del Rey)
- 4: Galería proyectada desde el palacio (Galerías de la Armería y de la Casa del Tesoro)

Por lo tanto, en el Alcázar se pueden rastrear un importante número de elementos arquitectónicos ligeros para conseguir estructurar el conjunto: primero, las galerías perpendiculares al edificio: la de la Casa del Tesoro, que origina la Huerta de la Priora e Infantas, y la de la Armería<sup>34</sup>, con el jardín del Rey a sus pies, que a su vez se cierran con tapias; seguidamente, las galerías que cubren la edificación para darle un carácter más diáfano y abierto a la

naturaleza y permitir el uso del jardín a cubierto, como las del jardín del Cierzo y el del Rey, la galería del Cuarto homónimo; después, la torre yuxtapuesta: como sucede en gran parte de los jardines españoles desde la época omeya, se adosa la Torre Dorada, un elemento arquitectónico ligero, cuya función estriba en la articulación del jardín del Rey con la difícil topografía del lugar y el Alcázar, pues supone el anclaje del mismo al paisaje y su conexión con las plantas altas del cuarto real; y, por último, esta desconexión de ambos jardines con el palacio y entre ellos, y a su vez con el Campo del Moro, los tres componentes de la típica gradación espacial renacentista, e, incluso los dos primeros, compuestos en sí mismos con un orden imposibilita la consecución de un conjunto perspectivo de moderna factura italiana.

La peculiar ordenación del entorno del Alcázar está influida por las dos direcciones de organización del mismo: la este-oeste, que tendría que ser la de la articulación de la edificación con el parque y con la ciudad, pero que la difícil topografía y la Huerta de la Priora impiden, y la norte-sur, que debido a estos factores, permite agrupar en ella la conexión con el casco urbano mediante la plaza de la Armería, el acceso al edificio y los posteriores jardines del Cierzo. Por tanto, y como ya se ha comentado, la imposibilidad de desarrollar el conjunto en la dirección canónica del jardín de terrazas renacentista italiano, la de la ladera y línea de máxima pendiente, obliga a girar el edificio 90°, como sucedía en los primeros ejemplos de jardines aterrazados de la Florencia de los Medici, donde el conjunto villa-jardín se organizaba en una terraza paralela a las líneas de nivel, asimismo dirección del acceso al mismo, como sucede en el Alcázar.

Este hecho distintivo de carácter medieval hace equiparar el eje principal del Alcázar al perpendicular, de mayor longitud y que, en puridad, debía ser, jerárquicamente, el más importante, lo que produce la típica ambigüedad espacial de corte hispano, donde se destruye cualquier atisbo de organización espacial unitaria mediante la confusión axial.

---

<sup>1</sup> Es imprescindible para el estudio de este edificio el libro BARBEITO, J. El Alcázar de Madrid. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

<sup>2</sup> Ver id., p. 1.

<sup>3</sup> Ver id., p. 3.

<sup>4</sup> Ver BARBEITO, J. M. <<El Alcázar>>, en AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. (edit.). **Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II** (catálogo de exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 406.

<sup>5</sup> Según RIVERA, J. Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España). Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984, p. 227, el jardín del Rey tiene su origen en época de Carlos I. Para BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 79, Felipe II sólo se encontró al llegar al Alcázar el jardín del Cierzo.

<sup>6</sup> Ver id., p. 79.

<sup>7</sup> Ver CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. <<Conservado en la Biblioteca de Palacio. Proyectos de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo>>, en Reales Sitios, año XVIII, 1981, nº 68, p. 34.

<sup>8</sup> Se está utilizando para esta distribución las publicaciones BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., y BARBEITO, J. M., 1998, op. cit.

<sup>9</sup> Para la descripción de los jardines en el siglo XVI es conveniente consultar las vistas de Wyngaerde de la Biblioteca Nacional de Viena, el plano de Pedro Texeira de 1656 y los de Francisco de Mora (atribuido) de la Priora de 1604 (Archivo General de Simancas), el de Juan Gómez de Mora de 1613 con este huerto, también en Simancas, y el de 1625 del mismo autor

con el jardín del Rey, en el Archivo de Villa; ya en el siglo XX son básicas las restituciones realizadas por BARBEITO, J. M., 1992, op. cit. y las correspondientes de MARTÍNEZ DÍAZ, Á. El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid, 1735-1885 (Tesis inédita). Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2003.

<sup>10</sup> Un proyecto de Juan Gómez de Mora en este jardín muestra la regularización de la fachada de palacio mediante la construcción de una arquería entre la Torre Dorada y la tapia que le separaba de la plaza de palacio. No se sabe si se llegó a construir, pero muestra el interés del monarca por dicho jardín. Ver BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 148.

<sup>11</sup> Ver el plano fechado en 1625 de Juan Gómez de Mora en BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., pp. 414. Sólo existe otra representación veraz de este jardín en el plano de Texeira. Es muy interesante la reconstrucción de su traza realizada en BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., pp. 61, 65, 73, 75, 81 y 111.

<sup>12</sup> En el plano de Texeira de 1656, detrás del muro sur del jardín del Rey, aparece una pequeña parcela triangular con árboles que aprovecha otra mínima lengua de terreno y que constituye un fondo verde surgiendo sobre los nichos, proporcionando sombra al jardín y una mínima relación con la naturaleza más salvaje.

<sup>13</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., pp. 42-3.

<sup>14</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., p. 417. El mismo autor en BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 75 lo representa con 16 cuadros y una fuente central en plazoleta circular, con un tamaño aproximado de 60 x 40 m<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., p. 417.

<sup>16</sup> Se le denomina también jardín del Mediodía o de los Emperadores. Según BARBEITO, J. M., 1992, p. 79 nota 247, tomado de RIVERA, J., op. cit., p. 227, en la esquina sudeste y hacia la Casa del Tesoro, en 1562 había unos jardines que se llamaban del Mediodía, a los que se accedía por un andén sobre el foso, que no son otros que los del Rey. Las nuevas estancias de la parte sudoeste restaron importancia a este jardín, que se convirtió en un patio de servicio. Para 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. 330, este jardín es el conocido por jardín del Rey o de los Emperadores, que se construyó en época de Carlos V, como el del Cierzo, y fue remodelado en 1562 por Juan Bautista de Toledo. Para BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., p. 412, debió realizarse una vez construido el paredón de contención de la plaza de palacio y la Torre Dorada, hacia 1569; según este autor estaba construido al menos en 1582, año en el cual Felipe II regresa de Portugal y ordena la reforma de las habitaciones que daban al jardín para crear unos aposentos de invierno.

<sup>17</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., pp. 29 y ss.

<sup>18</sup> Ver id., pp. 74 y ss.

<sup>19</sup> Estos jardines, dada su localización tan alejada del cuarto del Rey, la dificultad del acceso al mismo y las descripciones y planos que lo representan, eran muy modestos.

<sup>20</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 80. Según este autor, debe ser la que posteriormente fue huerta del Monasterio de la Encarnación.

<sup>21</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., p. 418. Esta triada de maneras de acercarse o entender la naturaleza estaba desarrollada perfectamente en otras posesiones de Felipe II, como en la Casa de Campo o El Escorial.

<sup>22</sup> Visitó en la década de los cincuenta el palacio de Bruselas, ejemplo perfecto del tipo de construcción y asentamiento que requería el rey para albergar su corte: edificio urbano, pero separado de la ciudad por amplios parques que respetaban la intimidad de la familia real y contribuían a su disfrute.

<sup>23</sup> Ver las imágenes de Wyngaerde, Texeira, Jehan L'Hermite y otros posteriores, como la vista de A. Marcelli (plano de Wit), los Anales de Khevenhuller, etc. Todos ellos se publican en BARBEITO, J. M., 1992, op. cit.

<sup>24</sup> El jardín del Rey presentaba las características generales de un <<giardino segreto>> italiano: cercanía al palacio, con el que tiene una conexión íntima; cerramiento al exterior, que en este caso no es de un jardín o parque del que se quiere segregar, sino de una plaza urbana de gran bullicio; intimidad y privacidad, conseguida mediante su limitada superficie; conexión con las estancias más privadas del rey y su sencillo trazado, ajeno a la representatividad y etiqueta de la corte; y reflejo de los gustos del propietario, que en este caso busca un lugar de reposo, vinculado con la naturaleza y expresión de sus conocimientos humanísticos.

<sup>25</sup> Ver RIVERA, J., op. cit., p. 123.

<sup>26</sup> En BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 81 el autor sitúa el puente de Cajés en el eje que une la plaza de acceso a la Casa de Campo y el Alcázar, lo que clarifica mucho el concepto desarrollado por Javier Rivera.

<sup>27</sup> Ver id., pp. 38-40 y CHUECA GOITIA, F. <<Prólogo>>, en BARBEITO, J. El Alcázar de Madrid. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. XII.

<sup>28</sup> Ver RIVERA, J. <<Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI>>, en FERNÁNDEZ PÉREZ, J. y GONZÁLEZ TASCÓN, I. (edit.). A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos. Madrid: Tabapress, 1991, pp. 103-136 y TEJERO VILLARREAL, B. Casa de Campo. Madrid: Avapiés y Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 114.

<sup>29</sup> En Valsaín se llevó a cabo el mismo proceso.

<sup>30</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1992, op. cit., p. 32.

<sup>31</sup> Esta situación es clara en las torres de la Alhambra de Granada, con precedentes como la torre del jardín alto de Medina Azahara o las torres del Castillejo de Monteagudo.

<sup>32</sup> Ver BARBEITO, J. M., 1998, op. cit., p. 412.

<sup>33</sup> Este problema compositivo se presentaba de igual manera en el jardín en ladera primitivo: el desarrollo natural siguiendo la línea de máxima pendiente, que además contenía las vistas, se oponía al eje de acceso, que organizaba la terraza donde se ubicaba el jardín y la casa, colocada perpendicular a las vistas, como en la villa Médicis en Fiésole. Ver ANÍBARRO, M. Á. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002, pp. 90-94.

<sup>34</sup> Esta galería, como se ha comentado, dividía la fachada principal en dos sin tener en cuenta la unidad compositiva de la misma, rasgo típico de Felipe II, muy pragmático en sus realizaciones; de la misma forma, el alzado de la Galería o Lonja de las Grutas de la Casa de Campo se divide en dos partes desiguales por medio de otra tapia.

## 1.2.4. EL PESO DE LA TRADICIÓN: EL ESPACIO MEDIEVAL EN LOS JARDINES REALES

La fuerte impronta del jardín medieval español se ve puntualizada por la introducción de los nuevos conceptos humanistas de acercamiento a la naturaleza, cuyas vías de acceso fueron, además de la literatura cortesana, la tratadística arquitectónica y agrícola y el conocimiento directo de los ejemplos, debido a los múltiples contactos políticos efectuados por la realeza y la aristocracia en Italia, especialmente Nápoles y el reino de las Dos Sicilias, territorio que perteneció durante siglos a la corona española, como por el resto de las posesiones en el norte de la península itálica, con el Piamonte a la cabeza.

El espíritu antiurbano, ya desarrollado en la antigua Roma, va a pasar a España a través de nobles y príncipes educados por humanistas y rodeados de poetas y artistas. El retiro de Carlos I a Yuste es el ejemplo más claro de este contacto con el mundo campestre como garante de la vida más noble y virtuosa. En cambio, será Felipe II el monarca que entenderá este aspecto de una forma más amplia, pues le servirá de base conceptual para todo el proceso de modernización de la nación que iniciará todavía siendo príncipe.

A partir de sus viajes a los Países Bajos, Alemania, Italia e Inglaterra<sup>1</sup> (entre los años 1548 y 1551, el primer viaje, y un segundo entre 1554 y 1559, siendo en ambos todavía príncipe) Felipe II conoce un tipo de jardín de clara influencia medieval; en éstos la conexión espacial entre la arquitectura y el jardín todavía no es axial, ni existe una concepción perspectiva del espacio, que se ve continuamente interrumpido por el cerramiento (en forma de pantallas vegetales, empalizadas o incluso tapias). Aunque cada elemento de la composición del jardín podía conformar una organización simétrica y regular y se pueden observar principios de proporción y concatenación entre ellos, no se utilizan los nuevos instrumentos de la perspectiva<sup>2</sup> para la jerarquización y articulación de los espacios en profundidad, así como la interconexión y fusión entre la casa y la naturaleza que le rodea, características sustanciales de los jardines italianos desde la asimilación de la tratadística a finales del siglo XV y comienzos del XVI, donde destaca como modelo el patio del Belvedere; en cambio, el repertorio ornamental, de estilo renacentista italiano, sí que se extendió por dichos jardines del norte de Europa.

Entonces, en estos primeros jardines de especialidad todavía medieval se superpone una ordenación gradual entre la residencia y el paisaje exterior, aún inarticulada, en unas localizaciones de fuerte carácter clásico y con disposición independiente de cada uno de los ámbitos, algunos con decoración renaciente.

Estos rasgos medievalizantes provienen de tipos espaciales cercanos al patio, organizados dentro de un cerramiento o en el interior de un edificio, generalmente con arquerías en uno o varios de los lados, cuadros ortogonales bajos con fuente central y ornamentación renacentista en muros y demás elementos. Estas pequeñas realizaciones se ordenan a partir de los dos ejes

ortogonales que se cruzan en la fuente central que al repetirse generan una malla que se extiende hasta el cerramiento o el edificio, normalmente con arquerías, cuyo trazado coincide con el de la malla de caminos, proceso generativo de todo jardín llano en el Renacimiento.

La coordinación espacial primaria entre las estancias, arquerías, jardín y muro ornamentado revela un conocimiento de los principios del jardín renacentista, pero el peso del emplazamiento, la difícil topografía, la adaptación climática y las necesidades funcionales del propio Felipe II no permiten el desarrollo completo del modelo italiano<sup>3</sup>.

Algunos jardines de estas características fueron planteados como elementos integrantes del conjunto arquitectónico, por lo que se componen desde las premisas renacentistas de simetría y axialidad, como sucedía en Aranjuez con el Jardín del Rey o en San Lorenzo de El Escorial con el Patio de los Evangelistas, y no han sido incluidos en este grupo.

El rey Felipe II, a pesar de su evidente gusto y preocupaciones estéticas y de estilo, posee un alto sentido pragmático, por lo que aplica y utiliza con ayuda de sus técnicos en cada realización aquellos elementos o soluciones que le solventan en cada momento el problema planteado, preocupado de la distribución y de su privacidad, del riego y de los problemas climatológicos, sin tener muchas veces en cuenta los principios arquitectónicos básicos. De aquí la variedad de soluciones y estilos presentados en tipologías tan similares<sup>4</sup> y fechas tan cercanas, que presentan una expresión de libertad arquitectónica muy cercana a esa articulación e interrelación buscada con la naturaleza; utiliza, igualmente, lenguajes decorativos dispares, de carácter ecléctico (rasgo manierista), con influencias flamencas, italianas e hispanomusulmanas.

Respecto a la concepción espacial del jardín, de la misma manera, Felipe II responde a los requerimientos del lugar, climatología y necesidades prioritarias, por lo que predomina el tipo hispanomusulmán por excelencia, el patio, y por tanto los espacios cerrados, también de tradición medieval del norte de Europa, que él conoció; la articulación quebrada de similar herencia hispanomusulmana y cuadros bajos y ordenados de inspiración flamenca<sup>5</sup>, como en el Alcázar, Valsaín, El Pardo y Vaciamadrid, aunque posteriormente utiliza modelos avanzados italianos de concepción perspectiva, como en la Casa de Campo, Aranjuez y El Escorial.

Por lo tanto, se pueden analizar dos tendencias medievales paralelas: la hispanomusulmana y la del norte de Europa, que convergen en un jardín cerrado, ordenado y regular, yuxtapuesto a la casa y con decoración ecléctica.

El Alcázar de Madrid y la ordenación territorial en torno a la nueva Corte será el modelo de los modernos patrones de desarrollo del Imperio, en el cual el primer paso consistirá en la conversión de la antigua fortaleza aislada en una villa renacentista rodeada de jardines, los cuales, a su vez, serán el germen del trazado que organizará el entorno inmediato a la capital y, tras él, la comarca entera y, teóricamente, todo el país y el orbe después.

Este entramado que ordenará el territorio circundante a Madrid desde Segovia a Toledo se apoyará en una serie de polos que, a su vez, generarán un nuevo orden interno supeditado al superior, los denominados Sitios Reales. Entre ellos destaca como astro central el Alcázar de Madrid y entre los satélites se encuentra, cerca de Segovia, el Bosque de Valsaín, además de Aranjuez y El Escorial.

Si Yuste ejemplifica la localización clásica de villa suburbana –aunque algo alejada de la población– que preconizaba Alberti en su tratado y que será el arranque de una larga tradición española donde la adaptación al medio será una constante, todavía, en su temprana fecha, no se puede analizar una formalización acorde a los nuevos principios espaciales perspectivos italianos, desarrollados en esta península desde hacía medio siglo. Pero Yuste, además de buscar las panorámicas, ya presenta las partes principales de la gradación entre arquitectura y naturaleza que caracterizaba las villas en Italia, con la particularidad de sustituir o acompañar al selvático con un huerto, como aquí sucede, donde tras el Cuarto Real se pueden recorrer un jardín de cuadros –el del Emperador–, el huerto con el estanque, un bosquecillo externo con una ermita y conejos antes de alcanzar el campo exterior, relación que muestra claramente la teoría de integración entre la arquitectura de la residencia y el entorno intacto, pero las piezas no se articulan al modo italiano, de forma unitaria mediante una perspectiva organizada a lo largo de un eje, sino que pesa la concepción espacial hispana, donde los ejes quebrados rompen con toda posibilidad de unidad.

Poco después sucede lo mismo en el Alcázar y Valsaín, con dos valoraciones contrapuestas: mientras que en el primer caso era imposible conseguir el espacio perspectivo renacentista, dada la topografía y la cercanía del edificio a la ciudad –de tal forma que se crean los tres ámbitos, jardín de cuadros, huerta y bosque de caza, pero sin que sea posible su articulación axial–, en el segundo, complejo totalmente rural, se coarta la espacialidad italiana por la necesidad de adaptarse a un coto de caza de gran riqueza cinegética. En ambos casos, como en Yuste, se suceden todas las partes –con menos riqueza en Valsaín–, pero, en la práctica, las cualidades espaciales del jardín hispanomusulmán impiden la ordenación unitaria.

La adaptación de los tres ejemplos al medio físico que los sustenta se consigue mediante la utilización de elementos de arquitectura ligera –que, además, producen la deliberada interrupción de las posibles perspectivas creadas–, característicos de la arquitectura hispana y desarrollados en el jardín para sustituir en la ordenación del trazado a la vegetación, elemento natural que en otras jardinerías tenía capacidad de organizar los límites espaciales y la estructura del jardín y que en España se hubo de sustituir, por razones medioambientales, con las galerías, pórticos, miradores o ánditos.

Es Valsaín uno de los ejemplos más complejos en la utilización de esta arquitectura ligera que, desde la casa, territorializan su entorno inmediato delimitando el jardín de cuadros y otros ámbitos libres del conjunto, como el Patio de Vacas, o se proyectan hacia el bosque de caza –la Torre Nueva– para crear una dirección de ordenación del jardín. En el Jardín de la Reina se fija el

esquema básico de delimitación física mediante estos elementos, que se organizarán de la siguiente manera: pórtico adosado a la vivienda que sirve de conexión entre ésta y el espacio abierto del jardín; galería y ándito perpendiculares al cuerpo construido para crear los límites laterales del jardín de cuadros y para conectar, la primera, con la Torre Nueva que se extiende hacia el paisaje exterior; y, por último, tapia final que, paralela al pórtico primero y la crujía de la residencia, cierra el jardín en su extremo opuesto. Estas herramientas servirán para organizar espacios cerrados –o semiabiertos- que, conectados con la casa, ordenarán el área cercana a la misma generando el núcleo básico de crecimiento del conjunto. En Yuste se encuentra en el Patio del Emperador y en el Alcázar de Madrid, en el Jardín del Rey.

La articulación de estos ámbitos con la casa o con el resto de los espacios abiertos del conjunto se realizará siempre a través de ejes quebrados, al modo musulmán, de tal forma que se reduzca o coarte la visión perspectiva; este modo de crecimiento mediante agregación de unidades compositivas independientes permite la extensión del conjunto sin merma de sus cualidades espaciales, como sucedió en el Alcázar o en Valsaín, frente a la concepción italiana, cuya unidad no permitiría la posibilidad de añadidos o desmembramientos.

Además, estas piezas no sólo propician la ordenación del jardín sino que consiguen controlar el impacto del medio, especialmente el clima, reduciendo el soleamiento, el efecto del viento y evitando la evapotranspiración, dispositivos utilizados y probados eficazmente en el jardín hispanomusulmán.



Vista de Vaciamadrid. Anónimo, s. XVII. *Patrimonio Nacional*

Además de estos tres ejemplos de jardines cerrados yuxtapuestos a la edificación se debe señalar la Real Casa de Vaciamadrid<sup>6</sup>, completamente destruida. Fue remodelada a partir de 1589, fecha en que Felipe II la compra a Santoyo con intención de crear una de las paradas en el camino a Aranjuez. Su localización era inmejorable, pues se encontraba en la confluencia de los ríos Jarama y Manzanares, cerca de unas grandes peñas. La casa, de planta cuadrada y sin torre, se construyó con el típico aparejo toledano, como la mayor parte de las casas de campo del entorno madrileño. El jardín, rodeado

de una tapia ciega del mismo sistema constructivo que la vivienda, se adosaba a ésta, a la que abrazaba formando una pequeña U; por ello, se abrieron lateralmente dos huecos simétricos de la vivienda al jardín, además de los cuatro frontales. Tenía 22 cuadros y una fuente central, que como sucedía en Valsaín, no se encontraba en el cruce de las dos calles transversales, sino entre la principal y dos transversales paralelas al eje principal, que no era accesible.

El jardín, aún completamente cerrado, organiza una trama ortogonal de cierta complejidad, como en Valsaín: parece que el trazado se constituye por dos grandes cuadrados separados por el eje principal, aquél que unía la casa con la fuente; cada uno de los cuadrados se subdivide, como en la Casa de Campo, en nueve partes –aunque la central no tiene fuente-. Los dos cuadros centrales más cercanos al eje principal tienen forma de media luna al introducirse la fuente de tazas, al tipo italiano. La casa tiene el ancho de estos dos cuadros centrales, con lo cual tendríamos un esquema bipartito, con el eje central de simetría, o tripartito, con los dos cuadros centrales y la casa de módulo y su repetición a ambos lados. Estos dos laterales aumentan su superficie con dos apéndices de dos cuadros cada uno de ancho mitad, que son los que abrazan la casa formando la U.

Por tanto, como en el resto de los jardines españoles, el eje principal es menor que el secundario –que en este caso es el doble-, e incluso los viales paralelos al principal, por efecto del alargamiento del jardín por la forma de U, son asimismo mayores.

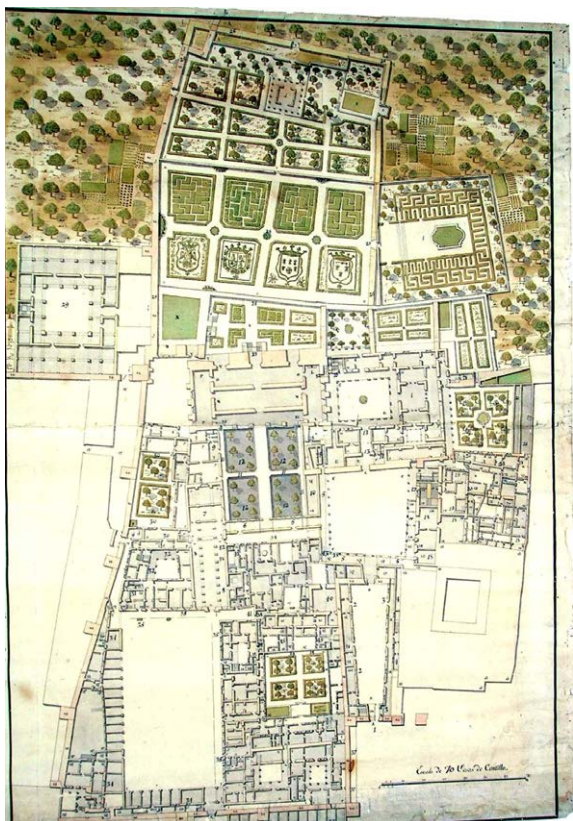
La simetría rigurosa impediría la posibilidad de que el jardín creciera en cualquiera de las direcciones de forma anárquica, pero la simple delimitación y ocupación de un territorio mediante un módulo repetitivo sin mayor incidencia compositiva –inexistencia de elementos singulares que jerarquicen el viario o marquen los fondos perspectivos y la falta de apertura al exterior, señales ambas de una actuación de claro corte medieval- muestran que este ámbito, como en los jardines hispanomusulmanes, podrían ser susceptibles de crecimiento ilimitado sin incidir en sus características espaciales.

Las vistas desde el jardín, magníficas, fueron totalmente desaprovechadas, aunque son posibles desde la parte alta de la casa.

La realización del acceso en una línea perpendicular a la del desarrollo de la casa y del jardín, paralela a la del eje secundario y mayor, muestra otra de las cualidades intrínsecas de la jardinería española: la articulación de los espacios de forma quebrada.

También de promoción real son los Reales Alcázares de Sevilla<sup>7</sup>, todavía conservados. De origen musulmán, los jardines del antiguo palacio califal eran del tipo de crucero, como el así denominado, el de la Casa de la Contratación –perteneciente al antiguo palacio del gobernador omeya- o el del Yeso; hacia el río Guadalquivir se extendía, tras unos corrales, una fértil huerta, donde existía una *al-qubba*, pabellón exento de tipo hispanomusulmán, después transformado en el Pabellón de Carlos V, cuando se ordena el jardín del Príncipe. Tras las

importantes actuaciones cristianas del siglo XIV, es esencialmente Felipe II el promotor de la transformación de las huertas y corrales en jardines, pero sin perder su estructura primitiva, es decir, pequeños espacios cercados adosados unos a otros en la fachada sur del palacio<sup>8</sup>; también ordena el estanque elevado y crea los primeros cuadros del jardín de las Damas con una gruta primitiva. La cerca se decora con elementos manieristas, como grutas, nichos, miradores y una galería superior llamada del Grutesco, que arranca en el jardín del Estanque, con arco triunfal muy ornamentado.



Planta general de los Reales Alcázares de Sevilla. Sebastián Van der Borcht, 1759. *Patrimonio Nacional*.



Jardines de la Danza y del Estanque. Fotos J. Maher. *MARÍN FIDALGO, A., 1998*

El trazado de los Reales Alcázares de Sevilla proviene claramente de unas preexistencias hispanomusulmanas que se ornamentan al modo clasicista, para conseguir un producto de fuertes resonancias manieristas: la utilización de recursos decorativos musulmanes junto a espacios fragmentados que se alejan de la unidad perspectiva de la jardinería renacentista ortodoxa son los factores que convierten a estos jardines en el ejemplo máximo del Manierismo español en cuanto a la ornamentación. Pero espacialmente su origen no está en la superación de una unidad perspectiva italiana ampliamente probada en España -es contemporáneo a El Escorial, la Casa de Campo o Aranjuez- como sucedió en Italia, sino que proviene de una disposición previa -los corrales y huertos meridionales del palacio- cuya estructura espacial prácticamente no varió sino que se reaprovechó.

Así, una serie de jardines diversos forman unidades autónomas que se yuxtaponen sin una coordinación espacial entre ellas ni con el anejo palacio, pues se van organizando mediante ejes perpendiculares y rompen continuamente con cualquier atisbo de perspectiva al modo clásico mediante los muros con ánditos superiores, que permitían recorrer los jardines sobre las tapias de separación. Finalmente, se obtiene, por mera agregación de fragmentos espaciales, una composición trabada y asimétrica según ejes quebrados, entidades típicas de la arquitectura de jardines de origen hispanomusulmán.



Jardín del foso del Palacio de El Pardo, en la actualidad

Vista de El Pardo. Michel-Ange Houasse, h. 1720. *Patrimonio Nacional*

En otro orden, los jardines de El Pardo<sup>9</sup> muestran influencias medievales, especialmente flamencas -. Antigua posesión de los monarcas castellanos, Carlos V realiza un cuarto nuevo con planos de Luis de Vega, pero se mantiene el foso medieval, espacio donde se establecerá inopinadamente el jardín en la primera mitad del siglo XVI, posteriormente replanteado por Juan Bautista de Toledo. El Pardo no tuvo más jardines que este foso hasta el siglo XVIII y fueron cuidados por jardineros de Flandes. Estaba formado por cuadros de flores al modo flamenco y cuatro fuentes en las esquinas, así como pajareras bajo los puentes de paso al palacio. Con simples conexiones desde los sótanos al jardín y pequeñas ventanas a modo de troneras, no se articulaba con el palacio, cuyas piezas principales negaban la existencia del mismo; además, no tenía relación con el paisaje exterior, pues, si bien pudiera entenderse como un paso intermedio entre la residencia y el bosque de caza – el jardín de cuadros-, el hecho de estar enterrado no permite esta gradación. Equivaldría, entonces, a un jardín encerrado por tapias el cual, sin conexión con el palacio, no es más que un espacio medieval ajardinado a la flamenca.

<sup>1</sup> Sobre el jardín alemán, ver KROSIG, K. von. <<Los jardines de los Fugger en el Augsburgo del Renacimiento. Un ensayo sobre el arte del jardín en la época de Carlos V y Felipe II>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardín y Naturaleza en el siglo XVI** (actas del congreso). Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 221-242. En Italia vio el Palacio del Té, de Mantua, del que le gustó su carácter laberíntico. Ver CHECA CREMADES, F. <<El estilo clásico, 1564-1599>>, en NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 254. También estuvo alojado en Milán y Génova, donde admiró la villa Fassolo y el palacio Doria,

auténtica villa italiana, con todos sus elementos, como los jardines *loggias*, escultura y fuentes. Las tres cortes, Mantua, Génova y Milán, fueron focos de desarrollo del manierismo TEJERO VILLARREAL, B. <<Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Felipe II, el Rey Íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI** (actas del congreso). Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 400. En Inglaterra se interesó por las posesiones campestres. Ver TEJERO VILLARREAL, B. Casa de Campo. Madrid: Avapiés y Fundación Caja de Madrid, 1994, p. 12.

<sup>2</sup> Según PANOFKY, E. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets, 1973, pp. 45 y ss., el invento de la construcción legítima de la perspectiva hacia 1420 por Alberti y Brunelleschi permite el paso de un espacio de agregados a un espacio sistemático.

<sup>3</sup> Ver NAVARRO MADRID, Á. <<Los Reales Sitios y el territorio>>, 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. 213-222.

<sup>4</sup> Una idea semejante es desarrollada, aunque con diferentes consecuencias, por Virginia Tovar, autora que señala que las numerosas composiciones de la actividad edilicia de Felipe II se deben a sus diferentes destinos o emplazamientos, lo cual produce el capricho y la subjetividad, lo decorativo e improvisado, y, por tanto, la falta de relación formal entre los diferentes Sitios Reales, y, dentro de ellos, sus partes integrantes no se conciben como idea de conjunto. Pero reconoce una equivalencia arquitectónica de función e implicación en el paisaje, que se expresa en la libertad de la arquitectura, con plantas experimentales y contradictorias. La misma autora señala que la tipología de casa de campo con jardín es aquella que con más libertad permite la experimentación arquitectónica espacial y en la que las digresiones no entorpecen la simbología y representatividad del poder que expresan las construcciones urbanas. Ver TOVAR MARTÍN, V. <<En históricos Sitios Reales. La Casa de Campo cortesana española>>, en Reales Sitios, nº 67, 1981, pp. 42 y 45. Entonces, Felipe II distinguió en su actividad constructiva entre edificación representativa y lúdica.

<sup>5</sup> CHECA CREMADES, F, op. cit., p. 278 desarrolla este tema de la siguiente manera: <<aunque cada uno de los jardines concretos se realiza de una forma distinta atendiendo a las características del lugar un rasgo común viene a definir a todos: frente al jardín de terrazas y desniveles de la Italia del Renacimiento, ante los palacios de Felipe II se puede hablar de un tipo a la flamenca, en el que el juego arquitectónico no es tanto el de proporcionar un marco perspectivo a la edificación, como el de rodearla de un mundo de parterres, en el que predomina el conjunto multicolor de las flores, ordenadas por medio de formas geométricas>>.

<sup>6</sup> Ver TEJERO VILLARREAL, B. <<La Casa Real de Vaciámadrid>>, en AA. VV. **Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II**. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 512-523.

<sup>7</sup> La bibliografía básica sobre los Reales Alcázares de Sevilla en época musulmana es la siguiente: ANTUÑA, P. y MECHOR, M. Sevilla y sus monumentos árabes. El Escorial, 1930; BALLESTEROS BERETTA, A. Sevilla en el siglo XIII [Edic. facs. 1913]. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1978; CONTRERAS, R. Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba o sea La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente. Madrid, 1878; MANZANO MARTOS, R. <<Poetas y vida literaria en los Reales Alcázares de la ciudad de Sevilla>>, en AA. VV. Tres estudios sobre Sevilla. Sevilla: Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1984, pp. 33-79; VIGIL ESCALERA, M. El jardín musulmán de la antigua Casa de la Contratación de Sevilla: intervención arquitectónica. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1992. De las actuaciones posteriores, ver: BONELLS, J. L. Plantas y jardines de Sevilla. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1984; BONET CORREA, A. <<El Renacimiento y el barroco en los jardines musulmanes españoles>>, en Cuadernos de la Alhambra, nº 4, 1968, separata; CHECA CREMADES, F. <<El Arte Islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI>>, en Fragmentos, 1, pp. 23-43; CHECA CREMADES, F. <<Jardines andaluces en la época del Renacimiento>>, en AA. VV. **La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época**. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1992; JIMÉNEZ MARTÍN, A. <<Jardines Renacentistas y Barrocos>>, en AA. VV. Gran Enciclopedia de Andalucía. Sevilla: Promociones Culturales Andaluzas>>, 1979, pp. 2.138-2.140; LLEÓ CAÑAL, V. Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano. Sevilla: Diputación Provincial, 1979, pp. 85-92; MARÍN FIDALGO, A. <<Los jardines del Alcázar de Sevilla durante los siglos XVI y XVII. Intervenciones y ordenación del conjunto en el Quinientos>>, en Cuadernos de la Alhambra,

---

vol. 24, 1984, pp.109-141 y MARÍN FIDALGO, A. <<Sevilla: los Reales Alcázares>>, en AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. (edit.). Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 332-361; 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. 343-346 y SANCHO GASPAS, 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. 624-625.

<sup>8</sup> Los nombres de los jardines son, además de los nombrados del Príncipe y del Estanque, el de la Danza, del Laberinto o de Troya y de las Flores.

<sup>9</sup> Sobre estos jardines ver, entre otros, a CALANDRE, L. <<El antiguo palacio de El Pardo>>, en Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, tomo XI, 1934, pp. 245-269; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. <<El palacio de El Pardo en el siglo XVI>>, en Boletín de la Sociedad de Amigos del Arte, 1970, tomo XXXVI, pp. 5-42; MARTÍNEZ MARTÍNEZ, A. <<Proceso arquitectónico del Palacio Real de El Pardo en el siglo XVI>>, en Reales Sitios, 1983, nº 76, pp. 11-16; SANCHO GASPAS, 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. 222-224; SOUTO, J. L. de <<Real Sitio de El Pardo>>, en AA. VV. Jardines Clásicos Madrileños (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, pp. 85-93; TORMO, E. <<El Pardo>>, en Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas, XXVII, 1919, pp. 148-149 y TOVAR MARTÍN, V. El Pardo. Madrid: Fundación Caja de Madrid y El Avapiés, 1994.

