

**Capítulo 2**

**EVOLUCIÓN DEL JARDÍN RENACENTISTA.  
EL SIGLO XVII**



## **2.1. LOS JARDINES EN ÉPOCA DE FELIPE IV**



## 2.1.1. JARDINES DEL BUEN RETIRO

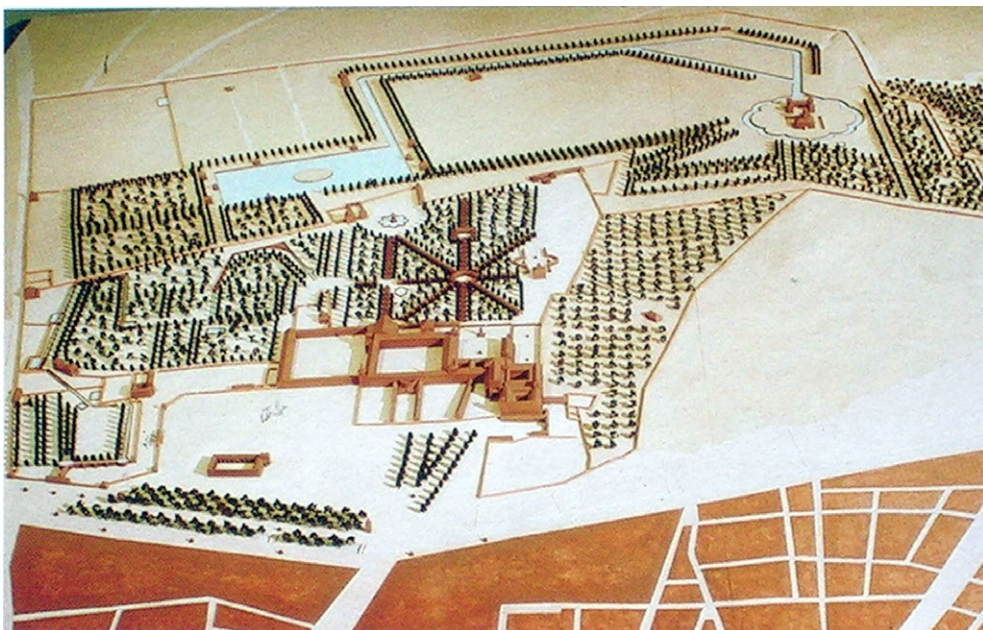


Vista aérea. Digital Globe, 2005.  
[www.google.earth.com](http://www.google.earth.com)

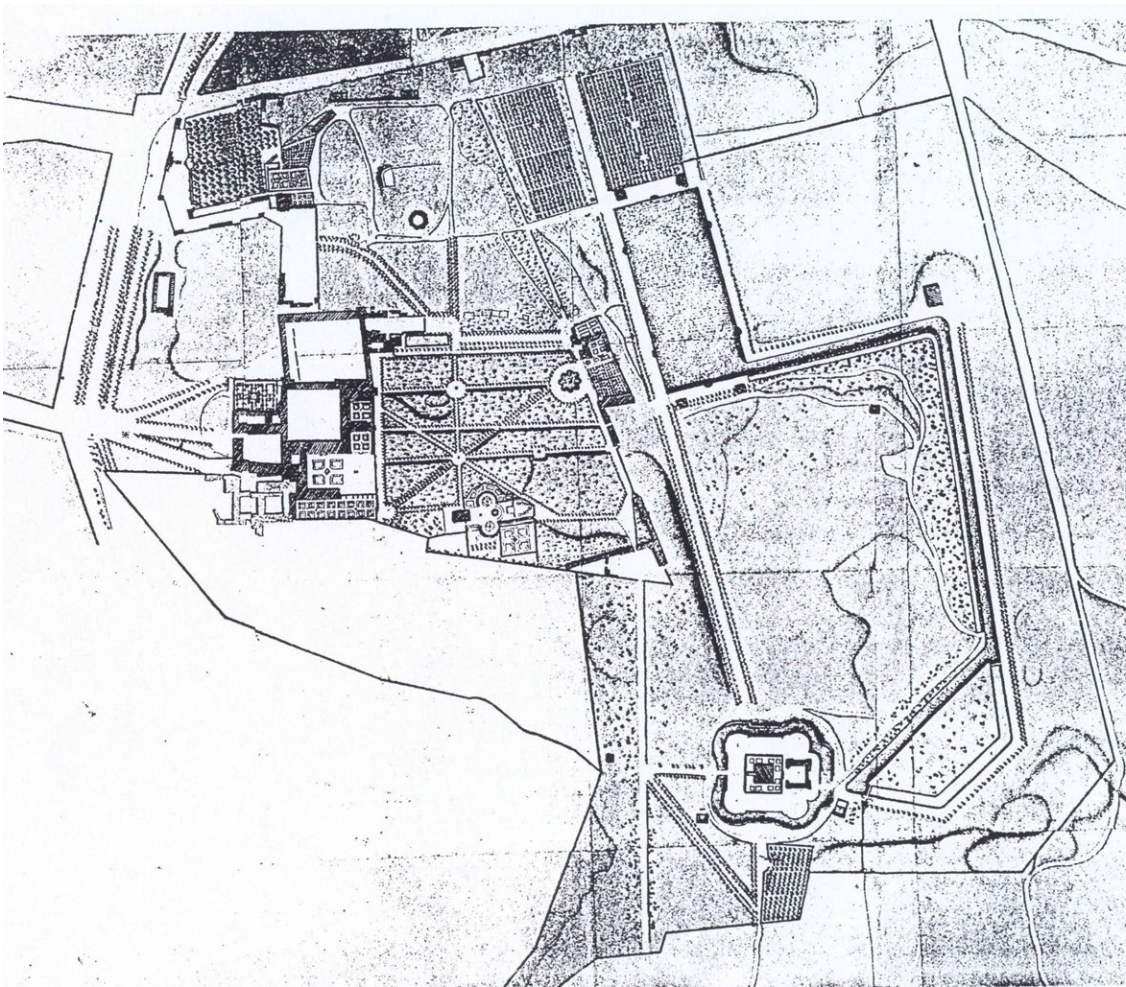
Situados en el extremo oriental del casco histórico de Madrid en el siglo XVII<sup>1</sup>, más allá del Prado, los jardines y palacio del Buen Retiro ocupaban una extensión de unas 170 ha (la mitad de la superficie del casco urbano en ese momento, por lo que su construcción supuso un aumento de un tercio del tamaño de Madrid), con unos límites correspondientes al Prado de San Jerónimo al oeste, en la actualidad paseo del Prado; por el norte, el camino de Alcalá, hoy calles homónima y de O'Donnell; un camino que rodeaba la tapia y desde el cual surgían dos que comunicaban con Ambroz y Vicálvaro, al este, hoy Menéndez Pelayo; y, por último, el camino de Vallecas al sur, que equivaldría en la actualidad a los paseos de Infanta Isabel y Ciudad de Barcelona, con algunas islas de propiedad ajena<sup>2</sup>.

La localización, en ese momento, correspondía a un lugar privilegiado en el entorno de Madrid, pues el Prado constituía uno de los lugares más frescos y amenos de la capital en su organización arbolada y de fuentes que aprovechaban las abundantes aguas y el arroyo homónimo. Por ello, la zona gozaba de la predilección de la nobleza para la creación de sus palacios con grandes jardines, que dio origen a un cinturón verde entre la ciudad y el campo a lo largo del Prado de Atocha, San Jerónimo y de los Recoletos Agustinos.

Los terrenos, excesivamente arenosos, no eran los idóneos para la plantación de arbolado, pero en cambio tenían suficiente agua. Era una zona de amplios olivares, tierras cerealísticas y típico matorral pobre del entorno de Madrid.



Maqueta del Buen Retiro



Plano general del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*

El Buen Retiro es el jardín más importante construido en España en el siglo XVII, época de graves crisis económicas y políticas, pero de gran desarrollo artístico –no en vano se erigió en pleno Siglo de Oro cultural español-. Forma parte de un amplio grupo de ejemplos europeos en los que el aumento de escala de las actuaciones predisponía a la variación en las estrategias de ocupación del terreno, aunque en este caso madrileño tales estrategias estuvieron puntualizadas por una serie de rasgos de clara tradición hispánica.

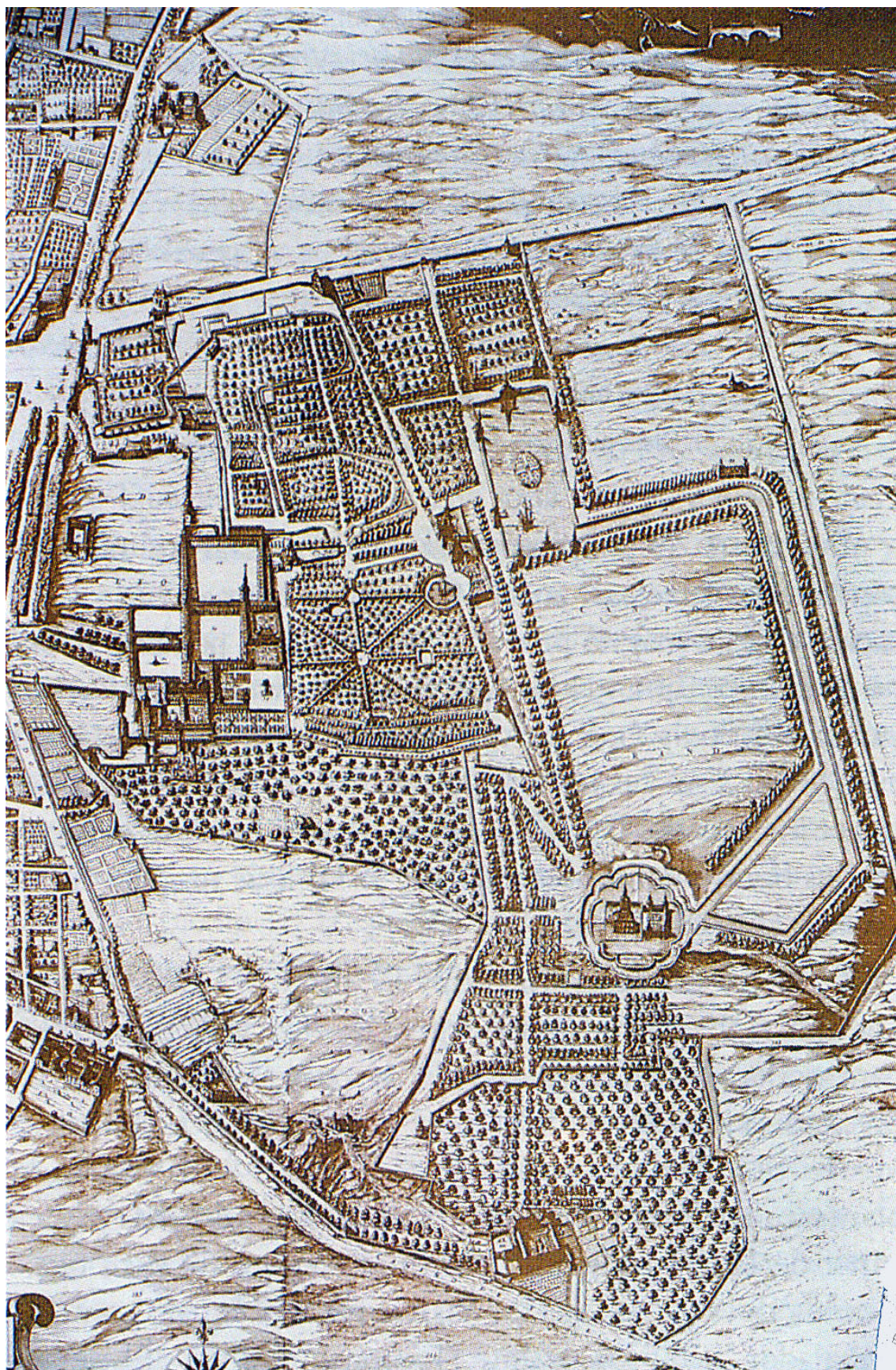
La creación del Buen Retiro, segundo palacio del Rey de España en la capital y en una localización extrema respecto al Alcázar –con el casco urbano de Madrid entre ambos- permitirá una polarización del crecimiento urbano al este de la ciudad, que será muy dinámico en la zona del Prado, especialmente durante el siglo XVIII, pues las principales actuaciones arquitectónicas y urbanísticas de esta época se realizarán en su entorno<sup>3</sup>.

Sin embargo, el Buen Retiro ha sufrido desde el comienzo de su construcción un rechazo popular plasmado en los numerosos pasquines en su contra y los testimonios de los extranjeros establecidos en Madrid, y que se ha prolongado posteriormente por la falta de fortuna crítica: a excepción de Virginia Tovar<sup>4</sup>, que considera el palacio un edificio interesante con importantes valores arquitectónicos y de implantación en el paisaje, todos los estudiosos del conjunto lo han considerado como el gran intento fallido de organización de palacio asociado a un jardín en la historia de la arquitectura española, a pesar de los evidentes elementos de interés<sup>5</sup>.

La base teórica política de su creación es la necesidad del rey absolutista de manifestar su riqueza y gloria obtenidas a través del dominio de los hombres y las tierras: el palacio principesco y sus jardines son un poderoso símbolo político y social. La rivalidad política entre los monarcas europeos generaba una necesidad de ostentación de carácter artístico que expresaba propagandísticamente los valores de la clase rectora: el valido promotor de la obra, el Conde-Duque de Olivares, quiere que el Buen Retiro constituya la celebración de las glorias de la dinastía, marco para que el rey pudiera actuar como gran protector de las artes, una de las virtudes principescas, que realizaba la imagen de Felipe IV frente a las otras cortes, por lo que constituyó el centro de la vida artística y cultural de la monarquía, la puesta en escena de la realeza, el escenario del rey<sup>6</sup>.

Para el rey, Aranjuez estaba demasiado lejos, el Pardo era intocable por su caza valiosa y en la Casa de Campo, la propiedad más apreciable, pesaba la sombra del duque de Lerma, por lo que el Conde-Duque se vuelve hacia el extremo oriental de Madrid, hacia el monasterio e iglesia de los Jerónimos, que tenía un amplio olivar y carecía de problemas de expansión hacia oriente.

Felipe IV justificó la obra del Buen Retiro como continuación de la tradición de sus antepasados de construir lugares de recreo. Asimismo, señaló que el Alcázar no era una residencia apropiada para el verano, pero el traslado de la familia real y la corte era oneroso para el estado y poco conveniente para la política, así que mandó el rey <<fabricar la casa y palacio del Buen Retiro con sus jardines huertas y estanques...[para] sin salir de esta Corte tener algún



Real Sitio del Buen Retiro en *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656. Archivo Histórico Nacional, Madrid

alivio y recreación, y gozar...de aquellos dos conventos...<sup>7</sup>>>. El propio valido del rey, el Conde Duque, señala en una carta: <<fijaos que a buen seguro no hay un solo rey que no posea una segunda residencia en su capital<sup>8</sup>>>.

El Buen Retiro, a pesar de su tamaño, eran un palacio suburbano a imitación de las villas italianas del siglo anterior, complemento del Alcázar<sup>9</sup>; dada su cercanía, las estancias de la familia real no eran prolongadas (máximo dos semanas). Para Chueca constituye el típico ejemplo español de palacio yuxtapuesto a monasterio.

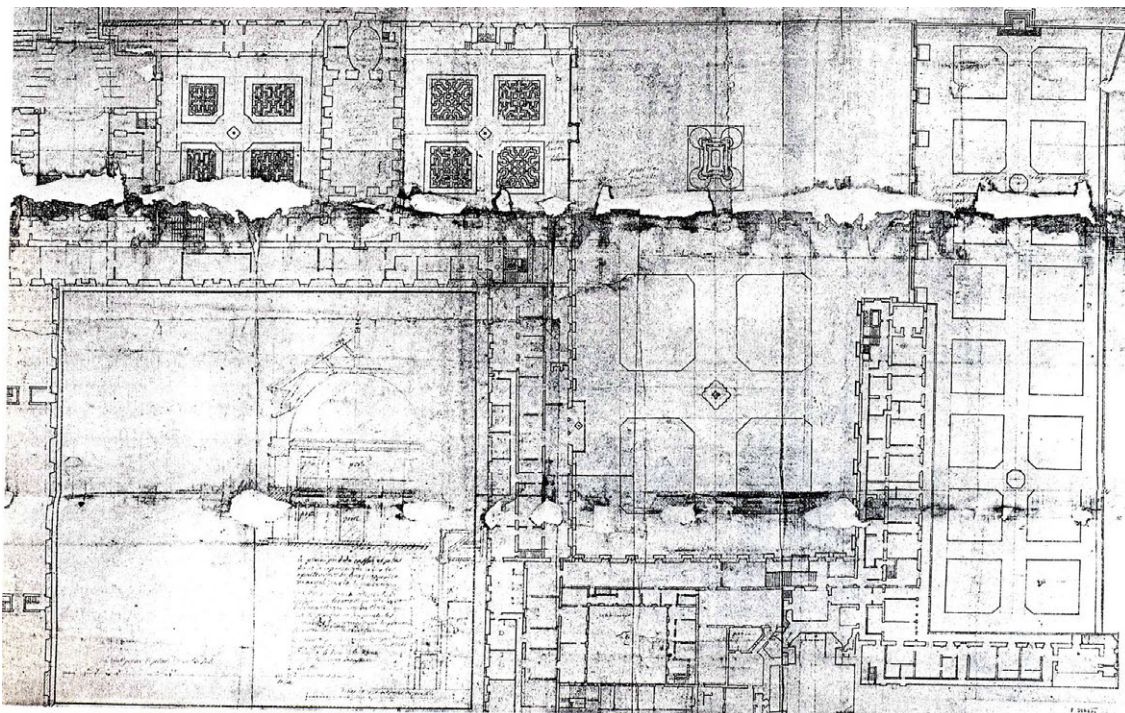
Fue fundado el palacio<sup>10</sup> en torno del monasterio de los Jerónimos, situado detrás del Prado desde 1503, en la parte oriental de Madrid, donde ya gozaba de extensa huerta, tierras de labor y olivares.

En las partes norte y este del monasterio jerónimo Felipe II encargó en 1561 a Juan Bautista de Toledo la realización de un Cuarto Real<sup>11</sup> para ser usado por él mismo y su familia como retiro espiritual, por lo que se erigieron varias torres y un foso<sup>12</sup>. En ocasión de la entrada en la Corte de Ana de Austria, esposa de Felipe II, en 1569 se construyó un estanque de gran tamaño, con más de 500 pies de largo y 80 de ancho (unos 140 x 22 m, es decir, algo más de 3.000 m<sup>2</sup>), considerado precedente del actual<sup>13</sup>.

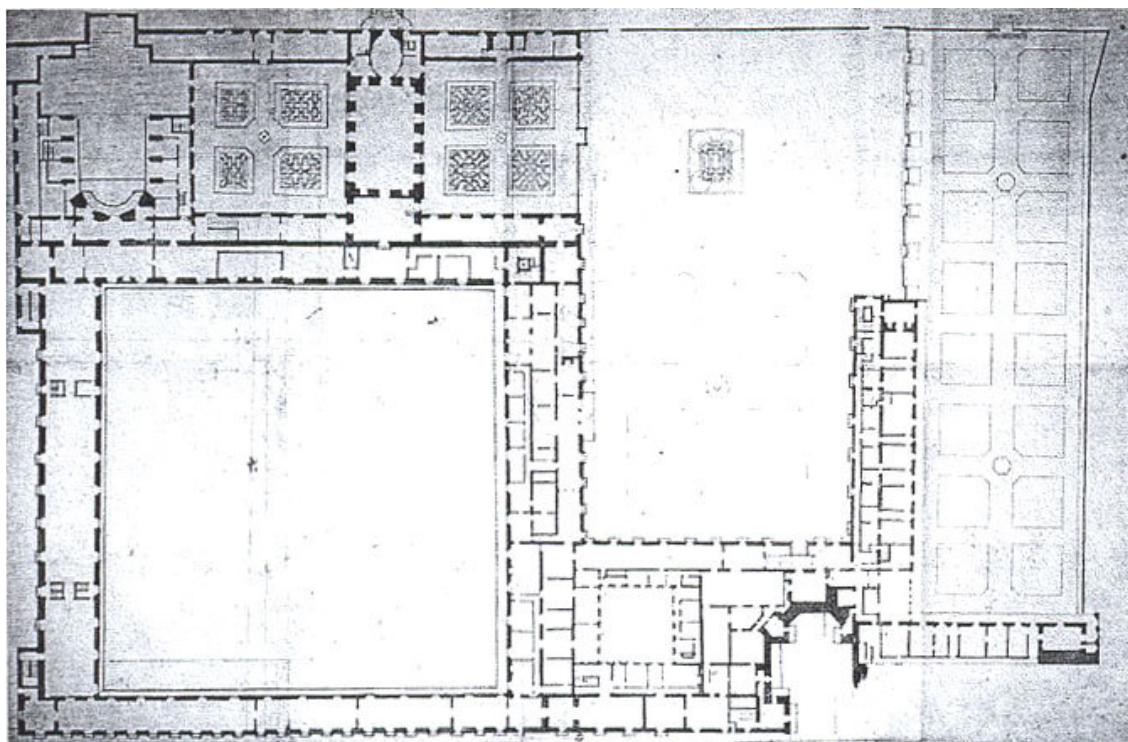
El conjunto comienza a construirse en 1630, en una etapa de grandes problemas económicos, lo que produjo un mayor empobrecimiento del país. Se compraron en este año la crujía oriental del claustro principal de los Jerónimos y el olivar colindante para construir unos cuartos destinados a la Reina en preparación de la ceremonia de jura del Príncipe de Asturias, realizada en 1632. Estas primeras obras constituirían la modesta primera fase, realizada por Crescenzi, noble italiano y arquitecto, que comenzó en marzo de ese año un segundo periodo de la construcción, la nueva Galería de Toledo, destinada a habitaciones de los Infantes y del Príncipe, con un jardín, el primitivo de la Reina, después del Príncipe. Dicho cuerpo tenía dos torreones<sup>14</sup> en sus extremos, uno, el más oriental, como remate en ese punto, y, el otro, para marcar la unión con el edificio anterior. Asimismo, en este momento se levantaba adosado al primitivo edificio un nuevo Cuarto del Rey alrededor de un patio, que serviría de conexión entre las primeras fases y la final. Ambos cuartos fueron terminados en enero de 1633.

Unos meses después, en agosto, se hizo el primer pago de la ermita de San Pablo, unida al primer jardín de la Reina con un paseo arbolado, aunque sin alinearse, pues estaba girada unos grados respecto al Cuarto Real y la iglesia de San Jerónimo. Tras dicha galería, al norte, se construyó otro jardín en los terrenos comprados a los monjes, que incluía un estanque, jaula para animales salvajes y una pajarera de hierro, trasladada ésta posteriormente a zonas más alejadas de la vida doméstica (al extremo sudeste del Ochavado).

En enero de 1633 se adquirieron las fincas situadas al norte hasta el camino de Alcalá<sup>15</sup>, que con las sucesivas adquisiciones de las casas y fincas de los marqueses de Povar y Tavera y de Juan Gaytán de Ayala<sup>16</sup> posibilitaron



Planta del piso principal y jardines del palacio del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*



Planta del piso principal y jardines del palacio del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*

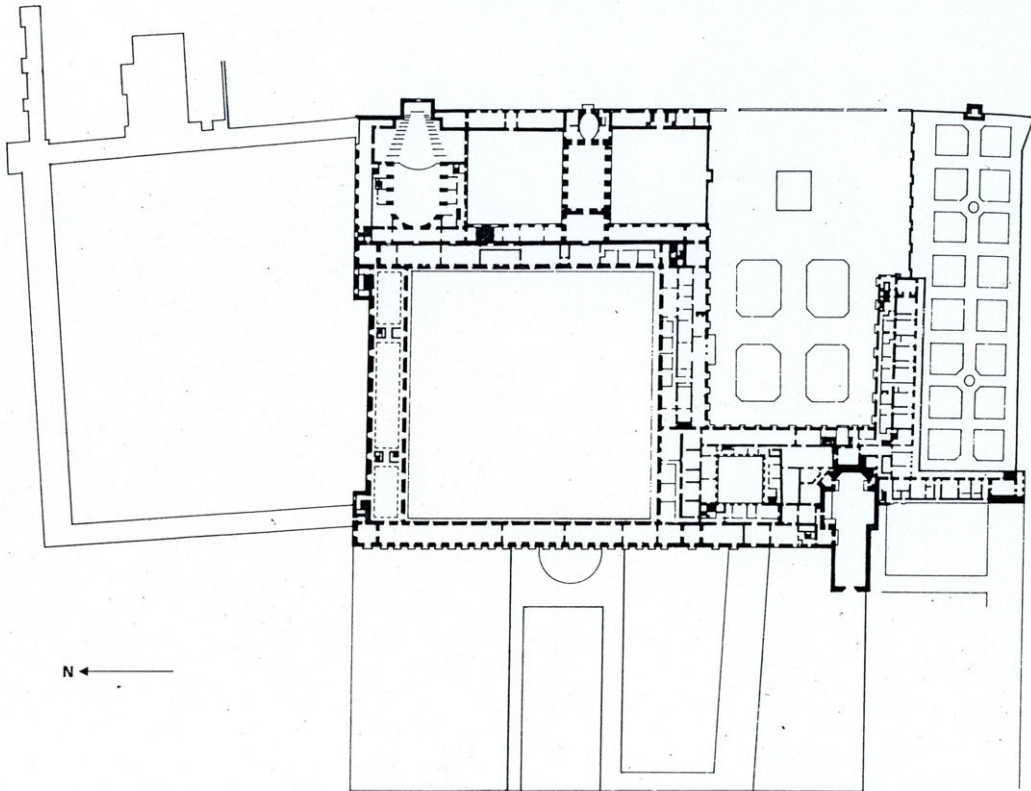
completar la posesión real hasta la esquina noroeste, entre el Prado y dicho camino de Alcalá, donde se realizó posteriormente la Huerta del Rey o de San Juan y que pertenecía al marqués de Tavera, así como la ermita de San Juan, en terrenos del marqués de Povar<sup>17</sup>.

Esta ampliación obligó a erigir otra cerca, que se terminó en mayo, y, sorprendentemente, se continúan las obras y se producen movimientos de tierras para el desarrollo del palacio hacia esta dirección septentrional. En esta tercera fase de las obras, el nuevo edificio, con un gran patio o plaza central –la Plaza Grande o de Fiestas-, se comenzó por el sur, el Cuarto de la Reina y de las damas, y el oeste, la denominada Galería del Prado o de Madrid; anejo al Cuarto de la Reina y tras la Galería de Toledo (también del Príncipe o de Infantes) se realizó un jardín cuatripartito denominado de la Reina y posteriormente, al instalar una escultura ecuestre del monarca, del Caballo<sup>18</sup>. Asimismo, se construyó un laberinto en este jardín, se sustituyó un estanque pequeño por otro mayor y se trasladó la pajarera a un punto final de la calle de la ermita de San Pablo. En este momento se terminó esta ermita<sup>19</sup> y se comenzó la de San Juan. Después del verano, en septiembre, se acaba el Estanque Ochavado y en diciembre de ese mismo año se inaugura el conjunto, sin estar concluido, y se instalaron los reyes. Se introdujeron cambios paulatinamente, lo que producía una distribución caótica: se cercan terrenos continuamente, se tiran y rehacen diferentes partes.

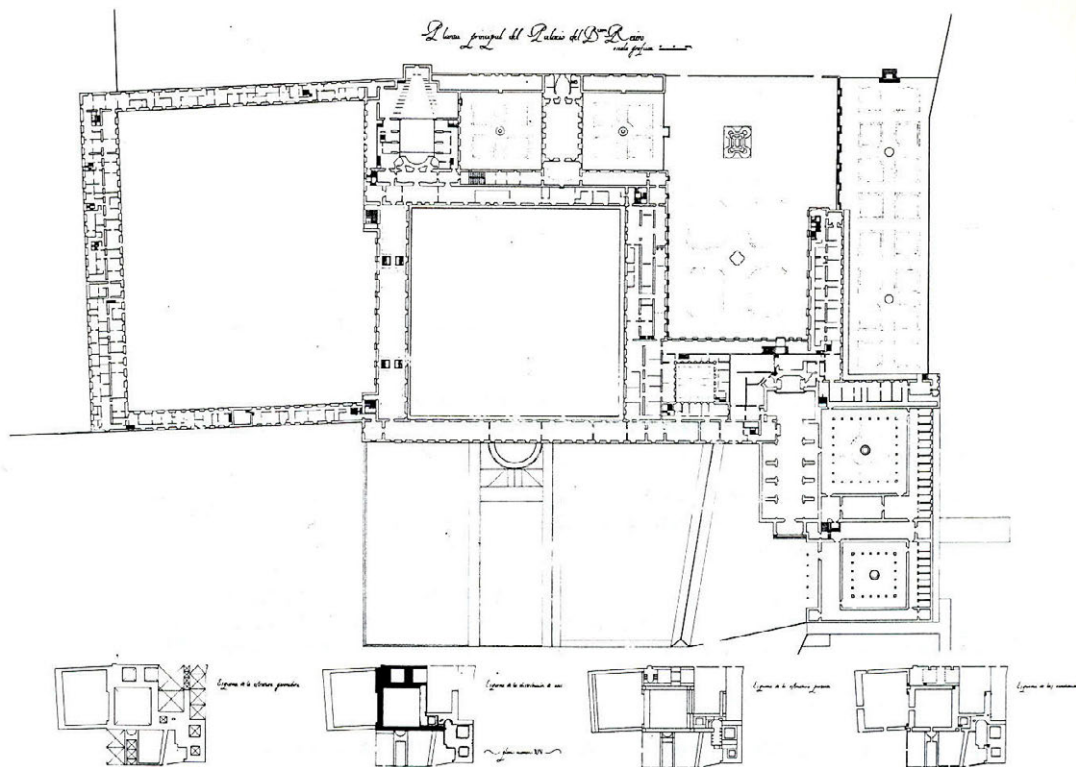
En 1634 se finalizó la Plaza Principal, patios de oficios y la leonera, y se inició la nueva plaza hacia el norte, acabada en 1636; al año siguiente, además, se hace un picadero. Asimismo se construyó el Estanque Grande (parece que agrandando el preexistente), el Canal Grande y un estanque redondo, probablemente el de la ermita de San Antonio, dentro del cual se construiría la isla que albergaría dicha construcción, realizada en 1635 por Alonso Carbonel, discípulo de Mora. Se remataron en 1635 y a su vez se abordó la erección de las ermitas de San Bruno, San Jerónimo y Santa María Magdalena.

En 1636 se compró la casa, jardín y huerta del marqués de Povar, donde, como se ha dicho, se construyó la ermita de San Juan, en el denominado Prado Alto y cerca de la Plaza Grande; en esa misma fecha se incorporaron varios jardineros flamencos. La zona acuática y las ermitas estaban prácticamente terminadas y se construyeron los pescaderos y norias del Estanque Grande. En septiembre se inició la creación de una gruta de piedra en el Jardín Alto de su Majestad<sup>20</sup>, que no llegó a verse acabada, pues se destruyó dicho jardín en febrero de 1637 para establecer una nueva edificación: el Salón de Baile o Casón, encargado también a Alonso Carbonel. Ese mismo año, pero en julio, se comenzó a levantar el teatro, con una ventana en el fondo del escenario para incluir la imagen del jardín en los decorados.

Entre las últimas intervenciones destacaron el Jardín Ochavado o de las Ocho Calles Cubiertas, realizado entre 1637 y 1640; el encargo en 1634 de la escultura ecuestre de Felipe IV, que se colocó en el jardín de la Reina en 1642; y, también en estas fechas, entre 1638 y 1642, se plantó un bosque alrededor del Estanque Grande. A partir de 1640 no se realizaron más fiestas y tres años más tarde dimitió el Conde Duque. Recuperó algo su esplendor con la segunda



Planta del piso principal y jardines del palacio del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. BROWN, J. y ELLIOT, J. H., 1981



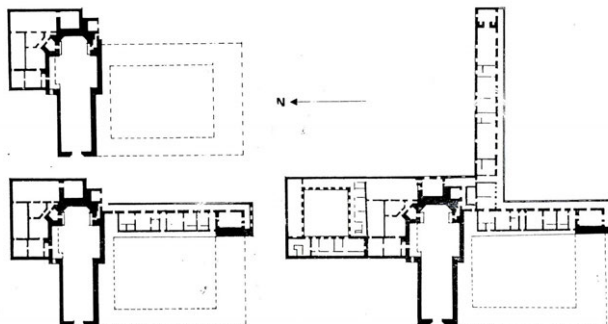
Planta del piso principal y jardines del palacio del Buen Retiro, según Carmen Blasco. BLASCO, C., 2001.

mujer de Felipe IV, Mariana de Austria. Entonces, el encargado de las obras fue Crescenzi, rival de Juan Gómez de Mora, cuyo rápido reconocimiento en la Corte fue debido a sus orígenes aristocráticos.

Frente al lujo de la decoración interior, el exterior era sencillo, con los materiales y técnicas constructivas corrientes del siglo XVII: mampuesto en cajas en los muros, al modo de la arquitectura toledana, con ladrillo visto y cubiertas abuhardilladas de pizarra y chapiteles de tipo flamenco en las torres.

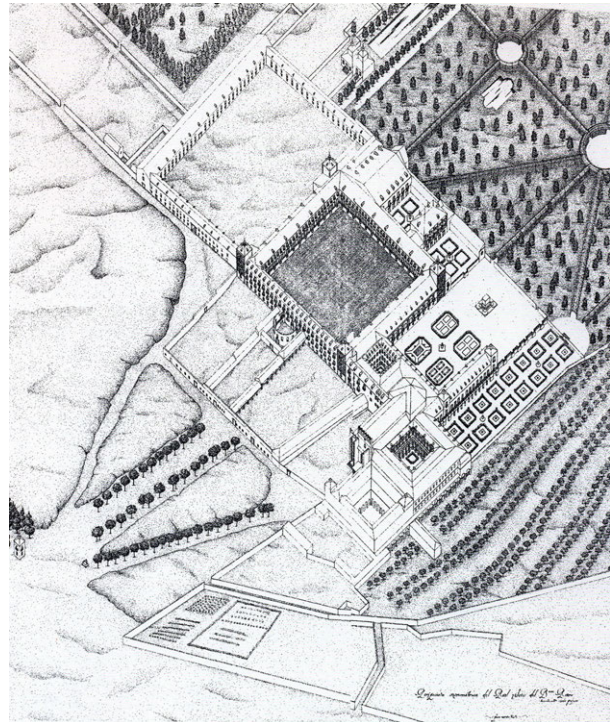
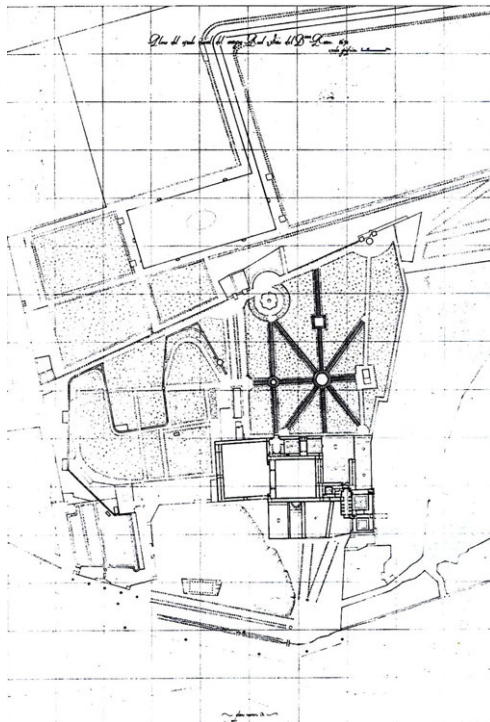
Se trajeron jardineros de los Alcázares de Sevilla, Aranjuez, Génova, Flandes, etc. y para los temas hidráulicos, el italiano Cosme Lotti, que pudo tomar parte en el diseño de los jardines, por trabajar con Buontalenti en Bóboli, Florencia, aunque el arquitecto Crescenzi, cuya familia tenía una villa en el Pincio de Roma, parece la referencia más clara para el trazado de los mismos. Además, Crescenzi seguramente conocería el jardín octogonal de la villa Mattei, también en Roma, que responde a un tipo focalizado utilizado en ese momento, como el jardín Ochavado del Retiro<sup>21</sup>.

Sufrió el conjunto diversos avatares hasta su desaparición casi total en el siglo XIX, aunque los jardines, con grandes transformaciones, subsisten en la actualidad<sup>22</sup>.

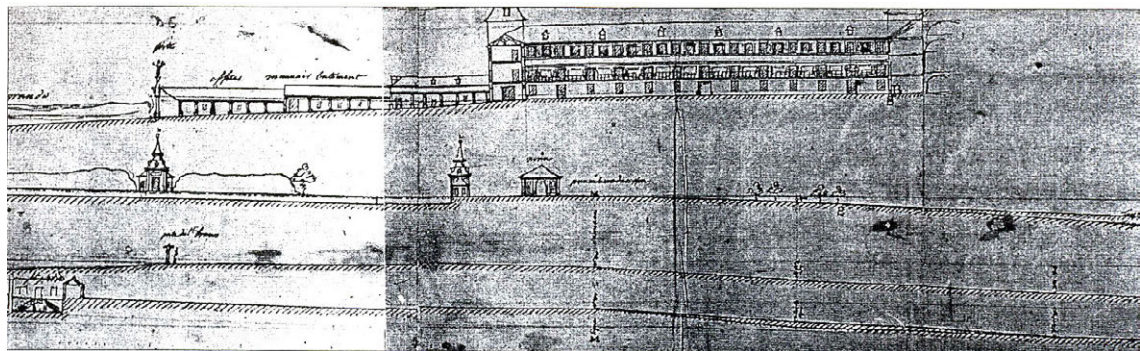


Cuarto Real en 1563, 1632 y 1633. Copia de René Carlier. *BROWN, J. y ELLIOT. J. H., 1981*

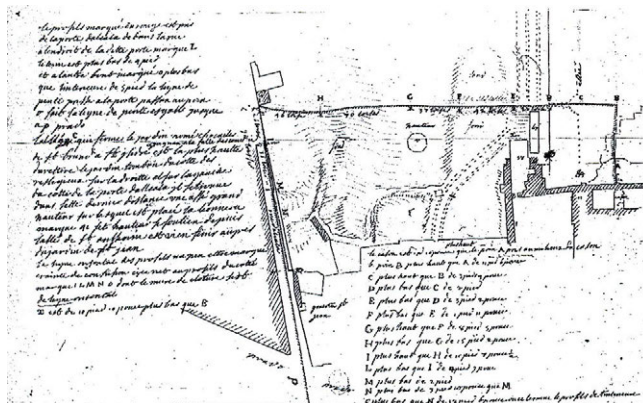
El antiguo Cuarto Real<sup>23</sup> se adosaba al edificio religioso, como en Yuste, y al norte de éste se encontraba un patio que distribuía el Cuarto del Rey, estructura tradicional en los palacios españoles (el Alcázar, Aranjuez, El Pardo o El Escorial). Servía este cuarto de articulación entre las antiguas dependencias y las nuevas. Más al norte se desarrolló el Patio o Plaza Principal o de Fiestas sobre un jardín regular que se derribó previamente: el lado norte es el actual Museo del Ejército o Salón de Reinos, donde estaba el trono. Al sur estaban las estancias privadas de la Reina o Cuarto homónimo. Más adelante se añadió un patio de mayores dimensiones, también al norte, llamado la Plaza Grande o Mayor. En la parte más meridional de palacio, de espaldas al monasterio jerónimo, se erigió el Cuarto del Príncipe, también denominado de Infantes. Otros elementos fueron adosándose al conjunto, como el Patio de Oficios, en su lado occidental, junto a otros espacios de servicio –caballerizas, etc.–, y, al este, el Coliseo de las Comedias y el Salón de Baile –hoy Casón del Buen Retiro, uno de los escasos restos conservados–.



Restitución del Buen Retiro en 1656 –planta y axonométrica-, según Carmen Blasco. *BLASCO, C., 2001*



Sección del palacio del Buen Retiro y entorno. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*



Planta general y perfil. René Carlier, 1713. *Biblioteca Nacional de París*

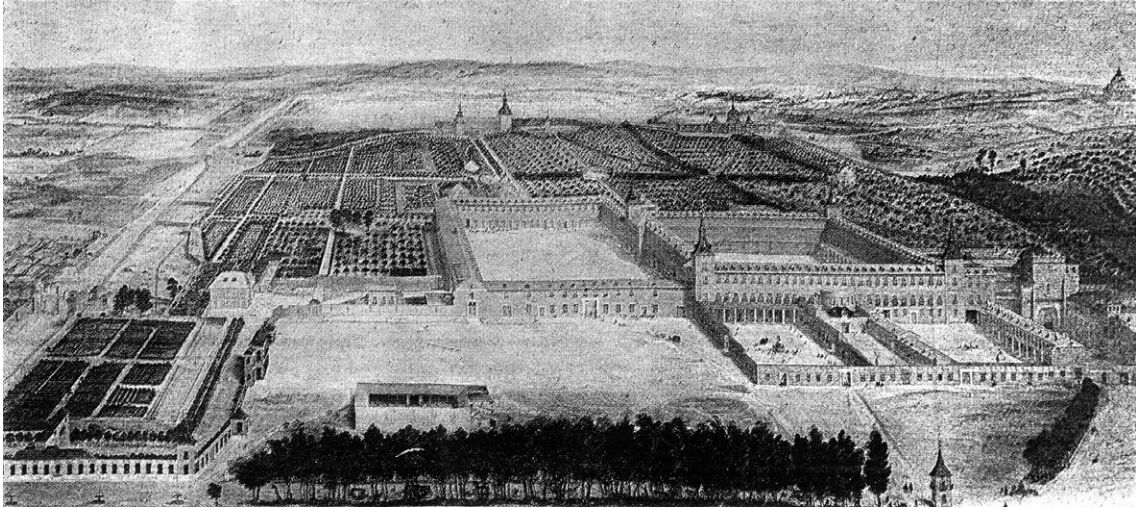
El acceso al Real Sitio se realizaba de dos maneras: desde el Prado por los patios del Emperador, de la Leonera o de Oficios, y desde el camino de Alcalá, por una puerta situada en la esquina noroeste que comunicaba con un paseo que rodeaba la Huerta de San Juan y alcanzaba las caballerizas tras sobrepasar la ermita del mismo nombre.

Cada uno de los cuartos destinados a la familia real tenía su jardín independiente y cerrado, que eran los espacios ajardinados más elaborados del Buen Retiro.

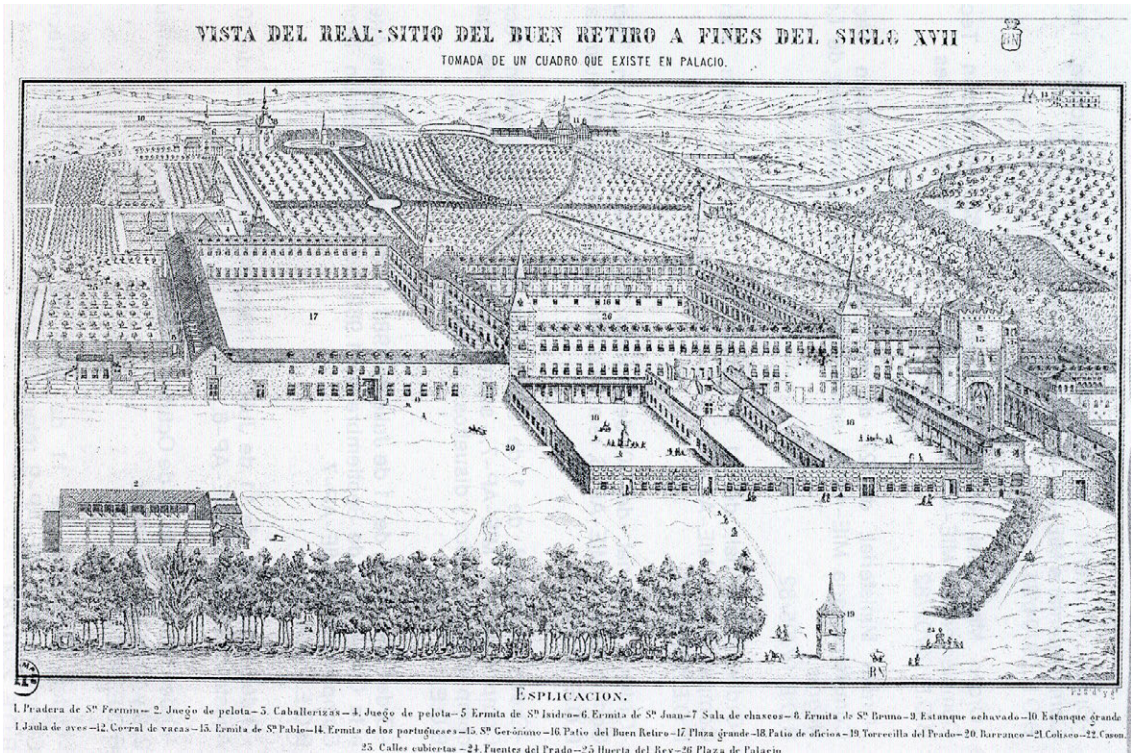
Rodeado por el Cuarto del Rey estaba el patio y jardín homónimo, el más pequeño, con un módulo cuatripartito de cuadros bajos en torno a una fuente central; el exiguo espacio tenía unas dimensiones de, aproximadamente, 15 m de lado, con seis huecos en cada panda y los centrales unidos por las dos calles perpendiculares del jardín.

El jardín del Príncipe –originalmente denominado de la Reina- estaba prácticamente cerrado y consistía en un largo rectángulo plantado con 16 cuadros de forma cuadrada que flanqueaban una calle central en la que había dos fuentes con sus plazas que agrupaban cada una la mitad de los cuadros. Sus límites eran los siguientes: al norte se encontraba el Cuarto del Príncipe o de Infantes, con 15 huecos de una galería, denominada de Toledo, con arcos abiertos al jardín y un balcón corrido superior, pero sin correlación con el viario, más un muro de contención con barandilla que lo separaba del de la Reina, situado al norte de éste y a más altura, con siete balcones, pero sin posibilidad de comunicación. Otra tapia, prolongación de la de la Reina, cerraba el jardín en su parte oriental, desde la cual una puerta en el eje longitudinal permitía el acceso al parque adyacente, en una cota superior, y una tapia más, en posición meridional, le separaba del Olivar de los Jerónimos. En la parte occidental se limitaba el jardín por un ala del palacio adosada al monasterio de los Jerónimos, construida para el juramento del Príncipe de Asturias, Baltasar Carlos.

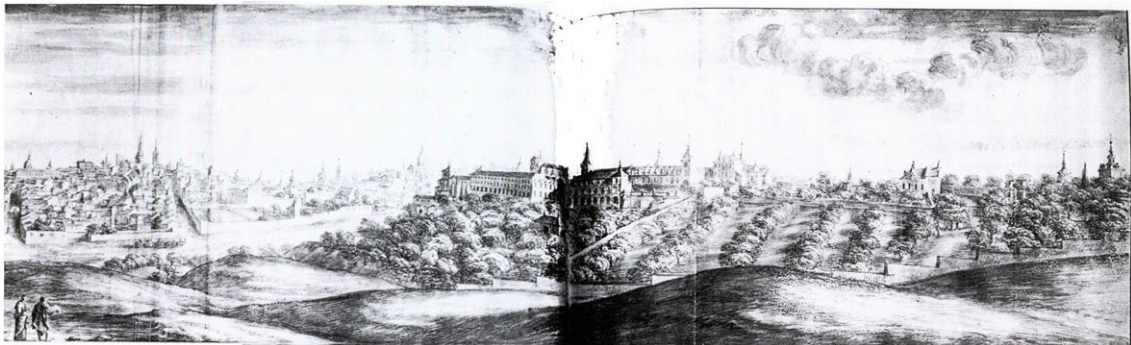
El más importante de todos los jardines formales adyacentes al palacio era el de la Reina o del Caballo, con dos partes: la occidental, ajardinada con cuatro cuadros de gran tamaño y una fuente central de mármol, rodeada en tres de sus lados por el palacio y cuyo eje longitudinal se unía con la parte oriental, una gran plaza enarenada donde se colocó, en el mismo eje, la estatua ecuestre de Felipe IV realizada por Pietro Tacca, espacio cerrado por la tapia del jardín decorada con estatuas y bustos en hornacinas; sus límites eran los siguientes: al norte, el Cuarto de la Reina, que se abría a la parte ajardinada con doce ventanas, sin accesos ni correlación con el viario, y un muro de contención con barandilla y mirador que lo separaba del jardín meridional de la Sala de Baile, a una cota más alta; al oeste, el Cuarto del Rey, con 11 ventanas y una puerta al jardín, la principal de acceso al palacio, tampoco articuladas con el trazado; al sur, el del Príncipe y la barandilla y balcones o miradores al jardín homónimo; y, al este, la tapia que lo separaba del Ochavado, con dos puertas en ambos extremos<sup>24</sup>.



El Real Sitio del Buen Retiro. Giuseppe Leonardo (a), 1637. Museo del Prado, Madrid



El Buen Retiro en el siglo XVII, según el cuadro de G. Leonardo. Biblioteca Nacional, Madrid



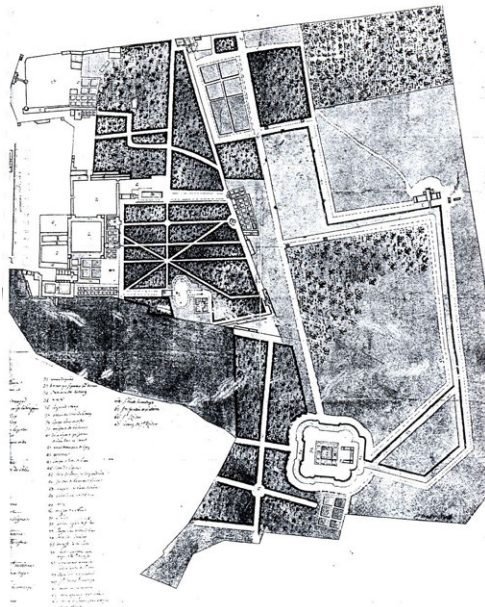
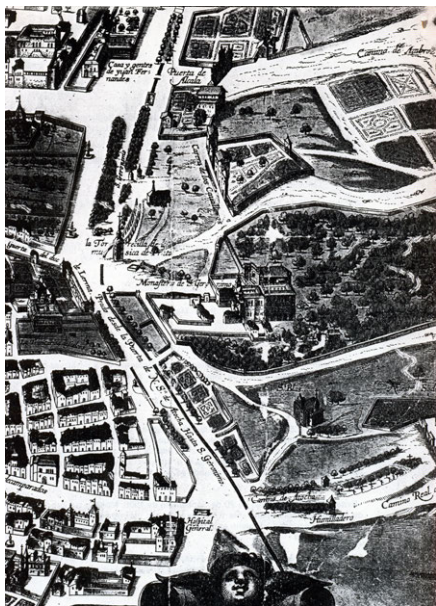
Vista del Buen Retiro desde Atocha. Pier M. Baldi, 1668-1669. Biblioteca Laurenziana, Florencia

Al este del Patio Principal, como ya se ha comentado, se construyó el Salón de Baile o Casón, con dos pequeños jardines cerrados también, asimismo con cuatro cuadros y fuente central y una crujía oriental que los independizaba del parque. El meridional se separaba del jardín de la Reina por una balaustrada sobre un muro de contención, con un mirador en el punto central; el segundo, al norte, conectaba el Casón con el Teatro.

Tras estos jardines formales de cuadros bajos se desarrollaba el parque, con zonas arboladas yuxtapuestas organizadas mediante cuadros formados por alineaciones de árboles de sombra con frondas en su interior<sup>25</sup>. Destacaban, inmediatos al palacio, el Ochavado -donde hoy está el Parterre e inmediaciones-, compuesto de ocho calles cubiertas de enramados o folías, galerías abovedadas de madera con rosales y otras trepadoras que partían de los extremos del recinto y se cruzaban en una plazoleta central; se abrían con ventanas para ver los cuadros interiores, delimitados por dichas hileras de árboles y poblados con bosquecillos de árboles frutales y huertas. Las folías comunicaban diversos elementos situados en el perímetro del jardín, como el estanque Ochavado o de las Campanillas, alberca polilobulada con sencilla barandilla de hierro y pequeña isleta con templete, la única pieza que se conserva de esta zona, usada por el monarca para pescar y localizada en el nordeste. En el interior del Ochavado también se localizaban dos estanques, uno de ellos con plaza que interrumpe el desarrollo de la calle este-oeste.

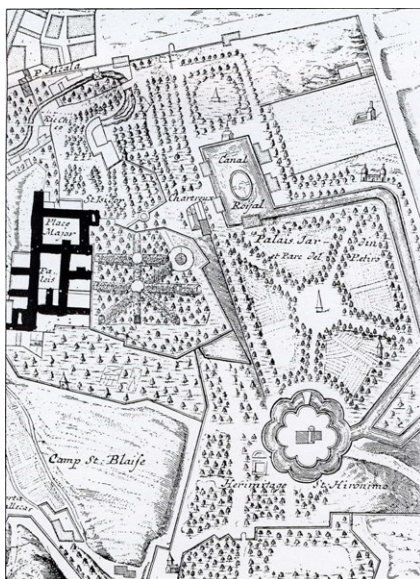
Otros elementos que bordeaban el conjunto eran las ermitas de San Bruno y San Jerónimo, en el extremo nordeste, más allá de las Campanillas, con gran plaza semicircular de acceso y jardines cerrados<sup>26</sup>; la Jaula de las Aves o Pajarera, en el extremo sudoriental; la ermita de San Pablo, de fachada muy ornamentada, al sur, que era la más antigua, y la de San Isidro<sup>27</sup>, cuyo recinto – con un estanque con isla central y barca- se adosaba a la Plaza Grande en la esquina noroeste del Ochavado. Una amplia avenida arbolada unía esta ermita con la de San Bruno y la Sala de las Burlas, cerrando el Ochavado por el norte; otra calle que comunicaba las Jaulas de las Aves con el estanque de las Campanillas y dicha ermita de San Bruno limitaba el conjunto por el este y se prolongaba, por el sur, hasta el Corral de las Vacas, y al norte hasta la ermita de la Magdalena<sup>28</sup>, ambos elementos fuera del Ochavado. Asimismo, una vía arbolada meridional conectaba las Pajareras con la ermita de San Pablo y la puerta exterior del jardín del Príncipe. Otra calle, la trasera de las tapias orientales del palacio –de los jardines del Príncipe, Reina y Salón de Baile- y la crujía correspondiente a esta orientación de la Plaza Grande cerraban el Ochavado en su parte occidental.

Las calles interiores conectaban, en general, puntos importantes del Ochavado: así, la calle diagonal desde el extremo sur del palacio unía éste –jardín del Príncipe- con la plaza del estanque de las Campanillas; la otra diagonal relacionaba la ermita de San Isidro con las Pajareras, aunque no directamente. Asimismo, la calle norte-sur, que nacía en la ermita de San Pablo se prolongaba fuera del Ochavado y llevaba hasta una edificación sobre el Río Chico para continuar tras ella hacia el norte; sólo la calle principal, la central en dirección este-oeste que surgía del palacio –límite entre el jardín de la Reina y el jardín meridional del Salón de Baile, donde había una puerta- y llevaba a la



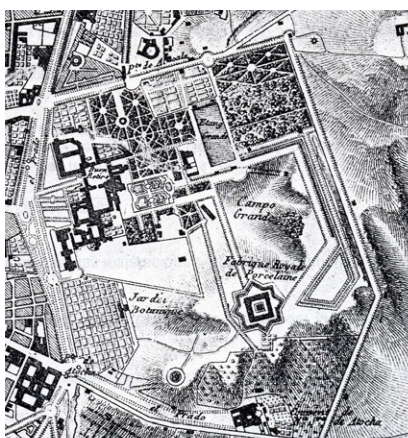
La Villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España (detalle). Marcelli-Witt, 1623. *Servicio Geográfico del Ejército*

Plano general del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de Paris*

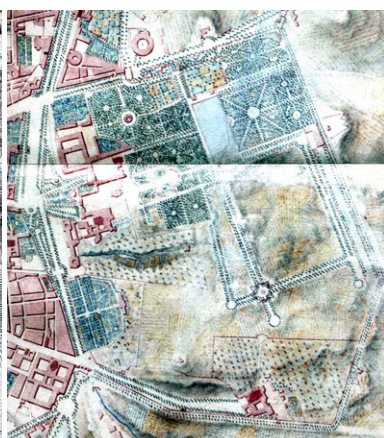


Planta del Buen Retiro en Accurater Grundris der Konigl. Spanischen... Juan Bautista Homanns, 1700. *Biblioteca Nacional de Madrid.*

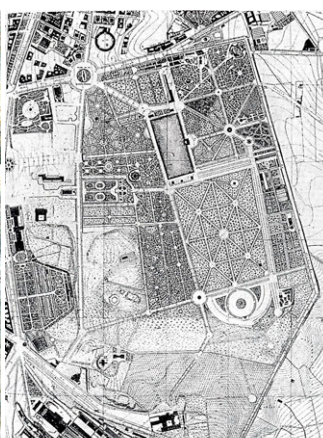
Plano Topográfico de la Villa y Corte de Madrid (detalle). Espinosa de los Monteros, 1769. *Biblioteca Nacional, Madrid*



Plano de Madrid y de sus cercanias. Tardieu, 1788. *BURGOING, J. F. Nouveau voyage en Espagne. Paris : Regnault, 1788*



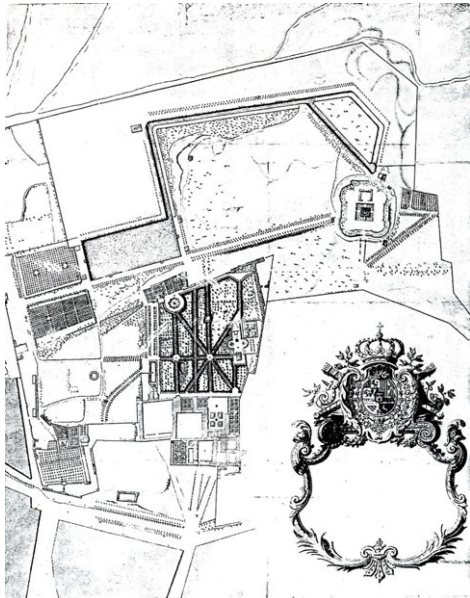
Plano de Madrid con fortificaciones ejecutadas, 1837. *Cuerpo del Estado Mayor del Ejército*



Plano parcelario de Madrid. C. Ibáñez e Ibáñez de Ibero, 1872-1874. *Instituto Geográfico Nacional*

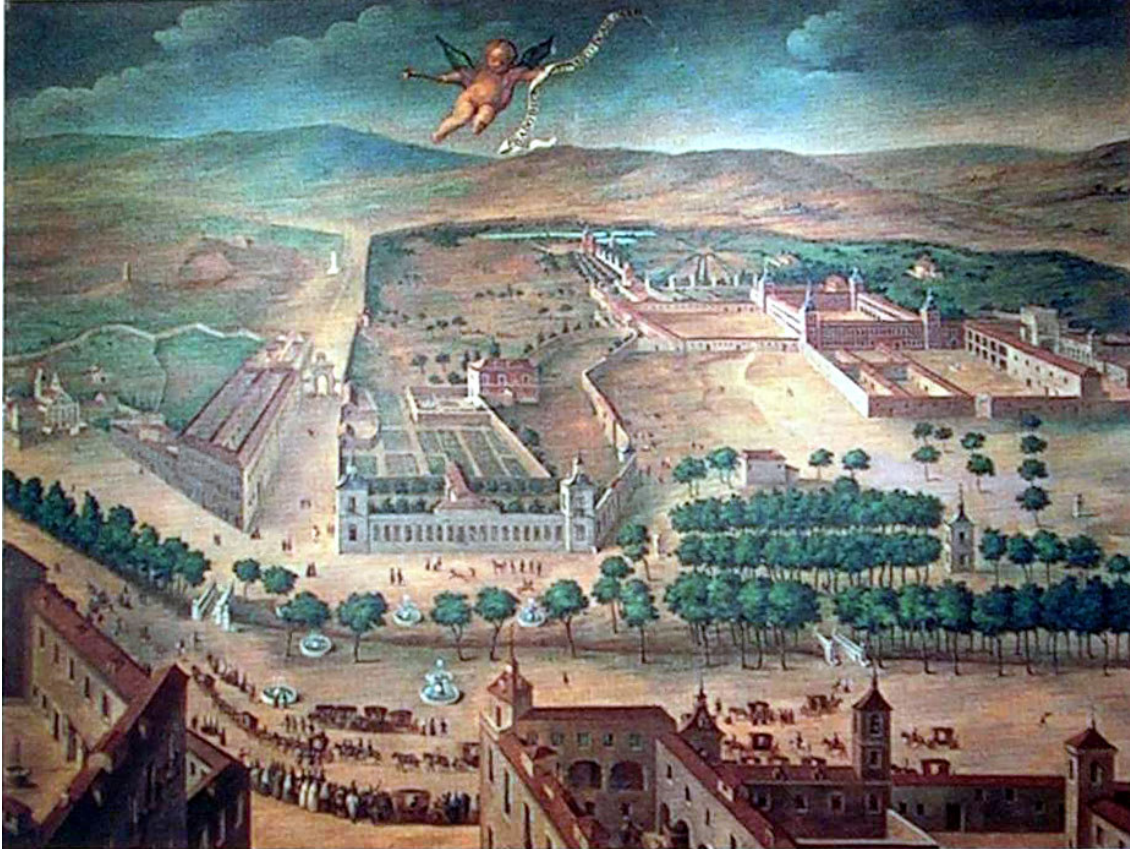
plaza circular y al estanque posterior, no se unía o remataba con ningún elemento significativo.

Al norte del Ochavado se localizaban una serie de cuadros asimismo arbolados con un entramado de calles ortogonales pero sin orden definido. El elemento que caracteriza esta zona es un canal denominado el Río Chico, cuyo uso era el riego del amplio sector que recorría; su trayecto comenzaba en el estanque de San Isidro y discurría, con amplias curvas y quiebros, hasta la ermita de la Magdalena, ya en la cerca septentrional, para continuar paralela a ésta, pasar tras el Sendero de las Aves e introducirse en la Huerta del Rey, en el extremo noroeste del conjunto<sup>29</sup>, totalmente cercada y de carácter rústico y privado, en relación al poco formalizado trazado que dibuja Texeira<sup>30</sup>. Cerca de esta huerta y al norte de las caballerizas, se encontraba la ermita de San Juan, con pequeños jardines anejos, residencia del Alcaide del Real Sitio<sup>31</sup>.

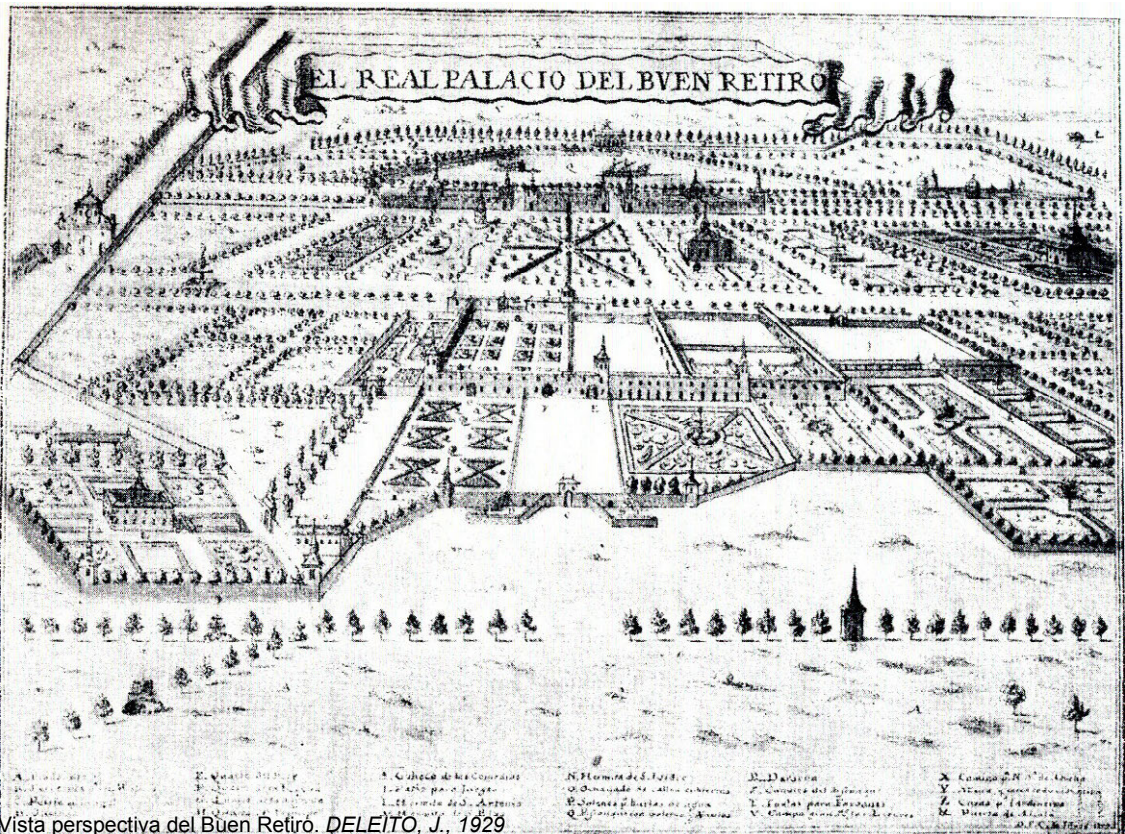


Plano general del Buen Retiro. Taller de Robert de Cotte, 1712-1715. Biblioteca Nacional de París

En el extremo nordeste del Buen Retiro, tras la calle arbolada que unía la ermita de la Magdalena y el Corral de las Vacas, se hallaban cuatro grandes cuadros, todos distintos, separados por una gran avenida que discurría de norte a sur y que llevaba a la ermita de San Antonio, que le daba nombre. Dichos cuadros formaban parte de la arboleda: tres de ellos son los típicos bosquecillos con hileras de árboles regulares en el perímetro y el cuarto es el Estanque Grande<sup>32</sup>, pieza rectangular de 3,5 ha de extensión<sup>33</sup> –con el estanque de las Campanillas, único elemento que resta de la configuración original del Buen Retiro, aunque muy transformado- rodeado de un antepecho de fábrica<sup>34</sup> y seis edificaciones, los pescaderos, dos en cada lado mayor y una centrada en los menores; tras estos dos, cuatro norias surtían de agua al conjunto<sup>35</sup>. Una gran isla central<sup>36</sup> de forma oval presentaba dos calles ortogonales con pequeñas edificaciones asimismo para pescaderos y representaciones teatrales. Se utilizaba el estanque no sólo para recreo del monarca y su familia, sino que funcionaba de alberca de riego de las plantaciones, situadas a cota inferior.



El Prado de San Fermín en tiempos del rey Carlos II (copia del existente en Mombello, propiedad del Príncipe Pío). Museo Municipal, Madrid



Vista perspectiva del Buen Retiro. DELEITO, J., 1929

En la parte oriental se encontraba un amplio coto de caza menor, con dos piezas principales sin prácticamente formalización, el Campo de las Liebres, en la zona norte, y el Campo Grande, ambos con las características propias del paisaje del entorno de Madrid. El primero estaba completamente cercado, sin ningún tratamiento formal –más que su perímetro rectangular y una alberca- y al sur y anejo al Estanque Grande se encontraba el denominado Campo Grande, que ocupaba una amplia zona de la parte oriental del Buen Retiro.

El único elemento formal que lo recorría era un dilatado pero poco profundo canal denominado Río o Canal Grande, después del Mallo, que partía del extremo sudeste del Estanque Grande, flanqueado por doble hilera de árboles, en dirección este hasta alcanzar las atarazanas, donde giraba en escuadra y, casi paralelo a la cerca oriental, discurría hasta que se bifurcaba y giraba de nuevo para alcanzar la ría polilobulada que rodeaba la ermita de San Antonio de los Portugueses. Esta ermita contenía dos jardines formales y varias edificaciones anejas<sup>37</sup>.

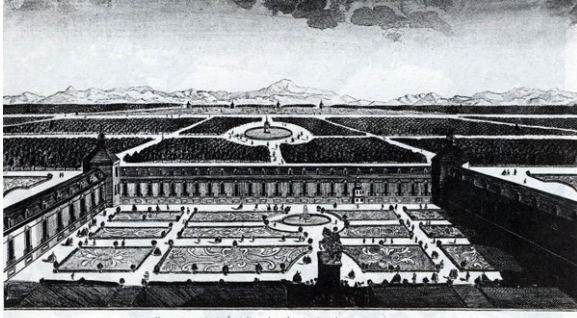
Desde este espacio, varias avenidas arboladas también con doble hilera surgían, dos de ellas, hacia el norte: una que comunicaba con el Estanque Grande, al que sobrepasaba de forma tangencial, denominada en diversas ocasiones paseo de San Antonio, y otra, menor, que llevaba al Corral de las Vacas; otras pequeñas vías llevaban hacia el sur y el oeste, pero no se comunicaban con ningún elemento importante, aunque esta última bien podría ser el resto de un antiguo camino que cruzaba dicho territorio.

Al sur del Ochavado se encontraba una amplia franja arbolada bajo la ermita de San Pablo que, con una tapia, separaba el Buen Retiro del terreno del convento de los Jerónimos.

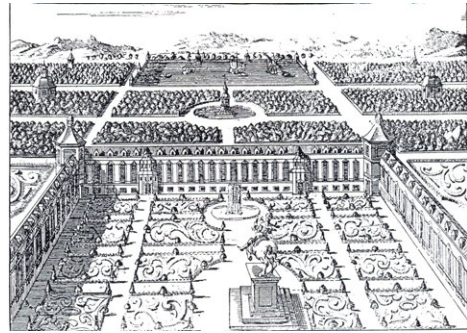
En la parte meridional, poco formalizada, se situaron cultivos de vid y olivos, con el importante olivar<sup>38</sup> que rodeaba el convento de Nuestra Señora de Atocha que, cercado, no perteneció al conjunto hasta 1636<sup>39</sup>, momento en el que se abrió una avenida hasta el mismo; se acompañaban también de algunas huertas, aunque la faceta productiva no estuvo muy desarrollada, como en otros Sitios Reales, por el carácter recreativo del Buen Retiro.

Entre este espacio y el paseo del Prado quedaba el amplio Campo de San Blas, con su ermita, diversas huertas en el Prado de Atocha –entre la Carrera de San Jerónimo y la calle de Atocha-, y el denominado Prado Alto, con el Juego de Pelota, en el Prado de San Jerónimo, desde el cual se accedía hacia el palacio y el convento de los Jerónimos.

Los jardines de las ermitas eran pequeños y cerrados con tapias, con cuadros bajos y fuente central, además de diversos elementos recreativos, como grutas y pasatiempos. Entre los más desarrollados estaban los de la ermita de San Juan, con dos recintos rectangulares, uno menor lateral con ocho cuadros y una fuente central en una plazuela y puerta exterior en el eje longitudinal y, otro mayor, separado por un pasillo y, asimismo, cerrado por tapias y con ocho cuadros, pero esta vez con dos fuentes en pequeñas plazas. Los de la ermita



Vista del Buen Retiro. J. Chereau, s. XVII. ARIZA, R. M., 1985



Vista del Buen Retiro. Accurater Grundris der Konigl. Spanischen... Juan Bautista Homanns, 1700. Biblioteca Nacional de Madrid.



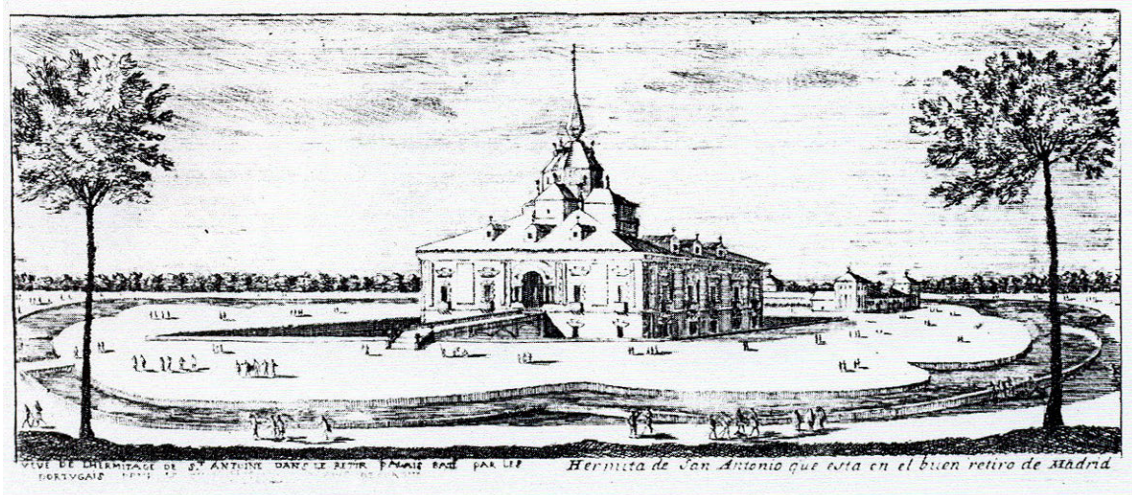
Vista del Jardín de la Reina. Louis Meunier, h. 1665. Biblioteca Nacional Madrid



Vista del Jardín de la Reina., según Juan Álvarez de Colmenar. DÉLICES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL, 1707



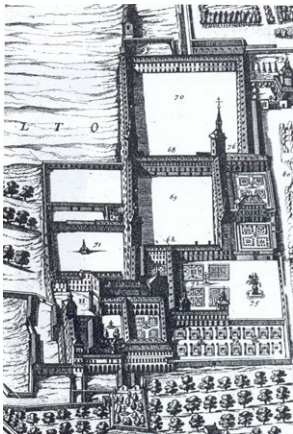
Vista del Jardín del Caballo. Domingo de Aguirre, 1778. Biblioteca Nacional de Madrid



Vista de la Ermita de San Antonio de los Portugueses. Louis Meunier, h. 1665. Biblioteca Nacional Madrid

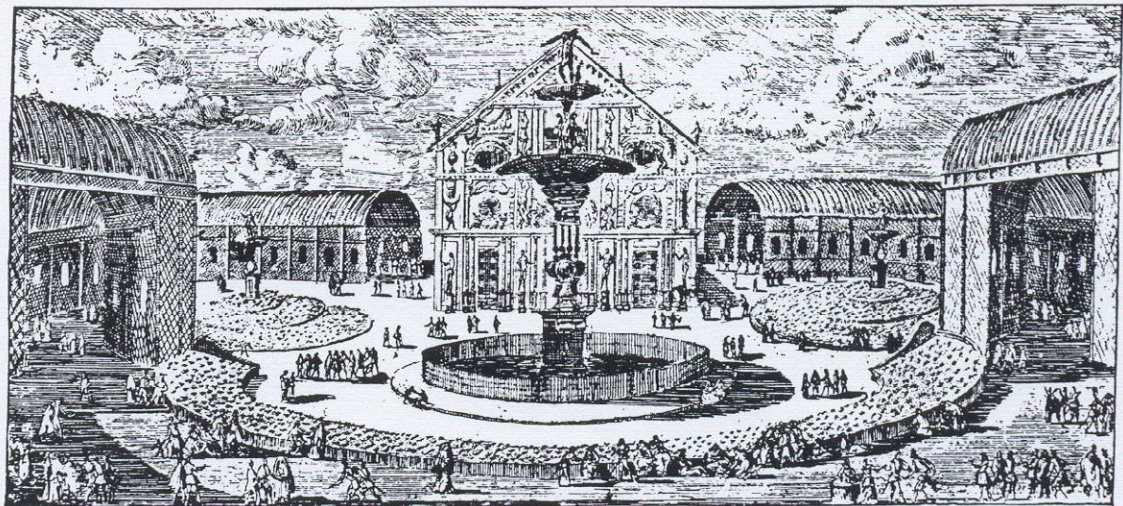
de San Antonio de los Portugueses presentaban dos ámbitos diferenciados: el primero, cuadrado y circundando la ermita, se componía de una serie de cuadros, cinco por lado y 16 en total, cerrados por una tapia; detrás, limitado por una edificación en U con torreones en las esquinas, había dos cuadros con vallas y árboles, seguramente frutales, en su interior –que menos de un siglo después no se dibujan en el plano de Carlier-.

Las ermitas de San Bruno y San Jerónimo, anejas, organizaban una pequeña trama ortogonal de jardines independientes cerrados y, entre ellos, la Sala de Burlas. El más septentrional, de forma rectangular, tenía seis cuadros regulares y cuatro el segundo jardín, prácticamente rodeado de construcciones, y, el mayor de todos, al sur, con nichos o pórticos en la parte oriental-probablemente un muro de contención- se ordenaba con un entramado de cuadros arbolados enfrentado al estanque de las Campanillas, cuya forma definía, al menos en el Texeira, la curva de la tapia occidental. El jardín de la ermita de San Isidro presentaba dos partes diferenciadas: una de acceso al edificio, arbolada, y otra posterior con un estanque, donde se iniciaba el Río Chico, sin formalizar, pero tapiada. La ermita de la Magdalena tenía al este dos recintos cerrados comunicados, seguramente dedicados a huerta, pues el primero se organizaba con dos cuadros de perímetro arbolado y otro con hileras ordenadas de árboles, probablemente frutales, desaparecido en el plano de Carlier. El jardín que más varió fue el de la ermita de San Pablo: inicialmente consistía en un pequeño recinto cerrado por tapias con cuadros formales mínimos en un lateral de la ermita, pero se convirtió en uno de los más importantes, compuesto de varios elementos: el principal era una amplia plaza tras la ermita con dos exedras enfrentadas simétricas, una de ellas con cuadros formando un arco y la otra con el típico trazado cuatripartito más fuente central<sup>40</sup>.

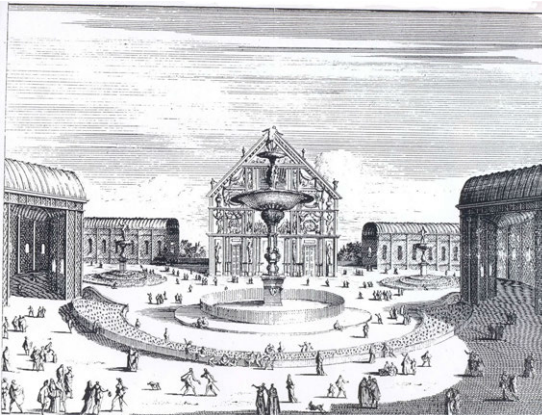


El palacio del Buen Retiro y Monasterio de los Jerónimos en *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.

El Real Sitio del Buen Retiro posee, además del área palaciega, dos partes diferenciadas: primero, los jardines formales más próximos al palacio, cerrados y de ornamentación renacentista, a modo de jardines secretos, y, después, el parque, a su vez subdividido en una zona de avenidas arboladas, huertas y salpicado de pequeñas construcciones, que se denominará arboleda ordenada o selvático, y la zona acuática, con el Estanque y los canales, inmersos en un coto de caza menor, un paisaje casi natural.



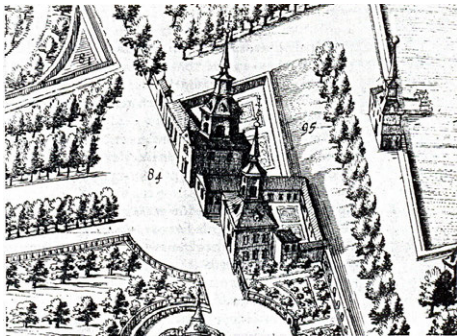
Vista de la Ermita de San Pablo. Louis Meunier, h. 1665. *Biblioteca Nacional de Madrid*



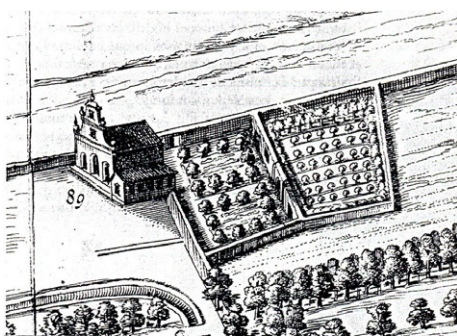
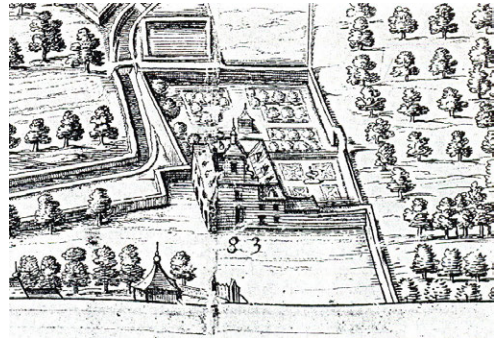
Vista de la Ermita de San Pablo, según Juan Álvarez de Colmenar. *DÉLICES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*, 1707



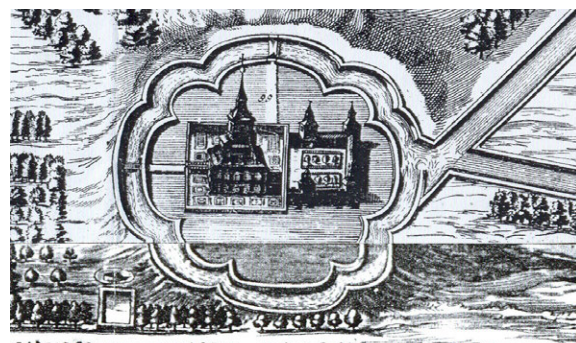
Vista de la Ermita de San Pablo. Domingo de Aguirre, 1778. *Biblioteca Nacional de Madrid*



Ermitas de San Bruno y San Juan en *Topographía de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.



Ermitas de la Magdalena y San Antonio de los Portugueses en *Topographía de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.



Los jardines formales de cuadros, cinco en total –del Rey, del Príncipe, de la Reina o el Caballo y los dos simétricos del Casón-, respondían en su trazado al módulo cuatripartito típico utilizado en la jardinería filipina del siglo anterior, es decir, cuatro cuadros (o múltiplos) rodeados de setos de boj con fuente de piedra en el cruce de los dos caminos perpendiculares, trazado plano con flores y dibujos geométricos en su interior; los muros exteriores se adornaban con hornacinas y estatuas, como en el Jardín del Rey de Aranjuez (medio siglo anterior) y la arquitectura se abría a ellos mediante pórticos o balcones corridos, sin relación directa con el trazado del jardín.

El del Rey constituía el ejemplo más simplificado, un patio ajardinado con los cuatro cuadros separados por dos calles en cruz con fuente central. El jardín de la Reina presentaba ese mismo esquema, pero se abría hacia el este a una gran plaza enarenada cerrada con una tapia con estatuaria en hornacinas; este espacio fue después centrado con la figura ecuestre del rey, colocada en el eje longitudinal marcado por la fuente, pero sin respuesta en el muro, pues el acceso al parque posterior se realizaba por dos puertas simétricas y extremas, ni tampoco en el palacio, pues, curiosamente, la única puerta que le conectaba con el jardín, situada no en el Cuarto de la Reina sino en el del Rey, estaba descentrada, sin responder en absoluto a ningún elemento compositivo<sup>41</sup>.

Esta plaza enarenada, frente al módulo cuatripartito –del que no se han encontrado datos sobre si era independiente y estaba cerrado a la misma- que se limita por la U de los tres Cuartos Reales, era un espacio de carácter más abierto, pues se comunicaba visualmente al sur con el jardín del Príncipe mediante siete balcones y era visible desde un mirador del jardín superior del Casón; sólo la tapia oriental cerraba uno de sus flancos, pues el occidental permitía la continuidad con los cuadros ornamentales –menos en el trozo del testero del Cuarto del Príncipe, con su torre-.

El jardín del Príncipe, el primero que se realizó con el del Rey, es una pieza que proviene de la repetición en una única dirección del módulo cuatripartito hasta cuatro veces, con lo que se obtiene un trazado monoaxial de proporción excesivamente alargada al ser un jardín cerrado, pues distribución y dimensiones son típicas de una terraza<sup>42</sup>. Dos fuentes centran sendas partes de cuatro por dos cuadros similares al jardín del Rey de Aranjuez, mecanismo que permite la división espacial en dos piezas más proporcionadas que el total, tan largo y estrecho, además de marcar el eje con dichas fuentes. Esta operación de obtener la simetría en un espacio –en este caso, un jardín- mediante la relación de dos ámbitos independientes, asimismo simétricos, que se relacionan a través de un eje que proporciona la simetría al conjunto, es típica de la arquitectura española<sup>43</sup>.

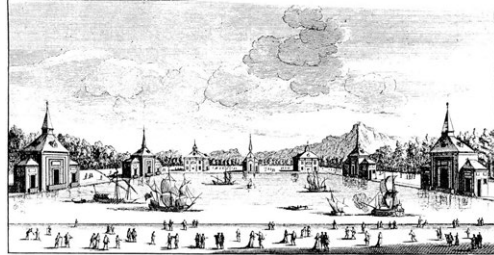
Frente a la falta de conexión entre el viario y el pórtico que lo comunica con el edificio, el eje longitudinal se abre en la tapia y se prolonga, tras una glorieta, por una avenida hasta la ermita de San Pablo, primero, y la Pajarera después, aunque ambos edificios se disponen girados respecto a dicho eje.



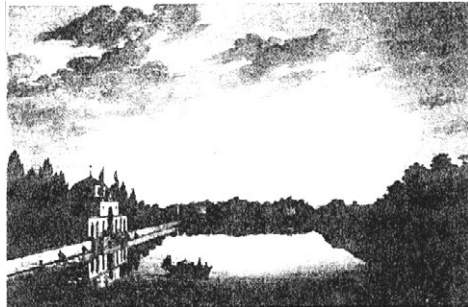
El Estanque Grande. Juan Martínez del Mazo, h.. 1637. *Museo del Prado, Madrid*



Vista del Estanque Grande. Louis Meunier, h. 1665. *Biblioteca Nacional Madrid*



Vista del Estanque Grande, según Juan Álvarez de Colmenar. *DÉLICES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL, 1707*



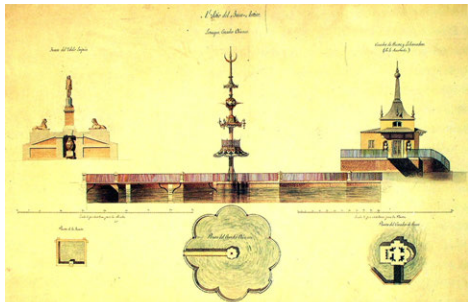
Vista del Estanque Grande. Fernando Brambilla, h. 1820. *Patrimonio Nacional*



Vista del Estanque de las Campanillas, según Juan Álvarez de Colmenar. *DÉLICES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL, 1707*



Vista del Estanque de las Campanillas. Louis Meunier, h. 1665. *Biblioteca Nacional Madrid*



Levantamiento del Estanque de las Campanillas. Isidro González Velázquez, h. 1825. *Archivo General de Palacio*

Los jardines superiores, que sustituyeron al denominado Jardín Alto de Flores, acompañan al Casón y funcionan como salones al aire libre del espacio de baile<sup>44</sup>. Con el mismo módulo cuatripartito de los jardines del Rey y la Reina, están cerrados pero coordinados con el Salón de Baile; el meridional presenta, además, la particularidad de abrirse mediante un mirador, sin comunicación física, al Jardín del Caballo, aunque los ejes entre ambos recintos no son coincidentes.

Entonces, se organiza mediante una serie de tres jardines independientes, sin comunicación entre ellos –sólo visual-, dispuestos en terrazas sucesivas, con desarrollos autónomos en dirección transversal y ligados por un eje doblemente acodado, en el cual, por tanto, los elementos principales –fuente y mirador del jardín del Casón, escultura del jardín del Caballo y fuente lateral del jardín del Príncipe- no se disponen coaxialmente. Cada uno de ellos se ordena según la forma y dimensiones del plano donde se asientan, sin tener en cuenta el resto de los jardines adyacentes, rasgo inequívocamente hispano, de ahí que no estén alineadas dichas piezas; es más, ni siquiera los balcones que se asoman al plano del jardín del Príncipe coinciden con los cuadros inferiores. Pero será la escultura ecuestre de Felipe IV la que relacione ambos jardines a través del dibujo barroco de las gradas de la base, con escalones circulares en los vértices, pues recoge en su parte este el eje superior de los jardines del Casón y en la oeste el transversal inferior del jardín del Príncipe, de tal forma que ambos jardines se conectan con un doble codo, a modo de turbina.

La conjunción de estos tres jardines asociados al palacio equivaldría a los jardines de cuadros bajos encerrados de las villas italianas, los jardines secretos, aunque no se dispongan en un plano único, pero existe el intento, al menos, de darles un tratamiento común al abrirse sucesivamente las terrazas superiores sobre las inferiores.

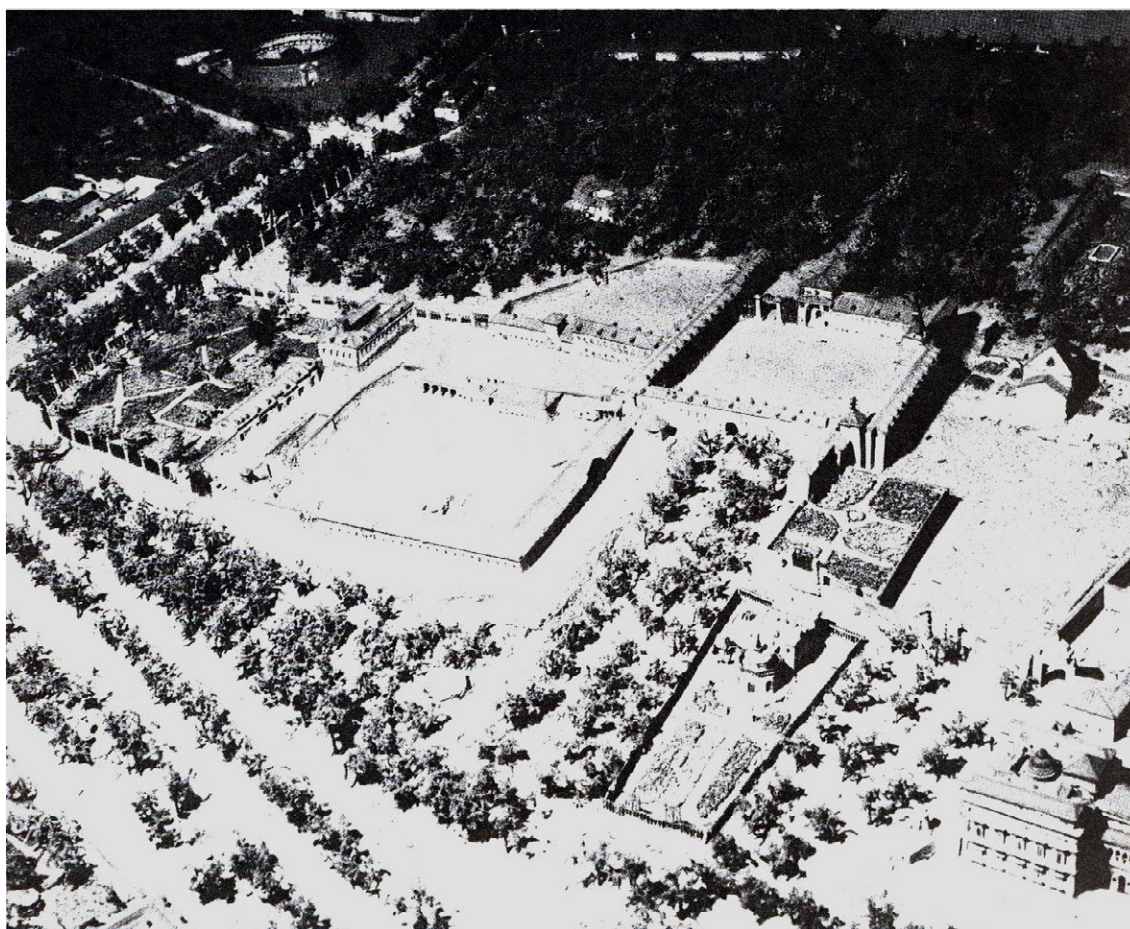
Tras superar el palacio y los jardines formales surge una zona de arboledas o selvático, cuyo tamaño era desmesurado para las dimensiones de la residencia, a pesar de la gran superficie de ésta. Este rasgo coincidía con la concepción de las villas centroitalianas contemporáneas, donde el parque predominaba sobre la casa<sup>45</sup> y los jardines formales de cuadros desaparecían frente a las arboledas.

El parque del Buen Retiro se subdivide en dos partes principales, como ya se ha señalado: las arboledas o selvático -a su vez con tres sectores, el Ochavado, la zona norte (vertebrada por el Río Chico y el Estanque Grande) y la zona sur, con la ermita de San Antonio- y el coto de caza.

Las arboledas constituyen el sector más regular del parque y se encuentra en contacto con los jardines secretos; el Ochavado, con su elaboración formal y cercanía al palacio, sería el sustituto del jardín de cuadros ornamental, pues los jardines tapiados anejos, como ya se ha dicho, hay que entenderlos más como jardines secretos. La forma del Ochavado proviene de la implantación de una figura abstracta, cuatro calles que se cruzan en una plaza, sobre un plano inclinado tras los jardines de cuadros y el palacio. Aunque presenta una coordinación y correspondencia plástica con un conjunto de piezas que dan



Real Sitio del Buen Retiro en maqueta de Madrid. León Gil del Palacio, 1830. *Museo Municipal de Madrid*



Real Sitio del Buen Retiro en maqueta de Madrid. León Gil del Palacio, 1830. *Museo Municipal de Madrid*

sentido a dicha disposición, por otro lado su articulación ha sido en cierta medida forzada al no ajustarse el trazado de todas las calles con dichos elementos, especialmente el eje central, que no se remata y termina sin más entre el estanque de las Campanillas y la Pajarera.

La articulación del jardín secreto con el parque exterior se tiene que realizar a través del Ochavado, única parte del parque con la que es posible la conexión física: los tres paseos longitudinales de esta arboleda se corresponden con otros tantos puntos importantes del jardín secreto y palacio; así, el septentrional corresponde al teatro; el central, a la puerta norte de la tapia del jardín del Caballo, y el sur prolonga el eje longitudinal del jardín del Príncipe, única articulación efectiva con estos jardines. La apertura de la segunda puerta del jardín del Caballo, simétrica a la anterior y situada al sur, no se refleja en la distribución del Ochavado, igual que el propio Casón, aunque posteriormente generó un paseo paralelo a los otros tres principales.

Como parte integrante de una clara progresión desde la ciudad, que incluye espacio de acceso, palacio, jardines de cuadros –en este caso tapiados, como jardines secretos- y selvático<sup>46</sup>, el Ochavado manifiesta su formalización de una manera rotunda: aunque utiliza una continuidad geométrica de parte de los trazados previos, desarrolla un cambio de escala, de intensidad en la intervención y de mecanismos de extensión.

La segunda zona, que rodea el Ochavado, no posee una relación tan directa con el área palaciega y sus jardines, por lo que revela un mayor grado de indefinición. En la parte septentrional, el cambio de ejes del palacio, el uso secundario y público de la Plaza Grande o Mayor y las sucesivas compras de terreno hacia el camino de Alcalá proporcionan al conjunto un trazado deshilvanado, que en pocos años se desdibuja y prácticamente desaparece a comienzos del siglo XVIII<sup>47</sup>. El propio caz del Río Chico, con sus vueltas y revueltas, expresa este hecho de forma manifiesta. Dos elementos arquitectónicos situados en el perímetro podrían haber ordenado dicha zona: la ermita de San Juan, que simplemente genera un gran espacio libre entre ella y la Plaza Grande, y la de la Magdalena, que parece unirse en un gran eje norte-sur con el Ochavado y la ermita de San Pablo, aunque esta conexión no se culmina en el último tramo; ambos elementos del viario, plaza y calle, no consiguen dar respuesta compositiva a su entorno. La única intención es la de ocupar el terreno sin más, de ahí el entramado indefinido, sin vinculación entre dichas piezas y con el resto del conjunto, factores que impiden la estructuración clara de la zona norte. Sólo en el sector oriental, sin articulación con el anterior, el rectángulo del Estanque Grande proporciona un orden a los tres cuadros con árboles que lo rodean al norte y al este. La Huerta de San Juan se encuentra, asimismo, independiente del resto, sin prácticamente ninguna conexión compositiva, ni física, con el resto del Buen Retiro.

Hacia el sur, en la parte oriental del Ochavado, se encuentra una estrecha franja entre las calles de San Antonio y la que une la ermita de la Magdalena con las Pajareras y, ya en la parte meridional, otro conjunto de cuadros vertebrados por una vía que lleva hacia el convento de Atocha y que presentan

unas características similares que el sector norte y cuyo elemento más significativo, la ermita de San Antonio, no es capaz de articular ordenadamente.

El coto de caza, última pieza del conjunto, tiene un doble carácter: por un lado, un aspecto festivo y recreativo en el jardín acuático, y, por último, el deportivo del coto de caza.

Respondiendo a las premisas de desregularización progresiva desde la arquitectura a la naturaleza, esta zona presenta una mayor indefinición del trazado, con cuadros de mayor tamaño y recintos sin tratar, con el paisaje prácticamente intocado, como en el Cazadero de las Liebres y el Campo Grande, que, en cambio, ofrecen una gran regularidad geométrica en el terreno y una fuerte delimitación gracias al trazado del Canal Grande y las hileras arboladas que lo acompañan.

Estos elementos unifican, por un lado, las dos piezas acuáticas fundamentales del Retiro, el Estanque Grande y la ría de la ermita de San Antonio, ambas en los extremos norte y sur del coto de caza y, por otro, la vegetación de las arboledas finales –también unidas por la avenida de San Antonio-. Su formalización geométrica y su carácter lineal supone un elemento excéntrico dentro de la necesaria imprecisión del trazado del último sector de la gradación renacentista, el cazadero.

### Rasgos hispanos

Aunque en la etapa final del siglo XVI, el reinado de Felipe II, se lograron ejemplos de gran perfección en referencia a la unidad espacial perspectiva renacentista, como la Casa de Campo, El Escorial o Aranjuez, siempre matizada por las peculiaridades espaciales hispanas, también coincidieron en los mismos años con idéntico comitente y autores un jardín enraizado en tradiciones medievales de tipo hispanomusulmán –Alcázar y Valsaín-, donde la fragmentación e indefinición espacial y la articulación por ejes quebrados originaban conjuntos irregulares y asimétricos, cuyo fin último es la adaptación al medio físico que lo sustenta.

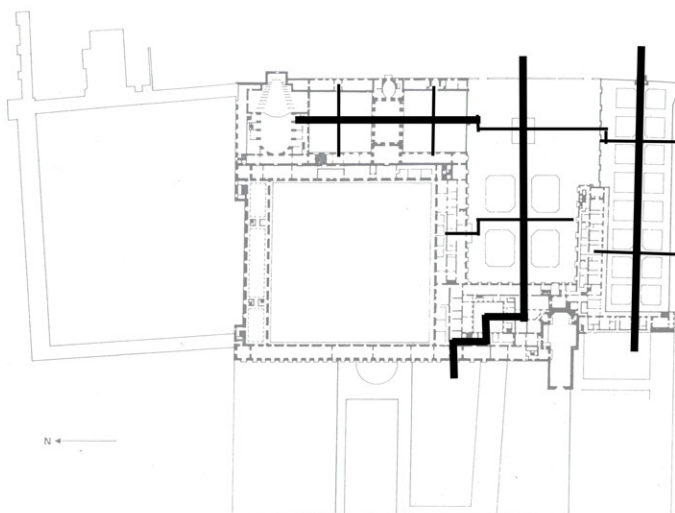
En el Buen Retiro se pueden rastrear de forma precisa los rasgos hispanos de su organización: fragmentación y ejes quebrados, ambigüedad espacial, utilización de arquitectura ligera e influencia directa del medio físico -la topografía, las preexistencias y la morfología de la parcela-.

No existe en el Buen Retiro un eje que articule todos los ámbitos de la villa formando un conjunto homogéneo<sup>48</sup> y que organice un espacio perspectivo unitario entre las distintas partes; éstas se yuxtaponen y articulan al modo hispanomusulmán, es decir, como un conjunto dispuesto según la agregación de múltiples trazados de forma quebrada,, algunos de ellos compositivamente homogéneos, que producen una combinación irregular y desordenada de elementos independientes; por tanto, acodamiento de los ejes que organizan los espacios y contacto sin articulación formal entre ellos.

La crítica arquitectónica ha considerado que la razón de esta incoherencia compositiva estriba en la inexistencia de un plan general previo para el diseño del parque, que pudiera ir realizándose a medida que se dispusiera de tierras y dinero. La continua suma de parcelas, unida a la rapidez de realización de las obras, la improvisación y la carencia de un trazado global previo provoca la desarticulación y atomización del conjunto<sup>49</sup>. Los sucesivos cambios y las razones anteriormente expuestas provocan la inexistencia de fachada, acceso, escalera principal y eje longitudinal que ordene el conjunto (el estanque está descentrado respecto al palacio), no hay jerarquización ni coordinación, los espacios se yuxtaponen y el recorrido es laberíntico.

Para Chueca<sup>50</sup>, el Buen Retiro constituye uno de los ejemplos más significativos de la disposición en planta de tipo hispano, de origen musulmán, que se caracterizaba por composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada. Cada elemento, con su propio orden interno, se yuxtaponen al siguiente según un eje perpendicular, para evitar la continuidad espacial y la focalidad; este hecho provoca un crecimiento menos ordenado, sin progresión axial, al modo de la arquitectura popular, sin fachadas y con perímetros irregulares.

Desde luego, el Buen Retiro presenta unos rasgos sintomáticos de esta disposición: está volcado hacia su interior, con plazas o patios, cuyos alzados se diseñan al desplegarse en ellos la vida palaciega, pero que al exterior se obvian, por lo que no presenta una fachada significativa, elemento primordial de la arquitectura aúlica desde el Renacimiento y una de las máximas aspiraciones, por ejemplo, en la ordenación del otro palacio real madrileño, el Alcázar. El hecho de ser una segunda residencia, su carácter suburbano, la separación física respecto del Prado y de la ciudad y la inexistencia de una plaza bien configuradora de acceso son varias de las razones que explicarían la ausencia de un alzado representativo en el Buen Retiro. Por lo tanto, no era importante marcar la entrada -se podía acceder por diferentes patios de servicio- ni crear una escalera principal. La fachada al jardín, aunque más ordenada, tampoco presenta una portada significativa ni una intención de regularidad en su organización.



Esquema de ejes en los jardines de cuadros (plano base: planta del piso principal y jardines del palacio del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. BROWN, J. y ELLIOT, J. H., 1981)

El crecimiento agregativo o aditivo, sin búsqueda de una uniformidad o simetría, origina un perímetro irregular que da una imagen desordenada, como ocurre en la arquitectura popular, que mientras hacia el jardín se unifica por las tapias continuas -que no por los volúmenes de los distintos cuerpos, especialmente el Casón y el teatro-, al Prado proporciona una visión de arquitectura de cortijo, como decía Chueca, con piezas añadidas donde era necesario, de forma contingente, sin articular ni jerarquizar en el conjunto.

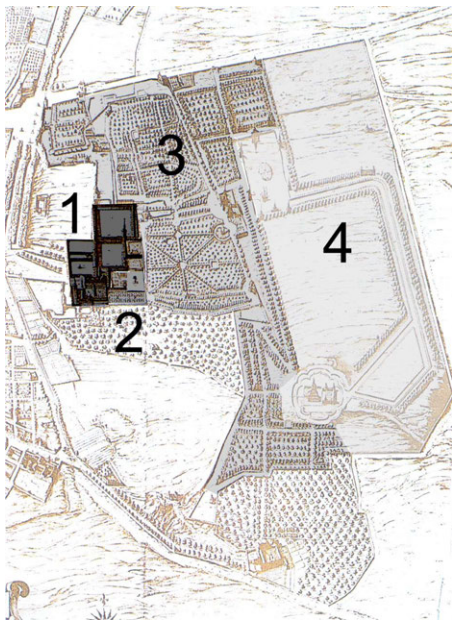
El edificio, sin un plan previo, va creciendo paralelo al Prado ante la imposibilidad de utilizar otra dirección en el ámbito del conjunto: hacia el este se introduce en los dominios del jardín; hacia el oeste alcanza el Prado y hacia el sur está el monasterio. Por lo tanto, no se prolonga el eje de acceso, el de la Carrera de San Jerónimo, que es, prácticamente, el de máxima pendiente y de dirección este-oeste, sino que el palacio se desarrolla en la dirección norte-sur, pero los jardines, como ya se ha visto, en la perpendicular, al modo hispano.

Por lo tanto, una vez realizado el primer Cuarto Real añadido al norte y al este, el segundo se adosa al primero, el septentrional, con un eje quebrado respecto al de entrada; la Plaza Principal se hace en esa dirección, pero no según el eje del Cuarto del Rey, sino en uno paralelo y, por tanto, con articulación acodada; la siguiente plaza o patio, la Mayor, presenta una ordenación similar -al norte pero acodada- y un pequeño giro en el eje. Hacia el sur sólo se construye el Cuarto del Príncipe.

Si el palacio crece de forma acodada en dirección norte-sur, la articulación de las dependencias con el eje principal del jardín es siempre perpendicular, y, además, no existe una relación directa entre el trazado del jardín y el del edificio: en el jardín del Príncipe, el ala construida, el Cuarto homónimo o de Infantes, presenta un eje quebrado con el longitudinal del jardín y no coinciden los huecos de los pórticos con las calles del viario; de la misma manera, no existe coaxialidad entre la arquitectura del Cuarto de la Reina y el jardín homónimo, al que se abre también el Cuarto del Rey con los mismos resultados, y, como en el del Príncipe, el eje de entrada al jardín desde el Cuarto de la Reina -el cual no coincide con una puerta- es perpendicular al desarrollo del eje longitudinal del jardín; lo mismo sucede en el Casón o Salón de Baile, pues sus dos jardines se desarrollan en el eje transversal del edificio, es decir, de forma quebrada, sin que, curiosamente, este elemento axial, enfatizado por un mirador sobre el jardín de la Reina, coincida con la escultura ecuestre de Felipe IV, ni su prolongación con la fuente oriental del jardín del Príncipe, asimismo con relación visual mediante unos balcones.

A escala superior, el parque presenta en su conjunto una relación asimismo ortogonal con el desarrollo norte-sur del palacio, aunque con la misma dirección -no de forma coaxial-, con el acceso, palacio, jardines formales, arboledas y coto de caza, lo que parece indicar un intento de relación gradual renacentista: si se entiende el palacio como una entidad unitaria, se comprenderá mejor este vínculo entre arquitectura y naturaleza, desde luego imperfecto, pero al menos continuo y completo en sus componentes<sup>51</sup>.

Ya dentro del propio jardín de cuadros –con cuatro ámbitos–, sucede un proceso similar: su crecimiento acompaña al del palacio y se realiza en la dirección norte-sur, aunque sin coaxialidad ni relación física entre ellos, más sí visual. Aunque, por un lado, pueden asimilarse a los jardines secretos al estar encerrados por una tapia, como respuesta al desplazamiento del centro de la organización del conjunto que experimentó el jardín de cuadros en las villas renacentistas italianas<sup>52</sup>, no hay que olvidar que responden a la arquitectura del jardín español de Felipe II, desarrollada escasos 50 años antes, especialmente en aquellos ejemplos donde existía una fuerte influencia del medio físico y se utilizaban respuestas del jardín medieval hispanomusulmán.



Gradación de las partes (plano base: *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656)

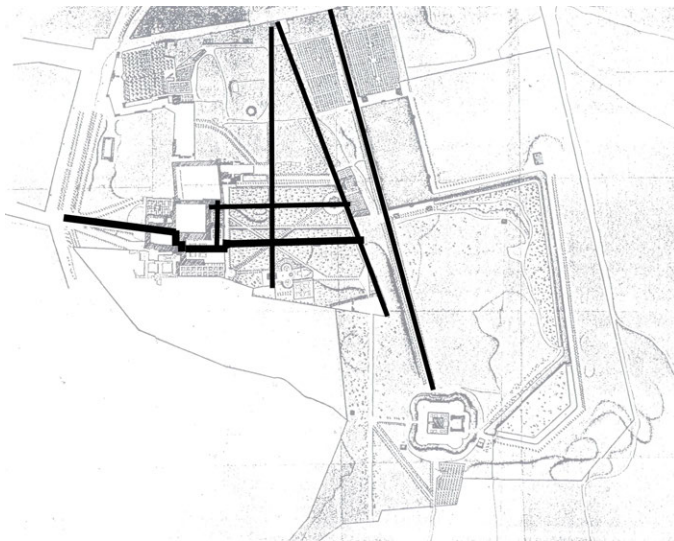
- 1: Palacio
- 2: Jardines de cuadros
- 3: Arboleda ordenada
- 4: Cazadero y elementos acuáticos

En estos casos españoles, la articulación de los jardines de cuadros con el resto de los elementos de la gradación renacentista entre arquitectura y naturaleza era prácticamente nula, pues las tapias, a pesar de algunos casos de clara axialidad, impedían una secuencia espacial unitaria; en los jardines secretos italianos sucedía algo similar, pues estos espacios se asociaban íntimamente a la casa sin participar en la configuración del conjunto. Lo mismo ocurre en el Buen Retiro: la composición del jardín del Ochavado respondía a una situación previa en los jardines formales de palacio, pues los tres puntos de partida de su red viaria corresponden a sendos puntos principales del jardín anterior: el eje longitudinal y acceso al jardín del Príncipe, el eje lateral del jardín de la Reina y el teatro, pero las tapias impedían cualquier continuidad y concatenación perspectiva. Como en la villa Montalto, los jardines de cuadros desaparecen sustituidos por un selvático formalizado, el Ochavado, y los jardines secretos se adosan a la casa.

Esta imposibilidad de unidad espacial se repite en los siguientes elementos: no existe entre dicha arboleda del Ochavado con el jardín acuático posterior y el coto de caza, ni posibilidad física ni visual de acceso: hay que abandonar dicho

jardín para poder entrar en el siguiente. Este paso se realiza por el selvático del norte, para girar hacia el este y desde aquí continuar hacia el sur, pues tampoco hay relación entre el Ochavado y la parte meridional, en un recorrido en zig-zag ajeno a toda axialidad y unidad renacentista. Esta ordenación perpendicular proviene de la morfología de la parcela en ese momento, en L, que obligaría a girar la trama, pero que en realidad sólo prolonga el trazado del Estanque Grande.

Como ya se ha señalado, además de la yuxtaposición y articulación quebrada de elementos independientes, entre los rasgos hispanos manifestados en el Buen Retiro destaca la ambigüedad espacial creada por la manipulación compositiva de los ejes.



Esquema general de ejes (plano base: Plano general del Buen Retiro. René Carlier, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*)

Ninguno de los elementos viarios del jardín se constituye en organizador del entramado, de tal forma que todos ellos tienen similar importancia<sup>53</sup>: el camino central del Ochavado no se remata jerárquicamente y su punto de arranque, aunque central, no es el principal ni se marca con una plazuela o glorieta; en cambio, la ancha avenida arbolada que une la ermita de San Isidro con las de San Bruno y San Jerónimo parte de la Plaza Mayor, de carácter secundario en el palacio. Asimismo, para llegar al Estanque Grande no existe un camino preferente desde el palacio, mientras que la dirección perpendicular se desarrolla ampliamente.

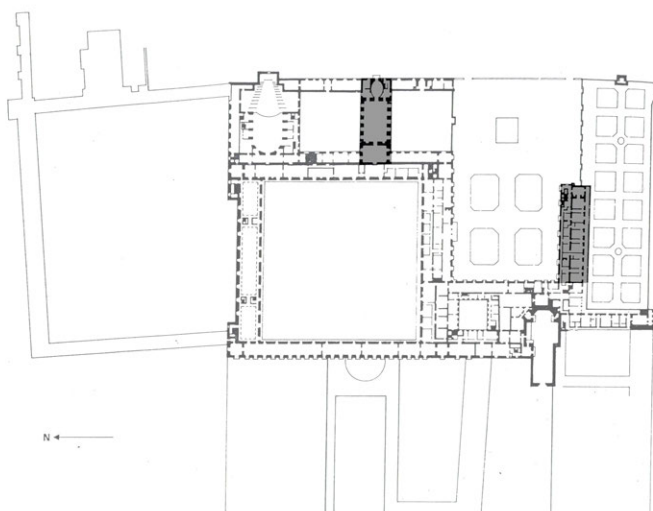
Esta es otra de las características del trazado hispanomusulmán: los ejes principales son más cortos y se enfatizan menos que los secundarios, de tal forma que la focalidad y el desarrollo espacial unitario se truncan. Este hecho está claro en el Buen Retiro: las tres vías de mayor tamaño y que unen varias ermitas, el Estanque Grande y el Ochavado formando una N son transversales, conectan, además, con la puerta de Alcalá y presentan siempre un elemento focal de cierta importancia<sup>54</sup>; en cambio, las vías que organizan la gradación y articulación entre arquitectura y naturaleza son cortas y, algunas, sin hitos focales.

Existe, por tanto, una clara falta de jerarquización viaria que proporciona al conjunto una indefinición espacial típica de los jardines hispanos, hecho que deviene en desorden compositivo producido por la desjerarquización de los elementos: no existe una salida principal desde el palacio al jardín ni, por tanto, un recorrido o dirección enfatizada, lo que provoca la desorientación, pérdida de referencias y ambigüedad del trazado, y tampoco hay una entrada desde la ciudad al mismo, a excepción de la pequeña puerta de Alcalá en el camino homónimo al norte de la posesión, que da lugar a la avenida de San Antonio y que no interviene en el trazado general.

Además, no aparecen prácticamente glorietas o plazuelas que marquen los encuentros, pues no hay intención de especificación o significación de los espacios al no haber jerarquías; su inexistencia tampoco es debida para enfatizar los elementos plásticos de remate visual del viario, sino, simplemente, la retícula se utiliza como mera ocupación o extensión en el territorio. Las existentes indican, esencialmente, la localización de la arquitectura mediante ensanchamientos de las calles; en el Ochavado, el sector más organizado, en cambio, se marcan también los encuentros del viario, como en la plaza central o en las glorietas de la calle que sale de la ermita de San Pablo hacia el norte.

Esta extensión indefinida, sin gradientes o ejes ordenadores, podría producir una malla homogénea unitaria, pero, como se ha visto, en el Buen Retiro se yuxtaponen los diferentes trazados sin orden aparente.

En el cazadero, se cierra por el Canal del Mallo y sus árboles un ámbito, el Campo Grande, que es un coto de caza menor, hecho que muestra un alto grado de indefinición espacial de carácter español: los recintos delimitados regularmente por elementos formalizados, como es este caso, suelen organizarse de forma ordenada -normalmente un entramado ortogonal-, pero aquí se deja el territorio intacto; esto sucede, generalmente, en el caso de encerrarse por una tapia la pieza final de una sucesión, ámbito que no siempre se define formalmente.



Elementos de arquitectura ligera  
(plano base: planta del piso  
principal y jardines del palacio del  
Buen Retiro. René Carlier, 1712-  
1715. BROWN, J. y ELLIOT, J.  
H., 1981)

Respecto a la siguiente característica, en referencia a la utilización de piezas de arquitectura ligera para ordenar los jardines, muestra sin duda el Buen Retiro, un fuerte componente hispano. Dos tipos principales se pueden encontrar: los elementos adosados a conjuntos superiores y aquellos exentos, las ermitas.

En cuanto a los iniciales, existen dos piezas fundamentales para la organización de los jardines de cuadros y una tercera secundaria. La primera es el Cuarto del Príncipe o primitiva Galería de Toledo, cuerpo alargado que se articula en L con el Cuarto original de la Reina y adosa al Cuarto del Rey introduciéndose en el entorno y participando en la ordenación de dos de los jardines de cuadros: el propio del Príncipe y el de la Reina. La segunda pieza es el Casón o Salón de Baile, que asimismo surge de la Plaza Principal hacia el este, la zona ajardinada, para crear dos pequeños recintos de cuadros bajos. El tercer elemento, el teatro, no se introduce completamente en el jardín, pero su disposición es similar a la del Casón y genera uno de los ejes principales del Ochavado, conectado con las Campanillas.

Respecto a los segundos, desde luego representan una de las peculiaridades del Buen Retiro: la dispersión de un conjunto de siete ermitas<sup>55</sup> en todo el ámbito del parque.

Las ermitas, como ya se ha indicado, se rodeaban de jardines tapiados, generalmente con rasgos espaciales hispanomusulmanes y con trazado básico de módulo cuatripartito, calles ortogonales y plazuela con fuente central, que se puede repetir en una dirección generando trazados monoaxiales, como en la ermita de San Juan o la de San Bruno. Su articulación con el edificio, axial en algunos ejemplos, como en la de San Antonio de los Portugueses, suele ser quebrada, al modo hispano.

Su localización es variada, pero normalmente se asocian a una arboleda, que sirve de fondo a la arquitectura de fuerte volumetría -la principal, la de San Antonio de los Portugueses, estaba en la zona del cazadero pero vinculada a los olivares meridionales-. El resto se encuentra en el selvático central, aunque la de la Magdalena, adosada a la tapia norte, no presenta el fondo neutro arbolado que caracteriza a las demás; quizá por ello su jardín se ordene con árboles y no con cuadros bajos.

Generalmente se organizan de forma radial respecto al palacio, como elementos secundarios o satélites que rodean al conjunto principal. Aquí se repite la estructura creada por Felipe II y Juan Bautista de Toledo, es decir, una ordenación territorial basada en dos formas de ocupación: una principal y continua por temporadas en el Sitio Real, con alojamiento para la familia real y la corte que exigía un entorno ajardinado para su recreo integrado en el paisaje exterior, y otra secundaria, de uso esporádico y por un solo día, que se encontraba en dicho entorno y, a su vez, se incluía en su gradiente espacial.

Así, las ermitas del Buen Retiro constituyeron estos elementos de recreo usados en una jornada y, por tanto, muy cercanos al palacio, que, con sus propios jardines, se disponían en su entorno inmediato mediante una

integración espacial que, como ya se ha visto, se desarrollaba en el palacio a una escala –y definición- superior.

Cinco de estas ermitas tienen una relación focal con el palacio: San Juan, al norte; San Isidro, casi adosada, al este; San Bruno y San Jerónimo, en esta misma dirección, pero más alejadas, y San Pablo al sudeste. Las otras dos, la Magdalena y San Antonio de los Portugueses, permanecían excéntricas, pero también con la conexión más débil, al resto del conjunto. Así, un amplio espacio abierto anejo a la tapia norte unía la Plaza Mayor con la ermita de San Juan; una avenida de gran amplitud conectaba dicha plaza, hacia oriente, con tres ermitas: San Isidro, San Bruno y San Jerónimo; una de las vías primitivas, al sur, permitía el paso hacia la ermita de San Pablo. La calle que relacionaba las de San Bruno y San Jerónimo con la Pajarera se prolongaba hasta la de la Magdalena, y la que unía la puerta de Alcalá con el Estanque Grande llegaba hasta la de San Antonio de los Portugueses.

De esta forma, en el trazado del Buen Retiro se agrega, además, la organización de estos elementos satélites que especifican, a su vez, su entorno. El viario utilizado para esta nueva estructura coincide, en su mayor parte, con el utilizado para el resto de las disposiciones, de tal forma que se están sumando diversos factores diferentes que coinciden en la formalización final, como la topografía, preexistencias, etc.

Se puede decir que estas ermitas están organizando, en gran medida, el trazado del parque y que van a constituir, entonces, los focos secundarios de la ordenación<sup>56</sup>: así, la gran avenida que separaba el Ochavado de la actuación septentrional y comunicación principal con el Estanque Grande es, precisamente, el viario que une la ermita de San Isidro con las de San Bruno y San Jerónimo; a su vez, la conexión entre éstas y la de la Magdalena organiza una de las dos vías principales, que llega hasta la Pajarera y el Corral de las Vacas –la otra sería la avenida de San Antonio-; la ermita de San Pablo genera, a su vez, la calle sur del Ochavado y el camino perpendicular que lleva hasta la de la Magdalena. Asimismo, la ermita de San Antonio, sin relación directa con el palacio, genera la avenida homónima de mayor dimensión del conjunto, mientras que la de San Juan no muestra ninguna conexión con el resto de las ermitas, pero sí con el palacio por una gran plaza o espacio que lo comunica con la Plaza Mayor.

El recorrido hasta la ermita de San Antonio desde el palacio muestra el típico deambular aleatorio, sin correspondencias plásticas, ordenado según un criterio básico: la continua interrupción visual de los ejes perspectivos, pero no como remate focal de la construcción de una perspectiva central, sino en relación a la destrucción de la unidad perspectiva y el control de los límites, para obtener, en un juego espacial de carácter hispano, un recinto ambiguo donde la continua pérdida de referencias obliga a la introducción de múltiples elementos arquitectónicos y plásticos que sirvan de hitos visuales que ayuden a la orientación, pero incapaces de ordenar un entramado irregular. La salida desde la residencia se hacía por la puerta del Cuarto del Rey al jardín de la Reina o del Caballo, pieza que se ve escorzada, lateralmente, así como el acceso al parque, que puede ser doble: si es por la puerta superior, hay que

cruzar la plaza enarenada en diagonal o, por la simétrica –con peor conexión con el Ochavado-; desde la primera se puede optar por dos caminos: primero, por el paseo pegado a la tapia del palacio, con la ermita de San Isidro como foco visual cerrando la perspectiva, por lo que al alcanzarlo el visitante está obligado a girar por la amplia avenida arbolada que lleva a la plaza de las ermitas de San Bruno y San Jerónimo, elementos arquitectónicos con la misma función que la anterior, fondo perspectivo del recorrido; de nuevo hay que girar, esta vez hacia el norte y de nuevo al este para llegar al Estanque Grande, que impide el paso, por lo que, situados en la avenida de San Antonio, y con el chapitel de esta ermita situado al sur tras las arboledas de dicho paseo, va a aparecer dicho elemento; el segundo camino se introduce en el Ochavado por las folías que llevan a la plaza central para, desde ella, en dirección al estanque de las Campanillas y tras él, ya en la plaza de las ermitas de San Bruno y San Jerónimo, terminar el recorrido por la vía anterior.

Se ha discutido ampliamente sobre el carácter de las ermitas<sup>57</sup>, pero todos los autores han señalado la originalidad de estas construcciones españolas que fusionan el poder civil y religioso al admitir desde representaciones teatrales a banquetes, servir de alojamiento de grandes dignatarios, incluso el Alcaide del Real Sitio, y, a su vez, estar ocupadas por un ermitaño obligado a dar culto religioso en el lugar.

Su tipología arquitectónica es tradicionalmente hispana, consistente en elementos exentos que se introducen en el jardín para ordenar su trazado, cuyo referente primero serían los pabellones o alcobas hispanomusulmanes de dilatada influencia en la arquitectura ligera española, desde los patios claustrales de Guadalupe, el Paular o el Patio de los Evangelistas de San Lorenzo de El Escorial hasta la ermita de Yuste, la Torre de la Parada del Pardo o los casinos posteriores de los Infantes y Príncipes de Asturias. Su construcción era modesta, con los mismo materiales y sistemas que el palacio del que eran subsidiarias.

Además de la arquitectura ligera, a veces hay otros elementos plásticos o de obra civil, como el viario o los estanques, cuyos trazados se dirigen o prolongan hacia el exterior para conectar compositivamente los recintos geométricos con los menos regulares, como sucede en el Bosque de Béjar con la fuente circular que desde la terraza del estanque se proyecta hacia la arboleda aneja. En el Buen Retiro será el elemento acuático el que se dirigirá hacia el este delimitando y especificando espacialmente todo el cazadero oriental: extiende la geometría del Estanque Grande hacia el paisaje circundante.

En referencia a la adaptación al medio físico, se está también aludiendo a que el sistema de articulación quebrada y la fragmentación son dispositivos de corrección ambiental y conciliación con el entorno, así como la ambigüedad espacial y la utilización de la arquitectura ligera. Pero, además, en el Buen Retiro existe una influencia fundamental en la configuración espacial, que es el terreno donde se implanta el jardín: tanto su topografía, como su forma –cambiante a lo largo de su creación- y las preexistencias constituyen componentes clave para el entendimiento de su trazado.

La topografía es, sin duda, uno de los factores que más intervino en el diseño final, pues el territorio es bastante desigual. Frente a una zona norte aneja al camino de Alcalá de suave pendiente hacia el oeste, como vertiente del amplio valle del arroyo del Prado -aunque con un declive más fuerte en la parte occidental-, se localiza un área central de grandes cambios: la franja más oriental, de lento declinar hacia el sur, cae, repentinamente, hacia el convento de Atocha y la cerca sudeste, con fuertes barranqueras; además, presenta en el Campo Grande una importante depresión que se hace más marcada en la zona meridional, cuyo límite inferior, la ermita de San Antonio de los Portugueses, posee mayor cota a pesar de la continua pendiente en descenso hacia el sur. Desde el Campo Grande, hacia occidente, se vuelve a subir de cota hasta las avenidas de San Antonio y la inclinada que lleva a la Pajarera, de la que se separa también por un fuerte barranco del Ochavado, con una ligera ladera hacia el sur y el oeste -se mantiene hasta el Prado, por el oeste, y se hace más potente en su caída hacia el sur, por los olivares de los Jerónimos y Atocha<sup>58</sup>, aunque donde se convierte en auténticos farallones es en la Ermita de San Blas (donde hoy se encuentra el Observatorio Astronómico)-.

Por lo tanto, el Palacio se encuentra en un terreno con doble pendiente sur y oeste, de tal forma que, respecto a la primera, se localizaba la Plaza Grande a mayor cota que la iglesia de los Jerónimos, como muestran las sucesivas terrazas de los jardines del Casón, de la Reina y del Príncipe; y, en cuanto a la segunda, el jardín de la Reina se sitúa a un nivel superior que la Plaza de los Oficios y el acceso al Palacio por el Prado Alto<sup>59</sup>.

Parece claro que la difícil topografía de la parte oriental condiciona el diseño del conjunto acuático: con el Estanque Grande ya prefijado, la extraña U que forma el Canal del Mallo o Río Grande<sup>60</sup> hasta desembocar en la ría polilobulada de San Antonio de los Portugueses proviene de la necesidad de buscar los terrenos horizontales para su desarrollo, que, evidentemente, no podía ser hacia el sur o hacia el oeste, con la depresión del Campo Grande y el declive de la parte central; asimismo el Campo de las Liebres presenta una pendiente superior, así que sólo resta dirigirse hacia el este, como así hace, para girar cuando la cerca lo exige y discurrir paralela a ella, a cota similar, para volver a girar hasta la ermita citada, situada a cota superior respecto al Campo Grande, pero a la misma que el Estanque, como en la actualidad; el ramal suroriental debe provenir, al ser paralelo al otro y tener los mismos inicios y finales, de la compra de propiedades en este sector, pues se mantiene en una cota similar y evitando las importantes barranqueras existentes. La ermita de San Antonio de Portugueses es construida en el punto más elevado de la parte sur del Buen Retiro entre 1635 y 1637, pero no se conoce si con la ría exterior; el Río Grande, en cambio, se excava entre 1638 y 1639, probablemente para unir dicha ría con el Estanque Grande, aunque la coincidencia de cotas de ambos elementos parece indicar un planteamiento común realizado en varias fases.

Las sucesivas compras de terrenos y el continuo cambio en los planes de su construcción son factores que impiden la unidad final. El perímetro de la parcela se modifica múltiples veces en pocos años y los cambios en su tamaño suponen también variaciones en el trazado.

En un primer momento se realizan al norte<sup>61</sup> unos jardines formales con estanque y pajarera, que después desaparecen al construirse el Patio o Plaza Principal. Asimismo, al levantarse los Cuartos del Príncipe y de la Reina, se erigen los jardines homónimos y, tras ellos, entre 1632 y 1633, la ermita de San Pablo, con un paseo desde el jardín del Príncipe (en ese momento denominado de la Reina). El año de 1633, pero a finales, se termina la Plaza Principal, con su jardín alto (tal vez posterior), desde cuyo extremo norte se traza la segunda calle paralela a la anterior, que conecta con un nuevo estanque, el de las Campanillas u Ochavado. La unión de éste con el jardín del Príncipe puede ser el comienzo del plano del jardín del Ochavado, de tal forma que se dibuja una N invertida desde el palacio.

Estos cinco elementos a conectar –jardín del Príncipe, de la Reina, jardín alto y estanque de las Campanillas- junto a la ampliación norte organizada por estos años (1633-36) posibilita un par de años después la creación del jardín del Ochavado, el más importante del conjunto: la unión de la ermita de San Pablo con los terrenos septentrionales, la comunicación del extremo norte del jardín de la Reina con la parte oriental y la conexión no directa entre el teatro –el jardín alto se destruye en ese momento- y la Pajarera dan origen a una plaza central focalizada y al trazado en cruz existente.

En el propio Ochavado surge otra calle este-oeste cuyo origen era el Casón, como muestra el plano de Carlier de principios del siglo XVIII; esta vía, que introduce un elemento de distorsión en el conjunto, luego se aprovecha para el Parterre y su prolongación coincide con el lado sur del Estanque Grande, efecto no bien representado en el Texeira.

Tras comprar la zona norte se construye la ermita de San Juan, cercana a la huerta homónima, en el extremo noroeste de la posesión. Se sitúa enfrentada al Salón de Reinos, pero a gran distancia –casi 300 m-. Entre ambos se levanta el nuevo patio septentrional, denominado la Plaza Grande o Mayor. En el centro del cuerpo oriental de ésta se construye la ermita de San Isidro con su estanque y una gran avenida arbolada, vía que separa ambas fases y se dirige al conjunto de las ermitas de San Jerónimo, San Bruno y la Sala de Burlas, construidos todos entre 1634 y 1635 (de la ermita de San Isidro se desconocen las fechas de erección, pero aparece en el Texeira).

De este mismo momento es la ermita de la Magdalena, pegada a la tapia norte, en el camino de Alcalá. Una amplia avenida de más de 800 m de longitud, de las más importantes del conjunto<sup>62</sup>, une esta ermita con las de San Bruno y San Jerónimo, el estanque Ochavado y las Pajareras. Este eje, que separa el selvático ordenado de la zona acuática y cazadero, se traza con una fuerte oblicuidad frente a las directrices del palacio, pero no parece un camino preexistente que conectara Nuestra Señora de Atocha con el camino de Alcalá, pues esta función parece estar destinada a la calle que une San Antonio de los Portugueses con el Estanque Grande y con la denominada Puerta de Alcalá, en la tapia norte (pieza urbana que nada tiene que ver con la cercana y homónima de construcción posterior). Probablemente su origen esté en una partición catastral rústica, del cambio de nivel que existe en este punto (todavía

hoy significativo) o de la simple intención compositiva de unir varios elementos del jardín, pues las ermitas de la Magdalena, San Jerónimo y San Bruno son contemporáneas y las Pajareras parece que se desplazan a este punto también en ese momento, aunque más como remate de la prolongación de la calle, pues su posición parece arbitraria; en cambio, la ermita de la Magdalena está colocada en un punto importante, pues en su explanada se une la calle transversal del Ochavado que parte de la ermita de San Pablo con la cerca del camino de Alcalá. Es probable que el extremo sudeste donde se encuentran las Pajareras fuera el límite de la primitiva posesión, y de ahí esa forma aguda (la situación del Corral de las Vacas, tras dicha cerca, parece corroborar este hecho).

La forma final de la parcela, una gran L invertida con su lado corto en el norte y con dirección este-oeste, influye en la organización última, pues apoya, con otros factores, la superposición de diferentes trazados cuyo origen se halla en dos direcciones fundamentales de actuación que se maclan, torpemente, en la zona del estanque y que no proporcionan la unidad necesaria: una este-oeste de carácter formal que proviene de la ordenación del palacio, con dos partes, el Ochavado y la norte, cuyos ejes básicos responden, en el primero, al trazado del núcleo palaciego –Cuartos Reales y Plaza Principal- y, en el segundo, a la Plaza Mayor, algo girada respecto al resto; y otra, más libre, en dirección norte-sur, basada en el Estanque Grande, que presenta dos tipos diferenciados, una arboleda superior, como continuidad del carácter de la primera zona, que no consigue una macla ordenada, y un coto de caza hacia el sur, con una parte menor de arboledas en contacto con los olivares de los conventos adyacentes.

Por lo tanto, la morfología de la posesión, con su forma en escuadra, propicia la división en dos ámbitos fundamentales: el lado menor, en dirección este-oeste, que contiene el palacio con los jardines formales y las arboledas, y el mayor, norte-sur, destinado a coto de caza y jardín acuático.

Este rasgo expresa la acentuada adecuación a su entorno que caracteriza el jardín español: las peculiaridades del medio físico, incluida la morfología del terreno, parecen ser los factores compositivos primordiales del diseño.

Además, existen varios elementos prefijados en el conjunto que influyen en la composición: los más importantes, el monasterio de los Jerónimos con el primitivo Cuarto Real y el estanque –si existió previamente-; otras piezas, como las edificaciones o caminos preexistentes no parecen haberse incluido en el diseño de forma significativa.

Los jardines de cuadros nacen entroncados con el palacio; como ya se ha visto, el proceso de crecimiento impide su unidad, pues cada uno surge como pieza asociada a su Cuarto, sin un orden superior, pero íntimamente ligados. Desde ellos, que es lo mismo que incluir el área palaciega, se extienden las arboledas con los mismos ejes de ordenación. El palacio, entonces, estructura la primera y segunda zona del jardín. La tercera, en cambio, se ordena a partir del segundo elemento preexistente, el Estanque Grande, pero la interrelación entre ambos es endeble: cada uno de ellos genera su jardín y la gran calle que

une la ermita de la Magdalena con la Pajarera y el Corral de Vacas funciona de charnela, que no de articulación, entre ambos.

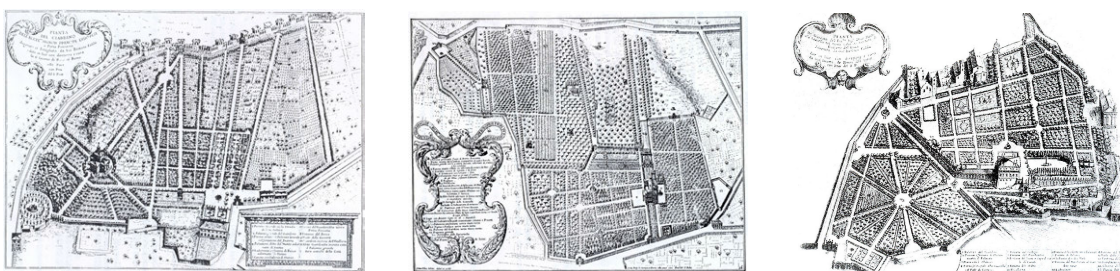
El resto de los elementos preexistentes prácticamente no intervienen en el trazado: la finca noroeste de Tavera se independiza compositivamente del resto, pero no influye en su composición; el convento de Atocha genera la avenida arbolada que, hacia el norte, lo une con la parte sur del Ochavado, y dos caminos previos no son incluidos en la configuración final<sup>63</sup>.

Por todo ello, se puede calificar este ejemplo como una evolución del jardín español seicentista de espacialidad más medievalizante, con rasgos hispanomusulmanes.

### Características italianas

Pero el concepto espacial de unidades yuxtapuestas, tan español por una parte, en Italia responde en su diversificación a un gusto de herencia manierista y a la complejidad alcanzada por las villas-parque de vastas extensiones. En las villas Médicis y Montalto en Roma, medio siglo anteriores al Buen Retiro, se hallan espacios de jardín yuxtapuestos y la típica fragmentación espacial manierista, pero dentro de una estructuración mediante un armazón que organizaba los elementos. Otras villas contemporáneas del Buen Retiro en la misma ciudad, como las Mattei, Ludovisi o Borghese, presentan rasgos similares, pero más ordenados que el ejemplo madrileño<sup>64</sup>.

Si bien Cosme Lotti y Crescenzi aplicaron conocimientos de herencia manierista romana, que en Italia resultaron unos 50 años antes novedosos, en España esa fragmentación compositiva constituía una tradición musulmana todavía muy arraigada, como se constata en los Reales Alcázares de Sevilla, que se amplía en espacios yuxtapuestos<sup>65</sup>.



Villas Ludovisi, Borghese y Mattei, en Roma. FALDA, G. B. *Li giardini di Roma*, 1667

Por otra parte, los jardines españoles tienen un claro vínculo con los italianos renacentistas en su adaptación al medio que lo sustenta mediante la sucesiva desintegración arquitectónica o desregularización de los recintos de la villa hasta alcanzar la naturaleza libre. En época de Felipe II, con la autoría de Juan Bautista de Toledo, se conocieron ejemplos de gran perfección, como la Casa de Campo, El Escorial o Aranjuez, aunque siempre con las peculiaridades espaciales hispanas. En el Buen Retiro se puede analizar la misma situación: como se ha visto, se identifican todos los componentes integrantes de la

secuencia entre arquitectura y naturaleza dentro del gradiente de tipo hispano renacentista: palacio, jardín de cuadros, selvático, huerto, coto de caza y paisaje exterior. Pero, aunque esta secuencia teórica exista, ya se ha analizado la carencia del eje articulador.

Como se ha dicho, este rasgo de yuxtaposición de grandes trazados y organización fragmentaria de los mismos se producía contemporáneamente en las villas romanas ya citadas dentro de la diversificación manierista. La falta de coordinación entre los distintas tramas, la desintegración e incluso desaparición del viario según se alcanza el perímetro, la introducción de pequeñas piezas plásticas o arquitectónicas para dar sentido a una parte del jardín son atributos que coinciden con el Buen Retiro.

Pero además, en el ejemplo madrileño se pueden analizar varias de las cualidades principales de los jardines italianos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, como la postergación del jardín de cuadros ornamental a los jardines secretos anejos al palacio; el diseño de los recorridos y del movimiento, más que de las estancias, y, como consecuencia, el empleo de cuadros de gran superficie cuyo interior ya no se proyecta como tema fundamental, sino que admite distintas funciones unificadas por el tratamiento exterior de los cuadros y que, incluso, admite el paisaje exterior intacto.

Por tanto, se puede entender el Buen Retiro como un jardín contemporáneo donde el jardín de cuadros se sustituye por el Ochavado, elemento radial de carácter selvático en el cual la composición parte de los recorridos frente a los espacios estanciales, y se introducen unos jardines formales de cuadros bajos entre tapias al modo de jardines secretos. El ejemplo base sería la villa Montalto, medio siglo anterior.

Ahora bien, si en el ejemplo español existe una mayor independencia y rigidez de los trazados, que se organizan como meras ocupaciones o intervenciones en el terreno vacías de contenido<sup>66</sup> –a excepción del Ochavado-, en los italianos la malla ortogonal se flexibiliza y proporciona espacios de gran riqueza integrados, aunque sea mínimamente, dentro del conjunto<sup>67</sup>.

En el Buen Retiro, como en este grupo de jardines contemporáneos italianos del área de Roma, se superponen dos sistemas de extensión en terrenos llanos, o considerados como llanos, que son la retícula ortogonal y el trazado focalizado. Mientras el segundo se muestra apropiado en estos casos al permitir, de una manera flexible, la ocupación del territorio mediante la conexión, a posteriori, de los elementos principales del conjunto, el primero resulta inadecuado, especialmente en el caso de un entramado regular de medidas y ángulos homogéneos desplegado a gran escala, pero, en cambio, es adecuada para organizar un armazón estructural, es decir, un conjunto de ejes ortogonales que sirvan de bastidor, de soporte estructurante para articular diferentes trazados superpuestos carentes de unidad.

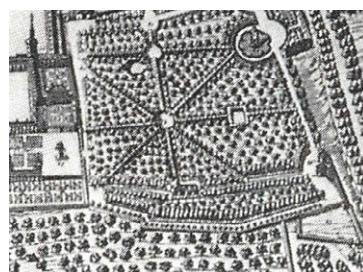
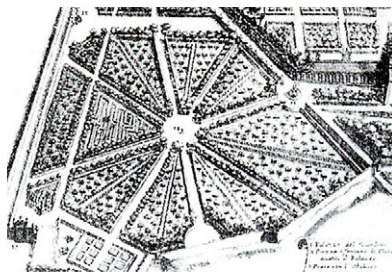
Mientras que en la villa Mattei se observan tramas adyacentes sin resolver su encuentro, en la Ludovisi y en Bóboli en Florencia se integran los dos sistemas,

pero de distinta forma: mientras en la primera existe un contraste compositivo entre ambos, en la segunda se complementan<sup>68</sup>.

Ambos procedimientos se pueden analizar en el Buen Retiro, sin incluir los jardines de cuadros anejos al palacio: por un lado, una malla ortogonal desordenada, con diferentes trazados contiguos, sin articulación formal –a veces, tampoco conexión física-, que se extienden en grandes cuadros, casi siempre arbolados, y cuya morfología proviene de los dos elementos principales del conjunto: el palacio y el Estanque Grande; y por otro la malla focalizada, con dos grados: uno formal, más rígido y abstracto, en el Ochavado, y otro más flexible, pero menos potente, cuyo origen es la ermita de San Antonio de los Portugueses.

Las tramas ortogonales son: la principal, la del cuadro del Ochavado, cuya prolongación hacia el norte organizaba una franja amplia hasta el camino de Alcalá, con el límite oriental en la calle inclinada que conecta la ermita de la Magdalena con la Pajarera y Corral de Vacas, septentrional con el susodicho camino de Alcalá, occidental con la Huerta y ermita de San Juan, Prado Alto y palacio, y, meridional, el Olivar de los Jerónimos; en la parte este, la malla que generaba el rectángulo del Estanque Grande, con prolongaciones ortogonales destinadas a conectar este sector con la ermita de San Antonio de los Portugueses y el Olivar de Atocha; asimismo, al norte limitaba con el camino de Alcalá, al este con la cerca, al sur con dichos olivar y cerca y, por último, al oeste, con el entramado anterior, el Olivar de los Jerónimos y el Campo de San Blas; una tercera trama sería, aunque mantiene los ejes de la primera, la Huerta de San Juan, que se incluye separada por no tener continuidad física con el resto del Buen Retiro.

Las tres tramas permanecían independientes, pues sólo por escasos puntos se conectaban. Entre la primera, que sería la central, y la segunda u oriental existía una puerta cerca de la ermita de San Bruno y otra en la Pajarera. De la misma manera, no más de un par de conexiones había entre la Huerta de San Juan y la parte central, separadas además de por las tapias por un erial cerca del Sendero de las Aves.



Detalle de la Villa Mattei, en Roma. FALDA, G. B. *Li giardini di Roma*, 1667

El Ochavado del Buen Retiro en *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.

Los dos ámbitos que se pueden considerar dispuestos en retícula focalizada –el Ochavado y el entorno de la ermita de San Antonio de los Portugueses– constituyen dos dispositivos de ocupación radicalmente distintos: por un lado, en el Ochavado, se impone un esquema rígido, de fuerte formalización y sobre una superficie sensiblemente regular. La existencia previa del Estanque de las

Campanillas, de la ermita de San Pablo y del palacio ayuda a tejer una serie de avenidas arboladas que subdividen dicho terreno en diversos cuarteles triangulares, vías que se complementaron con la creación de otros tres caminos sin más intención compositiva que organizar una plaza focalizada de la cual irradiaran dichas calles y favorecer la simetría. La intención de relacionar una serie de elementos arquitectónicos y escultóricos dentro de dicha disposición focalizada, no conseguida completamente, acerca esta organización a la existente en la villa Mattei, donde este sistema responde a un planteamiento vacío de contenidos, pues la centralización y radiación trazada con tanto énfasis no se acompaña del necesario <<juego de correspondencias plásticas y espaciales entre fuentes y glorietas<sup>69</sup>>>.

La ermita de San Antonio de los Portugueses parece generar otra malla focalizada muy débil, pero no impuesta como un elemento plástico dentro del jardín, sino como necesidad de conexión entre diferentes puntos del conjunto. A este escueto esquema se superponen los dos ramales del Canal Grande que también <<irradian>> de dicho centro. Cuatro avenidas arboladas llevan hasta la ermita: la de San Antonio, uno de los ejes principales del conjunto, que se dirige hasta la denominada puerta de Alcalá en la cerca norte; la que se extiende hacia el Corral de las Vacas, que implícitamente, aunque no de forma física, se prolonga en la gran calle inclinada que limita la primera arboleda central; la calle que, curiosamente, lleva hasta el único puente de acceso, que parece formar parte del antiguo camino que circundaba la tapia del Olivar de los Jerónimos y, por último, y perpendicular a la anterior, una pequeña calle que muere en la tapia de otro olivar, el de Atocha.

La brevedad de las avenidas, la imposibilidad de las conexiones y la irregularidad del trazado presentan una disposición pobre, sin intenciones compositivas.

La articulación de ambas mallas focalizadas es nula, así como no existe entre las retículas ortogonales y estas focales. Sólo la conexión acuática entre el Estanque Grande y San Antonio, así como la avenida homónima, permite hablar de una mínima interrelación compositiva.

Los distintos entramados, tanto ortogonales como focalizados, la forma irregular de la parcela, la posición perimetral del palacio y el nutrido repertorio de los componentes del jardín serían las características básicas para organizar un armazón estructural en el Buen Retiro<sup>70</sup>, es decir, componer un conjunto de ejes ortogonales que proporcionaran unidad y soportaran compositivamente el desorden generado.

Dentro de este relativo desorden, en cambio, se pueden analizar una serie de mecanismos compositivos que son respuestas sencillas a diversos problemas de adaptación al medio físico, si bien no llegaría a organizar un armazón estructural por lo disperso del resultado. En primer lugar, los cambios de nivel están marcados por los elementos viarios, que a su vez organizan la zonificación del conjunto, donde se localizan tres zonas claramente diferenciadas: el palacio y los jardines formales, las arboledas y el cazadero con los elementos acuáticos.

De la misma manera, topográficamente se hallan tres partes distintas: una de ladera suave, en la zona noroeste; otra de ladera fuerte, en el sur; y, finalmente, un área llana, con una gran depresión, en el sector oriental. El palacio y jardines regulares adyacentes se sitúan, junto al selvático más ordenado (Ochavado y parte noroeste) en la ladera suave y cómoda, más cercana a Madrid, con fachada urbana y con posibilidad de realizar ligeros aterrazamientos para las actividades cortesanas –plazas de toros y espectáculos, jardines de los Cuartos Reales-. Los olivares, localizados casi todos fuera del Buen Retiro, en terrenos de los jerónimos y del convento de Atocha, se introducen en la parte de ladera más fuerte, con una utilización más difícil. La zona más llana, que generalmente es usada para una función doméstica, se encuentra situada en el punto más alejado del casco urbano de Madrid y, por tanto, del palacio, por lo que, no es posible realizar jardines ornamentales, ante lo cual se ha utilizado como cazadero real y se ha aprovechado, dada su horizontalidad, para un importante conjunto de elementos acuáticos.

Por lo tanto, hay una correspondencia funcional entre los usos y la topografía, como sucedía en las villas contemporáneas<sup>71</sup>. Evidentemente, en el Buen Retiro se organizó la zonificación de los espacios libres del parque según claros criterios de adecuación al entorno: cada uso concuerda con unas características del medio físico que los sustenta, en este caso la topografía. Este ajuste con su medio se incrementa al utilizar, como en el jardín renacentista del siglo XVI, una gradación entre arquitectura y naturaleza completa, con las características hispanas conocidas de los ejemplos primitivos: jardines formales cerrados sin articulación axial con el palacio, selvático posterior, huerto y frutales –olivares- y los cazaderos.

Esta conexión existente entre la zonificación y la topografía, como en los parques centroitalianos, se complementa con el viario, que se convierte en el dispositivo que permite la composición o delimitación de los espacios libres de la villa, así como diferencia los cambios de nivel de la topografía, por lo que coincide con los elementos axiales que conforman el armazón estructural. Pero en el Buen Retiro el viario no va a funcionar tan claramente con esta función, pues a pesar de su carácter ordenador, como se ha indicado ya, no es capaz de homogeneizar los trazados, como sí sucedía en la villa Pamphili en Roma: puede distribuir las funciones acorde con la topografía, pero delimita recintos cuya conexión posterior no es evidente.

Entonces, el Buen Retiro constituye una fusión de dos tradiciones diferentes: por un lado, la española de origen medieval musulmán, que proporciona un típico ejemplo de jardinería hispana y, por otro, la arquitectura de jardines contemporánea italiana, especialmente en referencia a los cambios de la estrategia de ocupación.

La integración del parque en su entorno, que incluye una amplia gradación entre arquitectura y naturaleza que surge de la ciudad y termina en el paisaje natural, la utilización de mecanismos de ordenación topográfica, funcional y viaria comunes, el cambio de escala y la preponderancia del parque frente a la

residencia y los jardines de cuadros ornamentales son factores que responden a unos planteamientos de origen italiano que no se plasman en una obra madura, pues es un caso excepcional dentro de la jardinería española.

Además, dichas cualidades, coincidentes con múltiples rasgos compositivos del jardín español –adaptación al medio físico, fragmentación espacial y jardines ornamentales limitados por tapias- son modificadas precisamente con el sistema de articulación espacial hispano, que produce un curioso híbrido. La coincidencia de estas características no propicia su potenciación, pues su origen es distinto, antitético: por un lado, la destrucción de un espacio unitario renacentista experimentado durante un siglo y, por otro, la continuidad de una tradición medieval. Como sucedía en el jardín de raigambre hispanomusulmana de Felipe II, se pueden rastrear elementos y mecanismos italianos que se utilizan tamizados por la espacialidad española.

<sup>1</sup> En la actualidad, dado el crecimiento de la ciudad, su posición es céntrica.

<sup>2</sup> Hoy la superficie, 120 ha, es sensiblemente menor tras las construcciones de Carlos III, las ventas de Isabel II, cesiones y otras pérdidas de territorio.

<sup>3</sup> Ver BLASCO, C. El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, p. 23.

<sup>4</sup> Ver TOVAR MARTÍN, V. <<El Real Sitio de “El Buen Retiro” en el siglo XVIII>>, en *Villa de Madrid*, 1989, nº 102, pp. 13-46.

<sup>5</sup> Ver CHUECA GOITIA, F. <<Prólogo>>, en BARBEITO, J., El Alcázar de Madrid. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. XII; BROWN, J. y ELLIOT, J. H. Un palacio para el rey. Madrid: Alianza, 1981, pp. 87 y ss.; BLASCO, C., op. cit., pp. 88 y 107 y ss.; 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. 352 y ss., a los que sigue ARIZA, C. Los jardines del Buen Retiro. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Lunwerg Editores, 1990, tomo I, p. 20.

<sup>6</sup> Ver BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., pp. VII y ss.

<sup>7</sup> Ver DURÁN CERMEÑO, C. Jardines del Buen Retiro. Madrid: Doce Calles y Ayuntamiento de Madrid, 2002, p. 13. Proviene, según la autora, del artículo SABANDO, J. M. <<El Buen Retiro>>, en *La Ilustración Española y Americana*, pp. 43-46, que lo recoge a su vez de un documento real con fecha de 10 de enero de 1634, custodiado en el Archivo de Indias.

<sup>8</sup> Ver DURÁN CERMEÑO, C., op. cit., p. 18.

<sup>9</sup> Según BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 71, es importante el hecho de que se le añadiera el teatro, pues conformaba un tipo de edificio que no existía en España.

<sup>10</sup> La historia de la construcción del conjunto ha sido tomada de id.; BLASCO, C., op. cit. y ARIZA, C., op. cit., principalmente. Para su significado es necesario ver el magnífico trabajo de BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit.

<sup>11</sup> La mayor parte de los autores que han estudiado el tema coinciden en esta afirmación, pero ARIZA, C., op. cit., p. 7 afirma que fue Carlos I el que creó dicho Cuarto Real en ese lugar, el denominado Cuarto de San Jerónimo, que más tarde Felipe II ampliaría, aunque señala la falta de aquiescencia sobre su autoría (Luis de Vega o Juan Bautista de Toledo). BLASCO, C. op. cit., pp. 71 y 78 indica que el Cuarto Real se edificó al norte de la iglesia, a la inversa de Yuste y de El Escorial.

<sup>12</sup> El retiro de la familia real en Cuaresma, Semana Santa o lutos era una costumbre de los Habsburgos consistente en reservarse en algunos monasterios, sobre todo de la orden jerónima, diversas dependencias donde pasar algunas temporadas (Yuste, El Escorial).

<sup>13</sup> En el plano de Marcelli-de Witt no aparece representado dicho lago, aunque el plano no tiene el rigor del Texeira. Según DURÁN CERMEÑO, C. op. cit., p. 35, el Estanque Grande se construyó entre 1632 y 1633 por Cristóbal de Aguilera.

<sup>14</sup> Para conocer la imagen del palacio del Buen Retiro en el siglo XVII es imprescindible la tesis doctoral de la profesora de la ETSAM Carmen Blasco (BLASCO, C. op. cit.).

<sup>15</sup> Existe una contradicción no aclarada en las compras de la zona norte: si bien BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 64 señalan la adquisición de esta parte hasta llegar a la calle de

Alcalá, como relataba en 1633 Monanni, diplomático italiano, donde se incluían las fincas de los marqueses de Távora y Povar y la menor de Juan Gaytán de Ayala, cercana a la del segundo noble, en notas indican los mismos autores que la primera finca se compró en diciembre de 1634, la segunda en agosto de 1636 –como refiere BLASCO, C., op. cit., p. 87- y la tercera en febrero de 1633. Según ARIZA, C., op. cit., p. 19, la heredad de huerta, jardín y casa cercada grande compuesta de varios pedazos en lo alto del Prado de San Jerónimo, cerca del convento, propiedad de la marquesa viuda de Povar, fue vendida a Su Majestad en 1635.

<sup>16</sup> Según BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 64 no existe prueba documental de que el Conde Duque de Olivares poseyera un terreno en esta zona que cediese para la construcción del Buen Retiro. Para BLASCO, C., op. cit., p. 22 los terrenos de los marqueses de Povar, familia del Conde Duque, fueron cedidos a la corona con dicho fin, y en ellos se encontraba el famoso gallinero que dio nombre al Real Sitio, aunque BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., lo refutan en dicho texto.

<sup>17</sup> Ver los asientos de la manzana 274, en la AA. VV. Planimetría General de Madrid. Madrid: Tabapress, 1988, p. 222.

<sup>18</sup> Parecería más lógico en la composición general que se cerrara el jardín de la Reina prolongando la fachada exterior del cuerpo oriental del patio principal hasta el jardín del Príncipe, pues la superficie del jardín de la Reina con la escultura ecuestre de Felipe IV no aparece formalizada hasta la colocación de dicha pieza casi diez años más tarde, en 1642. Asimismo, el jardín del Príncipe, entonces, sería de menor tamaño –la mitad-, como parece indicar la doble ordenación existente en el plano de Texeira. Es probable que toda esta franja constituyera un espacio de transición desde el palacio hasta el Ochavado, aunque posteriormente en la zona norte, más elevada, se construyera el Jardín Alto de flores y una gruta, después destruida al construir el Casón.

<sup>19</sup> Los jardines de la ermita de San Pablo se modificaron a partir de 1659. Ver BLASCO, C., op. cit., p. 156.

<sup>20</sup> Parece que este jardín se debió construir cuando se terminó la Plaza Principal en 1634; se denominaba alto por encontrarse en un plano superior al jardín de la Reina, a su vez aterrazado sobre el del Príncipe.

<sup>21</sup> Ver BROWN, J. y ELLIOT, J. H. op. cit., pp. 77 y ss.

<sup>22</sup> El Buen Retiro sufrió una época de decadencia tras la muerte de Felipe IV y no se recuperó hasta la llegada de los Borbones y los planteamientos de reforma e incluso construcción de un nuevo palacio con jardines monumentales encargados por Felipe V a Robert de Cotte (ver el capítulo correspondiente en este trabajo), sin llegar a realizarse más que un parterre que sustituía al Ochavado, el cual, aunque modificado en el siglo XIX, conservó su trazado básico hasta su sustitución en 1968. Con Carlos III se abrieron al público de forma restringida y se construyeron en la parte occidental, la más descuidada, el Gabinete de Historia Natural, el Jardín Botánico (ver el capítulo dedicado en esta investigación), el Observatorio Astronómico, todos ellos obra de Juan de Villanueva, y la Real Fábrica de Porcelanas, volada por los ingleses al liberar Madrid en la Guerra de la Independencia, momento de intensa destrucción del conjunto. Fernando VII se encontró con un jardín arrasado, que reconstruyó pero en estilo paisajista un amplio sector, el Reservado, y abrió al público el resto, con importantes cambios. Tras la cesión del conjunto a la Villa de Madrid en 1868 ya el parque barroco era totalmente irreconocible; además, se vendió terreno para construir el barrio de los Jerónimos. Posteriormente, fue sede de varias exposiciones nacionales, que requirieron la construcción de varios pabellones y diversos tratamientos paisajísticos, y ya en el siglo XX se inauguró el gran monumento a Alfonso XII en el estanque. El parque fue deteriorándose a lo largo de la centuria hasta su reciente restauración, todavía en proceso de ejecución. Ver para su historia, además de la bibliografía citada y la descripción de PONZ, A. Viage de España. Tomo VI (Edic. facs. Madrid: Viuda de D. Joachin Ibarra, 1793, 3ª edic.). Madrid: Atlas, 1972, pp. 94-137, TOVAR MARTÍN, V., 1989, op. cit., pp. 13-46 y SUÁREZ-INCLÁN DUCASSI, M. R. <<El Retiro, Jardín Histórico>>, en *Adelpha*, Boletín de la Asociación de defensa ecológica y del patrimonio histórico artístico, nº 7, julio 1985, pp. 2-14.

<sup>23</sup> Para la descripción del Buen Retiro es necesario usar los siguientes documentos gráficos: el plano de Pedro Texeira *Topographia de la villa de Madrid*; los planos del conjunto y plantas del palacio a comienzos del siglo XVIII de René Carlier, custodiados en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, en el Gabinete de Estampas, que representan el estado del Buen Retiro, con las signaturas Ha 20 f.5 (nº 997, 998, 999), publicadas por BOTTINEAU, Y. El Arte Cortesano

en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, lám. XVI; BLASCO, C., op. cit., pp. 155-159; GARMS, J. <<Los proyectos de Robert de Cotte para el Palacio del Buen Retiro>>, en AA. VV. **El arte en la corte de Felipe V** (catálogo exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 223-234; AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992 y BROWN, J. y ELLIOT, J. H. op. cit., p. 79; el plano de Espinosa de los Monteros de 1769; los custodiados en el Archivo General de Palacio y, entre los actuales, los realizados por Carmen Blasco, con plantas, alzados, secciones y vistas axonométricas y perspectivas lineales (BLASCO, C., op. cit.). Son importantes también: el cuadro de 1637 atribuido a Leonardo, en el Museo del Prado; una vista del estanque, obra probable del Mazo, también en este Museo; los cinco grabados de Meunier de hacia 1665, en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, y en la Británica en Londres -copiados después, entre otros, por Juan Álvarez de Colmenar en *Délices de l'Espagne et du Portugal* (Leyden, 1707)-; el dibujo de Baldi en 1668-1699 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia; la vista anónima de finales del XVIII del Museo Municipal (IN 1779); las vistas de Domingo de Aguirre de la Biblioteca Nacional en Madrid, y los cuadros de Brambilla de comienzos del siglo XIX, de Patrimonio Nacional. Además, la maqueta de Gil del Palacio en el Museo Municipal de Madrid.

<sup>24</sup> Así aparece en el grabado de Domingo de Aguirre del Jardín del Caballo de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, y en el plano de René Carlier de 1712 de la Biblioteca Nacional de Francia, en París. En la obra BLASCO, C. op. cit., pp. 90 y 133 se representa de esta manera, pero en otras representaciones de la misma publicación la puerta se coloca en el eje principal (pp. 91, 101 y 102).

<sup>25</sup> Según DURÁN CERMEÑO, C., op. cit., p. 32, hubo problemas en la implantación del arbolado al ser el suelo arenoso; por ello y para el cuidado de los jardines se llamó a numerosos profesionales, primero de Aranjuez y los Reales Alcázares de Sevilla, como el jardinero mayor Juan de Rivera; y después provenientes de Flandes, dirigidos por Juan Barrón e italianos comandados por el genovés Benedetto Babastrelì. Ver también BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 83, donde se recuentan los árboles que llegaban a los jardines, como limoneros y naranjos de Valencia, álamos del Pardo y almendros de Andalucía.

<sup>26</sup> En estos jardines existían sendas grutas, y su uso, aparte del religioso, fue recreativo y teatral. La Sala de Burlas se encontraba entre ambas ermitas. Ver CORRAL, J. del. <<Las ermitas del Buen Retiro>>, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXIII, 1986, pp. 31 y 32. La cercanía de la ermita de San Bruno con el Estanque Grande y la Sala de Burlas la convirtió en una de las favoritas.

<sup>27</sup> La ermita no estaba adosada al palacio, como se creía, pues existía un pequeño patio arbolado entremedias, como ya señaló id., p. 32.

<sup>28</sup> Se encontraba cerca de la actual plaza de la Independencia, hacia el este, por lo que su apertura en 1869 implicó su destrucción, como indica id., p. 30. Para DURÁN CERMEÑO, C. op. cit., p. 40, ocupaba dicha ermita el lugar de la actual plaza del Maestro Villa, pero debía estar en un punto intermedio. Al encontrarse aneja al camino de Alcalá, señala esta autora que se utilizó para recibir huéspedes ilustres.

<sup>29</sup> En la esquina del Paseo del Prado y la calle Alcalá, hoy ocupada por el antiguo Palacio de Comunicaciones de Antonio Palacios.

<sup>30</sup> En la magnífica vista de José Leonardo de hacia 1637 como en la posterior anónima de tiempos de Carlos II, ambas en el Museo Municipal de Madrid, se representa una huerta de calles ortogonales de cierta entidad, pero desordenada.

<sup>31</sup> Se mantuvo transformada en un jardín de recreo público hasta comienzos del siglo XX.

<sup>32</sup> Algunos autores hacen referencia a un origen en el siglo XVI, en un estanque previo de Felipe II. Según ARIZA MUÑOZ, C., op. cit., tomo I, p. 49 se rehizo en 1634, aunque la opinión general es que se construyó *ex novo*.

<sup>33</sup> Según id., p. 49, se amplió a unas dimensiones de 1.006 x 443 pies (280x123 m).

<sup>34</sup> En imágenes de la época no aparece dicho pretil, como se puede ver en el grabado de Meunier de la Biblioteca Británica o en el cuadro del Museo del Prado atribuido a Mazo. Posteriormente, en la maqueta de Gil de Palacio o en un cuadro de Brambilla, ambos de primeros del siglo XIX, ya están construidas unas barandillas perimetrales.

<sup>35</sup> Ver BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 283. Según ARIZA MUÑOZ, C. <<Buen Retiro>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, pp. 33-53, no hay unanimidad sobre su utilidad, pero en otra parte de su escrito define las situadas al borde como pescaderos, y las más alejadas como molinos de agua.

<sup>36</sup> Esta isla, como señalan algunos autores, aparece en el Texeira, pero no en las representaciones siguientes, aunque se conocen obras de teatro que se representaron en ella.

<sup>37</sup> Se encontraba donde hoy se halla la estatua del Ángel Caído. Dos puentecillos permitían el paso a la ermita.

<sup>38</sup> En 1835 fue desamortizado junto al convento y aparece en el proyecto de Ensanche de 1860 como barrio de Pacífico; las primeras viviendas se construyeron cuatro años más tarde.

<sup>39</sup> Este dato sólo se halla en DURÁN CERMEÑO, C. op. cit., p. 18, pero en AA. VV. Planimetría..., op. cit., pp. 222 y 223 este terreno aparece como independiente del Buen Retiro, así como en el plano atribuido a Villanueva de 1785 y en el Plano de Atocha, cerrillo de San Blas, Jardín Botánico y paseo de San Jerónimo, publicados en AÑÓN, C. Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781. Madrid: Real Jardín Botánico, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, p. 62.

<sup>40</sup> Ver el grabado de <<Délices de l'Espagne>> sobre la ermita en CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 130; la planta se puede estudiar en el plano de René Carlier de la Biblioteca Nacional de París y en el de Espinosa de los Monteros de 1769.

<sup>41</sup> Señala BLASCO, C., op. cit., p. 92 que es posible que marcara el ábside de los Jerónimos.

<sup>42</sup> Este jardín constituye en realidad el típico espacio ajardinado y tapiado, pero no una terraza –a pesar de su forma-, pues no se abre al Olivar de los Jerónimos, que era otra propiedad. Si así fuera, su similitud con el jardín de los Frailes de San Lorenzo de El Escorial, también de la misma orden, sería grande. La repetición obsesiva del módulo es uno de los rasgos hispanos destinados a ofuscar la percepción de las distancias y el sentido de la orientación, como sucede en dicho jardín de los Frailes.

<sup>43</sup> Ver SAMBRICIO, C. <<Sobre la Casita del Príncipe y Villanueva>>, en CÁTEDRA DE DIBUJO TÉCNICO ETSAM. Expresión arquitectónica de la Casita del Príncipe de El Escorial a través del lenguaje gráfico. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984, p. 26.

<sup>44</sup> Ver las imágenes realizadas en id., p. 99 y ss.

<sup>45</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002, pp. 243 y ss.

<sup>46</sup> Continuidad que de manera tan clara vislumbró Robert de Cotte en uno de sus proyectos que la princesa de los Ursinos y Orry rechazaron.

<sup>47</sup> Ver levantamientos de Carlier de 1712-1715.

<sup>48</sup> Lorenzo Megalotti, cronista de Cosme III de Médicis en su viaje por España entre 1668 y 1669, ya señalaba en esta fecha que <<el jardín no es la cosa más bella del Retiro, pues todo él se presenta quebrado e irregular>>. Ver SÁNCHEZ RIVERO, A. (edic.). Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-69). Madrid: Imprenta Municipal, 1927, p. 27.

<sup>49</sup> Según BROWN, J. y ELLIOT, J. H. op. cit., p. 80, <<en comparación con las villas italianas resulta [el Buen Retiro] deshilvanado en su composición y organización. La falta de unidad y coherencia era fruto del azaroso crecimiento del solar, pues continuamente se iban adquiriendo nuevos terrenos en los que se erigían nuevas atracciones>>.

<sup>50</sup> Para CHUECA GOITIA, F. Madrid y los Reales Sitios. Barcelona, 1958, p. 26, <<el Buen Retiro no está organizado en simetría axial, como gusta a los franceses, sino a la manera española, como si se tratara de una labor campesina, como una organización de cortijo, de un terrateniente>>.

<sup>51</sup> Similar esquema aparece en la cercana Casa de Campo: el parque se desarrolla, con un trazado comparable al del Buen Retiro, con avenidas arboladas uniendo puntos diversos, sin orden ni regularidad, y en dirección perpendicular al del palacio y los jardines. En TOVAR MARTÍN, V. **Juan Gómez de Mora (1586-1684). Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid** (catálogo exposición). Madrid: Museo Municipal, 1986, p. 64, se relacionan ambos jardines.

<sup>52</sup> Si bien en la villa Médicis en el Pincio, en Roma, ya los jardines de cuadros pierden importancia frente al selvático, es a partir de la villa Montalto cuando este tipo de jardines formales asociados a la casa se situarán, en contacto con ella, pero ajenos al desarrollo del conjunto, como jardines secretos encerrados por una tapia.

<sup>53</sup> Aunque para BLASCO, C., op. cit., p. 104 el elemento que marca la dirección principal del Buen Retiro es el Casón.

<sup>54</sup> El recorrido sería de la ermita de San Pablo hacia el norte por el Ochavado, con la ermita de la Magdalena al final del camino; desde ésta a la Pajarera –con San Antonio detrás como

referencia- y, otra vez hacia el norte, cerca del Estanque Grande, a la puerta del camino de Alcalá.

<sup>55</sup> Eran ocho ermitas, pues después se construyó otra. Ver CORRAL, J. del, op. cit., pp. 27-36.

<sup>56</sup> Coincidimos con DURÁN CERMEÑO, C. op. cit., p. 39, para la cual las ermitas constituían los focos de atención en el desestructurado conjunto de los jardines.

<sup>57</sup> Según 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. 643, el interés del conjunto del Buen Retiro radica en los pabellones o <<ermitas>>, por la combinación del carácter de villa al modo italiano (según Serlio y Palladio) con rasgos de la arquitectura austriaca de Felipe II (especialmente los chapiteles) y los compara con otros pabellones regios, como la Torre de la Parada, la torrecilla de la Casa de Campo o la verdadera ermita de la Virgen del Puerto). Según MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII. Madrid: El Viso, 1986, pp. 142 y 143 relacionan la Torre de la Parada de El Pardo con las ermitas y embarcaderos del Buen Retiro, que desarrollan, según los autores, <<...una tipología muy semejante que seguirá repitiéndose de forma habitual en casinos y pabellones de jardín>>. Para DURÁN CERMEÑO, C. op. cit., p. 39, las ermitas son elementos hispanos por su estilo arquitectónico que repiten la estructura del palacio y utilizan los materiales tradicionales, así como mezclan el espíritu profundamente religioso de la monarquía hispana con el gusto por el recreo. Según TOVAR MARTÍN, V., 1989, op. cit., p. 32, las ermitas tienen un <<sentido de "palacete de parque">> que recuerdan a los pabellones de Luneville del siglo XVIII y a otros franceses rodeadas de agua o de <<berceaux>>, aunque creemos que su origen es español.

<sup>58</sup> Situación que se manifiesta perfectamente en el dibujo de Pier Maria Baldi de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, publicado por BROWN, J. y ELLIOT. J. H., op. cit., pp. 86 y 87.

<sup>59</sup> Como bien muestran los perfiles de Carlier custodiados en la Biblioteca Nacional de París y publicados repetidas veces: ver BLASCO, C., op. cit., pp. 158 y 163; TOVAR MARTÍN, V. <<Buen Retiro>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 294-312 y BOTTINEAU, Y., op. cit., lám. XVI a XXI, que fue el primero en publicarlos.

<sup>60</sup> Su trazado coincide en la actualidad con la avenida de Venezuela y el paseo de Coches.

<sup>61</sup> Como sucedía en la mayor parte de los jardines de Felipe II, desde el Alcázar, con el jardín del Cierzo -si bien éste es anterior-, a la Casa de Campo o Aranjuez -en el jardín de la Isla-.

<sup>62</sup> Curiosamente, este elemento del viario ha desaparecido prácticamente en el parque actual, excepto su arranque, que desde la puerta de la Independencia se dirige hacia las Campanillas.

<sup>63</sup> Estos dos caminos previos, dibujados en el plano de Marcelli-de Witt, parece que se incorporaron mínimamente en el trazado del parque, especialmente el primero, que es la vía que, partiendo desde la Torrecilla del Prado y sobre los primitivos límites del monasterio de los Jerónimos, llevaba hacia el este, probablemente Vicálvaro; destruido al construir los Patios Principal y Grande debe corresponder a la gran avenida que unía la ermita de San Isidro con las de San Bruno y San Jerónimo, que proseguía hacia el estanque y tras él, interrumpiéndolo, a través del cazadero de las Liebres hasta una puerta en la cerca oriental. Este camino sería, seguramente, la divisoria de parcelas entre la zona sur, perteneciente a los jerónimos y, por tanto, primera fase de la construcción de los jardines -y palacio-, y la parte norte, comprada en una segunda etapa en 1633. Su presencia, entonces, se manifiesta con la gran avenida arbolada ya descrita. Curiosamente, este camino de origen rural se ha mantenido hasta el trazado actual, pues coincide prácticamente con el paseo de Estatuas o de la Argentina, hasta el estanque, y tras él, con el paseo de Panamá hasta la puerta de la Reina Mercedes en la calle Ibiza. El segundo camino, menos importante, se extiende tras la tapia meridional de la misma finca de los jerónimos, que en el plano Marcelli-de Witt se bifurca en un primer momento para dirigirse a la ermita de San Blas y al convento de Nuestra Señora de Atocha, aunque la vía principal se prolonga hacia el este. El camino se mantiene en el Texeira, aunque se desdibuja tanto la bifurcación como la rama de origen; pero dentro del parque existe una continuidad de vías hacia el este que parecen indicar la primitiva presencia de una vía rural en esta zona: la pequeña avenida arbolada en dirección este-oeste que une la ermita de San Antonio de los Portugueses con el encuentro de la cerca del olivar de los Jerónimos con la del Buen Retiro -se ve más claro en los planos posteriores, como el de Carlier- y se prolonga, tras dicha ermita, hacia el sudeste, aunque esta vez sin puerta en la tapia. Posteriormente, desaparecería del trazado del Retiro, aunque se usó para delimitar el extremo norte del Real

Jardín Botánico –uno de los segmentos inclinados del trapecio superior- y en el Ibáñez Ibero aparece arbolado una parte de dicho camino donde se encuentra hoy La Chopera.

<sup>64</sup> La villa Mattei es de la segunda mitad del siglo XVII, la villa Ludovisi comenzó a construirse en 1622, Bóboli –en Florencia- en 1630, villa Borghese en 1605 y la villa Pamphili en 1644. Estas villas se tienen que definir ya como barrocas, pero la fragmentación puede considerarse un rasgo proveniente del Manierismo

<sup>65</sup> Ver RABANAL YUS, A., op. cit., pp. 343-346.

<sup>66</sup> Un caso similar sucede en la Casa de Campo, donde, frente a la ordenación axial del conjunto principal, los elementos acuáticos y el coto de caza presentan una formalización mínima sin correspondencia alguna con el resto del trazado.

<sup>67</sup> Ver los capítulos dedicados al jardín llano en ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 243-329.

<sup>68</sup> Ver ANÍBARRO, M. Á. Otra arquitectura: la composición del jardín clásico (Tesis doctoral leída en la ETSAM, 1987), pp. 660 y ss. y ANÍBARRO, M. Á., 2002, op. cit., pp. 326 y ss.

<sup>69</sup> Ver ANÍBARRO RODRÍGUEZ, M. Á., 1987, op. cit., p. 660.

<sup>70</sup> Salvando las distancias, son características similares a la villa Médicis en el Pincio, excepto la focalización.

<sup>71</sup> En los parques de las villas de finales del siglo XVI y del XVII de la zona centroitaliana se puede observar una clara relación entre tres factores: la topografía, la zonificación de los usos y el viario, de tal forma que se organiza un nuevo sistema de ocupación territorial de los jardines o parques, que Miguel Ángel Aníbarro denomina el armazón estructural. Este modo de extensión permite la asunción de diferentes trazados independientes en un conjunto unitario mediante la utilización de un grupo de elementos axiales ortogonales que actúa como dispositivo estructurante, bastidor que ensambla los distintos ámbitos yuxtapuestos. ANÍBARRO RODRÍGUEZ, M. Á., 1987, op. cit., p. 660. y ANÍBARRO RODRÍGUEZ, M. Á., 2002, op. cit., pp. 326-329.

## 2.1.2. LA ZARZUELA

El palacio y los jardines de La Zarzuela, integrados en El Pardo y dentro del término municipal de Madrid, se ubican a unos 11 km de la capital en un magnífico y prácticamente intacto encinar de gran calidad paisajística con una superficie de 1.061 ha. Situados en la vertiente norte del pequeño valle del arroyo homónimo, están separados de otro antiguo Sitio Real, la Casa de Campo, por la cercana Carretera Nacional VI y colonias residenciales adyacentes, de tal forma que originalmente se organizaba un imponente arco de naturaleza virgen, protegida por su interés cinegético, que abrazaba la capital por su parte occidental y entrañaba el principal obstáculo al crecimiento de la ciudad hacia esa orientación.

Si bien el entorno es espléndido, un agradable valle con vegetación de ribera y rodeado de amplias extensiones de protegido monte, la climatología es extrema, como en toda la comarca madrileña, caracterizada por temperaturas muy altas en verano y heladas continuas en invierno, así como baja pluviometría y fuertes vientos provenientes del sudoeste.

Los jardines de La Zarzuela constituyen un ejemplo de la continuidad de los conceptos espaciales desarrollados en la centuria anterior por Felipe II dentro de la tipología del jardín aterrazado o en ladera<sup>1</sup>, según los principios perspectivos italianos renacentistas.

Fue comprada la finca<sup>2</sup> en 1625 por el Cardenal-Infante don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, que inició el acondicionamiento de unas antiguas casas como su residencia en Madrid y el establecimiento de un jardín –con cimientos de mampostería y muros de albañilería, realizados por los maestros de obras del conjunto, Juan de Lázaro y Juan de Aguilar<sup>3</sup>-, finalizados en 1626. Hacia 1632 comenzó la construcción de una nueva casa, situada en la terraza superior de los jardines recién creados. Su localización cercana al palacio de El Pardo le permitía la intimidad necesaria y el disfrute de las jornadas de caza, actividad a la que era muy aficionado<sup>4</sup>. Cedita la posesión al rey tras la marcha del Cardenal-Infante ese mismo año de 1632, no estaba terminada la residencia<sup>5</sup>, por lo que encargó el monarca al arquitecto Juan Gómez de Mora, seguramente autor de las trazas originales por orden de don Fernando, realizar un proyecto, que firmó en 1634<sup>6</sup>. Juan Aguilar y Alonso Carbonell construyeron el conjunto, finalizado en 1639, pero los trabajos en los jardines se prolongaron hasta 1649<sup>7</sup>: Gaspar Bandal niveló la huerta y estos jardines –también explanó la plaza anterior entre 1637 y 1638-; todavía en esta fecha se estaban realizando el encañado y repartimiento de agua de la fuente y jardines por el fontanero Hernando Rodríguez, reparado en 1646, año en que se encarga un empedrado en el contorno de la casa; asimismo, Juan Agudo plantó 1.800 álamos negros que acopió Agustín Bravo para el jardín. El propio Conde-Duque de Olivares era el alcaide de la posesión, que fue utilizada como paradero de caza<sup>8</sup>. El teatro fue realizado por Cosme Lotti, autor de varias construcciones y artificios del Buen Retiro.

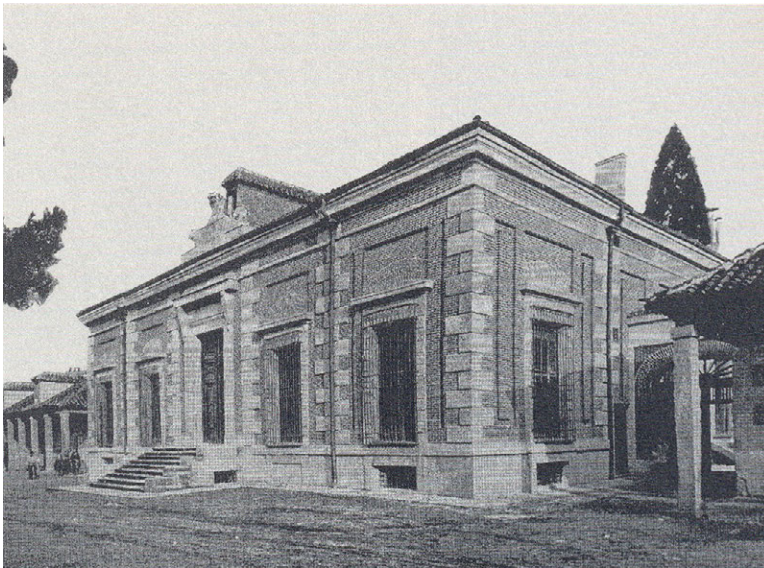


Vista aérea, 1932. Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire



Vista aérea, 1932. Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire

El acceso al conjunto<sup>9</sup> se realizaba por una plaza donde se abría la fachada principal de la villa. Esta pequeña y elegante construcción rústica estaba organizada alrededor de un patio central con sótano, planta principal y desvanes y dos alas laterales de servicio –casas de oficios- abiertas a unos soportales que enmarcaban la casa principal; hacia el jardín, estos dos cuerpos eran ciegos. En el proyecto se plantearon dos construcciones perpendiculares a estas casas de oficio, las caballerizas, situadas dentro de la terraza del plano superior, por lo que el edificio dibujaba una E tendida, aunque no es seguro que ambas se llegaran a realizar.



Vista exterior. EZQUERRA DEL BAYO, 1932

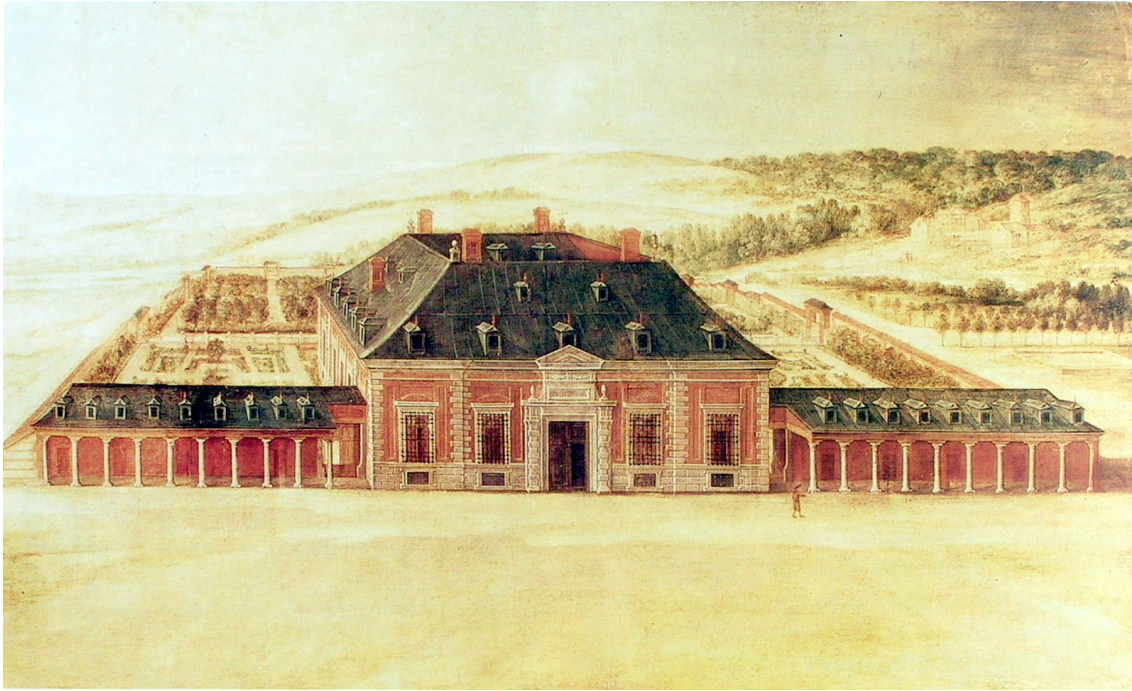


Vista exterior. MARQUESA DE CASA VALDÉS, 1987

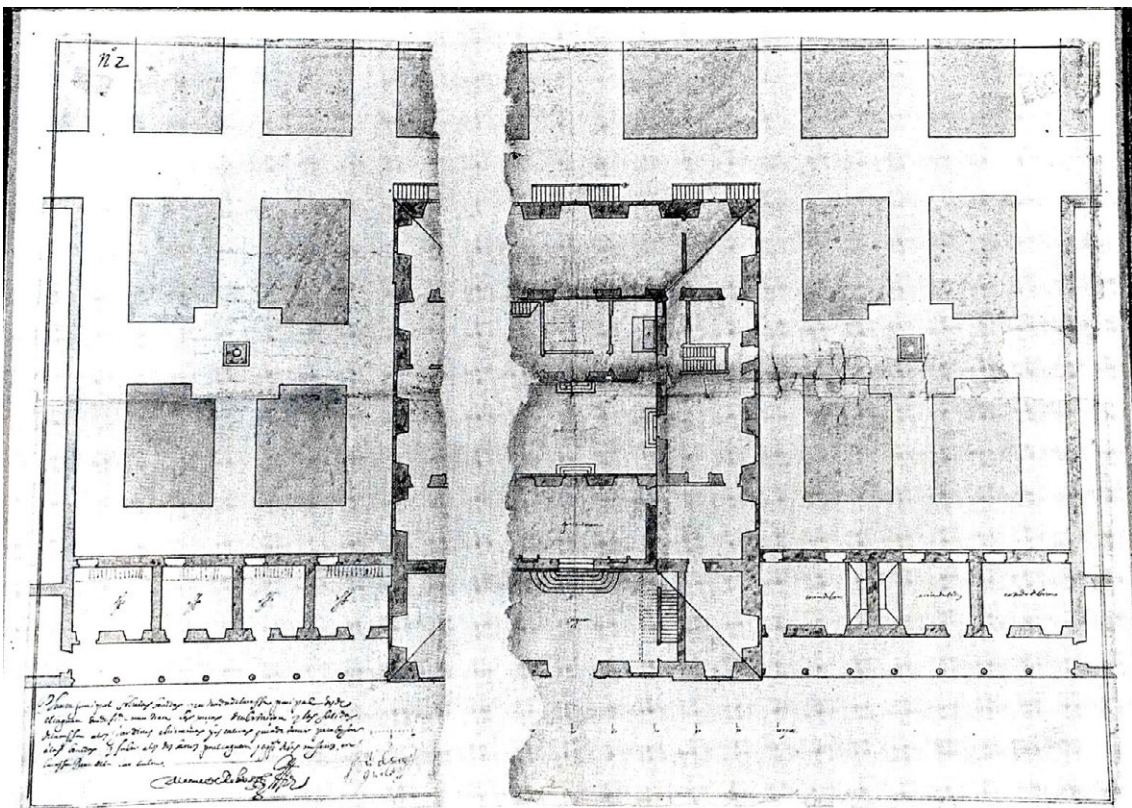
El palacete, construido en cantería y ladrillo visto con cubierta de pizarra, presentaba una portada de piedra de excelente factura en el eje de simetría. En la fachada al jardín se disponían tres dobles escaleras adosadas a la casa, la central en este mismo eje principal, que permitían superar la diferencia de nivel; cada escalera respondía a una sala –mayor la central- dentro de la crujía del jardín. Además de esta construcción y las dependencias laterales se documentan un teatro, donde se representaron importantes obras<sup>10</sup>, una capilla y otras piezas, si bien es posible que no fueran edificios exentos, sino que estuvieran integrados en el conjunto previamente construido<sup>11</sup>.

Originalmente, los jardines se organizaban en varias terrazas orientadas al sur, en el valle del arroyo de la Zarzuela, con la casa situada en la plataforma superior dominando el conjunto y el magnífico paisaje. Este plano rectangular se reservaba para el jardín formal, planteado tras las edificaciones, y por tanto oculto, que se componía de una malla ortogonal de cuadros de boj con flores que rodeaban parte de la casa formando una U.

Su trazado en proyecto se basaba en dos jardines adyacentes a la residencia con tres límites construidos: las fachadas laterales del palacete, las traseras de

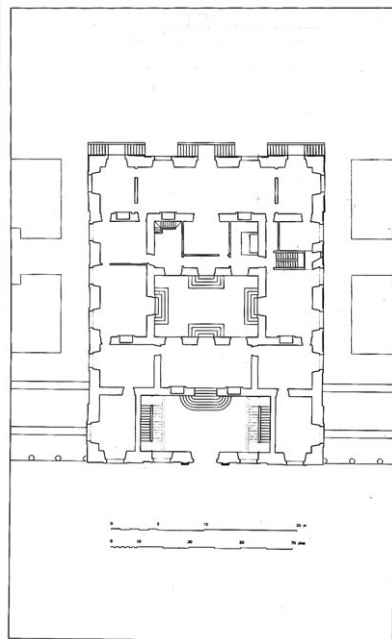


Vista del palacio de La Zarzuela. Anónimo, siglo XVII. *Patrimonio Nacional*



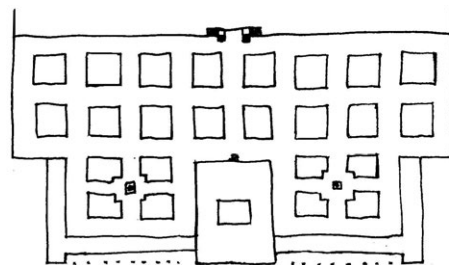
Planta principal. Juan Gómez de Mora (a), 1634. *Archivo Histórico de Protocolos*

las casas de oficios y las dependencias perpendiculares; se componía cada uno de ellos de cuatro cuadros, plaza y fuente central y se abrían en su cuarto lado al resto de la terraza superior, una amplia franja meridional que los unía y que tenía la anchura de toda la edificación. Este espacio contaba con 16 cuadros geométricos del mismo tamaño, a excepción de los cuatro centrales enfrentados a la fachada principal del palacete, que eran mayores y con una calle ancha coincidente con el eje principal. Por tanto, el número de cuadros total era de 24<sup>12</sup>. Las dos franjas laterales planteadas como dependencias secundarias no aparecen posteriormente, lo que hace sospechar que no se llegaron a construir; en el cuadro contemporáneo atribuido a Leonardo la terraza superior aparece rectangular, sin estas construcciones interiores<sup>13</sup>, que se sustituyen por otros cuatro cuadros, lo que equivaldría a 28 en total, convertidos en 26 posteriormente al fundir los cuatro principales en dos en el siglo XVIII<sup>14</sup>. Estos cuadros se delimitaban por una cuadrícula de dos juegos de calles rectilíneas, unas E-O, con cinco vías, y otras N-S, con nueve.

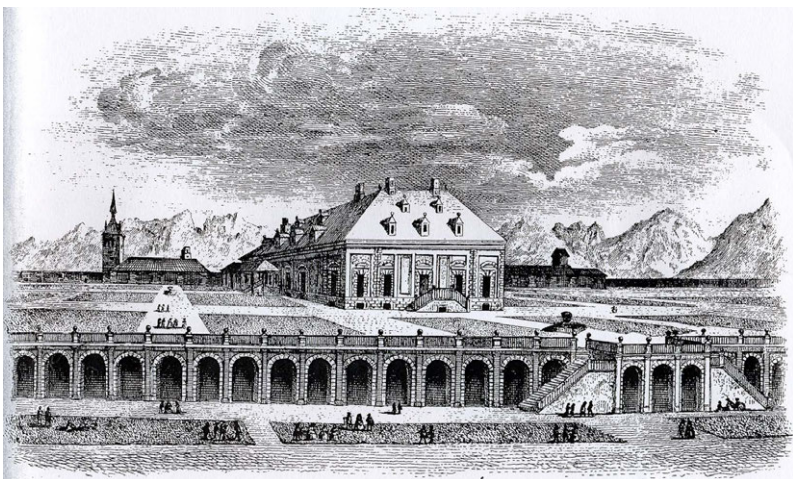


Planta principal, según planos del AHPM. *MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., 2003*

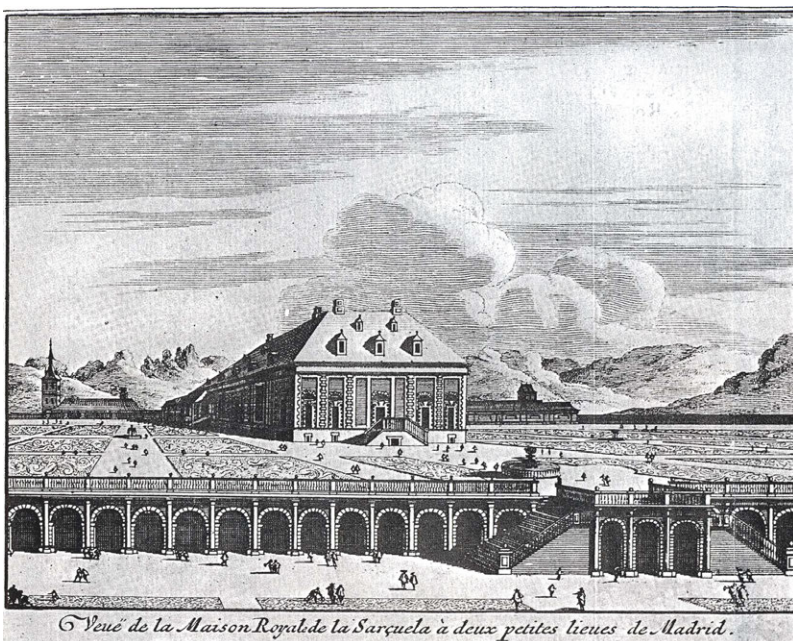
Croquis de hipótesis de trazado según proyecto de Juan Gómez de Mora



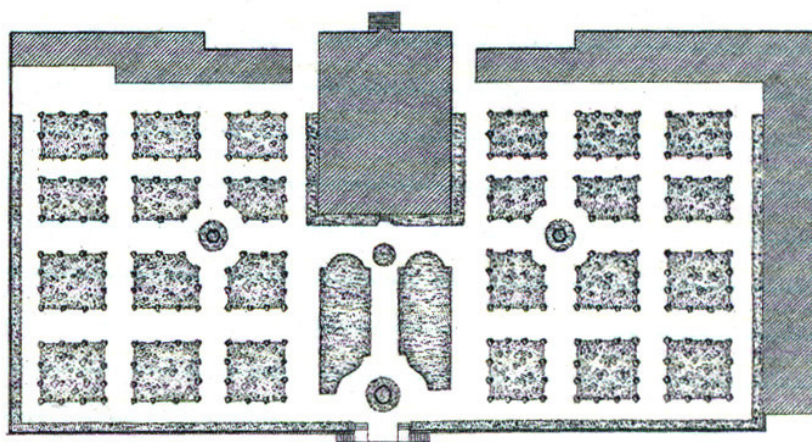
El dibujo de los cuadros varió a lo largo del tiempo, pero de la época de su construcción sólo existen dos documentos que los describan: el proyecto de Gómez de Mora, en el cual sólo se delimitan sus bordes, y el óleo atribuido a Leonardo, en el cual los cuadros laterales se integran en un grupo de composición autónoma –o, al menos, homogénea– formado por una retícula de cuatro calles paralelas al eje principal, que existieron hasta el siglo XX y originaban tres bandas de cuadros longitudinales y, al menos, dos transversales: la exterior de las balaustradas y otra interior cuyo ancho, sorprendentemente, no coincide con el de los cuadros principales, enfrentados a la fachada de acceso al jardín. Los cuadros formados no son iguales, sino simétricos respecto a un eje paralelo al longitudinal de ordenación del conjunto, en cuyo cruce con el camino transversal interior, seguramente el centro de dicho grupo, se marca por una fuente con una plazoleta cuadrada, recortada en



Vista general. Luis Meunier, siglo XVII. *Museo Municipal de Madrid*



Vista general, según Juan Álvarez de Colmenar. *DÉLICES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL*, 1707



*Palacio y jardines de Zarzuela.*

Plano topográfico del Real Sitio de El Pardo (detalle). Instituto Geográfico y Catastral, h. 1870. *Instituto Geográfico de España*

el cuadro central, que origina una figura en U. Los dos cuadros laterales son cuadrados y este complejo dibujo se rodea de unas platabandas que en los extremos toman forma de L. Dichos arriates alargados se plantan, como los cuadros, con setos bajos y flores. En la parte principal de la terraza, frente al palacete, parece haber en el cuadro una banda adosada a la casa, probablemente para recoger el desarrollo de las escaleras, con otro cuadro hasta la balaustrada, o, simplemente, dos cuadros de profundidad.

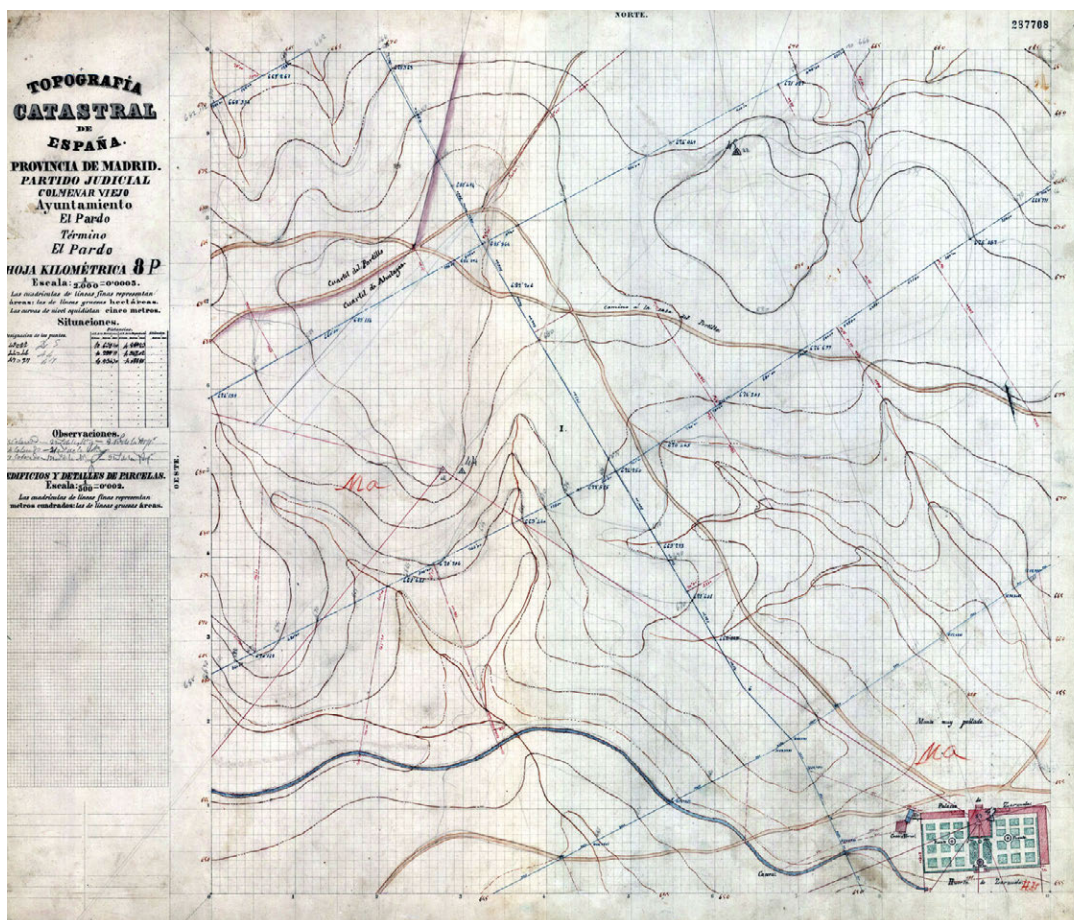
Además, dicha terraza primera contenía tres fuentes sencillas de granito y estaba delimitada por unas platabandas laterales adosadas a las tapias, donde se plantaron árboles frutales y parras. Las fuentes se situaban en la calle inmediata y paralela a la fachada del jardín: una, en el eje principal y enfrentada a la puerta central y, las otras dos, simétricas, centrando los dos grupos de ocho cuadros laterales anejos al palacio<sup>15</sup>. Éstas fuentes de granito, octogonales y con una elemental taza elevada<sup>16</sup>, se pueden apreciar también en el grabado de Meunier, pero aparecen en otra posición en el proyecto de Gómez de Mora.

Un amplio paseo en el extremo final de la terraza se abría al paisaje y al resto del jardín mediante unas balaustradas con pedestales y bolas herrerianas sobre el amplio muro de contención. La superficie era de unas dos fanegas<sup>17</sup>, es decir, unos 13.000 m<sup>2</sup>, incluidas las construcciones. Una noria exterior y una cacera permitían regar el jardín.

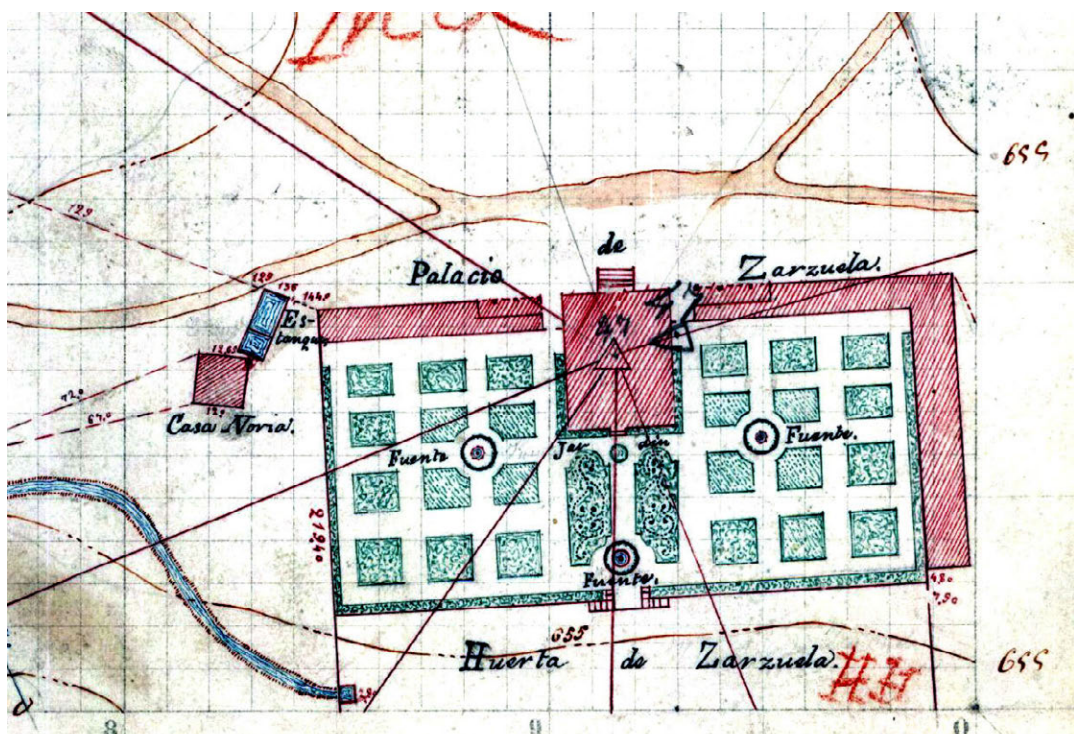


Vista del muro de contención y escaleras.  
MARQUESA DE CASA VALDÉS, 1987

En el muro de contención de esta terraza superior existía un conjunto de bóvedas abiertas en arcos donde parece que se criaban naranjos y otras plantas<sup>18</sup>; estos nichos se abrían al nivel inferior<sup>19</sup>, destinado a huerta de árboles frutales, asimismo cercado por pared de cal y canto y con tres puertas en cada orientación; para acceder a dicha terraza no completamente horizontal se abrían en el paseo superior, en el mismo eje longitudinal del conjunto, dos rampas divergentes –posteriormente escaleras– desde un cuerpo sobresaliente adosado al pórtico inferior, de claro sabor italiano. La diferencia de nivel era de



Plano de la Zarzuela. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional



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

casi 20 m entre los puntos extremos. Con el triple de extensión, seis fanegas<sup>20</sup>, la huerta se dividía en suertes plantadas de hortalizas, frutales y parras, regadas por el agua de los arroyos Sacedilla y Valondillo, traída con un caz. El terreno, frente a la terraza principal, con una importante inclinación en dirección sur, descendía hacia el valle casi 15 m en algo menos de 150 m, donde recuperaba la horizontalidad antes de alcanzar el arroyo.

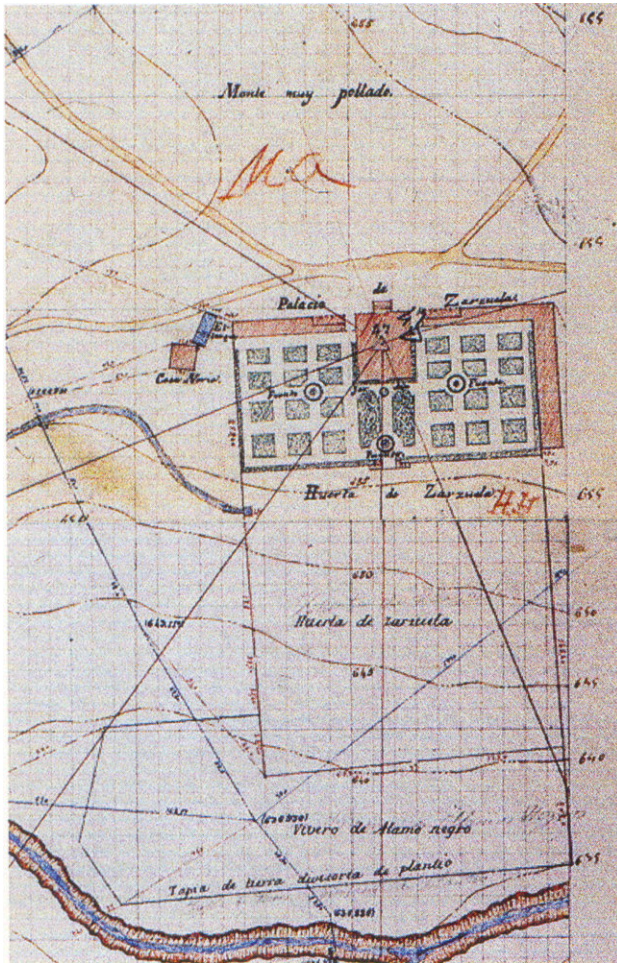
Tras esta huerta estaba el vivero<sup>21</sup>, también cercado y que se amplió posteriormente; contenía árboles de sombra irrigados por el caz del arroyo Casas Viejas y asimismo seis fanegas de superficie. Se rodeaba el conjunto de los sotos de caza del Monte de El Pardo.

La posesión de La Zarzuela gravita en torno a El Pardo, Sitio Real de relativa importancia, pues, sin alcanzar la magnitud de San Lorenzo de El Escorial o Aranjuez, disponía de amplias edificaciones destinadas, principalmente, a la actividad cinegética. Precisamente, en este uso se enmarcaba este palacete, como lugar de descanso de las partidas de caza.

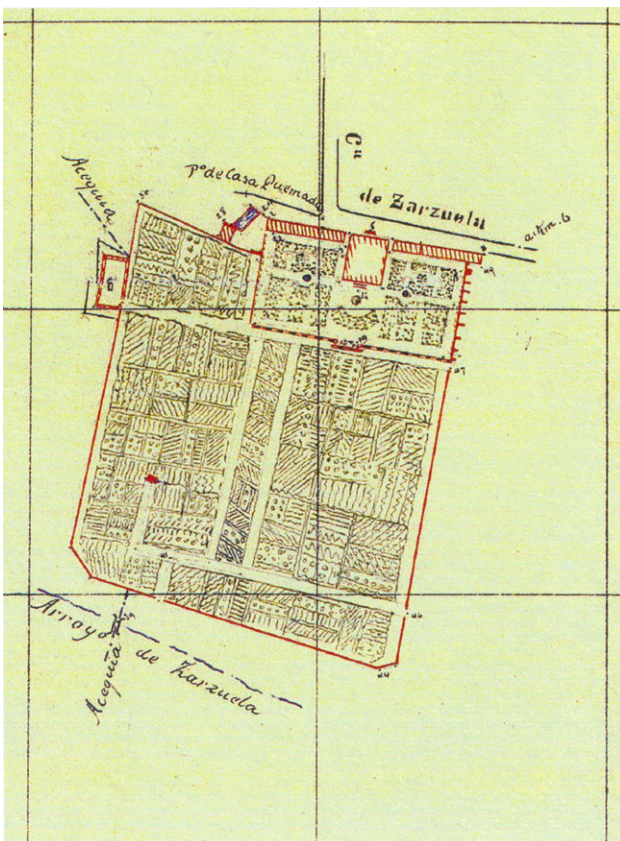
Los jardines de la Zarzuela, erigidos contemporáneamente a los del Buen Retiro, se deben integrar dentro del escaso grupo de jardines aterrazados de espacialidad italiana construidos en España, como una pieza intermedia entre la complejidad de San Lorenzo de El Escorial y la perfección de los ejemplos dieciochescos, especialmente Boadilla del Monte, como expresión de la persistencia en el siglo XVII del concepto de espacio perspectivo unitario del jardín aterrazado<sup>22</sup>. Constituyen estos jardines un ámbito organizado en profundidad y de forma unitaria a través de un eje de simetría longitudinal según el cual se concatenan los ámbitos abiertos de la villa, coordinados perspectivamente desde la arquitectura de la casa, asimismo ensartada en el eje principal con el jardín de cuadros, el huerto, el vivero y el coto de caza hasta alcanzar la naturaleza exterior.

Su organización es modélica en cuanto plasmación del tipo español de estos jardines en ladera, definido en San Lorenzo del Escorial<sup>23</sup>: terraza alta con la casa y el jardín de cuadros formal, terraza inferior con huerta y soto de caza exterior, ámbitos unidos mediante un eje longitudinal puntuado por una serie de elementos plásticos y sistemas de articulación vertical entre terrazas, y todo ello cerrado por cercas, como era común en la jardinería española al incluirse un uso productivo –el hortícola– adjunto al de la caza, hecho que requería la segregación del primero.

Recurre Gómez de Mora en La Zarzuela a la espacialidad perspectiva de visión dinámica de los jardines aterrazados italianos, con el tamiz de los realizados en España posteriormente, aunque es este un ejemplo de gran sencillez, pues sólo existen dos planos articulados a diferente nivel, con un único sistema de escaleras entre ellos. La elevación de la casa y su introducción en el plano del jardín de cuadros permite la visión de la misma desde el plano inferior, que se convierte en referencia del recorrido espacial. Éste se enriquece, además, al diverger el itinerario respecto al eje principal con la separación de los dos tramos de las escaleras adosadas al muro de contención, lo que favorece la

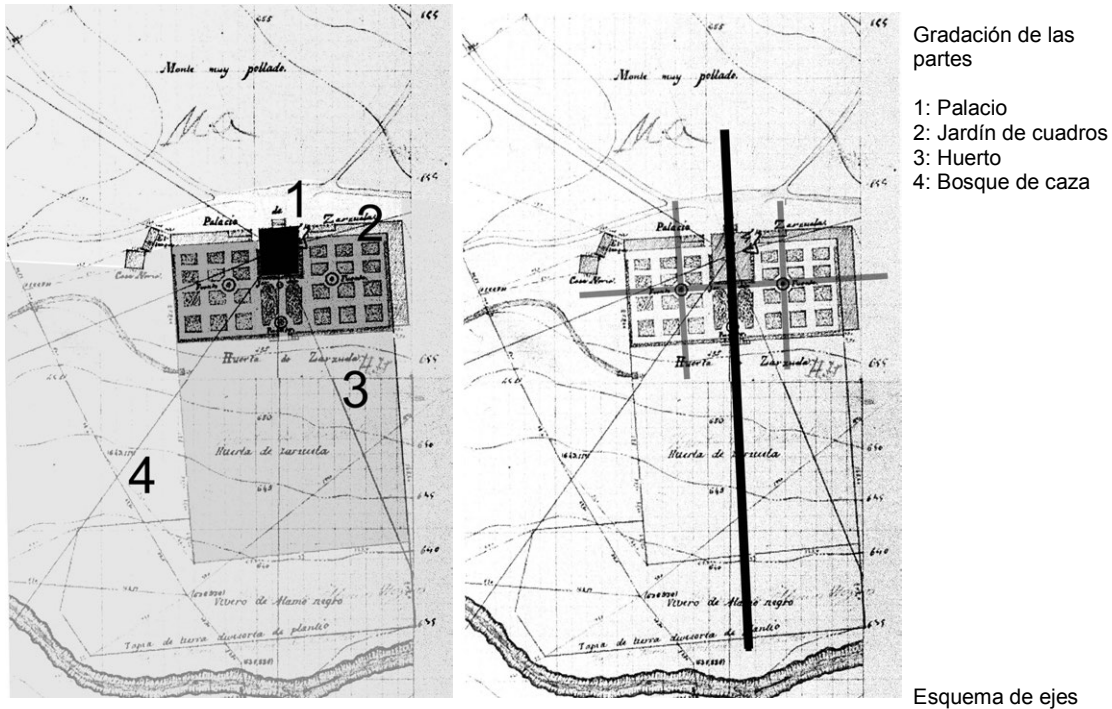


Detalle del conjunto de La Zarzuela. Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional



Conjunto de La Zarzuela, 1928. Instituto Geográfico Nacional

aparición de visiones escorzadas y el ocultamiento de la casa, para, una vez conseguida la cota superior y situado de nuevo el espectador en el eje central, volver a recuperar la visión del conjunto.



Continuando en su filiación italiana, presenta una integración entre arquitectura y naturaleza típica que, por otro lado, responde a la tendencia hispana de adaptación de los jardines al medio donde se localizan, hecho que favorece una gradación entre la obra construida, arquitectónica, y la naturaleza virgen, el exterior rústico y salvaje, con tres estadios intermedios: el jardín de cuadros, el huerto y vivero y el coto de caza. Esta integración, según el gradiente originario de la jardinería italiana, se ve reforzado por la sustitución y duplicación de la arboleda en huerta y vivero, aunque, como ya se ha señalado, cerrado para evitar la posible ruina del jardín utilitario por el libre acceso de los animales del bosque de caza. Al estar la casa en la terraza superior el muro exterior no interrumpe, al menos, la conexión visual con la naturaleza.

Hay que señalar, de todas formas, que esta integración con la naturaleza se realiza al modo de las villas italianas primitivas, mediante la implantación de un esquema formal sobre el paisaje, que, a pesar de la adaptación al medio típica del jardín español y la búsqueda de vistas en el aterrazamiento, no existe una integración máxima como sucedería en los ejemplos más avanzados de la jardinería italiana, como las villas Lante o Aldobrandini, sino que La Zarzuela, a pesar de su fusión con el paisaje, impone su pura geometría y carácter cerrado en su entorno<sup>24</sup>.

Frente a otros Reales Sitios donde el jardín principal se encontraba hacia el norte, como en el primitivo Alcázar, la Casa de Campo o Aranjuez, en la Zarzuela, como en El Escorial, el aterrazamiento se orienta al sur y la fachada



Vista del palacete y terraza superior. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo del Real Jardín Botánico*



Vista de la terraza superior. Foto Fernando García Mercadal, 1929. *Archivo Servicio Histórico COAM*



Vista del palacete y ala lateral. Foto Fernando García Mercadal, 1929. *Archivo Servicio Histórico COAM*

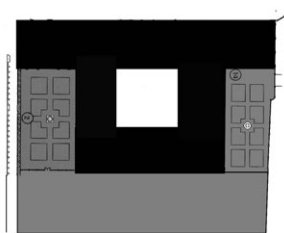
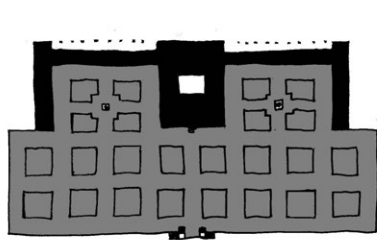


Vista del palacio de La Zarzuela, 1960. *Patrimonio Nacional*

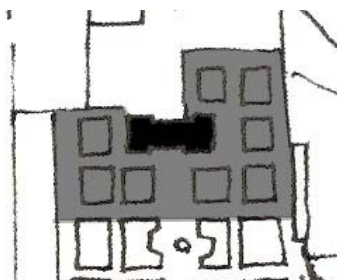
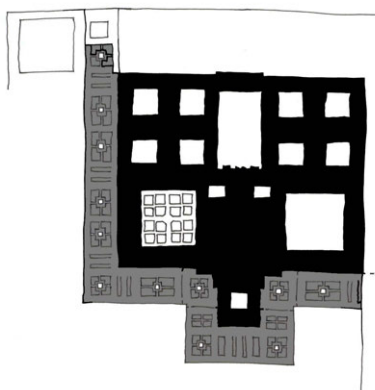
principal, por tanto, a septentrión, máxima adaptación a las condiciones climáticas, que, evidentemente, en estos dos últimos jardines eran más frías que en los citados anteriormente.

La comunicación de La Zarzuela con El Pardo y con Madrid mediante caminos y diversas piezas de ingeniería, como el puente de Trofa, refuerza el sistema de <<naturaleza urbanizada>> creado por Juan Bautista de Toledo para Felipe II, donde los Sitios Reales y sus jardines aparecían integrados en su entorno y formando parte de un orden territorial superior. La Zarzuela, dentro de este sistema, constituye, junto a la Torre de la Parada, una de las piezas subsidiarias del Palacio de El Pardo, es decir, un palacete o villa de retiro o descanso diario, en una jornada de caza, sin el propósito de albergar a la familia real durante largas temporadas.

El carácter del conjunto ha sido considerado cosmopolita por la historiografía<sup>25</sup>, especialmente su arquitectura, que tiene influencias europeas de ascendencia nórdica e italiana, junto a elementos hispanos, pues parece más cercano a las casas de campo autóctonas del siglo XVI que a las villas italianas contemporáneas<sup>26</sup>; estas herencias cruzadas se muestran, asimismo, en el jardín de terrazas, de origen italiano en cuanto a espacio y ornamentación, tamizado a través de la obra de El Escorial<sup>27</sup>, pues el muro de contención con los nichos muestran una concomitancia con el del monasterio.



Esquema del jardín en U en La Zarzuela y en Aranjuez

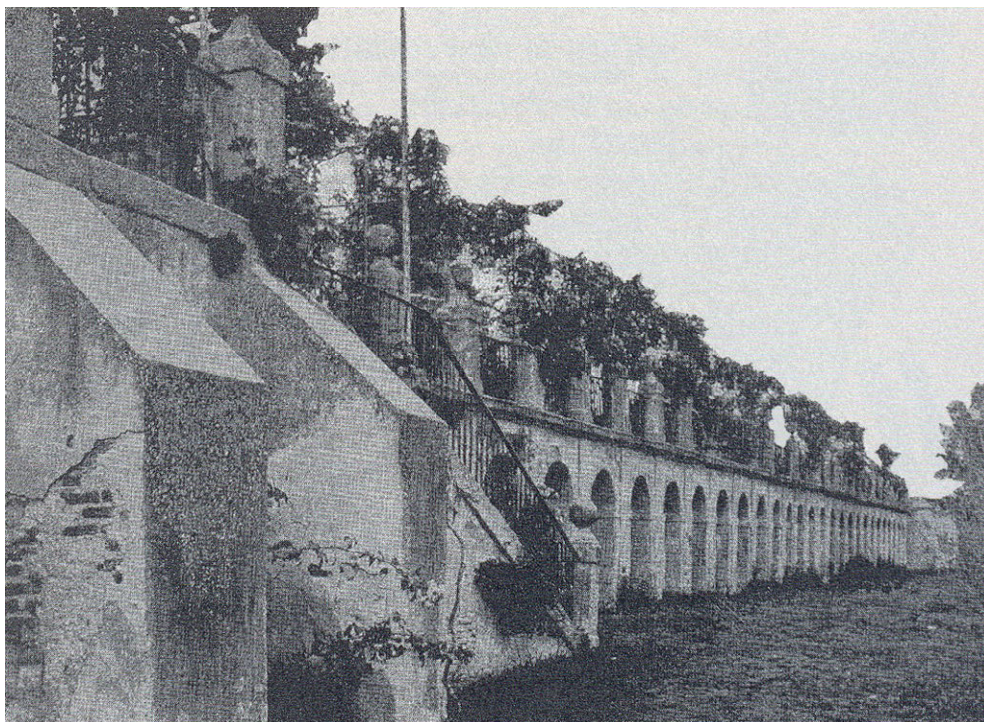


Esquema del jardín en U en San Lorenzo de El Escorial y la Casa de Campo

La Zarzuela presenta el mismo tipo existente en los ejemplos del siglo anterior, cinco o seis décadas antes, donde la edificación se introduce en el jardín y éste la rodea en tres de sus lados formando una U. Se puede rastrear este esquema en Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial o la Casa de Campo, pero la referencia más cercana es el primer jardín, pues las dos alas laterales del



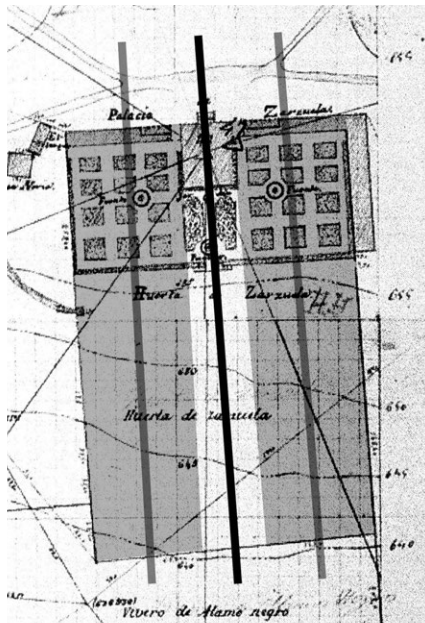
Vista del plano alto. *EZQUERRA DEL BAYO*, 1932



Vista del muro de contención. *EZQUERRA DEL BAYO*, 1932

palacio, de la misma jerarquía que la parte central y, por tanto, con mayor importancia que las de La Zarzuela, forman una T y ocultan el jardín posterior<sup>28</sup>. Además, estos cuerpos adyacentes, aquí menores, prolongan la fachada del palacio y, por tanto, mantienen el esquema hispano, pues son dos pequeñas piezas arquitectónicas adosadas a la gran construcción, cuya función, generalmente, es la de abrazar y delimitar los brazos de la U. Esta edificación en T, como se ha estudiado, genera la U de los jardines, pues el conjunto completo tiene una forma regular cuadrangular.

Siempre destinado este espacio superior y en contacto con la casa a jardín ornamental, se utiliza un trazado ortogonal de cuadros bajos que no presentan, como en otros ejemplos anteriores, articulación con la casa, pues la distribución del viario no coincide con los huecos principales de la construcción. La sencillez de la representación de dichos cuadros en la planta de Gómez de Mora se contraponen al complejo trazado del cuadro atribuido a Leonardo, donde aparecen platabandas perimetrales en cada cuadro y otras laterales en el plano aterrazado.



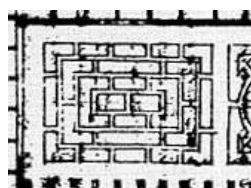
Esquema de jardines simétricos  
(plano base: Hoja kilométrica, h. 1870. Instituto Geográfico Nacional)

Frente al diseño de Gómez de Mora, donde se entiende un gran jardín aterrazado con dos anejos internos subsidiarios, casi patios (terraza más ancha delante de la casa que se abre al paisaje, con dos jardines cerrados por tres lados con diseño cuatripartito con fuente central), parece que primó en la construcción, como indica el cuadro atribuido a Leonardo y los planos posteriores, la independencia compositiva de los dos laterales del jardín, eso sí, idénticos y simétricos, respecto al pequeño ámbito de comunicación entre el palacio y las escaleras, en el eje principal; se organizan, entonces, tres jardines yuxtapuestos, pues ni siquiera la calle central transversal articula los ámbitos. Esta fragmentación es un rasgo frecuentemente utilizado en la arquitectura española, por el cual la simetría del conjunto se consigue a partir de la articulación de sectores autónomos<sup>29</sup>; finalmente, se podría analizar el jardín

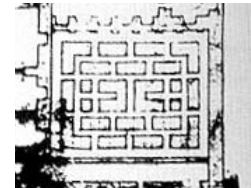
superior como dos partes independientes separados por el palacete, cuya vinculación, el jardín anterior, proporciona con su eje la simetría del conjunto. Es un claro precedente de Boadilla del Monte y de la Casita de Arriba.



Detalle de la Vista del palacio de La Zarzuela. Anónimo, siglo XVII. *Patrimonio Nacional*



Detalles del palacio del gobernador. S.Serlio, libro VI



La independencia de estos dos jardines laterales se ve manifestada por el especial diseño de sus cuadros en el óleo de Leonardo, que no permite la articulación entre ellos. Su dibujo proviene de modelos de Serlio, especialmente del palacio del gobernador (XX) del libro VI.

La Zarzuela, como ya se ha visto, es una propuesta enraizada en los modelos del siglo anterior, punto de transición entre la jardinería filipina y la dieciochesca y dentro de una clara secuencia evolutiva cuyo origen es el concepto espacial del jardín italiano. El escaso número de ejemplos de este tipo, sobre todo en el siglo XVII, frente a la generalidad de espacialidad hispanomusulmana, refleja la excepcionalidad de la propuesta de La Zarzuela. Su adscripción hispana en cuanto a articulación espacial es escasa, seguramente por presentar todo el conjunto una construcción simultánea a partir de un proyecto previo, sin cambios y añadidos posteriores. La sustitución de la arboleda por la huerta y vivero, la forma en U del jardín de cuadros con la casa abierta a él en tres frentes, la disposición de la construcción como un cuerpo principal y otros menores añadidos que organizan el trazado del jardín (pero en este caso sin independizarse los ámbitos secundarios)<sup>30</sup>, como es usual en la arquitectura de jardines española, y la falta de coordinación total entre arquitectura y trazado del jardín son los rasgos hispanos más importantes.

<sup>1</sup> Ver RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, pp. 360-362. Según TOVAR MARTÍN, V. *El Pardo*. Madrid: Fundación Caja de Madrid y El Avapiés, 1994, p. 64, La Zarzuela, como el Buen Retiro, <<sigue modelos muy precisos italianos aunque por supuesto un tanto regresivos. Está en la línea de la especulativa italiana que Juan Bautista de Toledo había impuesto en el trazado de los Jardines de Aranjuez>>.

<sup>2</sup> Ver HISPANIA NOSTRA, <<La Zarzuela>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños**. Madrid: Museo Municipal, 1981, pp. 95-96; TOVAR MARTÍN, V. *Juan Gómez de Mora (1586-1684)*. Arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid. Catálogo Exposición. Madrid: Museo Municipal, 1986; TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit.; MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986; 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. 265-273; RUIZ ALCÓN, M. T. <<Antecedentes de un Real Sitio. El Palacio de la Zarzuela desde el siglo XVII al comienzo del XX>>, en *Reales Sitios*, 1976, n° 48, pp. 21-30 y MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J.

Documentos sobre el Palacio de la Zarzuela en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid, 2003.

<sup>3</sup> Ver MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> Ver MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 19.

<sup>5</sup> Para algunos autores sólo se habían erigido los cimientos, pero MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 143 señalan que ya en 1628 se pedía pizarra para cubrir la casa y cuando en 1633 se hizo cargo de ella, Felipe IV mandaba <<...cubrir lo edificado con brevedad...>>.

<sup>6</sup> Para TOVAR MARTÍN, V. Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983, p. 355, tanto los planos como los contratos de construcción de las obras están fechados en 1635.

<sup>7</sup> Ver MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., pp. 27 y ss., de donde se han tomado los siguientes datos reseñados en el texto. Según MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 143, los jardines se iniciaron en 1637 y terminaron en 1644. Para RUIZ ALCÓN, M. T., op. cit., pp. 23 y ss. e HISPANIA NOSTRA., op. cit., p. 96, el jardín se realizó entre 1640 y 1644.

<sup>8</sup> Descuidada tras la muerte de Felipe IV, Felipe V lo integró en El Pardo y restauró la villa y sus jardines [TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., pp. 61-62]. Sufrió el palacete el pillaje en las Guerras de Sucesión y de la Independencia, fue reformado por Fernando VII, prácticamente destruido en la Guerra Civil y reconstruido en 1961 para albergar al entonces príncipe Juan Carlos, que después, ya rey, la mantuvo como residencia oficial. Si bien los jardines permanecieron prácticamente sin cambios –Ponz los describe con sus terrazas y su producción de flores, hortalizas y fruta en PONZ, A. Viage de España. Vol. VI, (Edic. facs. Madrid: Viuda de D. Joachin Ibarra, 1793, 3ª edic.). Madrid: Atlas, 1972, pp. 152-153-, a excepción de los cuatro cuadros del espacio central, que fueron sustituidos por un pequeño parterre de dos piezas [SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 270] y de la plantación de coníferas, como en el resto de los Sitios Reales, a finales del siglo XIX, Winthuysen los vio en el primer tercio del siglo XX muy desfigurados, como muestran las fotos de Fernando García Mercadal de 1929, en el Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, con la signatura GM/F0357, y las realizadas en 1932 del Centro Cartográfico del Aire, rollo 3.432, número 3.432, serie 1:AC, hoja 559 y rollo 3.433, número 3.433, serie 1:AC, hoja 559. En la Guerra Civil fueron destruidos, sin volver a recuperar su trazado original en el proyecto de Diego Méndez, que introdujo la típica pradera moteada de árboles y arbustos; este arquitecto reconstruyó fielmente el muro de contención y escaleras, así como la cerca de la huerta y los muros de contención, en 1948 [Ver Archivo Diego Méndez]. Según SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 266 y ss., el conjunto, a pesar de los nuevos edificios construidos en el entorno del palacio, ha mantenido la integración paisajística.

<sup>9</sup> Para el conocimiento de La Zarzuela, dada su destrucción total tras la Guerra Civil, es necesaria la utilización de la siguiente planimetría: el proyecto de Juan Gómez de Mora de 1634, custodiado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, del protocolo 5.810, con tres plantas, dos alzados y otras tantas secciones, así como la interpretación y reconstituciones realizadas en MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., pp. 32-38 y los levantamientos del Instituto Geográfico Nacional: el de la Junta General de Estadística y la hoja kilométrica, ambas de hacia 1865, sólo con la primera terraza, y el de 1928, en el Cuaderno de observación del Palacio de La Zarzuela; además, hay que ver el cuadro *Vista de la Zarzuela* atribuido a Leonardo, de finales de la década de 1640, en Patrimonio Nacional; el grabado de Meunier del Museo Municipal de Madrid de hacia 1665 y copiado por Juan Álvarez de Colmenar en *Délices de l'Espagne et du Portugal* (Leyden, 1707) y las fotografías de Winthuysen en el Archivo del Jardín Botánico, div. IX, las de García Mercadal de 1929 en el Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, con signatura GM/F0357, las de EZQUERRA DEL BAYO, J. <<El Palacio de la Zarzuela>>, en *Revista Española de Arte*, nº 3, 1932, pp. 123-127 y, especialmente, las del Centro Cartográfico del Aire con las signaturas rollo 3.432 y 3.433 de la serie 1ª AC, de 1932, y el proyecto de Méndez.

<sup>10</sup> Ver TOVAR MARTÍN, V., 1986, op. cit., pp. 56 y 57 y TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., p. 64.

<sup>11</sup> Pero en el cuadro atribuido a Giuseppe Leonardo se pueden ver al fondo a mano derecha una serie de construcciones exentas.

<sup>12</sup> En la planta de Gómez de Mora sólo se representan 16 cuadros, al estar interrumpido el desarrollo del jardín.

<sup>13</sup> En el cuadro de Leonardo sí aparece un ala de servicio construida en el lado derecho del palacete, ortogonal a la casa de oficios correspondiente, pero no introducida en el plano del jardín, como se dibuja en el proyecto de Gómez de Mora, sino adosada a la cerca por el exterior. En la publicación de dicho cuadro en MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., op. cit., pp. 144 y 145 se ha invertido horizontalmente la imagen, pues el ala de servicio lateral –las caballerizas–, se encontraba en el lado derecho de la construcción principal.

<sup>14</sup> De estos 26 cuadros geométricos en 1840, 20 estaban trabajados en boj y el resto con rosales y siete cuadros de fresón, según un documento que se encuentra en Palacio con la signatura Archivo General de Palacio, Inventarios Casa. Sección Administrativa, año 1840, pp. 171 y 172; fue transcrito en TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., p. 64 y recogido, asimismo, en CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 109. Ver también SANCHO GASPÁR, J. L., op. cit., p. 270.

<sup>15</sup> Todavía Winthuysen, en el primer tercio del siglo pasado, vió y fotografió las dos fuentes simétricas, pues la central se había desmontado recientemente. Ver AA. VV. Javier de Winthuysen jardinero. Madrid: Ministerio de Cultura y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. 126.

<sup>16</sup> En la documentación presentada por MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., pp. 27 y 164 da la impresión de que inicialmente sólo existía una fuente.

<sup>17</sup> Según un documento custodiado en Archivo General de Palacio del año 1840, la terraza superior tenía tres fanegas, aproximadamente 20.000 m<sup>2</sup>. Ver CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 109. Algunos autores señalan que es de seis fanegas la superficie de dicha terraza, pero en el plano de la Junta General de Estadística de hacia 1865 dicho nivel superior tiene, aproximadamente, 165 m de ancho y 75 de profundidad, lo que suponen unos 12.400 m<sup>2</sup> de extensión, es decir, unas dos fanegas. En la hoja kilométrica del Instituto Geográfico Nacional (IGN, hoja 52, cuadrante P-8), de hacia 1870, tiene un ancho de 139 m y una profundidad de 67,2, es decir, 9.340,8 m<sup>2</sup>.

<sup>18</sup> Ver AA. VV., Javier de Winthuysen jardinero, op. cit., p. 126.

<sup>19</sup> Según dicho documento de 1840, en la terraza superior <<la barandilla de hierro [está] compuesta de 30 tímpanos y cuatro pilastras a su frente y otro tímpano y pilastra a cada lado, donde tiene una escalera para bajar a la huerta>>.

<sup>20</sup> En el siglo XVIII se nombraba la huerta de La Zarzuela, separada de los jardines, con una cerca de piedra y forma cuadrada de 480 pies de lado (aproximadamente, 134 m, es decir, unos 18.000 m<sup>2</sup>, tres fanegas). Ver TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., pp. 59-60. En la Hoja Kilométrica de El Pardo (IGN, hoja 52, cuadrante Q-8), la huerta tiene de ancho 139 m y lateralmente 152,2, al norte, y 146,4, al sur, por lo que resulta una superficie aproximada de 21.000 m<sup>2</sup>, cifra algo mayor.

<sup>21</sup> En diversas descripciones y representaciones contemporáneas no aparece esta parte del jardín, que parece posterior, pero en el cuadro atribuido a Giuseppe Leonardo se pueden ver a mano derecha y en segundo plano unos cuarteles arbolados y un estanque; asimismo, TOVAR MARTÍN, 1986, op. cit., p. 207 habla, en referencia a la tapia de la huerta: <<Este límite determina la zona de naturaleza acotada estrictamente para la vivienda. Tras ella, el jardín de gran amplitud, de dirección controlada, pero extendido ampliamente en el entorno>>, sin aclarar a qué parte se refiere. En la hoja kilométrica del Instituto Geográfico Nacional ya citada aparece el vivero del Álamo Negro, comunicado por la puerta central de la huerta, en el eje de simetría, aunque su perímetro era irregular y se extendía hacia el norte; se cercaba por una tapia de tierra divisoria y tras ella discurría el arroyo de la Zarzuela. Posteriormente, se amplió en esta dirección la huerta primitiva y se obtuvo la imagen regular, aunque descentrada del palacete, de las fotos aéreas de 1932.

<sup>22</sup> Ver RABANAL YUS, A., op. cit., p. 360.

<sup>23</sup> Otros jardines aterrizados reales, como La Fresneda, o los nobiliarios de Cadalso, Abadía o Béjar no presentan la perfección de La Zarzuela. La introducción del jardín de cuadros en la parte superior, donde se situaba la casa para aprovechar las vistas y dominar el conjunto, es muy utilizado en España –San Lorenzo de El Escorial, Abadía, Béjar y otros jardines posteriores–, pero también es utilizado en el resto de Europa, tanto en Italia –Poggio a Caiano, la Palazzina de Caprarola, – como en Francia –Montceaux, Verneuil, Saint Germain-en-Laye y los jardines de Le Nôtre–.

<sup>24</sup> RABANAL YUS, A., op. cit., p. 53 señala este mismo hecho en relación con las villas de Palladio.

<sup>25</sup> Para MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 142, <<...nos encontramos ante una arquitectura netamente europea en la que se conjugan las soluciones nórdicas con influencia de origen italiano... el jardín en terrazas es netamente italiano...>>. Según SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 267-268, la disposición del conjunto deriva <<de prototipos italianos del siglo anterior, tanto venetos como romanos>> y la fachada, asimismo, proviene directamente de Serlio con el tamiz del resto de casas reales contemporáneas, especialmente la Casa del Rey de San Lorenzo de El Escorial. Para TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., p. 47 las influencias provienen de Serlio, Palladio y Vignola. Según JUNQUERA Y MATO, J. J. <<La Zarzuela>>, en AA. VV. Madrid. De la plaza de España a El Pardo. Tomo V. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, pp. 1.962 y ss. la edificación central tiene evidentes acentos serlianos, mientras que la disposición de las laterales raíces palladianas.

<sup>26</sup> Según SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., p. 268, <<La Zarzuela parece un brillante episodio final de la evolución a partir de las casas de campo de Felipe II, y a medio camino entre éstas y los pabellones festivos como las contemporáneas “ermitas” del Retiro, más que un eslabón hacia una evolución del tipo>>. Para TOVAR MARTÍN, V., 1994, op. cit., p. 48, <<la planta del Palacete está inspirada en la proyectiva de Sebastián Serlio, en su libro VI, y también en principios organizativos de raíz palladiana>>. Esta autora señala que Gómez de Mora tenía en su biblioteca el tratado de Serlio así como el de Palladio. Ver además la comparación con la Villa Emo de Palladio en MARÍN PERELLÓN, F. J. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., pp. 45 y ss.

<sup>27</sup> Tanto Winthuysen como autores posteriores lo encuadran dentro de la influencia escorialense, especialmente en los detalles ornamentales. El pórtico del muro de contención tiene relación, asimismo con el Escorial y las arquerías rústicas de Serlio, como indica SOUTO, J. L. <<Real Sitio de El Pardo>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, p. 90. Para Sancho, el propio edificio también tiene una influencia serliana a través de El Escorial (Ver nota 1).

<sup>28</sup> Este sencillo trazado será repetido en el siglo XVIII en las Casitas de El Escorial y en Boadilla del Monte.

<sup>29</sup> Ver SAMBRICIO, C. <<Sobre la Casita del Príncipe y Villanueva>>, en CÁTEDRA DE DIBUJO TÉCNICO ETSAM. Expresión arquitectónica de la Casita del Príncipe de El Escorial a través del lenguaje gráfico. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984, p. 26.

<sup>30</sup> En los grandes conjuntos, como El Escorial y Aranjuez, sendos inmensos bloques con patio –en Aranjuez el palacio en sí-, se rodean por dos jardines en forma de U, fragmentados a su vez por elementos ligeros. También sucede este hecho en la Casa de Campo y Boadilla del Monte, sin el patio y la compartimentación. La combinación de casa en T y jardín en U, que ya señaló CHUECA GOITIA, F. <<El proceso proyectivo del Monasterio del Escorial>>, en Arquitectura, nº 231, 1981, p. 46 al comparar El Escorial con Aranjuez, parece ser una constante en la jardinería española, pues el elemento ligero –o más compacto y masivo-arquitectónico que se adosa al palacio y se introduce en el jardín presenta una continuidad de siglos, desde la jardinería hispanomusulmana hasta los jardines de finales del XVIII –Casita de Abajo, de Villanueva-.



### 2.1.3. LA FLORIDA

La posesión de La Florida se situaba extramuros de la ciudad de Madrid, en las cercanías del Alcázar, al otro lado del arroyo de Leganitos y al norte del camino del Pardo, vía que le servía de acceso. En pleno valle del Manzanares y muy cerca de dicho río, el terreno presentaba unas magníficas vistas y una fuerte pendiente hacia el suroeste.

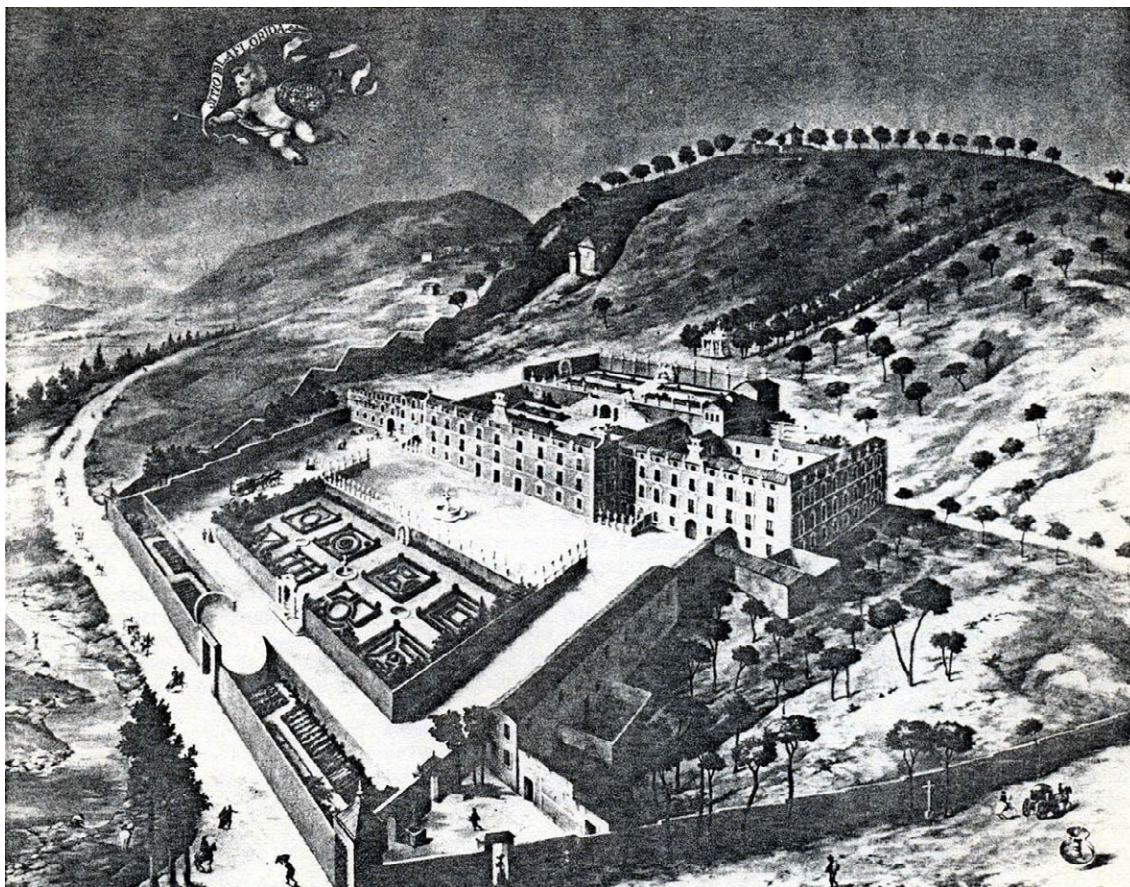
La finca llegó a contar con más de 46 ha<sup>1</sup>. En una región con un clima continental, disfrutaba de dos ventajas: primero, la proximidad a la residencia real y al casco urbano, como la inmediata Casa de Campo, y, segundo, el atemperamiento de las extremas condiciones climáticas por la cercanía a la ribera del río, pues a sus pies se extendían huertas y praderas, y la abundancia de agua; en cambio, soportaba la dura exposición a los vientos de más intensidad de la capital, con dirección suroeste.



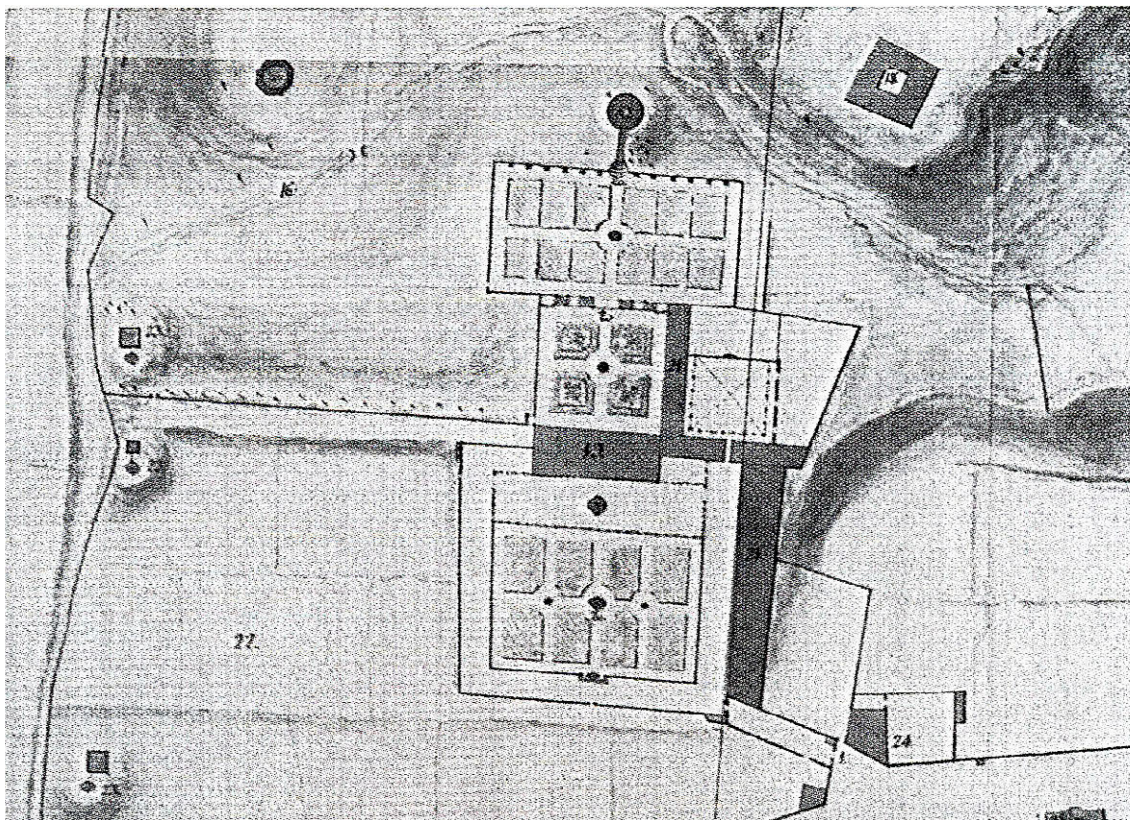
Detalle de *Topographia de la Villa de Madrid...* P. Teixeira, 1656

La Florida constituye un caso excepcional en el siglo XVII, pues, además de ser una de las pocas realizaciones de interés en una centuria escasa en la producción de jardines, no es una promoción real, sino nobiliaria. Por otro lado opta por una tipología en ladera con la vivienda en la terraza intermedia, situación excepcional en España, sólo vista en ejemplos posteriores<sup>2</sup>, a excepción de La Fresneda, aunque el espacio anterior es más una plaza de acceso que un jardín.

Esta posesión ha sido confundida generalmente con la Moncloa y la Montaña del Príncipe Pío, propiedades en origen distintas. La concentración de las tres, y otras muchas de la zona, en manos de Carlos IV en 1792 ha sido la razón de esta ofuscación continuada<sup>3</sup>.



Vista de la posesión de La Florida. Copia del anónimo de h. 1700, 1926. *Museo Municipal de Madrid*



Planta general (detalle). José y Manuel Ballina, 1792. *Biblioteca del Palacio Real, Madrid*

La finca de La Florida pasó por sucesivos propietarios<sup>4</sup> hasta ser adquirida por el marqués de Castel Rodrigo, que fue el artífice de su engrandecimiento. A finales del siglo XVIII, como se ha dicho, sus descendientes vendieron la finca a Carlos IV, que decidió remodelarla para crear una <<Casa de Campo, Jardines, Bosquete y Cascadas de su Real diversión>>, para lo que llamó a Felipe Fontana bajo la supervisión de José Merlo, director general de las obras<sup>5</sup>; el monarca quería un nuevo palacio rodeado de jardines, que incluía la reconstrucción de la Real Capilla de San Antonio. Los jardines, por la lista de planos de dicho proyecto<sup>6</sup>, eran aterrizados y regulares y contenían invernáculos, fuentes, cascadas, cenadores, ramblas, puentes y galerías circulares<sup>7</sup>. El jardinero encargado de los nuevos jardines era Pedro Piccioli<sup>8</sup>.

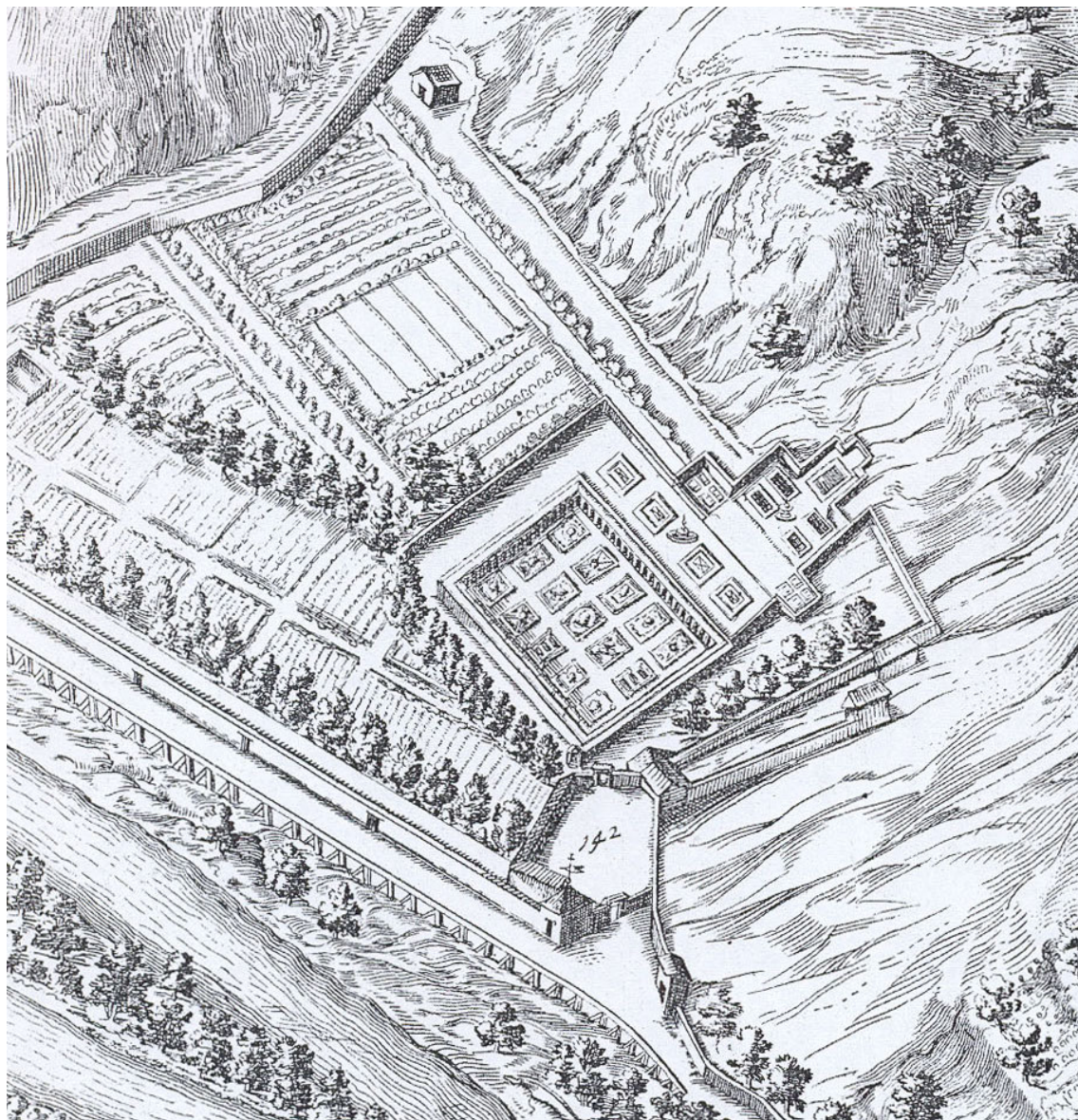
Paulatinamente se fue deteriorando y ya a finales del siglo XVIII, en su venta, la casa se encontraba en mal estado, arruinada en el primer tercio de la siguiente centuria<sup>9</sup> y prácticamente desaparecida poco después; fue utilizado su entorno para construir, posteriormente, la Estación de Príncipe Pío.

Situado en terreno de movida topografía, el jardín<sup>10</sup> sigue el tipo en ladera separado por el cuerpo de la casa. Todos los elementos, incluida ésta, se disponen perpendiculares a la línea de máxima pendiente, es decir, paralelos a la línea de nivel. Cuatro terrazas rodeadas de construcciones y monte organizaban el jardín, con el palacio en la parte central. Un importante número de fuentes, esculturas y grutas ornamentaban el conjunto<sup>11</sup>.

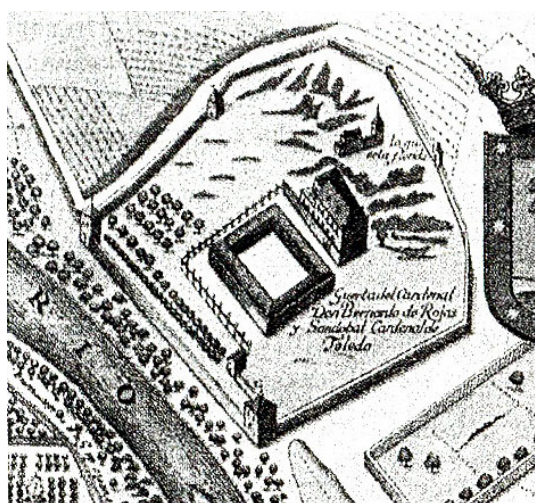
El acceso se realizaba de forma lateral desde el camino del Pardo, que llevaba a un amplio paseo que circundaba las dos primeras terrazas, tapiadas en dos lados, el norte y el oeste, mientras que el sur y el este se cerraban por unas casillas accesorias y por el palacio, respectivamente. El tramo de paseo situado al oeste era llano y en su centro se iniciaba el desarrollo del jardín, con una puerta exterior en la tapia<sup>12</sup>. La primera terraza, denominada jardín del río, consistía en un espacio no perfectamente rectangular y cerrado asimismo por muros con una portada monumental de acceso y sin conexión con el plano superior. El trazado se organizaba a partir de una malla ortogonal con ocho cuadros bajos muy decorados con ornamentos geométricos divididos en dos sectores simétricos, cada uno de ellos con su plaza y fuente baja, y otra plaza mayor en el punto central con otra fuente, esta vez de tazas, que marcaba el eje con la puerta<sup>13</sup>; este espacio se acompañaba de una gruta pintada por Francisco Rizzi que estaba excavada en el muro de contención, posiblemente precedida por un emparrado.

Los dos paseos laterales, norte y sur, estaban en rampa y comunicaban con la segunda terraza y los jardines secretos anejos a la casa. La primera era una estrecha plaza o prado con una fuente central<sup>14</sup> situada en el mismo eje de la terraza inferior y de la puerta del palacio, dispuesta en su costado oriental. Una balaustrada en forma de U decorada con esculturas protegía y abría la plataforma al valle del Manzanares.

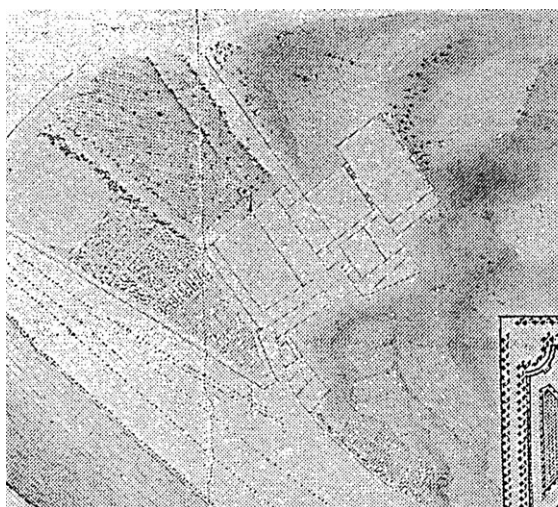
El estrecho bloque de la casa, de menor ancho que las terrazas y con tres plantas en esta fachada al jardín y dos en la posterior, tenía en sus lados menores dos pequeños jardines secretos simétricos<sup>15</sup>. El meridional se cerraba,



Planta general en *Topographia de la villa de Madrid*. Pedro Texeira, 1656.



Planta general en *Plano de la Villa de Madrid*. Marcelli-Witt, 1622-1623

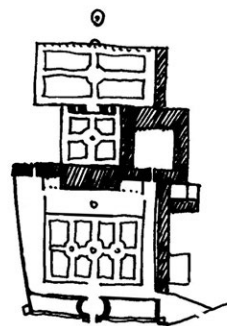


Planta general en *Proyecto de jardines para el Palacio de Madrid*. Garnier de L'Isle, 1747. *Archivo General de Palacio*

además, por un cuerpo de servicio también de tres niveles con un paso que llevaba a un patio porticado trasero.

Tras la casa se sucedían el resto de las terrazas<sup>16</sup>: la primera, del mismo ancho que el palacio, se componía de cuatro cuadros bajos con una fuente central en el eje de desarrollo del jardín, que se remataba en el muro de contención de la terraza superior; a este muro se adosaba una doble escalera simétrica y convergente en el eje central con una gruta inferior, denominada del Monte Parnaso, al parecer pintada también, como la fuente central, por Francisco Rizzi; por dichas escaleras se accedía al plano superior, del mismo ancho que los de acceso y situado bajo la ladera del monte. Se cerraba la plataforma como la inferior, con tapias, y se dividía por un entramado ortogonal con una calle transversal y cinco paralelas al eje principal que proporcionaban doce cuadros, al parecer de huerta, y una fuente central con plazoleta que marcaba el mismo eje, rematado por una cascada abierta en el muro de contención del terreno posterior; esta cascada se surtía mediante un canal proveniente de un estanque circular con fuente dispuesto en la ladera e introducido en el paisaje.

Un paseo que nacía tras el jardinillo septentrional llevaba hacia un camino arbolado que, girando al oeste, se dirigía hasta el río. Al sur de dicho paseo se encontraban la huerta de las Minas y las norias<sup>17</sup>. La importante colección de escultura fue traída desde Italia por el primer marqués de Castel Rodrigo, donde sirvió como embajador<sup>18</sup>.

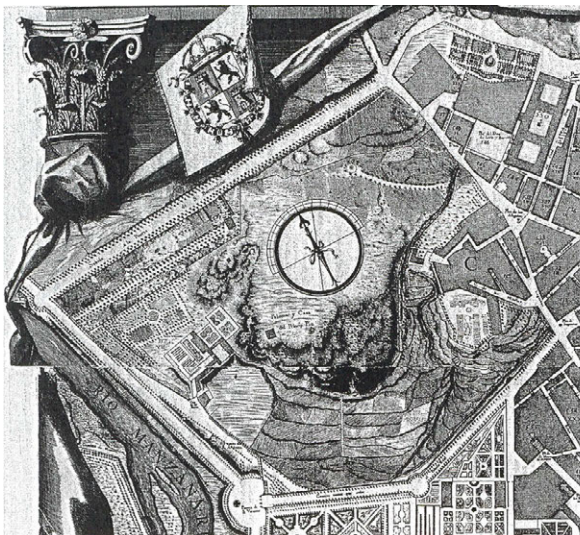


Croquis de la planta según el cuadro de Mombello

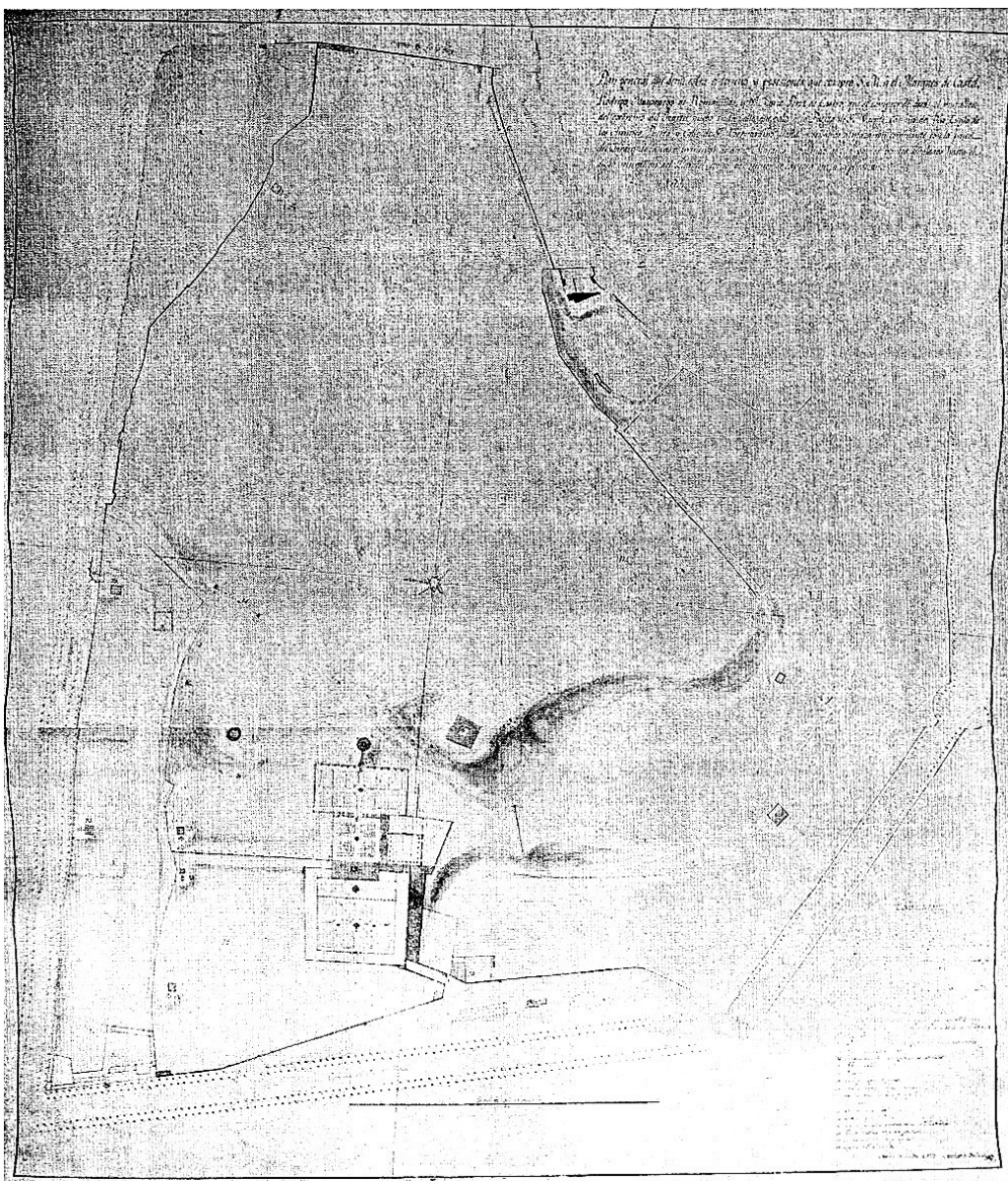
La formalización del jardín del palacete de la Florida constituye uno de los ejemplos más puros del jardín renacentista en ladera al modo italiano, pues su disposición sigue el tipo fijado por Bramante en el Belvedere, aunque con los evidentes cambios producidos por siglo y medio de evolución y por los propios rasgos hispanos.

La ubicación de la villa, situada, como señalaba Alberti, al mediodía, en media ladera, en las inmediaciones de un río, en un lugar feraz, protegido de los vientos y cerca de la ciudad, responde a los modelos clásicos.

Un eje longitudinal, el de máxima pendiente, se extiende por la ladera concatenando cuatro ámbitos libres de la villa y la residencia en sí: el jardín de cuadros bajo o del río, el prado o plaza de acceso, la casa, el jardín de cuadros



Planta general y detalle del Real Sitio de La Florida en el *Plano Topográfico de la Villa y Corte de Madrid*. A. Espinosa de los Monteros, 1769. *Museo Municipal de Madrid*



Levantamiento del Real Sitio de La Florida. José y Manuel Ballina, 1792. *Biblioteca del Palacio Real, Madrid*

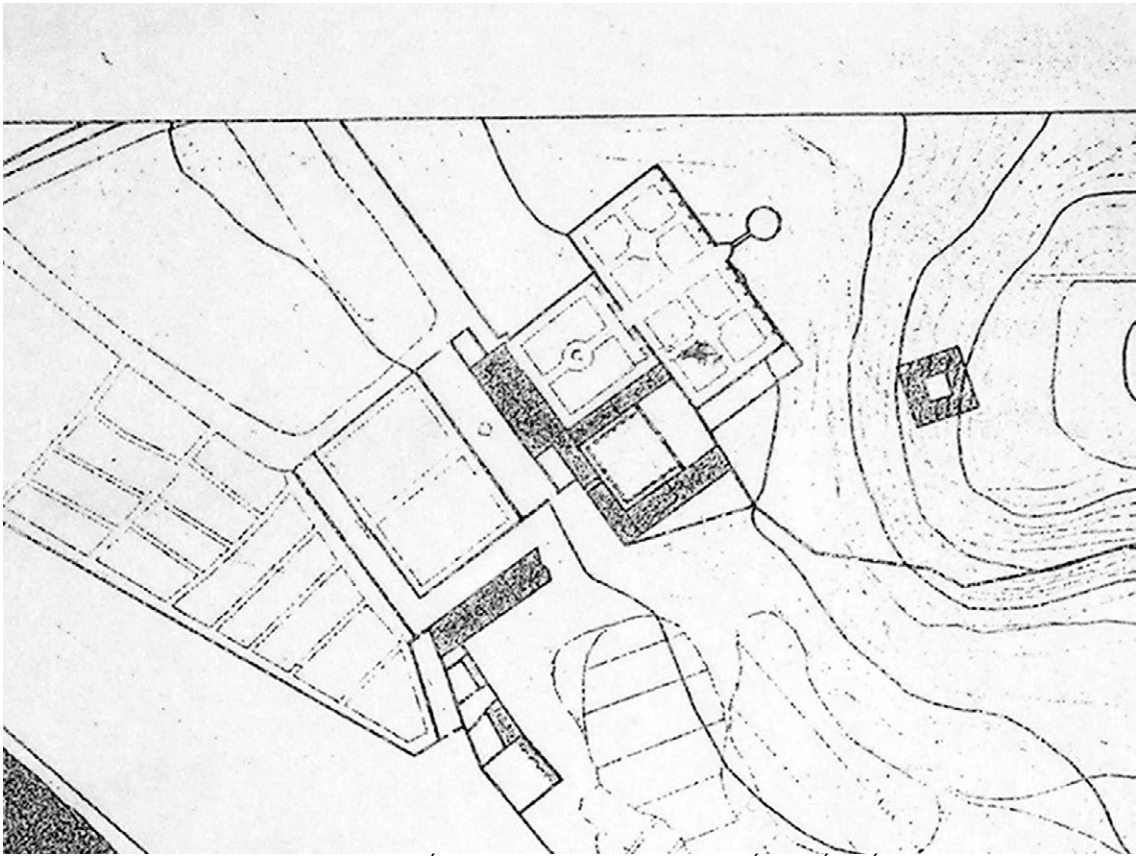
posterior o del Monte Parnaso y el jardín alto. Por encima de éste y prolongando dicho eje se introduce en el monte una pieza acuática, formada por gruta, fuente, estanque, canal y cascada. Además, en el cuadro del palacio Mombello, el eje se inicia en una plazoleta ovoidal que servía de acceso al jardín, elemento que no se representa en ningún otro documento gráfico pero que materializa la axialidad del conjunto. En realidad, la entrada se hace acodada, pues el eje principal se quiebra en el acceso.

La articulación vertical entre los planos se realizaba de diferentes formas: con rampas exteriores entre la primera y segunda terraza, como en la plaza de Nápoles de Abadía; a través de la casa entre la segunda y la tercera y, entre ésta y la última, con dos escaleras monumentales convergentes en el eje, de fuerte carácter italiano.

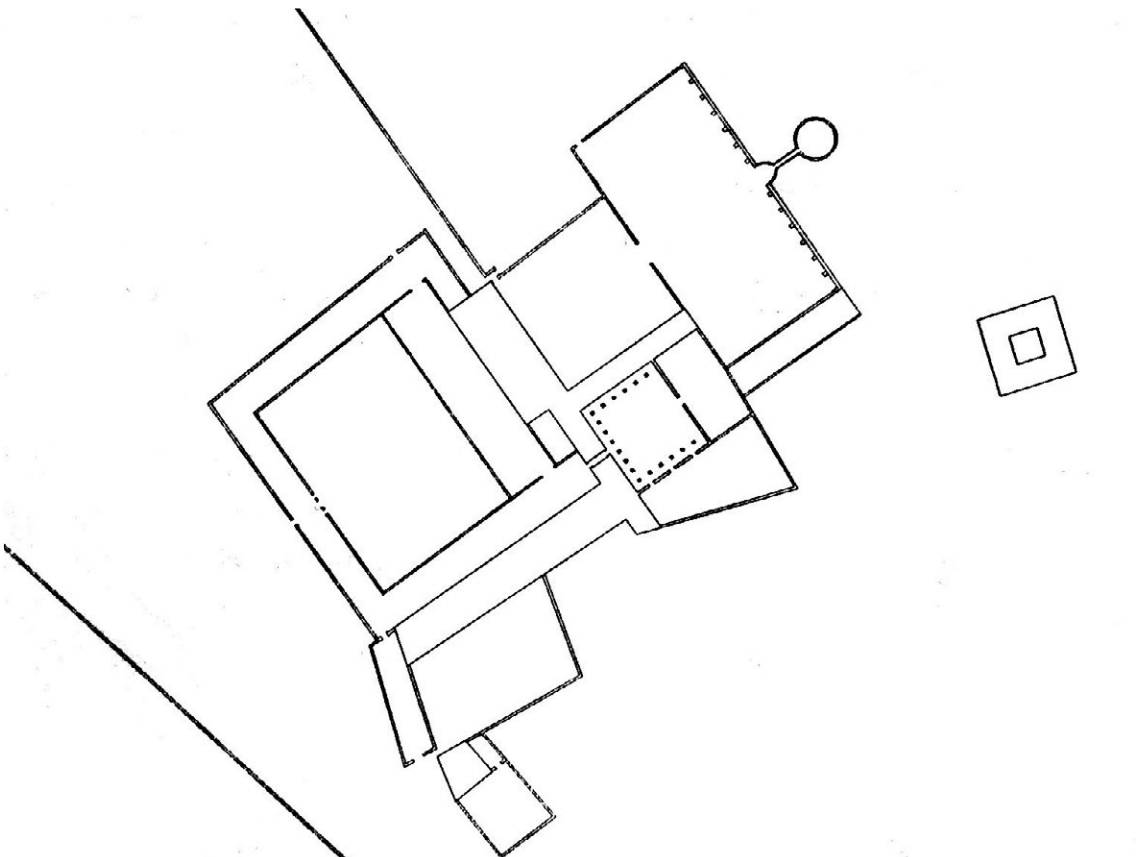
La introducción de la casa en un punto intermedio de una secuencia espacial unitaria de jardín fue una herramienta compositiva desarrollada a finales del siglo XVI cuando se comienza a cuestionar la unidad perspectiva renacentista y se tiende a fragmentar los espacios, a pesar de integrarse su totalidad en una organización axial. Uno de los ejemplos más característicos de esta disposición, generalmente considerada manierista, es la villa Aldobrandini, anterior en poco más de 40 años a La Florida, donde si bien el eje ordena todos los elementos de la villa, la casa separa en dos partes el jardín: uno anterior más representativo y otro posterior de carácter privado, con un selvático.

En España, la disposición de la residencia en la secuencia de espacios libres de la villa adopta, principalmente, la solución de diferenciar el ámbito de acceso frente al resto de los jardines por medio de la vivienda<sup>19</sup>. Pero existen también, aunque escasos, ejemplos donde la casa se aísla del desarrollo de los jardines, como en Béjar o Aranjuez, o divide en dos el jardín, como en La Fresneda o, posteriormente, la Casita de Abajo en El Escorial.

La Fresneda constituiría el precedente más claro en España, pero la referencia de origen habría que buscarla en la arquitectura de jardines italiana manierista<sup>20</sup>. Tanto en la villa Montalto como en otros ejemplos de finales del siglo XVI y principios del XVII, la casa comienza a disponerse en el interior del jardín y no en el perímetro, como había sido habitual –así se ha mantenido en gran medida en España–, de tal forma que pasa a ser parte integrante de la composición, que evoluciona desde la espacialidad perspectiva unitaria hacia la fragmentación y división del jardín por medio de la residencia, que se convierte en el epicentro del diseño, tanto fondo y remate visual de la perspectiva más representativa de acceso como origen de la posterior hacia el selvático. De modo similar, se establece en La Florida una división del jardín en dos desarrollos perspectivos, aunque unificados por un eje común. Pero la conexión visual y física que requería el tipo en ladera como generador de un espacio perspectivo de visión dinámica, en los jardines manieristas se trastoca y se busca más el efecto sorpresa y de compartimentación, como sucede en la villa Montalto o en la Aldobrandini entre el teatro acuático y el bosque con la cascada superior.

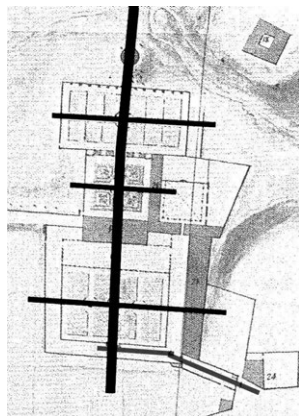


Restitución de la planta general hacia 1750. Ángel Martínez Díaz, 2003. MARTÍNEZ DÍAZ, Á., 2003

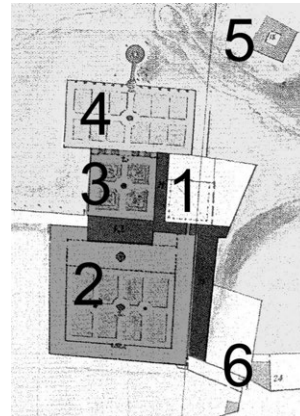


Restitución de la planta general hacia 1750. Ángel Martínez Díaz, 2003. MARTÍNEZ DÍAZ, Á., 2003

En la villa madrileña el efecto es similar, pero más tenue. La casa se sitúa en medio del jardín impidiendo la continuidad espacial que el eje longitudinal podría proporcionar, de tal forma que su objeto, como ya se ha señalado, es doble: por un lado, constituye el fondo perspectivo de la primera secuencia espacial, compuesta por el jardín de cuadros inferior y el prado de acceso a la casa –similar a la villa Aldobrandini- y, además, es el punto de arranque de la perspectiva superior, con articulación vertical entre los dos planos y remate visual en una gruta o cascada que se introduce en el monte.



Esquema de ejes



Gradación de las partes  
(plano base: José y Manuel  
Ballina, 1792. *Biblioteca del  
Palacio Real, Madrid*)

- 1: Palacio
- 2: Jardín de cuadros y prado de acceso a la casa
- 3: Jardín de cuadros posterior
- 4: Huerto
- 5: Soto de caza
- 6: Acceso al conjunto

Este elemento, desarrollado pobremente, muestra el interés -ya cristalizado en la Villa Lante- de articular el selvático con la naturaleza virgen, intacta, mediante la inserción de una pieza que prolongue el eje longitudinal, que se va deshaciendo, perdiendo su estructura geométrica y su condición arquitectónica hasta alcanzar el paisaje exterior. Dicho eje se recorta en el bosque de caza apoyado por dicha pieza, generalmente de carácter acuático, herramienta compositiva que permite la ficción renacentista de modificar y ordenar la naturaleza desde lo salvaje, representado por el nacimiento de los ríos –en una gruta o cascada, por lo general- rodeado por un bosque <<virgen>>, para ir domesticándose sucesivamente hasta llegar al ámbito de lo artificial, normalmente representado por un tranquilo estanque, como se manifiesta perfectamente en la villa Lante y, en parte, en la villa Aldobrandini.

En La Florida, como se ha señalado, el desarrollo es más escueto, pero el sentido es el mismo: la gruta o cascada que se introduce en el monte bajo intacto para cruzar la cuarta terraza o huerto y alcanzar la gruta de las escaleras y el plano trasero de la casa. Además, esta pieza, como sucedía en la villa del Bosque de Béjar, propicia la articulación entre dos estados no muy claramente articulados: en Béjar, la terraza del estanque con el bosque exterior, y en La Florida, el huerto con el monte anejo. Este elemento arquitectónico y escultórico, con una formalización similar en ambas plantas, extiende el orden geométrico del jardín regular en el ámbito de lo natural -lo selvático-, de tal forma que su articulación sea más efectiva<sup>21</sup>.

Asimismo de carácter español es la sustitución de la arboleda o selvático por el huerto, como sucede en La Florida en la cuarta terraza, y llevar la gradación

entre arquitectura y naturaleza hasta niveles extremos, generalmente subdividiendo los elementos en varios pasos para conseguir una mayor integración: en este caso, un jardín de cuadros muy desarrollado con la casa en medio y tres terrazas: dos de cuadros y el prado de acceso, y, en la parte superior, el huerto previo al monte exterior.

También hay que reseñar el acodamiento del acceso, elemento tan hispano y extraño a la axialidad del conjunto.

En la inmensa posesión, ampliada sucesivamente con diversas compras, se establecieron varias edificaciones, en general utilitarias, pero algunas recreativas, aunque la falta de formalización de las conexiones entre ellas y con la casa, como se veía en el Buen Retiro, impide hablar de una villa de tipo centroitaliano donde el parque se comporte como pieza principal del conjunto y los jardines formales sean eliminados o reducidos a meros jardines secretos accesorios de la residencia: en La Florida el jardín de terrazas es el elemento proyectivo principal de la posesión y su relación con la casa es íntima y de tipo perspectivo en ladera, como se ha visto más arriba.

---

<sup>1</sup> Según EZQUERRA DEL BAYO, J. <<Casa de Campo y Heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío>>, en Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, 1926, año III, nº X, p. 186, en 1675 tenía 132 fanegas y 7 celemines cercados de tapia (aprox. 86 ha) y otras 13 fanegas, 3 celemines y cuartillo (aprox. 9 ha) de sembradura fuera de dicho cercado. Los límites eran en ese momento el <<camino de El Pardo, Puerta de San Vicente y subida del Prado nuevo, hasta encontrar con el terreno que fue del propio heredamiento y compró S.M. para el Real Cuartel de Caballería, hasta las tapias y cocheras del Duque de Liria y desde aquí y lindando con ella y calle San Bernardino hasta la puerta de este nombre, de donde continuaba a la huerta llamada de la Pajarera o de las Bacas, y haciendo ángulo volvía a tomar la dirección para unirse al camino de El Pardo>>. En la fecha de su venta en 1792 tenía unas 39 ha.

<sup>2</sup> Como la Casita de Abajo en El Escorial.

<sup>3</sup> En FERNÁNDEZ TALAYA, M. T. *El Real Sitio de La Florida y La Moncloa. Evolución histórica y artística de un lugar madrileño*. Madrid: Caja Madrid Fundación, 1999, se esclarece perfectamente la complicada historia de dichas fincas, que, básicamente, son tres: el antiguo palacio de la Florida -el que se estudia en este trabajo-, en cuyas inmediaciones se levantó la Estación del Norte; la Montaña del Príncipe Pío, que en 1831 se desmembró de La Florida para ser cedida por el rey a su hermano el infante don Francisco de Paula; y, por último, La Moncloa, con la Huerta de Fuente del Sol, que perteneció a Felipe II, la condesa de Valencia, el conde de la Monclova y la Casa de Alba, que es el origen del palacete actual.

<sup>4</sup> Del marqués de Auñón pasó en 1613 al cardenal y arzobispo de Toledo, D. Bernardo de Sandoval y Rojas; cuatro años más tarde, al duque de Lerma, y en 1624 a la Compañía de Jesús. Un año después al obispo de Badajoz, a continuación al tercer marqués de Camarasa y a su hermano y, en 1647, al conde de Lumieres, posterior marqués de Castel Rodrigo, D. Francisco de Moura y Corte-Real. Al morir en 1675 lo heredó su hija, Leonor de Moura, y, después, en 1706, a una hermana suya casada con el príncipe Pío de Saboya, de los cuales pasó a su hijo, el VI marqués de Castel Rodrigo. En 1723 lo recibió un descendiente de éste, Gilberto, y en 1776 su hermana Isabel María, que lo vendió en 1792 a Carlos IV con sus huertas, jardines, palomar, montaña y casas de labor. Para conocer el proceso detallado, ver FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., p. 104 y ss.

<sup>5</sup> Ver TOVAR MARTÍN, V. *El Pardo*. Madrid: Fundación Caja de Madrid y El Avapiés, 1994, pp. 27-40 y FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., p. 220.

<sup>6</sup> <<Perfil de las escaleras del jardín; Galería circular con la Fuente principal del piso del Jardín, su plano vajo; Corte más ancho de la Galería circular, escalera y ramblas del Jardín; Plano de las escaleras circulares que hacen frente al de los Ynbernáculos; Fachada del anterior plano con cascadas a los lados y sus cenadores; Fachada a uno de los ángulos de los Jardines altos

y ramblas para bajar al Jardín bajo; Plano y fachada de uno de los Invernáculos; etc.>>. Ver FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., pp. 222 y 223.

<sup>7</sup> Según TOVAR MARTÍN, V. op. cit. pp. 36-37, las formas circulares y las galerías abiertas rememoran la arquitectura de Guarini en el Piamonte.

<sup>8</sup> Ver FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., pp. 226.

<sup>9</sup> En la maqueta de Madrid del Museo Municipal, realizada por Gil de Palacio en 1830, sólo aparecen unos restos.

<sup>10</sup> Para la descripción del jardín, completamente desaparecido, hay que recurrir a las siguientes obras: EZQUERRA DEL BAYO, J., op. cit., pp. 184-188; HISPANIA NOSTRA. <<La Moncla [sic] o Florida>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, pp. 77-83; TOVAR MARTÍN, V. op. cit., pp. 27-40; 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. 648-651; LÓPEZ MARSÁ, F. <<El Real Sitio de La Florida durante el siglo XVIII>>, en Reales Sitios, 1996, n° 127, pp. 45-55 y FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., la obra más completa. Esta autora publica los principales documentos gráficos existentes sobre la posesión: el plano de Pedro Texeira de 1656; el que aparece en el proyecto para los jardines del Palacio Real Nuevo de Garnier de L'Isle, de hacia 1749; el de Espinosa de los Monteros de 1769; el de José y Manuel de la Ballina de 1792, con ocasión de la compra de la finca por Carlos IV –que es el más fiable de todos-, y el cuadro del palacio de Mombello, en Italia, de fines del siglo XVII o comienzos del XVIII, copiado en 1926 para el Museo Municipal de Madrid. También en varios de los proyectos para el Campo del Moro del siglo XVIII se incluye la planta de La Florida; en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un plano de Sacchetti. Una restitución certera la realiza MARTÍNEZ DÍAZ, Á. El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid, 1735-1885 (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2003, pp. 174 y 576.

<sup>11</sup> En el Inventario de Juan Ruiz a la muerte del marqués de Castel Rodrigo se detalla: <<el cuarto principal tenía un jardincillo adornado con tres figuras de niños realizadas en mármol blanco, así como una estatua de Júpiter y otra de Hércules desgarrando un león. En la fachada de este cuarto principal había empotradas siete cabezas de bronce. Otro de los jardines, llamado del río, estaba decorado con una figura de Venus sobre una fuente de piedra berroqueña, y en el patio de columnas de la casa había una estatua. Había varias fuentes: la llamada Grande, ochavada, con una estatua de Orfeo encima de la taza, con cuatro sirenas debajo sobre unos delfines y un pedestal; la taza estaba tallada con cuatro mascarones. La gruta grande estaba decorada por un escultor llamado Lucas>>. Ver FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., p. 101.

<sup>12</sup> En el cuadro del palacio de Mombello sería la puerta principal, con una plaza de acceso ovoidal entre huertos cercados, aunque posiblemente fuera un proyecto no realizado.

<sup>13</sup> Según la descripción de Lorenzo Megalotti, cronista del viaje de Cosme III de Toscana, en 1688, aportada por FERNÁNDEZ TALAYA, M. T., op. cit., p. 99, <<debajo de éste [la plaza delante del palacio] hay igualmente otro rodeado por un bello y grande emparrado con dos tazas de piedra que echan agua. En la puerta que mira al río hay otra fuente>>.

<sup>14</sup> Ver también la descripción de Lorenzo Megalotti, en id., p. 99: <<Tiene delante del palacio de dos plantas un prado con una fuente en medio de mármol blanco, una gran pila angular con una taza sostenida por tres figuras interiores>>.

<sup>15</sup> Asimismo Lorenzo Megalotti relata <<A ambos lados de la casa hay dos pequeñísimos jardincillos que llegan hasta el prado>>, obtenida de id., p. 99.

<sup>16</sup> El conde Fernando Buenaventura de Harrach en su *Diario de viaje por España*, de los años 1673 y 1674, escribe: <<El jardín está dividido en dos partes: delante de la casa hay un parterre cuadrangular con abundantísimas flores alrededor de las cuales puede verse un pequeño espaldar con pequeños perales y árboles muy pequeños que dan buenas frutas. Entre ellos hay varios naranjos. Al final de este parterre se encuentra una gruta muy bien hecha, cuyo interior representa el Monte Parnaso. Está llena de cascadas y surtidores. Sobre esta pared, así como en la doble rampa que conduce al otro jardín, hay estatuas de mármol como se hacen en Massa, cerca de Génova. Este jardín es también de forma cuadrangular, y no tiene flores, pero sí gran surtido de legumbres. Una gran parte de la montaña también pertenece al marqués y en ella ha mandado construir una gruta de rocalla>>. Además, la condesa D'Aulnoy anotó: <<Once figuras del Monte Parnaso adornan uno de ellos, habían sido realizadas en yeso y estaban acompañadas del caballo Pegaso, tallado en madera. En este jardín había una

gruta que tenía cuatro nichos adornados con estatuas de yeso en mate de seis pies de alto cada uno. El jardín alto estaba decorado con seis jarrones de yeso sobre los cenadores que lo adornaban>>. Lorenzo Megalotti dice de esta terraza: <<Arriba, más cerca de la casa, hay un gran cuadro, en torno al cual han construido recientemente un muro destinado a plantar flores traídas de Flandes, de donde habían venido también dos jardineros>>. Estas descripciones se transcriben en id., pp. 99 y 100.

<sup>17</sup> Para una completa reconstrucción de la finca y sus aledaños ver el trabajo de id.

<sup>18</sup> Ver id., p. 98.

<sup>19</sup> Como en los jardines reales de la Casa de Campo, Aranjuez o El Escorial, pero sucede de la misma manera en los nobiliarios, como Cadalso o La Abadía.

<sup>20</sup> Según 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. 37, la ordenación de La Florida es barroca y mixta, pues en ella se suman dos tipos distintos: el italiano renacentista en ladera, donde la casa se localiza en el arranque de la pendiente, y el francés clásico, en el cual se sitúa la residencia en la cota superior; pero hay que señalar que en Italia hay ejemplos de ambos casos y también de la posición intermedia.

<sup>21</sup> Este recurso compositivo tiene, asimismo, una resonancia común con el resto de los jardines españoles: la incorporación de elementos ligeros de arquitectura, que aquí es más bien de tipo escultórico, dirigidos hacia el paisaje para conseguir una mayor interrelación, un <<anclaje>> del jardín con la naturaleza virgen, se convierte en una herramienta proyectiva básica para la generación de un entramado, una estructura capaz de sostener todo el desarrollo del jardín, aunque en este caso su origen provenga claramente de la ordenación del conjunto mediante un eje longitudinal, cuya prolongación es la que se introduce en el exterior.

## 2.1.4. LA CONTINUIDAD DEL TIPO Y LA VANGUARDIA IMPOSIBLE

En el siglo XVII el Imperio español comenzó su declinar, proceso que vino acompañado, en cambio, de una pujante producción artística, cuya faceta en la arquitectura del jardín no resultó brillante; si bien se realizó una de las obras de mayor envergadura de la historia del jardín en nuestro país, el Buen Retiro, el resto de los ejemplos son escasos, hecho explicado por la acentuada penuria económica.

Los tipos provienen de la época de Felipe II, con aportaciones italianas, pues el jardín francés no se introduciría hasta la centuria siguiente –los principales jardines de Le Nôtre se realizaron a partir de 1650-; dos jardines de villas campestres cercanas a Madrid prolongan el tipo aterrazado y sirven de nexo de conexión con las obras análogas de finales del siglo XVIII: son la Zarzuela y la Florida, ambas asociadas a la familia real.

El Buen Retiro es una realización híbrida, pues a su fuerte carácter español – fragmentación de las partes, articulación quebrada, manipulación de los ejes, uso de la arquitectura ligera- se le acompaña de un concepto nuevo procedente de las villas-parque del barroco italiano, referente al cambio de escala en las intervenciones, donde la importancia del parque frente a la residencia y a la postergación de los jardines ornamentales de cuadros redundaba en beneficio de una ordenación focalizada, más dinámica, en la cual el diseño de los desplazamientos dentro del jardín era el objetivo primordial de la composición. Así, un conjunto de villas romanas anteriores, como las Médicis y Montalto, presentan ámbitos yuxtapuestos y fragmentación espacial, pero estructurados mediante un armazón que organizaba los elementos. Otras villas contemporáneas del Buen Retiro en la misma ciudad, como las Mattei, Ludovisi o Borghese, exhiben rasgos similares, pero más ordenados que el ejemplo madrileño. También en este momento un grupo de parques franceses recogen estos mismos rasgos espaciales, como Luxemburgo, Richelieu, Liancourt o Rueil, cuya fragmentación proviene del cambio de escala de actuación y la complejidad de la articulación de múltiples elementos, muchas veces ajenos o discordantes.

Esta nueva forma de extensión, que en España se ofrecía desde Juan Bautista de Toledo y Felipe II en la ordenación territorial en torno a la corte, con el ejemplo primordial de las Huertas de Picotajo, se recoge de nuevo con los Borbones en el siglo siguiente, pero más que como herramienta de ocupación y modificación del entorno inmediato de las residencias –es decir, como en el parque del Buen Retiro-, más bien como ordenación del territorio situado entre ellas -como urbanización del campo o <<naturaleza urbanizada>>-.

El resto de los jardines, más bien escasos, prolongan la espacialidad italiana introducida en los ejemplos del siglo XVI, con dos importantes ejemplos, La

Zarzuela y La Florida. Ambos aterrizados y ordenados axialmente, presentan una eficaz gradación entre arquitectura y naturaleza, especialmente en el primero, villa de recreo en las cercanías de Madrid, pero sin introducir los nuevos postulados del jardín barroco italiano. Este jardín, La Zarzuela, constituye el eslabón entre los ejemplos aterrizados del siglo XVI – especialmente, San Lorenzo de El Escorial- con los de la segunda mitad del siglo XVIII, en los cuales se cierra brillantemente la evolución en España del tipo fijado por Bramante en el Belvedere, con los ejemplos de las casitas de Villanueva y los jardines del palacio del infante don Luis en Boadilla del Monte.

La Florida, sin embargo, supone una variante casi única en la historia de la jardinería española, con un jardín de fuertes rasgos italianos, integrado en su entorno, con el palacio ubicado en un punto intermedio de la ladera y jardines en ambas cotas. Esta finca nobiliaria, después Sitio Real, ha sido tradicionalmente considerada como una de las de mayor carácter italiano de las existentes en España.

Por tanto, el siglo XVII se puede entender como una fase intermedia entre el espacio perspectivo unitario en ladera desarrollado en España a finales del siglo XVI y su desarrollo en los jardines neoclásicos de los Borbones de la segunda mitad del XVIII, con la excepción del Buen Retiro, como ejemplo fallido de parque italiano al modo de los romanos de finales del XVI y comienzos del XVII, pero sin continuidad posterior.