

4.2. PLENITUD DEL JARDÍN CLÁSICO

4.2.1. CASITA DEL PRÍNCIPE O DE ABAJO DE EL ESCORIAL



La Casita del Príncipe o de Abajo se encuentra situada en el término municipal de El Escorial, a escasos 750 m hacia el sudeste del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El terreno que la circunda, segregado de la Dehesa de la Herrería, posee una extensión de 42,3 ha y se halla en la misma ladera del Monasterio, que en este punto cuenta con una fuerte pendiente en dirección oriental para remitir en su extremo meridional, donde se encuentran los jardines y construcciones, con una topografía más suave. La diferencia de nivel alcanza, entonces, los 75 m, y la casa se sitúa a la cota de 938 m. Cierra la finca una cerca de mampostería de casi 3 km de longitud, con los siguientes límites: al noroeste, el muro de la Calleja Larga, vía que es la divisoria del término municipal y que lo separa del Monasterio; por el noreste, otro muro frontero con el paseo del Álamo; al este, la avenida de los Reyes Católicos y la línea de ferrocarril; y, por último, al sur, la Dehesa de la Herrería.

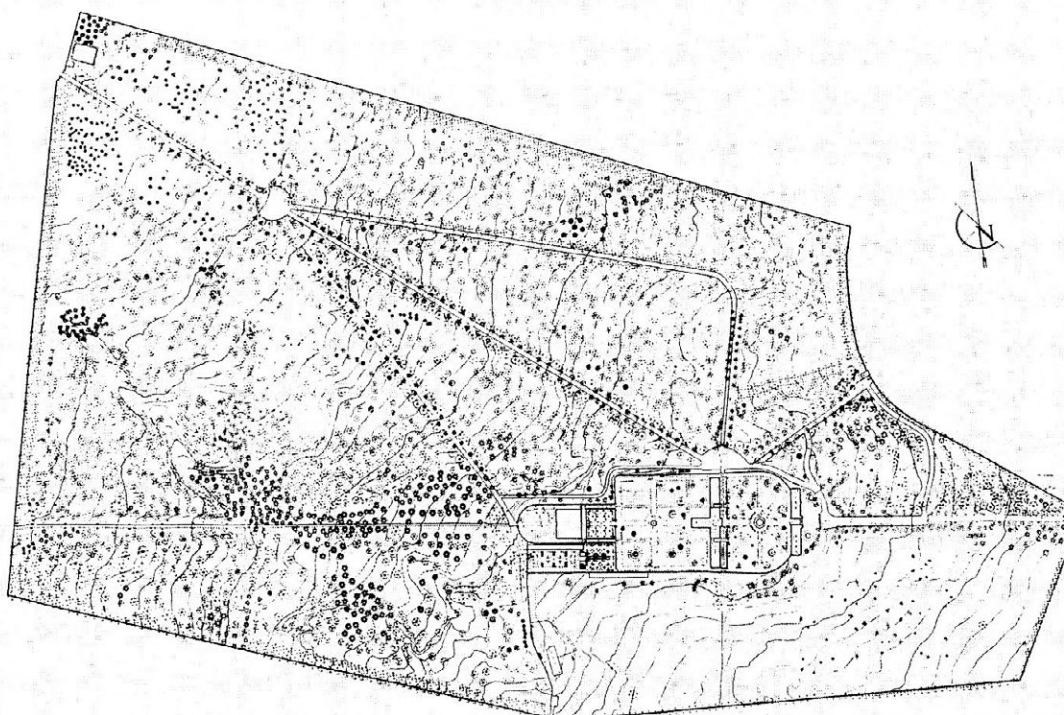
La casa, jardines y dependencias se localizan, como se ha dicho, en una zona de menor pendiente en la parte sudoriental de la finca. De forma alargada, se extienden los jardines en dirección noroeste-sudeste, con la cota más alta en la primera orientación y una diferencia de unos 10 m entre los accesos extremos. Su superficie es, aproximadamente, de 1,9 ha, incluidos los pabellones de acceso y la casa.

La Casita de Abajo dependía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, matriz de la misma y, por tanto, se encontraba en un punto cercano para facilitar su uso y control; entonces, comparte en el lugar seleccionado las características físicas del Monasterio: difícil topografía con afloraciones graníticas y abundante agua, vegetación de dehesa, con fresno y roble rebollo, aunque originalmente era exigua, y climatología desfavorable –heladas durante casi medio año y veranos calurosos, aunque atemperados por la altitud de la zona, fuertes vientos con dirección sudoeste y escasas precipitaciones-.

Las diversas casas de recreo y jardines que realizara Juan de Villanueva para la familia real en la segunda mitad del siglo XVIII constituyen los ejemplos más definidos del retorno en España de la ortodoxia clásica renacentista en el diseño de jardines, donde los principios utilizados por Juan Bautista de Toledo son puestos de nuevo en uso, pero a pequeña escala.

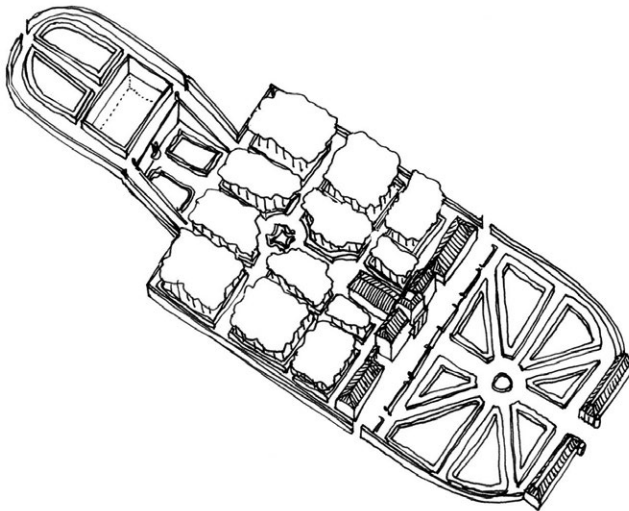


Vista aérea. Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire, 1994



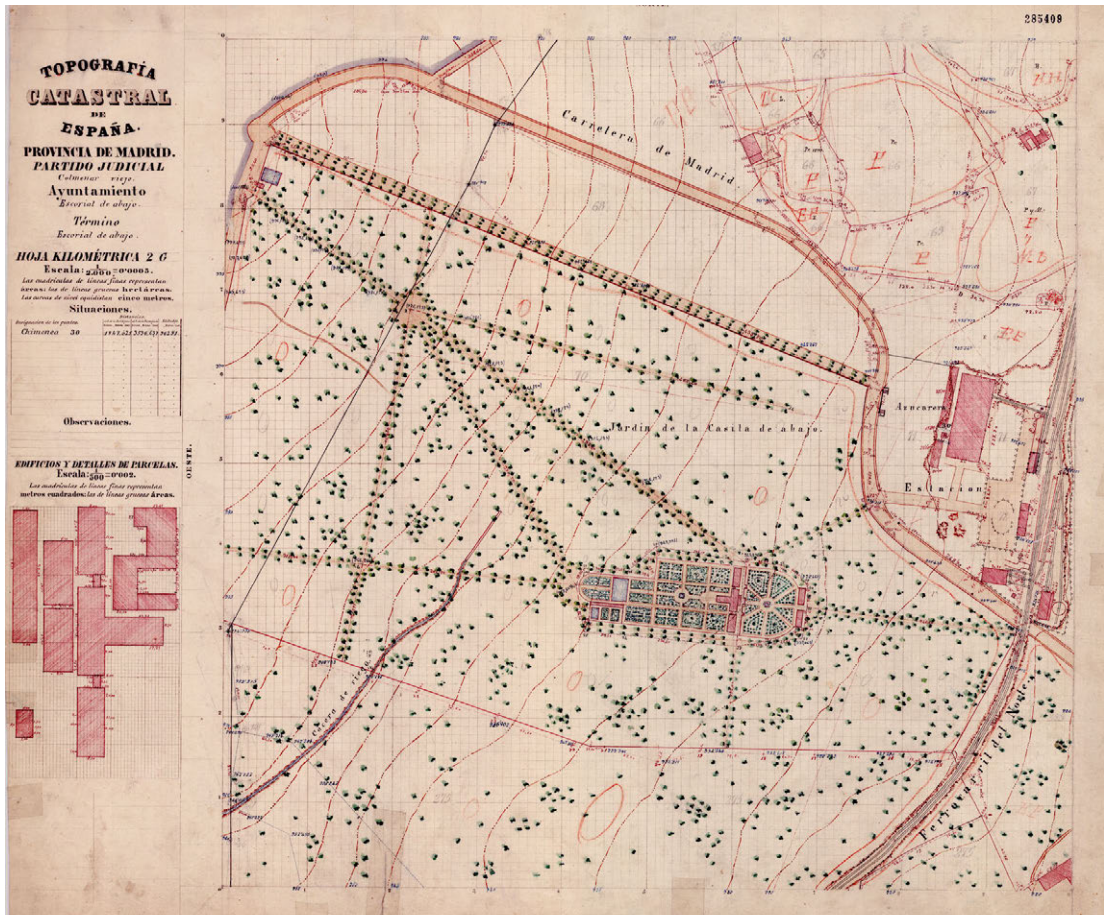
Planta general. Servicio de Jardines, Parques y Montes de Patrimonio Nacional, 1984. Archivo del Servicio de Jardines, Parques y Montes de Patrimonio Nacional

La Casita del Príncipe o de Abajo sustituyó a unas barracas existentes a los pies del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en la dehesa de la Herrería¹. Constituía un pabellón de recreo para el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, durante sus estancias en El Escorial. Se realizó en dos fases sucesivas, entre 1771 y 1775 –incluso 1777 la decoración interior-, la primera, y 1781-1784, la segunda². En la fase inicial se construyeron, bajo proyecto y dirección de Juan de Villanueva, el cuerpo principal, las dependencias de servicio laterales y el jardín cuadrangular posterior, entre 1771 y 1773, pero los pabellones de entrada y el espacio ajardinado delantero se realizaron posteriormente, pues Ponz no los llegó a ver en su visita de 1776³ –el jardín estaba desde luego realizado en época de Fernando VII⁴-, aunque sí vio el posterior. Se ha especulado sobre si la terraza anterior pudiera haber constituido en un primer momento una plaza de acceso, ordenación típica de la jardinería española⁵. No se conocen planos de los jardines originales o de la época –tampoco de la Casita-, ni documento donde se mencione la autoría de Juan de Villanueva, por lo que se ignora tanto el trazado primitivo como su autor⁶.

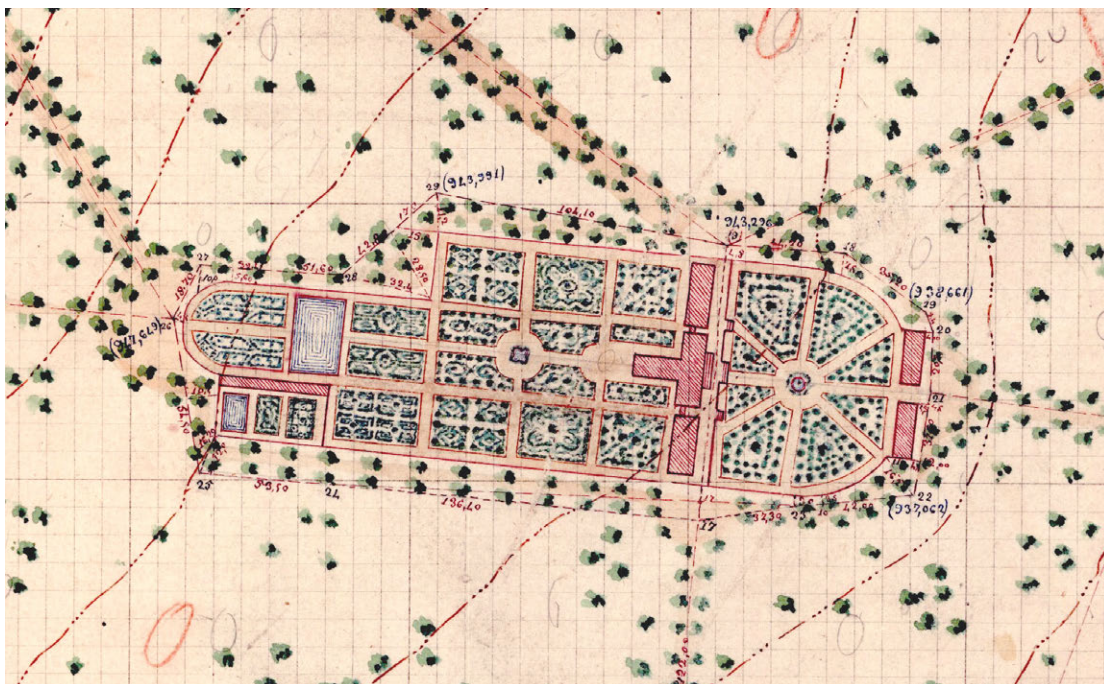


Axonometría general

A partir de 1781 se inició la construcción del salón posterior y amplió el jardín con el nuevo ámbito occidental escalonado –fue necesaria la voladura con pólvora de los afloramientos graníticos del sector- y las cercas correspondientes, obras terminadas tres años más tarde. En el legajo del Archivo de Palacio se nombra a Villanueva como director de esta obra y Francisco Sabatini aparece como responsable en 1782⁷, aunque seguramente tuvo una intervención puramente administrativa como supervisor de la construcción al ser el arquitecto real, mientras que Villanueva era el del príncipe de Asturias y su hermano y seguro ejecutor de la misma. Un año después se finalizaron las obras del estanque y casi todas las del jardín y en 1784 se trajeron jardineros de La Granja para acelerar la terminación de las mismas. Entre estos dos momentos se realizarían los pabellones de acceso y el ajardinamiento anterior focalizado.



Planta de la Casita de Abajo. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional



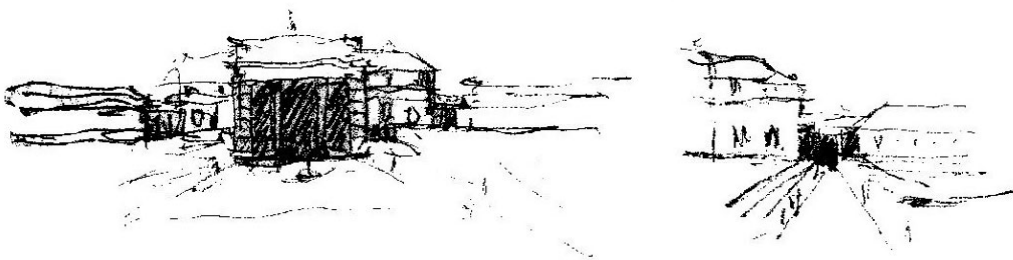
Detalle de la planta de la Casita de abajo. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional

La ordenación del resto de la posesión, desmembrada de la dehesa de La Herrería, con su tridente y paseos arbolados, la realizó Juan de Villanueva en la primera fase, 1771⁸. Posteriormente, no hubo cambios reseñables, por lo que el trazado se mantiene prácticamente intacto⁹.

Los jardines de la Casita de Abajo o del Príncipe¹⁰ se componen, básicamente, de cuatro partes diferenciadas, cada una de ellas dispuesta en una terraza distinta: el jardín focalizado de acceso, el palacete y el jardín posterior de cuadros, el jardín de cuadros bajo la alberca o reservado y el jardín superior – estos dos últimos dentro de un mismo ámbito, el nuevo jardín de poniente-.

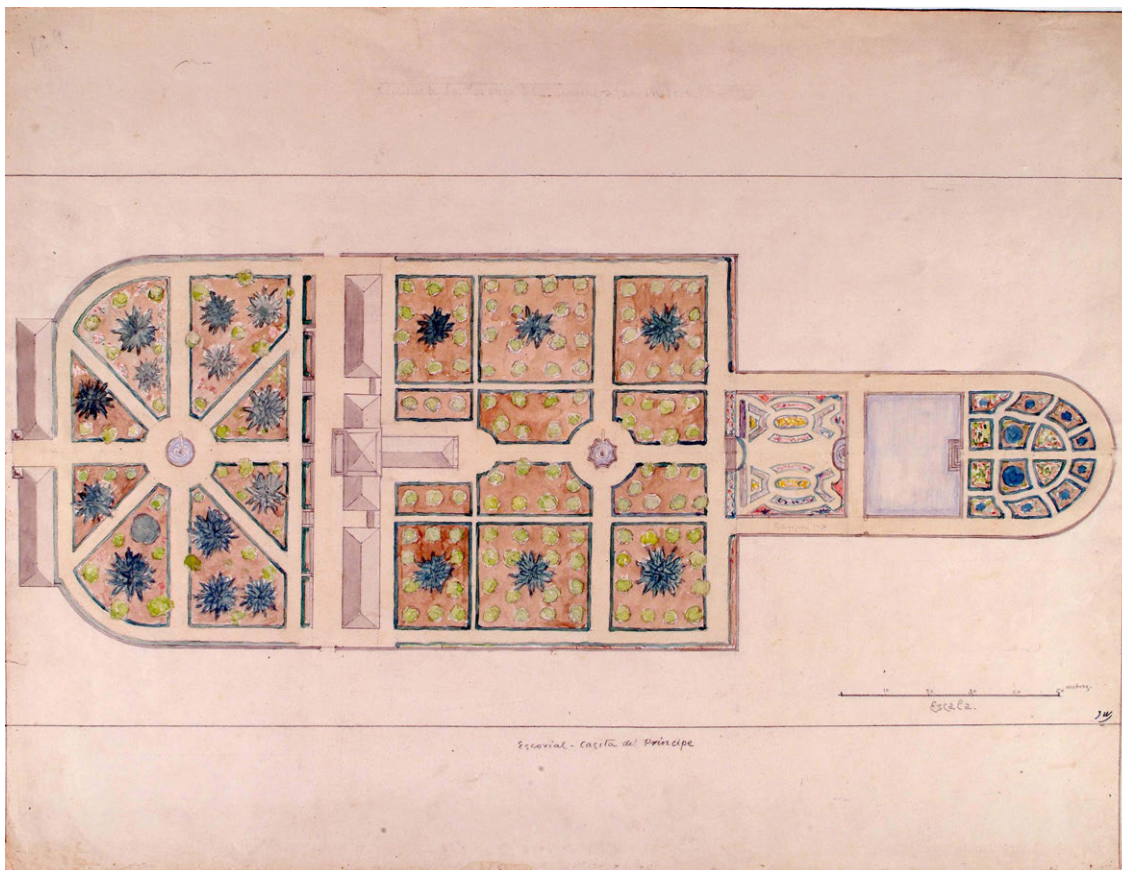
La entrada principal se encuentra en el camino de Madrid, en la parte oriental del conjunto. Una avenida arbolada lleva a una plaza de acceso¹¹ con dos edificios auxiliares usados como pabellones de entrada, hoy cafetería, exposición y aseos, garitas con fuentes y pórticos laterales que enmarcan la entrada, con una puerta de rejería¹². Una vez superado este paso nos encontramos con el primer jardín, un rectángulo con dos esquinas redondeadas, precisamente las más cercanas al acceso. Se extiende dicho espacio entre las edificaciones de entrada y la fachada de la Casita y presenta un diseño radial de ocho calles a partir de una plaza central con fuente circular baja de granito, hoy rodeada por un seto de boj y otras plantaciones. Las vías focalizadas se organizan, entonces, mediante dos calles perpendiculares que se cruzan en una plaza, donde también se unen otras dos que son las diagonales del supuesto rectángulo. Se disponen estas calles a 50° del eje y vía principal que une el acceso con el palacete.

Este entramado da origen a un conjunto de ocho cuadros bajos primitivamente conformado con plantaciones de boj, hoy muy deteriorado por la inserción a finales del siglo XIX de un grupo de coníferas que desvirtúan por completo esta terraza¹³; el viario se realizó originalmente con terrizo¹⁴.



Restituciones del conjunto en el siglo XVIII

Todo el jardín, de unos 5.500 m², se rodea de un muro de granito de una altura aproximada de 2 m con albardilla y que desaparece en el frontal oriental con las dependencias de servicio y portada principal y en las puertas situadas en la plataforma de la casa, en ambos extremos norte y sur.



Planta general. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vistas del Casino. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*

En la parte más ancha y superior del jardín se introduce, ante el cambio de nivel, un muro de contención con diversas funciones, pues organiza las primitivas rampas italianas de granito¹⁵, una serie de bancos y sirve de pretil a la terraza superior, donde se encuentra el palacete y las construcciones anejas de servicio. Siete accesos existen entre el jardín focalizado y la plataforma siguiente, cinco de ellos con gradas abiertas en el muro de piedra berroqueña, de magnífico diseño de Juan de Villanueva, y dos extremos sin escalones al mismo nivel que el jardín inferior.

Entonces, delante de la casa se extiende una no muy ancha terraza –unos 7 m- cuyos límites lo constituyen dos portadas con pilastrones pétreos, jarrones superiores y hojas de rejería de concepción neoclásica. Esta plataforma es horizontal en su parte central y cae lateralmente hacia ambas puertas, en una cota inferior, que es la del jardín focalizado; entonces, en los dos extremos desaparece el muro de contención al no ser necesario, pero se repite el seto de boj que acompaña a cada tramo del muro-banco. Su pavimento consiste en largas bandas de losas de granito en la parte central y en los extremos, que encierran partes de terrizo, con otras bandas transversales del mismo material que indican los pórticos de paso¹⁶.

El palacete, espléndido en su composición y con dos plantas en la parte central -áticos en los laterales-, ocupa un tercio del ancho del jardín y presenta un pórtico tetrástilo sobre cuatro gradas con amplio balcón superior sin frontón y cubiertas escurialenses enfatizando el eje principal; en la parte posterior y coaxial a dicho pórtico se dispuso un cuerpo de una planta con dos salones y otro pórtico *in antis* que se introduce en el jardín y se abre mediante ocho ventanas y la puerta¹⁷. Dos pequeños pabellones adintelados y columnados de orden toscano comunican la vivienda, alineados a la fachada posterior, con sendas edificaciones de servicio del mismo fondo que el palacete, pero de menor altura. A través de estos pequeños elementos de paso –tanto entre las construcciones como entre los espacios abiertos- se accede, al mismo nivel que la casa, al jardín cuadrangular trasero.

Los alzados, en el casino, se realizan de cantería granítica, de gran tamaño en los zócalos, con un cuidado trabajo en las cornisas y huecos; en los pabellones de servicio, la piedra berroqueña se utiliza para el zócalo, esquinales, cornisas, impostas y recercado de huecos, con los entrepaños enfoscados.

De mediana superficie, el jardín trasero es la terraza más amplia de todo el conjunto: aproximadamente, 90x110 m, incluida la casa, es decir, casi una hectárea, pero la zona ajardinada posterior tiene unas dimensiones próximas a 90x90 m, unos 8.100 m².

Este jardín, frente al anterior, se organiza mediante una malla ortogonal de intervalos irregulares: además de la calle principal que acompaña al eje longitudinal -que surge de una plaza tras el cuerpo construido posteriormente que se introduce en el jardín- y las dos vías perimetrales colindantes con la cerca, existen otras dos que no son más que las prolongaciones del paso de los pabellones de unión entre el palacete y las dependencias auxiliares.



Vista del jardín posterior. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista de la rampa lateral de subida al plano superior. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



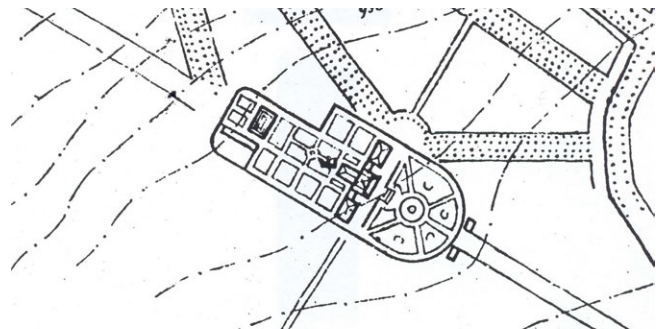
Vista del jardín posterior. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista del jardín superior. Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista del Casino. ZURBITU, 1929



Detalles del plano general de San Lorenzo de El Escorial Oskar Jürgens, h. 1925. JÜRGENS, O., 1925

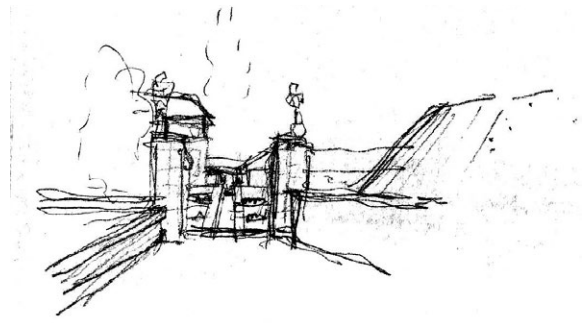
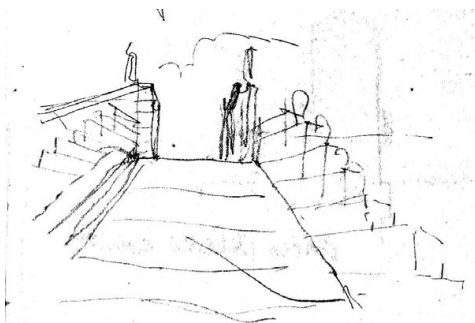
Perpendiculares a estas cinco calles se desarrollan otras cuatro: una frontera con la casa que se interrumpe por dicho bloque del jardín; otra tangente al pórtico de este cuerpo que cruza la plazuela; otra más ancha que, al cruzarse con la principal, organiza una plaza circular con una fuente central, y, por último, la calle que separa este conjunto del jardín superior y de la cerca occidental. Todo el viario es de terrizo.

El entramado, como hemos visto, se traza desde la arquitectura: los doce cuadros creados son simétricos desde el eje principal y los ocho septentrionales asimismo simétricos desde el transversal, de más anchura, a excepción de los dos orientales que pierden sendas esquinas al dibujarse la plaza de acceso al cuerpo posterior. Los cuadros restantes, cuatro, son los más cercanos al palacete y se dividen por dicho cuerpo construido, con los dos más cercanos del mismo ancho que la edificación.

Los cuadros, formados por setos de más altura hechos con boj, tienen en su interior, además de las coníferas decimonónicas, frutales. Se cerca, asimismo, este jardín posterior con un muro de mampostería berroqueña del mismo tipo que el anterior, aunque esta vez de escasa altura, que permite la visión¹⁸.

Si bien los dos primeros jardines presentan el mismo ancho, fijado por la construcción, el jardín superior es más estrecho (unos 36 m) y también de superficie menor, con aproximadamente 3.300 m².

Se compone de dos partes principales fijadas por la diferente cota, al absorber este jardín el fuerte desnivel existente: la primera, algo más elevada que el jardín posterior, es una pequeña terraza de carácter cerrado, pues mantiene tres de sus lados limitados por muros de contención, el de la alberca y los de las rampas laterales; y la plataforma superior, también con dos partes muy definidas aunque en el mismo plano: una alberca rodeada de un pretil y un jardín de cuadros —esta vez sin coníferas— rematado por un hemiciclo dibujado con similar muro de mampostería con una puerta central, en el eje longitudinal, con hojas de rejería recibidas en dos grandes machones pétreos adornados con jarrones.

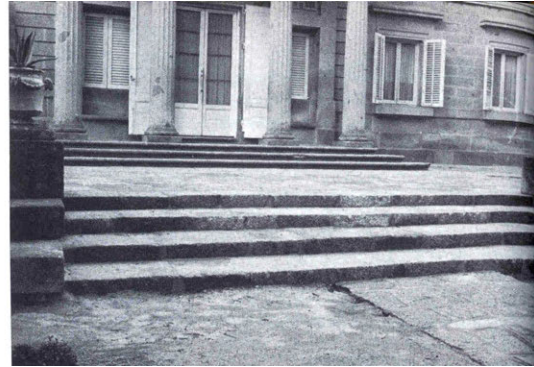


Restituciones del conjunto en el siglo XVIII

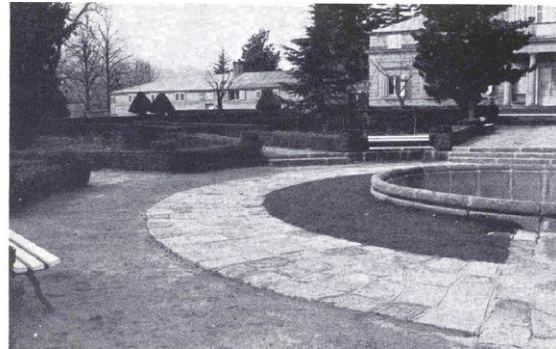
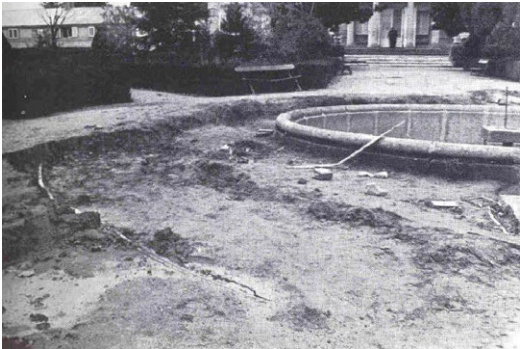
Cinco escasos escalones separan la segunda plataforma de la terraza del jardín, que Winthuysen denominaba <<reservado>>. Este espacio reducido, de



Vista del jardín anterior antes y después de la restauración. Foto Ramón Andrada, 1968-1970. *ANDRADA, R., 1970*



Vista del acceso a la lonja y al casino antes y después de la restauración. Foto Ramón Andrada, 1968-1970. *ANDRADA, R., 1970*



Vista de la rotonda central antes y después de la restauración. Ramón Andrada, 1968-1970. *ANDRADA, R., 1970*



Vista del casino desde el jardín anterior. *SANCHO, J. L., 1995* y Alberto Sanz, 2004

similar ancho que el palacete, unos 26,5 m, y un fondo de algo más de 30 (aproximadamente, 800 m²), cierra físicamente el eje principal con una fuente de tipo rústico que aprovecha su privilegiada posición bajo el dique de la alberca superior. Los dos grandes cuadros bajos accesibles tienen sendos dibujos barrocos idénticos formados por un óvalo central con setos concéntricos que se abren en los extremos formando, en cada lado tres triángulos de lados curvos y rectos que rodean el motivo central. Las vías son de terrizo. Un arco de ciprés, seguramente posterior, enmarca la entrada.

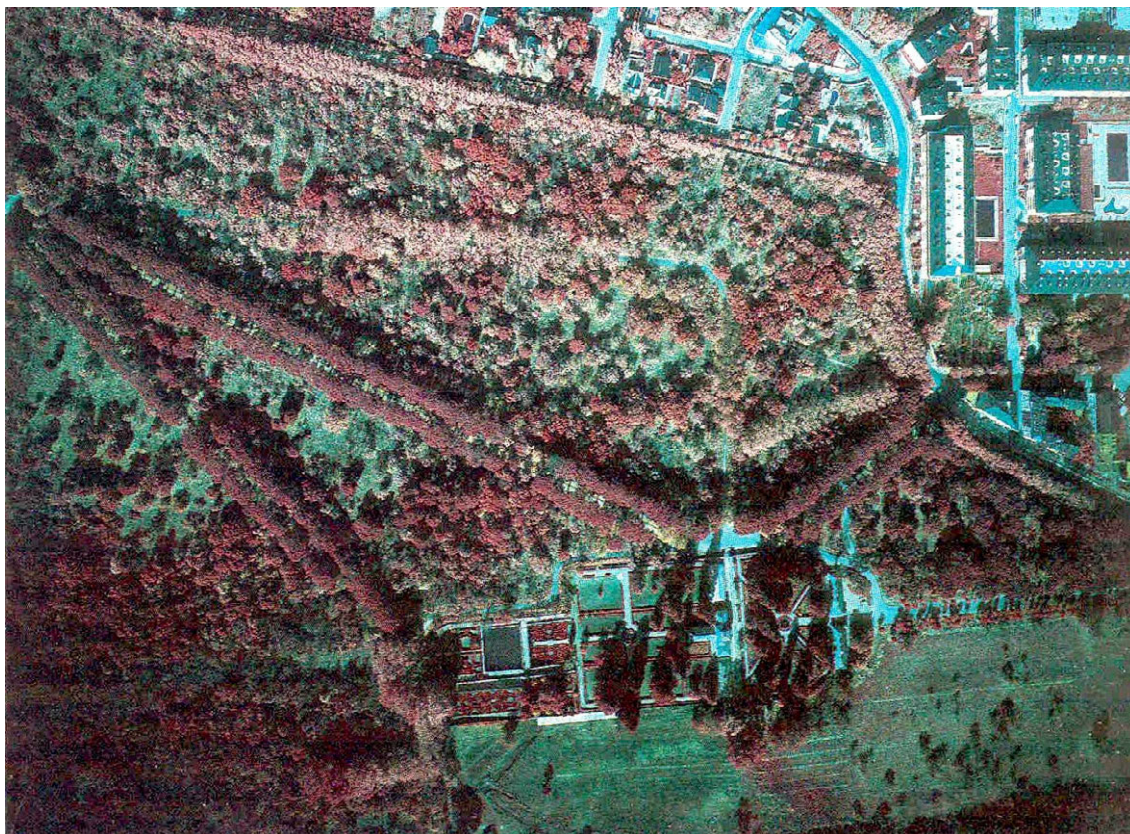
La fuente rústica, una serie de tazas superpuestas enmarcadas por afloramientos berroqueños y un mascarón superior de bronce de donde mana el agua con un pilón curvo de granito¹⁹, se adosa al muro de contención realizado también en piedra berroqueña y decorado con macetones de Alcora; tiene una altura de 4 m y sirve también como dique de la alberca superior²⁰.

Para alcanzar la última plataforma, de mayor cota, hay que abandonar este jardín reservado y tomar las rampas de subida desde el jardín trasero, prolongación de las calles paralelas al eje principal. Un pretil escalonado de sillería de piedra berroqueña acompaña la subida –la diferencia de altura con el jardín reservado se realiza en esta cara con mampuesto y se enfosca- y se decora con la misma cerámica; en el lado enfrentado, la cerca exterior aumenta de altura y recoge el diseño escalonado de granito y lo remata a la inversa, con un muro enfoscado superior con albardilla moldurada de piedra berroqueña con la inclinación de la rampa. El arranque en la plataforma segunda de dicho muro inclinado se realiza mediante un pilastrón almohadillado de granito con un jarrón de coronación; en su cara perpendicular recoge la cerca de menor altura que rodea dicho segundo jardín.

Una vez superado el cambio de nivel, el pilastrón inferior de arranque se repite en el final del muro y se dobla para formar, con dos jambas de granito adosadas de similar formalización, dos portadas de acceso a la terraza superior, sin hojas. Además, el par de pilastrones nuevos enmarcan el pretil del paseo sobre el dique de la alberca. Las rampas se prolongan en dos paseos laterales que, junto a otros dos transversales, abrazan dicho elemento acuático.

Éste, de considerable tamaño para la superficie del jardín, tiene unas dimensiones aproximadas de 22,5x28 m (unos 630 m²), análogas a las del jardín reservado. Se rodea por un paseo perimetral con un pretil de mampuesto de piedra enfoscado con albardilla de granito; en el lado del jardín de cuadros posterior existe una puerta de sencilla cerrajería que sirve de embarcadero o pescadero mediante unos escalones.

Con el mismo ancho que el jardín reservado más las rampas y la alberca con los paseos laterales, se extiende el jardín de cuadros último, que se remata con una exedra, por lo que forma una U invertida. La cerca, que recupera su baja altura inicial al terminar la rampa, rodea este jardín y recoge la forma circular, que se interrumpe para introducir una magnífica puerta de rejería con dobles pilastrones de granito adornados con jarrones. Los cuadros son bajos, limitados por setos de boj y, como los del jardín reservado, su interior es accesible y se dividen en dos grandes grupos de forma simétrica por el eje longitudinal. En el



Vista aérea con estudio fitosanitario. MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á., 1994



Jardín anterior desde pabellones de acceso, 2004



Vista del casino desde el jardín anterior, 2004



Vista del casino desde el jardín posterior. SANCHO, J. L., 1995



Vista del casino desde la lonja, 2004

interior, en cambio, el dibujo es irregular, aunque todavía hacia 1930 Winthuysen los dibujó prácticamente simétricos con una curiosa planta basada en, primero, trazar por el interior una calle concéntrica a la forma de U exterior, y, segundo, cruzar estas dos curvas por dos calles transversales también sinuosas con la curva contraria a las principales ya citadas; finalmente, con dos pequeños caminos radiales en los cuadros exteriores, se organizaban 14 cuadros (siete en cada lado). En la actualidad, los dos grandes grupos se mantienen con la misma forma simétrica marcada por la calle central y las laterales en forma de U, pero se ha perdido la simetría interior y el orden que reflejara Winthuysen: el grupo sur tiene ahora ocho cuadros y el norte siete. La calle con forma de U interior todavía se puede recorrer, pero modificada y sin ser ya concéntrica a la exterior; las dos calles transversales curvas ahora son tres y no presentan ninguna regularidad, aunque la inferior guarda todavía relación con la que dibujó Winthuysen. Todo el viario de este jardín de poniente es de terrizo, a excepción de las rampas, con bandas de granito en los extremos y transversales.

Desde la puerta superior se accede al parque exterior. Este ámbito, con frondoso soto y bosque, rodea al palacete y jardines y se ordena mediante un sistema focalizado de paseos arbolados cuyo origen está en el acceso a la Lonja del Monasterio²¹: desde la puerta septentrional, la más interesante del conjunto, que se dirige por el paseo del Álamo hacia dicha Lonja, se organiza una avenida con doble hilera de árboles que baja hacia la Casita, el paseo del Príncipe; en un punto intermedio se forma una plaza ovoidal²² que genera un tridente²³: la prolongación del paseo anterior lleva hacia la puerta nordeste de la terraza del palacete; el paseo inferior, denominada de la Estufa, se dirige a la puerta del jardín de cuadros superior con forma de hemiciclo, y el superior, de la Cruz, llevaría hacia otra entrada, nunca realizada, desde el exterior en el camino de Madrid, aunque hoy esta vía se interrumpe a la altura del palacete y por otro camino quebrado, el paseo de los Tilos, lleva al mismo. Desde la glorieta central otra vía, el paseo de los Pinos, cruza ortogonalmente la calle principal para dirigirse hacia un depósito de agua.

El eje longitudinal que ordena los jardines y sirve de acceso desde el camino de Madrid se prolonga hacia el oeste y lleva directamente, a través de la Calleja Larga, a la huerta del Monasterio, pero no es recogida en su trazado.

La portada ya citada, situada en el extremo septentrional de la terraza que alberga la Casita, organiza una plaza semicircular que recibe la avenida arbolada –eje central del tridente– y forma otro trazado radial más abierto con el camino ya citado que procede de la vía superior de dicho tridente primero y con la calle también arbolada que sirve en la actualidad de acceso al conjunto desde la carretera de Madrid y la estación de ferrocarril. Otras calles secundarias recorren el recinto, que se mantiene como un bosque natural, a excepción de la zona sur de los jardines, con restos de huerta y vivero de trazado del siglo XIX. La finca se limita por una cerca de mampostería de piedra berroqueña con albardilla del mismo material²⁴.

Aunque la generalidad de los jardines construidos en España en el siglo XVIII prolongaba la espacialidad renacentista italiana implantada en nuestro país por



Vista del acceso



Vista del jardín anterior



Vistas del jardín anterior



Vista de la lonja



Paso al jardín posterior

Felipe II, las promociones reales, tanto proyectos como realizaciones, fueron trazadas, en su mayor parte, en el estilo barroco francés apoyado por la nueva dinastía borbónica. Entonces, las Casitas encargadas por Carlos III para sus hijos prácticamente inauguraban una vuelta al clasicismo renacentista en la jardinería real, con el precedente de Boadilla del Monte. Por lo tanto, Villanueva será el representante más importante de esta recuperación del jardín clásico.

El jardín de la Casita de Abajo pertenece a un escaso grupo de ejemplos españoles desarrollados en ladera con un eje longitudinal común que integra los ámbitos libres de la villa, incluida la casa, en un espacio perspectivo dinámico dentro de una lograda gradación entre arquitectura y naturaleza.

Además, forma parte de un conjunto superior organizado dos siglos antes por Juan Bautista de Toledo, que articula el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial con su entorno ordenado, salpicado de elementos secundarios –La Fresneda, Campillo, Monesterio, La Herrería, etc.- que facilitaban el recreo de la familia real sin necesidad de largos desplazamientos ni pernoctaciones. Así, un Sitio Real principal, el Monasterio, que se usaba durante una estación –el otoño, en este caso- generaba una serie de Sitios Reales secundarios para el uso diario de la familia real.

De esta forma, los Borbones españoles recogían y recuperaban el concepto de ordenación territorial creado en torno a Madrid y su comarca por los monarcas antecesores y desarrollado en la segunda mitad del siglo XVI: la capacidad de sistematización del territorio mediante el uso de la geometría, la claridad y racionalidad de la implantación, la cualidad de regeneración y colonización del medio físico, la noción de retiro rústico conectado con la urbe, etc. La idea de naturaleza urbanizada desarrollada por Juan Bautista de Toledo para Felipe II cumplía con las expectativas de ordenación territorial de los Borbones y su interés por la manipulación del medio para conseguir la modernización del país, experimentado en los Sitios Reales como ejemplo para el resto de España.

Así, la Casita de Abajo, como la de Arriba, cumple dos condiciones claras en su trazado: por un lado, es una obra que, al no tener severos condicionantes de uso, pues se destina a casino de recreo²⁵, y dada su relativa distancia del Monasterio, puede trazarse con independencia compositiva de los esquemas formales herrerianos²⁶; y, por otro, se tiene que integrar en dicho sistema superior de ordenación territorial de Sitios Reales principales y otros secundarios agregados con dos siglos de antigüedad.

Los casinos de recreo se situaban al margen del protocolo palaciego del Monasterio y su carácter era más íntimo, casi privado, de disfrute de los hijos del rey con su pequeño círculo de amistades. Por ello, su concepción era completamente diferente a la de los Sitios Reales principales, pues no se usaban para pernoctar, sino para descansar o pasar una jornada o parte de ella en un ambiente más recogido; por lo tanto, su programa era muy reducido: el casino, dependencias de servicio, pabellones de acceso y los jardines. Esta intimidad se convierte en uno de los rasgos principales del jardín: a pesar de la cercanía del Monasterio, cuyo volumen domina todo el territorio, sólo la cúpula



Vista del jardín posterior desde el pórtico trasero



Vistas del jardín posterior



Vista del jardín posterior



Vista del jardín de la fuente rústica



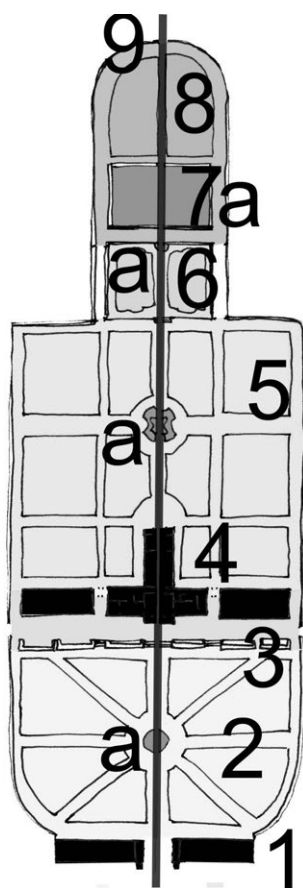
Vista de la rampa de subida al jardín del estanque



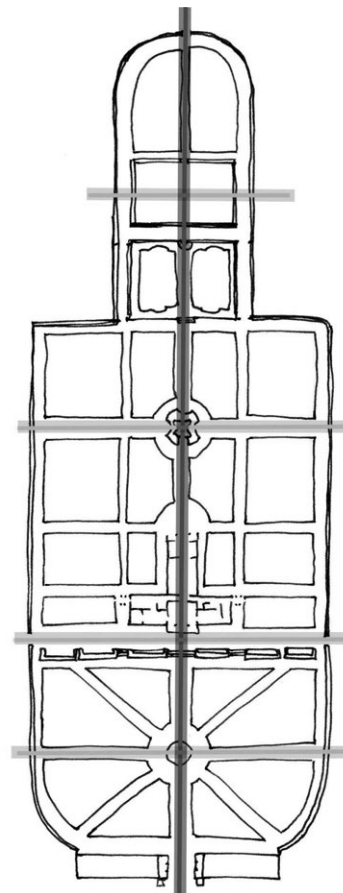
Vista del jardín del estanque

de la basílica es vista desde la Casita de Abajo, y, además, los pabellones de entrada cierran el conjunto al exterior, al camino de Madrid y, tras ellos, el jardín de recepción, de aparato, permanece ajeno –incluso compositivamente– al desarrollo posterior del jardín, al cual sólo se puede acceder desde la casa y por los dos pórticos toscanos prácticamente ocultos²⁷.

La localización del edificio y el jardín dentro de la parcela aprovecha la topografía más propicia para su implantación, pues, en principio, el conjunto se planteaba como llano y la zona de menor pendiente es la oriental, donde se situó. Este punto se encuentra inmediato al camino de Madrid, pero lo suficientemente separado para conseguir la requerida intimidad y, de la misma manera, se independiza del propio Monasterio, aunque en posición cercana.



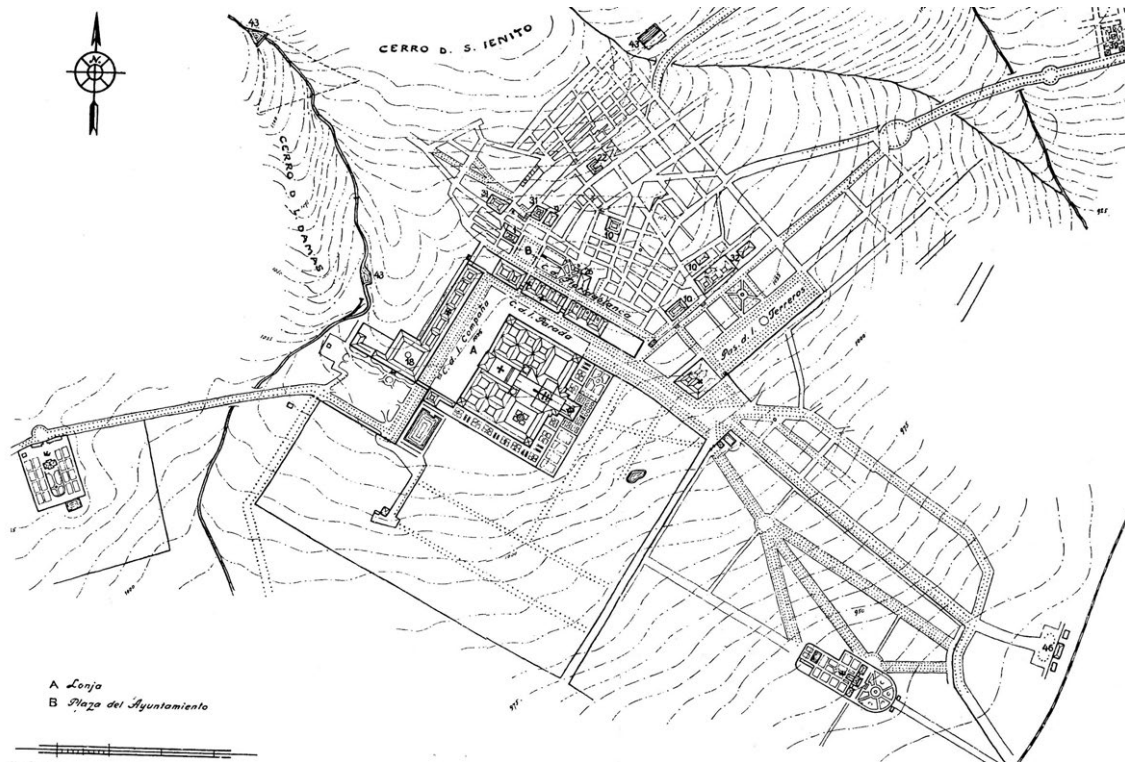
Componentes del jardín



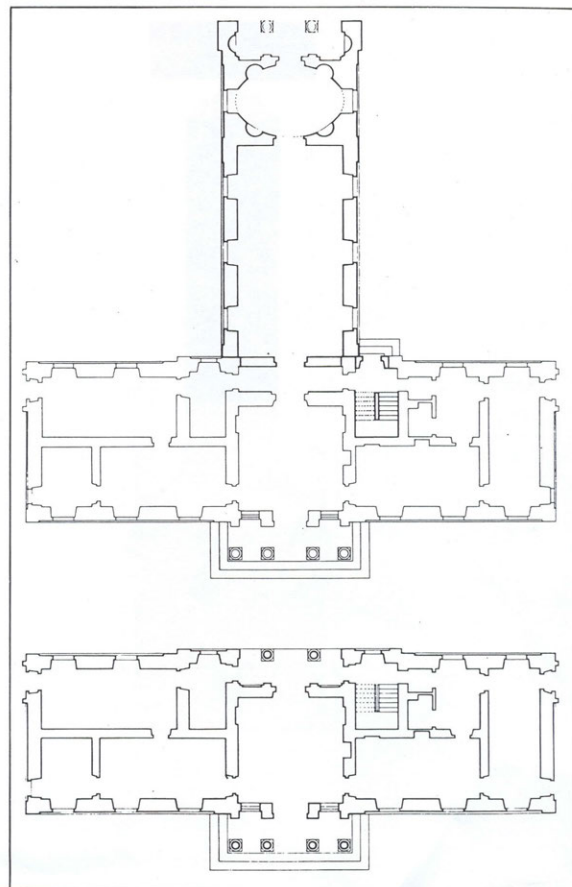
Esquema de ejes

1: Pabellones de acceso; 2: Jardín anterior; 3: Lonja; 4: Casita y pabellones de servicio; 5: Jardín posterior; 6: Jardín de la fuente rústica; 7: Estanque; 8: Plano alto del estanque; 9: Eje principal; a: Elementos acuáticos

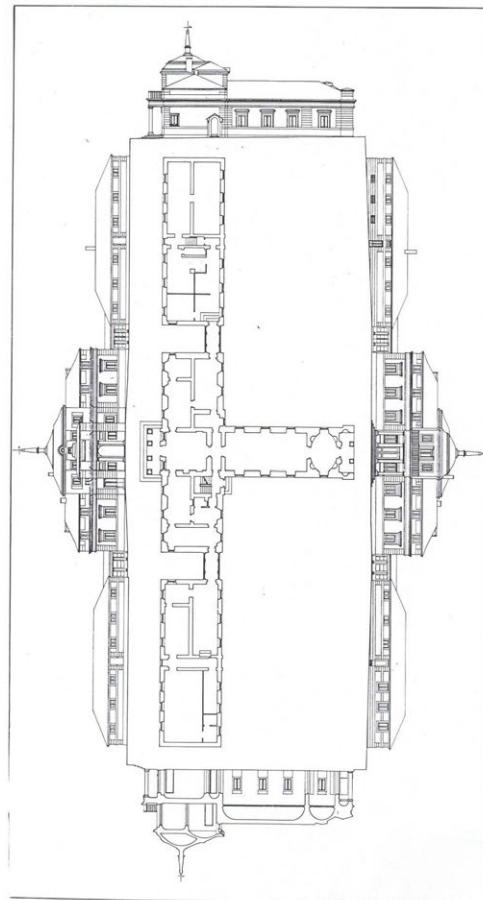
La unidad compositiva se consigue mediante la supeditación de todos los elementos de la villa –paseo arbolado, pabellones de acceso, jardín focalizado, Casita y dependencias laterales, jardín posterior, jardín nuevo de poniente y paseo de conexión con el Monasterio– a un eje longitudinal de 800 m de longitud (275 ajardinados) en dirección de la línea de máxima pendiente de la ladera, es decir, este-oeste. La organización en terrazas responde al tipo fijado a comienzos del siglo XVI en la jardinería italiana: cuatro terrazas con la casa y



Plano general de San Lorenzo de El Escorial. Oskar Jürgens, h. 1925. JÜRGENS, O., 1925



Planta hipotética del primer estado y tras su ampliación. Pedro Moleón, h. 1988. MOLEÓN, P., 1988



Planta y alzados. Jesús Manuel Pallarés, 1982. LINAZASORO, J. I., 1982

el jardín de cuadros en la parte de menos pendiente y la zona más <<natural>> y menos ordenada –huerto y estanque superior- detrás, tras la residencia, área que absorbe el fuerte desnivel.

La escasa diferencia de cota entre las dos primeras terrazas y la segunda con la tercera (de la totalidad de 10 m de desnivel, entre la tercera y la cuarta se salva casi la mitad) propicia una continuidad espacial en el plano horizontal, especialmente en el segundo caso, que hace que prácticamente estemos ante un jardín llano, por lo que los dispositivos de proyecto pertenecen a esta tipología: ocupación de los planos horizontales mediante la extensión de trazados ortogonales o radiales y su concatenación a través de un eje principal que los unifica, variación de los trazados e intercalación de elementos plásticos y arquitectónicos para evitar la monotonía y marcar la profundidad del gran eje, el cual, por último, se origina en el acceso, en el punto medio del borde inferior, para culminar, tras enlazar los distintos espacios sucesivos, en un fondo perspectivo -la casa en la parte anterior y la fuente rústica en la posterior-. Por lo tanto, las herramientas del jardín de terrazas se utilizarán en la parte posterior, en el nuevo jardín de poniente.

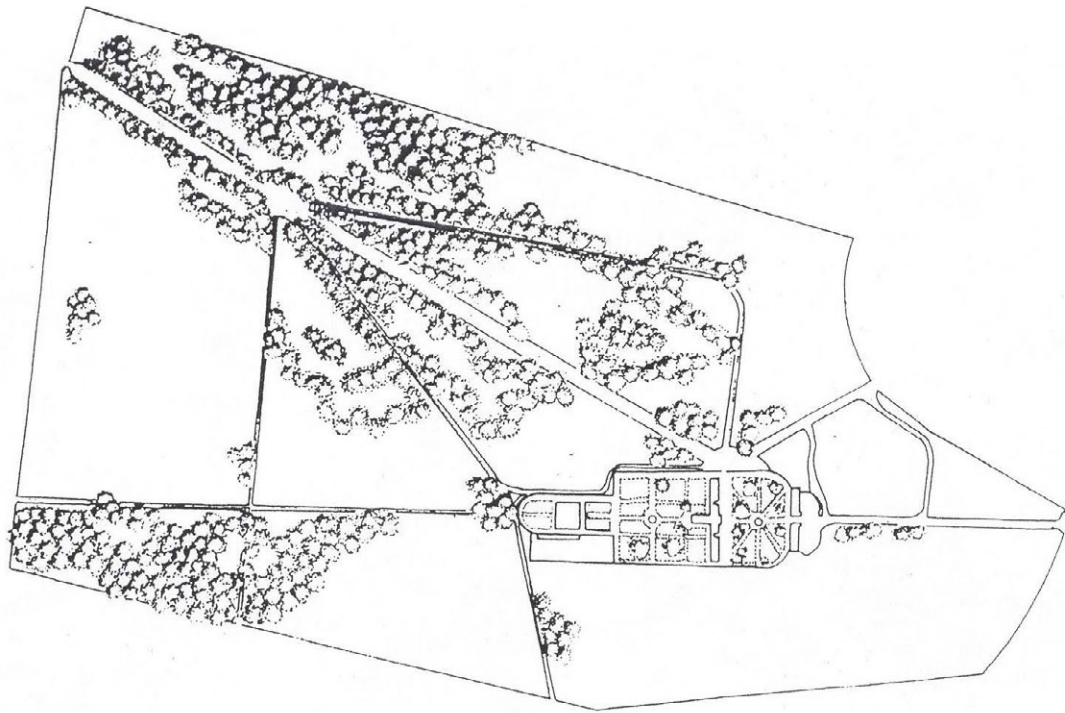
La ocupación en el territorio está basada, entonces, en la aplicación de un sencillo programa²⁸ de villa de recreo, como ya se ha dicho, con un pequeño casino, dependencias de servicio y pabellones de acceso distribuidos en una zona ajardinada, cuyo esquema distributivo se repitió más veces por el arquitecto, a partir de un eje que organizaba todos los elementos situados según su uso: primero, los pabellones de acceso; tras ellos el jardín con la casa en una posición baricéntrica y las dependencias de servicio en un punto cercano pero subsidiario y en disposición simétrica.

Con esta distribución Villanueva organiza una entidad arquitectónica unitaria, cuyo desarrollo perspectivo se inicia con la portada de acceso a la finca desde el camino de Madrid, que enfila un paseo arbolado que lleva hasta una plaza, de formalización posterior, con los pabellones de entrada y dicha portada, que separan visualmente la Casita de dichos caminos de acceso, lo que resalta la búsqueda de intimidad en la concepción del conjunto. Pero a su vez, estos elementos organizan una apertura que enmarca la vista de la Casita, que sin las coníferas actuales, desplegaría toda su amplia fachada principal.

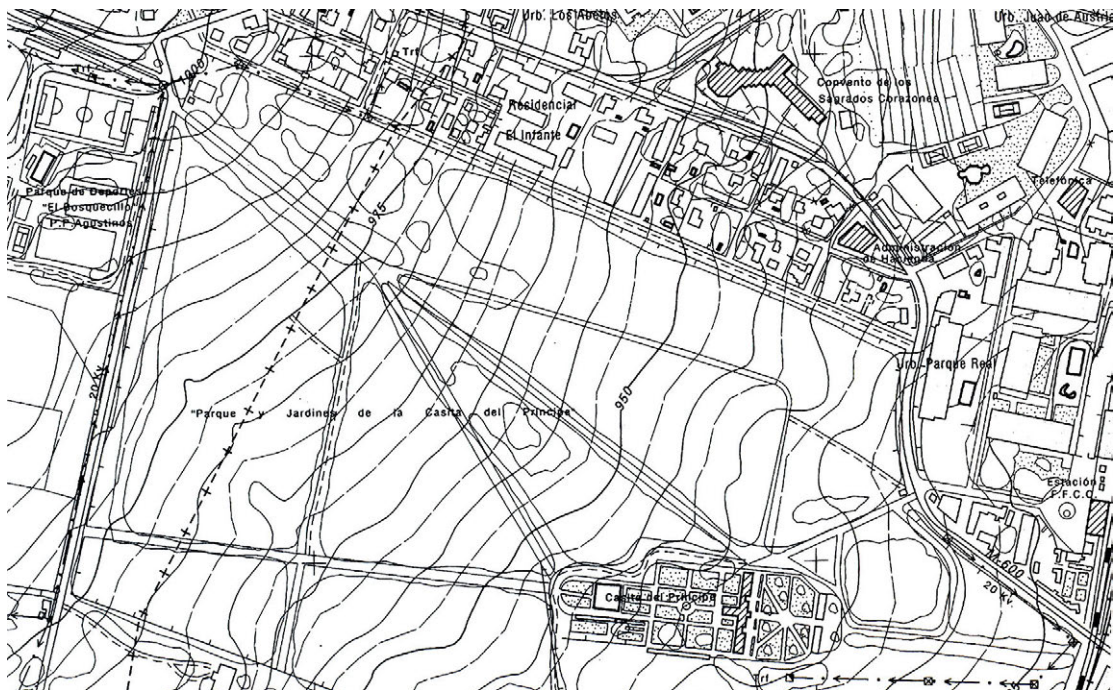
La zona trasera, de claro énfasis axial integrada por arriates y articulada en tres niveles diferentes, tiene un aire mucho más clásico que la que antecede al edificio, de estilo barroco. El trazado del hemicíclo final denota claramente la influencia directa de los textos de Plinio respecto a la utilización del hipódromo y el estudio de los ejemplos del Cinquecento italiano²⁹.

La plataforma de trazado radial situada a los pies de la Casita y dependencias laterales constituye el jardín de cuadros bajos, ornamental y de recibo del conjunto, correspondiente al jardín delantero de las realizaciones renacentistas, elemento indispensable en la configuración de la villa.

Construido este jardín en fechas aproximadas a la formalización definitiva del posterior, su composición no está completamente lograda, de la misma



Planta general. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. MOLEÓN, P., 1988



Mapa topográfico, 1995. Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio

manera que en el Ochavado del Buen Retiro: si en la parte junto a la Casita y las dependencias laterales hay una correspondencia cuidada del viario focalizado con los tres accesos simétricos a los edificios –puerta principal de la Casita y los dos ingresos a los pabellones laterales- en la mitad inferior, cercana a los pabellones de entrada, dichas calles radiales no se corresponden con ningún elemento, sino que son un residuo formal del trazado posterior; de la misma manera, la calle transversal, que marca la posición de la fuente central, no se acentúa mediante ninguna pieza lateral³⁰. La formalización de un espacio con una figura geométrica de carácter abstracto, sin responder completamente a las referencias del contexto o rechazando la introducción de una serie de alusiones plásticas que justificaran el trazado, deviene en un elemento forzado, descoordinado con su entorno.

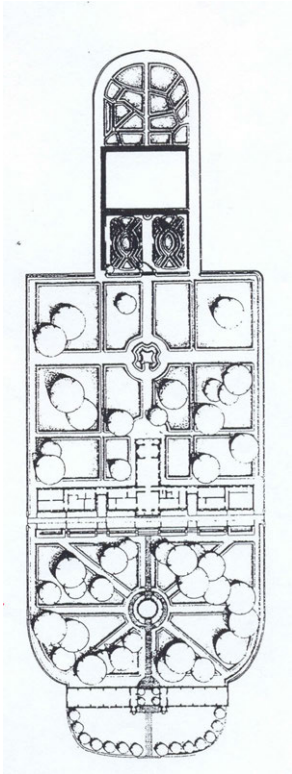
El ancho del jardín se ajusta al desarrollo transversal de dichos elementos construidos. Las calles radiales coinciden con las diagonales de un rectángulo cuyos límites son las fachadas de los pabellones de acceso y la Casita y dependencias anejas, al este y oeste, respectivamente, y, al norte y al sur, la cerca y su proyección hacia el este³¹.

Las construcciones principales, elevadas sobre una terraza, constituyen el fondo perspectivo³² del jardín anterior y su razón de ser, inseparable de la arquitectura que lo posibilita. Una plataforma, tras el muro de contención, canapés y escaleras, conecta el jardín con la Casita y sus dependencias laterales. Este elemento transversal al eje de acceso tiene dos funciones: por un lado, como hemos visto, sirve de espacio intermedio de paso a la residencia desde el jardín de acceso, y, por otro, es el ámbito que relaciona las dos puertas laterales del conjunto y, por tanto, equivaldría al eje transversal principal, mientras que el del jardín focalizado a cota inferior tendría menor jerarquía. La importancia de este eje perpendicular estriba, entonces, en que constituía el camino de acceso desde el Monasterio, pues la puerta septentrional conecta con el tridente que lleva a la Lonja.

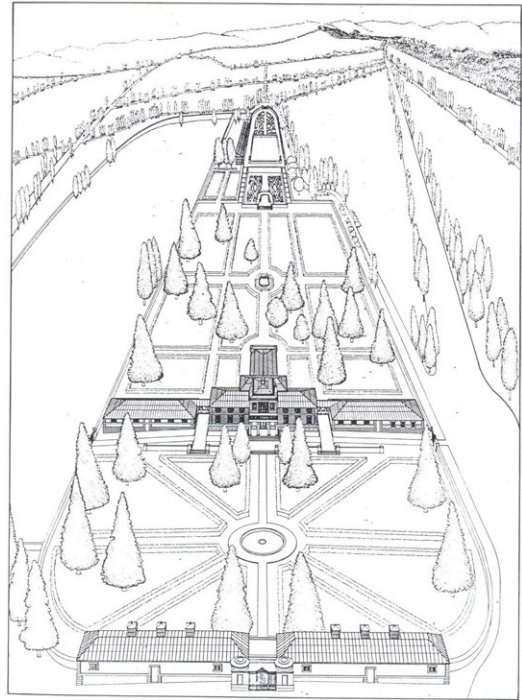
La disposición ortogonal al desarrollo del eje principal del bloque construido –casino y pabellones anejos- separa los jardines en dos partes: los de entrada y los posteriores o de poniente, cuya articulación no se realizó completa.

Se ha tratado largamente sobre las raíces palladianas³³ de esta disposición: la casa principal central de mayor presencia y las construcciones laterales de servicio simétricas conforman en alzado un triángulo compositivo, así como de los rasgos constantes del sistema proyectual de Villanueva, es decir, el uso de yuxtaposiciones, autonomías, continuidades y composición por partes, cuyo origen, según Pedro Moleón³⁴, está en esta Casita, que lo anticipa y que, como hemos desarrollado en esta tesis, son, asimismo, invariantes de la composición española de jardines.

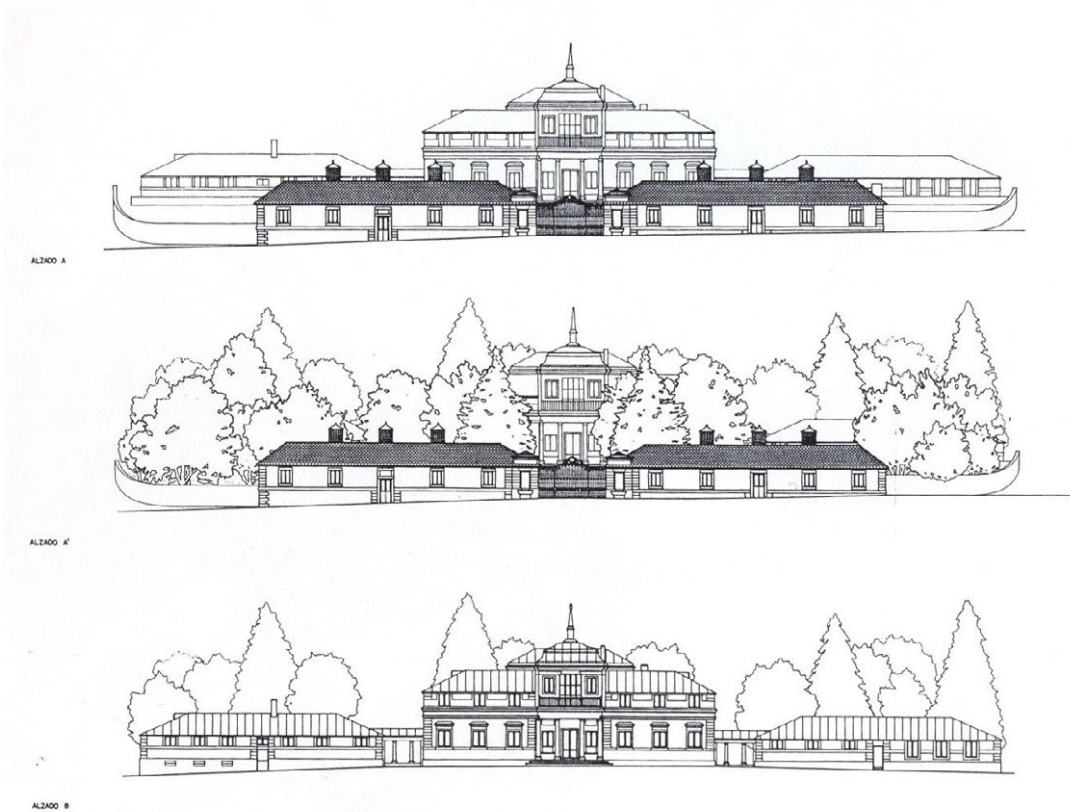
Precisamente, la globalidad se resiente en este jardín básicamente por tres factores: primero, por estar dividido en dos por la casa; segundo, por la descoordinación entre ambos trazados y, tercero, por la diferencia de sistema de extensión entre ellos.



Planta del conjunto. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. MOLEÓN, P., 1988



Vista de pájaro. Enrique Riaza, 1982. LINAZASORO, J. I., 1982



Alzados. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA..., 1984

Ya se ha comentado lo inusual en España de subdividir el jardín en dos partes por la residencia; generalmente, ésta separa dos ámbitos libres de la villa, el acceso y el jardín, pero en el caso de no colocarse en un extremo se sitúa en un lateral, como en El Bosque de Béjar, aunque existen varios ejemplos -La Fresneda o La Florida- donde la casa independiza dos jardines, unidos, eso sí, por un eje común. Este rasgo procede de una serie de jardines italianos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII que se han venido denominando manieristas, como las villas Montalto o Aldobrandini, en los cuales la residencia se localiza en el interior del jardín y no en el perímetro, como hasta ese momento -rasgo que se ha conservado en España-, y se constituye en el punto principal de la composición; dicha disposición obliga a la fragmentación y división del jardín frente a la espacialidad perspectiva unitaria renacentista. La residencia, entonces, pasa a ser tanto fondo y remate visual de la perspectiva más representativa de acceso como origen de la posterior hacia la arboleda ordenada. Por lo tanto, existe una subdivisión del jardín en dos desarrollos perspectivos independientes unificados por un eje común, que, como en la villa Aldobrandini, resuelve la fragmentación.

Esto es precisamente lo que sucede en la Casita del Príncipe, donde Villanueva ha recogido de estos modelos la organización del trazado, que en España no había tenido un fuerte desarrollo: la residencia y las construcciones laterales conforman el fondo visual del primer espacio perspectivo de tipo central renacentista, formado desde la portada de los pabellones de acceso y enfatizado por la calle principal del trazado radial, pero a su vez, dichas edificaciones generan el desarrollo de un segundo espacio perspectivo, esta vez más complejo, cuyo origen es el nuevo cuerpo ampliado por el arquitecto.

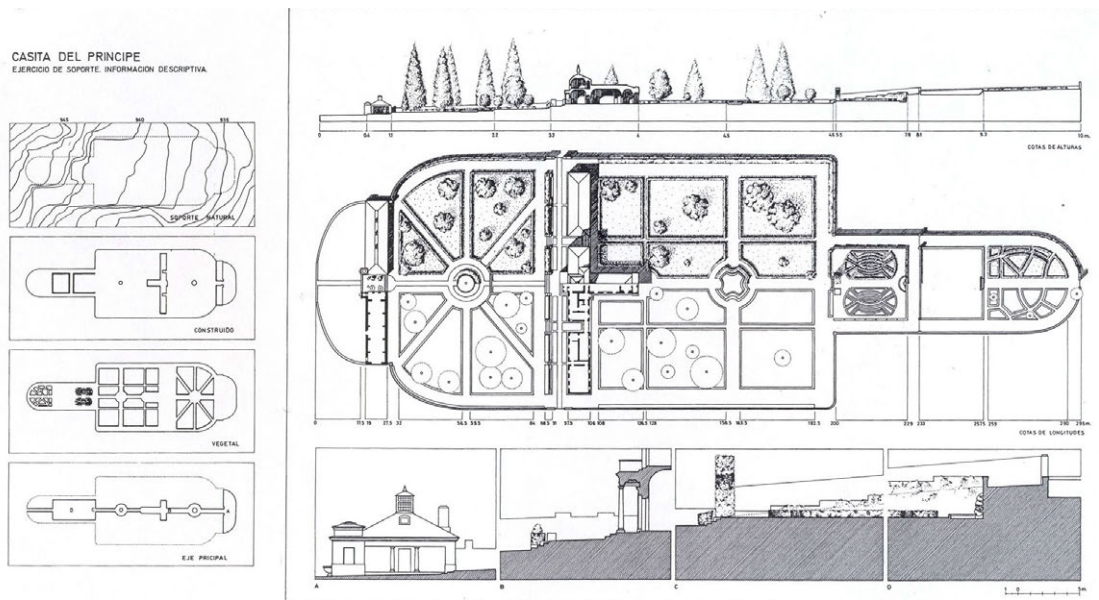
De todas formas, no estamos ante un cuerpo totalmente cerrado, como en la villa Aldobrandini, sino que en este caso es permeable: presenta una imagen compacta y continua, pero en realidad el jardín se conecta a través de los dos pasos con columnas de estilo toscano.

Asimismo, la descoordinación entre los dos trazados reduce la posibilidad de unidad en el conjunto, pues, aunque las edificaciones centrales se articulan con cada uno de los jardines, anterior y posterior, entre ellos no existe conexión: por un lado, las calles diagonales del jardín radial conectan éste con las puertas de los elementos de servicio laterales, y, por otro, estas piezas secundarias se separan del casino central y se unen por unos ligeros pabellones, los cuales, como se ha señalado, tienen una doble función: conectar transversalmente los edificios y longitudinalmente la terraza y el jardín posterior. De la misma manera que el acceso a los pabellones laterales no se marca en el jardín posterior, tampoco las calles longitudinales laterales que discurren bajo dichos pasos tienen correspondencia en el jardín de acceso, aunque las escaleras de la terraza del casino sí se abran para efectuar dicha conexión. Esta ambigüedad axial es típica de los jardines españoles: donde se permite el paso no se logra la continuidad del eje.

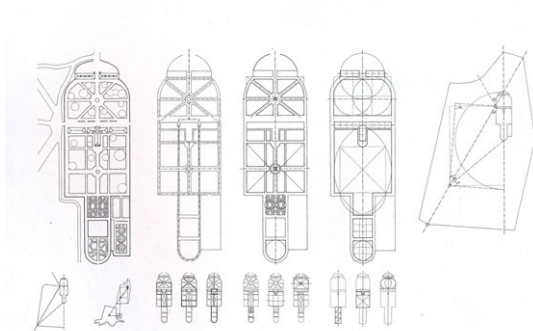
Es la casa con su sucesión de espacios interiores concatenados la que propicia la articulación por el eje principal de los dos jardines. A la secuencia interior³⁵



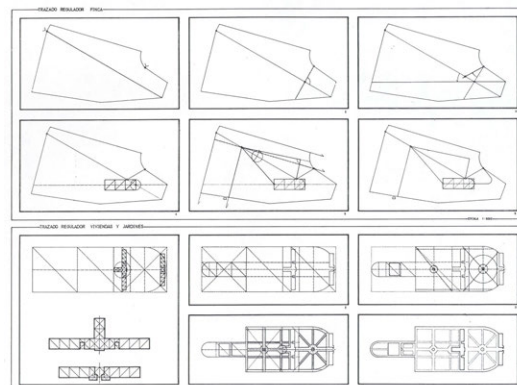
Terreno, explanación, construcción y jardines. *EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA...*, 1984



Planta, sección y esquemas. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. *EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA...*, 1984



Trazado regulador. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. *EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA...*, 1984



Trazado regulador. Cátedra de Dibujo Técnico de la ETSAM, 1982. *EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA...*, 1984

de un cuadrado, pasillo, doble cuadrado y óvalo, entre dos pórticos como elementos intermedios con el jardín, se desarrollan, delante y detrás, sendos rectángulos de igual tamaño, prolongado el posterior por otro rectángulo rematado por una exedra.

El eje principal, además, se significa y proporciona una idea de globalidad mediante la incorporación en su trazado de una serie de elementos artificiales – arquitectónicos y plásticos- que crean la profundidad en su desarrollo. Estos son, desde el acceso, los pabellones de entrada, la fuente del jardín focalizado, la casa, la fuente del jardín ortogonal, la fuente rústica, el estanque y la puerta final de salida.

Además, ambos trazados del jardín, anterior y posterior, presentan una descoordinación en su dibujo, proveniente de la utilización de dos sistemas de extensión distintos: por un lado, uno focal, cuya abstracta forma se fuerza en tan reducido espacio, y, por otro, una malla homogénea ortogonal que se extiende libremente y sin esquemas prefijados en su modulación.

Tal diferencia de trazados exige un fuerte elemento axial longitudinal, el eje principal, que unifica la disparidad, así como otro transversal, la casa y su eco en las calles transversales del trazado radial y del ortogonal, cuya repetición regulariza el conjunto. Entonces, la unidad del jardín³⁶ la proporciona, por un lado, el fuerte eje longitudinal, cuyo desarrollo no sólo articula todos los elementos del jardín sino que además tiene la capacidad de absorber diferentes tipos de extensión, y un grupo de elementos transversales, donde destaca la casa³⁷, con dos paseos más marcados por dos fuentes, que proporcionan la variedad y los acentos plásticos en tan largo recorrido y organizan, a su vez, los dos trazados de los jardines anterior y posterior³⁸.

En el segundo jardín, con árboles frutales y setos más elevados, se halla una suerte de huerto-arboleda ordenada de carácter español que acompaña el salón principal. Probablemente, en un primer momento, su tratamiento era asimismo ordenado pero sin una definición formal tan intensa; su trazado original lo desconocemos, pues el existente en la actualidad proviene de la ampliación del casino, ya que la fuente principal se encuentra a media distancia entre el pórtico *in antis* de acceso al cuerpo añadido y el jardín nuevo de poniente. Esta longitud, además, es similar a la del jardín anterior, de tal forma que el posterior con toda la casa resulta cuadrado. La construcción del nuevo pabellón que se introduce en el jardín desplaza el centro del conjunto hacia el oeste³⁹ y origina en dicho jardín una forma de U que abraza la arquitectura.

Como se ha venido analizando en este trabajo, se utilizan en la Casita de Abajo una serie de dispositivos de proyecto que responden a una intención de ambigüedad espacial de origen hispano que tiende a romper la unidad del jardín; aunque algunos de ellos ya han sido estudiados -la introducción de la casa transversal al eje longitudinal, la descoordinación de los trazados y la utilización de sistemas diferentes de extensión-, además se produce la manipulación axial, cuya función es desjerarquizar el conjunto y romper con la espacialidad perspectiva, y el acceso de forma perpendicular al eje principal. Éste, sin duda el de mayor longitud, tiene un tratamiento ortodoxo, pues

aunque no es posible su recorrido sin introducirse en la casa y se obliga al visitante a separarse de él para volver al mismo y crear un mayor número de visuales, éstas son herramientas utilizadas en el jardín italiano renacentista. Pero, y esto sí que tiene carácter hispano, los ejes secundarios paralelos se prolongan donde él se interrumpe y organizan el remate final del trazado del jardín; estos elementos axiales, además de tener un ancho mucho menor, sí que permiten recorrer todas las partes del jardín, aunque no por completo, pues los pequeños pabellones toscanos de conexión entre los tres edificios transversales sirven, a su vez y a lo largo de estos paseos, como piezas de relación entre el jardín anterior y el posterior. Por otro lado, el eje principal, cuyo recorrido fue interrumpido en la fuente rústica, vuelve a surgir en la parte superior, tras el estanque, pero sin ninguna potencia ni jerarquía, pues el acceso al mismo no se propicia en el diseño.

De esta manera, los dos ejes secundarios, más largos que el principal, devendrían en otros dos ejes de simetría -prácticamente, pues los cuadros interiores son menores que los exteriores-, hecho que permite tener otra lectura de cualidades hispanas: la simetría del jardín se consigue mediante la relación de dos jardines independientes, autónomos, que discurren paralelos y unidos por una pieza central que es la que, finalmente, ordena el conjunto y proporciona la simetría final⁴⁰.

Además, el acceso se realiza, básicamente, por la puerta extrema de la terraza anterior al casino, que constituye uno de los rasgos hispanos más desarrollados: la organización quebrada de los ejes que ordenan el conjunto⁴¹.

El jardín posterior, con un trazado de malla homogénea, se adapta en la geometría de su viario y cuadros a los requerimientos compositivos del conjunto; así, la modulación es diferente en los dos sentidos y el tamaño de los cuadros también: la primera banda de cuadros desde la casa tiene menor ancho que las siguientes, iguales, pues toma la longitud del cuerpo ampliado y las otras provienen de dividir en dos mitades el resto de la dimensión; perpendicularmente, existe simetría, pero los dos cuadros medios son menores que los extremos, y los orientales, por la existencia de dicho pabellón ampliado, más estrechos.

Existe un interés en jerarquizar el trazado viario e introducir espacios que enfatizen el desarrollo del jardín: así las dos plazas, en el eje principal, marcan, la primera, la salida del palacete y, la segunda, con una fuente, el punto medio de este sector del jardín. Las vías más anchas son las que coinciden con el eje longitudinal y el transversal de la plaza de la fuente, pero, curiosamente, las dos vías laterales paralelas al eje mayor, a pesar del ancho de los pasos toscanos y de las rampas de subida al hemicycle final, son estrechas en el tramo de este jardín; este estrangulamiento permite enfatizar el eje principal, pero la realidad física proporciona mayor predominio a estos ejes secundarios. Todos estos dispositivos proyectuales propician una mayor variedad y evitan la monotonía en un jardín llano, por otro lado, de no muy amplias dimensiones – unos 8.100 m²-.

Dado su carácter más doméstico, de huerto-arboleda ordenada, frente al más representativo del anterior, destaca la conexión con el exterior conseguida mediante la reducción de la altura de la cerca, aunque sorprende, por otro lado, la secuencia espacial planteada, pues el siguiente elemento es un jardín de cuadros.

Si la sucesión canónica de espacios libres dentro del jardín español incluye, además de la plaza de acceso, la casa, el jardín de cuadros, el huerto o arboleda ordenada –a veces con una alberca- y el soto de caza, hemos visto cómo en la Casita de Abajo esta ordenación se altera al introducir la casa entre el jardín de cuadros y el huerto-arboleda ordenada, pero la inversión mayor está en la aparición de sendos jardines de cuadros, separados por una alberca y un muro de contención, entre dicho huerto-arboleda ordenada y el soto de caza. Tenemos que entender este elemento con forma de medio hipódromo como una fase más dentro de la gradación entre arquitectura y naturaleza, y por su posición tendría que ser un jardín intermedio entre el huerto-arboleda ordenada y la dehesa de La Herrería. Es común en España la utilización de un aljibe de tipo musulmán en la parte superior del jardín para su uso como depósito de agua de irrigación; como, generalmente, la zona de mayor cota coincide con la de menor regularidad y carácter selvático, la alberca constituye un elemento natural formalizado dentro del huerto o arboleda ordenada –así sucede en Cadalso, el Bosque de Béjar o San Lorenzo de El Escorial-.

En la Casita de Abajo el esquema es similar: en la zona más alejada de la casa, la superior, se introduce la alberca, y, por tanto, con un carácter más natural, como indican todos los elementos que la rodean: el huerto-arboleda ordenada y los terrenos de la dehesa de La Herrería. Pero, fuera de toda ortodoxia, esta alberca se concatena axialmente con dos jardines de cuadros, elementos disociados de la residencia y que no son ajenos a la jardinería española, pues se trazan, asimismo, en el Jardín de la Isla de Aranjuez y en el Parterre de Andrómeda, en La Granja⁴².

Ambos jardines de cuadros se explican por el recorrido del jardín y por el desarrollo del eje principal. El primero, elevado unos pocos escalones sobre el jardín posterior, es una terraza prácticamente cuadrada con una función de estancia -apoyada por la fuente en el dique de la alberca- y su localización inopinada se debe a que recoge el trazado del eje principal, que no puede continuar en su desarrollo, el cual, en realidad, termina en esta fuente rústica, pues el entramado posterior es menos relevante.

Por tanto, hay que concebir este pequeño jardín como un elemento de cierre del eje longitudinal del conjunto, que, ortodoxamente, debería ser un selvático que, aprovechando la existencia de agua, obtendría una imagen natural, rústica, como parece indicar la construcción de dicha fuente con este carácter⁴³. Pero no puede trazarse así por dos razones básicas: primero, porque el jardín se prolonga tras él, con lo cual no se puede erigir en último estadio de la gradación entre arquitectura y naturaleza; y, segundo, porque el muro de contención del aljibe se encuentra excesivamente cerca del jardín posterior, por lo que su presencia se entiende más como un elemento

arquitectónico que <<natural>>, y de ahí la necesidad de anteponer un jardín de cuadros –como sucede en el Bosque de Béjar-.

El segundo jardín de cuadros, separado del anterior por el desnivel y el aljibe, constituye el punto de acceso más cercano a la Casita desde el Monasterio, por lo que debe tener un carácter representativo, de presentación del conjunto. Su inmediatez con la dehesa de La Herrería, sólo separada de ella por una puerta y la cerca y la distancia máxima de dicha pieza respecto a la casa lo convierten en un elemento heterodoxo que se escapa de la ordenación clásica⁴⁴. Su trazado denso y cuidado, como en el jardín de la fuente rústica, frente a los amplios cuadros del resto del conjunto, preludia una arquitectura exquisita aneja que se encuentra, en cambio, a unos 150 m y con varios elementos, desnivel incluido, entre ellos; pero, al entrar por la puerta superior, el magnífico chapitel de gusto herreriano se marca como elemento final del recorrido, como solicitador de la atención del visitante, de tal forma que tal despliegue de diseño de jardines se entienda en esta visión⁴⁵.

Como en el Jardín de la Isla –previamente en la Villa D'Este- el acceso al jardín requiere, aunque se encuentre lejos de la casa, un espacio representativo, para recibir, que muestre el esplendor del conjunto. La falta de jerarquía en los accesos⁴⁶ obliga a esta solución, en cierto modo tan hispana, de superponer dos ejes y sus sucesiones espaciales y, por tanto, dos gradaciones entre arquitectura y naturaleza. Aquí en la Casita de Abajo el acceso principal, el del camino de Madrid, no es el más usado, pues el Príncipe de Asturias no llegaba a su posesión desde la capital, sino desde el Monasterio, por lo que la puerta superior y la lateral de la terraza intermedia tenían mayor importancia.

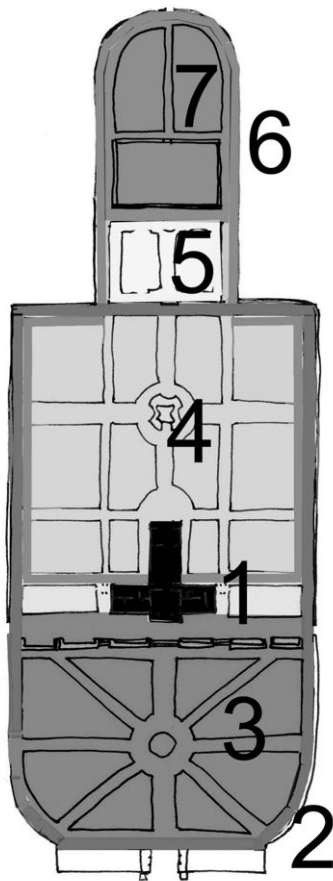
De este modo, todo el jardín nuevo de poniente –dos jardines de cuadros y alberca- se concibe como un gran jardín de recibo, con la misma forma que el focalizado barroco de entrada⁴⁷ - que el arquitecto ha tenido que dividir en tres partes por imperativos topográficos. Entonces, la secuencia es más clara: desde la entrada principal, jardín de cuadros, casa y huerto-arboleda ordenada y desde el Monasterio, jardín de cuadros, arboleda ordenada y casa, como en la Villa d'Este, y todo rodeado del soto de la dehesa de La Herrería.



Esquema de visuales

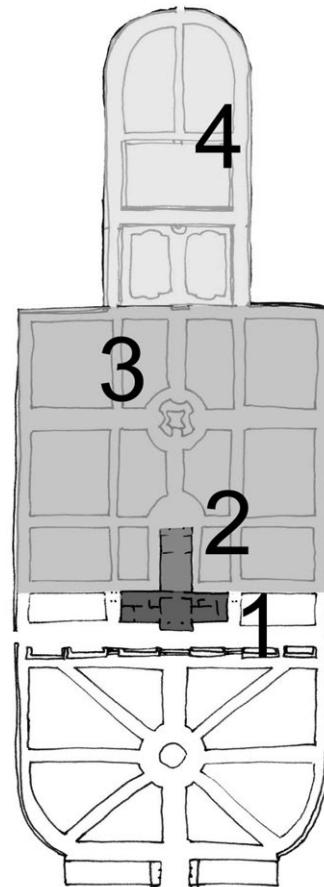
Este jardín nuevo de poniente se organiza siguiendo los principios compositivos de los espacios unitarios perspectivas según una visión dinámica, pero muy simplificada: ya desde los pasos laterales con columnas toscanas y, especialmente, desde el pórtico entre antas del palacete, se descubre la organización aterrazada de dicho jardín superior; el sistema de conexión vertical consiste en dos rampas paralelas que abrazan la terraza de la fuente rústica que, paralelas al eje principal, obligan al visitante a dejar éste y,

divergiendo, superar la diferencia de nivel a través de ellas, por lo que se forma un espacio encadenado. El arquitecto ha elevado las cercas laterales en estas rampas para enfatizar la idea de direccionalidad, de vía de paso, interrumpiendo la vista del exterior –permitida en el resto del conjunto-, y las ha acentuado mediante pilastrones y jarrones en los extremos, de tal forma que, recorriendo el jardín, indican con precisión el cambio de nivel. Sólo las portadas al final de la rampa, la cerca exterior desde dichos pasos –y los tiestos de cerámica de Alcora- revelan una organización superior en la terraza del aljibe; según nos vamos acercando al jardín de la fuente rústica van desapareciendo las referencias lejanas y quedan las portadas y los tiestos. Este es el único dispositivo que podría indicar la creación de una perspectiva dinámica, pero, evidentemente, muy simple. Al alcanzar la cota superior, se despliega el aljibe y los cuadros traseros, cerrados por la cerca y portada curva, y, girando 180°, todo el jardín posterior con la Casita y pabellones laterales –turbados por el ciprés curvo que sirve de portada a la terraza de la fuente rústica, a los pies de esta visión-⁴⁸.



Esquema de gradaciones

1: Casita; 2: Gradación del acceso principal
3: Jardín de cuadros; 4: Pieza de intersección:
arboleda-huerto; 5: Remate de la gradación
principal: jardín de la fuente rústica;
6: Gradación del acceso desde el Monasterio;
7: Jardín de cuadros



Elementos arquitectónicos ligeros

1: Núcleo de la residencia
2: Proyección del salón desde la residencia hacia
el jardín
3: Núcleo del jardín posterior
4: Proyección del plano superior desde el jardín
posterior hacia el sotobosque

La integración espacial entre naturaleza y arquitectura típica de la jardinería española -la gradación creada mediante la subdivisión del entorno de la residencia en estadios sucesivos articulados mediante un eje común- se percibe matizada en la Casita del Príncipe o Abajo de El Escorial. Se ha podido constatar cómo existen todos los elementos invariantes, desde el paseo de acceso hasta el soto alrededor, pasando por el jardín de cuadros, la casa y el huerto-arboleda ordenado, a los que hay que añadir, al doblarse el acceso, otros dos jardines de cuadros con una alberca intermedia. Este es el elemento que rompe con la organización canónica de la integración; pero el trazador utiliza otros dispositivos para conseguir una fusión mayor con su entorno: primero, rebajar la cerca, algo poco común en la arquitectura de jardines española, donde la visión exterior siempre se consigue por elevación topográfica; segundo, utilizar formas curvas en los puntos de contacto con el exterior, en las puertas superior e inferior, que ayudan con su geometría a la articulación con las formas más o menos libres del entorno, método, asimismo, utilizado por el jardín francés⁴⁹; tercero, igual que el edificio toma una forma de T invertida, el jardín, con su ampliación occidental, adopta la misma forma y, entonces, igual que el salón nuevo se ve rodeado en U por el huerto-arboleda ordenada⁵⁰, el jardín superior es abrazado por el soto de La Herrería con la misma forma de U, lo que proporciona, si cabe, un mayor contacto entre los distintos estadios; y, cuarto, la ordenación de dicho entorno proviene de la articulación de éste con los elementos externos, lo que hace que el conjunto muestre una gran unidad compositiva con su territorio: sólo el eje longitudinal permitía una cierta conexión entre el exterior y la Casita, así como ordenaba mínimamente la finca; felizmente, se introduce un tridente en el camino que lleva a la Lonja, de mayor uso, que permite una comunión íntima entre el trazado de la Casita y el del soto circundante; no en vano, el eje central del tridente, de mayor anchura, lleva a la puerta de la terraza donde se encuentra la casa, que constituye el eje transversal principal del conjunto, originando en su cruce con el anterior una plaza semicircular y otro tridente menor; asimismo, otro de los brazos del tridente se dirige a la puerta superior de los jardines, otro de los puntos clave del trazado⁵¹.

Con tres herramientas compositivas –reducción de la altura de la cerca en las zonas estanciales, la utilización del tridente⁵² para estructurar tanto el soto como conectar el jardín con el Monasterio y uso de formas curvas- se consigue, a pesar de imponer su formalización en el paisaje, como es usual en la jardinería renacentista italiana primera –posteriormente se tiende a una fusión entre el selvático y la naturaleza exterior, como en las villas Lante y Aldobrandini- una integración del jardín con la dehesa de La Herrería⁵³.

Dichas formas curvas, los hemiciclos extremos, producen una forma conjunta de hipódromo que se introduce en la naturaleza; en la parte superior este elemento es un eco compositivo del salón fusionado con la arboleda ordenada-huerto posterior: un elemento ligero que se proyecta hacia el paisaje para ordenar éste con su eje estructurante, esquema repetido en la Casita de Arriba y que recuerda a las partes superiores de la Villa Lante, de un ancho menor que el desarrollo llano de los casinos y el jardín bajo. No sólo la arquitectura <<cubierta>> se puede lanzar hacia su entorno para ordenarlo, sino también la

<<descubierta>> del jardín, como sucede en estos dos ejemplos de Juan de Villanueva⁵⁴.

La composición de la casa, con sus dos ejes perpendiculares, uno de simetría y otro de conexión transversal, se repite en cada jardín miméticamente, con una fuente que marca esta organización.

La forma final del conjunto ajardinado, con los dos rectángulos superpuestos – uno de gran tamaño, con el jardín anterior, la casa y el posterior, y otro menor con el jardín nuevo de poniente- y sendos remates curvos en los extremos además de recoger, de forma implícita, la figura clásica de hipódromo, lectura de las villas de Plinio, presenta rasgos de tradición española en su organización: esta superposición de figuras geométricas regulares se articula mediante el gran eje longitudinal de simetría que permite la unidad en la composición, pero su independencia formal y diferencia de dimensiones convierte al conjunto final en la unión de piezas diferenciadas que la cerca común no homogeneizan, como sucedía en el jardín español de rasgos hispanomusulmanes, donde cada fragmento se ordenaba individualmente y se articulaba posteriormente mediante la yuxtaposición, que, a diferencia del jardín vilanovino, cuyo eje longitudinal permite la unidad, son incapaces de formar entre sus elementos un acuerdo final ordenado y regular⁵⁵.

Este rasgo se podría denominar neoclásico, como se ha visto, pero, según Chueca⁵⁶, estamos ante un espacio de intención barroca: si en la Casita del Príncipe la conjunción de todos los elementos en una entidad superior jerarquizada no existe, sí se encuentra, en cierta manera, un crecimiento orgánico desde la casa –en realidad, el salón- hacia el jardín aterrazado y su introducción en el entorno, hecho que permitiría hablar de un conjunto barroco. La disposición de pabellones, aunque comienza a ser autónoma⁵⁷, no alcanza todavía la independencia de la arquitectura neoclásica, pues los dos cuerpos laterales se supeditan al casino central y la idea de imagen única, de contemplación unitaria del conjunto, usual en el Barroco, todavía se puede apreciar en la disposición de la casa y el jardín delantero.

Se ha señalado repetidas veces la capacidad de las villas de recreo de adoptar planteamientos formales más innovadores alejados de la rigidez y formalismos propios de otras tipologías más representativas, como la arquitectura áulica o religiosa. Es precisamente con Felipe II cuando se diferencian plenamente estas obras realizadas para el recreo de las erigidas para la representación. Juan de Villanueva, de la misma manera, aprovecha estas construcciones para experimentar con esta tipología sin sujetarse a las necesarias referencias escorialenses que utilizó en las Casas de Infantes frente al Monasterio.

El interés arquitectónico de la Casita y sus dependencias, remarcado continuamente por la crítica, se subraya, además, por su capacidad de aunar la longitudinalidad del trazado con la organización transversal del conjunto construido mediante la utilización, tan hispánica, de pabellones y cuerpos ligeros que ordenan el entorno.

Entonces, los dos primeros jardines se componen a partir de elementos arquitectónicos, pero con herramientas proyectuales distintas: en el primero, su extensión se delimita por dos grupos de piezas construidas, es decir, los pabellones de acceso y la Casita con sus dependencias laterales, que marcan en sus puntos medios el desarrollo del eje longitudinal que unifica el conjunto; y, en el segundo, por el salón añadido, cuerpo ligero que se introduce en el jardín y que marca dicho eje longitudinal ordenando el trazado, una de las operaciones invariantes de la arquitectura de jardines españolas. Es interesante la integración total de la arquitectura en el jardín en el caso del nuevo salón posterior que avanza en la naturaleza artificial y se abre a ella mediante un pórtico y multitud de huecos⁵⁸. El cuerpo ampliado -sin total coordinación con el edificio original⁵⁹- apoya al eje principal del conjunto y alarga el centro del jardín posterior hacia el oeste, modificando su longitud la dimensión de la primera banda de cuadros, organizando las dos siguientes, así como propicia la ampliación del extremo con forma de medio hipódromo.

La arquitectura ligera cumple una función, entonces, de limitar el jardín radial en sus lados mayores –que no requerían cerca⁶⁰- mediante la ordenación de dos grupos de pabellones, los de acceso a oriente y el casino y los de servicio a poniente, cuya imagen de continuidad la proporciona el hecho de que los pórticos de paso al jardín trasero se ocultan, pero esta idea de unidad se desharía al proponer el arquitecto una división de este cuerpo transversal en tres piezas independientes, pero la perfecta jerarquización de las laterales frente a la central y su clara función en el conjunto impiden este desmembramiento⁶¹.

El espacio creado está basado, entonces, en dos sistemas diferentes: por un lado, la especificación de los límites y la ordenación del jardín llano con elementos de arquitectura ligera, como era normal en la jardinería española, y, por otro, en los de ladera, mediante los muros de contención y aterrazamientos, más al modo italiano.

Ya fuera de este estudio, la disposición final del conjunto en su territorio crea una estrecha relación entre éste, la geografía donde se asienta, y la arquitectura creada por Villanueva, de tal forma que ambos componentes se modifican y cualifican creando una relación irrepetible, que supera la implantación formal del Renacimiento y la mera colonización arquitectónica barroca del entorno para reflejar los principios espaciales del pintoresquismo inglés⁶².

¹ Según MORALES VALLESPÍN, M. I. <<Proyecto arquitectónico de Dugourc para el futuro Carlos IV. Palacetes prefabricados en el siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1989, n° 101, p. 75, el príncipe Carlos no construía las Casitas hasta no haberse aficionado al sitio, por lo cual erigía previamente unas edificaciones provisionales. En este sentido, Dugourc diseñó para el futuro rey una serie de palacetes prefabricados que podían construirse en cualquier lugar, desmontándose posteriormente. Ver también JUNQUERA, J. J. *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979, p. 25.

² Para la historia constructiva ver MOLEÓN GAVILANES, P. *La Arquitectura de Juan de Villanueva*. El proceso del proyecto. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988 y MARTÍN-SERRANO, P. <<Casita del Príncipe>>, en AA. VV. *Arquitectura y Desarrollo Urbano*.

Comunidad de Madrid. Tomo V. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 102-108.

³ Otros documentos indican que en 1773 trabajaba en la ejecución del jardín delantero –y posiblemente el cuadrangular posterior- el florentino Luis Lemmi en calidad de jardinero mayor. Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 88. En esta misma obra, id., p. 100, se señala que <<Entre las dos líneas paralelas de edificios se trazan los jardines de la primera etapa, ocho calles radiales que parten de una placita circular con fuente central>> y <<cuando Villanueva amplía la Casita, se decide realizar también los jardines de poniente como obra simultánea...A la espalda del edificio se crea un amplio cuadrado que se prolonga con un núcleo central saliente acabado en exedra>>, aseveración que recoge 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. 381 y 382. Es decir, se afirma que entre 1771 y 1775 sólo se construyeron los jardines de acceso y en la segunda fase entre 1781 y 1784 los nuevos jardines de poniente en la parte trasera del edificio incluirían el jardín de cuadros posterior y el aterrazado con el estanque. Pero Sancho recuerda que Ponz vio en 1776 dicho jardín posterior, que, por otro lado, era necesario en la configuración de la Casita como demuestra no sólo la ortodoxia compositiva de jardines sino el hecho de plantear un pórtico entre antas en el salón principal, que no se entendería sino se abriera a un espacio ajardinado o al menos abierto, pero nunca al soto exterior. Ver SANCHO GASPAS, J. L. <<El casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardines y paisajes en el arte y en la historia** (actas del curso). Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 213. En la ampliación de los jardines de poniente no trabajó Luis Lemmi, que estaba en La Granja realizando para el mismo Príncipe el jardín de Robledo.

⁴ Ver id., p. 216.

⁵ Se ha pensado tradicionalmente que, como sucedió en el edificio principal, el jardín anterior se construyó diez años antes que el posterior, de tal forma que la diferencia de traza entre ambos expresaría el profundo cambio estilístico operado en España en sólo diez años, pero la descripción de Ponz indica lo contrario, que la parte anterior no estuvo ajardinada previamente, aunque sí la posterior, formalizada aunque sólo en una primera parte y seguramente después variada y ampliada al construir el salón nuevo. Por lo tanto, y como indica SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 216, parece que el jardín primero constituiría una plaza de acceso, de tal forma que se repetiría el esquema de la Casita de Arriba, que es el más usual en España.

⁶ Probablemente, como sucedía en otros ejemplos del siglo XVIII, el arquitecto diseñaba los elementos arquitectónicos y organizaba el trazado y la disposición de los cuadros, pero el dibujo y selección de plantación lo realizaban los jardineros mayores. Según MORALES VALLESPÍN, M. I., op. cit., p. 73, mientras que el Príncipe de Asturias <<recurría a arquitectos españoles>> para la construcción de las Casitas, para la jardinería, decoración, etc. prefería artistas extranjeros, en general franceses. En el caso de las Casitas, desde luego, el tracista no parece francés.

⁷ En SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 213 se recoge dicho documento como Archivo General de Palacio, Carlos IV, Príncipe, leg. 53: Cuentas del Salón, ensanche del jardín, estanque y aumento de las cercas bajo la dirección de Villanueva. Este documento, para Carmen Añón, es la prueba de la autoría de Francisco Sabatini de la ampliación del jardín posterior, pues se titula *Ampliación del jardín de la Casita del Príncipe bajo la dirección de D. Francisco Sabatini*. Ver AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.) **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII**, Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 267. Según esta autora, la primera parte de dicho legajo señala que se empezaron las obras del jardín en 1771 y terminaron en 1775, trabajos que incluían el jardín de entrada y el plano principal del jardín posterior, y el documento reseñado muestra el comienzo de la ampliación en 1785.

⁸ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 212.

⁹ Ver para este tema MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á. <<La recuperación de los parques de las Casitas de El Escorial>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, pp. 47-55, que indica, entre los diferentes factores que modificaron levemente el trazado, la presencia de ganado vacuno. Los jardines no sufrieron alteraciones importantes hasta finales del siglo XIX, cuando se construyeron la huerta (1871) –posterior vivero- y el invernadero (1872) en la parte sudoeste del jardín [SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 216 y 217], así como se plantaron las coníferas en los cuadros bajos algo más tarde. En la segunda mitad del siglo pasado, entre

1968 y 1970, el arquitecto de Patrimonio, Ramón Andrada, intervino en las calles del jardín introduciendo elementos pétreos y rehabilitó los edificios de entrada para uso turístico.

¹⁰ Para estudiar estos jardines existe un número exiguo de planos y ninguno original. Entre los primeros planos hay que destacar el de Francisco Coello de 1853 en el Mapa de la provincia de Madrid; el de la hoja kilométrica del Instituto Geográfico Nacional, h. 1870; algo posterior debe de ser el plano general del pueblo del Archivo General de Palacio, nº 2.257, de mano anónima; ya de comienzos del siglo XX son los de Jürgens –muy esquemático- y el de Winthuysen del Archivo del Real Jardín Botánico, acompañado de magníficas fotos.

¹¹ La carretera desde Madrid fue interrumpida por el trazado del ferrocarril, restando importancia a este acceso. Esta plaza se remata en su parte oriental con dos curvas de la misma forma que el jardín focalizado, acompañadas por el arbolado. Su definición es reciente, pues en 1961 no estaba organizada; es probable obra de Ramón Andrada, que trabajó en el trazado del jardín entre 1968-1970. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 216. Según este autor, la organización actual del jardín es de Ramón Andrada, de dichas fechas, pero se debe referir al arreglo de las calles del jardín, pues, aunque Jürgens no traza la calle transversal en su levantamiento de 1926, Javier de Winthuysen dibuja el plano del jardín hacia 1930 con la distribución que conocemos. Ver ANDRADA, R. <<Reconstrucciones y nuevas obras en la Casita del Príncipe>>, en *Reales Sitios*, nº 23, 1970, pp. 13-17.

¹² Originalmente, según ANDRADA, R., op. cit., p. 14, fueron vaquerías y, después, almacenes de aperos.

¹³ El orden de las coníferas tiende a remarcar el eje principal, pues enmarcan el pórtico tetrástilo de la Casita y, perimetralmente, rodean el paseo de la cerca. Su disposición impide la visión completa de las tres construcciones –residencia y dependencias laterales-, así como interrumpe las visuales del jardín. De ahí que las fotografías del palacete sean, generalmente, escorzadas, para poder ver toda la edificación y, las del jardín, casi siempre confusas y poco relevantes, y, por tanto, escasas. CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. *Jardines de España* (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 228 explica así el efecto de esta acción: <<Es lástima que se plantasen en este pequeño jardín las inevitables Wellingtonias...en el siglo pasado, que han borrado su trazado, añadiendo una nota sombría que entristece el palacete>>.

¹⁴ En la actualidad un paseo central en el eje principal y la plaza circular presentan grandes piezas de granito, introducidas por Ramón Andrada, arquitecto de Patrimonio Nacional. Ver ANDRADA, R., op. cit., pp. 13 y ss.

¹⁵ Esta pieza, diseñada por Villanueva con un claro sentido de favorecer la accesibilidad y movimiento en el eje principal y que presenta una continuidad topográfica en todo el jardín a pesar de los cambios de nivel, se sustituyó por unos escalones realizados por Andrada, pero posteriormente fue de nuevo repuesta. Asimismo, la continuidad de dicho eje principal, en ligera pendiente, es vuelta a interrumpir al construir otros tres escalones en la plaza central, lo que dificulta la posibilidad de acceso y dicha idea de modelado continuo. Ver fotos en ANDRADA, R., op. cit., pp. 15 y 16. Ver también JUNQUERA, J. J., op. cit., p. 79.

¹⁶ Asimismo, realizadas en la segunda mitad del XX. Ver ANDRADA, R., op. cit., pp. 13-17.

¹⁷ Para la decoración de las estancias ver JUNQUERA, J. J., op. cit., y SANCHO GASPAS, J. L. <<Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial (I)>>, en *Reales Sitios*, 1989, nº 101, pp. 21-31.

¹⁸ *Ha-ha* lo define José Luis Sancho, pues permite la visión pero no el paso, aunque entendemos que en el concepto de *ha-ha* también está incluido que éste no se perciba, que no es el caso del murete de la Casita del Príncipe. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 212. Según HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, p. 321, un *Ah-Ah*, son unas <<cercas o canales rehundidos en un foso de modo que no se puedan ver desde lejos y que hacen aún menos perceptibles los límites entre el jardín y el campo abierto>>. *Ah, ah* lo denomina Dezallier d'Argenville en su tratado, que define como *claire-voie* con un foso hecho a sus pies, en DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J. *La théorie et la pratique du jardinage* (Edic. facs. de la cuarta edición, París: Charles-Antoine Jambert, 1760). Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972, p. 33.

¹⁹ Según SANCHO GASPAS, J. L. <<El casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardín y paisaje en el arte y en la historia**, curso de verano de la Universidad Complutense en San Lorenzo de El Escorial, clase impartida el 21-8-1992, la fuente está inspirada en el claustro de los Filipinos de Roma, de Borromini.

²⁰ En el lateral meridional de este jardín, con acceso desde la segunda terraza, existe una huerta y vivero con un invernadero que no pertenecen al conjunto original.

²¹ Según MARTÍN-SERRANO, P., op. cit., p. 103, se constata un «entramado de calles y paseos proyectados siguiendo las características y esquemas urbanísticos borbónicos, radiales o en abanico, rigurosamente estructurado según un trazado regulador apoyado en la geometría de la propia parcela en relación con sus accesos principales que llega a predeterminar la situación del propio casino de Carlos IV». Creemos excesiva esta afirmación: sin duda la geometría es rigurosa, pero la localización del casino no depende de ella, sino al revés.

²² En el plano de San Lorenzo de El Escorial de 1853 custodiado en la Biblioteca Nacional esta plaza organiza un ochavo del cual coinciden, básicamente, cuatro calles. Ver AA. VV. *Arquitectura y Desarrollo Urbano*, op. cit., p. 200.

²³ Con los siguientes ángulos: 20° entre las calles que se dirigen a las portadas del jardín, 25° con la norte, que tiene una perpendicular que acompaña al tridente y se dirige hacia el sur.

²⁴ Además de la Casita y los jardines, la cerca y sus portadas, el recinto alberga una alberca para riego, un arca de agua, denominada del Umbrión, una cruz de separación de términos de 1606 y un pasadizo enlosado subterráneo. Ver MARTÍN-SERRANO, P., op. cit., pp.102-108.

²⁵ Para CHUECA, F. *Varia Neoclásica*. Madrid: Instituto de España, 1983, p. 231, «las “casitas” son casi el único caso en España de “casinos” o “bagatelles” que llenan la Europa más culta durante el siglo XVIII. Nuestra nobleza no sentía apetencias mayores por esta arquitectura refinada propia para conversar, oír música o coleccionar antigüedades. Preferían los cotos de caza con unos caserones rudimentarios y broncos, más propios de gañanes que de señores».

²⁶ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 102.

²⁷ Esta disposición se utilizó un siglo y medio antes en La Zarzuela, con evidentes similitudes, pues los pabellones de servicio se unían al palacete mediante pórticos que permitían, a la vez, el paso hacia el jardín.

²⁸ Ver MOLEÓN GAVILANES, P. «La presencia de don Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial», en *Arquitectura*, n° 249, 1984, p. 44.

²⁹ SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 211 señala certeramente que los jardines de las Casitas están «inspirados en la tradición italiana vista por Villanueva en Roma y en el propio Escorial».

³⁰ Esta falta de significación perspectiva de los ejes transversales se repite en el jardín posterior debido a la estrechez del jardín a lo largo de su eje longitudinal, hecho que permite la inexistencia de acentos laterales para facilitar la extensión de la trama e incitar a su recorrido; de todas maneras, no todos los ejes se subrayan con fondos perspectivos, sólo los principales.

³¹ Existe una modulación básica de 8,0 m (unos 30 pies castellanos) que se repite en todo el eje longitudinal: un módulo tienen los pabellones de acceso, cuatro hay hasta la fuente, igual a la terraza y otros tantos existen en la casa con la ampliación, nueve hasta el cambio de cota del jardín nuevo posterior, más doce hasta llegar al extremo del hemicírculo, con un total de 34 módulos, es decir, unos 275 m (aproximadamente, 1.000 pies castellanos). Los dos jardines delantero y trasero –éste desde la ampliación de la casa- miden igual, ocho módulos, y en el posterior, si contamos el palacete, la primera y segunda terrazas tienen, asimismo, las mismas dimensiones, doce módulos. Transversalmente se repite, básicamente, esta modulación: once módulos, unos 90 m, con el eje centrado y los cuadros del jardín posterior con cuatro módulos y medio.

³² LINAZASORO, J. I. «El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial», en *Arquitectura*, n° 239, 1982, p. 71 señala la siguiente diferencia entre Palladio y Villanueva: mientras en las villas del primero el salón se entiende como punto final del eje compositivo, en el español dicho eje se prolonga tras la casa, que obtiene una fachada posterior y deja de ser un «simple remate perspectivo», como sucede en la Casita del Príncipe. De todas formas, no es un rasgo exclusivo de Villanueva, sino que proviene de la jardinería clásica italiana.

³³ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1984, op. cit., pp. 39-46; MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., LINAZASORO, J. I., op. cit., pp. 68-73 y SAMBRICIO, C. «Sobre la Casita del Príncipe y Juan de 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, pp. 19-27.

³⁴ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 100, que además señala que la Casita no es una obra primeriza de su autor, sino madura, que preludia los complejos esquemas del Museo

del Prado y del Pabellón de Invernáculos del Jardín Botánico, con los salones principales en ambas obras perpendiculares al desarrollo transversal del conjunto.

³⁵ Ver id., p. 98.

³⁶ Para id., p. 100, el conjunto se organiza también mediante este grupo de ejes ortogonales y, oportunamente, el autor escribe: <<El primero [el eje principal] jerarquiza la percepción del conjunto, estabiliza el cuerpo principal. El segundo [el eje transversal de la casa] garantiza la unidad funcional y permite la diversidad exterior, la identidad de cada bloque; permite sin dispersar, mantener un orden implícito>>. En la casa y dependencias laterales, señala Moleón, la unidad de los componentes se consigue mediante el juego de dos ejes ortogonales, uno de simetría, el principal longitudinal, y otro de conexión funcional y tránsito, el transversal.

³⁷ Según LINAZASORO, J. I., op. cit., p. 71, es un rasgo palladiano la organización de la casa transversalmente al eje de acceso, como hace el arquitecto italiano en las villas Emo o Barbaro.

³⁸ En la Casa de Campo es el eje longitudinal, asimismo, el que unifica una variedad de trazados ortogonales pero no completamente articulados.

³⁹ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 98.

⁴⁰ Este hecho sucede también en la Casita de Arriba, Boadilla del Monte y el Real Jardín Botánico, entre otros. Para SAMBRICIO, C., op. cit., p. 26, el clasicismo de San Lorenzo de El Escorial, que advirtió Juan de Villanueva, no se refiere a la introducción de citas del mundo antiguo, <<sino porque cada parte del edificio se proyecta como referencia, de modo que el Monasterio refleja, a su vez, la idea de unidad de las partes>>; así, frente a los franceses, que reivindicaban <<la simetría como la correcta relación entre las partes>>, en la tradición española sólo se <<entiende como la relación de dos unidades>>. Por ello, Villanueva, cuando <<compone por partes>> no se supedita a una simetría, sino que ordena <<cada elemento como si de una pieza independiente se tratara, estudiando además cómo se juega no sólo con su próxima sino con el total del edificio>>. Las Casitas de El Escorial, para este autor, <<son el punto de partida de una investigación sobre el historicismo palladiano entendido desde la idea de unidad herreriana>>. Similares argumentos utiliza MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 100, que redundan en las teorías de Emile Kaufmann [KAUFMANN, E. De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1982]: frente al concepto espacial barroco, donde la conjunción de todos los elementos en una entidad superior jerarquizada, en la cual el cercenamiento de cualquiera de ellos habría desintegrado la composición y donde la singularidad de cada parte está supeditada al todo, se desarrolló el espacio neoclásico, que él denomina <<disposición por pabellones>>, en el cual los componentes son autónomos y se yuxtaponen de tal forma que se manifiesta la independencia compositiva de cada uno, sin buscar la unidad final.

⁴¹ Ver JUNQUERA, J. J., op. cit., p. 77, que además considera este rasgo como influencia de la crisis que se está produciendo en el jardín arquitectónico, aunque creemos que su explicación es más cercana a nuestra tradición espacial.

⁴² Ya en los jardines de Villa d'Este el jardín de cuadros principal se encuentra separado del palacio, pues el acceso desde Roma se realizaba en el extremo opuesto, hecho que generaba un magnífico jardín ornamental de cuadros bajos, totalmente desconectado de la residencia. Esto no impide, como sucede en los ejemplos españoles, que se desarrolle un pequeño jardín de cuadros en la terraza superior aneja a la casa.

⁴³ Así acontece en las villas Lante, Aldobrandini y tantas otras italianas.

⁴⁴ Como se ha comentado, en la Villa d'Este el jardín de cuadros de acceso está en el punto más alejado de la casa, pero surge del exterior del conjunto, mientras que en la Casita lo hace de uno de las partes de la gradación, el coto de caza.

⁴⁵ El entendimiento de la alberca como un elemento construido, arquitectónico, que requiere en ambos lados un jardín de cuadros se sostiene en la parte oriental, dada su presencia, pero en la occidental no tiene sentido, pues sólo hay que entrar por la puerta superior para ver que el jardín de cuadros de la exedra se desliza hacia el exterior, es decir, hacia la Casita.

⁴⁶ En la Villa D'Este se doblan los accesos, pero la terraza superior, la más cercana al palacio, es tan estrecha que su formalización como jardín de cuadros no tiene valor frente al magnífico jardín inferior.

⁴⁷ Según Carmen Añón, que atribuye a Sabatini la autoría de esta ampliación [Ver nota 7], señala el carácter barroco de este añadido frente a las concepciones más clasicistas de Villanueva, aunque, para esta autora, la armonía que impregna el conjunto, como en el Jardín

Botánico de Madrid, indica la capacidad de integración de los trabajos de ambos autores, Sabatini y Villanueva.

⁴⁸ Esta reducción del espacio de visión perspectiva dinámica en un jardín de terrazas debido a la fragmentación espacial de la Casita de Abajo se encuentra, salvando las distancias, en la villa Aldobrandini, donde la conexión visual y física busca más el efecto sorpresa y de compartimentación, como sucede entre el teatro acuático y el selvático con cascada superior.

⁴⁹ En España, Robert de Cotte planteó un elemento similar en el Buen Retiro; los ejemplos franceses, desde las exedras dirigidas hacia el paisaje de finales del siglo XVI, como Charleval de Du Perac, y la posterior expansión a partir de su utilización en el jardín del Luxemburgo por Boyceau, son múltiples; en ellos se ha utilizado la exedra para introducir la jardinería ordenada en el paisaje exterior.

⁵⁰ Como en el Monasterio de El Escorial, donde el Cuarto del Rey, introducido en el jardín de cuadros y éste a su vez en el huerto, permitía la creación de otras gradaciones entre la arquitectura y la naturaleza perpendiculares a la principal, en la Casita sucede lo mismo.

⁵¹ Juan de Villanueva proyectó otro tridente no finalizado hacia 1786 en el Real Sitio, en su entrada por la carretera de Guadarrama. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 212, autor que señala que el mismo Villanueva traza otro tridente en la plaza de acceso al palacete de la Casa de Campo, donde resta el viario del eje central.

⁵² Cuyo origen es más italiano o español que francés.

⁵³ Ya CHUECA, F. y MIGUEL, C. de. La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva. Madrid, 1949, p. 176 señalaron la sensibilidad de Villanueva <<para encajar las casitas de El Escorial en su paisaje>>.

⁵⁴ Esta situación es visible también en San Lorenzo de El Escorial, donde el jardín del Rey se introduce en la huerta inferior, también por efecto de la casa, y en Boadilla del Monte, en el que el jardín de cuadros se extiende hacia la terraza posterior, a menor nivel.

⁵⁵ Como señala MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 100, <<fragmentos diferenciados pero unidos, reconocibles como partes formal y espacialmente limitadas pero en contacto, sin separación, casi desequilibrando la unidad completa al insistir en afirmar su propia peculiaridad>>. Este rasgo, según KAUFMANN, E., op. cit., p. 39, se podría denominar neoclásico, pues <<cada una de las construcciones que lo integran, por su vigorosa unidad y su compacta corporeidad, podría erigirse independientemente en un lugar cualquiera>>.

⁵⁶ Ver CHUECA, F., op. cit., p. 231.

⁵⁷ Para MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 100, en la organización de la Casita y sus dependencias laterales es la primera vez que Villanueva utiliza la yuxtaposición de elementos independientes.

⁵⁸ Proviene de la arquitectura de jardines hispanomusulmana, inaugurada en Medina Azahara y culminada en los jardines nazaríes; prolongada en el siglo XVI con Cadalso, Yuste, el Alcázar de Madrid, Valsaín y El Escorial y en el XVII con el Buen Retiro, alcanza el XVIII con este magnífico ejemplo.

⁵⁹ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 482, la razón de no integrar Villanueva en el edificio original la ampliación del salón estribaba en no estar de acuerdo con dicha obra. Según MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 97, es <<privilegio del autor ante su obra>> que la ampliación de la misma entre en pugna con la primitiva <<en el exterior significándose como dos proyectos físicamente diferenciados y aislables>>.

⁶⁰ El profesor Pedro Moleón, en su tesis y publicación posterior, alcanzó por otros caminos varias aseveraciones que realizamos en este trabajo, pero que él asocia a otras procedencias. MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 102.

⁶¹ Según MOLEÓN GAVILANES, P., 1984, op. cit., p. 44, <<este gusto por la yuxtaposición de las distintas partes del edificio, formando un todo heterogéneo que favorece un tratamiento de la autonomía y continuidad entre los fragmentos de la arquitectura que lo integran, se convierte, con Palladio, en un rasgo compositivo y estilístico que se traslada al mejor palladianismo del siglo XVIII>>.

⁶² MOLEÓN, P. Arquitectos españoles en la Roma del *Grand Tour*, 1746-1796. Madrid: Abada, 2003, pp. 152-153.

4.2.2. CASITA DEL INFANTE O DE ARRIBA DE EL ESCORIAL



Vista aérea, 1994. Centro Cartográfico del Ejército del Aire

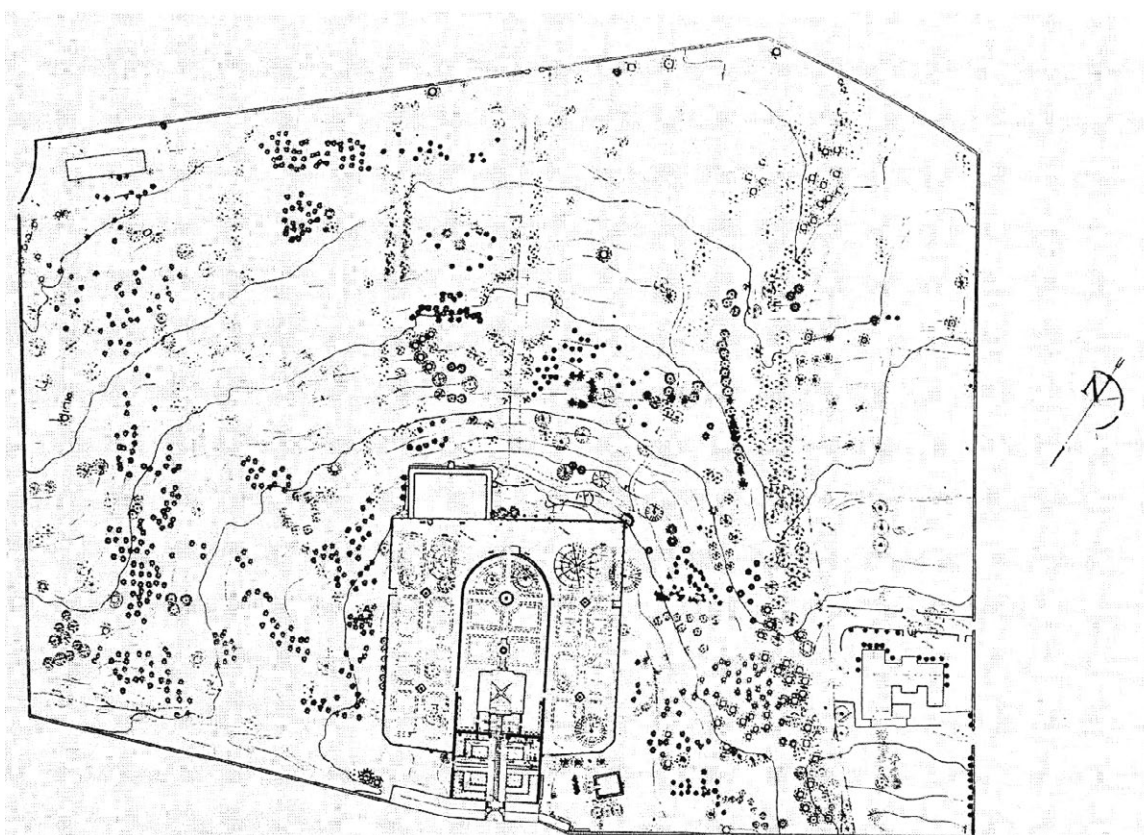
La Casita de Arriba o del Infante está localizada en el término municipal de San Lorenzo de El Escorial, en la provincia de Madrid, a escasos 800 m al oeste del Monasterio homónimo. Extendida en la ladera meridional del Monte Abantos, a una altitud de 1.025 m, tiene una orientación noroeste-sudeste y una fuerte pendiente en la segunda dirección, con una diferencia de cota de más de 30 m. A la posesión, con una superficie de 10,6 ha y fuera del recinto del Monasterio, se accede por el camino de Robledo de Chavela, paseo arbolado que conecta con la Lonja del Monasterio. Segregada de la dehesa de La Herrería, limita al norte con dicho camino a Robledo y, en el resto de las orientaciones, con la citada dehesa.

El casino y los jardines que le rodean, con una superficie aproximada de 9.000 m², se localizan en el punto de mayor cota, al norte, colindante con la vía que le da acceso, el citado camino de Robledo de Chavela. Una plazoleta en éste, de forma semicircular, señala la puerta principal del conjunto. El máximo nivel lo obtiene la casa, con 1.025 m, un pequeño montículo que cae en sus cuatro pendientes, por lo que en el acceso hay dos metros menos y en el límite contrario, en la terraza sur, tres metros.

La situación de la Casita de Arriba estaba supeditada a su cercanía del Monasterio y a la posibilidad de vistas; comparte, por tanto, su localización las características físicas del Monasterio: difícil topografía con piedra berroqueña y agua proveniente de la sierra, vegetación escasa en origen, pero posteriormente se trató como dehesa, con fresno y roble rebollo, y climatología poco propicia para la creación de jardines, debido a las continuas heladas durante casi seis meses, veranos calurosos aunque favorecidos por la altitud de la zona, fuertes vientos con dirección sudoeste –orientación a la que se abre el jardín-, y escasas precipitaciones.



Vista aérea, 1961. *Centro Fotográfico del Ejército del Aire*

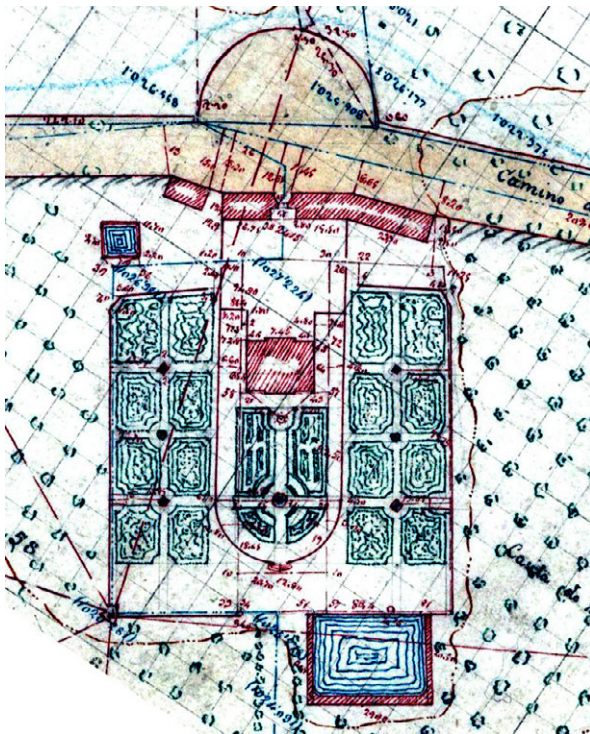


Planta general. Servicio de Jardines, Parques y Montes de Patrimonio Nacional, 1984. *Archivo del Servicio de Jardines, Parques y Montes de Patrimonio Nacional*

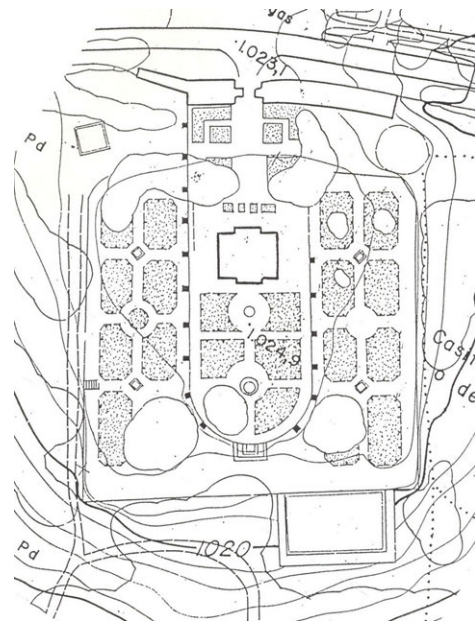
La Casita de Arriba, junto a otras villas de recreo a pequeña escala de Juan de Villanueva, ejemplifican la recuperación de los principios renacentistas italianos, representados en nuestro país por Juan Bautista de Toledo, en la jardinería española de promoción real. Este hecho, sucedido en la segunda mitad del siglo XVIII, ha venido denominándose por la historiografía del jardín con el término <<neoclasicismo¹>>.

Se construyó la Casita de Arriba o del Infante para el hermano del futuro Carlos IV, el infante Don Gabriel, en la misma época que la primera fase de la de Abajo, es decir, entre 1771 y 1773. El arquitecto fue Juan de Villanueva y el jardinero que ejecutó la plantación era Luis Lemmi, florentino. Aunque la obra estaba terminada en esta última fecha, en el jardín se mantenía la actividad, plantado seguramente ese mismo año. Desde luego, a finales de 1774 se encontraba el conjunto rematado².

Aunque no existe documentación sobre el papel desempeñado por el arquitecto en los jardines, hay que entender que, dada la coherencia y unidad conseguida, al menos las líneas principales del trazado –organización espacial, ordenación de las terrazas y mallas ortogonales de cuadros- deben ser obra de Juan de Villanueva, como así lo ha entendido la crítica especializada³.



Planta general. Hoja kilométrica, h. 1870. *Instituto Geográfico Nacional*

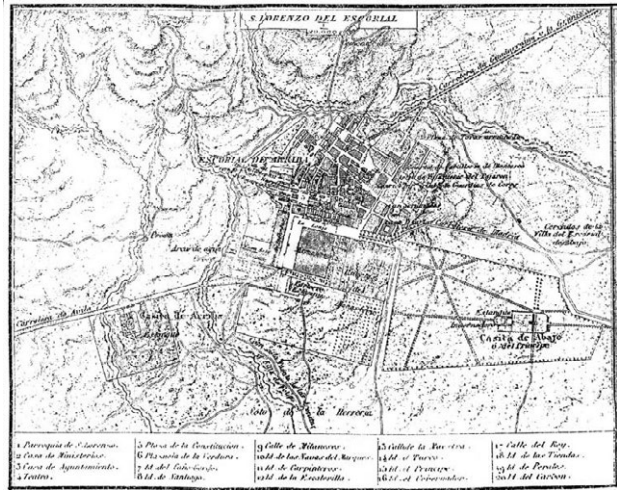


Planta general. Mapa topográfico de San Lorenzo de El Escorial, 1972. *Cartoteca de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación Territorial*

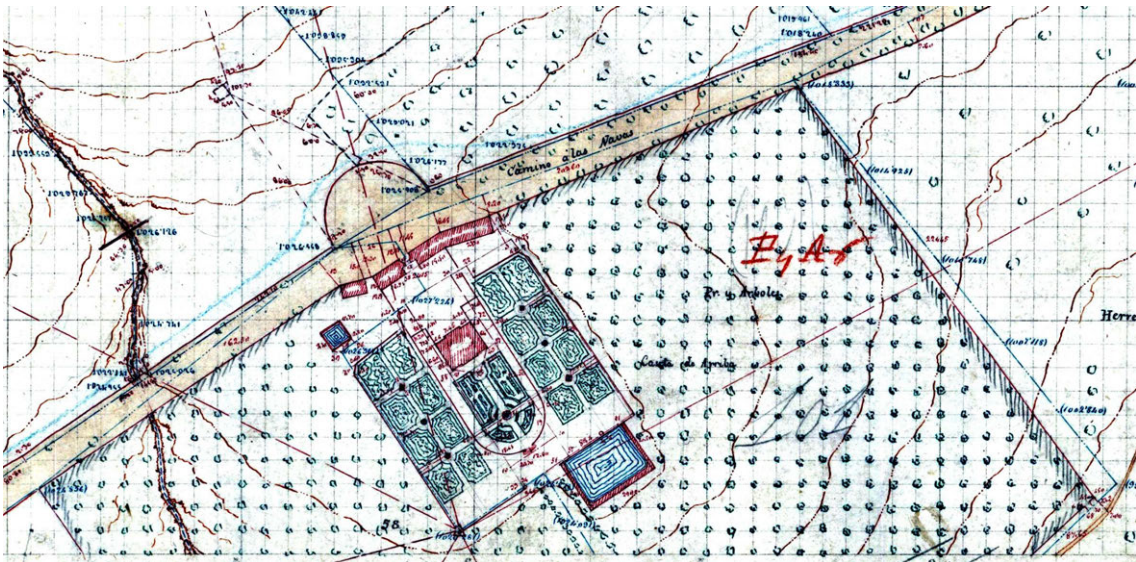
El conjunto⁴ está formado por tres partes, cada una de ellas asociada a una terraza diferente, rodeadas del soto perteneciente originalmente a la dehesa de



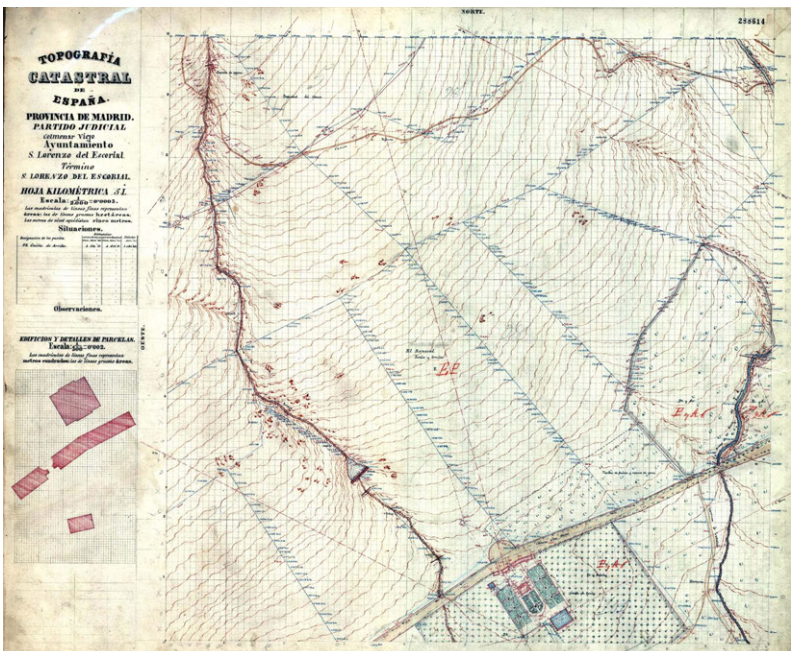
Planta general. F. Coello, 1853. Mapa de la provincia de Madrid



Planta de San Lorenzo de El Escorial. F. Coello, 1853. Mapa de la provincia de Madrid



Planta de la Casita de Arriba. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional



Planta de la Casita de Arriba. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional

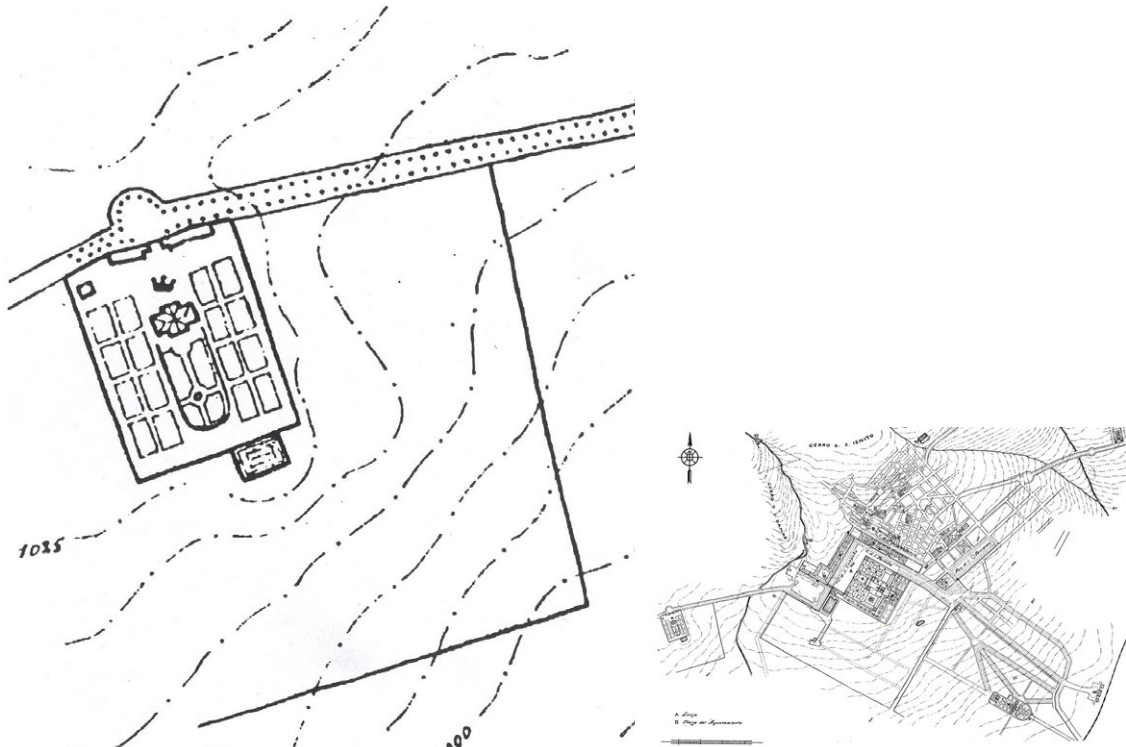
La Herrería. La primera terraza constituye una plaza de acceso con dos pabellones de entrada; la segunda, elevada frente a ésta previa, contiene la casa y un jardín de cuadros, y, por último, la tercera, en forma de U que rodea la anterior y en una cota menor, incluye otro jardín de cuadros dividido en dos partes asentado en una superficie plana de ligera pendiente hacia el sudeste.

Los dos pabellones asimétricos de acceso y de servicio se construyen adosados a la carretera y se abren en una puerta de rejería tras una exedra con unos garitones traseros. De severas fachadas tanto al exterior como al interior, combinan zócalos de sillería de granito con paños enfoscados, huecos verticales y cubiertas de pizarra. El situado al este ha sido ampliado posteriormente paralelo a la carretera –también el occidental, pero fue derruido después-, aprovechando el muro de la cerca exterior y, debido al cambio de nivel, alcanza las dos alturas en el extremo oriental.

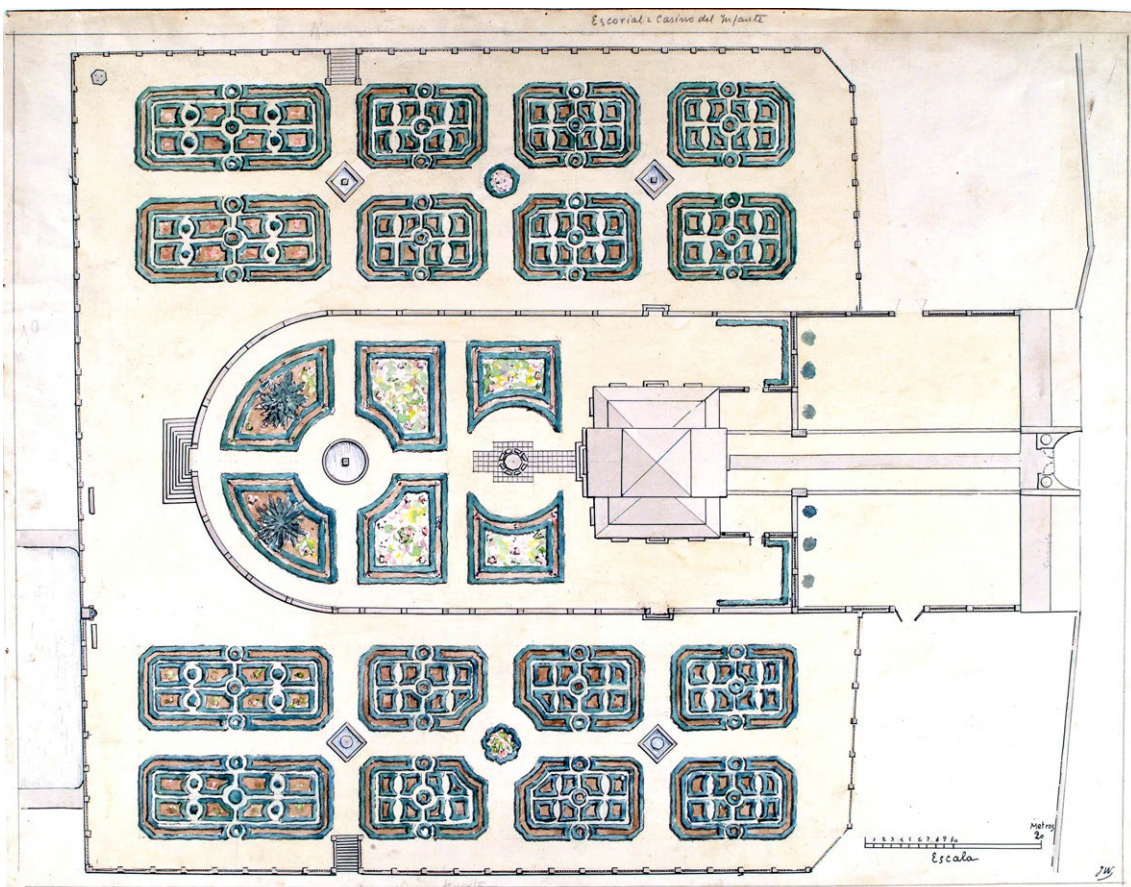
La plaza de entrada⁵, hoy ajardinada con un sencillo trazado en cruz, cuatro arriates cuadrados marcando el cruce y otros cuatro en L en el perímetro con grandes coníferas, conforma un cuadrado con los pabellones de acceso de 33 m de lado (casi 1.100 m²) y mantiene el amplio acceso preexistente, pavimentado recientemente, hasta alcanzar dos esfinges colocadas sobre peanas que miran hacia el exterior, que enmarcan la puerta del casino y rematan los dos muretes de contención que separan la plaza del atrio de acceso. Se encuentra delimitada en tres de sus lados (el cuarto sería el de los pabellones de servicio) por una sencilla verja de rejería –antes de maderasobre antepecho de granito con pilastrones almohadillados del mismo material rematados con piñas, que se interrumpen por el grupo de las esfinges, frente a la casa, y por dos puertas enfrentadas, también de rejería⁶, en los laterales que comunican con los ámbitos secundarios anejos. En el lado occidental se sitúa un estanque pequeño junto a unos invernaderos, estufines y huerta con frutales; en el oriental, un paseo arbolado se dirige hacia una puerta lateral.

En la actualidad tiene dicha plaza, en realidad, dos partes diferenciadas: primero, el área de entrada propiamente dicha con las tres puertas y las esfinges y, tras éstas, un segundo espacio⁷, un atrio más pequeño de acceso a la Casita (unos 125 m²), con el mismo paso pavimentado tras tres gradas y dos puertas abiertas en una reja similar –de madera originalmente⁸- que llevan a la terraza ajardinada del casino; la fachada de éste, de compleja volumetría, presenta, en un cuerpo adelantado, una profunda hendidura con dos columnas jónicas entre antas y la portada⁹, así como una movida cubierta. Las coníferas colocadas entre ambos espacios ocultan, en gran medida, la fachada de la Casita y las esfinges y dan sombra a un espacio pensado como un receptáculo de luz.

El edificio, frente al de la Casita de Abajo, presenta una gran compacidad¹⁰: de una sola planta con áticos bajo cubierta, organiza una planta centralizada de origen palladiano, con esquemas funcionales similares a los de la Villa Rotonda¹¹: a una sala interior de forma cuadrada con doble altura abovedada y óculos para iluminar cenitalmente, con espacio superior para intérpretes musicales, le rodean cinco salas¹² y tres pasos –dos laterales hacia el jardín y el principal de acceso-, que proporcionan al exterior una imagen prácticamente



Detalle y plano general de San Lorenzo de El Escorial, según Oskar Jürgens. JÜRGENS, O., 1925

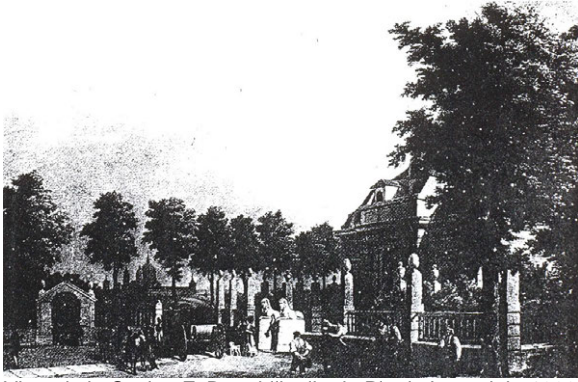


Planta general. Javier de Winthuysen, h. 1920. Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid

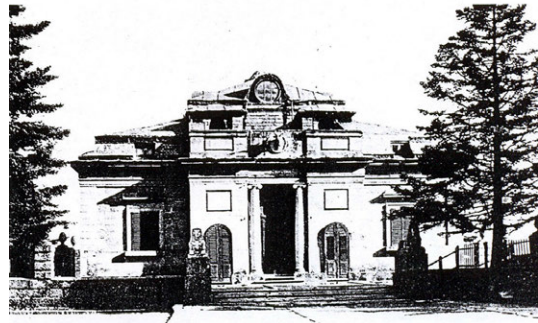
cuadrada, a excepción de dos pequeños cuerpos sobresalientes en la fachada principal al jardín y la de acceso, correspondientes a la portada y al salón extremo. Cada alzado es simétrico y de esquema triangular similar: una puerta en el eje de simetría con cuatro huecos laterales, dos de ellos asociados a la puerta. Los materiales son el granito, en zócalos de sillería, esquinales, recercados de huecos y cornisas, enfoscado en los entrepaños –aunque siempre estuvo vista la cantería- y pizarra en cubierta.

En la primera terraza, donde se encuentra el casino, se extienden los jardines anejos al mismo, con forma de medio hipódromo, cuya superficie, incluida la Casita, llega a los 1.800 m². Por la puerta principal de acceso a dicho jardín, a través de una sala transversal en el mismo eje de entrada, se alcanza la primera de las dos partes que se compone: la estancia o comedor exterior. Este espacio, conectado mediante un pavimento de piedra berroqueña con la portada de la casa, se compone de dos cuadros bajos de boj recortado con una plaza central circular que contiene una sencilla mesa octogonal de granito con sus bancos correspondientes del mismo material¹³; siguiendo este eje se llega al segundo ámbito, rematado en una exedra, que no es más que el típico trazado en cruz con una plaza asimismo circular, esta vez con una fuente central de granito de la misma forma con sencillo jarrón sobre pedestal y cuatro caños; los cuadros, distintos dos a dos y simétricos según el eje principal, también son bajos y dibujados con setos de boj; los dos cuadros inferiores, debido a la exedra final, presentan dos lados curvos. Las consabidas coníferas, por otro lado magníficas en su porte, se sitúan en los dos cuadros curvos del hemicyclo e interrumpen la visión del conjunto. Una calle perimetral recorre toda la terraza y se cierra en dicho semicírculo para acceder, a través de una escalinata en el eje principal a la terraza inferior, con forma de U. Esta misma calle se ensancha en dos espacios enfrentados al casino en sus fachadas laterales que permiten el paso, por un lado, a la placita de acceso desde el exterior, y, por otro, por unas pequeñas gradas, a la terraza baja. Todo este jardín se rodea de una albardilla de granito con sección curva decorada con tiestos cerámicos de Alcora y jarrones modernos copiados de la Casita de Abajo en las esquinas de las escaleras.

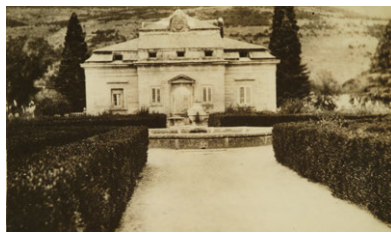
La segunda terraza es la de más superficie (unos 6.000 m²) y está dividida en dos jardines de cuadros separados por la plataforma ajardinada de la Casita, cuyo desarrollo, no en balde, permite la comunicación de ambos grupos laterales. Con forma de U, se accede a dicha terraza desde la Casita por tres puntos: dos simétricos desde las puertas laterales del edificio a través de dichos ámbitos amplios en las fachadas este y oeste, con sendos pasos de tres gradas abiertos en la albardilla perimetral de la terraza, y otro, en el eje principal del conjunto, tras cruzar el palacete y las dos plazas circulares y en el extremo del hemicyclo final, una amplia escalinata con once escalones¹⁴ permite bajar a la misma terraza, que por efecto de su leve inclinación, tiene menor cota en este punto que en los dos accesos antes citados –un metro, aproximadamente-. Por ello, la terraza superior forma aquí un muro de contención, rematado por la albardilla citada, de sillería de granito, que no es más que la prolongación del pretil de la terraza.



Vista de la Casita. F. Brambilla, lit. de Pic de Leopold, h. 1830. *Patrimonio Nacional*



Vista de la Casita, h. 1925. MOLEÓN, P., 1988



Vistas de la Casita desde la terraza superior y conjunto de mesa y sillas de granito. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico de Madrid*



Vistas de una fuente lateral y de la terraza superior. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico de Madrid*

Vista de la Casita. Foto F. García Mercadal, h. 1930. *Archivo Servicio Histórico COAM*



Vista aérea. MUNOZ RODRÍGUEZ, Á., 1994



Vista aérea. Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire, 1994

Toda la plataforma, elevada sobre el soto, se sustenta por un muro de contención similar, de cantería de piedra berroqueña, rematado por una sencilla barandilla de forja con rústicos pilastrones pétreos con jarrones de Alcora. Dos escaleras laterales permiten bajar desde este nivel hasta el soto exterior, con más de un metro de diferencia de cota, mientras que en el eje principal, enfrente a la escalera que comunica ambas terrazas, una puerta en la barandilla permite el paso con sólo tres escalones respecto al exterior.

Como ya se ha comentado, la U se divide en dos partes, sendos jardines simétricos e iguales compuestos de cuadros bajos más elaborados que los superiores, también con setos de boj recortado y caminos de tierra¹⁵. Se unen mediante una franja de terrizo que rodea el hemiciclo de la terraza superior. Cada mitad se compone de ocho cuadros, seis de ellos del mismo tamaño y dos mayores –los meridionales-, con una longitud prácticamente el doble que los anteriores, aunque en planos del siglo XIX tienen el mismo tamaño. Se agrupan en pares formando una calle central longitudinal y dos laterales: una abierta al soto por la barandilla, interrumpida por las escaleras de acceso a dicho soto, y otra interior, pegada al muro de contención de la terraza de la casa, que se abre siguiendo la forma del hemiciclo; tres pequeñas calles transversales forman los cuatro cuadros, más otras dos extremas de mayor anchura que recogen las tres calles longitudinales: la septentrional, sin posibilidad de conexión con ningún otro espacio, y la meridional, que forma parte del amplio paseo que comunica ambos grupos de cuadros bajos y la terraza superior.

Las tres calles longitudinales no ponen en comunicación diversos ámbitos ni tienen focos o hitos en sus extremos, pero la central se enfatiza mediante la introducción de dos fuentes en las plazas creadas en los cruces con las calles transversales extremas, de forma romboidal de granito y sencilla factura, con una taza elevada de forma circular. En la plaza central se dispone una plantación de boj circular –polilobulada en época de Winthuysen-, que bien podría haber llevado una fuente. Las plazas también son de dos tipos: las que albergan las fuentes romboidales tienen esta forma, con un simple chaflán en los cuadros, y la otras son circulares. Las calles transversales, que originan dichos cruces con plazoletas, permiten, en dos casos, la conexión con la terraza superior, en la norte, y con el soto, en la sur.

Diversos bancos rústicos de piezas de granito, repuestos recientemente, salpican el conjunto, así como otros elementos diversos, sin significación en su composición.

En el exterior destacan, principalmente, dos elementos acuáticos: una alberca en la parte superior ya comentada, al oeste del acceso, de cantería de granito, con unas escaleras y jarrones de Alcora para decorar, cuya forma regular, extrañamente, no está compuesta con la fuerte trama ortogonal de la Casita; y, el segundo elemento, otra alberca, pero de mayor tamaño, se adosa al muro de contención en la parte sudeste de la terraza inferior, que se denomina el estanque grande, con una fuente en la misma terraza que indica su posición.



Puerta de acceso, 2000



Vista de la Casita. *SANCHO, J. L., 1995*



El acceso desde la Casita, 2005



Vistas de la Casita, Monasterio de El Escorial desde el jardín y terraza superior, 2000 y 2005



Vistas de la Casita desde el jardín inferior, 2000



Vista de la Casita desde el jardín. *SANCHO, J. L., 1995*



Vistas de las terrazas inferior con fuente y superior, 2000 y 2005



Vistas de la terraza inferior, dependencias auxiliares y huerta, 2005

El soto se ordenó posteriormente, aunque se ha perdido prácticamente todo el trazado y elementos. Consistía en un entramado ortogonal de módulo cuadrado con glorietas circulares en los cruces¹⁶. El eje principal se mantiene arbolado como prolongación hacia el sur del que ordena la Casita y sus jardines. No se presenta tan densamente plantado de leñosas como la Casita de Abajo y las instalaciones de golf de La Herrería han alterado sustancialmente la parte occidental¹⁷, así como otras edificaciones realizadas en la punta sudeste.

Como ya se ha señalado en el análisis de la Casita de Abajo, Villanueva fue uno de los arquitectos que recuperaron en España el jardín clásico de Felipe II en la jardinería real del siglo XVIII, entregada al gusto francés.

Tanto su función y el sencillo programa de necesidades -un casino, las dependencias de control de acceso y de servicio y un entorno ajardinado- como su separación física del Monasterio permiten un planteamiento compositivo del conjunto más libre, exento de condicionamientos formales, en comparación con las edificaciones contemporáneas que realizaba el arquitecto en La Lonja, justo enfrente del Monasterio¹⁸.

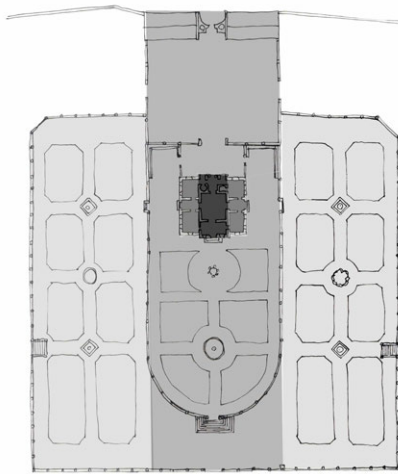
Se ha considerado tradicionalmente la Casita de Arriba como uno de los jardines españoles de mayor coherencia entre arquitectura y su entorno, aseveración repetida en los estudios realizados sobre dicho conjunto: a la concepción de la vivienda exenta y compacta y la concetricidad del desarrollo de los jardines alrededor de ella¹⁹, que recrea un orden ideal de tipo renacentistas, hay que añadir la construcción y disposición simultánea del jardín y la casa y la rapidez y continuidad en la ejecución de las obras²⁰.

Si bien es patente la unidad lograda por los autores en la concepción de la finca de recreo, sin duda una de las más sobresalientes en la historia de la jardinería española, también hay que indicar que su integración con la naturaleza circundante no participa de la larga tradición hispana de adaptación de la jardinería al medio que le circunda, pues el jardín de cuadros, sin arboleda o huerta anejos, se introduce directamente en el soto de la dehesa de La Herrería. Entonces, cuando se hace referencia a la coordinación entre arquitectura y entorno en la Casita de Arriba hay que referirse a la articulación entre el jardín de cuadros y el casino.

El jardín se estructura a partir de la concentrada planta del casino, cerrada y compacta²¹, con dos ejes ortogonales²² cuyo cruce genera la sala principal a doble altura y desde la cual, de forma jerarquizada, se extienden concéntricamente, primero, las salas laterales, después, la primera terraza, la plataforma en forma de U y, por último, el soto exterior. Dichos ejes perpendiculares repetidos paralelamente organizan un entramado ortogonal que ordena todo el trazado del jardín: el eje longitudinal se desdobra en tres, como en la casa, y el transversal en otros tres, menos significativos, pero que, a su vez, remedan los de la planta del casino²³.

Esta extensión, en principio indiferenciada, se ve especificada por la disposición de la residencia y el eje de acceso. La Casita, aunque en una

situación baricéntrica y de primacía jerárquica, se encuentra desplazada hacia el norte, es decir, hacia el ingreso, para destinar más espacio en la orientación privilegiada, mediodía, para extender los jardines: frente a cuatro partes para éstos al sur, tres se utilizan en la entrada al norte. Otras tres partes hay en cada lateral, con lo que se organiza una modulación sencilla: la casa es el centro de un cuadrado de seis módulos de lado y todo el jardín tiene seis por siete, cuyo centro geométrico es la puerta del Casino al jardín. Así, de esta forma, el palacete, al disponerse algo apartado hacia el norte, se ve rodeado por jardines en tres de sus caras con la mayor proporción en la parte sur.



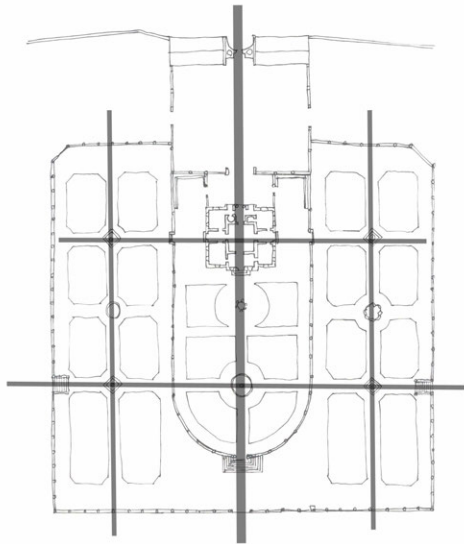
Esquemas tripartitos del casino y del jardín

Por otro lado, todo el conjunto se ve ordenado por un eje de simetría que coincide con el longitudinal, que es el de acceso, recorrido y ordenación de la arquitectura de la Casita. La concurrencia de todos estos factores proporciona gran importancia y densidad compositiva a dicho elemento axial, cuyo desarrollo se constituye, con el del eje transversal perpendicular, en el dispositivo de diseño principal.

Su progresión permite concatenar los siguientes elementos: glorieta circular de acceso, pabellones, plaza de entrada, atrio, Casita, jardín de cuadros superior con sus dos plazoletas circulares, escalera de bajada, jardín de cuadros inferior y parque. Existe, además, una modulación en el eje principal, pues la plaza de entrada tiene el mismo tamaño que el espacio libre enarenado alrededor de la Casita y que los dos primeros cuadros del jardín posterior.

Villanueva (estas referencias se hacen como responsable del diseño) organiza no sólo en planta el trazado, sino que lo dota de tres dimensiones, jerarquizando las piezas desde la casa, para, sucesivamente y según se desciende, alcanzar las dos terrazas, el parque y, por el norte, el acceso. Esta sección escalonada se repite en las dos direcciones ortogonales de ordenación del conjunto en forma piramidal, pero en la transversal es simétrica, de tamaño menor y sin el acceso, obviamente.

La concatenación de los espacios se realiza de una forma muy elaborada, pues se jerarquizan cuidadosamente los ámbitos y las conexiones entre ellos a través de dicho eje: son los propios pabellones de acceso los que, mediante la exedra y los dos garitones, invitan a la entrada y enmarcan una pequeña perspectiva de la plaza y atrio previo a la Casita, de cuya fachada principal se tiene un primer conocimiento, en la que destaca el desarrollo de la cubierta; por otro lado, desde el exterior, se adivina el conjunto, pero se protege la intimidad del mismo. Tras transpasar este umbral, se accede a un espacio que, si en un principio se planteó despejado, como cualquier plaza de acceso de tradición hispana, donde el necesario soleamiento –y más al norte-, el fácil recorrido de los carruajes y la conexión, aunque indirecta, con la construcción, que se ve entera pero velada por la verja, exigen la supresión de cualquier elemento que interrumpiera esta claridad espacial, en la actualidad se ha perdido este efecto tanto por el ajardinamiento como por la plantación de coníferas, que embarazan la claridad del ámbito, impiden los recorridos y producen sombras²⁴.



Esquema de ejes

El siguiente elemento, el atrio de entrada, se planteó para obtener el mismo efecto de los pabellones, pero en una fase posterior de mayor visión: ya dentro del recinto y en la solución original se adivinaba más sobre la construcción gracias a la pieza semitransparente –balaustrada de piedra, posteriormente de madera- interrumpida por un paso flanqueado por las dos esfinges, que se constituyen en los elementos que enmarcan la portada de acceso al Casino, pues tienen el mismo ancho del pórtico *in antis* de dicha puerta. De esta forma, la casa se encontraba rodeada por sus cuatro lados por la terraza superior, la cual con este atrio formaba una figura regular en su parte septentrional. Al separar y reducir la altura de las dos esfinges y desaparecer la balaustrada y pilastrones se consigue una mayor transparencia entre la plaza y el atrio, con lo cual el espacio se entiende como continuo, ya que el fondo lo constituye el alzado de la casa; por tanto, no sólo la terraza superior pierde su forma regular, sino que, además, la casa se adelanta y se convierte en un primer plano desde

la entrada, frente al intento de Villanueva de respetar su intimidad y un plano de visión más reservado, al modo español.

En este punto surge el alzado exterior de la casa, el representativo, mientras que los otros tres, abiertos al jardín, son más sencillos: los dos laterales pierden el cuerpo sobresaliente de piedra granítica y el meridional, con este saliente, no tiene las columnas entre antas ni el desarrollo de la cubierta. Para continuar, hay que entrar en la casa por el eje principal o bordearla desde el atrio y, por dos espacios enarenados enfrentados a las fachadas laterales, retomar dicho eje en el alzado principal al jardín. Aquí se encuentra el desarrollo de la terraza superior ajardinada, de escaso tamaño, pero con gran riqueza, pues se suceden en ella dos piezas: el comedor al aire libre, en la plaza primera, y la fuente circular en la glorieta. Esta concatenación refleja una clara jerarquía y funcionalidad: el comedor no es más que una sala más al exterior, muy cerrada y pavimentada, en conexión directa con la casa, a modo de plataforma abierta; en cambio, la plaza circular y la fuente, con los cuatro cuadros, corresponden al típico jardín ornamental anejo a la residencia, de uso claramente estancial. En pocos metros se ha conseguido una ordenación ortodoxa completa en el entorno inmediato de la villa, que se enriquece, como ya se verá, con las vistas del jardín inferior, tanto en la dirección principal como en las paralelas.

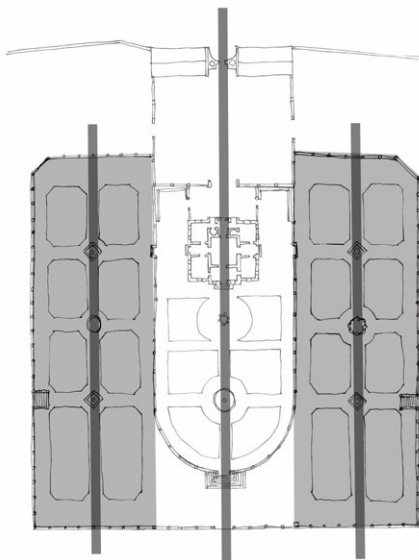
Lateralmente, sólo se puede bajar al nivel inferior a partir de las puertas secundarias de la Casita, situadas en los alzados este y oeste; frente a ellas sendos espacios enarenados, del mismo ancho que el atrio de entrada principal, separan la edificación del jardín de cuadros inferior, cuyo eje se extiende a través de una de las calles transversales, marcada con una fuente romboidal, aunque no se prolonga esta vía hasta el espacio posterior, el soto. En cambio, la calle ortogonal al eje principal, cuyo cruce propicia la creación de la fuente y plaza circulares, no tiene respuesta mediante un paso de bajada al nivel inferior, pero, curiosamente, ese eje se prolonga, se marca con la fuente romboidal y crea la única conexión, una escalera, entre el jardín y el soto –hay otra simétrica en el extremo opuesto-. Esta escalera, inopinadamente, interrumpe el desarrollo de los paseos perimetrales oriental y occidental.

Este espacio, que dibuja un hemiciclo, se encuentra elevado poco más de metro y medio respecto al inferior en el punto de mayor diferencia de cota, al cual se accede desde el punto extremo que coincide con el eje principal, donde se abre una escalinata. La posibilidad de vistas de la plataforma segunda y del resto del paisaje es total desde este punto en el extremo de la exedra, pero no es así en toda la terraza superior: según se avanza desde la casa por el eje principal, al llegar a la plaza circular de la fuente, no sólo no se percibe la terraza inferior, sino que tampoco el plano del sotobosque; al avanzar hacia la escalinata y superar la fuente, se comienza a vislumbrar el exterior, aunque la terraza baja permanece invisible; sólo al acercarnos a los escalones se podrán ver los dos planos, físicamente alcanzables desde este momento.

Además, el plano inferior, a pesar de tener mayor tamaño, no presenta ninguna formalización en este punto debido al estrechamiento del paso: los cuadros,

que acompañan compositivamente a dicho eje longitudinal, se encuentran apartados en ambas zonas laterales. Por lo tanto, el espacio enarenado que resta se abre, directamente mediante una barandilla, al soto inferior y al paisaje exterior, poniendo en conexión el jardín de cuadros con la naturaleza cuasi virgen, aunque la visibilidad no mejora en gran medida respecto a la de la terraza superior. Además, existe la posibilidad de paso desde dicha terraza inferior hacia el soto por una puerta en la barandilla.

En este sentido, el dibujo semicircular, de tantas referencias clásicas –como los hipódromos de Plinio el Joven o las exedras renacentistas italianas y francesas²⁵–, y que constituye un dispositivo de adaptación de un jardín formal al paisaje exterior, aquí no responde a esta intención, como en la Casita de Abajo, pues descansa directamente sobre la terraza inferior, totalmente ordenada, con lo cual pierde su sentido y justificación y deviene en una figura vacía de contenido. Tampoco se soluciona el espacio, con la forma de la enjuta de los arcos, en la terraza inferior, por lo que resulta una zona residual sin definición.



Esquema de jardines simétricos

En la terraza inferior, los dos grupos de cuadros acompañan paralelos la dirección del eje principal y son simétricos respecto a éste, pero no participan en su composición. Su entramado, como se ha comentado, proviene del trazado de paralelas a los dos ejes ortogonales que ordenan la Casita: los ejes longitudinales que vertebran cada grupo tienen justo el doble de longitud en su parte vegetal que el principal, por lo que su desarrollo es mucho mayor; los cuadros meridionales son más grandes, dado el mayor espacio que presenta el paseo sur, hecho que proporciona variedad al recorrido longitudinal en cada jardín de cuadros. Ni la calle central ni las laterales se apoyan en un foco o fondo perspectivo²⁶, aunque la primera se ve puntualizada por las tres plazas y las dos fuentes extremas.

Esta disposición es una característica hispana de la arquitectura española, señalada por Sambricio²⁷ y que redundaba en los rasgos que se han venido

estudiando en este trabajo sobre la la composición por fragmentos, de tal forma que no se concibe la simetría como la relación entre las partes, sino como la organización de dos unidades independientes. De esta manera, las dos franjas laterales, con una concepción autónoma y perfectamente segregables, se disponen de forma simétrica al yuxtaponerse sobre un jardín de orden superior, donde se encuentra el casino, con un gran eje de simetría y una serie de elementos que surgen del edificio, que posibilitan las relaciones y proporcionan unidad al conjunto. Por lo tanto, como en La Granja –aunque el tipo proviene de La Zarzuela-, tres ejes discurren paralelos de forma independiente pero el edificio permite la vinculación de los tres, aunque con dispositivos diferentes.

Las vías transversales, dos tercios más pequeñas que las ortogonales, en cambio, tienen más referencias que las especifican: la septentrional tiene la Casita de fondo perspectivo y las escaleras y la fuente romboidal como elementos plásticos del pequeño recorrido, aunque no incluye un remate visual perspectivo en el extremo opuesto al casino; la central no incluye ningún elemento como fondo, ni se prolonga en la terraza superior, pero presenta los centros vegetales con plaza circular más amplia; por último, la calle meridional, tiene dos referencias visuales: por un lado, la fuente circular del jardín superior y, por otro, las escaleras que bajan al soto, así como la fuente y plaza romboidales.

Por tanto, el edificio se diseña totalmente integrado en el entorno del jardín, constituyendo el elemento principal y generador del trazado, lo que hace que el conjunto resulte muy coherente. La edificación, concentrada y exenta, se rodea de jardines arquitectónicos con los que conceptualmente constituye una unidad, al estar compositivamente interrelacionados con el edificio principal.

Juan de Villanueva conoce los dispositivos perspectivos de los jardines renacentistas del XVI y los aplica en sus obras, pero de una manera independiente, al modo español, por fragmentos, de tal forma que cada uno de ellos se ordenan de forma individual, pero se articulan todos por ejes longitudinales y mallas ortogonales que le proporcionan unidad.

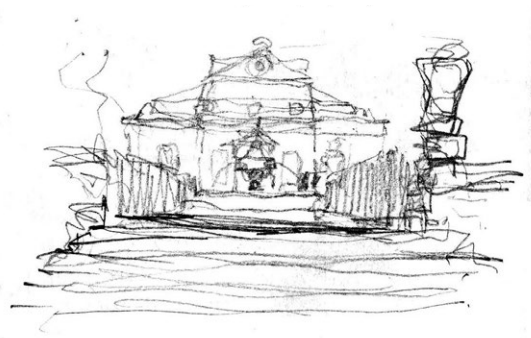
Así, en la Casita de Arriba se puede hablar de tres jardines cuyo entramado los estructura y diversos acuerdos plásticos que le confieren una gran coherencia, pero que en realidad presentan trazados y dispositivos perspectivos independientes.

El primer fragmento de jardín sería el superior: en principio, la coaxialidad del acceso, plaza, atrio, casita, jardines superior e inferior según un eje longitudinal preluiría, en cualquier ejemplo clásico, una perspectiva que, al menos desde la casa, organizara el trazado del jardín; pero, en la Casita de Arriba, este espacio perspectivo se circunscribe a la plataforma de la edificación, a la terraza superior, pues la inferior no participa de ella, a pesar de formar parte de la misma ordenación. Por lo tanto, se organiza en el eje principal, además de la perspectiva central del acceso, enmarcada por los pabellones y las esfinges, con el fondo visual de la fachada septentrional de la casa, otra perspectiva muy simple del mismo tipo que unifica y articula la siguiente sucesión espacial:

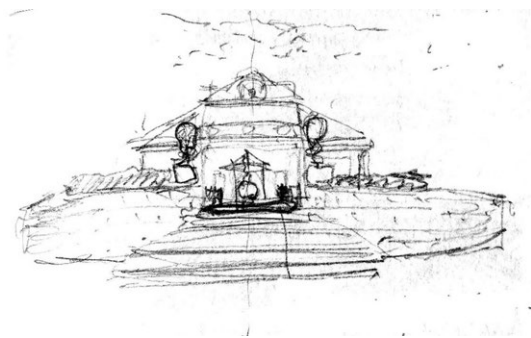
comedor de verano y glorieta de la fuente circular, y se abre al paisaje –hoy oculto por las coníferas- desde dos puntos separados dos metros de altura y escasos doce metros de distancia, ambos extremos de las terrazas superior e inferior, en el mismo eje longitudinal.



Desde la escalera los setos sirven de zócalo a la Casita



Las escaleras tienen justo la altura de la vista



Desde la valla se oculta la fachada y el jardín



Desde el cruce de caminos inferior se oculta la fachada y sólo se percibe la cubierta

Desde este punto inferior, pero hacia el otro lado, se comienzan a utilizar los recursos de los espacios organizados con perspectiva del tipo dinámico: la altura no permite ver la extensión de la terraza, pero la cubierta y la parte superior del cuerpo central adelantado del edificio se vislumbra detrás como reclamo al recorrido para el espectador; según éste se acerca a la escalinata, dado que la plataforma inferior está ligeramente inclinada, la fachada aparece en todo su tamaño de tal forma que dichas escaleras le sirven de podio, de zócalo que aumenta más su altura, efecto remarcado por el monte posterior, hoy arbolado, pero yermo en su día. Una vez subida la escalinata son los setos recortados los que apoyan la visión del alzado meridional, algo elevado, por lo que se obtiene una magnífica perspectiva central del jardín de cuadros y la casa completa al fondo²⁸.

Dado que el jardín tiene una forma compacta casi cuadrada, como la casa, requiere de otro tipo de extensión en su trazado que los jardines más lineales, de forma alargada, como la Casita de Abajo, donde el desarrollo del eje longitudinal es el que prima en el trazado; aquí se requiere un entramado donde los ejes transversales posibiliten la ocupación completa del recinto²⁹. Por

tanto, Villanueva organiza otras dos relaciones perspectivas entre este jardín superior y su entorno para, por un lado, relacionar este jardín longitudinal con el resto y, por otro, crear una malla que se extendiera por todo el jardín.

La primera acción consiste en prolongar el eje transversal de la Casita, el que proporciona su planta central y, además, marca la jerarquía de la misma dentro del jardín. Desde ambos alzados laterales crea Villanueva dos sencillas perspectivas centrales, aunque existe un pequeño desnivel salvado por unos pocos escalones, que se organizan de la siguiente manera: desde la casa, una zona enarenada intermedia que la separa de la escalera y la albardilla perimetral que lleva al jardín de cuadros inferior, con la calle transversal septentrional marcada por la fuente y plazoleta romboidal y, como fondo, la vista del paisaje exterior, perdida hoy por las coníferas, pero que en el caso de la perspectiva oriental, permitía la vista espléndida del Monasterio, razón de ser, sin duda, de la posición de la Casita: constituir un *belvedere* del Real Sitio. Esta visión sólo es posible en la actualidad desde las estancias de la terraza superior y en parte del paseo oriental de la inferior.

La segunda operación es subsidiaria de la primera y se basa en trazar una paralela a dicho eje transversal principal por la plaza circular de la terraza superior y organizar otra plazoleta con fuente romboidal y un paso, con escaleras, que lleva al soto inferior. La situación de estos dos ejes transversales definen la descoordinación entre los cuadros centrales de ambos jardines superior e inferior: mientras que en el inferior se han creado dos cuadros iguales entre ambas fuentes, en el superior, al ser el ámbito de la casa mayor que el de la plaza circular, los cuadros son diferentes, por lo que no hay coincidencia entre las calles transversales de cada nivel.

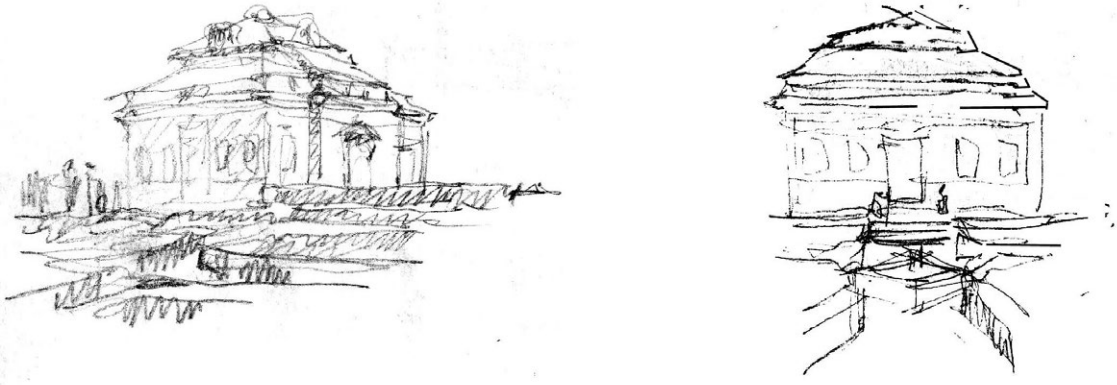
Además de estas perspectivas perpendiculares a la principal, el entramado de calles organiza otras dos importantes, con lo cual, como en la Villa d'Este, se establece una red de perspectivas unitarias que, sin la complejidad de aquélla, incita a recorrer el jardín y a propiciar la extensión del mismo.

Estas dos, idénticas en su configuración, son las de los jardines laterales bajos: se disponen mediante la colocación en profundidad de tres elementos plásticos, las fuentes, a lo largo del eje, con tres plazuelas conformadas en el mismo; sin límites espaciales laterales que dirijan la perspectiva, tampoco presentan focos visuales en sus extremos: sólo la vista del soto y del paisaje del entorno se presenta como final del recorrido en la parte meridional.

La relación de éstas dos perspectivas con la central es nula. Sólo las transversales permiten la unión de los tres jardines, aunque nunca de forma completa.

Se reconoce, de nuevo, el tipo de jardín de terrazas organizado como uno llano, donde sólo en la escalinata del hemiciclo se puede adivinar algún mecanismo de proyecto del jardín de terrazas.

Pero, como ya se ha ido intuyendo, el arquitecto está utilizando un conjunto de herramientas proyectuales de origen hispano que, aunque no impiden la coherencia formal, sí la puntualizan y, sin duda, proporcionan una mayor riqueza que distingue estos jardines de sus contemporáneos europeos. Dichos dispositivos de proyecto se refieren, básicamente, a la manipulación axial para crear ambigüedad espacial y evitar los espacios perspectivos: así, el eje principal, como ya se ha señalado, es más corto que los laterales secundarios, herramienta que busca la desjerarquización de la perspectiva principal; la malla ortogonal, que parece organizar de forma tan ordenada el conjunto, se rompe sucesivamente y su modulación no es uniforme: las calles transversales se obstaculizan, como se ha visto, en todos sus casos, incluida la perimetral septentrional de la terraza inferior, así como las otras dos vías perimetrales longitudinales; la interrupción de los ejes transversales potencia los longitudinales, pero, según se ha dicho, estos no presentan fondos perspectivos ni focos visuales, y los transversales sí. Asimismo, de carácter español es la utilización de pantallas semitransparentes para ocultar, aunque no completamente, los elementos principales y, así, interrumpir la visión perspectiva, como sucede entre la plaza de entrada y el atrio posterior.

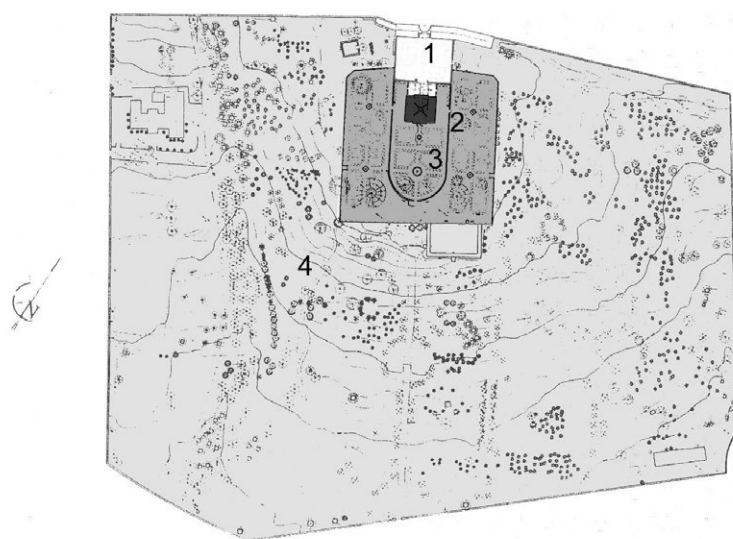


Los cambios de nivel subrayan el edificio, que se superpone a un pequeño zócalo pétreo y vegetal

Además, el desarrollo de los jardines aterrazados tradicionales presenta las plataformas horizontales perpendiculares al eje principal, si la pendiente es grande, y, en el caso contrario, profundas, como en el jardín clásico francés. En la Casita de Arriba, como en la de Abajo, el declive es fuerte y el jardín se organiza siguiendo la línea de máxima pendiente, pero las terrazas son profundas. En la Casita de Arriba se aprovecha una especial situación topográfica, pues el altozano donde se coloca la edificación es más llano al principio para caer repentinamente en las tres direcciones, por lo que, como en Versalles, se introducen tres terrazas profundas –al sur, al este y al oeste-, aunque en realidad es una única en dirección de las líneas de nivel, ortogonal a la pendiente, que se adelanta con un fuerte movimiento de tierras para hacerla cuadrada y, dado su tamaño, se baja la cota en los extremos para abaratar costes. De ahí que la parte central se mantenga elevada y las laterales algo más bajas, aunque prácticamente iguales, pero en cambio, hacia el sur, caiga la terraza en rampa y el desnivel sea de dos metros.

El resultado final es sorprendente, pues las terrazas paralelas de los jardines en ladera se desarrollan en el eje transversal principal, es decir, perpendicularmente al longitudinal, mientras que en éste, desde el casino, el aterramiento es rápido y de poco desarrollo, pues no hay jardín de cuadros a los pies de la terraza superior³⁰, de forma similar a Boadilla del Monte. Como en Versalles o La Granja, la casa y su terraza se despliegan en tres direcciones, pero en este caso las terrazas laterales son más cortas desde el palacete, pero tienen un desarrollo longitudinal mayor que el de la terraza principal. Se obtiene de nuevo la típica ambigüedad axial hispana, pues el eje principal pierde importancia por la longitud de los laterales, además de utilizar ejes quebrados en un jardín perfectamente clásico en su ordenación³¹, otro de los invariantes del jardín español.

La introducción de la profunda terraza con remate semicircular en un elemento ajardinado de mayor tamaño, como sucede en la Casita de Arriba, no es más que una de las herramientas comunes de la jardinería española: el lanzamiento, proyección y anclaje de piezas ligeras –en este caso pertenecientes al mundo del jardín, como en la Casita de Abajo- cuyo eje organizador tiene la capacidad de ordenar el conjunto, como sucede en este ejemplo.



Gradación de las partes
(plano base: *Archivo del Servicio de Jardines, Parques y Montes de Patrimonio Nacional*)

- 1: Plaza de acceso
- 2: Casino
- 3: Jardines de cuadros
- 4: Bosque de caza

Pero, en cambio, la gradación naturaleza-arquitectura, siempre tan elaborada en nuestro país, no presenta aquí la necesaria integración. Aunque el jardín de cuadros establece dos estadios en los ejes transversales, se tiene que entender como un único jardín en dos terrazas sucesivas, como se ha señalado con anterioridad; la inexistencia de arboleda o huerto –que se encuentra anejo a la entrada- que delimite físicamente este elemento cercano a la casa, el jardín ornamental, que contraste en su volumetría con la horizontalidad de los cuadros, es debido, sin duda, a su condición de *belvedere*, tanto del paisaje exterior como del Monasterio. Este hecho hace que este jardín se encuentre

desamparado en su extensión <<ilimitada>> que, curiosamente, ha sido beneficiada por las coníferas plantadas en el exterior del jardín, en el soto, que proporcionan el necesario descanso visual, límite vertical a la extensión horizontal.

La ordenación del soto como un parque medio siglo después, en época fernandina, sin duda mejoraría esta situación, pero la desaparición del trazado ha impedido comprobar este hecho.

La relación estrictamente visual de la villa, casa más jardín, con su entorno – suavizado por el eje principal prolongado y las escaleras laterales- se beneficia de la pericia del arquitecto para implantar sus obras sobre el terreno, el cual solía aprovechar los accidentes topográficos para su realce, como sucede en el Observatorio Astronómico de Madrid³². El contacto con el paisaje se realiza, entonces, tanto en la Casita como en el Observatorio, mediante el anclaje de los elementos artificiales, la terraza inferior y el cuerpo de escaleras, respectivamente, introduciéndose en el soto y apoyándose en la topografía.

La elección de esta disposición en altura obligaba al diseño de los planos inmediatos en función de la visión de los lejanos, de las panorámicas, mientras que los planos medios no se formalizaban, razón por la cual en la Casita de Arriba no se plantean los términos intermedios de la gradación, el huerto o el selvático. Esta peculiar característica provenía de la jardinería hispanomusulmana³³.

¹ Ya WINTHUYSEN, J. de. Jardines Clásicos de España. Madrid, 1930, pp. 109 y ss nombra como neoclásico este jardín y CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 228 llama así a esta época en su libro. Realmente, se está ante una recuperación de principios compositivos renacentistas que se ha denominado neoclásicismo, aunque algunos autores, como Souto, disienten de dicha acepción. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, p. 40.

² Ver para la historia de la Casita de Arriba a MOLEÓN GAVILANES, P. La Arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988; MARTÍN-SERRANO, P. <<Casita del Infante o de Arriba>>, en AA.VV. Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid. Tomo V. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 299-306 y SANCHO GASPAS, J. L. <<El Casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardines y paisajes en el arte y en la historia** (actas del curso). Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 216.

³ El entorno se dejó prácticamente intacto hasta el reinado de Fernando VII, cuya esposa, Dña. María Josefa Amalia, encargó en 1824 la ordenación de esta parte segregada de la dehesa de la Herrería a Fernando Boutelou. Se realizó un parque entre 1826 y 1829, con calles de cipreses rematadas por cenadores de la misma especie vegetal y una bóveda con trepadoras en la fuente de la terraza superior del jardín, hoy desaparecida. (Ver MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á., <<La recuperación de los parques de las Casitas de El Escorial>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, p. 48), aunque ya en 1920, por lo que vio WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 112, estaba este parque muy deteriorado, pues fue arrendado como pasto de ganado ovino. Según 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. 224 y 225, la Casita, con sus jardines y parque anejo, permanecieron en un estado

de letargo hasta finales del siglo XIX, momento en el que se planteó su recuperación. Así, entre 1875 y 1877 se replantó el camino de Robledo hasta la Casita y en 1878 se introdujo un importante acopio de planta en los jardines, especialmente frutales, árboles de sombra y arbustos. Este mismo año –según MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á., op. cit., p. 48 fue entre 1870 a 1914- se arrendó al Ministerio de Fomento para la Escuela de Ingenieros de Montes, como campo de prácticas para los alumnos, hecho que supuso la destrucción de gran parte de la plantación y del carácter de la obra, aunque los trazados se mantuvieron. Hacia 1930 era la Estación de Ensayo de Semillas (Ver Archivo Servicio Histórico Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Fondo García Mercadal, San Lorenzo de El Escorial, h. 1930). Entre 1983 y 1989 fue restaurado tanto el jardín como el parque sin criterios científicos. Para las acciones realizadas por el ingeniero técnico forestal Ángel Muñoz en el jardín y parque ver MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á., op. cit., pp. 47-55. Este autor también señala el grave impacto del establecimiento del campo de golf de la Herrería en su entorno. Según ROMERO MURUBE, J. <<Los jardines de El Escorial>>, en AA. VV. **El Escorial. 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real**, vol I. Madrid: Patrimonio Nacional, 1963, p. 687, los jardines, en esa fecha, estaban completamente transformados respecto al original. Se debe referir el autor a la plantación de coníferas y a la lonja de acceso, pues el resto de trazados no han variado.

⁴ No existen planos originales de la Casita del Infante ni posteriores a una escala cómoda; se deben destacar el de Francisco Coello de 1853 en el Mapa de la provincia de Madrid y el de la hoja kilométrica del Instituto Geográfico Nacional, h. 1870, pero a una escala pequeña. El más antiguo y fiable es el de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 116, fechado hacia 1920, publicado en su libro y custodiado en el Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX. En JÜRGENS, O. Ciudades Españolas: su desarrollo y configuración urbanística. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, 1992 (1ª edición: 1926), p. 349 se incluye uno a escala también demasiado pequeña. Entre los testimonios gráficos hay que destacar la imagen de Brambilla litografiada por Asselineau, las fotos de Winthuysen del Archivo del Jardín Botánico, div. IX y las de García Mercadal del Archivo Servicio Histórico Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, San Lorenzo de El Escorial, h. 1930.

⁵ Según SANCHO GASPAS, J. L. <<El Casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardín y paisaje en el arte y en la historia**, curso de verano de la Universidad Complutense en San Lorenzo de El Escorial, clase impartida el 21-8-1992, esta plaza es un patio de honor a la francesa, hay que suponer que en referencia a la conjunción de dicha plaza y el atrio, con la típica forma telescópica.

⁶ En la imagen de Brambilla litografiada por Asselineau estas puertas tienen una formalización más arquitectónica, con un elemento apilastrado y frontón superior más jarrones en los extremos y portada de arco de medio punto.

⁷ Este atrio abierto inicialmente formaba parte del jardín y se separaba del patio de acceso por una balaustrada de cantería (aunque en el cuadro de Brambilla es de madera, como ya señaló SANCHO GASPAS, J. L., 1992, op. cit., corroborado por la foto de la fachada del casino de hacia 1930 que se custodia en el Archivo del Servicio Histórico de la Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, realizada por Fernando García Mercadal), con las dos esfinges muy próximas que proporcionaban junto a la cerca privacidad a esta parte del jardín, pero desde finales del siglo XIX se ha descuidado esta idea de intimidad al separar excesivamente las esfinges, pues parece el atrio formar parte del patio de entrada y se desvirtúa su idea inicial de jardín [Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 222]. En dicha litografía de Asselineau de un cuadro de Brambilla de principios del siglo XIX se puede ver perfectamente este hecho; ya en la foto publicada por MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 103 y en las fotos y planos de Winthuysen muestran la separación de las esfinges, la construcción de las gradas y la desaparición de los pilastrones y balaustrada.

⁸ En las fotos de Winthuysen de los primeros decenios del siglo XX se aprecia todavía esta disposición.

⁹ Hoy profundamente alterada por la colocación de una verja tras las columnas.

¹⁰ Para MOLEÓN GAVILANES, P. <<La presencia de don Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial>>, en *Arquitectura*, n° 249, 1984, p. 44, la planta recuerda a la de algunas villas palladianas, pero las fachadas tienen una <<figura insólita y pintoresca>>, con escasas referencias al maestro italiano.

¹¹ Ver SAMBRICIO, C. La arquitectura española de la Ilustración. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y el Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, pp. 243 y 244.

¹² En el eje principal se suceden el vestíbulo, la sala a doble altura y la sala abierta al jardín – usada como comedor-, y a cada lado, simétricos, los cuartos del Infante y los de la Infanta.

¹³ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 221, su diseño proviene de otros elementos similares de La Fresneda.

¹⁴ Nueve peldaños dibuja Winthuysen. Curiosamente, los seis primeros desde el Casino se encuentran muy bien trabajados, con molduras labradas y perfectamente ensamblados, pero los cinco restantes muestran un tratamiento más tosco y descuidado.

¹⁵ La mayor parte de los elementos de obra civil y diseño –escaleras, bordes, muretes, barandillas, etc.- se acompañan de piezas de pavimento de granito de forma irregular, que parecen indicar un posible solado o un recubrimiento de tierra no realizado.

¹⁶ Los viales se realizaron con olmos, sustituidos recientemente debido a la grafiosis –los interiores, por moreras; los perimetrales, con plátanos, y el septentrional con catalpas-; los cuadros interiores se replantaron con cipreses y pinos, así como arbustos –lilos, majuelo, berberis- y tapizante –vinca minor-. Ver MUÑOZ RODRÍGUEZ, Á., op. cit., pp. 47-55.

¹⁷ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 489.

¹⁸ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., 1984, op. cit., p. 44.

¹⁹ Ya WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 112 señaló que <<No conocemos ningún otro jardincito que por su claridad, orden y gracia de sus obras represente mejor la adaptación del neoclasicismo al gusto español...>>.

²⁰ Ver AA.VV., op. cit, p. 299.

²¹ Así la define MOLEÓN GAVILANES, P., 1984, op. cit., p. 44 en contraposición a la del Príncipe o de Abajo.

²² El eje longitudinal tiene, según el brillante análisis que realizó SAMBRICIO, C., op. cit., pp. 243 y 244, un carácter representativo, pues muestra de forma directa en su desarrollo –puede ser recorrido completamente- la relación entre el edificio y el jardín, a lo que hay que añadir, además, su vinculación con el exterior, pues conecta desde la puerta de acceso con la plaza, el atrio, el casino con su pequeño vestíbulo, la sala central a doble altura y la sala que se abre al jardín, que se organiza según dicho eje; perpendicular a éste se trazan los transversales, con el principal iniciado en la sala central y extendido, a ambos lados, por el vestíbulo y el jardín, mientras que los secundarios, al norte y al sur de éste, permiten también el recorrido completo por ellos –no pasa con los paralelos al longitudinal ya comentado-, que cruzan las habitaciones vivideras, las de los Infantes, por lo que tienen un carácter privado, íntimo, frente al anterior. Entonces, los ejes paralelos al transversal principal, que Carlos Sambricio llama ejes de luz, pues existe en ellos continuidad visual entre todas las habitaciones y el jardín, lo que no ocurre en los paralelos al longitudinal, son los que organizan la vida interior de la casa, aunque desde el punto de vista compositivo sean secundarios. Esta característica se repite en la Villa Rotonda, pero también esta dualidad axial se utiliza continuamente en la jardinería española: el eje principal lo es formalmente, pero el de organización del jardín es el secundario.

²³ MOLEÓN GAVILANES, P., 1988, op. cit., p. 102 lo resume así <<todos los elementos del conjunto cercado están regidos por un eje profundo que ordena edificios y jardines para desdoblarse después en otros paralelos y recoger el cruce ortogonal del eje que une las otras dos entradas del casino. Esa doble axialidad desdoblada, sugerida por la planta centralizada de la construcción, tiene en esta pieza, a pesar de su reducido tamaño, una complejidad mayor que la propuesta por Villanueva en el primer casino estudiado>>.

²⁴ Este hecho ya fue señalado por Winthuysen y la marquesa de Casa Valdés en sus escritos sobre la Casita; esta autora señaló que borrraban el trazado y añadían <<una nota sombría que entristece el palacete>>.

²⁵ Para SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 221, este hemiciclo proviene del parterre clásico del tipo francés *de ville*, del cual Dezallier d'Argenville en su tratado expone varios ejemplos, aunque RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, p. 10, indica como origen a los hipódromos trazados de origen romano, influencia que parece más cercana a Villanueva.

²⁶ La construcción de la ampliación del pabellón de acceso oriental ha introducido un fondo no previsto a la secuencia de fuentes del plano inferior.

²⁷ 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.

²⁸ Este juego perspectivo se mantiene sobre todo en la segunda parte, pues las coníferas existentes en el hemiciclo interrumpen parte del inicial, donde comienza la perspectiva de visión dinámica.

²⁹ En este caso es sintomático el ejemplo de la Villa d'Este, donde su forma obligó a organizar una parrilla o entramado de ejes perspectivos, en la cual los transversales permitían ocupar todo el recinto.

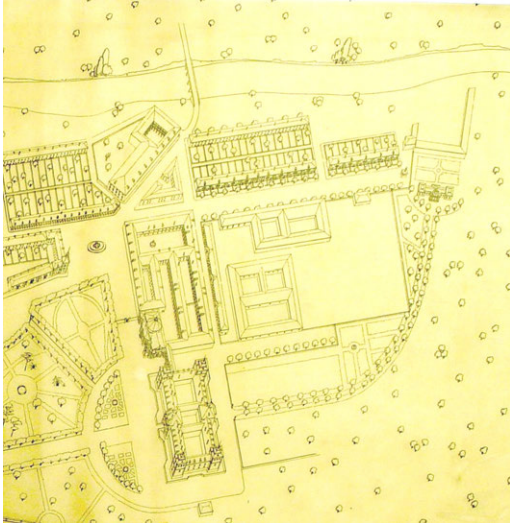
³⁰ La ordenación ortodoxa hubiera sido la de La Zarzuela, con una terraza paralela a las líneas de nivel con el huerto inferior en otra plataforma. Como la pendiente aquí es contraria, primero más llana y después abrupta, esta solución habría sido forzada.

³¹ Sólo hay que ver la forma de recorrer el jardín para alcanzar el plano inferior para reconocer una forma distinta de organizar los tránsitos en España: desde el atrio de acceso se gira a escuadra para llegar a la terraza superior; aquí se tuerce de nuevo dos veces 90° para bajar por el primer eje transversal a la terraza inferior; desde ésta se vuelve a girar ortogonalmente dos veces para coger el tercer eje transversal y bajar al sotobosque, es decir, cinco quiebros perpendiculares que, curiosamente, aparecen unidos por los tres puntos de acceso, puerta entre atrio y primera terraza, escalones entre ésta y la terraza inferior y escalera desde ésta al exterior, que se encuentran alineados y desde el primero se percibe por el visitante la dirección del recorrido, pero no la dificultad de éste.

³² Ver RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, L. <<El "Plan de las inmediaciones" del Observatorio Astronómico>>, en Archivo Español de Arte, n° 287, 1999, p. 334.

³³ Los primeros planos eran los que se organizaban combinados con la captación de las panorámicas mediante los miradores –pabellones o torres-, mientras que los planos medios, por efecto del aterramiento, quedaban invisibles.

4.2.3. CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL PARDO



Detalle de Vista del conjunto del pueblo de El Pardo.
Diego Méndez, s.f. Archivo Diego Méndez

La Casita del Príncipe se halla localizada a escasos 400 m al noroeste del Palacio de El Pardo, dentro de su mismo recinto. Los jardines, objeto de este estudio, formaron parte del conjunto hasta mediados del siglo pasado, que fueron segregados del propio palacete o Casita por medio de una nueva carretera.

Se sitúan a unos 610 m de altitud en una suave ladera arenosa del valle del Manzanares, río que discurre a sus pies, con orientación oeste. De reducida superficie, unos 7.700 m² originalmente y, hoy 4.300, formaban parte de un vasto pero nunca acabado plan de ordenación del entorno del Palacio de El Pardo. En la actualidad constituyen un elemento suburbano del núcleo homónimo, municipio anexionado a Madrid en 1948 y perteneciente al distrito Fuencarral-El Pardo, cuyo crecimiento hacia el norte tras la Guerra Civil fue propiciado por el establecimiento de la residencia del general Franco en el propio palacio y la necesidad de albergar las personas de su séquito en esta zona, hecho que, además, supuso la creación de una vía que comunicara los diversos grupos residenciales –Mingorrubio y el casco histórico- y que cercenaría el palacete y sus jardines.

El monte de El Pardo, bosque adhesionado de encinas con una superficie de casi 16.000 ha, proporciona a Madrid un entorno de máxima calidad paisajística y ecológica y le sirve de límite por el oeste, con la Casa de Campo, y por el norte, junto al Soto de Viñuelas¹. Su valor cinegético, una de las actividades preferidas de la monarquía, propietaria secular del conjunto, y su capacidad como lugar de recreo de la población de Madrid, posibilita la supervivencia del vasto conjunto desde la época medieval hasta hoy en día, declarado reserva natural protegida, a pesar de las segregaciones y ventas de los siglos XIX y XX.

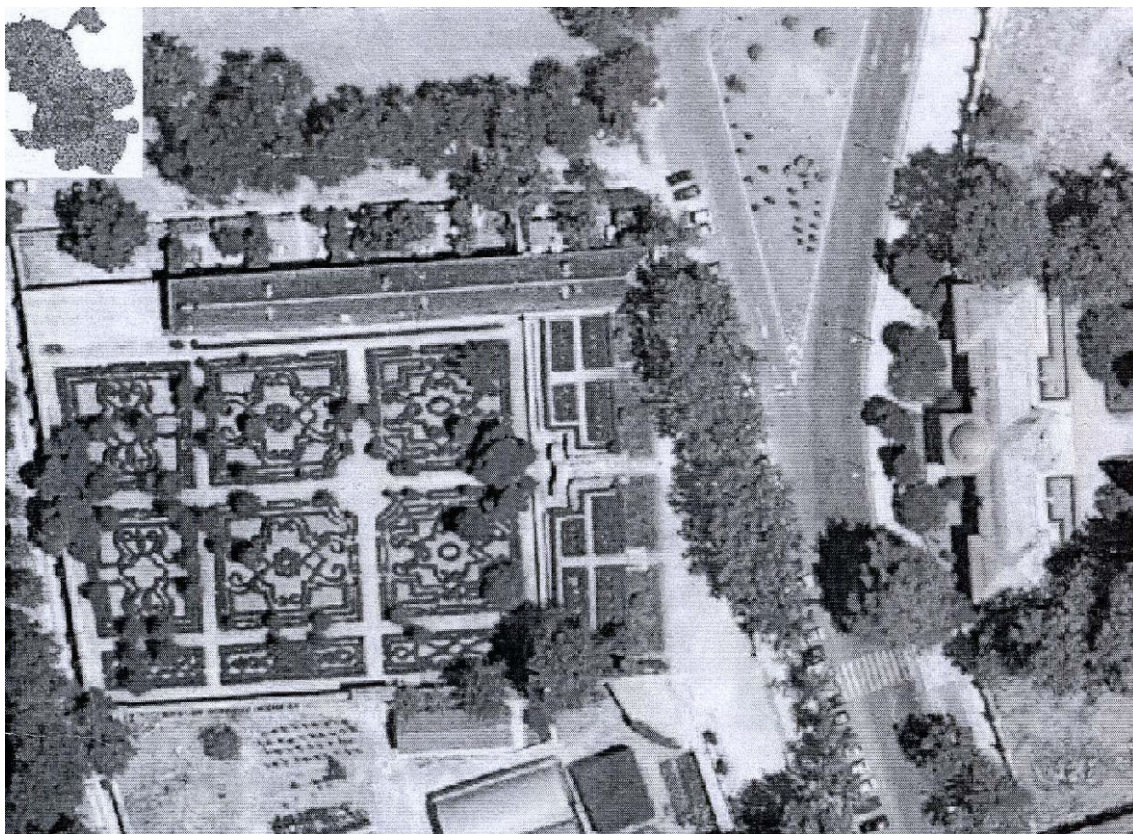
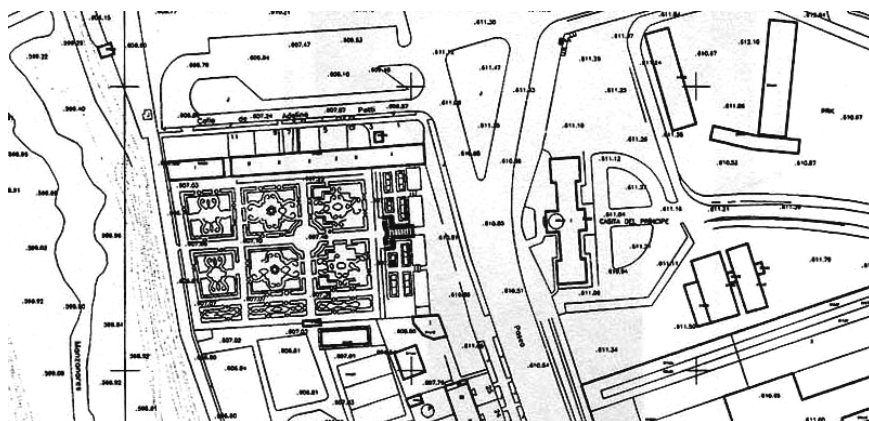
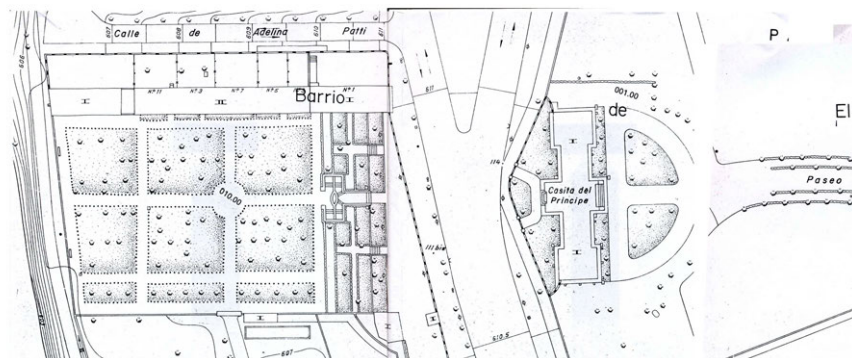


Foto aérea. Ayuntamiento de Madrid, 2001. *Gerencia Municipal de Urbanismo*



Plano parcelario de El Pardo. Ayuntamiento de Madrid, 2002. *Gerencia Municipal de Urbanismo*



Plano parcelario de El Pardo. Ayuntamiento de Madrid, 1969. *Gerencia Municipal de Urbanismo*

Esta localización, que podría ser magnífica en cuanto a su entorno natural, presenta unas condiciones urbanas que no son las deseadas para dicho monumento: separación física de la Casita, cuya fachada al jardín, que era la secundaria, es hoy la principal y se encuentra en una situación deplorable, rodeada de tapias y dependencias de servicio de los cercanos cuarteles militares, así como la vecindad de una desolada glorieta que no es capaz de organizar tan amplio y vacío espacio urbano².

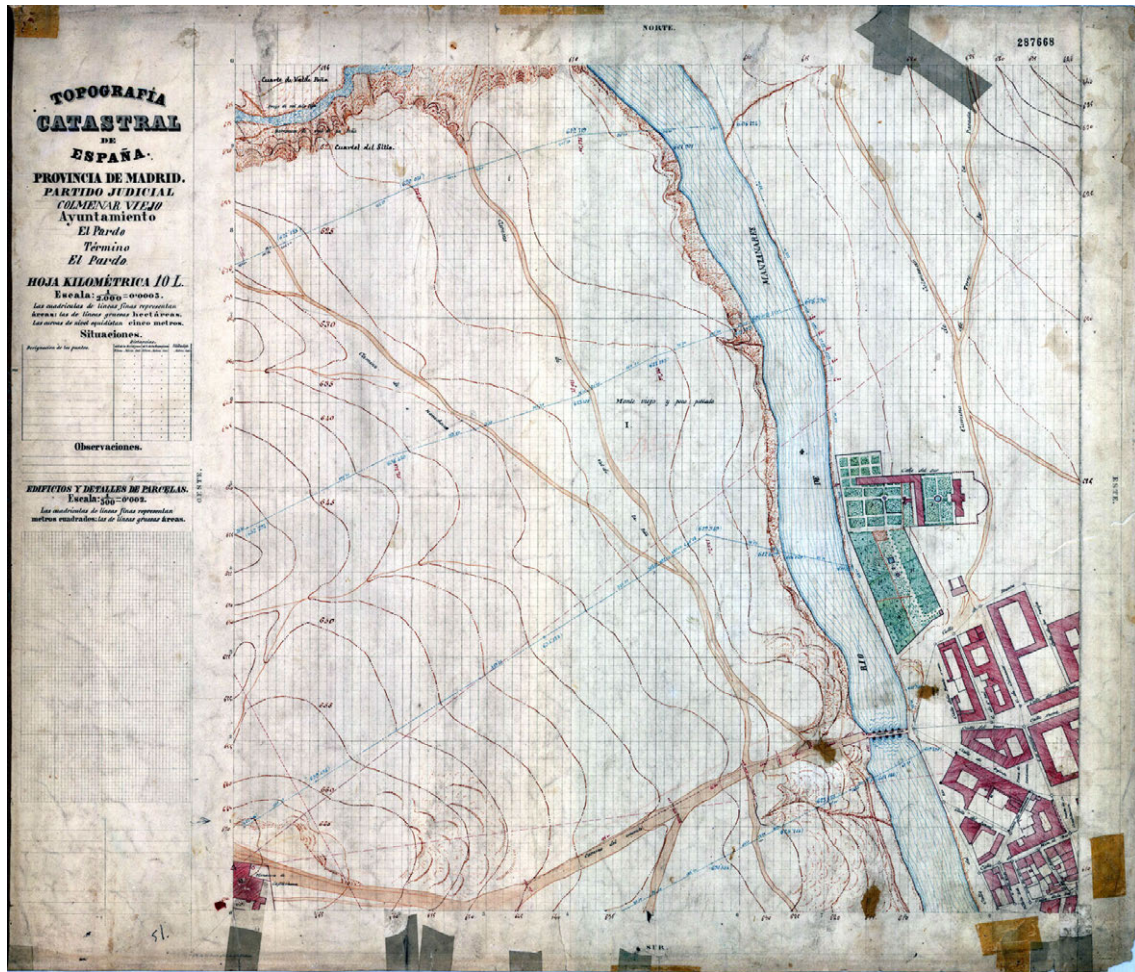
La zona, como sucede en toda la comarca madrileña, tiene una climatología extrema, con veranos muy calurosos y heladas invernales, así como aridez intensa y fuertes vientos provenientes del sudoeste. Su posición cercana al río permite, por un lado, disponer de buenos terrenos de aluvión para la plantación de los jardines, agua abundante y corrección de la aridez, a su vez mejorada por su inserción en tan amplio espacio natural.

El jardín de la Casita del Príncipe de El Pardo forma parte, junto al resto de casinos de recreo realizados por los Borbones, de un conjunto de ejemplos que recuperan los trazados renacentistas del siglo XVI como alternativa al desarrollo del jardín clásico francés.

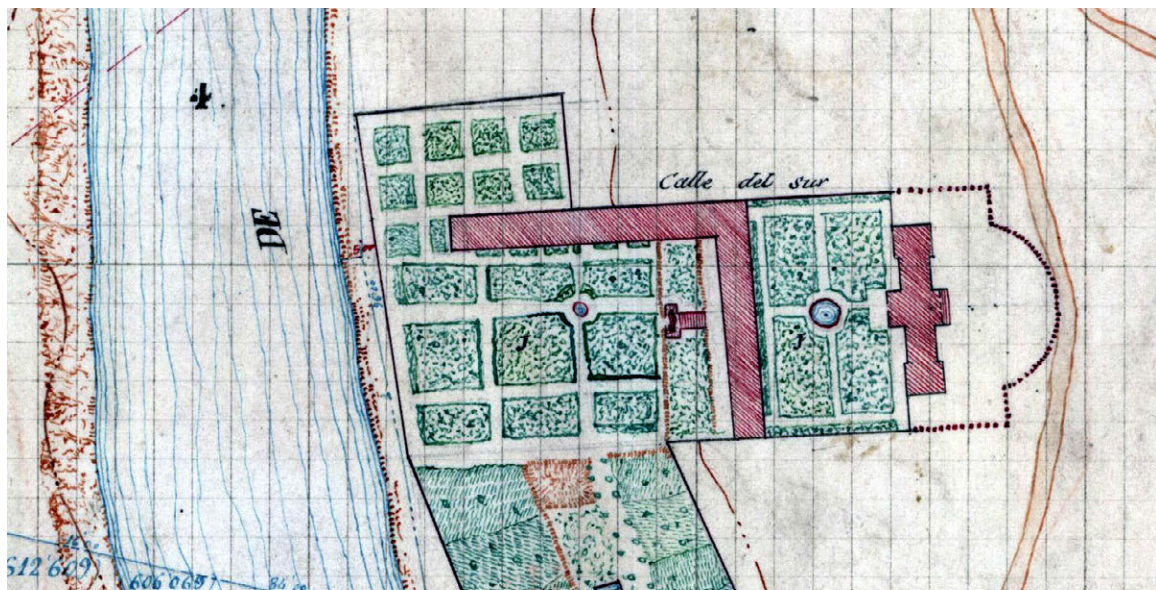
En este mismo lugar había una casa-gallinero³ rodeada de un jardín con estanque y diversos pabellones de recreo y grutas, mandados construir por el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, al arquitecto Manuel López Corona, que levantó el conjunto entre 1769 y 1771⁴. Contaba este pabellón de caza con una pajarera, que dio nombre al edificio, así como diversas estancias para uso privado del hijo del rey, entre las que destacaba el comedor.

Juan de Villanueva trabajó en la erección de la nueva casa, última de las ejecutadas para el Príncipe de Asturias, en dos fases: en 1772-1776 y 1784-1785, mientras que el primer jardín se estableció entre 1773 y 1776 y la ampliación desde 1785 a 1788.

En 1773 se estaba trabajando en el jardín, donde se plantaron 29.000 bojes traídos de El Escorial, así como árboles, flores y hortalizas al año siguiente; en 1776 ya se dio por terminada la obra. En 1784 Villanueva reconstruyó su propio edificio anterior, pues no parece que fuera de nueva planta, aunque se desconoce cuánto de la primera construcción aprovecharía el arquitecto para la nueva. A la vez se trabajó en el jardín y en el paseo que unía el casino con el palacio. En 1785 se amplió dicho jardín, por lo que se demolieron las tapias, se realizó un desmonte y destruyó el estanque. Después se planteó una fuente y un invernadero, así como se organizaron los paseos y plantaron los árboles. La fuente del primer jardín o patio estaba atribuida al escultor Pedro Michel, que había realizado el escudo de fachada⁵. En 1786 se colocó el empedrado del perímetro, el drenaje y se dispusieron unos adornos en el estanque, así como se plantaron las flores. Al año siguiente se empedró de guijo la calle que iba desde la casa a la plaza de las Parejas, se arboló el perímetro y se trabajó en la huerta y diversas dependencias de servicio hasta 1788, año en el que se plantearon las cañerías para riego de la huerta nueva y la escalera de



Planta de la Casita del Príncipe. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional



Detalle de la planta de la Casita del Príncipe. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional

granito con su fuente⁶, todavía existente, que supuso el remate de la obra⁷. El jardinero Ginés García pagó a los operarios del jardín⁸.



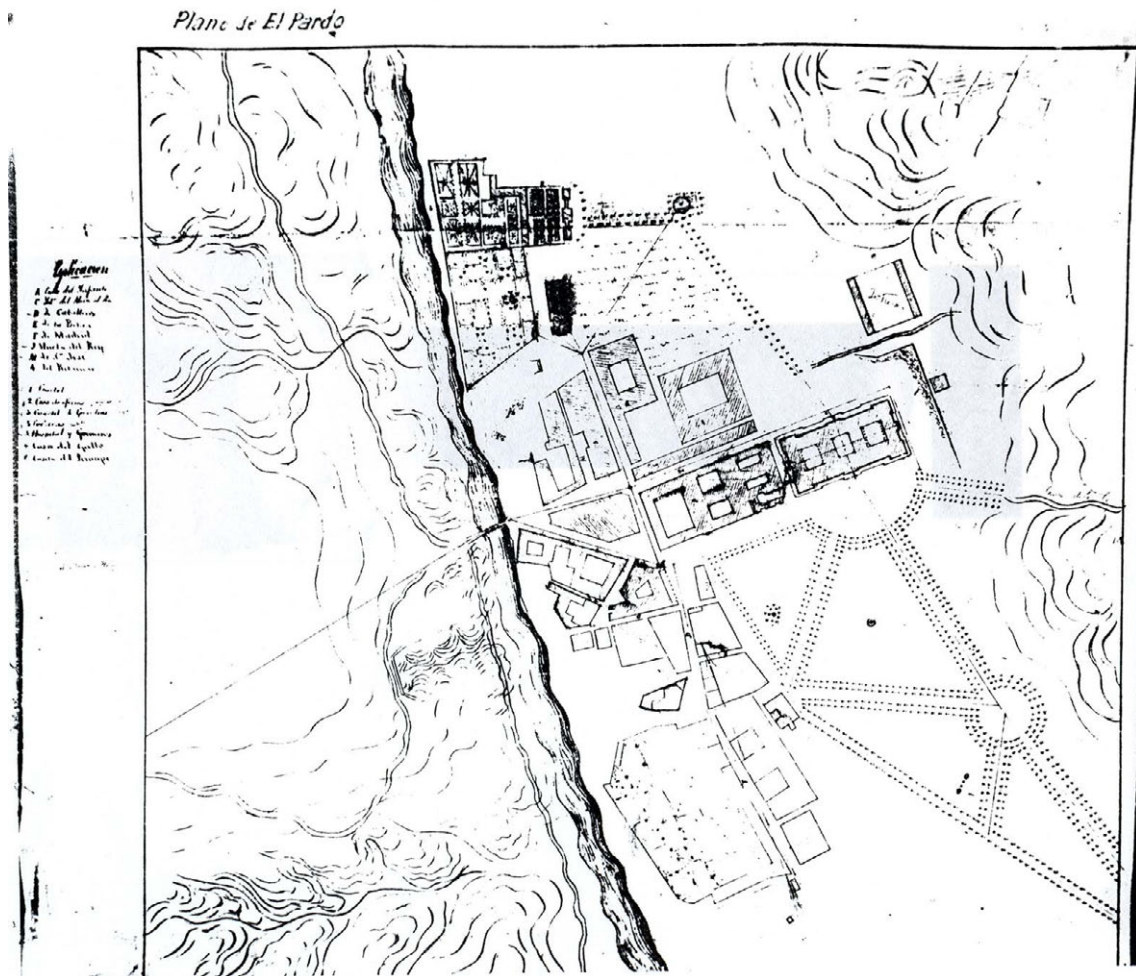
Vista de la fachada de la Casita al jardín

Si bien las trazas del jardín las ofrecería Juan de Villanueva⁹ –disposición de terrazas y escaleras, distribución de cuadros y resto de elementos-, los dibujos y plantación la realizaría el jardinero mayor¹⁰, como era habitual en muchas obras de jardinería.

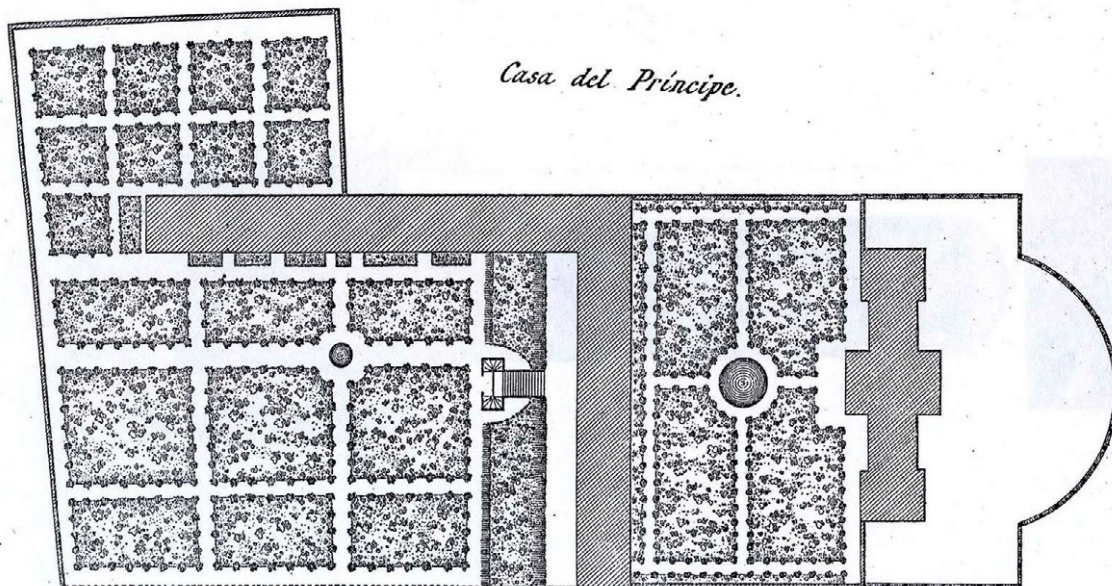
La Casita del Príncipe y sus jardines¹¹ formaban parte del entorno ajardinado del Palacio de El Pardo, con cuya fachada septentrional se conectaban mediante un paseo arbolado con un fuerte quiebro, hoy una suave curva, que llevaba a una plaza en forma de media luna a la que se abría el alzado oriental de la Casita, hoy ajardinada de forma incorrecta pero en proceso de renovación.

Este pequeño edificio simétrico y de una planta, casino de recreo asociado a dicho palacio, se dispone sobre un pequeño graderío y se compone de un pabellón central y dos laterales unidos por sendos cuerpos, coronados por un fuerte entablamento que sostiene una ligera y movida cubierta de plomo. El acceso principal, un pórtico *in antis* construido en granito y rematado por un escudo, se realiza por dicha pieza central; retranqueados, se desarrollan los dos cuerpos de unión, de ladrillo visto coronado por el entablamento de granito, conectados a los dos pabellones laterales, simétricos, sobresalientes en planta y de las mismas características formales. Tras el espacio cuadrangular y abovedado de entrada, el salón de estucos, se suceden las habitaciones, entre las que destacan el vestíbulo circular cupulado abierto al jardín, no manifestado en su forma al exterior, y las estancias del ala derecha, las de mayor carácter privado del casino¹². Si éste se abre con diez huecos en la fachada principal, la que mira al palacio de El Pardo, en cambio, la del jardín sólo presenta cuatro huecos –más dos perpendiculares en la sala rotonda-.

Entre el palacio y el casino parece que se extendía el jardín primitivo, de la



Plano de El Pardo, h. 1880. Servicio Geográfico del Ejército



Planta. Instituto General de Estadística, h. 1865. Instituto Geográfico Nacional

casa-gallinero, que comprendía pabellones rústicos y grutas y del cual no resta nada¹³. El jardín propio de la construcción de Villanueva es el posterior, que se componía, básicamente, de dos partes: la terraza o jardín alto, asociada al casino, y el jardín bajo, dependiente de la casa de oficios, con un añadido septentrional que prolongaba los cuadros occidentales¹⁴. La diferencia de cota entre ambas terrazas era de casi tres metros.



Vista del plano alto

La primera terraza o patio, desaparecida, se encontraba situada entre el palacete y la casa de oficios, construcción en L que separaba ambos jardines. De pequeña superficie –unos 1.500 m²- y cerrada por tapias en sus caras norte y sur, se componía de cuatro cuadros bajos delimitados por dos calles en cruz, una principal de mayor ancho que llevaba al vestíbulo rotondo del palacete y otra más estrecha transversal; en su cruce se situaba una plazoleta con una fuente de estanque bajo, pedestal con cuatro caños y tazas y escultura superior de un niño¹⁵. Debido a esta plaza y al cuerpo central que, sobresaliente, se introducía en este plano, los cuadros no eran perfectamente cuadrangulares. Realizados en boj, tenían platabandas perimetrales y dibujos de tipo geométrico y vegetal¹⁶. De mayor ancho que el palacete, dos verjas con su correspondiente puerta permitía conectar lateralmente el jardín con el recinto anterior.

El ala menor de la casa de oficios, hoy destruida, cerraba en su lado occidental el jardín alto; del mismo ancho que esta plataforma, la construcción giraba ortogonalmente hacia el oeste y delimitaba, no completamente, el jardín bajo, que, por tanto era más estrecho que el superior pero de mayor superficie –unos 4.000 m²-.

Éste se disponía en dos niveles: uno superior, cercano a dicha ala de la casa de oficios, con un paseo transversal pegado a su fachada occidental, que aquí tenía una sola planta¹⁷; y el inferior, conectado desde el punto central de la plataforma anterior mediante una interesante escalera simétrica de dos tramos con una fuente en el muro de contención trazada en la pendiente. Alcanzado el nivel bajo se desarrollaba un entramado de dos calles longitudinales y otras tantas transversales que delimitaban nueve cuadros, de ancho diferente pero



Vista de la fachada principal de la Casita



Vista de las fachadas principal y norte de la Casita



Vista de la fachada de la Casita al jardín

igual largo, alrededor del eje principal, que es el septentrional de los longitudinales. Este eje, que no coincidía con el de las escaleras, plano alto y casino¹⁸, en el cruce con la primera calle transversal generaba una plazoleta con una fuente; los cuadros se trazaban como los superiores, con platabandas dobles de boj y esquemas geométricos y vegetales en su interior y debían llevar frutales. Una tapia exterior cerraba la plataforma por el oeste, pues la tapia meridional actual se abría a la huerta, y en el lado opuesto, lindero con el ala mayor de la casa de oficios –de dos plantas en este punto por efecto de la topografía-, se plantearon pequeñas bandas de plantación interrumpidas por los pasos a las puertas de la construcción y, más occidental, un amplio paso prolongaba los cuadros a otra huerta septentrional de menor tamaño –unos 1.200 m²-, tras la casa de oficios. Los cuadros inferiores, por efecto de la forma trapezoidal de la plataforma –la tapia al río no era paralela- no eran perfectamente rectángulos.

En la actualidad, en la ubicación de la primera terraza transcurre la carretera que lleva a Mingorrubio y sendos cerramientos de fábrica con verjas metálicas independizan de dicha vía pública la Casita y los jardines. El cuerpo menor de la casa de oficios desapareció, pero resta la explanada donde se ubicaba; un conjunto nuevo de terrazas ajardinadas acompaña la pendiente donde se sitúa la escalera original, con otras dos escaleras laterales de acceso exclusivo a estas plataformas, organizadas cada una de ellas con cuatro cuadros bajos de boj similares a los del nivel inferior, aunque sin relación física. El entramado original se mantiene básicamente¹⁹, a excepción de las calles longitudinales, que se han trasladado ligeramente hacia el sur para hacer coincidir la principal con el eje de la escalera; pero ha desaparecido la fuente, aunque se realizó una placita homóloga a la anterior; con esta operación los cuadros quedan simétricos respecto de la calle central. Los dibujos de boj tienen un corte barroco y arbolado de porte bajo, así como las mismas bandas ajardinadas laterales. Una serie de plantaciones de leñosas se introdujeron de forma desordenada en la plataforma inferior interrumpiendo el desarrollo del eje principal, especialmente los árboles dispuestos bajo la escalera; otros, frutales, acompañan a los cuadros en un remedo de lo que debió ser este plano bajo.

El ala mayor de dichas casas de oficios, muy renovado tras la Guerra Civil, se desarrolla hacia el oeste en dos plantas y alcanza la tapia del Manzanares con otra edificación de un nivel, que ocupa el antiguo paso al jardín noroeste, desaparecido al trazar la calle de Adelina Patti, mientras que la huerta meridional se convirtió en vivero, con estanque y varias edificaciones secundarias, que se cerraron al jardín original, por lo que la continuidad lateral se ha perdido completamente.

José Luis Sancho²⁰, de la lectura de los datos documentales, infiere que el jardín bajo se construyó con anterioridad al alto y por ello la escalera de comunicación, planteada en la etapa del segundo y según su trama ortogonal, se encuentra desplazada en el jardín bajo, donde está localizada. Según este autor, la casa-gallinero podría ser el edificio en L dedicado a casa de oficios y el jardín bajo el primer jardín, cuya ordenación variaría al construirse la nueva



Vista del plano bajo con las casas de oficios



Vista del plano bajo



Vista de la fuente y escalera con el casino detrás



Vista del eje principal desde la escalera



Vista de la escalera

Casita y se ordenase el jardín alto. Ambas hipótesis no son capaces de explicar la tapia que se derribó del primer jardín, ni el desmonte que se realiza. Otra posibilidad sería pensar que Villanueva construyó la nueva casita sobre el antiguo gallinero, como señaló Moreno Villa²¹, de tal forma que su jardín tapiado se derribaría para ampliarlo y levantar, entre ambos jardines, una serie de edificaciones –la casa de oficios- que bien podrían estar en parte destinadas a gran invernadero, gallinero, palomar y casa del jardinero, tras los cuales se realizaría el desmonte, la escalera posterior y el jardín bajo.



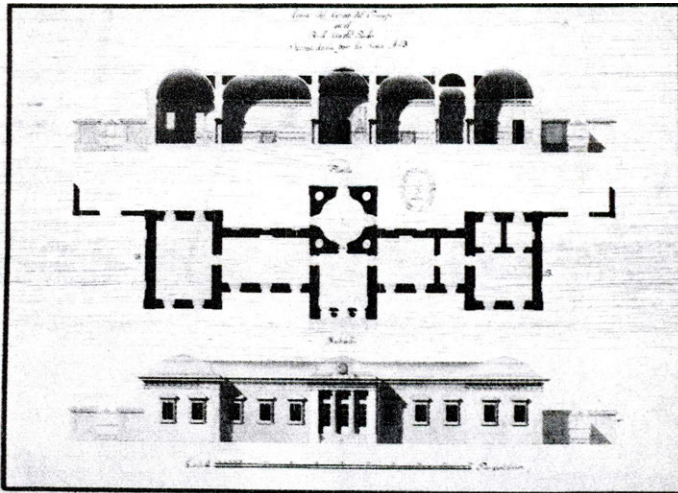
Vista del plano inferior

El jardín de la Casita del Príncipe de El Pardo constituye un raro ejemplar de las realizaciones del siglo XVIII: si bien su trazado responde a la continuidad experimentada en esta centuria de las obras ejecutadas por Juan Bautista de Toledo para Felipe II dos siglos antes, la fragmentación llevada a cabo en el jardín parece apuntar más a los jardines de espacialidad medieval que a aquellos renacentistas que fueron origen de esta evolución²².

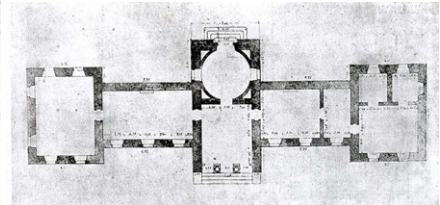
En efecto, el conjunto se ordena mediante un único eje de simetría que permite articular una serie de espacios libres ajardinados en ladera con el palacete, en la siguiente sucesión: avenida arbolada de acceso, plaza, casino, jardín alto, casa de oficios y jardín bajo, disposición que corresponde completamente con las premisas del espacio perspectivo unitario renacentista.

Como sucedía en las casitas de San Lorenzo de El Escorial, realizadas con similar programa, por el mismo arquitecto, para idéntico propietario y en épocas cercanas, las edificaciones, tanto principal como de servicio, interrumpen el desarrollo del eje longitudinal que vertebra todo el conjunto. Si bien en las de El Escorial la casa separa dos partes del jardín y la casa de oficios independiza el jardín del exterior, en El Pardo sucede al revés, pues la casa se encuentra entre la plaza de acceso²³ y el primer jardín mientras que las dependencias de servicio fragmentan los jardines en dos.

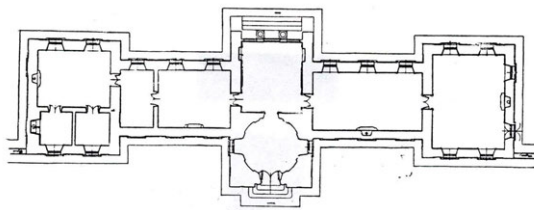
Ambos espacios ajardinados, según las descripciones, tenían idéntico tratamiento, lo cual no tiene sentido a no ser que el edificio que los separaba tuviera un importante paso, pasadizo que existía, pues aparece reflejado en los planos, o un uso de jardín de recreo, como una galería o invernadero. La creación de un jardín de cuadros bajos independientes del casino, como los



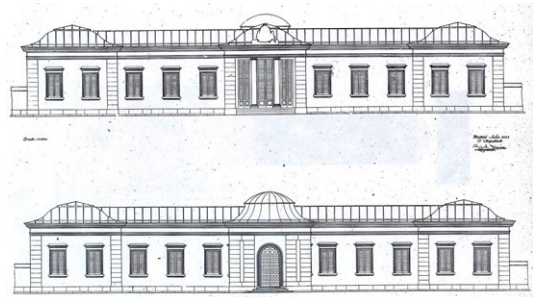
Planta, sección y alzado de la Casita de El Pardo. Anónimo, h. 1820.
Familia Rúspoli



Planta. Archivo General de Palacio.
MORENO VILLA, 1932



Planta. Miguel Durán, 1933. *CHUECA GOITIA, 1953*



Alzados. Miguel Durán, 1933. *PRAST, 1946*



Vistas exterior y del jardín superior y fachada de la Casita. Fotos Miguel Durán. *MORENO VILLA, 1932*



Vistas del jardín. Fotos Miguel Durán. *MORENO VILLA, 1932*

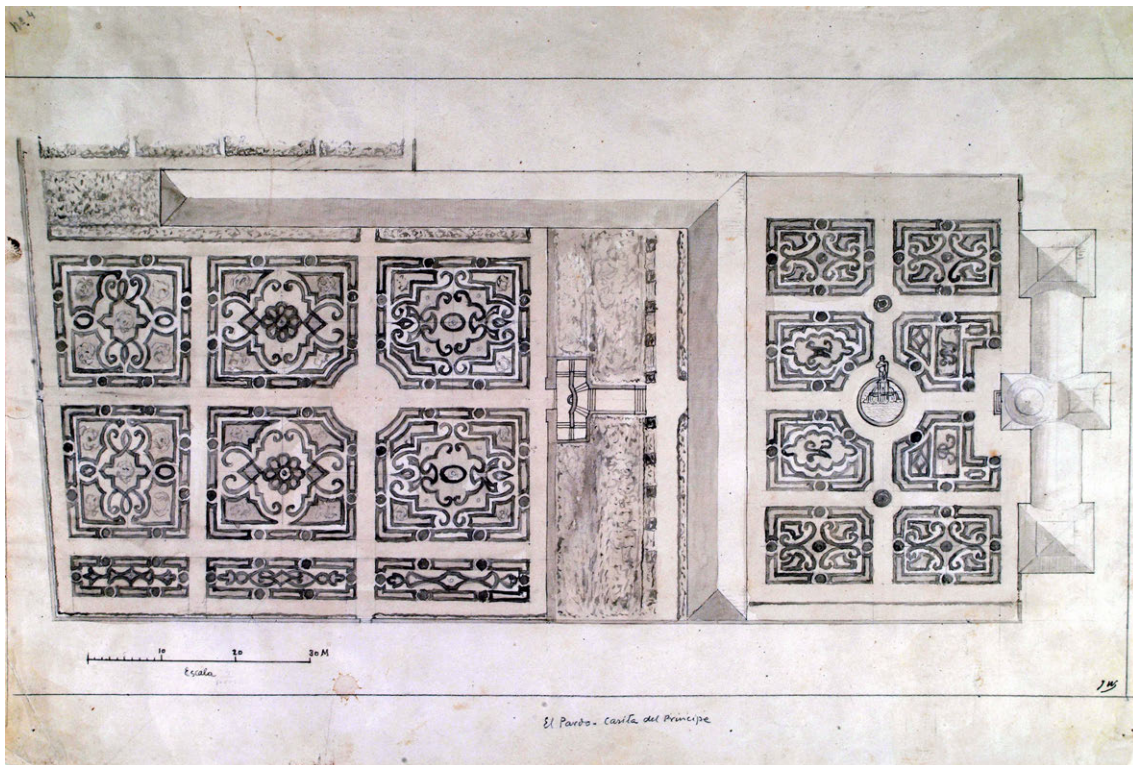
existentes en el plano inferior, no es un tema extraño en el jardín español, como se ha visto en la Isla de Aranjuez, en el parterre de Andrómeda de La Granja o en la Casita de Abajo de El Escorial del mismo Villanueva, pero su única relación con la casa de oficios constituye una fuerte contradicción incluso en la libre y flexible composición española de jardines.

Pero Winthuysen señala que se copió el trazado del jardín alto en el bajo y se plantaron frutales posteriormente, lo que parece indicar que la organización del inferior no coincidía con la del superior, probablemente un huerto con frutales, elemento invariante en la jardinería española, desaparecido en esa reforma y vuelto a reconstruir después.

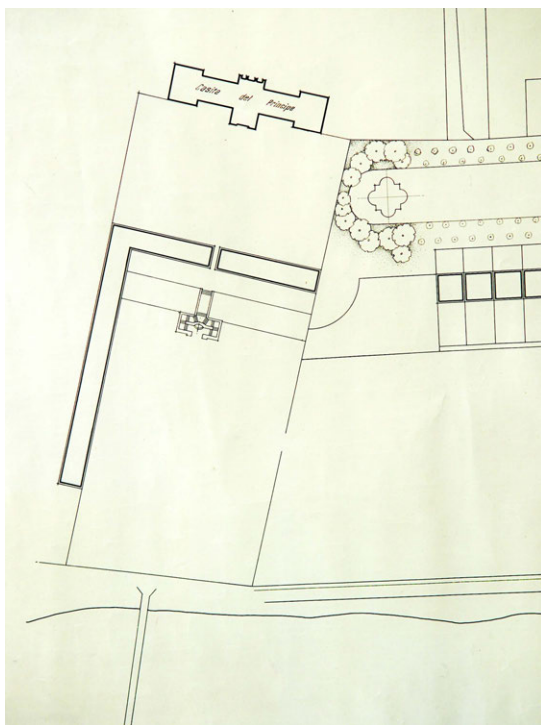
De esta manera la ordenación sería la ortodoxa de un jardín clásico, renacentista o barroco, es decir, tras el jardín de cuadros se desarrolla la arboleda –sustituido en este caso por un huerto, muy corriente en España- tras el cual se extiende el entorno salvaje –generalmente un bosque de caza, como aquí sucede-. Esta secuencia organiza así un gradiente entre arquitectura y naturaleza que permite la transición elaborada entre el palacio y el exterior, herramienta compositiva que se ha desarrollado ampliamente en España y que Villanueva, en sus realizaciones, adopta como el mejor sistema para integrar la arquitectura en el territorio que la sustenta.

Pero, mientras en las Casitas de El Escorial las soluciones responden, por un lado, en la de Arriba, a capturar un magnífico panorama, y en la de Abajo a integrar en una sucesión ordenada el entorno de la Casita, en El Pardo cualquiera de las dos posibilidades se invalidan al introducir el ala menor de la casa de oficios entre los dos jardines, pieza que recuerda a los espacios fragmentados del siglo XVI, donde el cerramiento constituía la cualidad espacial sobresaliente, pues la arquitectura ligera se encargaba de estructurar el jardín, como aquí sucede: el plano alto no tiene ninguna conexión con su entorno, pues la Casita, que se desarrolla tanto en fachada en función de las dimensiones de la plaza de acceso, impide la visión desde el exterior de este jardín -función separadora que tenían los pabellones de servicio en los ejemplos de El Escorial- y la casa de oficios, de la misma manera, no permite la percepción del jardín bajo, como sucede con las tapias laterales, ni del magnífico panorama del monte de El Pardo y el valle del Manzanares, pues la posición intermedia de la casa de oficios lo impide.

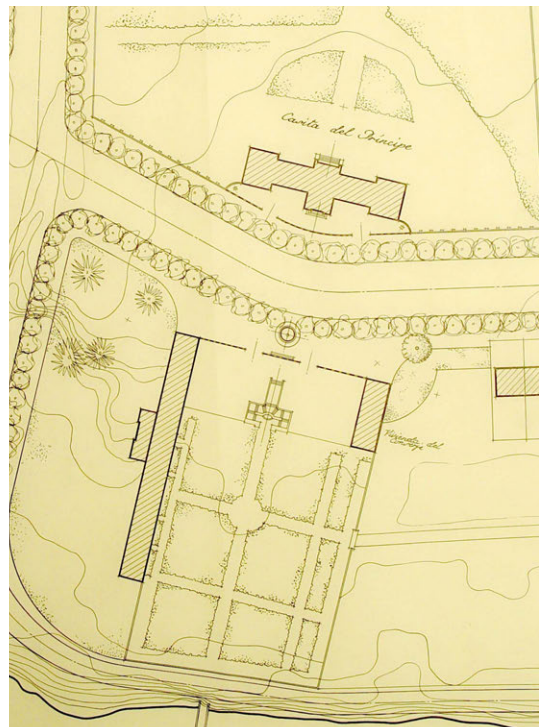
Asimismo, en el plano inferior no existe ninguna posibilidad de conexión visual con el exterior, tanto por las tapias como por el ala norte de la casa de oficios; sólo desde el estrecho plano de arranque de la escalera, en la fachada occidental de la casa de oficios, puede haber una relación perceptiva clásica: la visión del plano inferior ajardinado y del exterior, tras la tapia, del espléndido valle del Manzanares y Monte de El Pardo, pues, aunque el jardín bajo se cerca, la posibilidad del panorama existe por el cambio de nivel, es decir, por la elevación topográfica. Este estrecho paso sería, entonces, el límite lógico de la terraza superior, como sucede en Boadilla del Monte²⁴ o en la Zarzuela, pero la edificación frustra dicha posibilidad.



Planta del conjunto. Javier de Winthuysen, h. 1920. Archivo Real Jardín Botánico



Detalle del Nuevo pueblo de El Pardo. Diego Méndez, 1945. Estudio Diego Méndez



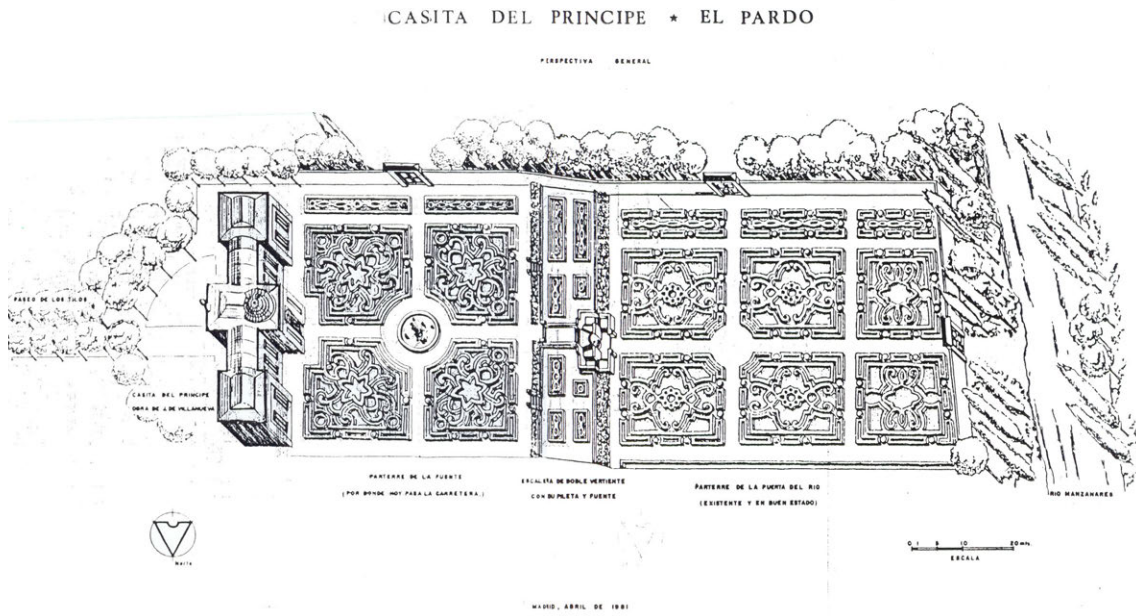
Detalle del Proyecto de urbanización parcial. Diego Méndez, 1953. Estudio Diego Méndez

La disolución del eje principal en el plano bajo dedicado a huerto que se puede analizar en varios ejemplos, como en San Lorenzo de El Escorial y los citados Boadilla y la Zarzuela, producido por el necesario cerramiento de un espacio utilitario frente al medio exterior, y cuyo resultado era una amplia retícula abstracta y sin relación con su entorno, sucede igualmente en El Pardo, pero, como ocurre en la Zarzuela, existe una mínima relación con su contexto por dos factores: primero, el interés de conectar la huerta y el río Manzanares, lo que exige introducir puertas, y, segundo, el límite formado por la casa de oficios al norte, hecho que obliga a la conexión entre el viario del jardín y la arquitectura.

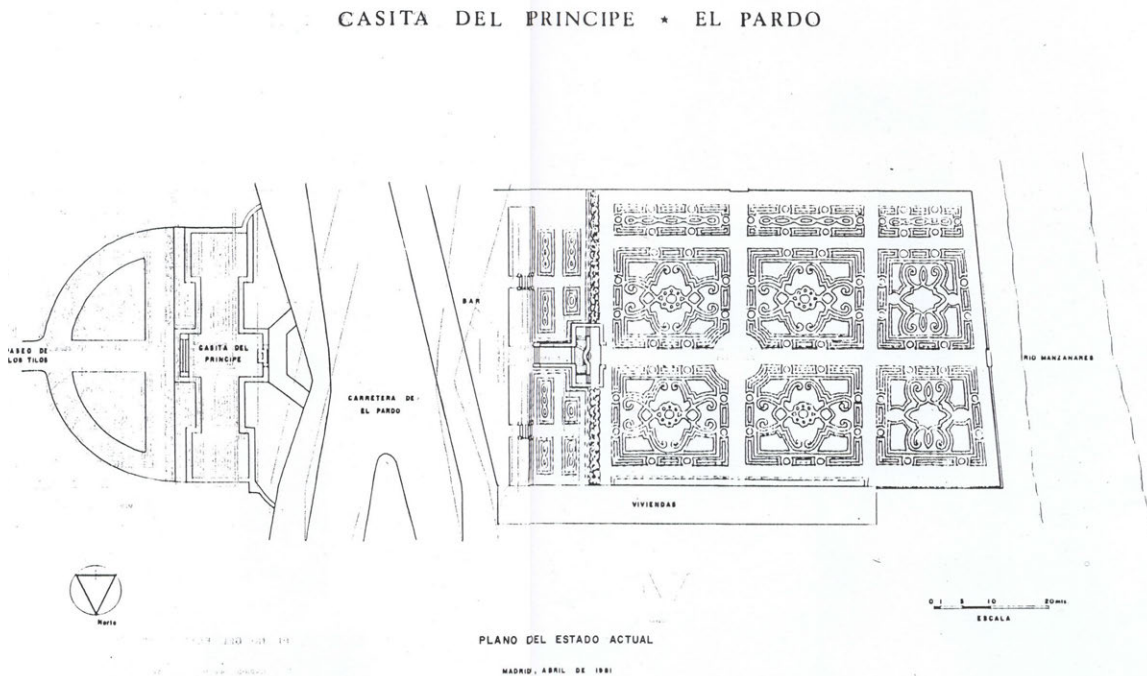
La dinastía borbónica utiliza el modelo territorial planteado por Felipe II para la organización de los Sitios Reales, sistema en el cual, además de estos importantes conjuntos donde residía la familia real y la corte, se creaban, como satélites, una serie de pabellones de recreo de uso en el día –razón por la que no tiene dormitorios ni cocina- con sus jardines y dependencias de servicio asociados al palacio principal, con el que se conectaban mediante paseos arbolados, de tal forma que el entorno ordenado del pabellón de segundo rango se incluía en la naturaleza urbanizada del principal, como había realizado Juan Bautista de Toledo para Felipe II. Así, la Casita debía formar parte de la ordenación general del Palacio de El Pardo y su entorno.

Esta estructura territorial tan compleja y efectiva, donde la gradación entre arquitectura y naturaleza de los Sitios Reales se integraba en un concepto superior de ordenación paisajística a escala comarcal, se desarrollaba plenamente en este ejemplo de El Pardo, pues la relación entre el palacio y el casino, aunque quebrada al modo hispanomusulmán, es muy estrecha y sus posibilidades compositivas se desarrollaron posteriormente en los proyectos de jardines de Fernando VII.

La localización de la Casita responde a las premisas clásicas fijadas por Alberti ya en el siglo XV –villa en ladera en un valle fresco y con buenas vistas, suburbana, con abundancia de agua- y su organización, con el aterrazamiento del conjunto, la conexión mediante escaleras en el eje, elemento que articula todo el jardín y el trazado ortogonal de los jardines, presagian un magnífico ejemplo de espacialidad perspectiva renacentista, pero la interrupción del desarrollo del jardín por la casa de oficios remite a la fragmentación típica hispana.



Perspectiva de la Casita del Príncipe y jardines, 1981. ARIZA MUÑOZ, C., 1981



Planta de la Casita del Príncipe y jardines, 1981. ARIZA MUÑOZ, C., 1981

¹ Ver 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. 191-201.

² Se está en estos momentos restaurando la Casita y desarrollando un proyecto en Patrimonio Nacional por el arquitecto y Director General de Arquitectura, Pedro Moleón, y por la paisajista del Servicio de Parques y Jardines, María Medina, para minimizar este impacto y devolver a la Casita su acceso original.

³ Según MORALES VALLESPÍN, M. I. <<Proyecto arquitectónico de Dugourc para el futuro Carlos IV. Palacetes prefabricados en el siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1989, n° 101, p. 75, el futuro Carlos IV construía las Casitas una vez conocer y aficionarse a su emplazamiento, por lo que, previamente, levantaba unas edificaciones provisionales. En este sentido, Dugourc diseñó para el futuro rey una serie de palacetes prefabricados que podían construirse en cualquier lugar, desmontándose posteriormente. Tormo señala que en la primitiva construcción el príncipe guardaba sus perros de caza. Ver TORMO, E. <<El Pardo>>, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXVII, 1919, p. 148. Según GUERRA DE LA VEGA, R. Juan de Villanueva. Arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y Casas de recreo en Aranjuez, El Escorial y El Pardo. Madrid: Ramón Guerra de la Vega, 1986, p. 76, se encontraban cercanas las perreras del Príncipe.

⁴ Los datos históricos provienen de MORENO VILLA, J. <<Edificación de la Casita del Príncipe, de El Pardo: fecha y autor>>, en *Archivo Español de Arte*, VIII, 1932, pp. 259-263 y SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 231-235. Según JUNQUERA, J. J. La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV. Madrid, 1979, p. 66, se construyó entre 1767 y 1772.

⁵ Ver MORENO VILLA, J., op. cit., p. 260.

⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 232-233.

⁷ Los dibujos de los cuadros originales se perdieron, según Winthuysen [AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. <<Notas sobre la vida y escritos de Xavier de Winthuysen>>, en WINTHUYSEN, J. de. Jardines Clásicos de España (edic. fac. de la original de 1930). Madrid: Doce Calles y Real Jardín Botánico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989, tomo II, p. 115], pues los trazados de este plano bajo del jardín se redibujaron en 1855 imitando a los altos, destruidos diez años más tarde; además, los frutales y emparrados de la escalera fueron plantados posteriormente interrumpiendo la perspectiva. Todavía en el siglo XIX se amplió con más terrenos, la huerta nueva y un terreno baldío en 1832, y se replantó completamente en 1843, dato citado por Winthuysen. En 1845 se eliminó el invernadero antiguo –en 1848 se mantenía uno- y en 1871 se organizó la conexión de la Casita con el Palacio de El Pardo y la zona adyacente. Fue el conjunto declarado Monumento Histórico-artístico y los jardines Jardín Histórico en 1931 [SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 233 y 235]. Ver también sobre la descripción de 1848 y la historia crítica del jardín en el siglo XX a TOVAR MARTÍN, V. El Pardo. Madrid: Fundación Caja de Madrid y El Avapiés, 1994, pp. 114-120. WINTHUYSEN, J. de, op. cit., tomo I, p. 113 los vio todavía completos hacia 1920, como se puede apreciar en el plano levantado por él mismo, así como MORENO VILLA, J., op. cit., pp. 259-263, que también los fotografió y publicó. Abandonado durante muchos años, fue restaurado el palacete por Miguel Durán Salgado en 1933 (varios de los planos y fotos de este trabajo fueron publicadas en PRAST, A. <<La Casita del Príncipe en El Pardo>>, en *Cortijos y Rascacielos*, n° 37, 1946, pp. 9-12). Durante la Guerra Civil esta zona sufrió por ser línea de batalla, por lo que fue restaurado el casino por Diego Méndez a partir de 1940. El recinto se cerraba en estas fechas mediante una verja que formaba una plaza semicircular, hoy realizada con árboles. Méndez planteó en 1945 un paseo arbolado, una alameda, hasta la Casita desde el casco de El Pardo, acompañado en su lateral occidental por un conjunto de casas en hilera; el paseo se remataba mediante una fuente rodeada por una exedra de árboles, después un quiosco y posteriormente se mezclaron ambas soluciones, con una exedra de cuadros bajos y quiosco [Archivo Diego Méndez sig. 696, 698, 739 y 765/149]. Poco después, y tras el planteamiento de una colonia militar en la parte norte de la Casita, Mingorrubio, se decidió que el acceso desde El Pardo a dicho conjunto residencial se haría por la prolongación de este paseo arbolado comentado, de tal forma que se demolieron el lado corto de la casa de oficios y toda la terraza ajardinada superior y quedaron separados los jardines de la Casita, que se cerraban mediante una valla de obra y cerrajería, según proyecto de Méndez de 1953 [Archivo Diego Méndez sig. 704, 1.131 y 1.132/149], que no fue el definitivo. Planteaba el arquitecto, además, una fuente en el eje cerca de la escalera, a la

cual no se accedía por dicho eje, sino lateralmente; también proyectaba una vivienda para el conserje paralela al ala norte de la primitiva casa de oficio, asimismo modificada, de la cual existe un proyecto de reforma de 1950 [Archivo General de Palacio Planos 2.986 y 2.987]; asimismo, Diego Méndez reconstruyó y reformó un pabellón contiguo a la Casita del Príncipe en 1951 y construyó unas viviendas para subalternos en el Jardín de la Casita del Príncipe, en 1954. Los nuevos cuadros de las terrazas superiores no fueron planteados por Méndez originalmente.

⁸ Ver MORENO VILLA, J., op. cit., p. 262, que afirma que el jardín se realizó entre 1787 y 1791.

⁹ Tanto Pedro Moleón como José Luis Sancho no han hallado ningún documento que verifique la autoría del jardín y sus elementos por Juan de Villanueva. Según GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 76, tanto la escalera como la fuente son obra de este arquitecto. Para JUNQUERA, J. J., op. cit., pp. 67 y 68, fue Villanueva quien transformó el primitivo jardín y el probable autor del posterior.

¹⁰ En la segunda fase fue Ginés García. ARIZA MUÑOZ, C. <<La Casita del Príncipe del Pardo>>, Inventario de jardines (inédito). Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, 1981, p. 1 aventura que los jardineros pudieran ser italianos.

¹¹ La documentación gráfica para la descripción de este jardín es muy escasa; sólo existen unos pocos planos anteriores a los modernos levantamientos actuales: la hoja kilométrica de hacia 1860 del Instituto Geográfico Nacional; el Plano del Real Sitio de El Pardo y Viñuelas de la Junta General de Estadística de hacia 1865; el del Servicio Geográfico del Ejército de fecha similar; el de Winthuysen de hacia 1920 publicado en su libro y custodiado en el Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX. y los realizados por Diego Méndez tras la Guerra Civil, en el archivo de su estudio; entre las imágenes, destacar las fotos de Tormo, publicadas en 1919; Moreno Villa, en 1932; y las de Miguel Durán Salgado, con planos del palacete, de 1932, pero difundidas por Prast en 1946. El plano del casino más antiguo, sin los jardines, es uno perteneciente al círculo de Villanueva de propiedad particular, publicado en AA. VV. **Goya y el Infante Don Luis** (catálogo exposición). Zaragoza, 1996, p. 16.

¹² Existe un proyecto de Dugourc para su decoración. Ver SANCHO GASPAS, J. L. <<Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial (I)>>, en Reales Sitios, 1989, n° 101, pp. 21-31. Ver también JUNQUERA, J. J., op. cit., p. 66.

¹³ Estos datos los ofrece id., pp. 66 y ss., pero se contradice en su artículo: cree que el conjunto original estaría entre el palacio y el casino, pero a su vez afirma que dicho jardín romántico se encontraba en la parte posterior, más privada, que Villanueva transformó y en donde introdujo el salón circular para relacionarlo por tres lados a dicho jardín; señala, entonces, que el jardín de cuadros estaba en el lado opuesto, es decir, el del Palacio de El Pardo, hecho que no corresponde con la realidad.

¹⁴ En los planos de ARIZA MUÑOZ, C., op. cit., se denomina al plano alto <<el parterre de la fuente>> y al inferior <<el parterre de la puerta del río>>.

¹⁵ Ver MORENO VILLA, J. L., op. cit., lámina II.

¹⁶ En 1932 tenía pequeños árboles, seguramente frutales. Ver id., lámina II.

¹⁷ En este lugar se debía hallar la pérgola que cita JUNQUERA, J. J., op. cit., p. 68.

¹⁸ Esta extraña situación en un jardín proyectado o, al menos, supervisado por Villanueva, parece indicar un cambio de trazado en el transcurso de casi un siglo desde su creación hasta su primera representación cartográfica.

¹⁹ Este trazado ya aparece en el levantamiento de Winthuysen hacia 1920, por lo que debió variar entre 1880, del plano del Servicio Geográfico del Ejército, y esta fecha.

²⁰ Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 233.

²¹ Ver MORENO VILLA, J., op. cit., p. 260.

²² Además, según JUNQUERA, J. J., op. cit., p. 67, el jardín original tenía un carácter romántico, dadas las construcciones rústicas que incluía y la libertad naturalista, según el autor, de las plantaciones; construido en los últimos años de la década de los 60 y primeros de los 70 del siglo XVIII, sería uno de los primeros jardines de este tipo hechos en España, precedente de los de Aranjuez de Villanueva y Boutelou.

²³ Hay que señalar aquí que tanto en la Casita de Abajo de El Escorial como en ésta de El Pardo el exterior no es más que la propia finca del Sitio Real donde se ubican.

²⁴ RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en Reales Sitios, 1994, n° 120, p. 10 relaciona el planteamiento de la Casita del Príncipe con el de Boadilla del Monte.

4.2.4. JARDINES DEL PALACIO DEL INFANTE DON LUIS EN BOADILLA DEL MONTE

El palacio del infante Don Luis se encuentra a las afueras del casco urbano de la localidad madrileña de Boadilla del Monte, en una suave ladera con dirección sudeste hasta el arroyo Nacedero e inserto en un bosque poblado principalmente de encinas y pinos. Esta zona forma parte de los montes tradicionales de caza que rodeaban Madrid desde la época medieval, en las estribaciones de la sierra, pero aún con importantes campos de cereales. Estos sotos, principalmente de encinas aunque también con pinos, tenían una vegetación de monte bajo, con jarales y otras perennes de matorral pobre. El agua se recogía en la parte septentrional, fuera de la posesión, en un depósito que genera una magnífica fuente, situado en la plaza de acceso; éste sería el punto más alto del conjunto, con una cota de 673 m, desde el cual baja dos metros en la primera terraza, otros seis en la segunda y una media de cinco a la tercera, hasta alcanzar los 658,5 m en el extremo sur, es decir, 14,5 m de desnivel. A la finca se accede por la carretera de Boadilla del Monte a Pozuelo de Alarcón, para lo cual se formaba una plaza semicircular, hoy desdibujada, con el palacio y jardines al sur de dicho camino.

Los jardines del palacio de Boadilla del Monte constituyen uno de los ejemplos señeros del tipo aterrazado en España; descendiente directo de los jardines en ladera anteriores, como el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o La Zarzuela, su traza, de gran pureza formal, encarna la perfecta adaptación del jardín italiano en ladera en la España del siglo XVIII y, junto a las Casitas de Villanueva, forman el núcleo principal de la recuperación de la jardinería renacentista en nuestro país.

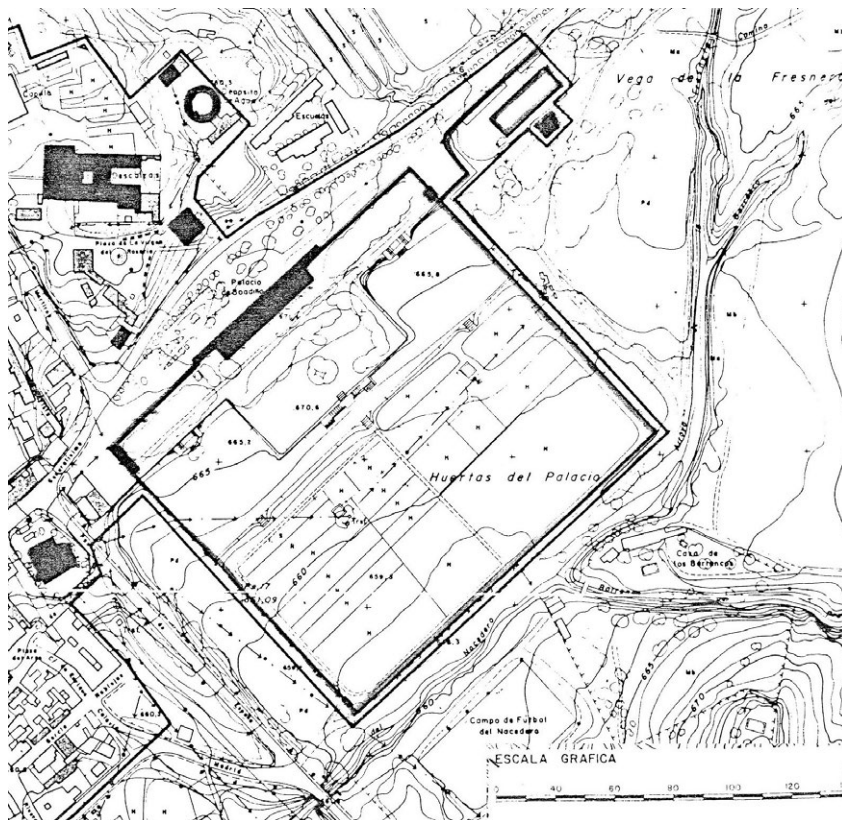
El palacio y jardines de Boadilla del Monte fueron promovidos por el infante Don Luis, hijo de Felipe V y hermano de Carlos III; dueño del Señorío de Boadilla desde 1761, decidió erigir en esta pequeña localidad madrileña, muy cercana a la capital, una villa de recreo dedicada a su deporte favorito, la caza, y a sus aficiones culturales, y que, posteriormente, constituyó una pequeña corte al ser vedada su entrada en la verdadera por el rey por cuestiones dinásticas¹, lo que convirtió al infante en un regular constructor de residencias, generalmente ajardinadas, que constituían los puntos de referencia de su errante vida².

Aunque su origen fue cinegético el programa definitivo sobrepasaba ampliamente la función primitiva, pues albergaba un gabinete de historia natural –el salón de la historia-, la biblioteca y la pinacoteca³.

En un primer momento, el infante Don Luis comenzó la reconstrucción del ajado caserón, para, en 1762, contratar a Antonio de Machuca y Vargas para ampliar dicho edificio al que hoy existe, con trazas de Ventura Rodríguez, que era el arquitecto del infante, para el que trabajó en varias de sus residencias. Realizó, además, la dirección de la obra entre 1763 y 1764, fecha en la que le sucedieron diversos discípulos hasta su término, en 1765.



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



Plano de elementos protegidos. Plan General de Ordenación urbana de Boadilla del Monte, 1963. Archivo Servicio Histórico Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

En este lugar existía una casona denominada <<las Dos Torres>>, perteneciente a los marqueses de Mirabal y ya en mal estado, que fue ampliada para construir el nuevo edificio, hecho que explicaría la organización tripartita del palacio, la baja altura del piso principal, que estaría obligado del proyecto anterior, la diferencia en la organización en planta de las crujías entre la parte central y las laterales y sus problemas distributivos de engarce⁴. A esta ampliación debe pertenecer la realización de los jardines, pues conforman una entidad unitaria, aunque en el contrato de realización del palacio no aparecen mencionados, pero un jardín o huerta debía existir en el palacio de las Dos Torres, pues la noria es anterior⁵.

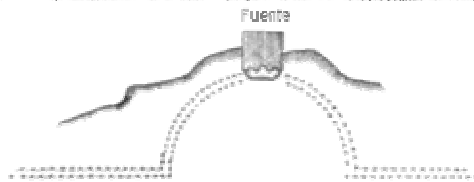
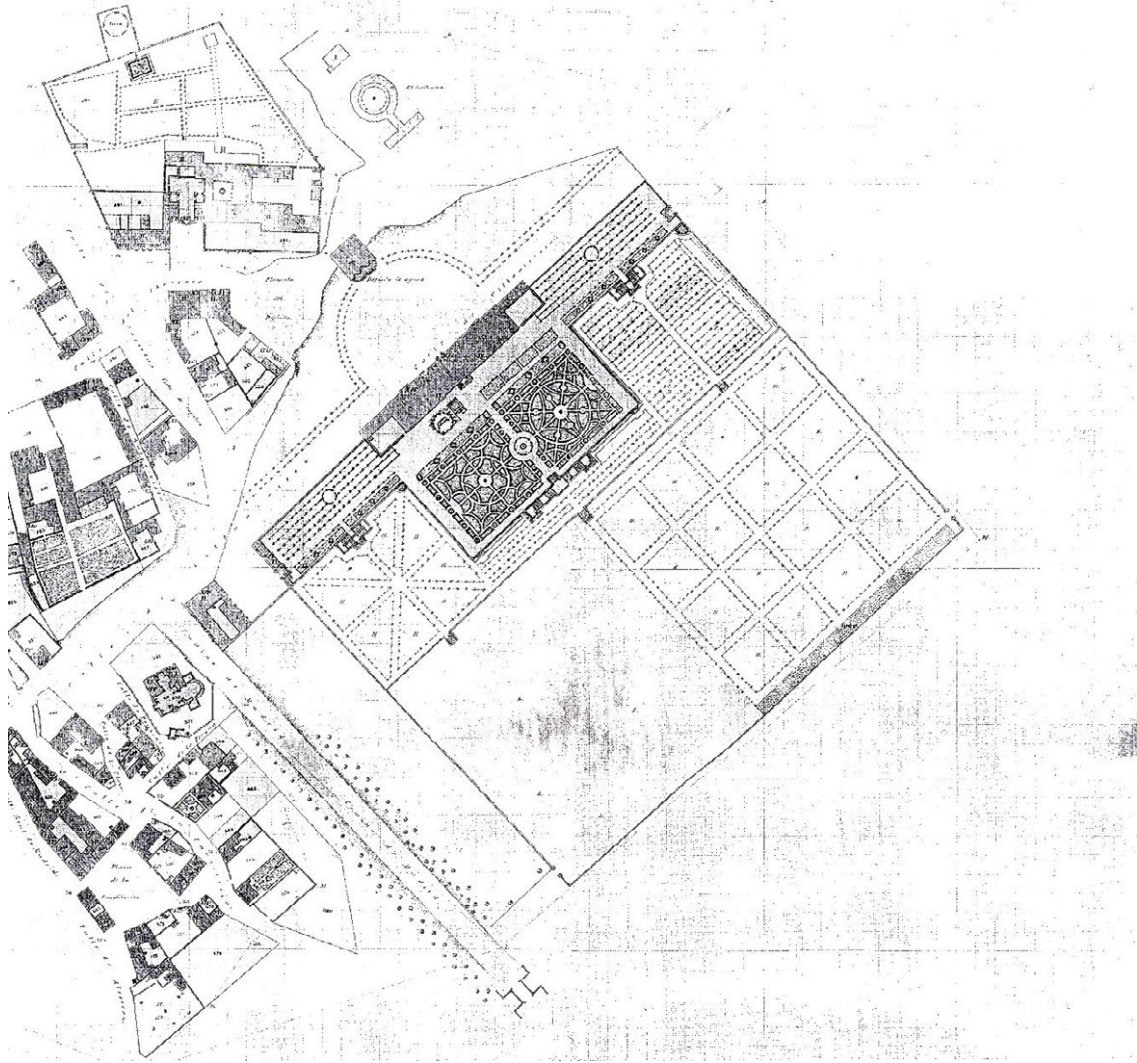
Se ha señalado también que el conjunto está inacabado, pues se planteaban dos alas perpendiculares al cuerpo del palacio para formar en planta una U, según Kubler hacia el jardín, al modo de muchas villas italianas, y según Moya hacia la plaza de acceso⁶, como un patio de honor a la francesa, ambas opciones poco probables por cuestiones obvias de espacio⁷.

No existen planos originales del palacio, pero se conocen una planta y alzado principal firmados en 1765 por Alfonso Regalado Rodríguez, aparejador del infante desde el año siguiente, fecha de finalización de la residencia y, por lo tanto, levantamiento del estado actual del edificio⁸.

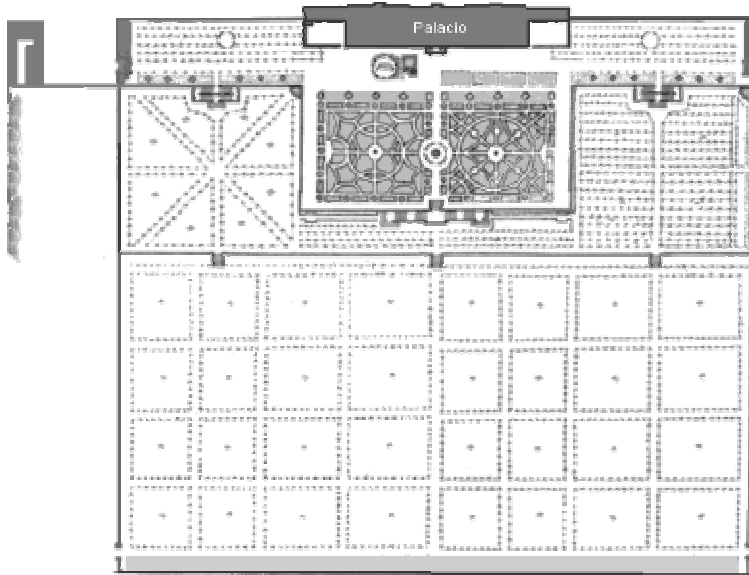


Vista del conjunto desde el sur

El infante, que había disfrutado de Boadilla desde 1765, fecha de su terminación, hasta su boda en 1776, tuvo que alejarse de la corte por mandato real durante los años que duró su matrimonio, por lo que no pudo vivir en Boadilla, aunque lo usó cuando era recibido en la corte. Por esta razón el jardín, entonces, quedó inacabado, pues se ordenó la terraza superior y del resto no hay más noticias, a excepción de la visita de Ponz⁹ en ese mismo año



Planta general (hoja kilométrica), 1868. *Instituto Geográfico Nacional*



Planta general (a partir de la hoja kilométrica). Lucia Serredi, 1999. *SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de., 2001*

de 1776, en la que vio que la huerta tenía unos magníficos frutales rodeados, junto al jardín, de olmos; también describió en el primer nivel la construcción de la fuente de las Conchas, todavía inacabada, que se terminó ese mismo año por Manuel Álvarez al morir un año antes el escultor Felipe de Castro, que la comenzó según dibujos de Ventura Rodríguez. Dicha fuente se encuentra hoy en el Campo del Moro, pues parece que fue regalada por la viuda del infante a Carlos IV, que gustó de ella, con Floridablanca de intermediario¹⁰.

Hasta la muerte del infante, en 1785, permaneció cerrado el palacio. En este momento, la viuda lo arrendó a su cuñado, Carlos III, que lo utilizó como residencia en sus jornadas venatorias¹¹. El hijo, D. Luis, que no pudo atenderlo, lo cedió a su hermana María Teresa, que casó con Godoy; este hecho trajo al palacio unos años de esplendor, aunque fue utilizado sólo como residencia temporal. La hija de ambos casó con el noble italiano Camilo Rúsoli, que residía en Florencia, por lo que Boadilla quedó deshabitado por temporadas¹².

Destruído prácticamente todo el trazado vegetal del jardín¹³, resta intacta la estructura arquitectónica del mismo, que permite conocer, de manera parcial y junto a los documentos gráficos y escritos, la realidad física del conjunto.

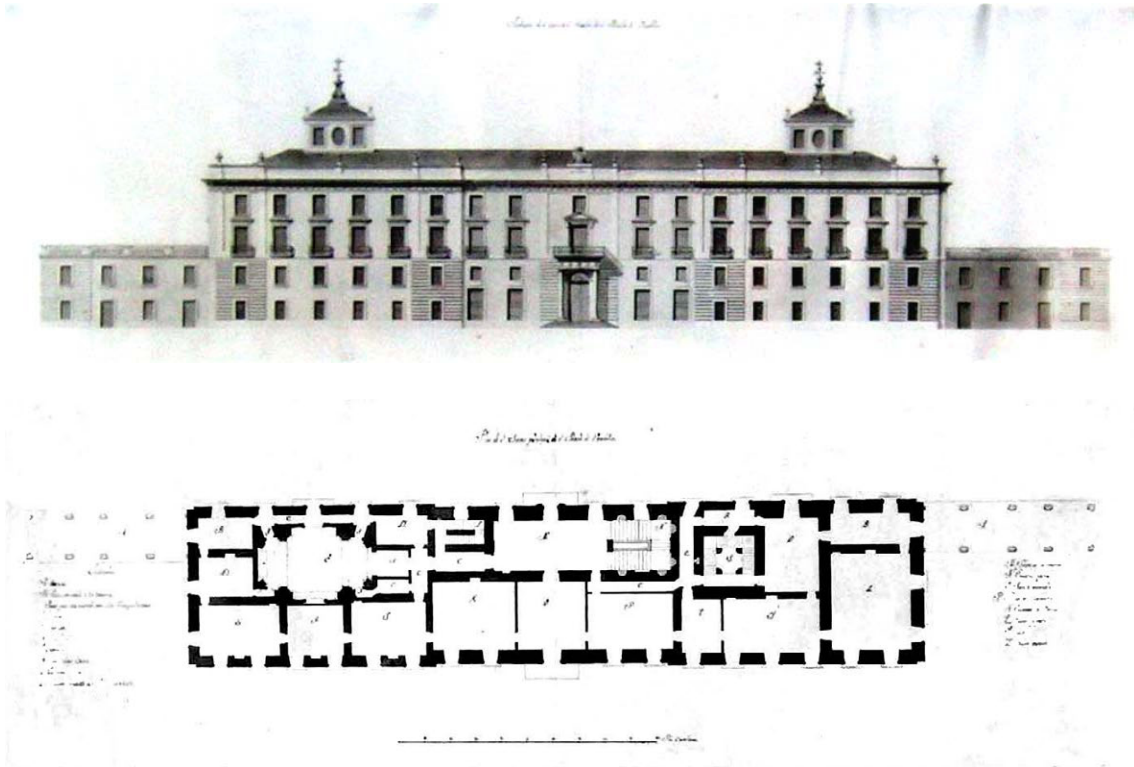


Vista de la fachada principal

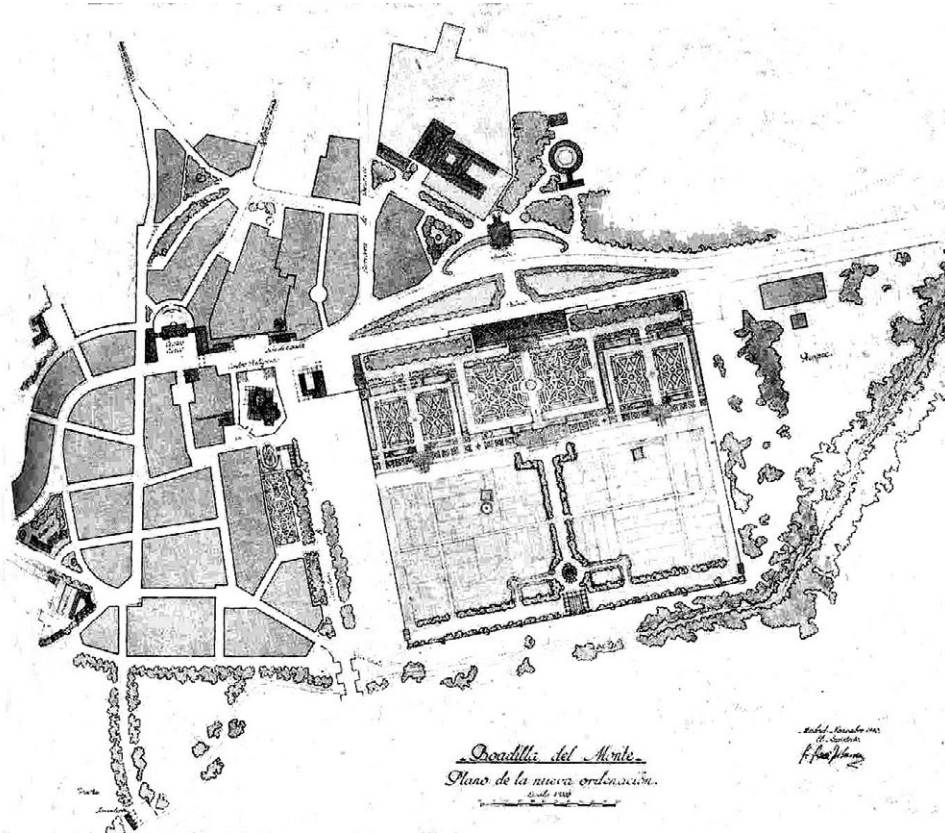


Vista del interior de la capilla

El jardín tiene forma rectangular y una superficie de unas 6,8 ha. Una cerca de zócalo de mampostería y fábrica de ladrillo visto rodea el conjunto y cuatro puertas se abren en ella: dos en la terraza superior y otras dos en la inferior, en los lados nordeste y sudoeste. Dividido en tres paratas –más el nivel de entrada-, como se ha dicho, la superior alberga la plaza de acceso con la fuente y depósito de agua; la primera, con 1,5 ha, contiene la casa y el jardín de cuadros; la segunda –de 1,4 ha-, otro jardín formal con arboleda de frutales –o huerta- y, la tercera, los campos de cultivo, con 3,9 ha. Tras la cerca, se extiende el monte, el coto de caza, dentro de las posesiones del infante, unas 800 ha¹⁴ originalmente de encinas, robles, pinos y otros árboles¹⁵.



Alzado y planta principales. Alfonso Regalado Rodríguez, 1765. *Familia Cervera Vera*



Planta de la nueva ordenación de Boadilla del Monte. Federico Faci, 1941. *FACI IRIBARREN, F., 1941*

Al camino, arbolado en el siglo XIX, se abre la fachada de acceso al palacio, con una amplia plaza semicircular¹⁶ rematada en el eje de simetría del conjunto con la fuente y depósito de agua posterior. Espléndidamente compuesta, consiste en un gran arco de triunfo de piedra con tres tazas independientes, una por nicho, cada una con su caño. El depósito, al que se adosa esta pieza pétreo, se construyó de fábrica de ladrillo visto. La carretera se desplazó con una amplia curva hacia el depósito, por lo que desapareció la plaza semicircular y el arbolado representado en la cartografía del siglo XIX¹⁷.

El palacio es una de las obras maestras de Ventura Rodríguez, su autor. De dilatada fachada de casi 120 m de largo, se compone de un cuerpo principal estrecho en planta y sin patios que oculta el jardín posterior y de dos pequeñas alas de servicio que le acompañan simétricas, con sus patios exteriores, en ambos laterales. Tiene el edificio tres alturas a la entrada –una sólo las dependencias secundarias- y cuatro, por el desnivel existente, al jardín –dos, por tanto, las alas laterales-. Dos torreones, no situados en los extremos, que corresponden a la iluminación de la capilla y a la escalera de servicio, aunque algo desplazado de ésta, ponen un acento vertical a la poderosa horizontalidad de la fachada exterior, ordenada con rigurosa geometría, cuya portada principal centra la fachada y marca el eje de simetría; otras dos portadas equidistantes de la principal organizan los cuerpos laterales de los torreones. El alzado al jardín, más descompensado por el piso añadido bajo la imposta, presenta dos partes similares de sendas plantas cada una, con una gran portada de dos niveles al tener el balcón en el tercer nivel¹⁸.

Unas gradas entre las peanas de los órdenes permiten el acceso a la planta baja desde el camino de Pozuelo –primera desde el jardín-, que se aumentan en la puerta nordeste dada la ligera pendiente en esta dirección de dicha vía. Asimismo, una amplia escalinata extendida hacia el jardín conecta éste con el nivel inferior.

Las plantas, frente a la simetría de las fachadas, presentan una gran complejidad: para aprovechar la orientación sudeste y el contacto con el jardín, la capilla y las escaleras principal y de servicio se sitúan en la crujía de acceso, con lo cual se destina toda la crujía mejor orientada a salas abiertas al jardín. En esta fachada, la gran portada corresponde a una gran sala de doble altura, el denominado Gabinete de Historia¹⁹. No existe en el conjunto, en principio, acceso de carruajes y cabalgaduras.

El palacio se asienta sobre una primera terraza con forma de T –de Y si se descuenta dicha construcción-. Su superficie se divide en tres partes: el jardín de cuadros, enfrente al palacio, y las dos arboledas laterales, con los pabellones de acceso. El primero tiene, sin incluir la vivienda, algo más de 7.700 m², mientras que los ámbitos anejos 4.900 m² entre los dos. En la actualidad sólo restan algunos árboles y arbustos aislados en el jardín de cuadros, pues se han perdido los trazados de los cuadros bajos.



Vistas de la terraza superior. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista de la terraza superior. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vistas de la escalera lateral septentrional. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*

Se dividía en dos partes principales: un amplio espacio enarenado con varios elementos frente a la fachada del palacio y los cuadros, en un gran entrante de la terraza sobre la plataforma inferior. El primer ámbito no guardaba simetría, pues en la parte nordeste había cuatro cuadros rectangulares arbolados y en la sudoeste dos piezas, una circular y otra cuadrada, que parecen estanques²⁰. El jardín de cuadros²¹, propiamente dicho, tiene una forma rectangular y se dividía en dos grandes grupos de forma cuadrada y de complejos dibujos similares, tomados de los trazados de Serlio y de parterres franceses, con una plaza circular arbolada con una fuente central en el eje de simetría, la famosa fuente de las Conchas; fue sustituida después por una de hierro, rodeada de un cenador de tuyas –cipreses, según algunos autores-, ya del siglo XX. Cuatro copas de mármol acompañaban el eje central, como testifican las fotos de Winthuysen y todavía vio Consuelo Martínez-Correcher en 1981²².



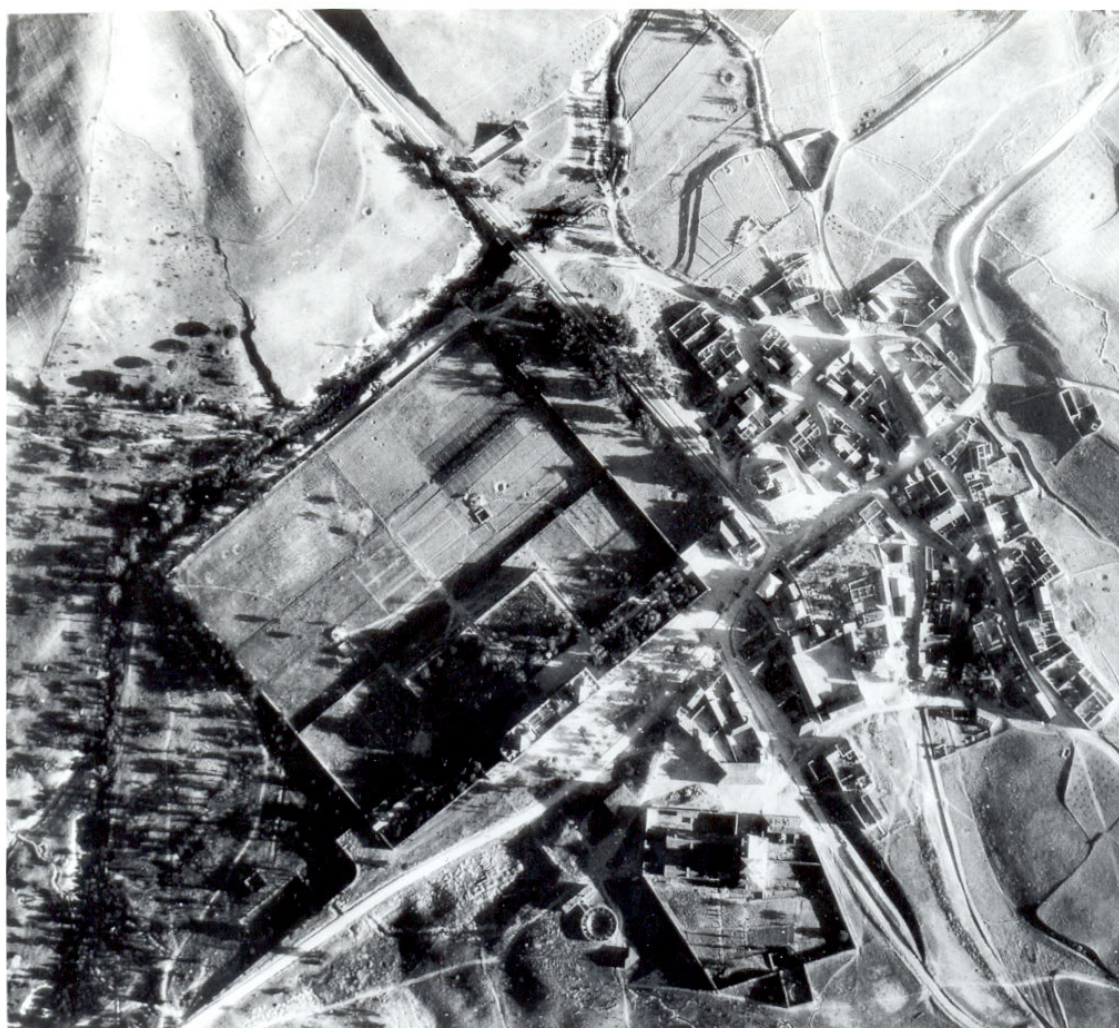
Fuente de las Conchas,
actualmente en el Campo del Moro

El viario del cuadro nordeste se organizaba a partir de una plaza central con ocho calles, las diagonales y el crucero central; una circunferencia recorría todo el ámbito y jugaba con otras curvas y contracurvas y pequeñas plazoletas circulares, que delimitaban los arriates bajos de boj. Esta agrupación se rodeaba por una platabanda también de boj alternando rectángulos y círculos con árboles y, frente a la plaza enarenada, se extendían unas amplias bandas asimismo arboladas con dibujos de rombos y rectángulos, probablemente de boj²³. El cuadro sudoeste era más sencillo, aunque repetía varios diseños del parejo: dividido en cuatro partes por un crucero con una plaza y fuente, otra circunferencia concéntrica, pero menor, rodeaba dicha plaza, y más caminos curvos sucesivos recortaban los arriates de boj; las mismas platabandas perimetrales con árboles de sombra (robinias) cerraban el conjunto.

Dos amplios caminos enarenados, como el resto del viario, flanquean todavía los desaparecidos cuadros en los lados cortos del bancale, para, sorprendentemente, reducirse a la mitad y crear otro paseo en el lado mayor, dividido en dos –como en la Casita de Arriba de Villanueva- por la espléndida



Vistas de la escalera lateral septentrional y la escalera central. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista aérea. Dirección General de Regiones Devastadas, 1943. *Archivo General de la Administración*

escalera que lleva al segundo nivel. Todos estos viales perimetrales se acompañan de una balaustrada de granito con machones del mismo material.

Las dos alas laterales arboladas son estrechas franjas de terreno (aprox. 30 x 80 m) con dos zonas diferenciadas separadas por un gran paseo que, pasando por delante de la fachada del palacio, conecta dos magníficos pabellones de acceso de muro de fábrica de ladrillo visto, como el resto de los elementos del jardín, con dos arcos de pilastras toscanas de pedestal y basa granítica y fuste y capitel de ladrillo, así como entablamento y frontones de los mismos materiales. Las puertas se acompañan de celosías de madera con balaustres radiales.

Al norte de este paseo se organizaban cinco hileras de árboles (falsas acacias, fresnos, árboles del amor y otros) con una glorieta interior coaxial con la escalera de acceso a la terraza inferior²⁴ y al sur unas bandas arboladas con arriates romboidales, como las existentes en el jardín de cuadros²⁵, que se abren mediante unas balaustradas a la terraza inferior. Parte de este arbolado se mantiene todavía, así como lilos y arbustos de boj de gran tamaño sin recortar a ambos lados del camino.



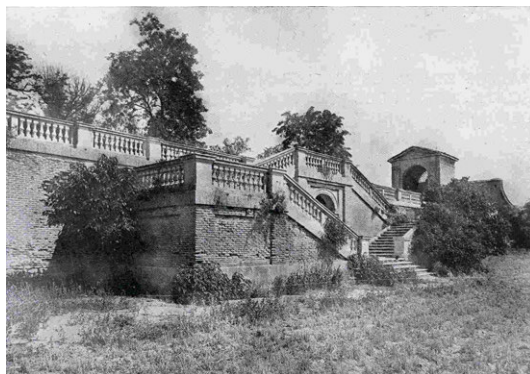
Vista del nivel superior y escalera central



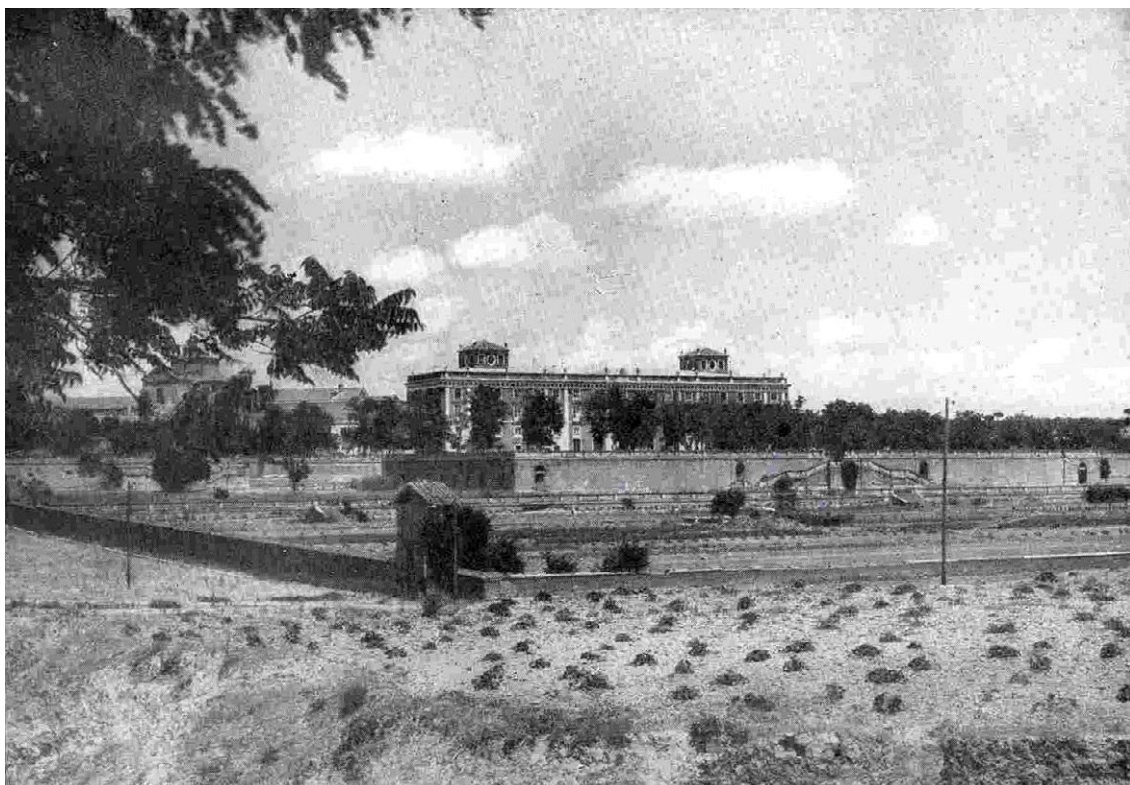
Vista de la escalera central y niveles inferiores

La escalera central, adosada al muro de contención, de traza italiana y con influencias bramantescas, tiene doble tramo simétrico y termina, tras tres mesetas, en un tramo perpendicular que se introduce en la terraza superior y que interrumpe el paseo, como ya se ha dicho. El arranque en la parata inferior se hace en esquina y, desde la meseta final, común con el trecho simétrico, que está abalconado, arranca el ramal ortogonal último.

Se realiza la escalera, como el muro de contención, de fábrica de ladrillo visto y en el cuerpo adelantado de la meseta central presenta a modo de arco de triunfo el acceso a una sala, punto final de una galería que proviene del palacio²⁶; las mesetas de arranque se enfatizan con sendos nichos excavados en el paño de ladrillo, flanqueados por pilastrones del mismo material.



Vistas del alzado principal y de las escaleras laterales. NAVARRO SANJURJO, A., 1944



Vista del conjunto. NAVARRO SANJURJO, A., 1944



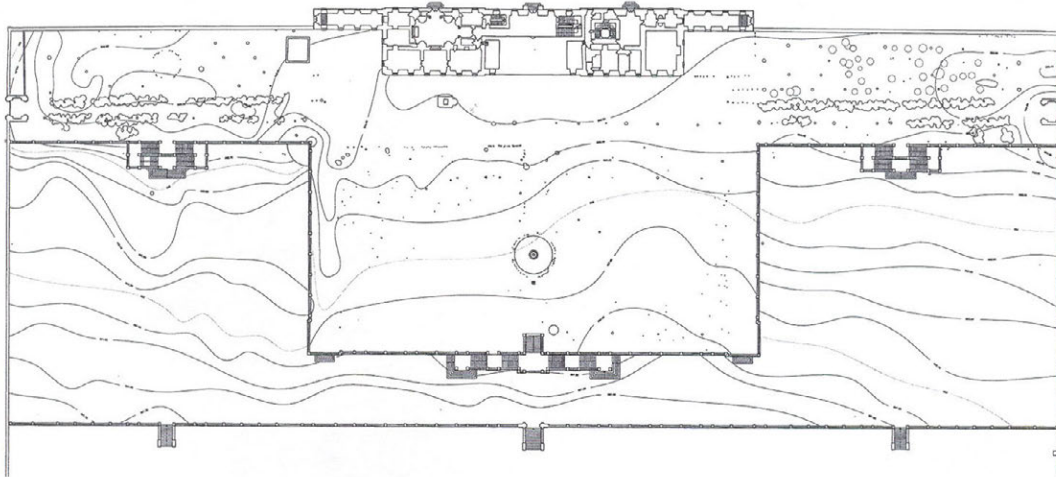
Vista del conjunto y del palacio desde el exterior. José Latova, 1991. Archivo Servicio Histórico Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

Otras dos escaleras comunican ambos bancales, situadas, no exactamente en el punto medio de las alas arboladas, sino más cerca del jardín de cuadros²⁷. De dos tramos doblados y simétricos, están construidas de muros de fábrica de ladrillo con cajeados sobre zócalo de granito y balaustradas del mismo material. En la plataforma de arranque se abre una portada con una estancia abovedada.

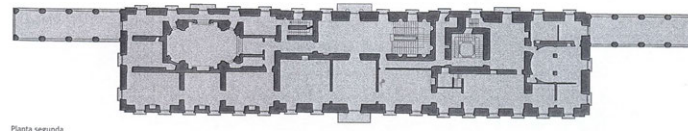
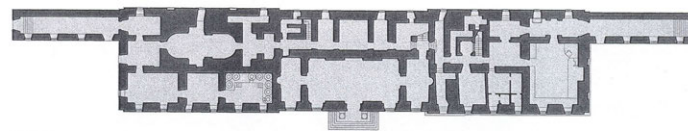
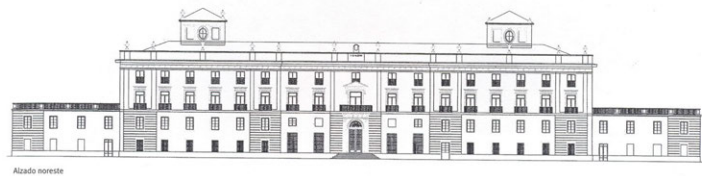
La terraza segunda, con forma de U, asimismo simétrica, se compone de tres partes: dos espacios prácticamente cuadrados, donde se encuentran las escaleras laterales, y un estrecho paso arbolado que los comunica, bajo la escalera central. Su función era la de albergar una arboleda de frutales o huerto, cuyo trazado era diferente en cada una de las dos partes²⁸, pues el septentrional²⁹ se organizaba mediante cuatro cuarteles iguales con hileras de árboles perpendiculares al eje longitudinal; éste se marcaba con una anchura mayor frente al ortogonal, que llevaba a una pequeña puerta en el muro nororiental, la quinta del jardín, denominada <<la puerta Chica³⁰>>; esta portada dividía en dos una banda libre interior, rodeada de árboles y adosada a dicha cerca, de tal forma que se ocupaba todo el terreno. En el meridional, en cambio, se dibujaba un sencillo ochavo con ocho cuarteles triangulares con el perímetro arbolado³¹. Entre ambos elementos, un estrecho paso -con escasos 20 m en la escalera-, bajo la terraza del jardín de cuadros, permitía su conexión.

El muro de contención de la terraza superior, de fábrica de ladrillo visto, se horada en sus lados cortos mediante una serie de arcos que dan acceso a unas amplias naves creadas bajo la parata y cubiertas por bóvedas de crucería del mismo material, destinadas a almazara, cuadras³² y otras dependencias. Entre ellas parece ser que había una sala central a la que se accedía por la puerta de la escalera principal.

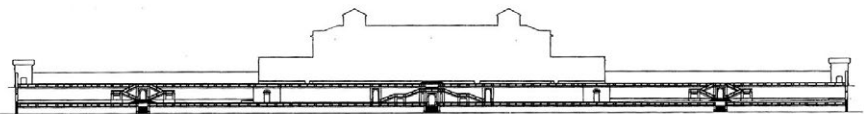
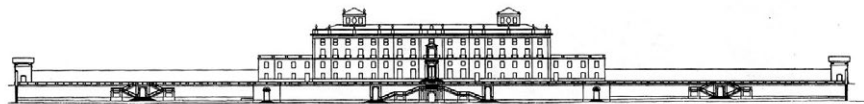
En el eje de simetría general y en los dos laterales unas sencillas escaleras rectas y abiertas en la gran línea de balaustradas conectan esta terraza con la inferior, denominada <<la Viña³³>>. Ésta, cuyas 3,9 ha la convierten en la de mayor superficie, se dedica a cultivos agrícolas -con huerta y frutales, como perales, nogales y vid³⁴- y se dividía en dos partes separadas por un camino que coincidía con el eje principal: el sector septentrional estaba ordenado por una cuadrícula ortogonal con tres calles longitudinales y otras tantas transversales, además de las perimetrales, que ofrecían 16 cuadros plantados perimetralmente de árboles; los ocho más cercanos al eje principal son de tamaño menor que los restantes, organizados según los ejes laterales. Los cuarteles se rodean de árboles y en el centro tenían un pequeño elemento, seguramente acuático. Para absorber el tramo de las escaleras, que se introduce en la parata, se disponía una estrecha banda arbolada aneja al pequeño muro de contención de ladrillo visto. Otra, algo más ancha, remataba la terraza, y acompañaba el paseo entre las dos puertas laterales, que coincidía con la última calle del entramado ortogonal creado por los cuarteles. Estas portadas presentan similar formalización que las de la primera terraza, pero no tienen ningún espacio cubierto. El lado meridional, en cambio, no se formalizó, por lo que quedó sin plantar ni trazar el viario.



Cristóbal Rodríguez, Doroteo Céspedes y Raúl Ciudad, 1999. *Comunidad de Madrid*



Cristóbal Rodríguez, Doroteo Céspedes y Raúl Ciudad, 1999. *Comunidad de Madrid*



Alzados de palacio y jardín. Cristóbal Rodríguez, Doroteo Céspedes y Raúl Ciudad, 1999. *Comunidad de Madrid*

La cerca se va escalonando para adaptarse a la caída del terreno y mantener una altura suficiente; volutas curvas entre los tramos de la primera y segunda terraza ayudan compositivamente en este proceso de escalonamiento sucesivo. En el nivel inferior unos contrafuertes mejoran la estabilidad del muro.

En la actualidad, las dos últimas terrazas constituyen un erial: en la superior, sólo resta algún árbol cerca de las escaleras laterales y poco más; en la inferior, una alberca se encuentra en el cuartel sur –había otra en el norte- y diversos arbolillos salpican su superficie, entre los que destaca una hilera cercana a la balaustrada en su parte septentrional³⁵.



Estanque y noria

En el exterior de este recinto cercado, en la parte oriental y bajo la carretera de Pozuelo de Alarcón, se encuentra un estanque rectangular rodeado de balaustradas con su noria, alojada en una construcción aneja, y, más al norte, un gallinero, los cuales participan del orden geométrico del palacio y entorno.

Los jardines de Boadilla del Monte, con sus tres terrazas articuladas por un eje común, el de simetría del palacio, muestran la perfección alcanzada en España por el tipo en ladera italiano, como último ejemplo de una serie de jardines, entre los que se encuentran, en una primera etapa, los jardines de Cadalso de los Vidrios, Abadía y el Bosque de Béjar, en los que se introducen todos los componentes pero sin un eje común y, ya con el mismo eje, la Fresneda, jardín de los Frailes del Monasterio de El Escorial, la Zarzuela y la Florida³⁶; pero la integración completa se produce finalmente en este jardín del infante Don Luis.

En este momento, segunda mitad del siglo XVIII, en España todavía se están realizando proyectos de jardines al estilo clásico francés, como se puede constatar en los trabajos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en los proyectos tardíos de los jardines del Palacio Real Nuevo, de Sabatini, y otro atribuido al mismo para el Real Jardín Botánico de 1778, así como los parterres de Liria y Buenavista, éste de Ventura Rodríguez y posterior en siete años a los jardines de Boadilla. Entre los años 30 y 80 del siglo XVIII se proyectan y realizan simultáneamente para la familia real y el círculo cortesano jardines en dos modelos: el francés, proveniente del gusto imperante de la nueva dinastía de los Borbones, y el italiano renacentista y barroco³⁷, con el tamiz hispano, que, en realidad, nunca desapareció completamente, pues se

Vistas del conjunto. Fotos José Latova, 1991. *Archivo Servicio Histórico Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*



Fuente de entrada



Fuente de entrada



Alzado principal



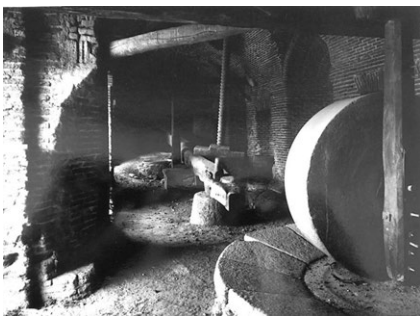
Alzado al jardín



Galerías del jardín



Galerías del jardín



Lagares



Galerías del jardín



Galerías del jardín



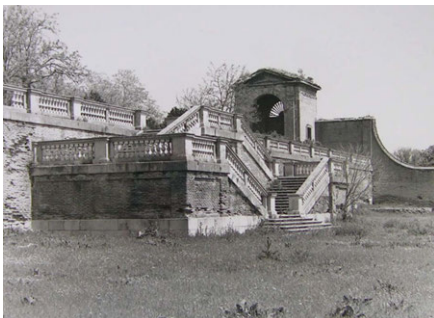
Acceso a galerías



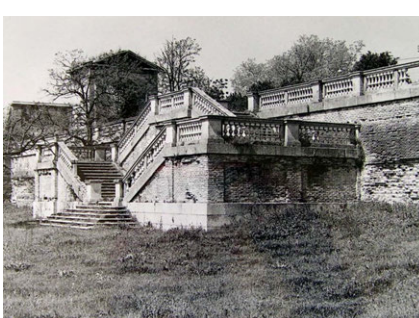
Muro de contención del jardín alto



Jardín alto



Vistas de las escaleras laterales entre los niveles superiores



Pabellón de acceso lateral

siguieron construyendo por diversas razones de índole pragmática, como la dificultad de implantación y mantenimiento de los jardines franceses, e idiosincrásicas, pues su espacialidad es ajena a la española. Ya a finales del siglo XVIII se introdujo tímidamente el jardín paisajista, proveniente de Francia, que no se impone hasta bien entrada la centuria siguiente³⁸.

Fernando VI y Carlos III, frente a su padre Felipe V, volcado en el mundo francés, y como hijos de una italiana -Isabel de Farnesio-, recuperan en España el esplendor clásico de los llamados Austrias mayores, especialmente el promovido por Felipe II. Estos Borbones restablecieron no sólo sus elementos formales, sino también los conceptos espaciales del siglo XVI, y el jardín de Boadilla va a ser el germen de esta restitución³⁹.

Ventura Rodríguez había realizado un proyecto para el Palacio Real Nuevo⁴⁰, que fue rechazado, donde empleaba elementos formales franceses: sólo parterres, con articulaciones muy elaboradas -dado el desnivel existente- de jardines en ladera de tipo italiano que fueron, de forma simplificada, utilizadas después en Boadilla⁴¹. Realizado entre 1757 y 1759, pocos años antes que este palacio, constituye un antecedente del mismo. De forma similar, después de este jardín, en 1770, redactó todavía varios proyectos en estilo francés, como el encargado por la casa de Alba, un espléndido parterre de *broderie* para el palacio de Buenavista de Madrid, no realizado, y dos años después, otro parterre urbano para el palacio de Altamira, tampoco hecho⁴². Por ello sorprende la utilización de un sistema renacentista italiano⁴³ en el jardín de Boadilla, cuya génesis pueden explicar varios factores, como la continuidad del modelo italiano en España, por mimesis estilística con el palacio, la renovación de la arquitectura en términos clásicos, el agotamiento del jardín francés y, por último, el prestigio de las soluciones tipológicas de los Austrias.

Sin duda, fue la topografía donde se asienta el factor principal que obligó a realizar este tipo de jardín; el clásico francés requiere amplias superficies con una suave pendiente abiertas al paisaje⁴⁴, pero no es este el caso de Boadilla: el terreno presenta un declive importante cerca de la casa para tenderse posteriormente. Por ello, la solución fue tomada de la tradición anterior, del tipo aterrizado italiano, con unos dispositivos de proyecto perfectamente contrastados en España, con algunos ejemplos previos interesantes ya mencionados, aunque, desde luego, Boadilla es el más perfecto, pues todos ellos se podrían entender como pruebas no conseguidas del palacio de D. Luis.

La elección de esta localización, además, aseguraba dos condiciones que se requerían en la villa: las panorámicas y la imagen ordenada y unitaria del conjunto –residencia y jardines- desde el paisaje exterior.

Los cinco elementos componentes de la villa, plaza de acceso, palacio, jardín de cuadros, huerto y cultivos –rodeados del monte- se organizan según un eje longitudinal muy desarrollado. La elección del terreno, de clara ascendencia clásica, pues sigue las pautas descritas por Alberti para la localización de las villas, exige el aterrızamiento para el mejor aprovechamiento del jardín: tres paratas se suceden, sin incluir la de la plaza de acceso, tras la cual aparece el



Vista desde el este



Vista del conjunto desde el sur



Vista del exterior del palacio



Vista de los accesos laterales



Vistas del palacio y la terraza superior

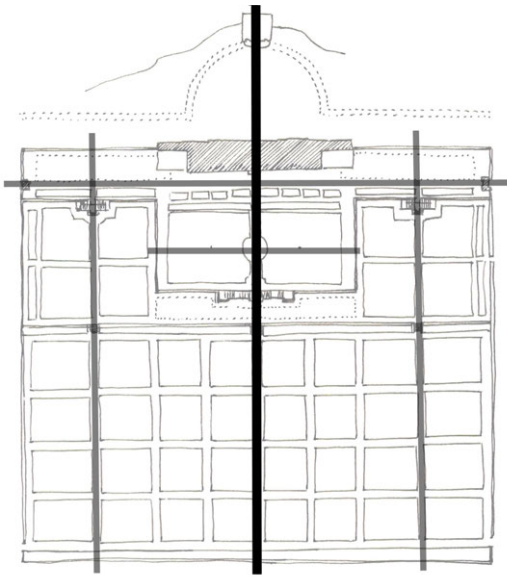


Vista de la terraza superior y la portada lateral



Vista del palacio y la terraza superior

palacio con el jardín de cuadros en la primera, el de la arboleda-huerto en la segunda y los cultivos en la tercera. La ordenación sigue el tipo fijado por el Belvedere de Bramante⁴⁵: tres terrazas, articulación vertical a través de escaleras, planos horizontales solucionados mediante temas vegetales y acuáticos extendidos, elementos plásticos que enfatizan el eje principal y, por último, un eje perspectivo que comenzará en el punto inferior –normalmente con el acceso o la residencia, aunque en Boadilla no sucede así⁴⁶– para culminarse en un elemento que constituye el fondo visual perspectivo, en este caso el palacio, pero evitando el cierre lateral del espacio y ampliándolo en anchura.



Esquema de ejes

La superposición de los frentes arquitectónicos de los muros de contención sucesivos con sus balaustradas y escaleras organiza una base horizontal, masiva pero de gran dinamismo, que constituye el apoyo para la implantación de la arquitectura del palacio. El eje longitudinal, que es el de simetría del conjunto, se manifiesta mediante el apoyo de otros dos ejes paralelos y, especialmente, por una serie de elementos plásticos que ayudan a imponer su presencia: la fuente exterior, las portadas del palacio, la gran fuente de las Conchas, la escalera monumental con el arco bajo la meseta y la escalera inferior, pues no tiene ningún elemento visual de remate en la tapia final.

Las tres escaleras que unen las dos primeras terrazas, de corte bramantesco, como ya se ha señalado, se prolongan en otras tantas que comunican con la tercera plataforma, por lo que se forman tres ejes perspectivos paralelos longitudinales. El eje principal se dobla a cada lado para extender la trama a todo el conjunto y el paseo que une las dos entradas laterales de la terraza primera organiza un eje transversal ortogonal al longitudinal, como ocurre en la Casita de Abajo, que se repite sucesivamente para generar, con el trío anterior y sus paralelas, un entramado ortogonal, una malla que se adapta a cada uno de los niveles y que se homogeneiza mediante estos cuatro grandes ejes, los



Vistas de las terrazas y escaleras de conexión



Vista desde el balcón principal



Vista de la terraza superior desde la puerta del palacio



Vistas del eje principal de la terraza superior

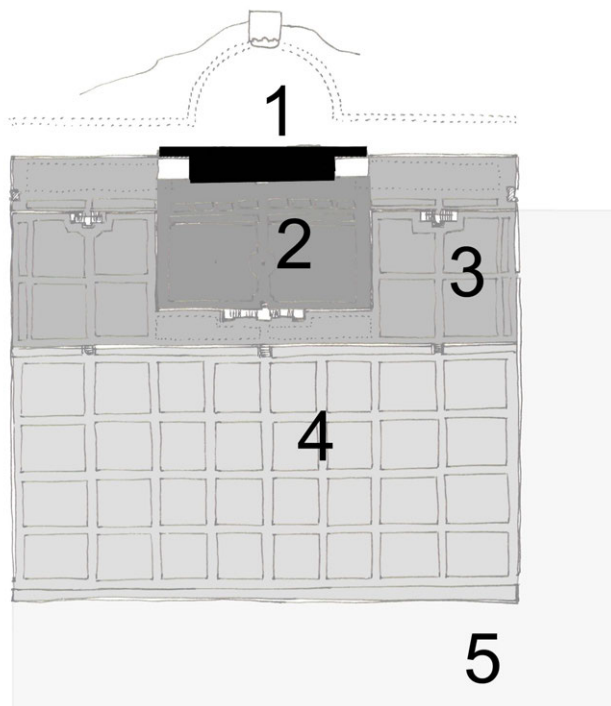


Vistas de las galerías del jardín y gruta bajo la escalera principal

tres longitudinales en el sentido de la línea de máxima pendiente y el transversal.

La fuerza de este eje transversal del palacio, con dos vistas encuadradas por el arbolado y rematadas en los pabellones laterales de acceso, da origen finalmente a un peine perspectivo formado por tres vistas en descenso paralelas y dos opuestas coincidentes en el eje que las une, pues su doble desarrollo permite la extensión del jardín hacia los laterales, dada su forma compacta, que demanda otros dispositivos, además del trazado del eje principal, para ocupar todo el recinto. Así, desde el jardín de cuadros, atraídos por los pabellones laterales, el visitante hallará dos nuevas perspectivas ortogonales al recorrido, que arrancan de las dos escaleras bramantescas.

Pero a la vez, desde los pabellones de acceso laterales, se recorren los dos brazos de la T con las arboledas que enmarcan el palacio⁴⁷ a través de dichos paseos transversales, cuya estrechez y carácter prismático acentúan la apertura espacial y horizontalidad del jardín de cuadros. Por lo tanto, la arboleda rodea dicho jardín ornamental por tres de sus lados, con la casa en el cuarto. Estas ordenadas arboledas son, entonces, elementos de transición entre el jardín de cuadros y el exterior y, por tanto, siguiendo la ortodoxia renacentista de integración entre arquitectura y naturaleza, equivaldrían al selvático⁴⁸.



Gradación entre arquitectura y naturaleza

- 1: Palacio
- 2: Jardín de cuadros
- 3: Arboleda ordenada
- 4: Huerto
- 5: Coto de caza

Esta gradación usual en los jardines renacentistas italianos, que fructificó ampliamente en nuestro país, se establece también en Boadilla con diversas especificaciones de carácter hispano. La principal es, sin duda, el empleo del huerto de frutales en sustitución o comparsa de las arboledas, que implica el

Efectos de perspectiva de visión dinámica



Desde la tercera terraza hacia las segunda y primera terrazas y palacio



Desde la segunda terraza hacia la primera y el palacio

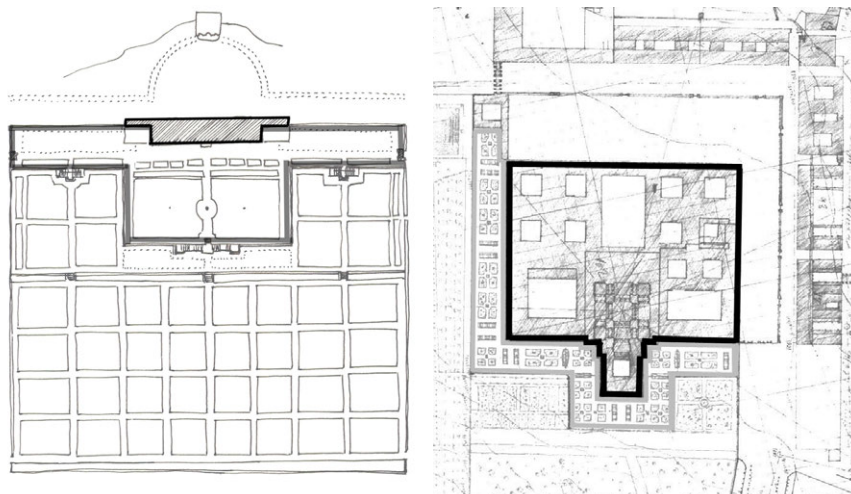
necesario cerramiento de este último estadio para proteger sus frutos del exterior, frente a la integración del selvático en Italia desde mediados del siglo XVI con la naturaleza virgen del entorno, es decir, la sucesiva disgregación de la forma del jardín al introducirse en el ámbito más agreste, la naturaleza intacta exterior, como sucede en la Villa Lante. Pero, si bien en España se experimenta con más o menos fortuna en el Bosque de Béjar y La Florida, y, simultáneamente, en la Casita de Abajo de El Escorial y en la Quinta del Duque del Arco -ejemplos en los que la forma externa del jardín se modifica para adaptarse a su entorno-, lo común es que estos elementos, como así sucede en Boadilla, se cierran al exterior al contar en su esquema con la huerta, pieza que se aísla por necesidad. Este hecho se ha entendido como una vuelta en la jardinería española hacia los primeros ejemplos renacentistas italianos, donde la implantación geométrica en el entorno era ajena al mismo, al concebirse el jardín como un elemento autónomo⁴⁹, como refleja el cuadrilátero perfecto del jardín en Boadilla -como en La Zarzuela-, donde el trazado se impone al exterior con rotunda geometría frente a la fusión con su entorno.

Pero también presenta otros dispositivos específicos de la gradación entre arquitectura y naturaleza en España, que han sido desarrollados en ejemplos anteriores, como la sucesión de un mayor número de elementos, que ya aparecía en la Casa de Campo -donde en el eje principal, tras la casa se concatenan el jardín de cuadros, la arboleda ordenada y el huerto- la generación de otras gradaciones menores truncadas⁵⁰, o el aislamiento de las dos grandes arboledas de frutales de la terraza segunda de la gradación principal, a pesar de constituir dos de los elementos claves del diseño: su simetría respecto al eje principal les confiere la necesaria subordinación al trazado general como elementos de fondo y acompañamiento al jardín de cuadros, pero la importancia de su trazado, con la típica estrella de ocho calles radiales de origen cinegético, ajeno a la gradación entre arquitectura y naturaleza, desjerarquiza dicha axialidad.

El eje longitudinal no se prolonga en el monte⁵¹ y el conjunto no presenta más señales de ordenación territorial que el camino inconcluso hacia Madrid; así el programa de lo construido o proyectado en el entorno no es extenso, especialmente las casas de oficios, lo que alejaría a Boadilla de lo que se entiende por un Real Sitio, y menos en el sentido borbónico, que incluía una población dependiente de él y, en cierta medida, subsidiaria compositivamente de su trazado. Esta intención aquí no está resuelta, pues el conjunto se yuxtapone de forma independiente al núcleo urbano preexistente, probablemente por estar inacabado⁵². Aún así, hay que constatar en el palacio del infante D. Luis en Boadilla del Monte una organización completa del tipo de villa en contacto con lo rural.

Pero la implantación del conjunto, el rectángulo prácticamente cuadrado que acoge palacio y jardines, en un pequeño valle, se adapta al agreste medio físico⁵³ y a la población, cuyos elementos preexistentes -convento, iglesia, caserío- no tienen la fuerza suficiente para prefigurar su localización y trazado: sólo el cruce, casi ortogonal, de los dos caminos -el de Madrid y el de Villaviciosa a Pozuelo de Alarcón, parece indicar la posibilidad de su posición, cuya separación del camino de Madrid -y, por tanto, del pueblo- permite la

creación de la plaza de acceso y la justa distancia entre el palacio y el caserío, cuya iglesia habría quedado, en el caso de su traslación hacia el oeste, aneja a la entrada occidental del palacio: de esta forma, no domina sobre la villa, sino que se articula como una residencia suburbana, aneja a un camino principal y compuesta mediante éste y su perpendicular con el núcleo de Boadilla, el semicírculo de la plaza y la fuente-depósito con la iglesia del convento de carmelitas detrás. En cambio, su implantación en el paisaje como elemento visual, corresponde a un cuidado estudio perceptivo de superposición de planos horizontales recortados en el fondo boscoso del monte posterior todavía hoy mantenido⁵⁴ –al permanecer el entorno prácticamente sin edificar-.



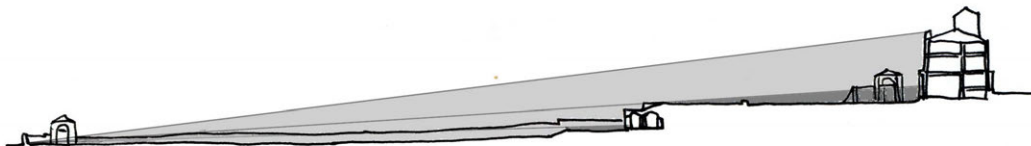
Esquemas en T y U en Boadilla del Monte y en San Lorenzo de El Escorial (plano base: Planta general. Hoja kilométrica de la Topografía Catastral de España. Junta General de Estadística, h. 1865. Instituto Geográfico Nacional)

Desde los primeros ejemplos musulmanes, en el siglo X, los jardines se organizan mediante la introducción de un elemento, generalmente arquitectónico, en el entorno inmediato, acción que convierte a esta pieza en el arranque del eje que ordena todo el jardín, como sucede en Boadilla. Ya el palacio responde a una forma de T, pero, como en Aranjuez, más que un cuerpo longitudinal con un elemento que se introduce en el paisaje, el palacio del infante D. Luis se compone mediante dos pequeñas alas que se adosan a un cuerpo principal y que ocultan dos patios de servicio –en Aranjuez, los jardines secretos del Rey y la Reina-, por lo que no se puede considerar que aquí la arquitectura constituya en su formalización el origen de la ordenación del entorno, sino la introducción del jardín de cuadros en el resto de las terrazas.

Entonces, la terraza superior, en forma de T, refleja dos tendencias claras en el jardín: por un lado, una italiana⁵⁵, ante el necesario desarrollo hacia el sudeste para habilitar un jardín de cuadros ornamental articulado con el palacio, y otra hispana, al constituir este elemento una plataforma con dos alas laterales o una pieza que se adosa a otra mayor para introducirse en el paisaje y generar con su eje la ordenación del conjunto; esta forma resultante en T –con su complementaria en U en la terraza inferior- es similar a la existente en el propio palacio, como hemos visto, con las dos alas laterales añadidas, y el resultado final tiene su origen en San Lorenzo de El Escorial.

Las trazas originales de la amplia terraza enarenada frente al palacio se desconocen. Se ha entendido tradicionalmente que los dos grandes cuadros disímiles de tradición clásica, bajos y recortados en boj, representados en el plano de 1868 del Instituto Geográfico, provenían de la mano de Ventura Rodríguez, pero no hay pruebas documentales que lo garanticen, aunque la traslación simplificada de cuadros publicadas por Serlio y de ejemplos franceses similares a algunas de las piezas realizadas por Rodríguez en el proyecto del Palacio Real, permiten atribuir su autoría al arquitecto. La fecha de su realización exigiría más el parterre de bordado clásico francés que el propio don Ventura proyectara en sus obras contemporáneas y posteriores⁵⁶.

La ordenación de los cuadros, cuyo eje central de simetría es el del palacio y el de la plaza de acceso al mismo, denota unos conocimientos muy amplios del jardín renacentista italiano. Su desarrollo posterior en la segunda y tercera terrazas permite concatenar axialmente en un espacio perspectivo continuo todos los ámbitos de la villa, como ya se ha señalado. En los jardines italianos en ladera el eje perspectivo comienza en el nivel inferior y en el punto central, generalmente de acceso o con la casa en esa posición, para extenderse por la línea de máxima pendiente hasta alcanzar la cota más alta, con un elemento principal del jardín que le sirva de fondo perspectivo –podría ser la casa, como en la Villa d’Este-; por lo tanto, el jardín puede estar delante o en la parte trasera de la residencia o a ambos lados, con la casa en medio. En cambio, en los jardines españoles el jardín siempre está detrás de la casa, pues la plaza de acceso debe estar en contacto con la fachada principal –hay excepciones, como en La Florida o en la Casita de Abajo-; entonces, si la localización permite vistas panorámicas, como en Boadilla del Monte, La Zarzuela o el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el jardín siempre será trasero. Como el huerto, es un elemento primordial en España en la transición hacia la naturaleza, siempre se colocará en el extremo más alejado de la casa, y, por tanto, el de menor cota y más cercano al valle, como por otro lado recomendaba Alberti⁵⁷; plantear este punto como el inicio del eje perspectivo no tiene sentido, pues no presenta la preponderancia que tiene en el jardín italiano. De esta manera, y como ya se ha señalado, este eje se diluye en la terraza inferior, se explaya y extiende en una malla ortogonal que lo desjerarquiza y, por tanto, no se manifiesta el punto central del lado inferior, como se hace en los jardines italianos y muchos franceses.



Esquema de visuales: ángulo de visión y ángulo muerto (más oscuro)

El espacio perspectivo unitario organizado desde el palacio, con la transición a través de las terrazas hasta el paisaje exterior, está muy bien construido, y a su vez, propicia, como en El Escorial y La Zarzuela, una visión encadenada de gran interés, pero trunca por no plantearse un recorrido iniciado en la terraza inferior: desde el punto central del cerramiento exterior se alcanza a reconocer una organización perspectiva estipulada a partir del sucesivo aterramiento y de la disposición del palacio en la parte superior, fondo perspectivo y culminación del recorrido.

En los dos ejes laterales, de la misma forma, las dos arboledas simétricas al palacio enmarcando éste proporcionan fondo a sendas perspectivas secundarias y menores también de visión encadenada.

Que el espacio enarenado frente al palacio se origine a su vez como un paseo transversal; que el eje principal, tras alcanzar la escalera, se precipite en su cambio de nivel en pocos metros hasta la huerta y que el eje transversal del jardín de cuadros -marcado por la plazuela y fuente de las Conchas- no se corresponda con los de las terrazas inferiores, a pesar de la homogeneidad del conjunto, indican un claro interés en dislocar un espacio perspectivo que se plantea ortodoxamente y proporcionarle una ambigüedad que le enriquece espacialmente.

Si el peso compositivo del jardín de cuadros se encuentra en el eje central, como marca la ortodoxia renacentista, en la siguiente terraza, a pesar de la escalera de enlace, el énfasis formal se dobla y traslada a los laterales, lo que hace que el equilibrio formal se desplace y el eje principal, hecho típicamente hispano, se encuentre desamparado en su desarrollo. Así, tras el palacio, que organiza una primera franja volumétrica con las dos arboledas laterales, que lo enmarcan, se sucede otra banda de carácter más formal a dos niveles, compuesta del doble cuadrado del jardín bajo ornamental y de los dos cuadrados de las huertas-arboleda, unidos por otra banda arbórea equivalente a las superiores. Esta franja transversal de máximo diseño vegetal es perpendicular al eje principal, recurso típico de la jardinería hispana.

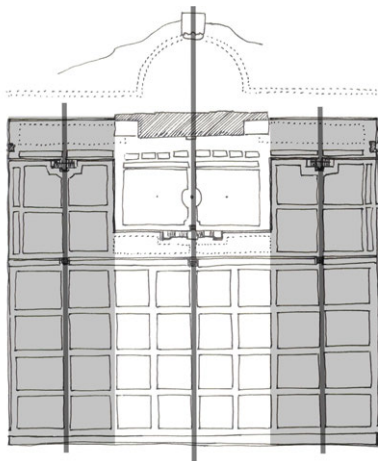
Muy interesante es la manera de engarzar las dos bandas del nivel alto, que se realiza mediante dos figuras complementarias: la T de la terraza superior con la U de la inferior, donde los elementos se suceden de forma opuesta, pues dos cuadros separan dos franjas arboladas con paseos en la T y otros dos cuadros se separan con una franja arbolada de paseo en la U. Su conjunción con el palacio organiza un rectángulo perfecto.

En la franja intermedia, el elemento de menor fuerza, mera conexión y transición entre las dos huertas, como las arboledas superiores lo son entre el palacio y los pabellones laterales, es precisamente el que recoge el eje principal y la escalera doble, que diverge, por necesidades de espacio para que el recorrido converja de nuevo en la escalera inferior, hecho que muestra el interés por mostrar la escalera como elemento volumétrico sin reparar en los problemas funcionales de paso⁵⁸. Además, esta escalerilla última, enfrentada en su escasa dimensión con la grandiosidad de la anterior, conecta rápidamente con el terreno de cultivos a nivel más bajo, de tal forma que la

transición entre jardín de cuadros y cultivos, a través de la estrecha arboleda, es exigua para el tamaño del jardín, que, como en la Casita de Arriba del Escorial, se precipita de forma repentina, por efecto de la topografía, hacia la culminación de la composición.

Más abajo, en la plataforma inferior, se halla la franja de carácter menos elaborado, la zona de cultivos, con una proporción asimismo de doble cuadrado, que recoge los tres ejes longitudinales y los diluye en la malla ortogonal, pues ninguno de ellos se significa ni en las escaleras ni en sus inexistentes remates en la tapia; así, el elemento axial que ordena todo el conjunto desaparece engullido por la generalidad del trazado ortogonal. Los tres ejes longitudinales no tienen ningún elemento focal en su extremo final, pues no se prolongan en el monte, como sucede en La Zarzuela, en El Escorial, etc. Esto es debido a que el eje es importante cuando está cerca de la casa; después pierde preponderancia aunque sigue ordenando el conjunto, pero en la última terraza, de huerta o cultivos agrícolas, la ordenación en malla es la importante, por lo que el eje se descompone, se extiende en el entramado y, por tanto, no tiene sentido señalarlo con elementos que lo rematen.

Por lo tanto, el eje central tiene un trazado efectivo en la plaza de acceso al palacio y en el jardín de cuadros que se introduce en la terraza inferior, que es sin duda el elemento principal ordenado por aquel eje; tras él, en las dos terrazas inferiores, los ejes paralelos son tan importantes –o más-. Así, la preponderancia del eje principal se desplaza a uno doble y de este a una malla indiferenciada. Entonces, la proyección hacia el paisaje de esta pieza de la terraza superior y el hecho de que constituya el eje de simetría son los dispositivos básicos que permiten organizar todo el jardín, como responde, asimismo, a la tradición española.



Esquema de jardines simétricos

Así, se podría analizar el jardín de Boadilla como la superposición de dos jardines idénticos independientes que siguen paralelos la línea de máxima pendiente y que se unen por otro central de un orden superior que organiza la simetría⁵⁹, evolución del jardín de La Zarzuela. En los dos ámbitos primeros la sucesión, simétrica y marcada por unas magníficas escaleras de corte

bramantesco, contiene tres terrazas con una franja arbolada, una arboleda ordenada y un huerto inferior, mientras que el central sería el de la casa, jardín de cuadros, franja arbolada y huerta final, asimismo con una articulación vertical de primer orden. La cualidad de no concebir la simetría como la relación entre las partes, sino como la organización de dos unidades independientes, es decir, la composición por fragmentos, es utilizada repetidamente en el jardín español.

¹ Fue casado en 1776 con Teresa Vallabriga y Rozas, sobrina del marqués de San Leonardo, matrimonio desigual que prohibía a los futuros hijos de la unión entrar en la línea sucesoria del reino, que constituirían una amenaza a los hijos de Carlos III, nacidos en Nápoles, lo que les impedía, por la ley sálica, reinar en España. Es curioso el paralelismo entre el infante D. Luis, hermano de rey, arzobispo y cardenal de Toledo, con D. Fernando de Austria, con los mismos cargos y hermano de Felipe IV, como señala José Luis de Souto en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de. Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, p. 14, que construyó La Zarzuela en las cercanías de Madrid como D. Luis, con otra escala y concepto, hizo lo mismo en Boadilla. Hay que señalar que ambas ordenaciones de jardines son muy similares, e incluso La Zarzuela se puede considerar el antecedente más directo de Boadilla.

² Ver AA. VV. **Goya y el Infante Don Luis** (catálogo exposición). Zaragoza: 1996. Para la historia de los jardines ver: MARTÍNEZ-CORRECHER, C. <<Boadilla del Monte>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981; BARREIRO PEREIRA, P. <<Palacio del Infante D. Luis>>, en AA. VV. **Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid. Zona Centro, Tomo I.** Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Consejería de Política Territorial, Fundación Caja Madrid, 1991, pp. 128-133; SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit. y OLMEDO DEL ROSAL, P. **El palacio de Boadilla del Monte. Un rincón de la historia.** Móstoles: Selina Olmedo, 2002.

³ Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 16 y 17.

⁴ Para estudiar pormenorizadamente este tema ver el exhaustivo artículo de José Luis de Souto en id., pp. 26 y ss. Ya Ponz y Llaguno señalaron que el edificio antiguo debió ser ampliado, no derruido, como indican, posteriormente, otros autores que tratan el tema, como MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 176, que recoge dichas noticias. OLMEDO DEL ROSAL, P., op. cit., p. 23 señala que eran dos casonas, pues un documento de 1786 habla de <<las dos antiguas casa palacios de Boadilla que S.A. mandó demoler para construir el palacio actual>>. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 29.

⁵ Ver id., p. 36.

⁶ Ver KUBLER, G. **Arquitectura de los siglos XVII y XVIII.** *Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, p. 247 y MOYA BLANCO, L. <<Palacio y jardines de Boadilla del Monte>>, en *Academia*, n° 31, 1970, pp. 88-89.

⁷ Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 27.

⁸ Ver id., p. 27.

⁹ Ver PONZ, A. **Viage de España.** Vol. VI, (Edic. facs. Madrid: Viuda de D. Joachin Ibarra, 1793, 3ª edic.) Madrid: Atlas, 1972, pp. 148-149.

¹⁰ Según OLMEDO DEL ROSAL, P., op. cit., pp. 30 y 31, proveniente de SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 44, que recoge una noticia de MATILLA TASCÓN, A. El infante don Luis Antonio de Borbón y su herencia. Madrid: Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 30, la fuente se encuentra en el Campo del Moro desde mediados del siglo XIX; para 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, p. 130, en 1854 estaba ya instalada en dicho jardín del Palacio Real, aunque otros autores señalan que Fernando VII la cedió a su esposa para la posesión de Vista Alegre, en Carabanchel.

¹¹ Ver OLMEDO DEL ROSAL, P., op. cit., p. 30.

¹² Cerrado durante casi un siglo, se mantuvo el conjunto prácticamente intacto. En la Guerra Civil el palacio sufrió mucho y, poco después de finalizar, en junio de 1939, el jardín de

cuadros, que conoció y documentó Winthuysen pocos años antes, se quemó. Tras un proyecto no realizado de Faci Iribarren, se llevó a cabo su restauración por Regiones Devastadas con proyecto del arquitecto Antonio Navarro Sanjurjo, pues los propietarios no pudieron hacerse cargo de él-, el palacio fue destinado a colegio de niñas por el Auxilio Social entre 1942 y 1971 (1973, según otras fuentes), lo que no facilitó la recuperación del jardín, aunque en el proyecto se contemplaba su completa restauración. Ver FACI IRIBARREN, F. <<Proyecto de reconstrucción de Boadilla del Monte>>, en *Reconstrucción*, 1941, sept., pp 29-40 y NAVARRO SANJURJO, A. <<El Palacio de Ventura Rodríguez reconstruido>>, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 34, oct. 1944, pp. 366-371. Devuelto en ese año a su propietario, se restauró bajo la dirección de Antonio Muñoz Salvador [Archivo Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid: exp. 2.532/72]. Fue declarado Monumento Histórico-Artístico en 1974, tras el informe de 1969 del arquitecto Luis Moya Blanco. El último propietario de la familia Rúspoli lo vendió en 1998 al Ayuntamiento de Boadilla del Monte, pero tras diversos proyectos fallidos, el edificio se encuentra en franca decadencia. Esta noble familia trajo desde Italia un jardinero apellidado Seisi cuya familia ha mantenido los jardines por un dilatado espacio de tiempo y continúan establecidos en Boadilla. Ver MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 178.

¹³ Para realizar la descripción del jardín se han utilizado los siguientes documentos gráficos: aunque del palacio existen dos planos de 1765 realizados por Alfonso Regalado Rodríguez los primeros levantamientos del jardín son los de la Topografía Catastral de España, Parcelario urbano, Hoja kilométrica de Boadilla del Monte, de 1868, y otros croquis posteriores, en el Instituto Geográfico Nacional, Madrid; ya del siglo XX, ver el plano de Winthuysen del Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX, de hacia 1920 y los proyectos de Navarro Sanjurjo y Muñoz Salvador; entre las imágenes, hay que destacar las fotos de Winthuysen de hacia 1920, también en el Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX, publicadas en parte en su libro y las aéreas, alguna de 1929 del Centro Cartográfico y Fotográfico del Aire, donde el trazado todavía es visible, y la del Archivo General de la Administración tras la Guerra Civil, de 1943, custodiadas en la sección de Regiones Devastadas [Sig. 126].

¹⁴ Ver MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 176.

¹⁵ Según PONZ, A., op. cit., p. 149, tenía el monte más de dos leguas de circunferencia, con caza mayor y menor.

¹⁶ Señala José Luis de Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 24, que aunque el patrón puede ser del siglo XVIII, no hay datos al respecto de la fecha de su construcción. La primera imagen de la misma es de 1868.

¹⁷ Topografía Catastral de España. Parcelario urbano. Hoja kilométrica de Boadilla del Monte, 1868. Instituto Geográfico Nacional, Madrid.

¹⁸ Ambas fachadas están revocadas y pintadas en rosa oscuro sobre un zócalo de cantería de granito, con los apilastrados almohadillados y huecos de obra y algunos elementos decorativos, como guardapolvos, alféizares, jarrones y el cornisamento formados también con piedra berroqueña. Los torreones, sin chapiteles, se cubren con faldones de teja curva a cuatro aguas.

¹⁹ En la planta principal, la primera desde la calle, se encontraban las habitaciones privadas del infante y su familia, entre las que destacan los tres salones de la fachada del jardín, que incluían el comedor. Los dormitorios se hallaban en los extremos, con dos amplias terrazas que corresponden a las dos azoteas de las alas laterales de menor altura. La planta superior se destinaba a alojar al personal y los cuerpos bajos anejos son dependencias de servicio.

²⁰ En el plano de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 103, el autor no reflejó estos elementos, que se describen según los planos de la segunda mitad del siglo XIX del Instituto Geográfico Nacional. En el documento del paisajista sevillano, en cambio, aparece un arbolado simétrico al ya descrito en cuadros, pero no se refleja en las fotografías aéreas posteriores. Los elementos acuáticos de los planos del Instituto pudieron ser fuentes originales con sus correspondientes simétricas, como parece indicar alguna foto aérea y los planos de restitución del Master de Diseño y Paisajismo de la Universidad Complutense de Madrid. En esta zona, en la actualidad, aparece un denso grupo de árboles.

²¹ No existe constancia de cómo eran los trazados originales del jardín, pues los primeros dibujos conocidos pertenecen a 1868 y no existen descripciones de las anteriores distribuciones. Para José Luis de Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 35, es improbable, por su tipología, que estos trazados sean dieciochescos, sino más bien obra de una reforma, o primer dibujo, de la segunda mitad del siglo XIX, aunque no consta documentalmente.

²² Ver WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 104 y MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 179.

²³ En el plano de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 103 no se representa este elemento.

²⁴ Curiosamente, en el espléndido plano de 1868 del Instituto Geográfico no coinciden dichos elementos. Las glorietas no las dibuja WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 103 en su plano, que no es muy preciso en esta zona, pues aunque muestra cómo las dos filas extremas de árboles se alargan por delante de los patios de servicio, sólo dibuja una interior, cuando los planos de 1868, muy fiables, representa tres más. Precisamente, MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 180 realiza una descripción detallada de estos elementos, denominados <<Cuadrillas>>, consistentes en una plazuela a la que se llegaba por una alineación de lilos con entradas de arcos de ciprés. Según Lucia Serredi, las robinias existentes en la actualidad, muy deterioradas, no tienen más de 120 años. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 43.

²⁵ Según MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., pp. 179-180, esta banda se componía de diez cuadros de boj, con sus simétricos en el otro lado y un rosal en el centro.

²⁶ Para id., p. 180, esta puerta debía ser el acceso a una gran nave abovedada con una galería que comunicaba con las cocinas.

²⁷ WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 103 las representa centradas.

²⁸ Al menos en la segunda mitad del siglo XIX, desde cuando se conoce su trazado.

²⁹ MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 180 describe este cuadro, denominado <<el cuadrado de los hortelanos>>, como formado por seis triángulos al tresbolillo; en el cuadro de huerta para el servicio se conservaba en 1981 una morera. Bajo la balaustrada había una hilera de avellanos en toda la longitud con un acerolo en un extremo y frutales en el resto (algunos albaricoqueros).

³⁰ Esta puerta, según id., p. 180, llevaba al <<Bosquete>>, bosque cerrado de álamos con un estanque y pozo. Según José Luis Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 46, esta puerta es posterior a la época de Ventura Rodríguez.

³¹ En los croquis tomados por Javier de Winthuysen en las primeras décadas del siglo XX se dibuja el mismo esquema radial en las dos partes. Ver Archivo Real Jardín Botánico. Div. IX, láms. 66.76 y 66.79.

³² Para MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 180, la nave norte bien podría ser unas cuabras, pues no existe manera posible de paso para las caballerías, por lo que piensa que la quinta puerta existente en el jardín se dedicaría a este menester. Souto refuta esta teoría en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de op. cit., p. 46.

³³ Ver MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 180.

³⁴ Estos datos los aporta id., p. 180, autora que también señala que hubo en tiempos gamos sueltos en esta terraza. Como indica Souto, en el croquis realizado en 1875 por el Instituto Geográfico se escribe en el jardín lo siguiente: <<Regadío constante. Hortalizas, hilazas, legumbres y árboles frutales>>.

³⁵ En las fotos de Winthuysen se aprecian restos de plantaciones de boj combinados con los nichos, probablemente para recibir estatuaria. Unos bustos de emperadores que id., p. 180 vio en el interior del palacio los relaciona con estos nichos de los paramentos.

³⁶ Para Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 25, sólo La Florida puede ofrecer una imagen tan italiana en Madrid de una villa dominando, axialmente, un jardín aterrazado.

³⁷ Winthuysen calificó ya de neoclásico este jardín de Boadilla del Monte, adscripción que ha persistido con la marquesa de Casa Valdés y Correcher. Souto refuta esta definición, pues, según él, no se refiere más que a los <<diseños de vegetación para parterre>> conectados con el repertorio formal clásico arquitectónico del momento realizado por Ventura Rodríguez y seguidores, que estima, en algunos casos, de insípidos. Ver id., p. 40 y 42. Respecto a la arquitectura de Rodríguez, 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, opina que el arquitecto conserva en sus edificios conceptos espaciales barrocos a pesar del envoltorio historicista basado en la utilización de los órdenes clásicos, como un nuevo lenguaje formal original, sorpresivo, pero de forma gratuita, en el sentido de la invención sin estudio y análisis del pasado clásico, como hizo Villanueva.

³⁸ Un buen resumen de la situación española del jardín en el siglo XVIII lo ofrece RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, pp. 2-16.

³⁹ Si para Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 35 y ss., este hecho supone un paso atrás para el diseño del jardín en España, pues no aporta nada para la equiparación

de nuestras actuaciones a la escena internacional, resuelta en términos paisajistas y, frente a la cual Boadilla es <<un pasivo retroceso a las fuentes por parte de Rodríguez tras penosos tanteos tardobarrocos como su proyecto general para las obras exteriores del palacio real de Madrid, completado en 1759, donde experimenta con los modelos aterrazados que después perfecciona para el infante>>, en cambio RABANAL YUS, A., op. cit., p. 11 afirma que estos trazados son novedosos al buscar alternativas al estilo barroco imperante. Souto no tiene en cuenta las dificultades de implantación del jardín inglés en España, hecho que propicia que nuestro país recupere los trazados renacentistas italianos en el siglo XVIII, situación que no se da en Francia ni otros países europeos; el modelo de Le Nôtre, a través del tratado de Dezallier d'Argenville y de la estética rococó dio paso a dos tendencias paralelas contemporáneas a Villanueva y Rodríguez: por un lado, un jardín de concepto clásico francés pero muy simplificado, como se puede ver en varias obras de Ange-Jacques Gabriel, como el *château* de Saint Hubert, la plaza Luis XV o el *château* de Choisy, de la primera mitad del siglo XVIII, o trabajos posteriores de Ledoux -los jardines del Hôtel d'Hallwyl, de 1764-66; del Hôtel d'Uzès, de 1764-1769, o del Hôtel Guimard, de 1770-1772- y de Boullée -los jardines del Hotel de Brunoy, de 1774; del Hotel de Monville, de 1764; del proyecto de un palacio para el conde d'Artois, de h. 1780, o los del palacio de la calle de Varenne, el Hotel de Ségur, y por otro, un jardín paisajista con varias tendencias -anglo-chino, inglés o utopista-. Ver BUTTLER, A. von. Jardines del Clasicismo y Romanticismo. El jardín paisajista. Madrid: Nerea, 1993, pp. 91-119 y DENNIS, M. Court & Garden. From the French Hotel to the City of Modern Architecture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982, pp. 79-123. Sobre Ledoux, Gabriel y Boullée ver KAUFMANN, E. De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1982; TADGELL, C. Ange-Jacques Gabriel. Londres: A. Zwemmer Ltd, 1978 y PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M. Etienne-Louis Boullée. 1728-1799. Milán: Electa, 1997. En Italia no hay -igual sucede en España- una ruptura con las formas renacentistas clásicas, que evolucionan y adoptan del jardín francés el parterre y los estanques; una vez introducido el parque paisajista inglés cobra nueva fuerza en los comienzos del siglo XIX. Ver FARIELLO, F. La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX. Barcelona: Editorial Reverté, 2004 (1ª ed. italiana 1967), pp. 192 y ss.

⁴⁰ Ver el capítulo correspondiente a los proyectos del siglo XVIII del Palacio Real Nuevo en este trabajo. Para su historia ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 102-103 y 128-129 y TOVAR MARTÍN, V. y LOPEZOSA APARICIO, C. <<Entorno del palacio>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro**. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 260-263 y 267-270.

⁴¹ En el Palacio Real Nuevo introduce unas escaleras con tres tramos dobles paralelos al muro de contención y uno, el inicial, perpendicular, cuya parte superior es similar a las escaleras extremas y la inferior a las centrales.

⁴² Ver para estos dos jardines AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro**. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 354-358, donde se publican los planos y bibliografía al respecto.

⁴³ José Luis de Souto señala, con buen juicio, que <<como confirman los jardines, es, efectivamente, el clasicismo del siglo XVI, lo que subyace en el palacio de Boadilla...>>. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 24.

⁴⁴ También, como sucedía en Aranjuez, Buenavista o Altamira, espacios relativamente pequeños de carácter limitado -generalmente urbanos- que se ornamentan con un parterre muy elaborado, como presentaba Dezallier d'Argenville en su tratado.

⁴⁵ Ver ANÍBARRO, M. A. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002, pp. 109 y ss.

⁴⁶ Esta tesis ratifica la aseveración de José Luis de Souto en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 38, donde señala que <<En Boadilla, objetivamente, por la disposición adoptada, se impone no sólo la contemplación, sino también el acceso desde abajo>>.

⁴⁷ En la villa Aldobrandini las arboledas en el teatro de agua acompañan a la arquitectura de una manera similar, como sucede en Anet en el acceso.

⁴⁸ Este dispositivo funciona en el lado oriental, donde se encuentra el monte de Boadilla, pero en el occidental la arboleda comunica, a través del pabellón de acceso, con el casco urbano.

⁴⁹ Coincidimos con Souto sobre este tema, cuando señala que la afiliación italiana renacentista de Boadilla presenta gran pureza en su esquema ideal de <<unidad, claridad de delimitación y no integración con la naturaleza>>. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 37.

⁵⁰ Se crean varias gradaciones incompletas paralelas, en los ejes laterales, y perpendiculares, desde el jardín de cuadros hacia el este y el oeste. Así, dado que éste se introduce en la terraza inferior, se despliegan estas gradaciones normales a la principal, como sucedía en San Lorenzo de El Escorial, aunque parciales, pues ni el palacio ni dicha terraza segunda participan claramente en ellas. De la misma forma, el desarrollo de los ejes paralelos al principal ordena otras dos gradaciones incompletas, al no aparecer el palacio ni el jardín de cuadros.

⁵¹ Según José Luis de Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 38, <<la brusca interrupción del eje por colisión con el marco natural tiene conocidos precedentes en la proyectación cortesana de la época>>, entre los que apunta la Quinta del Pardo y la Granja, aunque pensamos que en Boadilla la situación es límite.

⁵² Ver id., p. 23.

⁵³ En id., p. 38, José Luis de Souto señala que en Boadilla, como en la Quinta del duque del Arco, no se aprovecha la flexibilidad compositiva del siglo XVIII, pues se oponen <<a la idea de “naturalización” implantada por la ruptura del canon>>, además de que surgen ambos diseños de <<un total vacío de fundamentación>>. No estamos totalmente de acuerdo con esta opinión, pues se utilizan en ambos jardines diversas herramientas de proyecto provenientes del jardín español, como se han señalado, que si no implican una <<naturalización>> al modo paisajista al menos reflejan un sistema de adaptación al medio físico que los sustenta.

⁵⁴ Este posicionamiento es uno de los mayores aciertos compositivos del jardín de Boadilla, e incluso se ha hablado de cierto carácter palladiano en el entorno natural del conjunto, aunque más cercano está de los conjuntos aterrizados romanos.

⁵⁵ Según Souto, en Boadilla se suman dos tipos de jardines: el renacentista italiano, en la organización general de los mismos, y el francés clásico, en la concatenación de parterres y bosquetes. Este autor indica que estos jardines de Boadilla <<acusar una desviacionista importación de los repertorios tardobarrocos franceses, cuyo vocabulario era más asimilable que su lenguaje [en referencia al paisajismo]>>. Para Souto, existe un retroceso hacia la villa clasicista, hecho que empeora todavía más el <<contexto artístico francoitaliano provincial y periférico>>, lo que provoca <<un producto confusísimo que no tiene, en absoluto, relaciones de concomitancia con la libertad sincrética del período rococó o Luis XV>>. Asimismo, Boadilla, según el autor, es <<una versión fragmentaria y descoyuntada de jardín francés sobre armazón italiano>>, es decir, la superposición de <<una ordenación convencional de jardín francés a una estructura arquitectónica clasicista de villa italiana>>. Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 37, 38 y 39. La ordenación convencional del jardín francés que señala Souto no es tal a nuestro parecer: él mismo refuta este hecho al no indicar que no se realiza la colocación de las arboledas en plataformas intermedias, como exigía la tratadística y la práctica, la falta de apertura al infinito, los elevados muros de contención y la localización de la huerta donde debería estar el bosque alto o de especies de gran porte, como indicaba Dezallier d’Argenville. Creemos que el interés de Boadilla está en su prolongación del jardín renacentista con rasgos españoles, como solución a un agotamiento del jardín barroco francés; aunque su fecha sea tardía, cierra brillantemente una evolución del tipo aterrizado en España.

⁵⁶ Ver id., pp. 42, 43 y 80. Según Souto, el de *broderie* es el más probable que existiera, sustituido a mediados del siglo XIX imitando el estilo arquitectónico del palacio. El trazado conocido por planos y fotos recuerda al del parterre introducido en el estanque de Fontainebleau y al del parterre de ángulos curvos de FERRARI, G. B. De *Florum Cultura*, libro IV. Roma, 1533, p. 2.

⁵⁷ Dato tomado de ANÍBARRO, M. A., op. cit., p. 34, donde comenta el autor que Alberti recomienda en los jardines de tamaño considerable apartarse de las tierras más fértiles – generalmente en el valle- para buscar el lugar más digno, en áreas menos productivas o de difícil cultivo, como laderas o colinas.

⁵⁸ Este hecho, también señalado por Souto en su artículo SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 48, le lleva a asegurar que <<el monumental aparato arquitectónico más está en función de una panorámica desde la ilusoria naturaleza abierta palladiana –o de su sustitutivo montañoso- que de su percepción desde el mismo jardín>>, lo que es plausible, pues no se plantea el aterrazamiento para ser percibido desde la huerta.

⁵⁹ Ver SAMBRICIO, C., op. cit., p. 26. Es más común en el siglo XVIII, como se puede constatar en las Casitas de El Escorial de Villanueva y en el Real Jardín Botánico, pero tienen como precedentes Valsaín, la Casa de Campo, el Buen Retiro o La Zarzuela.

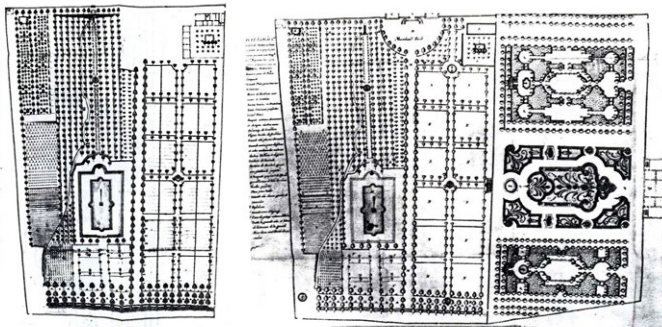
4.2.5. EL REAL JARDÍN BOTÁNICO DE MADRID

El Real Jardín Botánico de Madrid se encuentra en el centro de la ciudad, en el paseo del Prado, cuyos límites lo definen dicho viario, el Museo del Prado tras la plaza de Murillo, la Cuesta de Moyano y el Ministerio de Agricultura y, por último, el parque del Retiro traspasada la calle Alfonso XII. A poco más de mil metros de la Puerta del Sol, se sitúa este jardín en la vertiente oriental del pequeño valle del arroyo del Prado, del que aprovechaba sus aguas.

Localizado en una zona privilegiada de la capital, la construcción del Jardín Botánico está asociada a la ordenación del entorno del palacio del Buen Retiro, segunda residencia de la monarquía en la capital; entre éste y el casco urbano se extendía esta vaguada, el lugar principal de esparcimiento del pueblo de Madrid, el denominado en ese momento Salón del Prado, que atrajo no sólo la residencia real, sino también un importante conjunto de palacios y jardines.

El espacio arbolado y la abundancia de agua –el arroyo y las fuentes-, a pesar del rigor del clima y el terreno arenoso, permitían un mínimo control medioambiental y la creación de un microclima que convertían este paseo urbano, junto a la ribera del Manzanares, en los puntos mejores para el establecimiento de un jardín en la corte.

El interés del Real Jardín Botánico radica en la perfecta respuesta arquitectónica a la sistematización y rigor científicos requeridos en este tipo de establecimientos y en su capacidad, como arquitectura monumental, en intervenir en la mejora del tejido urbano de Madrid.

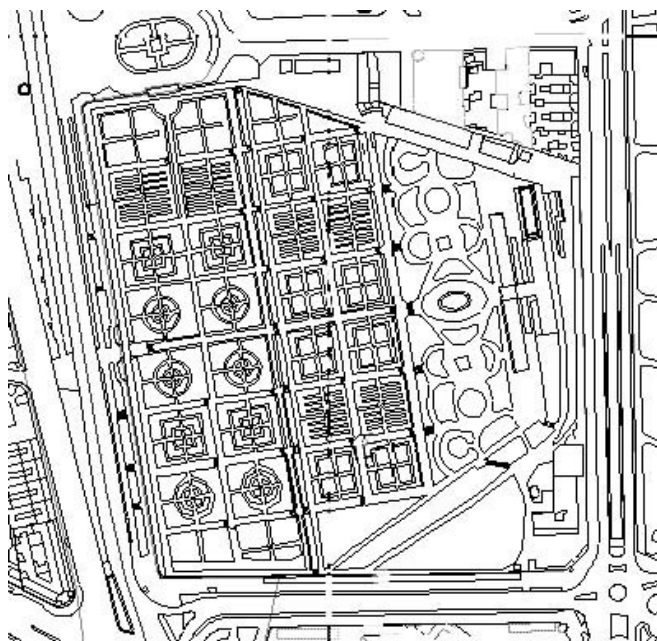


Estado previo y proyecto de Migas Calientes. Esteban Marchand, 1724. *Archivo General de Palacio*

El primer jardín botánico creado en Madrid se realizó en 1755 en la huerta de Migas Calientes, en el camino viejo de El Pardo y cerca del río Manzanares, que tomaba el nombre de unos sotos y pastos localizados al otro lado de dicho río¹. La finca pertenecía a Luis Riqueur, boticario de Felipe V, que la dedicó a plantas medicinales y que, tras diversas mejoras, la donó a Luis I en 1724. Desde este momento, dentro de la Real Casa, se mantuvo hasta que se convirtió en Real Jardín Botánico con Fernando VI, donde se impartió de forma institucional la enseñanza de la botánica.



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



Planta general. Parcelario de Madrid, 2002. Ayuntamiento de Madrid

En 1774 Carlos III decidió trasladar la colección de plantas de este establecimiento al Prado Viejo, más cerca del Palacio del Buen Retiro y del Gabinete de Ciencias Naturales, actual Museo del Prado, y edificar la Casa de Reales Estudios de Botánica. Esta acción fue sufragada en parte con lo producido por la venta de la finca de Migas Calientes a la marquesa de Castejón, que volvió a manos de la monarquía española al comprarla posteriormente el rey Carlos IV.

El Prado Viejo o de Atocha correspondería al actual paseo del Prado, lugar de esparcimiento de los madrileños, como se ha dicho, que en ese momento se encontraba dominado por importantes edificaciones en su parte oriental, enfrentadas al casco de Madrid, que son el monasterio de los Jerónimos y el Palacio y jardines del Buen Retiro. Carlos III, desde un primer momento, se implica en un proyecto de reforma del Salón del Prado, para convertirlo en un eje de carácter científico, con importantes proyectos de José de Hermosilla, Sabatini, Ventura Rodríguez y, posteriores, de Juan de Villanueva².

Uno de estos proyectos era el futuro Real Jardín Botánico, cuyos terrenos se fueron comprando a diferentes vecinos desde dicho año de 1774 hasta alcanzar unas 10 ha³ y dos años más tarde⁴ Sabatini, arquitecto del rey, comenzó a organizar, como encargado del conjunto, las cercas y los accesos, con verja de hierro al Prado para que quedara el interior a la vista del público. En 1778 presentó Sabatini un nuevo proyecto cuyos planteamientos generales fueron realizados, como el cerramiento, disposición de bancales y edificaciones así como obra civil, pero sin ejecutarse el diseño del trazado, que se rechazó por los responsables del Botánico, Pérez Caballero y el primer catedrático, Gómez Ortega –a éste, junto al segundo catedrático, Palau, se les había pedido asesoramiento para la disposición de las plantaciones-, pues alegaron la necesidad de un único plano de plantación, frente a los tres niveles del proyecto, que no aceptó Sabatini, e impusieron la división de cultivos según el sistema de Linneo. Las explicaciones las dirigió el ingeniero militar Tadeo López, que trazó las tres terrazas⁵, y la supervisión de la obra la ejercía el arquitecto Antonio Berete y, tras su muerte, Ignacio Haan.

Desde el primer momento uno de los fines del nuevo jardín era <<hermosear el paseo público del Prado de Madrid⁶>> por lo que el cerramiento de <<la parte que mirase al paseo de Atocha debe ser mejor y más sólida fábrica que la que linde con el Retiro por ser aquél un paseo público>>⁷.

A partir de esta estructura básica creada por Sabatini, aterramiento, cerca y puerta al Prado y piso bajo dividido en 32 cuadros rectangulares, se realiza un nuevo trazado, cuya distribución de los cuadros seguía las teorías de Linneo⁸. Este proyecto ha sido atribuido a Juan de Villanueva, encargado del Real Jardín Botánico desde 1780⁹, cuyo primer cambio fue la reducción de los planteles a la mitad y su conversión, en los que fue posible, a la forma cuadrada¹⁰. Asimismo, un año después, el de su inauguración por Carlos III, construyó este arquitecto¹¹ los invernáculos de poniente, con un vestíbulo central –aunque fueron rematados en 1786-. En este momento sólo contaba con un acceso desde el exterior, el de la Puerta del Rey, obra de Sabatini, más

otro que comunicaba directamente con el Buen Retiro para favorecer las visitas privadas de la familia real¹², la Puerta del Bosque, donde se encontraban los dos estanques que regaban el jardín.

La finca del Real Jardín Botánico alcanzaba, por su parte meridional, el camino de Atocha, zona donde se ubicaron diversas edificaciones, viveros y plantíos secundarios, con viñedos y huertas; dado el pequeño espacio de los invernáculos, las clases de botánica se impartían en estas construcciones laterales, ajenas al cuerpo del jardín, por lo que se encargó a Villanueva el edificio de la Cátedra Cavanilles, tras el vestíbulo que unificaba dichos invernáculos, terminado en 1794¹³. Previamente, y por el mismo arquitecto, se había realizado la Puerta de Murillo, un nuevo acceso desde la plaza situada al norte, enfrentado al Museo del Prado y terminado en 1789¹⁴.

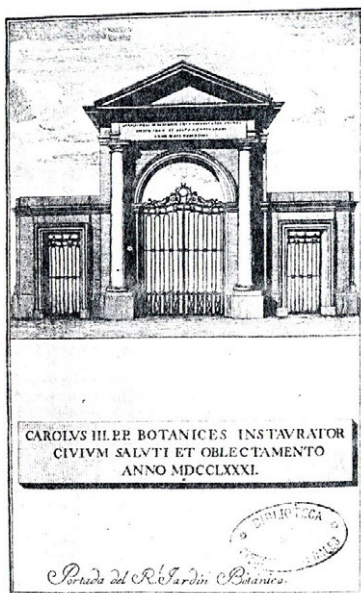


Vista de la Puerta de Murillo desde el interior

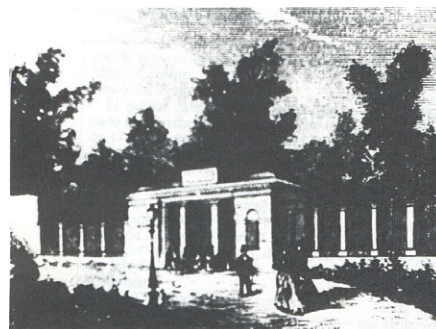
El Real Jardín Botánico¹⁵ se localiza en una parcela irregular de 80.960 m² en la que se incluyen el propio jardín, que tiene una forma hexagonal proveniente de la superposición, aproximada, de un rectángulo y un trapecio y que ocupa prácticamente toda la superficie –unos 75.000 m²-; la zona de invernaderos, al norte, y las dependencias de dirección e investigación, al este.

Formado por tres grandes terrazas, denominadas, la inferior, de los Cuadros; la intermedia, de las Escuelas Botánicas, y la superior, del Plano de la Flor, se accede al Jardín Botánico por el primer nivel de los Cuadros mediante dos puertas monumentales ya citadas: una abierta al oeste, al paseo del Prado, llamada del Rey, y otra al norte, hacia el Museo del Prado, la Puerta de Murillo.

El primer acceso genera una amplia avenida que lleva, tras cruzar las tres terrazas, al Pabellón Villanueva o de Invernáculos, situado en el punto más alto del conjunto, que alberga salas de exposiciones, salón de actos y las dependencias de conservación del jardín. Paralelas a ésta principal se suceden hasta siete calles que recorren las dos terrazas primeras y se convierten, como la central, en recorridos paisajistas en el Plano de la Flor, pero conectados y compuestos con los ortogonales. Transversalmente se suceden siete paseos, los denominados de Minuart, Quer –el de acceso desde la Puerta de Murillo-, Alto y Bajo de Gómez Ortega, separados por un muro de contención, Lagasca, Mutis y Brotero, lindero con el Pabellón Villanueva.

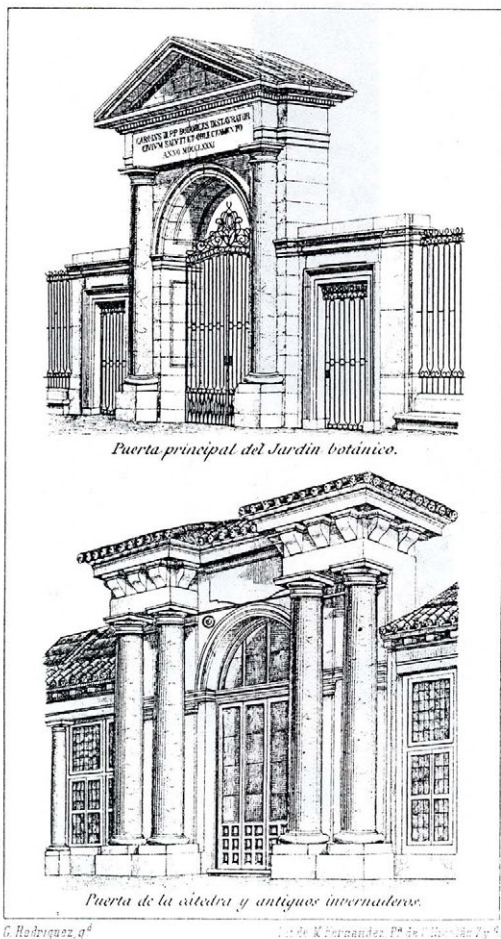


Portada de Sabatini. AÑÓN FELIÚ, C., 1981

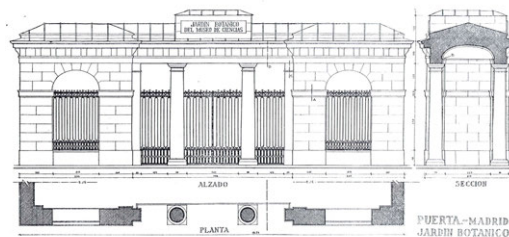


Vistas de la Puerta de Murillo y de la parte norte del jardín, h. 1850. ARIZA MUÑOZ, C., 1985 y MOLEÓN, P., 1988

Anales de la Soc. española de Hist. nat. Tomo IV. Lám. XIV.

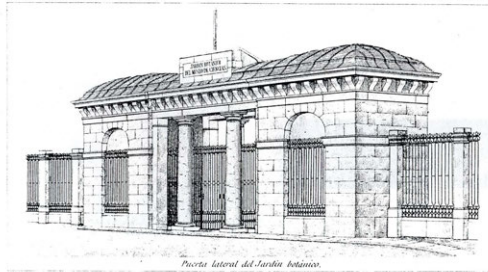


Perspectiva de la puerta principal y de la cátedra. Murillo. M. Fernández. *Anales de la Sociedad española de Historia Natural*, vol. IV.

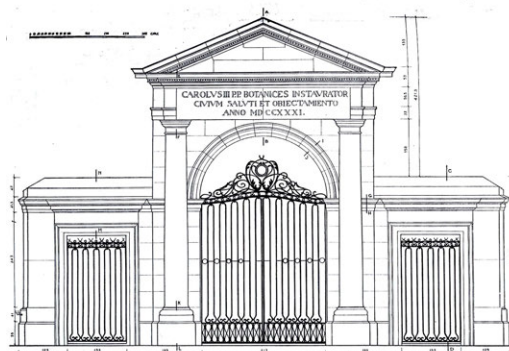


Planta, alzado y sección de la puerta de Murillo. *Revista Reconstrucción*, 1951

Anales de la Soc. española de Hist. nat. Tomo IV. Lám. XV.



Perspectiva de la puerta de Murillo. M. Fernández. *Anales de la Sociedad española de Historia Natural*, vol. IV.



Alzado de la puerta principal. *Revista Reconstrucción*, 1951

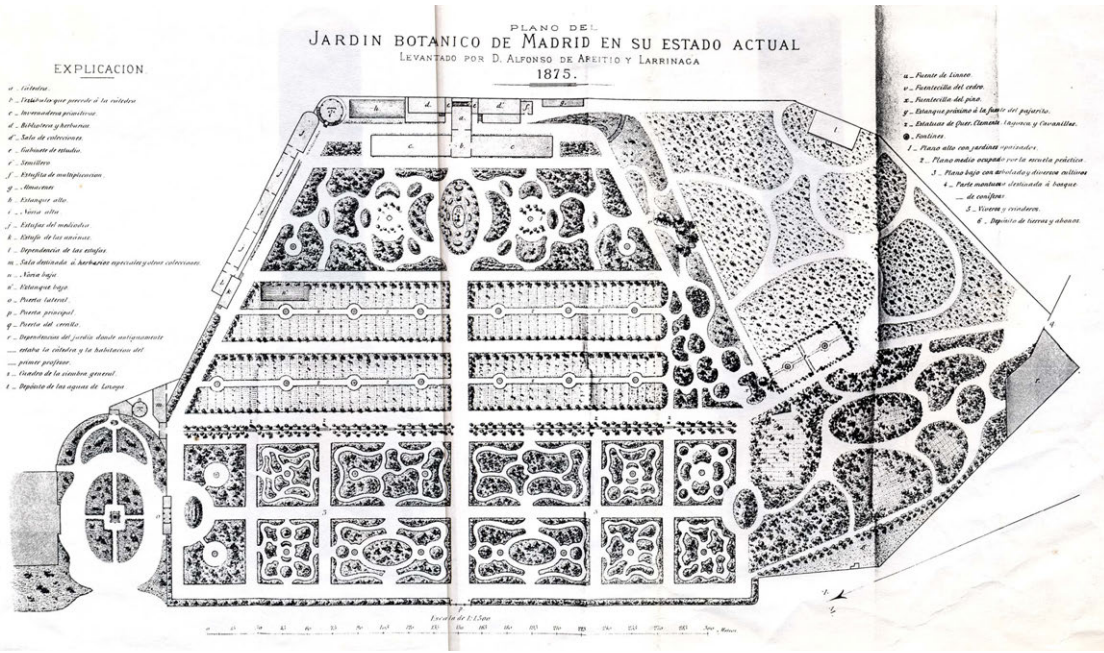
En el límite norte se dispuso una serie de invernaderos apoyados en la única medianería de la parcela. Dos emparrados marcan los viales inclinados que parten hacia el Pabellón Villanueva, que forman el paseo de Clemente. Una rocalla cierra el jardín por su extremo sur.

La comunicación entre las terrazas se realiza mediante una serie de escaleras situadas en los viarios, con el desnivel mayor entre el primero y el segundo plano, que genera un muro de contención y una jardinera corrida acompañada de diversas esculturas. Dentro de cada plano, a su vez, se subdividen en otros dos, con una mínima diferencia de cota, a excepción del Plano de la Flor.

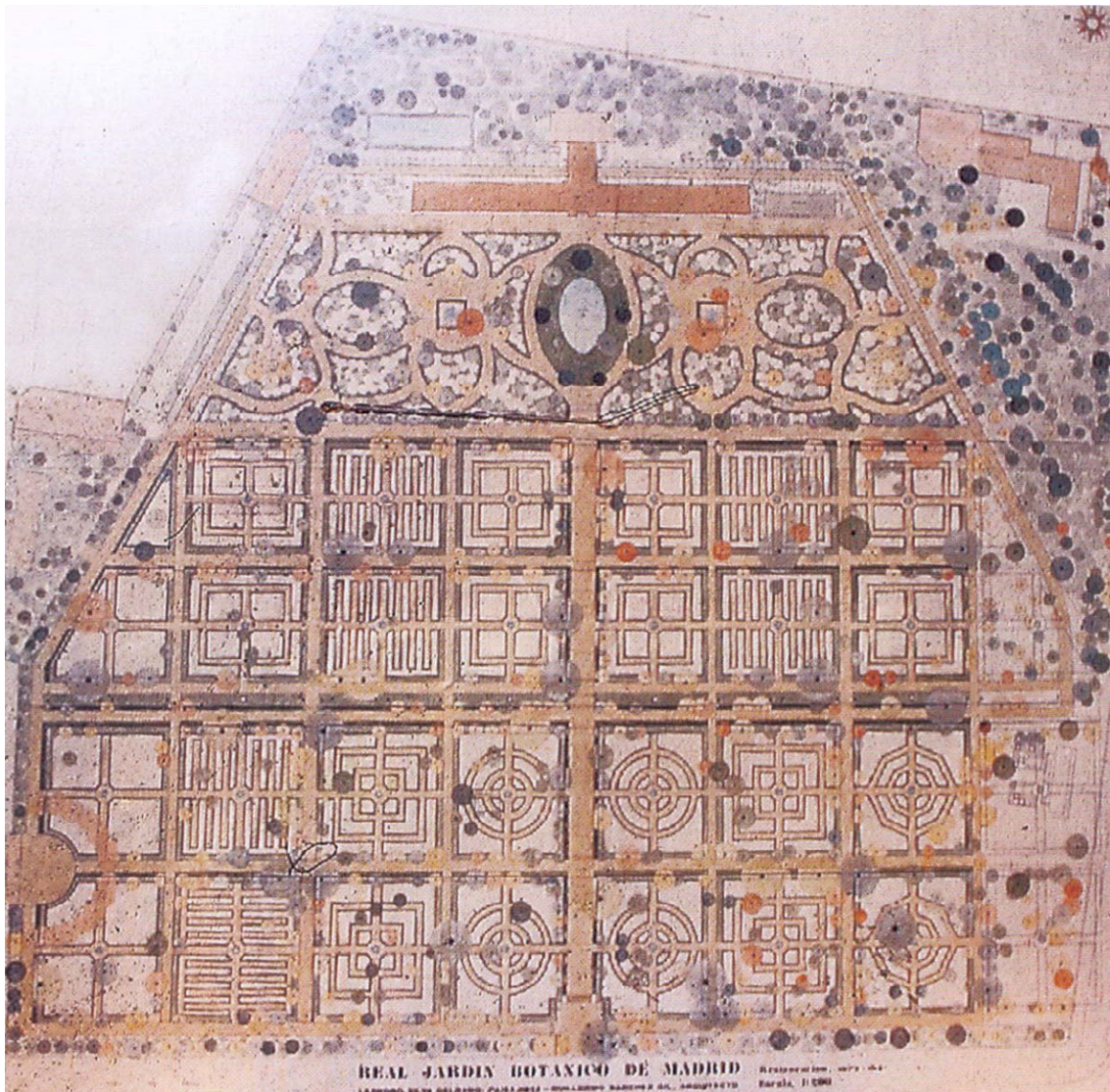
Los cuadros de las dos terrazas inferiores –14 completos en la baja más dos incompletos y 12 más tres en la intermedia- se definen con trazados geométricos sencillos que permiten acceder fácilmente a todos los ejemplares vegetales; destacan cuatro tipos principales: los cruceros, algunos con calle perimetral (11 en total); los concéntricos, con tres dibujos, circular, cuadrado u octogonal (10 en total); las parrillas (seis) y los entramados (dos). El acceso a los cuadros se hace, como en sus orígenes, desde los caminos secundarios. En el centro de cada cuadro se sitúa un fontín de granito con taza elevada de sencilla factura y pequeño surtidor. Los cuadros son bajos y se unifican mediante un seto bajo de boj perimetral acompañados de denso arbolado. En el paseo principal los setos, esta vez de durillo, son altos.

En el Plano de la Flor los cuadros son irregulares, según la moda paisajista, pero se tratan con seto alto recortado de durillo, arbustos en el interior y arbolado. En el centro de la terraza y enmarcado con el eje se encuentra un estanque frente al acceso al Pabellón de Villanueva con la estatua de Linneo. Dos fuentes, hoy enterradas en la restauración por efectos del sucesivo aumento de la cota del suelo, rematan las dos calles laterales a la principal.

Originalmente, en el proyecto atribuido a Sabatini, sólo construido en parte, se superponían tres formas geométricas a diferente nivel, que constituían el cuerpo del jardín, pues el terreno era mayor (algo más de 10 ha de superficie). En el rectangular plano bajo se distribuían 32 cuadros de igual forma agrupados en ocho sectores correspondientes a una cuadrícula de 8 x 4, con el lado mayor en el paseo del Prado, acceso desde éste por la Puerta del Rey a una avenida que recorría todo el jardín y, en el paseo transversal principal, dos puertas extremas que comunicaban con el resto de la parcela del jardín, fuera del cuerpo principal de éste; en la segunda terraza, tres pies más alta (unos 0,85 m) y separada de la anterior mediante antepechos con balaustres y pilastras, se adoptaba la forma de un trapecio simétrico pues respondía geoméricamente a la inclinación del lindero norte, plataforma a su vez compuesta de dos trapecios extremos y un triángulo central, subdivididos aquéllos en dos bosquetes con estancias y otros superiores con cuatro cuadros arbolados y plaza interior con estanque, y el triángulo, que nace de una plaza radial con escaleras para el cambio de cota; en el tercer nivel, también tres pies más alto, se utilizaba una forma ovoide que se introducía en parte en el segundo plano y que tenía, según el eje principal, una plaza con elemento acuático y escultura del rey, unos bosquetes, dos parterres de



Planta del Jardín Botánico. Alfonso de Aretillo y Larrinaga, 1875. COLMEIRO, F., 1875



Planta del proyecto de restauración. Leandro Silva y Guillermo Sánchez Gil, 1978. Archivo Real Jardín Botánico de Madrid

bordado transversales rematados por sendas piezas acuáticas, las edificaciones para laboratorio químico y los invernaderos o estufas, y, tras ellos, una plaza con dos sectores de cultivos, separada dicha terraza de la anterior de los mismos antepechos con balaustres y pilastras y, al exterior, en todo el conjunto, <<tapia de verde>> y al paseo del Prado, el enverjado.

De este conjunto se aprovecharon el cerramiento y puerta del Prado, el aterramiento, la forma del sector principal del jardín y la disposición general de las edificaciones y calles principales –eje central y transversal-, así como el esquema de la distribución del plano inferior.

El proyecto construido, atribuido a Villanueva, tenía una superficie mayor en esta parte central, pues la tercera terraza alcanzaba la tapia del Buen Retiro. Villanueva aprovechó que Sabatini había utilizado en su trazado el múltiplo de ocho en el lado mayor de las terrazas, con lo que en la inferior se conseguían 16 cuadros y en la primera fila de la segunda más elevada ocho más, pues se aconsejó que cada una de las 24 clases de plantas que definió Linneo en su sistematización del reino vegetal requerían un cuadro en el Jardín Botánico. Esta claridad de concepción permitía la distribución de las especies plantadas en las dos primeras terrazas según el sistema de Linneo, al que se dedicaban los 16 cuadros del primer nivel y otros ocho del segundo; los seis cuadros restantes del referido nivel medio –dado que se estrechaba el cuerpo del jardín- se destinaban a las plantas medicinales. Cada cuadro tenía un fontín central con ocho cepas de viña, borde perimetral con espliego, una fila de árboles y una alineación de rosales y, en su interior, trazados de viarios rectos y curvos, concéntricos o cruceros.

En el tercer nivel, que perdió la forma ovoidal, prolongó los lados inclinados del trapecio inferior y se constituyó en otro de mayor altura configurado por cuadros de árboles frutales y tiestos de flor, con un total de 12 cuadros con dos fuentes centrando los dos grupos de cuatro cuadros que rodean al eje principal, planteles separados y protegidos de los restantes por vallas de madera pintada de verde¹⁶. Todos los paseos paralelos al central se prolongaban mediante unas pequeñas escaleras que alcanzaban el plano alto. En el punto superior se hallaba el Pabellón de Invernáculos, con su vestíbulo abierto y dos estanques posteriores de riego del jardín, así como la Puerta del Bosque, que comunicaba con el Buen Retiro.

La Puerta del Rey se compone como un arco de triunfo, con portada de medio punto entre órdenes toscanos y entablamento con inscripción referida a la creación del establecimiento por Carlos III en 1781, rematado con un frontón; laterales y simétricas se disponen dos sencillas portadas adinteladas. El conjunto se realiza de piedra berroqueña y caliza, y se acompaña de puertas de rejería de hierro. La Puerta de Murillo tiene un carácter menos monumental, más íntimo, como puerta lateral, aunque hoy es la de acceso. Se compone de dos pabellones laterales con grandes huecos de medio punto que enmarcan una portada adintelada con tres huecos, el central mayor, separados por columnas toscanas con entablamento y friso con modillones y cubierta de plomo, también construida de granito y piedra caliza.

Vistas del Real Jardín Botánico. Fotos Fernando García Mercadal, h. 1930.
Archivo del Servicio Histórico



Vistas de la puerta de Murillo



Vistas de la puerta principal, pabellón de invernáculos y escultura.



Diversas vistas de los paseos, cuadros y escultura de Linneo.

REPORTAJE DEL AUTOR, 1998



Vistas de la puerta de Murillo, puerta principal desde el Paseo del Prado y desde el interior del jardín



Vistas del eje principal y del pabellón de invernáculos



Vista del Pabellón de Invernáculos, 1866. ARIZA MUÑOZ, C., 1985

El Pabellón de Villanueva o Invernáculos es un amplio edificio simétrico compuesto de un cuerpo central y dos galerías laterales. El principal es el de acceso, donde se encuentra la Cátedra de Cavanilles. Con gran portada de medio punto flanqueada con dos pares de columnas toscanas con entablamento partido y modillones que sostienen una gran cornisa –abierto originalmente y cerrado al construir la cátedra posterior-, de él surgen a ambos lados las galerías, organizadas mediante columnas también toscanas sobre zócalo de granito y rematadas por un sencillo entablamento y con huecos continuos de gran tamaño tras dichos órdenes, con carpinterías de madera.

Emplazado detrás de este elemento y a través del cuerpo central, se accede a otra ala paralela al pabellón, donde se localizan el salón de actos y las dependencias de conservación del jardín.

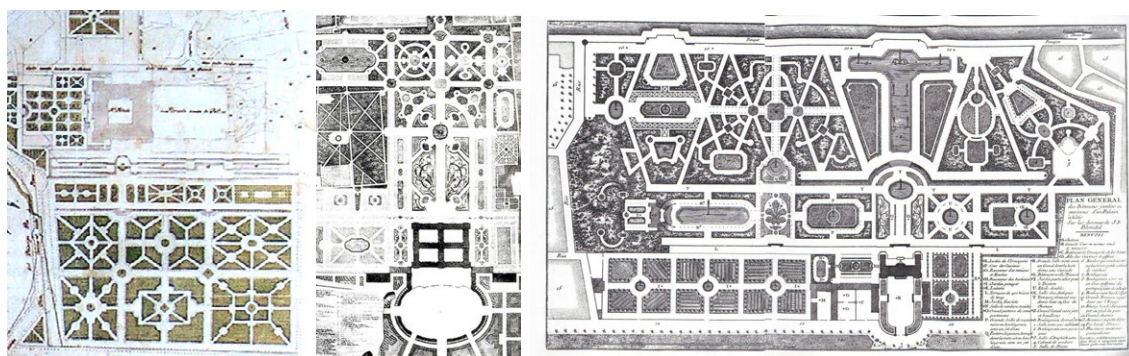
El Real Jardín Botánico, en sus dos proyectos, manifiesta la convivencia de sendos modelos espaciales insertos en la transición llevada a cabo en el siglo XVIII desde el jardín clásico francés, imperante con los primeros Borbones, hasta formas renacentistas italianas, desarrolladas especialmente con Carlos III y Carlos IV¹⁷.

Esta coexistencia alcanza hasta el último cuarto de la centuria, ya reinando Carlos III, y el Real Jardín Botánico es uno de los ejemplos de la recuperación de los modelos perspectivos unitarios utilizados por Felipe II ante el agotamiento formal del jardín clásico francés, muy caro de implantación y sin planteamientos científicos; además, muestra este cambio la preferencia de Villanueva frente a Sabatini en la corte, ante la pérdida de influencia del valedor del segundo, Grimaldi.

El proyecto atribuido a Sabatini y fechado en 1778, uno de los últimos jardines en el que se utiliza el lenguaje francés en España, responde al intento de ordenar en una ladera aterrazada un jardín con elementos provenientes de este lenguaje divulgado por Dezallier d'Argenville, pero con una organización de base italiana.

La distribución está muy clara y los orígenes del arquitecto se advierten desde el primer momento, una disposición en ladera italiana¹⁸: jardín de cuadros en el plano bajo, en el acceso; bosque en el segundo, como fondo perspectivo de éste y en el superior, remate visual y focal del conjunto, la edificación, con su propio sector ajardinado, con cuadros bajos y bosquetes, ámbitos todos ellos unidos mediante un eje longitudinal de simetría que comienza en el acceso principal, en el punto medio del alzado inferior, y se remata en las únicas construcciones del jardín.

Asimismo, los cuadros del plano inferior, el de acceso, responden a una malla ortogonal del tipo bidireccional de doble simetría y gran claridad distributiva, utilizada desde el siglo XV en Italia para la ocupación y extensión de jardines llanos. Cada uno de los ocho grandes cuadros trazados se subdividen a su vez en otros cuatro, típica malla jerarquizada, obteniendo cuadros de forma similar y creando un juego de proporciones sencillo, pero eficaz, de dos rectángulos simétricos y separados por la calle principal, que no está jerarquizada frente a las restantes de rango superior, a su vez divididos en cuatro cuadros proporcionales y éstos, de nuevo, en otros cuatro también de la misma proporción. Dos de las calles paralelas al eje principal y los caminos extremos se significan con hileras de árboles, así como el transversal central y los perimetrales, el oriental muy amplio –hoy paseo de Casimiro Gómez Ortega– pues es doble, con el cambio de nivel que separa ambos niveles.



Proyecto Palacio Real Nuevo. F. Sabatini, 1767. *Archivo General de Palacio*

Planta de Caserta. L. Vanvitelli, 1756. *VANVITELLI, L., Dichiarazione..., 1756*

Plan General des Bâtimens, jardins et environs d'un Palais à bâtir. *BLONDEL, J.-F., 1737*

Sabatini, entonces, organiza un entramado racional, poco jerarquizado, en el plano bajo, simplemente obtenido de trazar paralelas y perpendiculares al paseo del Prado¹⁹. El cambio de nivel y de forma utilizada en el plano medio, un trapecio frente a un rectángulo, le invita a utilizar formas más elaboradas, pero también más confusas y complejas, como piezas del repertorio francés de jardines, tomados del tratado de Dezallier d'Argenville²⁰, que ya había conocido en los jardines de Caserta, trazados por Vanvitelli, y utilizado en sus propios proyectos de los jardines del Palacio Real Nuevo²¹, así como de la obra de Blondel *Plan General de las construcciones, jardines y alrededores de un palacio a construir*, que utiliza un similar trazado trapezoidal en los bosquetes²².

Crea, entonces, el arquitecto tres simetrías, una por cada calle que recorre los tres planos, con tres figuras superpuestas: dos trapecios en los extremos²³ y un triángulo en la central, con unas articulaciones de difícil solución.

El tridente central, integrado por las vías del triángulo y la calle principal, sólo es una solución formal sin sentido, un trazado sin fundamento compositivo, pues no marca un punto importante de la trama –sólo un cambio de nivel y no en el acceso-, ni permite la extensión rápida por el jardín, ya que su recorrido es mínimo y no es necesario para superar algún elemento que interrumpa el paso. Además, esta pieza triangular no unifica dicha terraza, sino que separa claramente los dos trapecios extremos, los cuales tienen un peso compositivo excesivo en el conjunto con sus tres espacios excavados en la masa de bosquetes, como contrapeso a la última terraza ovoidal; pero la localización de los tres ámbitos de mayor densidad compositiva en la parte superior del jardín crea una fuerte descompensación entre la trama ordenada que da al Prado y la superior, con sus formas barrocas, hecho que le obliga a trazar la importante calle transversal, la más ancha de todo el viario²⁴. En el cambio de nivel se organiza otro tridente, contrario al anterior, pero sin fuerza en el conjunto.

La última terraza responde, todavía más, a una fragmentación extrema que es imposible de corresponder con una concepción espacial francesa, sino con la reiteración de formas copiadas sin posibilidad de unidad. Así se encuentran cuatro bandas transversales en tan estrecho espacio, menor que las otras dos terrazas: dos bosquetes simétricos, dos piezas de parterre de bordado con sendos estanques laterales, las tres edificaciones y una plaza con dos cuadros laterales sin tratamiento.

Con esta sucesión espacial pretende Sabatini superponer a la gradación organizada de cuadros bajos y bosquetes otra secuencia que acompañe a las construcciones, pues no en vano constituyen éstas para el arquitecto los elementos principales del jardín, ya que supedita todo el trazado a la magnificación de las mismas: no sólo dispone desde ellas, aunque de forma desordenada -pues el acceso está en el punto contrario, ya que este proyecto no presenta, como el atribuido a Villanueva, una entrada desde el Buen Retiro, hecho que hubiera explicado esta sucesión-, una plaza, el edificio, los parterres de bordado y los bosquetes, típica secuencia espacial clásica, sino que además concentra todo el énfasis compositivo del conjunto en la terraza superior y la inmediata, acción que lejos de amplificar su importancia causa el efecto contrario, pues los edificios destinados a invernáculos y estudios de botánica se pierden en la maraña de diseños de tipo francés²⁵.

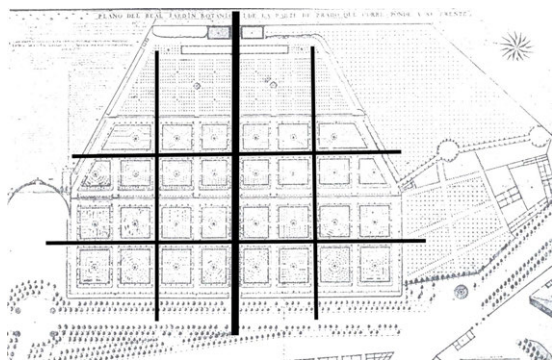
En este sentido, el arquitecto muestra un desconocimiento de los instrumentos de articulación de los componentes del jardín francés e introduce su experiencia italiana, pero fragmentando las dos sucesiones, que de esta forma quedan desarticuladas, a pesar de estar unidas por un eje común, e introduciendo un tridente central que no es capaz de ordenar el conjunto. Responde, pero sin conseguirlo, a la organización de la Villa d'Este, con la que presenta, salvando las distancias, diversas similitudes: aterramiento en el eje principal, forma prácticamente cuadrada, terrazas de gran extensión

transversal, acceso por el punto inferior y edificación en el superior y, por tanto, cuadros bajos en el plano bajo de entrada, bosquetes en el medio y, en la terraza más alta, donde se encuentra la edificación, tras el bosquete, un plano estrecho de cuadros.

La articulación entre las tres terrazas, a pesar del eje principal que las une, no es total, especialmente entre los pisos medio y superior, que se disponen independientes, yuxtapuestas, a excepción del eje principal; entre los dos primeros planos se busca una mayor conexión a partir de la ampliación de los ejes secundarios, que organizan el trazado en los dos trapecios superiores, pero no son capaces de ordenar cada sector, por lo que se obtienen tres espacios fragmentados en el plano medio, con los dos laterales formados por 16 cuadros bajos y los bosquetes con gabinetes superiores en trapecio configurando una composición unitaria y simétrica con otra pieza exacta asimismo simétrica respecto al eje principal.

Se revela una concepción barroca en los planos superiores y una organización renacentista con una gradación básica entre arquitectura y naturaleza, pero sin presentar una articulación clara entre ambos modelos, pues se yuxtaponen sin alcanzar la integración.

Este desorden en los planos superiores y la falta de jerarquización de las partes debieron ser las causas principales, junto al alto presupuesto de su implantación, del rechazo sufrido por el proyecto, pues la disposición racional y científica fijada por los botánicos para adaptar el trazado a las clasificaciones de Linneo y la claridad pedagógica requerida en un proyecto de estas características no se correspondían con el trabajo de Sabatini.

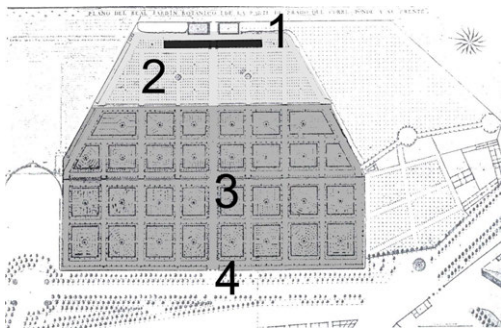


Esquema de ejes
(plano base: Manuel Gutiérrez de Salamanca, 1786. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*)

De aquí el éxito del segundo trazado, proveniente de utilizar los criterios espaciales italianos en todo el conjunto, es decir, sustituir los motivos barrocos –tridentes, bosquetes y parterres- en las terrazas superiores por una ordenada malla ortogonal prolongación de la del nivel bajo. De esta forma, con una impronta renacentista muy fuerte, el jardín gana en claridad y racionalidad, cualidades necesarias de un jardín botánico.

De esta manera, se obtiene un jardín renacentista en ladera, tratado también como un jardín llano por el escaso desnivel existente: la malla homogénea se

extiende de una manera fácil y flexible por todo el recinto, se adapta al perímetro trapezoidal creado por Sabatini y aprovecha la reducción del ancho del jardín desde el plano medio para organizar un sencillo efecto escenográfico²⁶ al ampliar los cuadros al segundo plano, culminado con la arboleda o bosque superior y los invernáculos como remate final del eje principal. Éste, con un ancho mayor que el diseñado por Sabatini, se convierte en el elemento de simetría articulador del conjunto, constituido con un importante rigor modular, unos cuadros de plantación de diseño similar: forma cuadrangular, setos recortados con arbolado perimetral, viario interior básico en cruz –con diversos diseños- y fuente central, también denominada fontín. La distribución interior de los cuadros, con sólo dos accesos –al norte y al sur- permitía la independencia de éstos respecto a los principales paseos, de tal forma que se organizaban dos niveles de uso en el Jardín Botánico: el de los estudiosos, constituido por estos cuadros casi aislados, y el de los paseantes, aprovechando la cercanía del Salón del Prado²⁷.



Gradación de las partes
(plano base: Manuel Gutiérrez de Salamanca, 1786. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*)

- 1: Cátedra y Pabellón de Invernáculos
- 2: Arboleda ordenada
- 3: Jardines de cuadros
- 4: Acceso principal

La amplitud de las terrazas, la escasa profundidad de las mismas, la ausencia de delimitación lateral –sólo frontal en el plano medio- y la implantación de una forma geométrica predefinida independiente de su entorno son características del jardín renacentista puro; asimismo, el espacio perspectivo dinámico unitario creado, la constitución del edificio como fondo perspectivo y foco visual de la sucesión espacial, la concatenación de todos los espacios a lo largo del eje principal de simetría, que conecta el acceso, jardines de cuadros, bosque y edificación, presentan claras referencias a la arquitectura de jardines italiana renacentista. El bajo desnivel existente permite la utilización, además de las herramientas del jardín de ladera, los dispositivos proyectuales del jardín llano, en referencia a la ordenación del recinto a partir de modelos urbanos: retícula rigurosa, cuadros idénticos pero de tamaño diferente según el transcurso del jardín, utilización de plazas y espacios significativos, así como elementos perspectivos –portadas y Pabellón de Invernáculos- y la sucesión típica de diferentes caracteres a lo largo del eje, con una gradación entre arquitectura y naturaleza truncada, pero eficaz en su sencillez.

Los requerimientos científicos –las 24 clases de plantas que definió Linneo exigían otros tantos cuadros en el Jardín Botánico- fueron resueltos por Villanueva mediante el aprovechamiento del trazado de Sabatini, que había utilizado el múltiplo de ocho en el lado mayor de las terrazas, con lo que en la primera se conseguían 16 cuadros y en la primera fila de la segunda los 24. La

nueva racionalidad del sistema clasificatorio, de gran sencillez y que ordenaba todo el reino vegetal con la denominación binaria, dos palabras que indicaban el género y la especie, tenía que influir en la organización de los trazados de los jardines botánicos²⁸. Juan de Villanueva extendió la ordenación de los dos niveles bajos al resto del jardín, e introdujo en el piso intermedio seis cuadros para plantas medicinales, luego usados para la Escuela de Cavanilles.

La disposición geométrica racional empleada por el arquitecto permitía, por un lado, la organización de un sistema de irrigación que rentabilizaba la distribución del agua desde los aljibes superiores gracias a la trama ortogonal de acequias superpuesta a la del viario según el tradicional riego a manta de herencia musulmana, frente al dispuesto por Sabatini, que transportaba el agua en carros²⁹; y, por otro, una jerarquización del jardín –como en Charleval-, donde el entramado general se subdivide a su vez sucesivamente hasta alcanzar el último elemento compositivo del jardín, cada especie vegetal, situada en el lugar que le corresponde según su clasificación científica³⁰; Villanueva en el Jardín Botánico consigue una ocupación total del espacio disponible mediante la utilización de dicho entramado jerarquizado, que Sabatini obvió: por un lado, una malla ortogonal básica con grandes paseos que delimitan los cuadros, que es la que distribuye de forma general el conjunto, viario de paseo en relación con el Salón del Prado, que ejerce su función de jardín público, y, por otro, un trazado nuevo en cada cuadro, que responde a las mismas pautas geométricas, que permite aislamiento de los botánicos y estudiosos, es decir, el uso pedagógico y científico que requiere un jardín de estas características, de tal forma que los dos entramados se superponen pero no se mezclan³¹.

Precisamente, esta ordenación global, esta extensión regular y la ocupación total del recinto de una forma geométrica y racional es la razón última del trazado de Villanueva, donde el edificio se subordina a dicha disposición final como un elemento más del conjunto.

De aquí que el Jardín Botánico, como propuesta, tenga una intención global no sólo en su concepción unitaria -pues su implantación, como se ha dicho, a pesar de su aislamiento formal de tipo renacentista, manifestado en que no se utilizó todo el terreno del jardín, sino que se segregó una parte, el llamado cuerpo del jardín- ya que no se concibe independiente del entorno: desde el primer momento forma parte de una importante tarea de embellecimiento urbano emprendida por Carlos III que en Madrid tiene su exponente máximo en este Salón del Prado. Hay que entender, entonces, el Jardín Botánico más como pieza transformadora de la trama que como proyecto arquitectónico, es decir, con la pretensión de mejorar la imagen urbana, el espacio de la ciudad, mediante la introducción de un edificio monumental³².

¹ Para la historia del Real Jardín Botánico es imprescindible ver COLMEIRO, M. Bosquejo histórico y estadístico del Jardín Botánico de Madrid. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1875 y las obras AÑÓN, C. <<Real Jardín Botánico>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, pp. 101-114; AÑÓN, C. <<Noticias sobre los Reales Jardines Botánicos de Migas Calientes y el Prado>>, en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo XXI, 1984, pp. 91-116; AÑÓN, C. Real Jardín Botánico de Madrid. Sus

orígenes: 1755-1781. Madrid: Real Jardín Botánico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987 y AÑÓN, C. <<Los Viveros Municipales y el antiguo Soto de Migas Calientes>>, en *Villa de Madrid*, año XXVI, 1988, nº 97-98, pp. 28-49. Ver también CASTROVIEJO, S. Real Jardín Botánico de Madrid. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Avapiés, 1994; SANCHO, J. L. <<Proyecto para el nuevo Jardín Botánico>>, en AA. VV. **Francisco Sabatini** (catálogo exposición). Madrid: Electa, 1993, p. 423-424; SÁNCHEZ GARCÍA, M. (coord.). *Guía del Real Jardín Botánico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 7-10; GUERRA DE LA VEGA, R. <<Juan de Villanueva y el Jardín Botánico del Prado>>, en *Villa de Madrid*, nº 91, 1987, pp. 25-44 y PUERTO SARMIENTO, F. J. *La ilusión quebrada: botánica, sanidad y política científica en la España Ilustrada*. Barcelona y Madrid: Serbal y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988. Sobre Migas Calientes ver en este trabajo el epígrafe 3.3.3. La adaptación del modelo francés en España: otros tipos de menor tamaño.

² Ver REESE, T. F. <<Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado>>, en AA. VV. **El Arte en tiempos de Carlos III** (actas de jornadas). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, pp. 1-47 y SAMBRICIO, C. *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1991, pp. 206-223.

³ Ver AÑÓN, C., 1981, op. cit., p. 112.

⁴ Según PUERTO SARMIENTO, F. J., op. cit., p. 59, las obras comenzaron en 1777.

⁵ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 32.

⁶ Ver PUERTO SARMIENTO, F. J., op. cit., p. 55.

⁷ Ver AÑÓN, C., 1987, op. cit., p. 51.

⁸ Según GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 34, este cambio debió ser potenciado por Antonio Palau, introductor de estos conocimientos en España, que ordenaban las plantas en 24 clases, pero PUERTO SARMIENTO, F. J., op. cit. pp. 62-63 piensa que fue Casimiro Gómez Ortega el promotor.

⁹ Según AÑÓN, C., op. cit., 1987, pp. 55 y 56, de la cual se han tomado la mayor parte de estos datos históricos, no existen documentos que indiquen la autoría de Villanueva. SANCHO, J. L., op. cit., p. 424 cree que <<la traza definitiva del aterramiento y lo esencial de la distribución de los cuadros>> es obra de Sabatini. Asimismo piensa PUERTO SARMIENTO, F. J., op. cit., p. 62, aunque construido por Antonio Berete, único arquitecto del jardín desde 1779.

¹⁰ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 33.

¹¹ Los primeros invernáculos los diseñó Sabatini; otro proyecto ejecutó Berete en 1779 y los definitivos los realizó un arquitecto afín a Floridablanca, con toda seguridad Villanueva. Ver AÑÓN, C., 1987, op. cit., pp. 63-64 y PUERTO SARMIENTO, F. J., op. cit., p. 62.

¹² Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 37.

¹³ Ver id., op. cit., p. 39.

¹⁴ Tras la Guerra de la Independencia, cayó el Jardín Botánico en una profunda decadencia después de la brillante andadura de finales del XVIII y comienzos del XIX con las expediciones botánicas, la enseñanza y la labor científica. En 1834 se construyeron los dos edificios laterales de la Cátedra Cavanilles. A mediados de la centuria renació el interés por la institución, momento en el que se reformó el jardín, variando el Plano de la Flor entre 1853 y 1859 (según AÑÓN, C. Real Jardín Botánico de Madrid. Proyecto de Restauración. Síntesis Histórica. Madrid, 1974 (trabajo inédito), p. 17), en 1817 se varió inicialmente este diseño a la moda inglesa), y se construyeron diversas edificaciones, como la Estufa de las Palmas. También se introdujo un parque zoológico, luego trasladado al Retiro. En 1882 perdió dos hectáreas destinadas al nuevo Ministerio de Agricultura, comienzo de una etapa de declive potenciada por un ciclón acaecido en 1886, el intento de venta al realizarse el barrio del Retiro, la prolongación de la calle de Moreto, la apertura de la Cuesta de Moyano en 1893 y los efectos de la Guerra Civil, aunque se benefició de las actuaciones de la Junta para la Ampliación de Estudios. Se aumentó una planta en los pabellones, obra terminada por el arquitecto José del Hoyo con proyectos de 1942 y 1944 (AGA. ACME. 13.644-10 y 13.618-1, caja 5.415). Pasó a formar parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1939 y se declaró Jardín Histórico en 1942, hechos que no propiciaron el impulso necesario para paliar su abandono, a pesar de la construcción del edificio administrativo y de investigación nuevo, por lo que se cerró en 1974. En este momento se decide ampliar el Museo del Prado en la parte norte del Jardín Botánico –Museo de Goya– y se plantan praderas e introducen caminos de aglomerado rojo. Se

decide, ante las críticas, restaurar de forma científica, llevada a cabo por el arquitecto Guillermo Sánchez Gil y el paisajista uruguayo Leandro Silva, incorporado a la obra en 1978, mientras que los edificios los rehabilitaba Antonio Fernández Alba, así como se reorganizaron sus estructuras para ser de nuevo abierto en 1981. Entre 1991 y 1993 se construyó un nuevo invernadero con proyecto de Ángel Fernández Alba. Ver SÁNCHEZ GARCÍA, M., op. cit., pp. 9-10; CASTROVIEJO, S., op. cit., pp. 25-47 y AÑÓN, C., 1981, op. cit., pp. 108-114. Para el proyecto de restauración del Real Jardín Botánico ver los archivos de esta institución y el Archivo Leandro Silva.

¹⁵ Para el conocimiento de este jardín hay que utilizar el plano atribuido a Sabatini de 1776-1778, del Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Carlos III, legajo 3.875, nº 2.579; el de Gutiérrez de Salamanca de 1786, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como otros planos, como o los conservados en el Real Jardín Botánico, entre los que destacan el de Tadeo Lope publicado por Colmeiro en 1875, el de Areitio fechado en este mismo año y el de la restauración de Leandro Silva y Guillermo Sánchez Gil. Hay fotos en el Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid realizadas por García Mercadal de 1930 (GM/F0370).

¹⁶ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., pp. 36 y 37.

¹⁷ Según AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.). **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII** (catálogo exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 267 <<continuaba a mediados de siglo la influencia y el carácter del jardín francés...pero la acumulación de recetas empieza a resultar fatigosa...En España esta renovación vendrá primero de la mano de Villanueva...>>. Ver también RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, nº 120, pp. 9 y 10.

¹⁸ Toda la crítica ha señalado la ascendencia francesa de este trazado, pero si bien los elementos de la terraza superior, como los parterres y bosquetes con gabinetes, provienen de la tradición francesa, la organización final es italiana.

¹⁹ Según AÑÓN, C., 1987, op. cit., p. 55, este diseño funcional y científico debía provenir de las indicaciones de los catedráticos y señala la autora la relación entre los dos cuadros de entrada con los del Jardín Botánico de Padua, el más antiguo de Europa.

²⁰ En la <<disposición general de un magnífico jardín todo nivelado>> de este tratado escrito por Dezallier d'Argenville se introducen unos bosquetes transversales muy estrechos separando los parterres laterales del principal que son similares a los utilizados por Sabatini; en la misma obra, en los <<diseños de bosquetes de media copa>>, en las figuras 5 a 10 vemos variaciones sobre el mismo tema; de esta propuesta provienen también los dibujos de los bosquetes trapezoidales del plano medio y la alineación de las dos piezas del parterre con sendos elementos acuáticos extremos se realiza en dicho libro en el segundo ejemplo de <<disposición general de un gran jardín donde la pendiente está en la fachada del edificio>>.

²¹ Ver AÑÓN, C., 1987, op. cit., p. 55.

²² Ver BLONDEL, J.-F. *De la distribution des maisons des plaisance et de la décoration des édifices en general* (Edic. facsímil de la primera en París, 1737). Hants: Gregg Press, 1967, tomo I, parte 1, plancha 1, p. 13.

²³ 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 señala la cualidad española de concebir la simetría no como la relación entre las partes, sino como la organización de dos unidades independientes, es decir, la composición por fragmentos.

²⁴ Con la reorganización posterior atribuida a Villanueva, el ancho de esta vía se muestra desproporcionado al hacer coincidir el arquitecto el carácter de ambas terrazas.

²⁵ Señala acertadamente AÑÓN, C., 1987, op. cit., pp. 53-55 que el proyecto de Sabatini <<...evidencia todos los defectos de un barroco agonizante. Las ideas se mezclan y se confunden sin unidad de criterio, sin un proyecto claro y definido que armonice todo el conjunto. Los problemas de niveles y encuentros que se dan dentro de la complicación y abigarramiento del diseño no están resueltos o lo están mal. El Jardín da la penosa impresión de estar planeado en base a libros de jardinería de la época o por trozos superpuesto de jardines bien conocidos por Sabatini, como pudiera ser el de Caserta, de Vanvitelli>>.

²⁶ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 31. Este autor señala, además, que estas líneas inclinadas que forman los trapecios provienen de caminos preexistentes de las huertas.

²⁷ Esta idea es planteada por id., p. 42.

²⁸ Para AÑÓN, C., 1987, op. cit., p. 56 existen unas proporciones geométricas rigurosas basadas en la sección áurea o proporción divina.

²⁹ Ver GUERRA DE LA VEGA, R., op. cit., p. 38. Según este autor, Villanueva trasladó el sistema existente en las huertas del Jardín del Príncipe de Aranjuez, donde trabajó el arquitecto, al Jardín Botánico.

³⁰ Según id., p. 38, en el Jardín Botánico hay una idea de representación total de nuestro entorno, de carácter cósmico, según la cual, partiendo de la idea geométrica de conjunto y mediante un proceso de descripción continua avanzamos progresivamente desde la totalidad hasta alcanzar la planta individual, átomo básico del jardín.

³¹ Id., p. 42 señala que Villanueva trasladó al Botánico de Madrid la disposición vista en la Villa d'Este de Tivoli, en la cual, en el cuadro bajo, sólo se podía acceder a las plantaciones por una entrada.

³² Ver SAMBRICIO, C., 1991, op. cit, p. 247.

4.2.6. EL JARDÍN NEOCLÁSICO COMO EPÍLOGO

En España se desarrolla en el siglo XVIII un importante conjunto de jardines, que se han venido denominando <<neoclásicos>>, que revela unas peculiaridades respecto al resto de Europa. Su coherencia espacial indica una continuidad con tipos italianos ya adaptados en España en el siglo XVI, especificados con rasgos hispanos, y su pervivencia expresa la difícil implantación del jardín francés a comienzos de la centuria y del paisajista inglés a finales. Las condiciones físicas de nuestro territorio impiden el desarrollo efectivo de ambas jardinerías foráneas, mientras que la italiana – parcialmente- se adaptó a las peculiaridades espaciales hispanas.

Por ello, mientras que en los demás países europeos existe prácticamente una identidad entre jardín neoclásico y jardín paisajista, de tal forma que tras el jardín de modelo francés se evoluciona directamente al inglés, con una escasa transición, que en Francia se produjo en algunos jardines de estilo rococó y de forma tardía con los jardines de la arquitectura de la Utopía y en Italia, con asimismo fuertes razones de arraigo, fueron utilizados por los grandes arquitectos del XVIII, desde Juvarra a Vanvitelli, en España estos jardines del Neoclasicismo, como etapa intermedia entre el jardín francés y el inglés posterior del siglo XIX, representan uno de los conjuntos más coherentes de la historia de la jardinería autóctona como continuidad nunca interrumpida del jardín regular de procedencia italiana.

Aunque la introducción de los modelos del jardín clásico francés en España por la nueva dinastía reinante de los Borbones no fue generalizada -en un país donde la implantación y mantenimiento de este tipo de jardines eran excesivamente caros y contrarios a la concepción espacial de los mismos¹-, los jardines reales proyectados y creados durante los tres primeros cuartos del siglo XVIII fueron trazados, por lo común², al modo francés.

Por lo tanto, la obra de Juan de Villanueva para los hijos de Carlos III constituiría una reinterpretación del clasicismo renacentista en la jardinería real³, con el precedente de Boadilla del Monte, aunque todavía en esas fechas se proyectaran ejemplos de estilo francés y algunos de los trabajos de los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se realizaran al modo de Le Nôtre; pero rápidamente se comenzarán a utilizar trazados regulares del tipo italiano⁴, sin existir una auténtica evolución hacia el paisajismo⁵. Villanueva tuvo gran interés por el jardín clásico⁶ -no trabajó en estilo francés ni adoptó los modelos de *parterre de ville* del país vecino⁷-, que conoció en Roma en los palacios y villas de los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII; asimismo, tenía presente en España una tradición de casi dos siglos de jardines renacentistas con su organización italiana y rasgos hispanomusulmanes: él mismo realizó proyectos para la Casa de Campo y el Palacio Real Nuevo y aprovechó las enseñanzas de los jardines del propio Monasterio de El Escorial⁸, aterrizados y relacionados por rampas de un solo tramo y no escaleras, así como integrados mediante una sucesión de jardín de cuadros con huerto-arboleda ordenada en un eje común y con un cuerpo de

arquitectura ligera introducido en el jardín para atender a su organización.

Villanueva conocería también los proyectos de Sachetti y Ventura Rodríguez para el Palacio Real, de estilo barroco italiano, así como el antecedente de recuperación renacentista de este último autor realizado en Boadilla del Monte. Pero entre los jardines promovidos por el estamento noble la continuidad compositiva fue mayor, y aunque existieron algunos ejemplos señeros en el nuevo estilo⁹, los jardines nobiliarios mantuvieron, por claras razones pragmáticas de adaptación al medio y bajo coste, los trazados regulares del jardín de Felipe II.

La influencia de la arquitectura romana en la España del siglo XVIII fue decisiva en la formación del gusto neoclásico; precisamente, las pensiones de Juan de Villanueva y otros arquitectos en la Academia española en Roma sirvieron para un conocimiento de las ruinas antiguas y el estudio de la arquitectura renacentista y barroca que poblaba la ciudad¹⁰. La influencia de estas obras en la configuración de los jardines realizados posteriormente para la familia real sin duda fue importante: Ramón Guerra de la Vega¹¹ anota que Villanueva reprodujo en las Casitas el trazado geométrico y regular de las villas romanas, pero dentro de los <<límites del clasicismo>> y José Luis Sancho¹² indica que los jardines de las Casitas están <<inspirados en la tradición italiana vista por Villanueva en Roma y en el propio Escorial>>, aunque señala que en el XVIII no se realizaron importantes ejemplos en Roma que pudiera estudiar el arquitecto, aunque debió conocer los anteriores¹³, al menos los Huertos Farnesianos, que estuvo dibujando en 1759, y la Villa d'Este, pues visitó Tívoli entre 1761 y 1763 para levantar el Templo de Vesta.

Las Casitas de Villanueva se implantan en su localización geográfica de una nueva manera, cuyas cualidades provienen del estudio de los principios del pintoresquismo que Villanueva conoció en Roma, ciudad destino del *Grand Tour*, uno de los factores primordiales para el surgimiento del movimiento paisajista en Inglaterra, que el arquitecto español conoció de primera mano. Para Pedro Moleón¹⁴, la obra de Villanueva tiene con el lugar donde se asienta <<una relación de coexistencia y dependencia recíproca>> y, por tanto, irreplicable

Si bien los jardines de Villanueva –las tres Casitas– presentan en su tamaño, disposición y relación con su entorno rasgos coincidentes, el construido por Ventura Rodríguez tiene una escala y carácter más representativo, aunque provienen todos de una herencia común del jardín renacentista español. La monumental tridimensionalidad de Boadilla del Monte, la perfecta articulación del tipo en ladera y la conseguida gradación entre arquitectura y naturaleza en él experimentada, herramientas de gran claridad compositiva, contrasta con la complejidad y reducida escala de las Casitas, donde Villanueva, con similares dispositivos del jardín aterrazado, obtiene unos resultados diferentes.

Ya la localización de las Casitas alienta el trazado final: si la de Abajo se planteó, en principio, como un jardín llano, tras su ampliación y su oposición a la ladera, muestra una localización poco común en el jardín español, con la villa inserta dentro de los jardines, como en La Florida, por lo que se desarrollan los

dos tipos en él; en la de Arriba, a pesar de su disposición dominando una suave ladera y la utilización de herramientas del jardín de terrazas, su carácter es de jardín llano, de ahí su malla ortogonal y su forma cuadrada, que difiere de la longitudinalidad y monoaxialidad del jardín de la Casita de Abajo. En El Pardo, en cambio, mezcla el arquitecto los dos tipos, pues un pabellón transversal separa el jardín llano de cuadros superior respecto al inferior, con sus escaleras de comunicación.

La disposición de estos jardines en su entorno recupera la utilizada en los ejemplos de Felipe II, donde se busca una adaptación compositiva sin olvidar la imposición formal de los mismos en su medio físico, donde tanto la Casita de Arriba como Boadilla suponen auténticos hitos paisajísticos, todavía mantenidos en el segundo caso, con rasgos hispanos inequívocos; pero en algún caso, como la Casita de Abajo, trasciende esta imposición geométrica –y también volumétrica- para buscar formas de integración que exhortan las nuevas ideas contemporáneas¹⁵.

La unidad perspectiva conseguida en estas obras se ve, asimismo, ejemplificada en la solución para el Real Jardín Botánico de Madrid, probable traza de Juan de Villanueva; sustituye este trazado a uno afrancesado atribuido a Sabatini, que expresa la dificultad de aceptación y entendimiento del modelo francés en España: un trazado inconexo y recargado, sin utilizar los conceptos espaciales del jardín de Le Nôtre, sino retazos de su lenguaje formal; y el segundo, en cambio, un reflejo de la continuidad de los modelos regulares del siglo XVI en España, sin interrupción en el siglo XVII, y de manera coherente, donde se utilizan los recursos compositivos del jardín aterrazado con gran destreza. Además, constituye una perfecta respuesta arquitectónica a la sistematización y rigor científicos requeridos en este tipo de establecimientos y en su capacidad, como arquitectura monumental, en intervenir en la mejora del tejido urbano de Madrid.

Si bien el jardín del tipo llano consiguió con Felipe II una gran perfección, incluso con organizaciones axiales superiores a las italianas del momento, el aterrazado, con un ejemplo monumental –San Lorenzo de El Escorial-, no presentaba la complejidad espacial y profundidad perspectiva de sus coetáneos italianos; serán los desarrollos posteriores, como La Zarzuela, La Florida, las Casitas, el Jardín Botánico y, especialmente, el jardín del infante D. Luis en Boadilla, los que culminarán este lento proceso y recogerán los dispositivos compositivos de este tipo de jardín, herramientas comunes en los jardines neoclásicos de finales del siglo XVIII.

El jardín neoclásico español presenta, desde luego, rasgos de menor carácter hispano que los ejemplos anteriores: tanto Villanueva como Ventura Rodríguez están formados en las corrientes arquitectónicas europeas del momento, pero el peso de una tradición espacial asentada en el suelo propio, sin llegar a fragmentar los espacios o a disponerlos ortogonalmente, siempre perfila el trazado buscando la extorsión de la perspectiva unitaria, de tal forma que se obtenga un espacio de carácter abstracto, sin referencias ni jerarquías definidas, común en la jardinería española. Además, los trazados ortogonales propuestos por ambos arquitectos provenían de la extensión de las

edificaciones que estaban proyectando, existiendo una sobresaliente coherencia conceptual entre ambos géneros arquitectónicos.

Así, la simetría característica de la arquitectura europea en España se organizaba como la suma de dos elementos idénticos, a veces incluso independientes, rasgo que se puede rastrear en la Casita de Abajo, en la parte trasera; en la de Arriba, con los dos jardines laterales unidos por la terraza que aloja el casino, y en Boadilla, con los dos sectores de la terraza intermedia. Asimismo, la continuidad de la gradación entre la arquitectura y la naturaleza presenta continuamente trasgresiones a la norma, con un ejemplo máximo en la Casita de Abajo, donde los accesos enfrentados impiden la homogeneidad de la integración. La multiplicación de ejes, tanto paralelos al principal como perpendiculares, no buscan más que la ofuscación de la unidad espacial perspectiva apoyada en una articulación axial de los ámbitos de la villa, con ejemplos en todos los jardines analizados, como la Casita de Arriba, donde los desarrollos laterales presentan gran amplitud, o en Boadilla, con las visiones escalonadas de los ejes secundarios paralelos al principal. Asimismo, la continua interrupción del eje perspectivo y de los desarrollos axiales, cualidad hispano-musulmana, se produce en las Casitas de Abajo y de Arriba, en ésta transversalmente.

Aunque se ha entendido esta etapa como un momento de regresión en España frente al resto de los países europeos, donde los principios del jardín paisajista inglés imperaban en la composición de la arquitectura del jardín, hay que entender que la vuelta al jardín renacentista de Felipe II no es más que la constatación de la existencia de unas condiciones físicas específicas y de una respuesta espacial que desde hacía mil años se había adaptado a aquéllas de una forma perfecta, factores que, evidentemente, el jardín paisajista no era capaz de solventar. Pero esta recuperación no significa copia servil, sino reinterpretación y, como señala Pedro Moleón¹⁶, en la obra de Villanueva no existe mera sumisión o adaptación al medio, sino adición, pues la arquitectura cualifica el lugar y lo singulariza; el arquitecto es consciente <<de las relaciones que surgen entre las cosas según su posición dentro de un medio geográfico en el que se puede crear un orden espacial, predeterminado o intencional, de influencias y dependencias mutuas>>.

Paralelamente a estas obras, el propio Villanueva y Boutelou realizan los primeros jardines paisajistas en nuestro suelo, todavía primitivos y de configuración fragmentada, pero claros precedentes de los jardines posteriores, pues el nuevo estilo nunca logró adaptarse completamente a nuestro medio físico.

¹ Para AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.). **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional y Comunidad de Madrid, 1987, pp. 260-270, en España se introdujeron las componentes del jardín clásico francés, pero no se profundizó en su concepto.

² Existen varios jardines de promoción real que se construyeron siguiendo modelos renacentistas italianos, como el del Pabellón del Embarcadero del Jardín del Príncipe y el del Casino del infante Don Gabriel, ambos en Aranjuez, o estas Casitas de El Escorial. Entre los proyectos hay que nombrar los del Palacio Real Nuevo de Sachetti y Ventura Rodríguez.

³ 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. 25 señala la importancia de estos ejemplos al <<potenciar la tipología de casas de campo que no habían tenido fortuna en la tradición arquitectónica española, ocupada en construir palacios en el campo>> y <<retomar la propuesta palladiana para la Casa de Campo y desarrollar el tema>>.

⁴ En SAMBRICIO, C. La arquitectura española de la Ilustración. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y el Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, pp. 101, 208, 270, 277, 280-281, 284-285 y 296 se publica una serie de interesantes proyectos y trabajos de alumnos que incluye jardines ordenados, algunos con trazados barrocos, como la casa de recreo para un gran señor, de Lorenzo Alonso, de 1788, o el seminario de nobles de Custodio Moreno, de 1804. Asimismo, José de Hermosilla en su libro *Arquitectura Civil*, de 1750, incluye proyectos con jardines regulares basados en una retícula ortogonal con sus diagonales, sin parterres, aunque con algunos trazados radiales.

⁵ Frente a España, en Francia no existe un retorno al trazado regular del jardín renacentista, probablemente por haber sido desarrollado ampliamente por los nuevos principios compositivos de Le Nôtre; tras la evolución de éstos por el tratado de Dezallier d'Argenville y el jardín rococó, en el país vecino se ofrecen simultáneamente dos tendencias: una primera, que no puede desasirse de los dispositivos de diseño del jardín clásico a la francesa, pero sin aditamentos formales, y otra segunda, de tipo paisajista, con varias direcciones. Ver BUTTLAR, A. von. Jardines del Clasicismo y Romanticismo. El jardín paisajista. Madrid: Nerea, 1993, pp. 91-119 y DENNIS, M. Court & Garden. From the French Hotel to the City of Modern Architecture. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986, pp. 79-123. Ver también sobre este tema y en este trabajo el capítulo de los Jardines del palacio del infante Don Luis en Boadilla del Monte. En Italia no hay, de forma similar que en España, una ruptura con el jardín renacentista anterior, pues evoluciona y acepta formas ornamentales francesas, como el parterre y los amplios estanques, y, tras la introducción del parque paisajista inglés, cobra nueva fuerza en la primera mitad del siglo XIX. Ver FARIELLO, F. La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX. Barcelona: Editorial Reverté, 2004 (1ª edición italiana 1967), pp. 192 y ss.

⁶ Según Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. de. Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, pp. 41 y 42, Villanueva, al desconocer el paisajismo, adoptó la jardinería clásica italiana del siglo XVI al identificarse ésta, desde posiciones puristas, con las de la arquitectura, en <<sus formulaciones más convencionales y menos comprometidas>>. Proviene esta tendencia <<desde un barroclasicismo o academicismo cortesano cuyo código de depuración normativa encuentra idóneo material en las citas arquitectónicas del Renacimiento>>. Para dicho autor, Villanueva aplicaba <<reaccionarias reflexiones neo-renacentistas>>. De similar manera, GUERRA DE LA VEGA, R. Juan de Villanueva, Arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y Casas de Recreo en Aranjuez, el Escorial y el Pardo. Madrid: Ramón Guerra de la Vega, 1986, p. 43 escribe que Villanueva <<nunca fue un revolucionario en el arte del jardín: líneas rectas y composiciones simétricas, que actuaban como soporte de la arquitectura, con escasa dependencia de ella>>. Coincidimos más con RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, p. 11, para la cual, en cambio, tanto las trazas de las Casitas de Villanueva como otros ejemplos de jardines que recuperan el mundo del clasicismo –Boadilla, Casita del Príncipe de El Pardo, Real Jardín Botánico de Madrid- <<resultan totalmente novedosas y ... representan una búsqueda de soluciones jardinerías alternativas a los ejemplos barrocos...>>. Avanzando más todavía, JUNQUERA Y MATO, J. J. La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV. Madrid, 1979. p. 77, considera que la arquitectura de la Casita de Abajo es anticipadora <<de los movimientos de tipo romántico>>, especialmente <<en la implantación del edificio que, como en el Pardo, busca su relación con la naturaleza interpretada y sentida>>; recuerda, además, <<que la Casa se construye en los años que hace crisis el jardín arquitectónico>>. Otros rasgos paisajistas los introduce el autor en la p. 79, hechos que parecen rebatir las sentencias de José Luis de Souto.

⁷ Ver SAMBRICIO, C., op. cit., p. 25.

⁸ Ver SANCHO GASPAR, J. L. La Arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional,

1995, p. 211 ya cita esta influencia, pero sin especificar los rasgos comunes.

⁹ Entre estos ejemplos, sin duda escasos, destacan los parterres y jardines de los palacios de Buenavista, Altamira y Liria, todos en Madrid; el castillo de Villaviciosa de Odón; la mixtura del jardín aterrazado del duque del Arco, en El Pardo, y el palacio de los duques de Alba, en Piedrahita (Ávila).

¹⁰ Ver al respecto MOLEÓN GAVILANES, P. *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*. Madrid: Abada, 2003.

¹¹ Ver GUERRA DE LA VEGA, R. *Juan de Villanueva, Arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y Casas de Recreo en Aranjuez, el Escorial y el Pardo*. Madrid: Ramón Guerra de la Vega, 1986, pp. 60 y ss.

¹² Ver SANCHO GASPAR, J. L. <<El Casino del Infante y la Casita del Príncipe en El Escorial>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardines y paisajes en el arte y en la historia** (actas del curso). Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 211.

¹³ Ver MOLEÓN GAVILANES, P., op. cit., p. 31.

¹⁴ Ver id., pp. 152-153.

¹⁵ Ver id., pp. 152-153.

¹⁶ Ver id., pp. 152-153.

