

Capítulo 3

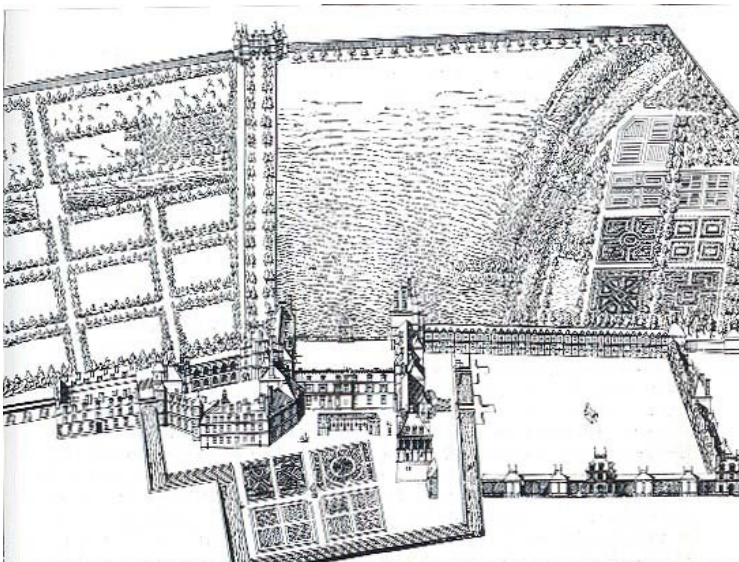
**EL JARDÍN CLÁSICO CON LOS PRIMEROS BORBONES.
EL JARDÍN BARROCO FRANCÉS**

**3.1. EL MODELO FRANCÉS: LE NÔTRE Y LA INFLUENCIA
DE LOS TRATADOS DE JARDINERÍA (DEZALLIER D'ARGENVILLE)**

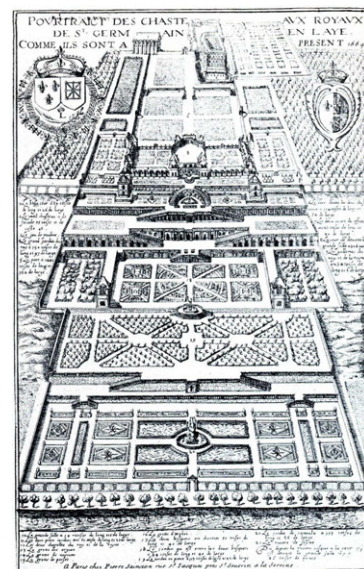
3.1. EL MODELO FRANCÉS: LE NÔTRE Y LA INFLUENCIA DE LOS TRATADOS DE JARDINERÍA (DEZALLIER D'ARGENVILLE)

El jardín barroco francés, también denominado clásico, está referido principalmente a la obra de André Le Nôtre, jardinero que trabajó en la segunda mitad del siglo XVII, especialmente para Luis XIV. El conjunto de jardines que realizó este autor tienen una base conceptual en el espacio perspectivo italiano desarrollado en este país entre los siglos XV y XVII, pero que desarrolló asumiendo la propia tradición jardinera francesa, de gran riqueza, creando un sistema unificador y generador de una de las cumbres de la arquitectura de jardines europea.

3.1.1. El jardín renacentista en Francia



Fontainebleau. J. A. Du Cerceau, h. 1565. *DU CERCEAU, J. A. Les plus excellents bastiments de France, 1576-1579*



Saint-Germain-en-Laye., 1664
Biblioteca Nacional de París

El jardín renacentista francés es la base del jardín clásico de Le Nôtre, cuya organización parte de la adopción de tipos italianos dentro de una tradición medieval muy importante, donde interesaban más las plantaciones que las elaboraciones arquitectónicas formales¹.

El medio físico francés es sustancialmente distinto al italiano, sobre todo en lo que concierne a la topografía: el territorio es mucho más llano, con pendientes suaves y amplias extensiones, frente al de Italia, más escarpado y superficies reducidas. Por ello, en un primer momento se va a producir la adaptación del tipo llano italiano al caso francés con tres ejemplos imperfectos, Amboise, Blois y Gaillon, pero con clara vocación renacentista en el trazado, donde se impone

un orden y aparecen los motivos clásicos del jardín francés: el parterre², el elemento acuático³, el pórtico de obra o la galería⁴ y la arboleda⁵, de los cuales, excepto la galería, que desaparece rápidamente, comienzan a adquirir un nuevo sentido según se va modificando su posición.

Los tres jardines son monoaxiales, extendidos en una sola dirección, mediante agregación de cuadros, y si hay una gran superficie no se ocupa toda ella extendiendo la malla de calles ortogonales bidireccional e indiferenciada – estrategia de simple ocupación del suelo llano- sino que se divide en tantas partes como sea necesario para poder organizar autónomamente en cada una de ellas un jardín a lo largo de un eje único. Este eje tenderá a coincidir con el de simetría del edificio para extenderse después potencialmente hacia el infinito. Por lo tanto, a pesar de los elementos que marquen el centro, el tema principal no es la centralidad, sino la axialidad y la simetría.

En una fase posterior, se introducen los estanques y canales en sustitución de las fuentes medievales para organizar auténticos sistemas acuáticos y los bosques, elementos característicos del jardín francés, con tres ejemplos principales: Fontainebleau, Dampierre y Vallery. La lámina de agua comienza a formar parte primordial en el trazado del jardín, integrándose sucesivamente con los parterres en un sistema unitario y surgen los bosquetes estructurados por redes de caminos o parques extensos cortados por caminos rectilíneos.

En un siguiente momento evolutivo se desarrollan los dos tipos italianos, llano y en ladera, pero adaptándose al medio físico francés y con sus elementos característicos. El jardín llano alcanzó con Anet una evolución máxima del tipo medieval cerrado entre límites, pero con Charleval, de Du Cerceau, se planteó la creación de un espacio perspectivo en un jardín llano, pero sin consecuencias posteriores.

Fue en el jardín en ladera, a pesar de la más suave topografía francesa, donde se desarrolló de forma más interesante el jardín francés, pues se consiguió evitar la monotonía del trazado mediante la asociación de cada parterre a una terraza, articuladas sucesivamente mediante un eje con la casa y el paisaje exterior, que se enmarca por arboledas laterales, por lo que desaparece la galería medieval, como sucedía en Montceaux y Verneuil, también éste de Du Cerceau.

En el siglo XVII se produce un retorno de los dos tipos, con un ejemplo máximo en el jardín escalonado, Saint Germain-en-Laye, donde la perspectiva dinámica se desarrolla plenamente, pero, a su vez, en el que presenta la paradoja de la dificultad de encontrar este tipo de localizaciones de fuerte pendiente en Francia; por tanto, el jardín de terrazas se muestra también insatisfactorio a pesar de los logros alcanzados, pero el llano resultaba poco diverso en su extensión de cuadros, como Richelieu, donde la sencillez del trazado deviene en monotonía y repetición.

Ante este panorama, el teórico Boyceau exige variedad en los jardines llanos mediante la utilización de la línea curva y la modificación de la topografía para

evitar la monotonía de los trazados ortogonales, idea que plasmó en los jardines de Luxemburgo en París.

Este agotamiento compositivo del jardín francés requería una síntesis entre el jardín llano y el de terrazas que permita extender los parterres por amplias superficies corrigiendo la indeterminación espacial mediante unos límites vegetales precisos; modelar el terreno evitando la monotonía de lo perfectamente plano para modular espacialmente el jardín, pero sin tener que recurrir a diferencias de nivel muy grandes; construir el jardín en profundidad pero cambiando proporciones y escalas para poder hacerlo sobre extensiones mayores e imbricar jardín y paisaje no mediante vistas privilegiadas desde la altura sino por la invención de un único sistema que mantenga el control del territorio hasta donde se extiende la vista.

La solución de estos problemas compositivos se van a producir con la obra de Le Nôtre, con un precedente en la obra de Mansart, Petit-Bourg, donde se integran el tipo llano con el escalonado mediante los parterres y bosquetes que dirigen la vista por las amplias y suaves terrazas modeladas que caen hacia el Sena, donde un gran surtidor integra el paisaje exterior con el artificial del jardín.

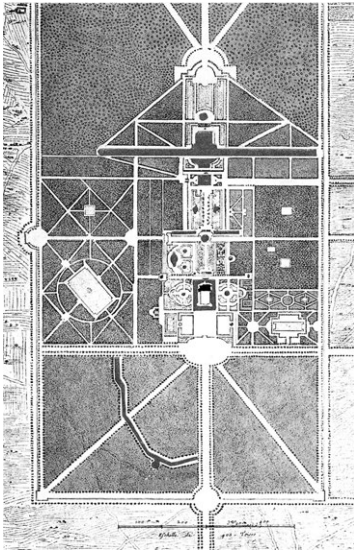
3.1.2. Le Nôtre

Le Nôtre no introdujo ninguna componente del jardín esencialmente nuevo, sino que a partir de los elementos franceses (parterre, bosquete, estanque) y el procedimiento renacentista italiano compositivo de jardines basado en la integración espacial perspectiva de los elementos del jardín y la casa consigue crear un nuevo sistema de conjunto para obtener la variedad mediante la síntesis del jardín escalonado con el llano, obteniendo un jardín en extensión sobre un terreno escalonado con declives bastante más suaves que en el jardín italiano, donde las terrazas tenían poca profundidad, por lo que aumenta el fondo de éstas para instalar en ellas amplios parterres como si cada una de ellas fuera un jardín de tipo llano, pero con una articulación superior que las integra en un conjunto unitario.

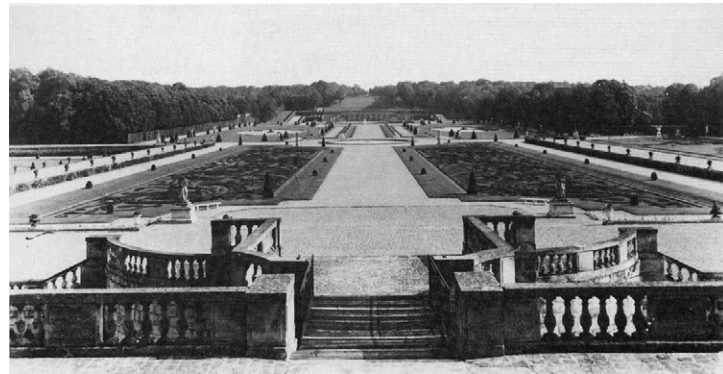
Dicho sistema homogéneo está basado en los siguientes principios: axialidad y concatenación, gradación de las partes, adaptación del terreno, recursos ópticos y visión en movimiento y extensión e infinitud.

Respecto a la axialidad y concatenación, Le Nôtre organiza los elementos del jardín desde el palacio dentro de un eje longitudinal que extiende potencialmente hasta el infinito, de tal manera que todos sus espacios se suceden concatenándose a lo largo de dicho eje. Además, dichos espacios se posicionan para crear una perfecta gradación de las partes en el desarrollo del jardín desde el palacio a la naturaleza salvaje, pasando por los cuadros ornamentales, el bosquete y el parque de caza. Le Nôtre consigue una perfecta adaptación del terreno estudiando las particularidades del mismo, generalmente de suave pendiente, para establecer una serie de terrazas profundas articuladas en el eje longitudinal sin crear grandes muros de

contención. Utiliza recursos ópticos y visión en movimiento mediante el estudio de los tratados de óptica basados en los escorzos se introducen una serie de elementos sorprendidos que apoyan la variedad buscada a partir de la visión en movimiento, creada a partir de la necesidad de realizar un recorrido para conocer todo el jardín. Su sistema de extensión en el territorio consiste en superar los recintos pequeños mediante la adaptación de la malla ortogonal a un armazón estructural que permite la organización de los elementos evitando la monotonía, hecho que posibilita el desarrollo de dicho armazón por el entorno del jardín ofreciendo una imagen de infinitud.



Planta de Vaux-le-Vicomte. I. Silvestre.
Biblioteca Nacional de París



Vista general de Vaux-le-Vicomte. ADAMS, W. H., 1979

Los ejemplos más destacados donde se desarrolla este sistema son Vaux-le-Vicomte y Versailles, en los cuales aplica Le Nôtre estos principios que, lejos de provocar rigidez en el conjunto, solucionan con gran flexibilidad la integración de múltiples trazados, temas y elementos ornamentales que esta inclusión de todos ellos en un sistema geométrico superior habrían devenido en caos.

Para ello, realiza un control geométrico de la gran extensión de jardines y parques a partir del armazón estructurante, que sustituye, por tanto, a la malla ortogonal, y con el que obtiene una composición equilibrada. En ambos jardines este armazón de ejes se forma mediante el eje longitudinal, el del edificio, y tres ejes transversales coincidentes con los cambios de nivel y de partes.

El espacio perspectivo se logra mediante la gradación de las partes: parterres, bosquetes, zona acuática y parque de caza, que son, como en el jardín italiano, las fases de la integración entre arquitectura y naturaleza. La progresión de los espacios proviene del posicionamiento en el eje principal de todas las áreas, que se suceden de forma continua, con las terrazas situadas en profundidad cambiando la escala y proporciones de los parterres formando espacios

telescopícos limitados por los bosquetes, concebidos por Le Nôtre como marcos vigorosos que dirigen la vista del observador hacia el fondo.

La secuencia espacial se elabora a partir del eje principal de simetría, favorecido por el terreno en suave pendiente frente a la fachada de los palacios, que permitía escalonar el área en sucesivas y profundas terrazas. Los elementos acuáticos por primera vez constituyen un verdadero sistema acuático integrado y el carácter ornamental cede en importancia a la función organizadora:

Le Nôtre realiza un tratamiento del terreno mediante juegos con desniveles e inclinaciones que favorecen los recursos ópticos y el factor sorpresa: el espectador siente que tiene un completo conocimiento del diseño del conjunto, pero bajo la unidad superficial hay variedad pues no hay simetría, sino balance asimétrico; en realidad no puede aprehender todo el jardín debido a los elementos ocultos por los cambios de nivel, por lo que tiene que recorrerlo, saliéndose a menudo del eje principal, para encontrarse con una serie de piezas que el autor muestra al espectador de forma sorpresiva; asimismo, los parterres obedecen a la disposición clásica de la composición francesa, calculadas para compensar los efectos deformantes de la perspectiva fugada, y estos efectos se refuerzan con los de espejo⁶. Además, los elementos se alargan para que con el efecto de la fuga quede modificado su tamaño a la forma deseada y los elementos que rodean los palacios, según nos acercamos a ellos, conforman una base monumental para los mismos y se elevan por efecto perspectivo mediante una continua interrelación entre las imágenes horizontales y las verticales.

Trabaja el autor en sus obras con una doble escala: una que denominaremos doméstica, que pone en relación parcial el edificio con el jardín, y otra a nivel territorial, que establece la unidad con el parque y el entorno exterior, incluso la ciudad, como en Versalles.

La extensión de los jardines es potencialmente infinita, de manera que se ocultan los límites del parque; para ello se utilizan diversos dispositivos de proyecto: las masas boscosas de los bosquetes impiden conocer la situación del perímetro del jardín; los tridentes se abren ópticamente para dar idea de infinitud.

La obra de André Le Nôtre constituye el testimonio máximo del poder absolutista de su promotor, Luis XIV, el rey más poderoso de Europa, que requería de los jardines la afirmación de su poder, tanto desde un punto de vista simbólico -un decorado de la puesta en escena de la corte y el reflejo de unos valores ilustrados que sostenían su reinado- como un intento de fundir la corte y el Estado, destruyendo las fronteras y mostrando la integración entre la población, el país y la monarquía, expresado en la pretendida percepción espacial del infinito. Esta idea está referida a la supervisión del mundo por el rey, que vigila todo el paisaje bajo su reinado, es decir, la universal ordenación del territorio impuesto de una sola vez, mediante la razón, el orden y la simetría, reflejo de la concepción espacial del Rey Sol, que pretendía organizar sus países con la lógica de la geometría.

VERSALLES

Versalles constituye el paradigma de la obra de Le Nôtre; en este jardín se aúnan la dimensión territorial y la transposición urbana, así como se completa el sistema compositivo de Le Nôtre.

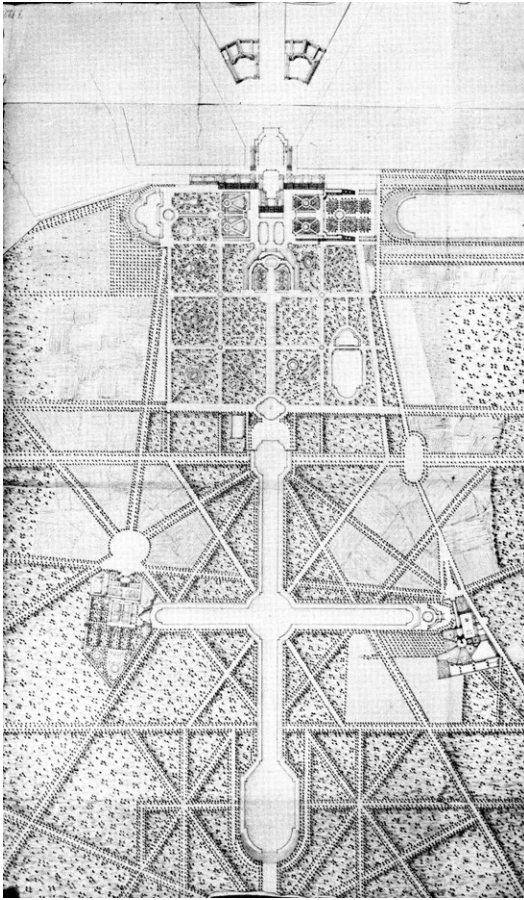
Se estructura a partir de una trama geométrica compleja, una espina de ejes que nace en el edificio, situado en el punto más alto, formado por un eje longitudinal más tres ejes transversales y al que se superponen dos tramas distintas: la trama ortogonal de bosquetes y la focalizada del parque.

La gradación de las partes se realiza desde el palacio a lo largo del eje principal, en el que se suceden los parterres, los bosquetes y el parque, con una distribución concéntrica: una U invertida de parterres, otra mayor de bosquetes y otra mayor de parque. Esto supone una progresión espacial que se organiza a través del escalonamiento del terreno en las tres direcciones, lo que permite abarcar de un solo golpe visual el jardín completo sin hacerlo monótono y proporciona espacio para el desarrollo de los parterres. Los bosquetes, provenientes de la formación de espacios interiores en los macizos vegetales, se organizan a partir de un trazado ortogonal al que se superpone la espina organizativa del jardín y combinan la simetría con inteligentes desequilibrios dosificados y ofrecen al visitante una serie de atracciones y ornamentos.

Al final de los bosquetes comienza el parque, organizado a partir de dos canales perpendiculares y una serie de avenidas focalizadas en puntos determinados y rematada en una glorieta con diez avenidas, estructura que crea una red que permite controlar y conectar la extensión del jardín sugiriendo que éste continúa hasta el infinito, pues las avenidas se prolongan más allá del parque. Los elementos acuáticos van creciendo en tamaño a medida que nos alejamos del palacio para conseguir un efecto perspectivo en el que, a distancias tan grandes, parezcan dichos elementos de similar tamaño que las cercanas. El Gran Canal sirve de pantalla lumínica y conduce la vista hacia el infinito, recogiendo las aguas de los terrenos laterales más elevados.

Se establece una organización perspectiva del espacio desde el palacio o también desde otros puntos principales como cruces de ejes, etc., utilizando efectos ópticos⁷ para acentuar la perspectiva dinámica derivados del escalonamiento: el conjunto parece que se descubre de un golpe de vista, pero es necesario recorrerlo para tener un conocimiento completo.

El desarrollo desmesurado del jardín, acorde con su propio ritmo, no se ajusta a las dimensiones previas del espacio disponible, pues el jardín de un rey absoluto no tiene límites, o al menos no debe mostrarlos; se ocultan los límites mediante diferentes herramientas, como la extrema dimensión del canal longitudinal, que da la impresión de que el límite es el infinito; los bosquetes laterales armonizan con todo el conjunto y el exterior; y el desarrollo del armazón del jardín extendiendo sus elementos viarios hacia el paisaje hasta donde alcanza la vista.



Planta de Versalles. C. Desgots (a). *Museo Nacional de Estocolmo*



Vista del sector de Latona en Versalles. *Photographie Giraudon*



Vista de Apolo hacia el palacio de Versalles. *CEDRI, París*

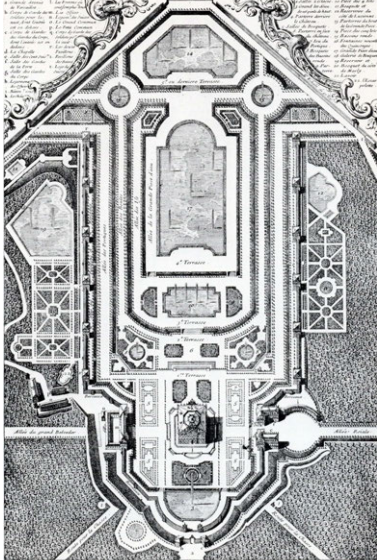
Le Nôtre aplica a Versalles una actuación a doble escala: por un lado, escala del jardín que se organiza alrededor del palacio y la disposición a escala territorial del parque que se extiende en el territorio.

Además, existe una transposición de la composición de Versalles a la ciudad homónima, pues el eje principal se prolonga en la urbe, organizada en tiempo de Luis XIV cuando traslada la corte allí; se construye alrededor de las tres avenidas arboladas que desembocan en la Plaza de Armas, con un trazado ortogonal superpuesto al trazado focalizado que establece un paralelismo entre la organización de los jardines y la ciudad⁸.

MARLY

Entre los numerosos jardines realizados por Le Nôtre, Marly constituye un cambio sustancial en los modos de hacer del jardinero. Luis XIV desea poseer un espacio donde alejarse del rígido protocolo de Versalles, un lugar donde poder descansar con su grupo de cortesanos más íntimo. De esta inclinación surge Marly y su trazado, basado en un palacio central, el del rey, con doce pabellones para sus amigos que lo rodean, expresión de una iconología del Palacio del Sol con doce pabellones o signos zodiacales.

El jardín rompe en gran medida con los principios fijados por Le Nôtre en sus grandes obras anteriores, pero responden a una autoría más, la de Hardouin-Mansart, y al viaje a Italia que realizó el jardinero en esa fecha⁹.



Planta de de Marly.
Anónimo, h. 1680.
Biblioteca Nacional de París

Vista de Marly. P. D.
Martin, 1772. *Museo Nacional de Versalles y el Trianón*

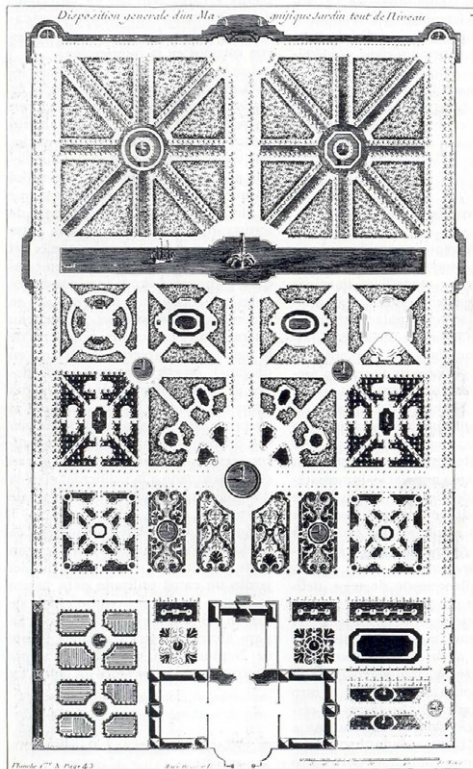
Se advierte una inflexión del estilo clásico con una organización geométrica estricta, grandes ejes y temas obligados, regulación de los niveles y simetría de las ordenaciones: carácter totalmente arquitectónico y demasiado académico, hechos que le diferencian de Versalles.

Presenta un terreno descendente con el palacio en posición baricéntrica dentro de un gran eje acuático que comienza en la parte trasera del edificio con una gran cascada o la Rivière y continúa en diferentes elementos hasta llegar a la quinta y última terraza con el estanque de las Cascadas y abrevadero de caballos que dan paso a un tridente dentro de un bosque, de tal forma que la parte principal corresponde al agua en las más variadas funciones, así como a los espacios rodeados de árboles y setos.

La sucesión de espacios en el eje principal es anómala, pues comienza con un bosque con la Rivière para continuar con una zona de parterres y el palacio, continuado por las terrazas y los elementos acuáticos acompañados lateralmente por el resto de bosquetes y rematado por otra zona forestal.

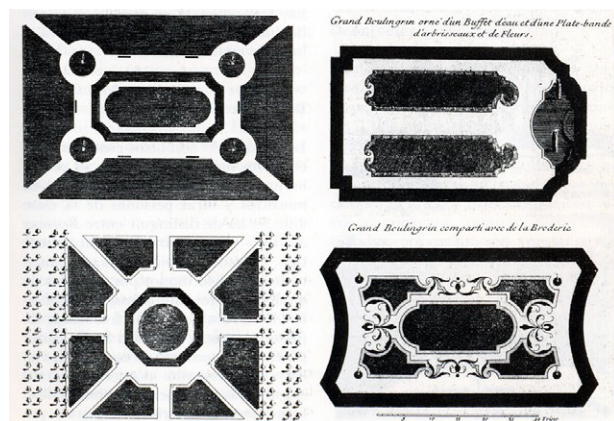
Se plantean una serie de disposiciones que son extrañas en la jardinería francesa y que prácticamente nunca más se repitieron: así, se accede al palacio por un eje transversal perpendicular al de desarrollo del jardín, de tal forma que no se interrumpe la sucesión espacial; se coloca una cascada en una pendiente enfrentada a la fachada del palacio, frente a la ortodoxia que exigía unas vistas dilatadas, y, por último, los bosquetes rodeaban el palacio prácticamente hasta sus puertas, sin acompañamiento completo de parterres o plataformas abiertas.

3.1.3. El tratado de A. J. Dezallier D'Argenville



Primer modelo, según Le Blonde.
DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709

Boulingrins, según Le Blonde.
DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709



El libro *La Théorie et la Pratique du Jardinage...*¹⁰ aparece en París en 1709, diez años después de la muerte de Le Nôtre, obteniendo un gran éxito. El autor no era un especialista, sino un alto funcionario y escritor. Las ilustraciones son, casi todas, del arquitecto Jean Baptiste Alexandre Le Blond. Fue traducido a otras lenguas y se editó continuamente.

El tratado de Dezallier d'Argenville es la primera publicación teórica destinada exclusivamente a los jardines. Su edición permitió el conocimiento y difusión de la jardinería barroca francesa durante el siglo XVIII en toda Europa. El autor analiza y sistematiza los elementos del jardín de Le Nôtre y, además, muestra las reglas compositivas que lo hacen posible.

Pero no existe un sometimiento completo a la obra del autor de Versalles, sino que, debido a un distanciamiento crítico provocado incluso por las últimas obras de Le Nôtre, Dezallier d'Argenville, presenta nuevas teorías que sustituirán, aunque sólo en parte, las ideas espaciales de perfecta unidad de los grandes jardines del siglo XVII.

En su tratado, el autor definirá la ordenación óptima de un jardín según dos factores: por un lado, el estudio del terreno para aprovechar las ventajas y mejorar los defectos, y, por último, la importancia de la diversidad de la composición, la distribución ingeniosa de todos los elementos particulares y su armonización.

Las reglas básicas para conseguir esta disposición eran las siguientes: primero, hacer ceder el Arte a la Naturaleza, en el sentido de que ésta se debe poder admirar más en el jardín que lo realizado por la mano del hombre; la segunda, evitar oscurecer los jardines, hacerlos tristes y umbrosos, sino poder disfrutar del espacio, del aire y de un gran cielo, especialmente cerca del edificio; la tercera, evitar que se descubran fácilmente, pues parecerían más pequeños de lo que son; y, cuarta, hacerle parecer más grande de lo que realmente es mediante la ocultación de la visión total, pues siempre será limitado respecto al paisaje que lo circunda.

Dezallier d'Argenville ilustra estos principios estructurales sin recurrir a jardines clásicos sino mediante una serie de modelos de nuevo diseño que coincide en lo general con los principios compositivos de Le Nôtre pero se diferencian de los conjuntos realmente construidos en el siglo XVII por su esquematismo y rigor académicos ajenos a cualquier desviación de la norma.

Mientras que Le Nôtre consigue con sus jardines, especialmente en Vaux y Versailles, la amplificación de la escala de actuación hasta absorber el territorio adyacente y, a su vez, asumir diferentes trazados de menor escala mediante la utilización de un armazón estructurante, un conjunto de ejes ortogonales de gran flexibilidad y capacidad de extensión, Dezallier d'Argenville no aplica esta herramienta compositiva, logro máximo de Le Nôtre, en los parques presentados en su libro: resuelve el problema de la extensión mediante el uso de una trama ortogonal, en un retorno a los esquemas básicos de ocupación del territorio, aunque resuelto con gran brillantez.

La posibilidad de tener un tratado completo sobre los jardines barrocos franceses que permitiera no sólo conocer sus componentes sino, además, su manera de articulación y la forma de construcción de los mismos, desde el replanteo hasta los conocimientos hidráulicos para la disposición de las fuentes, añadiendo que el libro podía sustituir al necesario viaje para conocer dicho tipo de jardines, fueron las razones para la inmensa popularidad del tratado de Dezallier d'Argenville.

El desarrollo del jardín posterior a Le Nôtre no se puede comprender sin la difusión de esta publicación, pues las grandes conquistas espaciales del autor de Versailles muchas veces no se entendieron o no se pudieron aplicar a jardines de una escala mucho más reducida, mientras que la *La Théorie et la Pratique du Jardinage...* resolvía los problemas compositivos principales.

¹ Los conceptos utilizados para la elaboración de este capítulo han surgido de las clases impartidas por el profesor de Jardinería y Paisajismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Miguel Ángel Aníbarro. Para el resto de referencias, ver la bibliografía específica.

² Agrupación de cuadros de plantación rectangulares o cuadrados con motivos ornamentales, cercados por rejas de madera o hierro y elemento vegetal en los vértices.

³ El único elemento acuático usado hasta ahora es la fuente de picos, frecuentemente cubierta por un templete de obra o de enrejado, en el centro del recinto sobre un cruce de calles y alineándose con la entrada u otro elemento.

⁴ Esta pieza, generalmente asociada a una construcción y cubierta por trepadora, rodea el recinto y sustituye a los muros.

⁵ Conjunto de árboles ordenado geoméricamente que rellena un cuadro o refuerza un límite.

⁶ En Vaux-le-Vicomte, el estanque cuadrado al final de los dos parterres en el eje colocado según las leyes de la óptica, de tal manera que llegando al canal el observador vuelve la vista para contemplar el palacio, cuya fachada se refleja completamente inscrita en longitud y altura en el agua del estanque.

⁷ Ver HAZLEHURST, F. H. *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, donde se realiza un profundo análisis sobre el tema.

⁸ Existe una repetición del entramado ortogonal, pero en la ciudad se superponen el trazado ortogonal y el focalizado mientras que en el jardín se yuxtaponen bosquetes ortogonales y las tramas focalizadas. Éstas tienen un carácter territorial, pues las avenidas del tridente se prolongan en el territorio uniendo el palacio con otras posesiones reales y París. Además, organizará idealmente casi todo el territorio francés, como una malla a nivel nacional.

⁹ Ver HAZLEHURST, F. H. *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nostre*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, p. 352.

¹⁰ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., *La théorie et la pratique du jardinage* (Edic. facs. de la cuarta edición, París: Charles-Antoine Jambert, 1760). Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972; HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, pp. 145-190 y FARIELLO, F. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2004 (1ª ed. italiana 1967), pp. 166-176.

3.2. EL PARQUE FRANCÉS EN ESPAÑA

3.2.1. LOS PROYECTOS DE ROBERT DE COTTE PARA EL BUEN RETIRO

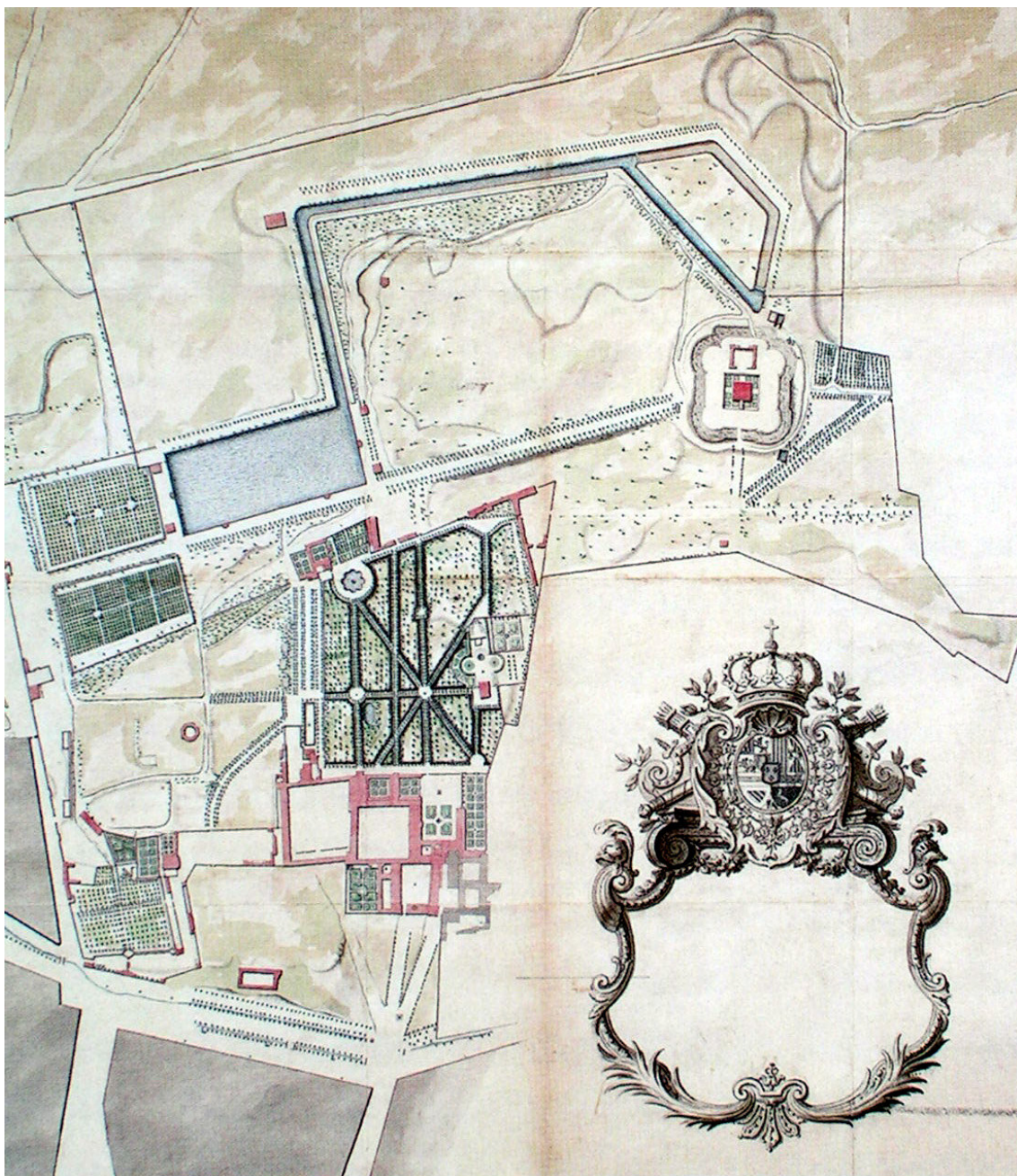
Tras su construcción, emprendida por Felipe IV a partir de 1630, el inmenso complejo del palacio y jardines del Buen Retiro fue utilizado asiduamente por la familia real hasta la muerte del monarca, momento a partir del cual disminuyó su uso y terminó su etapa de mayor esplendor. Sin sufrir una auténtica decadencia, fue poco disfrutado durante el reinado de Carlos II y se mantuvo con mínimos cambios hasta comienzos del siglo XVIII y la llegada de la dinastía de los Borbones en la persona de Felipe V. Éste y su familia habitaron, como era tradicional, en el Alcázar de Madrid y utilizaron el Buen Retiro como lugar de recreo, de tal forma que los otros Sitios Reales, incluidos Aranjuez y El Escorial, permanecieron prácticamente sin usar durante los tres primeros lustros de su reinado¹.

Con similares perímetro y elementos, el parque se extendía 132 ha en la zona oriental de Madrid, tras el Prado, uno de los espacios privilegiados de la capital. El Buen Retiro constituía no sólo el palacio suburbano de la monarquía, su segunda residencia en Madrid², sino que, además, sustituía al Alcázar como lugar de recreo de la corte, pues sus espléndidos jardines superaban con creces los existentes inmediatos a la antigua fortaleza medieval reformada³.

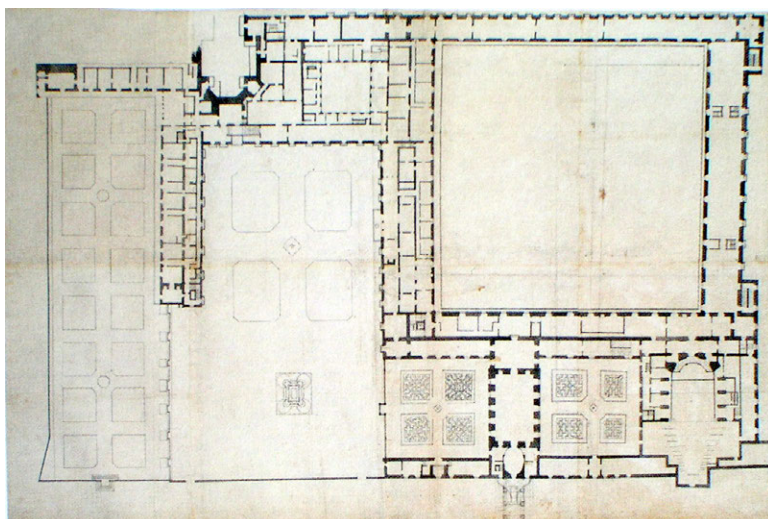
Este hecho y su cercanía de la residencia habitual convirtieron al Buen Retiro y sus jardines en el lugar favorito del rey y su familia. De aquí que el principal interés de Felipe V radicara en transformar el Real Sitio en un auténtico *château* a la manera francesa, de tal forma que se erigió en el primer campo de pruebas del jardín clásico francés al modo de Le Nôtre –también de la arquitectura y demás bellas artes- en España. Así, pocos años después de la muerte del autor de los jardines de Versalles, en Madrid se estaba ya proyectando una magna obra según su estilo.

Felipe V era nieto de Luis XIV y fue criado en Versalles⁴, aunque apartado de la vida suntuosa de palacio y educado de forma espartana, donde la vida al aire libre era fundamental –de ahí su amor por los jardines y bosques-; tras su llegada a Madrid, el arte español asimilará los gustos de la poderosa Francia.

El monarca y su esposa, M^a Luisa de Saboya, gustaron desde el primer momento del Buen Retiro, pero deseosos de mejorar sus cualidades y modernizar sus instalaciones, emprendieron una importante reforma que se verá plasmada en la petición de Felipe V a su abuelo, que le requiere la participación de su primer arquitecto, Robert de Cotte⁵, para la transformación del Real Sitio. Sucesor de Hardouin-Mansart en la corte de Luis XIV, tomó contacto con España ya en 1708⁶, pero sería entre 1712 y 1713 cuando preparara los dos proyectos de reorganización y ampliación del palacio y jardines del Buen Retiro, primero, y entre 1714 y 1715, en una segunda etapa, las dos propuestas de construcción de un nuevo conjunto residencial.



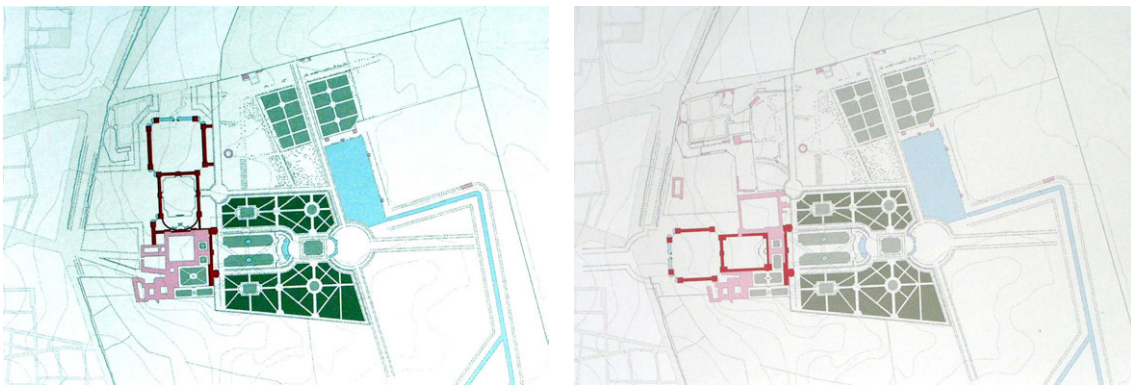
Plano general del Buen Retiro.
René Carlier, 1712-1715.
Biblioteca Nacional de Paris



Planta con distribución del piso
principal del palacio del Buen
Retiro. René Carlier, 1712-1715.
Biblioteca Nacional de Paris

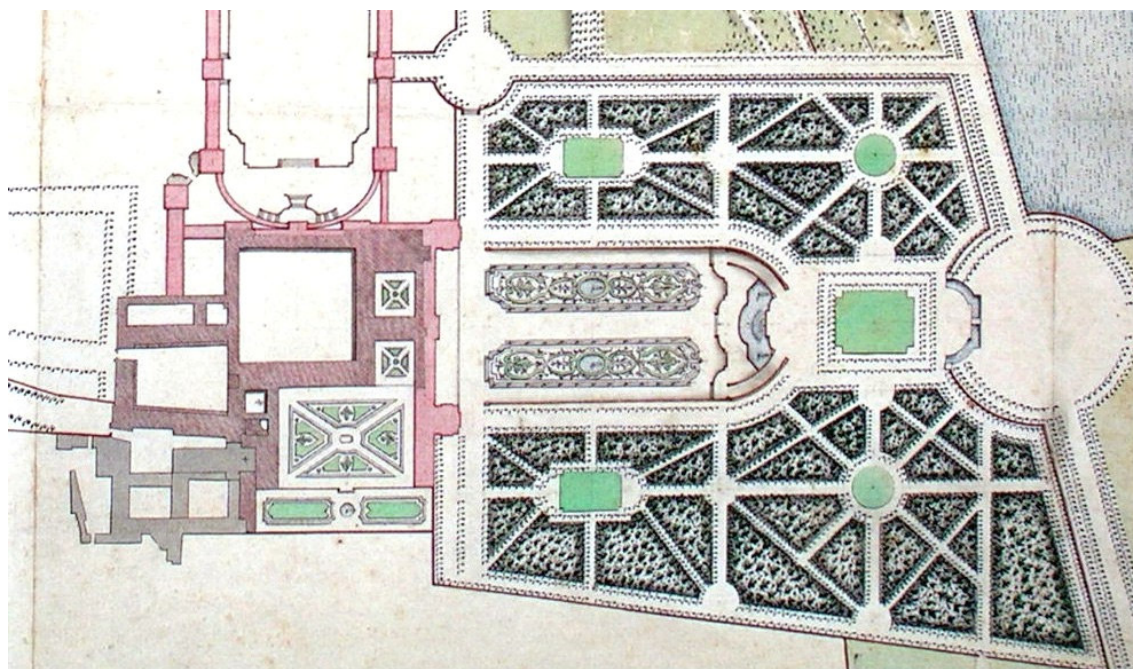
Robert de Cotte, demandado por numerosas cortes europeas, no desdeñaba los encargos sino que comisionaba a sus discípulos para realizar los proyectos en la localización de la obra⁷. Así, en 1712 envió a Madrid a Renato Carlier⁸, que hizo unos levantamientos del estado del Buen Retiro y un primer proyecto –probablemente según los requerimientos de la princesa de los Ursinos⁹- que no se conserva, propuesta que fue aceptada por los reyes, pero que se puso a prueba consultando a Luis XIV. Los planos fueron estudiados por De Cotte¹⁰, pero no le satisficieron, por lo que preparó dos nuevos proyectos basados en el de su discípulo¹¹, el primero según las peticiones de la camarera mayor y un segundo con sus propias ideas.

Aún así, se comenzó en 1713 la costosa construcción del parterre ideado por Carlier tras su empecinamiento por esta solución¹², cuyos planos envió a De Cotte, que defendió a su discípulo con reservas y por falta de información; estos hechos impulsaron a la intervención del ministro Orry, que dio las especificaciones al arquitecto de Luis XIV para realizar otro proyecto. Recomendaba Orry¹³ un nuevo palacio orientado hacia la calle de Alcalá de tal forma que la residencia anterior se convirtiera en dependencias de servicio comunicadas por el Casón mediante una amplia galería; los jardines, hacia el sur, bajarían cayendo en terrazas hacia el río Manzanares, con magníficas vistas. Como en el conjunto de proyectos inicial, de 1712-1713, De Cotte incluyó en el primero los requerimientos de Orry y en el segundo sus propios planteamientos. Los nuevos planos fueron del gusto de Luis XIV y el propio hijo de De Cotte era el encargado de transportar los proyectos a la corte española, pero la destitución de Orry como ministro en 1715 tras el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio abortó la posibilidad de realización de dichas propuestas, que ni siquiera fueron vistas por el rey¹⁴. Tras el rechazo completo de dichos proyectos, sólo se construyó el Parterre planteado por Carlier, terminado, seguramente, antes de su muerte en 1722.



Primera y segunda propuestas del primer proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1713, interpretación de Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPARGASPAR, J. L. y otros, 2002*

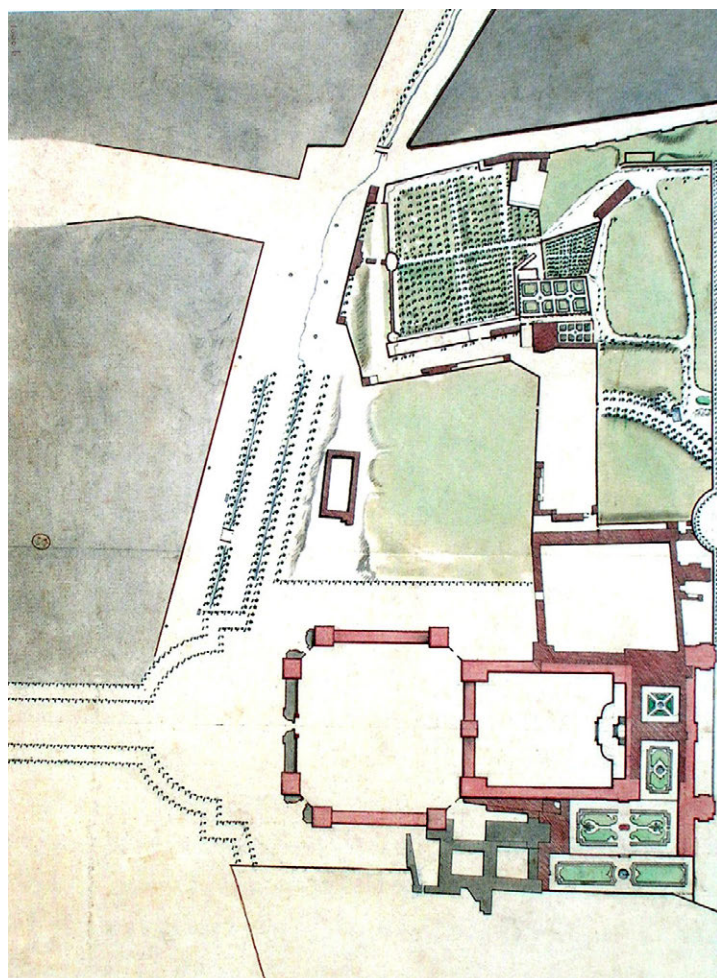
Cinco propuestas, entonces, se conocen para el Buen Retiro en los primeros años del siglo XVIII, todas encargadas por Felipe V: una primera de Renato Carlier y cuatro posteriores de Robert de Cotte, realizados en sendas fases¹⁵.



Planta de la primera propuesta del primer proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1713. *Biblioteca Nacional de París*

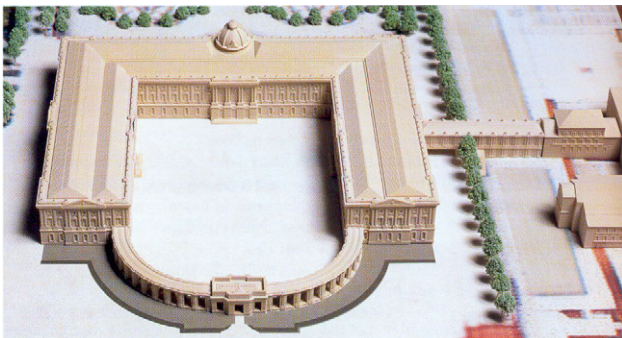


Sección del Casón y el nuevo Parterre. Robert de Cotte, 1712-1715. *Biblioteca Nacional de París*



Planta de la segunda propuesta del primer proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1713. *Biblioteca Nacional de París*

Del primer proyecto, desaparecido, se tiene noticia por las indicaciones que realizó Robert de Cotte a Carlier sobre el mismo: se planteaba una ampliación del palacio con el acceso principal por la calle de Alcalá por medio de una plaza de entrada y una sucesión de patio y antepatio, así como una nueva fachada abierta a un jardín a la francesa que sustituía al antiguo Ochavado, con un parterre rodeado de bosquetes. Dichos planos, enviados al maestro a París, fueron rechazados básicamente por dos razones: las escasas dimensiones de la plaza de entrada y la excesivamente plana fachada al jardín, con parterres estrechos. Robert de Cotte preparó sus dos primeros proyectos siguiendo las indicaciones de la princesa de los Ursinos y Orry, a pesar de la falta de información sobre el terreno ascendente en la parte oriental de palacio, que Carlier no le había suministrado.

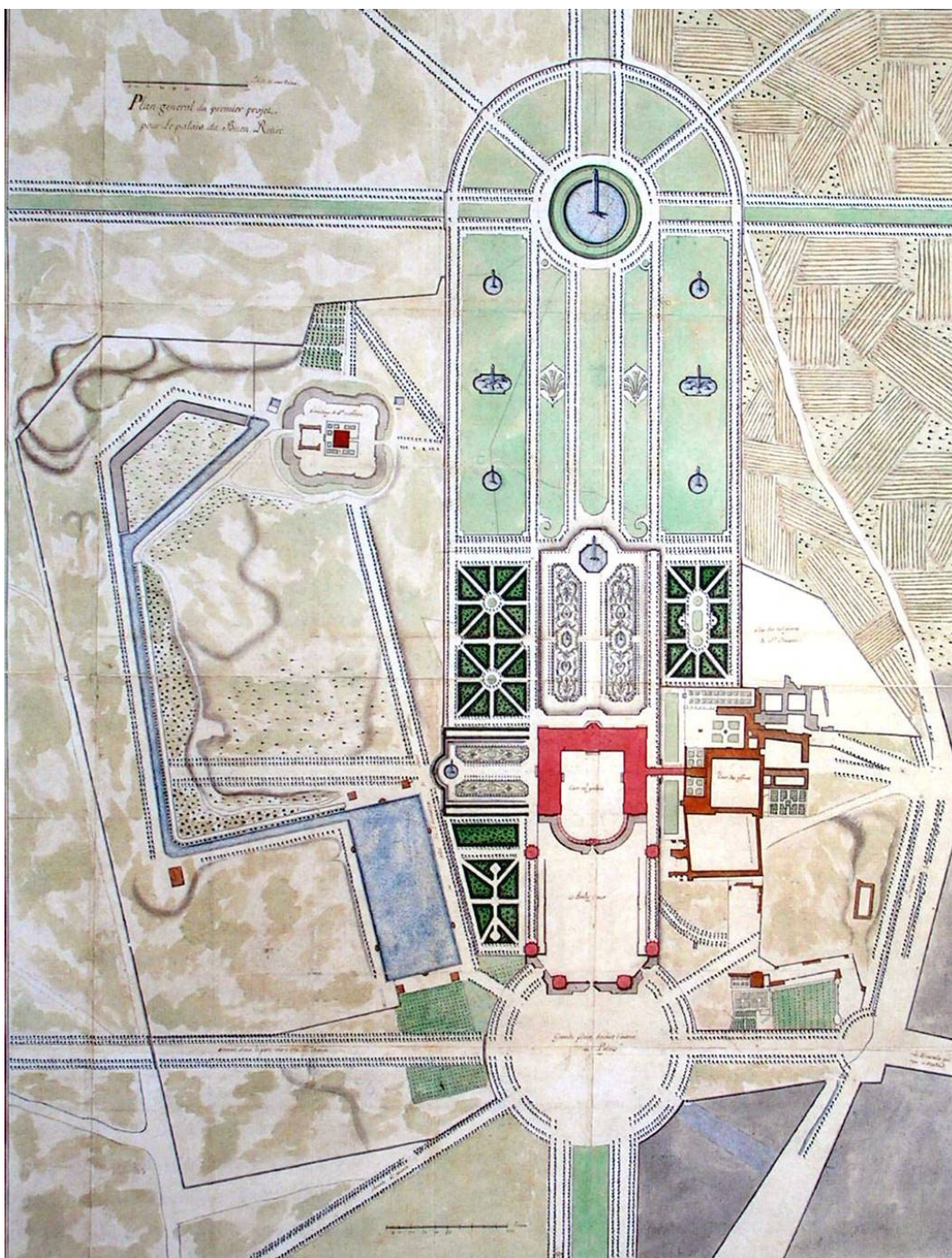


Maqueta de la primera propuesta del segundo proyecto de Robert de Cotte. HCH Model, 2002. Fundación Caja Madrid

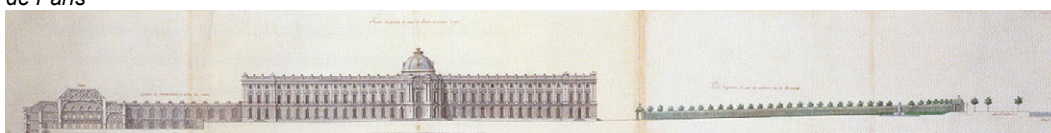
En ambos coinciden los jardines y difiere la organización de la residencia real, consistente en la ampliación del palacio del Buen Retiro hacia el norte, en la primera propuesta, y hacia el oeste, en la segunda¹⁶. En los dos casos se planteaba la ordenación de la fachada oriental hacia los nuevos jardines mediante la adición de una crujía con dos pabellones extremos simétricos respecto a dicho jardín y el Casón en el centro de la composición.

En la primera idea el palacio se abría hacia el camino de Alcalá mediante el típico antepatio y patio de honor franceses con pabellones de servicio que se iban ampliando de forma telescópica, de tal modo que desaparecían, del edificio original, la Plaza Grande y varias ermitas, como las de San Isidro, San Juan, San Pablo, San Bruno y San Jerónimo, así como el Ochavado, el estanque de las Campanillas, la Huerta del Rey y varias norias y pescaderos del Estanque Grande. El patio de honor se remataba con una exedra en cuyo centro se encontraba el acceso, una triple escalera curva, a la residencia por el piso principal, en un nivel superior y, concretamente, al Salón de Reinos.

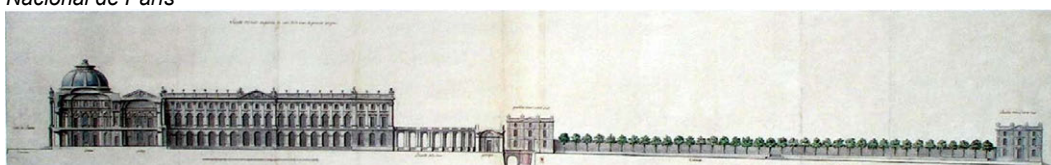
En el segundo esquema, de concepto similar, asimismo con dos antepatios, se extendía este acceso hacia el oeste, es decir, enfilando la Carrera de San Jerónimo, camino habitual de la familia real desde el Alcázar. Su construcción permitía la coincidencia de ejes con el jardín posterior, pero se destruía el patio de Oficios, la Plaza Principal y los Cuartos del Rey y la Reina, así como el Ochavado, varias ermitas y el estanque de las Campanillas.



Planta de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1714. *Biblioteca Nacional de París*

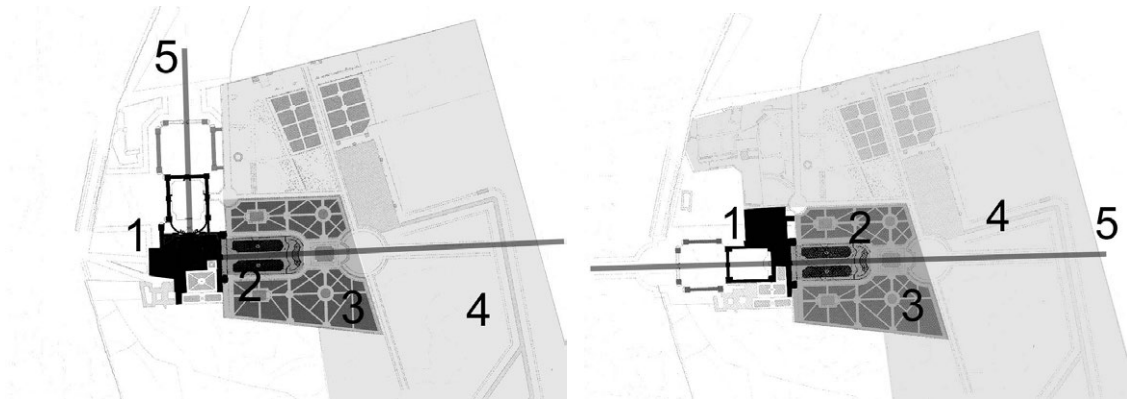


Sección y alzado de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1714. *Biblioteca Nacional de París*



Sección longitudinal de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1714. *Biblioteca Nacional de París*

Los jardines¹⁷, muy similares en los dos proyectos, tenían un parterre central cercano al palacio con dos piezas de bordado y fuente centrada que se remataba mediante un muro de contención con forma de exedra, al que se adosaba en un nivel tres pies más alto un estanque con juegos de agua, con dos rampas simétricas -asimismo curvas- que lo abrazaban y comunicaban la plataforma superior. Ésta también se alcanzaba mediante dos paseos laterales que desde los pabellones extremos de la nueva fachada oriental de palacio ascendían acompañando la extensión del parterre. En esta cota más elevada se introducía un gran estanque rectangular rodeado de doble hilera de árboles y, tras él, se disponía un foso formando otra exedra que llevaba a una gran plaza circular que permitía la conexión con el antiguo parque, especialmente con el Estanque Grande, situado al norte, y hacia el este, con el Campo Grande; se proseguía el eje del parterre por este sector y se desdibujaba al alcanzar el Río Grande o Canal del Mallo.



Gradación de las partes de las propuestas I y II de Robert de Cotte (plano base: interpretación de Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L. y otros, 2002)

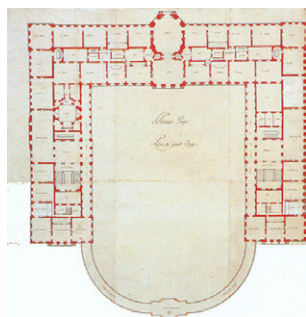
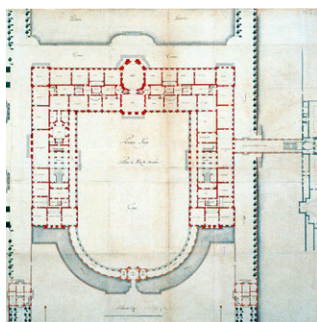
1: Palacio; 2: Parterre de bordado; 3: Bosquete; 4: Parque; 5: Eje de ordenación

A ambos lados de este conjunto se organizaban cuatro bosquetes distribuidos por un viario radial, que llevaba a unos gabinetes interiores con estanques rectangulares, en los más cercanos al palacio, y circulares en los alejados. Este conjunto de parterre, bosquetes y estanque superior estaba cerrado y tenía dos accesos: uno al norte, abierto a una glorieta circular que comunicaba con el pabellón central del patio de honor del palacio y cuya avenida arbolada se prolongaba hasta la calle de Alcalá, y otro al este, en el punto central del foso ya mencionado en el nivel superior del parterre. Estos bosquetes coincidían, hacia el sur, con los límites septentrionales del Olivar de los Jerónimos, e incluía el Corral de las Vacas; al este, con el paseo de San Antonio y al norte se creaba una amplia avenida exterior perpendicular al eje de entrada al palacio, cuya intersección con la avenida que parte de la puerta norte del espacio reservado generaba la glorieta ya mencionada. Esta plaza, en el segundo ejemplo, se mantenía, pero sin acceso al patio de honor, que se desarrollaba hacia el oeste.

En los patios se sustituyeron los jardines de cuadros por parterres, con variaciones en los dos ejemplos: en el primero se introducía en el jardín de la

Reina un parterre en cruz de San Andrés y se eliminaba el Cuarto del Príncipe, lo que propiciaba la creación de otro parterre alargado de dos piezas con fuente central; en los jardincillos del Casón se repetía el esquema del jardín de la Reina; en la segunda propuesta desaparecía también el Cuarto del Príncipe y se mantenía su parterre doble, pero se buscaba la continuidad con el jardín de la Reina, ahora más pequeño, y se realizaba un parterre similar, doble y con fuente central, aunque más elaborado; otro de una pieza se introducía en el jardincillo sur del Casón, ahora más grande, dibujado igual al norte.

En los siguientes proyectos sucedía de la misma manera: con jardines de trazado similar pero varía la configuración del palacio.



Plantas baja y principal de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1714. *Biblioteca Nacional de París*

En ambos casos del segundo grupo de proyectos se respetaba el palacio original y desde el Casón se introducía una galería que conectaba con la nueva residencia, de magníficas proporciones. En el primer proyecto, el palacio tenía forma de U y se abría, de nuevo, hacia el camino de Alcalá. Un antepatio con pabellones y fosos acuáticos acompañaba el acceso, con una plaza circular en la intersección con la calle de Alcalá, rodeada de doble hilera de árboles cuya entrada septentrional, planteada como camino hacia El Pardo, se trazaba de forma monumental siguiendo el eje del palacio, con una gran avenida arbolada y pradera intermedia.

Tras otro foso semicircular, rodeado de un peristilo con un pabellón central de acceso, se encontraba el patio del palacio, formado por la U edificada. Frente a la característica entrada principal en el eje, se planteaba una doble enfrentada en los cuerpos laterales de la residencia, cada una con su vestíbulo columnado y su escalera imperial; dos salones, uno de ellos ovoidal que se introducía en la terraza posterior, se sucedían en el eje central.

El segundo proyecto mostraba una residencia completamente diferente pues, aunque el acceso se seguía realizando por el norte, se organizaba una plaza semicircular y un antepatio, tras un ancho foso con dos pabellones, flanqueado por sendos cuarteles de gran extensión con otro foso final de donde arranca un patio de honor cerrado por galerías y por el alzado norte del palacio; éste, con cuatro patios, presentaba una cruz construida con gran cúpula central y cuatro salones en los extremos de los brazos que sobresalía en fachada. Asimismo, el ala occidental se ampliaba para comunicar este palacio con el del Buen Retiro a través del Casón.

Los jardines en ambos proyectos eran prácticamente iguales. Se extendían en dos direcciones desde el palacio: hacia el este, como en los primeros ejemplos, y hacia el sur, con un amplio desarrollo de más de un kilómetro.

Los jardines orientales presentaban, como los anteriores, un parterre de bordado con dos piezas y un elemento acuático final –un estanque circular con surtidor-, así como una exedra que se abría al paseo de San Antonio y desde la cual se extendía un gran eje arbolado, desdibujado de nuevo al alcanzar el Canal del Mallo. A ambos lados se disponían rampas con galerías vegetales unidas en la exedra final y bosquetes con diferentes dibujos: al norte, una masa sin estancias y otro trapezoidal con un viario geométrico interior; y al sur, una pieza rectangular dividida en dos con sendos ochavos, con plaza y estanque circular central, con su correspondiente surtidor.

Este bosquete se encontraba en el flanco oriental del gran parterre meridional. Desde la terraza de palacio se bajaban unas gradas hasta esta espléndida pieza de bordado con dos compartimentos, cada uno con fuente central, surtidor y, como remate, otro surtidor en un estanque octogonal, que se introducía en el siguiente nivel bajo, al que se accedía por otras gradas. A ambos lados del parterre se situaban los bosquetes, en plataformas elevadas, separadas del espacio abierto central por avenidas arboladas; el oriental era el mismo que el bosquete meridional del parterre situado al este del palacio, y el occidental, menor que el anterior al localizarse aquí el antiguo palacio del Buen Retiro, tenía un gran gabinete central con piezas acuáticas y calles radiales.

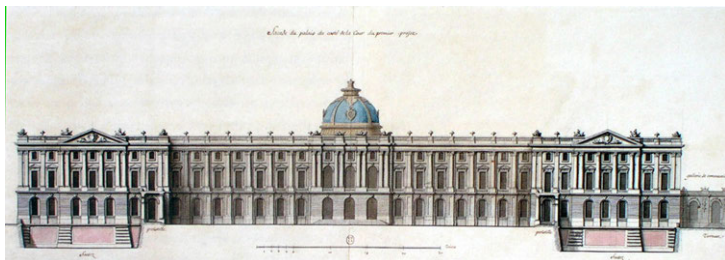
Con el ancho de estos tres elementos, parterre central y bosquetes laterales, se desarrollaba a un nivel inferior, pues el terreno caía en esta zona, un gran parterre de césped, a la inglesa, compuesto de una pieza simétrica más elaborada, con conchas dibujadas en el *gazon*, y dos amplias praderas laterales o *tapis vert* con tres estanques con surtidor en cada una –los extremos circulares y el central rectangular con semicírculos adosados- acompañadas de avenidas arboladas. Se culminaba este parterre mediante un gran surtidor en un estanque circular del cual partían una serie de cinco avenidas radiales arboladas que se proyectaban en el paisaje; una gran exedra formada por la prolongación del viario que cerraba el parterre a la inglesa las intersecaba formando una corona circular con cuatro piezas de césped.

Si bien el palacio del Buen Retiro y los jardines cerrados anejos se mantenían, el parque desaparecía en gran parte, incluidos el Ochavado, las Campanillas, ermitas –excepto San Antonio y San Juan-, leonera, basílica y convento de Atocha y resto de elementos. Además, era necesario variar el acceso a Madrid por el camino de Valencia, que se veía invadido por la exedra final, así como la configuración urbana de la actual zona de Atocha y de la calle de Alcalá.

Finalmente, sólo se construyó el parterre inicial de Renato Carlier frente al Casón y en lugar del Ochavado¹⁸.

Las intervenciones en el Buen Retiro se tienen que entender desde el primer momento como un intento de modernización de un conjunto considerado anticuado y fuera del gusto imperante, aunque con posibilidades de

intervención y expansión, ventaja evidente frente a los problemas irresolubles del Alcázar. La labor del arquitecto consistía, como explicaron Brown y Elliott¹⁹, <<en introducir un mínimo de control en la anárquica organización del Retiro>>, a lo que hay que añadir la necesaria imbricación del palacio en la ciudad, pues hasta el momento habían estado yuxtapuestos.



Alzado principal al patio de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1714. Biblioteca Nacional de París

Básicamente, lo que se intenta conseguir con la transformación del antiguo conjunto es un palacio con sus jardines de características homogéneas que expresen la grandeza de su promotor, el rey Felipe V. Dado su carácter suburbano y su inmersión en un parque de considerables dimensiones, se concibió como un palacio a la francesa, *château*, que debía cumplir una serie de factores, aparte de articularse con la antigua construcción y jardines: fácil conexión con la ciudad mediante un acceso monumental, palacio suficiente para las necesidades de la corte, alzados representativos a dicha entrada y al jardín posterior, amplio desarrollo de éste al modo clásico francés e integración compositiva y unitaria de todos estos elementos²⁰.

Según los grados de acercamiento a este estado ideal, cuya referencia primera era Versalles²¹, se pueden constatar dos tipos en los proyectos presentados por De Cotte: uno más respetuoso con las preexistencias, lo que impide la integración final del conjunto, y un segundo independiente, cuyas premisas de partida permiten la consecución final del propósito planteado, un *château* francés rodeado de jardines²².

El Buen Retiro no presentaba las mejores condiciones para esta transformación, pues su concepción, como ya se ha dicho en el capítulo correspondiente, responde a un híbrido entre jardín hispano y villa romana del Seiscientos, pero anulando ambos orígenes los factores que podrían facilitar el cambio; así, el palacio no se sitúa, como en los parques suburbanos de Roma de finales del siglo XVI y el XVII, en una posición topográfica privilegiada, exento y dominando la composición, sino periférico, en el perímetro, a mitad de una ladera, y no en el eje de mayor longitud, rasgos habituales de la arquitectura de jardines española; además, no existía homogeneidad en el conjunto, sino amalgama de elementos y yuxtaposición de piezas independientes de diferente carácter, lo que imposibilitaba el aprovechamiento –a excepción del Estanque Grande, que tampoco pudo el arquitecto Robert de Cotte integrar en su proyecto-. Sólo el enmascaramiento del palacio antiguo y la sustitución de los jardines harían posible la conversión del Buen Retiro en un conjunto clásico francés²³.

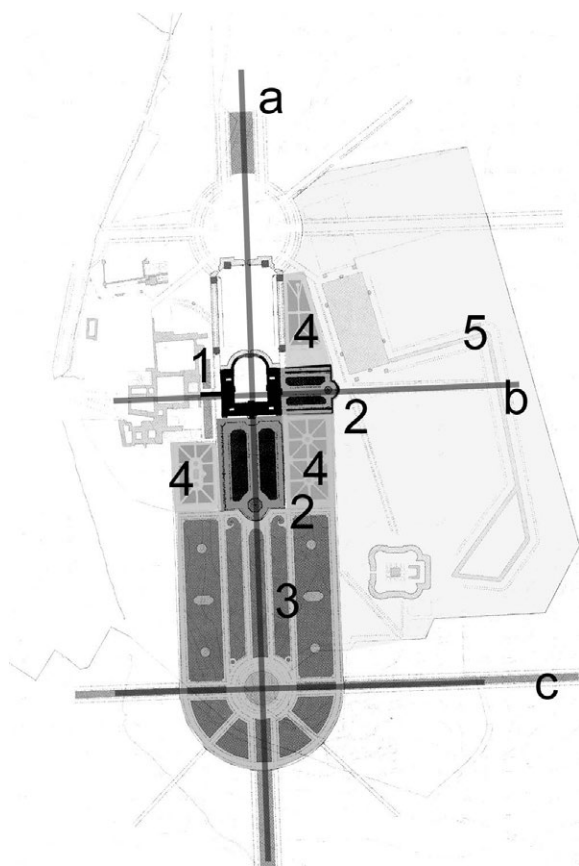
En la primera fase, proveniente del proyecto de Carlier y de las preferencias de la princesa de los Ursinos, se modificaba el palacio para ocultarlo tras nuevas fachadas que no tenía, la de acceso y la del jardín, pues una mezcla de cuerpos y tapias mostraban al exterior una imagen desestructurada²⁴. En los planos del esquema de desarrollo septentrional, que se va a denominar en este trabajo <<primero>>, se deja prácticamente intacta la arquitectura del palacio, pues se mantienen los elementos principales, incluidos San Antonio de los Portugueses y la leonera, pero se derruyen la Plaza Grande y el Cuarto del Príncipe y los jardines principales desaparecen –los anejos al palacio, que se transforman, y el Ochavado-.

Curiosamente, el peso del lugar está determinando en la composición una línea quebrada que, además, no existía en la concepción original del palacio: el requerimiento de acceder desde la calle de Alcalá²⁵ frente al habitual de la Carrera de San Jerónimo obliga a crear un cambio de ejes a escuadra, hecho inusitado en la arquitectura francesa de jardines, pues si en Marly el eje de acceso desde Versalles es perpendicular al principal, éste se organiza unitario y continuo con el palacio, lo que no sucede en el Buen Retiro.

Esta heterodoxia refleja, evidentemente, la evolución experimentada por el jardín francés en pocos años, que se vio sobradamente representada por el tratado de Dezallier d'Argenville *La théorie et la pratique du jardinage...*: existe una mayor flexibilidad en la organización de los espacios, así como la unidad total del jardín no es el requisito principal para la ordenación; aún así, Dezallier no plantea ningún jardín con desarrollo perpendicular al acceso, pero a finales del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII, siempre por requerimientos del terreno y del perímetro, se realizan varios ejemplos en donde el jardín principal se extiende perpendicularmente al palacio y entrada²⁶. Pero el caso del Buen Retiro es paradigmático, pues, además, el desarrollo del jardín no se hace en el eje de mayor longitud y el terreno asciende desde el palacio, con lo cual el nuevo trazado es pequeño y enfrentado, sin vistas, a la fachada del jardín.

La imposibilidad de ampliar el plano del parterre, dado el desnivel y la cercanía del Estanque Grande, que, evidentemente, hay que mantener, impide, asimismo, la ampliación del palacio, pues existe una cuidada proporción entre el volumen construido y el tamaño del parterre, aunque la distancia entre el comienzo de éste y la fachada oriental sea excesivamente pequeña²⁷, así como la existente con los bosquetes laterales, a escasos 20 m. La cercanía entre el edificio y el jardín, especialmente los bosquetes, constituye uno de los factores de libertad del arte de la jardinería tras Le Nôtre, aunque éste ya rodeó Marly de bosquetes sin parterres articuladores.

Por tanto, el parterre está determinado por la pendiente y por los elementos preexistentes –palacio y Estanque Grande-, así como los bosquetes se circunscriben a un espacio relacionado con el ancho del parterre y con el límite meridional de la propiedad de los jerónimos y el oriental del camino a San Antonio; el amplio terreno que rodea se entiende como cazadero, uso que ya tenía en parte en época de Felipe IV.



Gradación de las partes de la primera propuesta del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1713 (plano base: interpretación de Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002*)

- 1: Palacio
- 2: Parterres de bordado
- 3: Parterre a la inglesa
- 4: Bosquetes
- 5: Parque
- a: eje principal
- b y c: ejes transversales

Asimismo, la disposición monumental de la entrada, a excepción de la intersección del acceso con la calle de Alcalá, que no se resuelve, es modélica, pues cada patio es algo menor que el anterior y se suceden coaxialmente, por lo que ofrecen la típica forma telescópica²⁸.

La ordenación no podría ser, teóricamente, más francesa: entrada monumental con antepatio y patio de honor, palacio con fachadas monumentales, parterre, bosquete y elemento acuático en el cazadero exterior. Pero una serie de factores determinan su heterodoxia: primero, la situación del palacio a media ladera sin revelarse exento ni articulado con su entorno impide su integración completa con los jardines y el parque diseñado; segundo, el quiebro del eje que unificaría todo el conjunto en el Patio Principal de palacio, de tal forma que se organizan dos sucesiones: una de acceso, con la entrada, antepatio, patio de honor y palacio, y otra de desarrollo de los jardines, con el palacio, parterre, bosquetes y cazadero; tercero, al situarse el conjunto a media pendiente y encontrarse los jardines en la ladera oriental, enfrentada al alzado del palacio, y sin posibilidad de desarrollarse en la parte más lógica por la existencia de vistas, hacia occidente, debido al pequeño espacio y por encontrarse la ciudad tan cerca, se pierde la oportunidad de unas vistas dilatadas y se consigue un espacio cerrado, al modo italiano; y, cuarto, la articulación de los elementos del antiguo parque con la nueva geometría planteada determina una serie de ángulos y piezas descolocadas que enturbia el orden establecido, aunque De Cotte, magistralmente, introduce una plaza circular que permite integrar los elementos nuevos con los antiguos: por un lado cierra la sucesión del jardín ornamental y, como se plantea habitualmente en los ejemplos franceses

anteriores y contemporáneos, la línea curva constituye la geometría idónea para integrar las componentes excesivamente libres del exterior, en este caso cazadero, solucionado generalmente con una exedra²⁹.

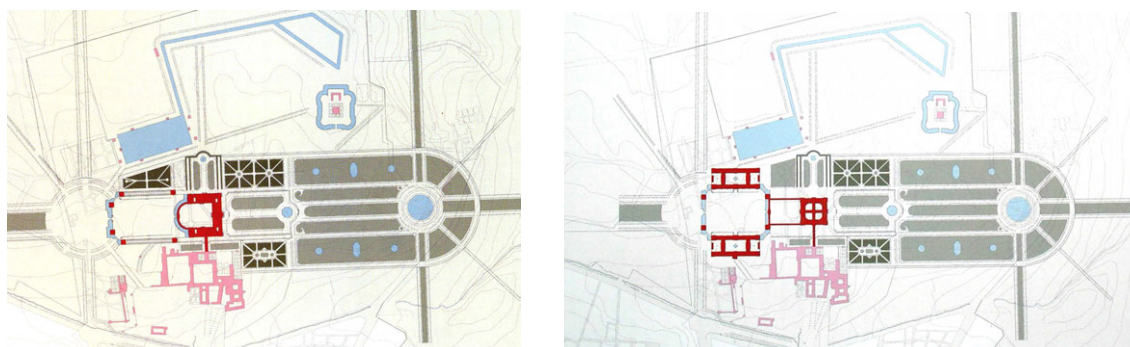
En este ejemplo de De Cotte, como sucedía en Charleval de Du Cerceau, se introduce una forma convexa en el eje principal hacia el palacio, en dirección contraria a las vistas, dispositivo que interrumpía la expansión, la proyección de la sucesión espacial hacia el paisaje exterior; pero si en Charleval era significativo, pues desde el palacio se podía apreciar esta curva introduciéndose en el jardín y cortando el desarrollo hacia el entorno natural, en el Buen Retiro la pendiente contraria impide considerar esta cuestión; es más, De Cotte soluciona este posible problema compositivo volviendo a introducir otra exedra, la del foso, hacia el paisaje, de tal manera que, aún así, la proyección se realiza formando un magnífico juego de simetría con el eje transversal cuyo centro es el estanque: la exedra final del parterre tiene su eco en el círculo de la plaza que se introduce hacia el estanque, y el mirador curvo sobre los juegos de agua, el parterre y el palacio tiene su equivalente en la exedra del foso acuático. Además, y a mayor escala, la amplia plaza es la perfecta charnela de articulación entre los jardines ornamentales y el cazadero, pues absorbe los cambios de ejes, las diagonales primitivas, así como todas las piezas, tanto nuevas como originales.

La especial configuración del jardín ornamental obliga a introducir, como en los jardines italianos y, más cercanos, en La Granja o Marly, un elemento volumétrico en la terraza superior –el arbolado regular que rodea el estanque–, de tal forma que desde el palacio se intuya la existencia de jardines de mayor tamaño todavía por descubrir, organizados en terrazas y comunicados mediante escaleras y rampas según un eje único que ordena el conjunto, por lo que, en principio, se plantea un espacio perspectivo de visión dinámica al modo italiano.

Con el segundo proyecto de la primera entrega de De Cotte, se consigue un mayor equilibrio compositivo³⁰, que el propio arquitecto prefiere³¹, aunque fuera rechazado por sus promotores: la sucesión de espacios de acceso se alinea con la de los jardines, de tal forma que el palacio toma una posición centrada y coaxial con su entorno, pero, además, se fomenta su relación con la ciudad, pues la entrada se realiza por el mismo punto y de forma directa desde el Alcázar a lo largo del recorrido establecido hasta la Carrera de San Jerónimo. La principal desventaja estriba en la destrucción de la Plaza Principal y el Salón de Reinos, el Patio del Rey, los Cuartos del Rey y la Reina y el jardín del Caballo, piezas fundamentales del antiguo palacio y jardines, factor al que hay que añadir que el acceso era menos monumental al tener menos desarrollo y encontrarse en pendiente.

En este proyecto, De Cotte consigue una integración entre la arquitectura del palacio y la naturaleza exterior que, además, se extiende a la ciudad, de tal forma que se alcanza un ideal barroco de ordenación ejemplificado en Versalles; así, desde la ciudad –por la Carrera de San Jerónimo– y en el mismo eje, se suceden el acceso al conjunto, con antepatio y patio de honor; tras él, el palacio, con sus dos nuevos alzados que permiten la conexión con ambos

desarrollos axiales, y, desde éste, la terraza, el parterre de bordado, los bosquetes, el cazadero con los elementos acuáticos y, en el exterior, el paisaje madrileño. Como sucede en el jardín barroco francés, el bosque abraza en U al parterre, el cazadero al bosque y la naturaleza exterior al cazadero, pero la disposición topográfica impide la integración total, pues tanto el cazadero como el paisaje exterior no se pueden aprehender desde el palacio.



Primera y segunda propuestas del segundo proyecto para el Buen Retiro. Robert de Cotte, 1713, interpretación de Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L. y otros, 2002*

El segundo grupo de proyectos es mucho más ambicioso y, también, menos comprometido con el palacio existente, que se mantiene intacto, aunque relegado a un puesto secundario; en cambio, la ordenación del entorno resulta más arriesgada, tanto por la relación planteada con la ciudad como respecto al antiguo parque del Buen Retiro.

Además, al proponer Orry a De Cotte la creación de un nuevo palacio sin modificar el antiguo, ya éste no interviene como preexistencia que pudiera comprometer fuertemente la composición del proyecto, sino que se concibe <<el palacio real en su estado puro³²>>.

La disposición es grandiosa, aunque ajena al entorno urbano del palacio: las recomendaciones de Orry sobre las mejores vistas, la topografía y el acceso determinan completamente el nuevo trazado, pero De Cotte no conoce el terreno ni los límites del mismo, lo que provoca serios desajustes en el perímetro de la propuesta, de tal forma que el amplio parterre a la inglesa con su hemiciclo final no sólo destruye el convento y basílica de Atocha, sino que obliga a desplazar el camino de Valencia hacia el sur y a realizar unos importantes movimientos de tierras en el cerrillo de San Blas, profundo barranco sobre el cual se localiza el estanque circular³³. Los más de 1.000 m de longitud que presenta el jardín hacia el sur suponen unas dimensiones inusitadas para un palacio suburbano –Vaux-le-Vicomte, en plena campiña, tiene un desarrollo aproximado de 800 m en los jardines ornamentales-.

Como solicitan la princesa de los Ursinos y Orry, el acceso al conjunto se realiza desde el camino de Alcalá, vía de importancia en el trazado urbano madrileño. De Cotte, como le señala el mismo Orry³⁴, introduce una amplia plaza que organizaba a la vez las entradas al Buen Retiro y a la ciudad³⁵; una red radial de ocho caminos –uno de ellos cegado- emerge de dicho espacio,

capaz de generar el desarrollo del conjunto y determinar el nuevo viario urbano. Así, sobre el eje norte-sur se extienden los patios de acceso, palacio, jardines y parque, así como las vistas principales a la vega del río Manzanares y, además, un nuevo camino en dirección al palacio de El Pardo, trazado hacia el norte; en el eje este-oeste redibuja el arquitecto, en dirección a Madrid, el camino de Alcalá, y en el cazadero, una amplia avenida arbolada sin intención funcional alguna; la vía nordeste lleva a Alcalá de Henares por el antiguo camino; la vía sudeste se dirige al Estanque Grande y conecta con el paseo de San Antonio; la sudoeste se interna en el parque de forma forzada, sin fundamento, y, por último, la noroeste se ciega.

De esta manera, un elemento geométrico con una fuerte impronta formal –una plaza radial, que genera un ochavo, como el existente en el mismo Buen Retiro– es capaz de articular, en un punto de gran complejidad urbana, el acceso a la ciudad y el desarrollo compositivo del nuevo conjunto.

Mantiene De Cotte el parterre oriental, de menor desarrollo que el de la propuesta anterior, pues ahora es un jardín secundario; plantea un semicírculo final, pequeña exedra para alojar la forma circular del estanque. Las rampas laterales que salvan el desnivel no se articulan claramente con el antiguo jardín y el fondo del parterre, límite visual desde el palacio; si en el proyecto previo se cerraba con los bosquetes y arbolado del estanque superior, ahora queda definido por las galerías vegetales, como sucedía en el Gran Trianón o en Marly y que Dezallier d'Argenville también recomienda en su tratado *La théorie et la pratique du jardinage...*; además, los dibujos de los parterres y bosquetes son similares a los que aparecen en esta publicación, así como la articulación entre las diferentes piezas.

El trazado meridional es el principal del jardín: De Cotte plantea una amplia terraza que se curva ante los quiebros de la fachada del palacio y que da paso al parterre de bordado con dos estanques centrales y pieza acuática final de articulación con el segundo parterre a la inglesa, el cual, mediante una exedra proyectada hacia el exterior, favorece la conexión con el paisaje³⁶.

Robert de Cotte, en carta a Carlier, señala varias de las claves compositivas de sus jardines, que responden a los principios de Le Nôtre, pero tamizadas por el trazado de Dezallier d'Argenville: evitar hacer pequeñas entradas al palacio, sino grandes, espaciosas y de bellas proporciones; utilizar las terrazas si el terreno está en desnivel; usar líneas curvas para dar gracia al jardín, zonas cubiertas en los paseos con galerías vegetales, bosquetes y arboledas para hacer los paseos más agradables; descubrir las ventajas del terreno y separar el jardín particular o más privado del parque mediante cercas y fosos o zanjas (las cuatro últimas tienen más relación con las teorías de Dezallier d'Argenville).

Así, el proyecto cumple con las reglas compositivas del arte de Le Nôtre³⁷, pero con una mayor sencillez y naturalidad en los elementos formales, según reza el tratado de Dezallier d'Argenville³⁸. La variedad, aunque desarrollada, está mucho más medida y no se busca la abundancia y el lujo, como sucede en los jardines de Luis XIV, sino que se utiliza la disposición general del arte clásico

francés y los elementos se simplifican, en una búsqueda de <<hacer ceder el arte a la naturaleza>>.

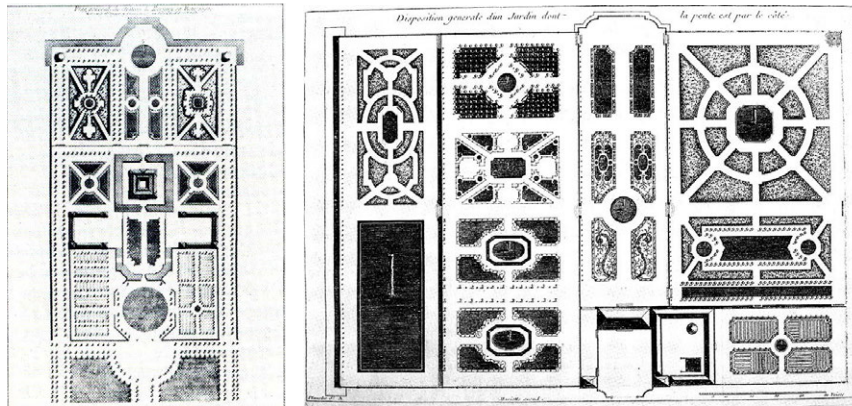
Entonces, se desarrolla el conjunto axialmente de tal forma que todos sus componentes se concatenan en una sucesión a lo largo del eje principal, que es el de simetría y el que proporciona unidad al Sitio Real; además, los distintos componentes –plaza de acceso, patios, palacio, parterre de bordado, parterre a la inglesa, bosquetes, cazadero y paisaje exterior- se gradúan para conseguir una integración, por un lado, con la ciudad y, por otro, con la naturaleza, de tal forma que se va desregularizando el trazado desde el palacio hacia el exterior; el terreno, con pendiente al sur, se aterriza y cada elemento se asocia a una plataforma, cada una con una cota ligeramente inferior –no perfectamente conseguido en la parte meridional- para evitar grandes muros de contención y favorecer la visión del palacio –situado en el área más elevada- desde cualquier punto del jardín.

Esta sucesión de elementos a diferentes niveles organizan un espacio perspectivo unitario de visión dinámica, de tal forma que desde el palacio se obtiene una idea general del conjunto pero el conocimiento completo sólo se puede conseguir mediante el recorrido de todo el jardín, facilitado por los elementos de comunicación vertical; para ello, utiliza De Cotte varios de los dispositivos espaciales de la jardinería clásica francesa, como la visión telescópica desde el palacio, de tal forma que el parterre de bordado se limita con los muros vegetales de los bosquetes y se abren al parterre inglés para, a su vez, cerrarse por las hileras de árboles de las avenidas laterales y abrirse finalmente en el eje principal y vías radiales, en el extremo del hemisiclo; asimismo, esta apertura focal del viario se pretende que se extienda, virtualmente, hasta el infinito, con las panorámicas del valle del Manzanares.

La elección de aprovechar las vistas dilatadas que señala Orry hacia el sur y que Robert de Cotte incluye en su segundo proyecto indican la preferencia, como en todo el jardín clásico francés, hacia los ámbitos despejados y proyectados hacia el infinito, en franco contraste con el proyecto anterior, donde el terreno se desarrolla con la pendiente enfrentada al palacio, esquema después repetido en La Granja.

Por otro lado, aunque los planos de Carlier son claros para un conocedor del lugar, seguramente pensaba De Cotte que el cazadero que rodeaba el parque del Buen Retiro era una zona de vegetación más densa, si no boscosa, como era habitual en su país, pero la verdad era, y sólo hay que estudiar el Texeira para apreciarlo, que el entorno, sin ser yermo, presentaba escaso arbolado; ésta debe ser la explicación de la inexistencia de límites vegetales –excepto dos escuetos paseos arbolados laterales- en el parterre inglés y en el fondo del parterre oriental. Especialmente la pieza primera adolece de esta delimitación espacial que tan importante es para la disposición secuencial de los elementos y para la organización de la visión graduada hacia el exterior. Por tanto, la sucesión espacial se resiente al introducirse el parterre de césped en el cazadero exterior, un matorral bajo típico de la comarca madrileña, sin el necesario bosquejo intermedio que permitiera la gradación. Así, dentro de un trabajo de gran calidad y seguramente por desconocimiento del medio físico –

especialmente el terreno-, añade De Cotte en sus proyectos una serie de desviaciones a la norma, especialmente en el remate de ambos parterres comentados.



Périgny. J. Mariette, 1727.
HANSMANN, W., 1989

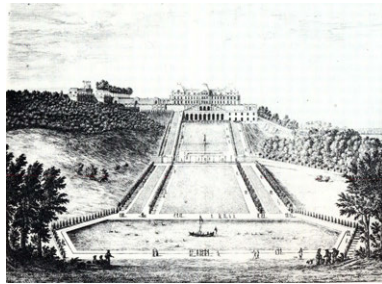
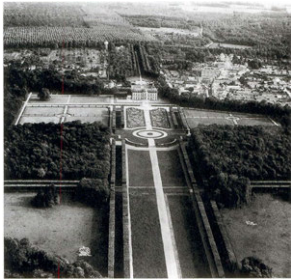
Tercer modelo, según Le
Blond.. DEZALLIER
D'ARGENVILLE, A.-J.,
1709

La apertura final del parterre era necesaria para posibilitar la continuidad de las vistas y se desarrolla en el jardín francés de comienzos del siglo XVIII³⁹, generalmente de menor superficie que las actuaciones de Le Nôtre, eliminando el bosqueque final, como en Périgny, de Claude Desgots, anterior a 1727. y así lo recoge Dezallier d'Argenville en su tratado *La théorie et la pratique du jardinage...* en el tercer modelo de jardín, más pequeño que los dos primeros – en éstos el bosqueque sí aparece de forma canónica-.

El excesivo ancho del parterre inglés, que Orry alienta al recordarle que en ambos lados del eje principal es posible extenderse –aunque parte de los terrenos fueran propiedad de la comunidad jerónima-, su escasa formalización, la prolongación de los límites del parterre de bordado y los bosqueques para formar un parterre tripartito y la falta de limitación espacial lateral mediante bosqueques convierten a este espacio en una inmensa plataforma sólo animada por las avenidas centrales, las insuficientes fuentes, el gran surtidor final y la vista exterior. El mismo Le Nôtre, en Vaux-le-Vicomte, consigue en una sucesión similar entre parterres, una articulación más lograda; además, el parterre de césped se desdibuja por dos razones: la parte central, que debería ser el parterre, funciona más como un amplio paseo con su pieza central de *gazon* o *tapis vert* –como en tantas *allées* del momento- y dos estrechas piezas también de césped, y las dos laterales rectangulares, del mismo ancho que los bosqueques y sin dibujos, no presentan relación compositiva con las centrales.

En los amplios patios de entrada al *château* francés se utilizan estas neutras praderas, generalmente en dos piezas, que no compiten con la fachada del palacio ni con el jardín posterior, pero cuando se introducen en el segundo parterre -el de césped a la inglesa- se delimitan mediante arbolado, tanto el de las avenidas, generalmente recortadas, como, tras ellas, los bosqueques, hecho que no se verifica en el Buen Retiro. En cambio en Champs⁴⁰, Claude Desgots, sobrino de Le Nôtre, sólo cinco años después de los diseños de De Cotte, trazó un gran parterre de césped tras el de bordado, igualmente limitado por árboles recortados y con praderas laterales, similares a las del Buen Retiro, pero todo

rodeado de bosquetes; los *allées* bordeados de avenidas, asimismo con hileras de árboles recortados tras los parterres, eran comunes en los jardines franceses, pues permitían la continuidad del eje principal y extenderse geométricamente pero sin una excesiva formalización; Le Nôtre lo utiliza en Versalles, en el *Allée Royal*, y en otros jardines, entre los que destaca Meudon⁴¹, donde una gran avenida de pradera de proporciones inusitadas se extiende rodeada de un cazadero. Posteriormente, Blondel⁴² utilizará estas vías de césped cubiertas como apoyo a las estructuras de sus jardines.



Vista aérea de Champs. FARIELLO, F., 1967

Vista de Meudon. Israel Silvestre, s.f. Biblioteca Nacional de París

La desconexión entre estas praderas laterales del Buen Retiro, cada una con casi 5 ha de superficie, es paliada por Robert de Cotte mediante una relación geométrica que ya utilizó Le Nôtre en sus jardines, especialmente en Vaux-le-Vicomte: los elementos acuáticos se disponen formando rombos sucesivos, más abiertos según el espectador se aleja del palacio, de tal forma que uno de los extremos lo constituye éste y el otro el estanque final, herramienta que permite una continuidad geométrica entre las partes formada por las diagonales de estas piezas acuáticas.

Por otro lado, en referencia a la articulación con la ciudad, Robert de Cotte plantea desde el primer momento la transparencia de la fachada urbana del palacio, de tal forma que el cerramiento murario desaparece y se sustituye por fosos, como sucedía en la arquitectura francesa. Según Bottineau⁴³, los peristilos de columnas y fosos de forma semicircular recuerdan al Trianón y su patio de entrada, pero la concepción del conjunto es versallesca: la sucesión de plaza, patios, palacio y jardines se ajusta a Versalles, pero mejorando el modelo. El patio principal, según la misma fuente, se inspira en Marly, cuyos pabellones exentos recuerdan a los de diseñados por De Cotte para el Buen Retiro.

Sin embargo, el proyecto del nuevo jardín tenía serios problemas de inserción en el parque previo, que era destruido, obviado o no asimilado por el trazado de De Cotte. La variada y caótica disposición de los jardines del Buen Retiro y la inexistencia de un orden geométrico que hubiera podido determinar algunas de las direcciones estructurantes del nuevo jardín –como sucedió en Versalles con la zona de los bosquetes- impidieron aprovechar las piezas arquitectónicas más valiosas del conjunto, incluso el propio palacio, a excepción del Estanque Grande, cuyo interés era más funcional que compositivo. Así, desaparecen prácticamente todas las ermitas, y las que quedan, las de San Juan y San Antonio, la primera es prescindible y la segunda se oculta, como recomienda Orry a De Cotte, al estar elevada frente a los parterres.

¹ Es imprescindible para el reinado de Felipe V el ya clásico BOTTINEAU, Y. *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

² En una carta de Jean Batiste Orry, ministro de Felipe V, comenta el autor el destino del palacio de servir como retiro de los reyes, que lo usan en primavera y algunos días de otoño, aunque debía poder ser habitable todo el año. Ver 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 de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, p. 224. Jean Batiste Orry fue comisionado por Luis XIV a España para sanear las finanzas del país y, hasta su caída en desgracia en 1715, tuvo una importante influencia política sobre Felipe V.

³ Tanto la reina, María Luisa de Saboya, como su camarera mayor, la princesa de los Ursinos, consideraban el Buen Retiro más agradable debido a su jardines; la misma reina se quejaba de la falta de verdaderos jardines en el Alcázar, pues los existentes le parecían encajonados y poco soleados. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 250 y 292. La princesa de los Ursinos, Anne-Marie de La Trémoille-Noirmoutiers, llegó a España con la reina; fue enviada por Luis XIV primero a Italia y luego se le mandó acompañar a María Luisa de Saboya, que la convirtió en camarera mayor. Sus opiniones artísticas fueron las más influyentes del reinado hasta el fallecimiento de su bienhechora, incluso por encima de las de los reyes. Fue protectora del ministro Orry. Ver id., pp. 186 y 250.

⁴ Ver id., pp. 123-128.

⁵ Robert de Cotte fue uno de los arquitectos más influyentes de la primera mitad del siglo XVIII, y no sólo por su evidente calidad artística, sino por su amplia capacidad organizativa, que le permitió, sin salir prácticamente del entorno de París, dirigir una serie de obras de gran importancia por el resto de Europa, entre las que destacan los conjuntos realizados en Estrasburgo, Bonn, Brühl, Poppelsdorf, Schleissheim, Rivoli y la Vénere.

⁶ Estos proyectos del Retiro se desconocen. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 292.

⁷ Ver id., p. 293.

⁸ Renato Carlier –en origen, René- fue arquitecto del Real Sitio del Buen Retiro y de La Granja, cuyo trazado está considerado como de su mano. Ver en este trabajo el capítulo correspondiente.

⁹ BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 292-295 no hace referencia directa a la poderosa Ursinos cuando habla del proyecto de Carlier, pero es de suponer que, igual que en el resto de los temas artísticos, fuera ella la que decidiera estas cuestiones; además, Carlier fue recomendado a ella al venir a Madrid. Ver GARMS, J., op. cit., p. 225. Según ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, <<Secuencias gráficas de los palacios y Sitios Reales de Felipe V: Madrid, Aranjuez y la Granja de San Ildefonso>>, en AA. VV. **El arte en la corte de Felipe V** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, p. 239, estas ideas eran de Carlier.

¹⁰ Según BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 293, Carlier era un arquitecto mediocre, nada más que un dibujante. Ver GARMS, J., op. cit., p. 224.

¹¹ Para ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 239, <<los dos proyectos iniciales planteados para el Buen Retiro por Robert de Cotte estuvieron influidos por la asistencia de su discípulo Renato Carlier, encargado de suministrarle información sobre el terreno, y quien estimaba oportuno realizar una nueva ala sobre los jardines, hacia el este>>.

¹² Según TOVAR MARTÍN, V. "El Real Sitio de <<El Buen Retiro>> en el siglo XVIII", en *Villa de Madrid*, 1989, nº 102, p. 25, Carlier realiza el Parterre a partir de 1715, cuando se rechaza la ejecución del nuevo conjunto.

¹³ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 294-295 y GARMS, J., op. cit., pp. 227-228.

¹⁴ Según BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 295-296, debieron influir tanto los problemas económicos como la partida de la princesa de los Ursinos y de Orry y la preferencia de su nueva esposa, Isabel de Farnesio, por la arquitectura italiana. Ver también GARMS, J., op. cit., pp. 223 y 234. Posteriormente, el rey restauró las ermitas abandonadas, creó la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en los jardines y reconstruyó la ermita de San Antonio tras el incendio sufrido en 1734. Este mismo año y debido a otro incendio, cambió el destino del Buen Retiro, pues destruido el Alcázar, el palacio suburbano se convertía en residencia habitual de los monarcas durante 30 años. Ver BROWN, J. y ELLIOT, J. H. *Un palacio para el rey*. Madrid: Alianza, 1981, p. 252.

¹⁵ Los planos de los proyectos para el Buen Retiro se encuentran en la Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Ha 20 (D. 996-1018) y Hd 135e (D. 705-728), según datos tomados de GARMS, J., op. cit., p. 234, artículo donde están publicados un amplio conjunto de ellos –un total de 14-. BOTTINEAU, Y., op. cit., lám. XVI a XXI publicó nueve inicialmente en la primera edición francesa en 1962; asimismo, se pueden estudiar 24 de ellos en TOVAR MARTÍN, V. <<Buen Retiro>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 294-312 y en BLASCO, C. El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, pp. 155-159 se incluyen 16.

¹⁶ Ver los dibujos e interpretaciones de ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., pp. 239-241.

¹⁷ Robert de Cotte, en carta a Carlier, describe el nuevo proyecto así como varias de las reglas compositivas que utiliza. Está incluida en BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 688 y 689 y traducida, con algunas imprecisiones, en BLASCO, C., op. cit., p. 160.

¹⁸ Ver el capítulo del Parterre del Buen Retiro en este trabajo.

¹⁹ Ver BROWN, J. y ELLIOT, J. H., op. cit., p. 252.

²⁰ TOVAR MARTÍN, V., 1992, op. cit., p. 298 redonda en estas cuestiones y se refiere al concepto de palacio-paisaje, en referencia a la continuidad espacial e integración de <<las disposiciones abiertas y flexibles, entre ejes longitudinales dominantes>>.

²¹ Para GARMS, J., op. cit., p. 224, no sin razón, Felipe V intentó emular a Luis XIV al organizar en el Buen Retiro una residencia nueva cerca de la capital rodeada de un gran parque, de tal forma que se creaba un paralelo entre Buen Retiro-Versalles y Alcázar-Louvre.

²² Según id., pp. 224-225, originalmente en el Buen Retiro sucedió como en Versalles, pues se comenzó por remodelar el palacio mediante la creación de un acceso digno con patios y una crujía nueva con las habitaciones reales y sustituir los antiguos jardines; de esta manera, se diluía la imagen del palacio tradicional español, cerrado en torno a sus jardines interiores y, como en Versalles, una residencia secundaria se convirtió en la oficial de la monarquía.

²³ Según CHUECA GOITIA, F. Invariantes castizos de la arquitectura española. Manifiesto de la Alhambra (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981, pp. 119-121, la aparición de la dinastía borbónica interrumpió el desarrollo del arte español entre el siglo XIV al XVII, que adoptó maneras francesas, para recuperar su pulso de nuevo con Juan de Villanueva. Chueca, como es habitual, aporta certeras indicaciones, pero estos proyectos también se dejan influir por los modos hispanos que el autor explica en su obra.

²⁴ Chueca hablaba, con razón, de un cortijo de un terrateniente más que un palacio del rey de España. Ver CHUECA GOITIA, F. Madrid y los Reales Sitios. Barcelona, 1958, p. 26.

²⁵ Señala GARMS, J., op. cit., p. 225 acertadamente que la entrada por el norte, desde la calle de Alcalá, recomendada por la princesa de los Ursinos y Orry, se realizaba para conectar el palacio con una de las vías principales de Madrid, así como obtener el suficiente espacio para organizar una entrada monumental, más difícil por occidente.

²⁶ Incluso varias obras de Le Nôtre, como Fontainebleau y Sceaux muestran un desarrollo ortogonal en el parque.

²⁷ El fracaso del proyecto de Carlier fue debido a la difícil relación entre el palacio y el jardín, pues éste se encontraba inmediato a aquél y en un nivel superior. Este dato no se lo dio a conocer a Robert de Cotte, que incluso lo defendió en su planteamiento, pero no en la resolución del proyecto, que no le gustó. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 294 y ss.

²⁸ El sistema de acceso telescópico compuesto por plaza, antepatio y patio de honor parece provenir, además de Versalles, de modelos anteriores más abiertos y con pabellones ligeros, como Richelieu. Según GARMS, J., op. cit., p. 225, su origen está en los palacios franceses del Renacimiento, pero para otros autores, proviene de la ampliación del pequeño palacio de Luis XIII en Versalles, que, en verdad, adopta esta forma hacia la ciudad. Ver ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 239.

²⁹ Boyceau utiliza este elemento semicircular en los jardines de Luxemburgo de París, Le Nôtre en el parterre y bosque de Versalles, en las Tullerías o en Sceaux y, además de múltiples ejemplos, en gran parte de los parterres *de ville*. Esta figura tiene un gran éxito en España, pues la mayoría de los escasos parterres que se plantean se organizan con un remate similar: el Parterre de Aranjuez, el de Liria, los del Jardín del Norte del Palacio Real Nuevo, la Quinta del duque del Arco o el proyecto para el Castillo de Villaviciosa de Odón.

³⁰ Según BLASCO, C., op. cit., p. 161, con la que coincidimos, esta, solución era más lógica para un arquitecto que trazaba un proyecto sin conocer el lugar, sin toda la información necesaria que Carlier no le debió proporcionar.

³¹ Para BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 294, esta propuesta es menos interesante.

³² Ver id., p. 296.

³³ Ver los planos de Robert de Cotte redibujados a escala sobre la topografía y parcelario de Madrid a comienzos del siglo XVIII en ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., pp. 240-241.

³⁴ Ver GARMS, J., op. cit., p. 228.

³⁵ De forma coherente considera BLASCO, C., op. cit., p. 164 más acertado el conjunto de últimos proyectos de De Cotte y señala la capacidad de la plaza de acceso de crear <<un nuevo foco de atracción hacia esta zona, ordenando nuevas vías de expansión de la ciudad>>.

³⁶ Este esquema lo inició Le Nôtre en Vaux-le-Vicomte medio siglo antes, donde el parterre de bordado, situado cercano al palacio y de ancho similar, se conectaba con el siguiente elemento, el parterre a la inglesa, de carácter menos arquitectónico, mediante un elemento acuático –el estanque circular- que se introducía apoyado en una exedra en el siguiente elemento, a cota inferior; de la misma manera, tras dicho parterre de césped, de formas más sencillas y de mayor superficie, otra pieza acuática servía de remate compositivo al introducirse en el bosque.

³⁷ Se han considerado estos proyectos como provenientes de las obras mayores de Le Nôtre, especialmente Versailles, y del tratado de Dezallier d'Argenville: para Yves Bottineau, en BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 297-298, como ya se ha visto, además de Versailles, hay referencias al Trianon y a Marly. GARMS, J., op. cit., pp. 224-225 y RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. Jardines del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, p. 368 también relacionan estas propuestas para el Buen Retiro con Versailles y la obra de Le Nôtre. Esta autora, en RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, n° 120, p. 3, como AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 260, y TOVAR MARTÍN, V., 1989, op. cit., p. 23, señalan que la influencia principal proviene del tratado de Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*>>.

³⁸ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J. *La théorie et la pratique du jardinage* (Edic. facs. de la cuarta edición, París: Charles-Antoine Jambert, 1760). Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972, p. 18.

³⁹ Ver HANSMANN, W., op. cit., p. 191 y 192.

⁴⁰ Ver FARIELLO, F. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, 2004 (1ª edición italiana 1967), pp. 165 y 166.

⁴¹ Ver HASZLEHURST, F. H. *Gardens of Illusions. The Genius of André Le Nostre*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, pp. 261-262.

⁴² Ver el proyecto realizado para Alemania en PICON, A. *French architects and engineers in the Age of Enlightenment*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1991, p. 81.

⁴³ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 297-298.

3.2.2. REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO



Vista aérea del conjunto. *Paisajes Españoles*

El palacio y jardines de La Granja de San Ildefonso se encuentran situados en la ladera norte de la Sierra de Guadarrama, en la provincia de Segovia, a escasos 10 km de esta ciudad y a unos 80 de Madrid. Ocupa un vasto territorio de 146 ha¹, inserto en un bosque de pinos de Valsaín que lo rodea por tres de sus lados –sudeste, suroeste y nordeste-, mientras que en la zona noroccidental se extiende la población de San Ildefonso, creada por los Borbones en el siglo XVIII, y cuya estructura urbana se agrega a la del palacio y su área de influencia, que incluye casas de oficios y otras dependencias secundarias.

De perímetro prácticamente rectangular² –a excepción de otro pequeño rectángulo adosado al lado sudoeste-, el mayor desarrollo se encuentra en la dirección sudeste-noroeste, con una distancia de casi 1.900 m, mientras que el perpendicular tiene unos 860 m. El extremo de mayor cota es el oriental, con 1.325 m de altitud, y desciende hasta los 1.200 del palacio y 1.025 m en el límite occidental del parque; esta ladera no presenta una caída homogénea, sino que los accidentes topográficos del sector se han mantenido en parte, a pesar de la importante obra realizada: la ladera tenía varios arroyos de montaña, entre los que destacaban el Morete y el Carneros, que nacían en la parte superior oriental y discurrían hacia el norte, y otros menores que se dirigían hacia el oeste, desembocando en el arroyo de la Fuente. Esta situación fue aprovechada de tal forma que el Carneros se desvió para verter sobre El Mar, depósito de agua producido al represar el Morete para surtir a las fuentes con la suficiente presión; éste segundo se canalizaba para organizar la denominada Ría o Río Cascada y varias líneas ornamentales acuáticas. El palacio se situó, desde el primer momento, en el punto más bajo de la divisoria de aguas este-oeste, por lo que la pendiente cae desde el mismo a ambos lados –Parterre de la Fama y la zona de la Selva-.

El territorio donde se extienden los jardines de La Granja tiene una climatología fría, de montaña, con unas temperaturas muy bajas en invierno, heladas continuadas durante más de medio año y varios días de nieve, así como un calor moderado en verano y precipitaciones altas, que lo convierte en un envidiado lugar de descanso estival. Con abundantes aguas provenientes del deshielo de la cercana sierra, la vegetación es la típica de alta montaña, con coníferas hasta una cierta altura –el famoso pinar silvestre de Valsaín-, robledales y luego monte bajo con pastizales, principalmente; el suelo es rocoso, con escasa capa vegetal, donde destacan las formaciones graníticas.

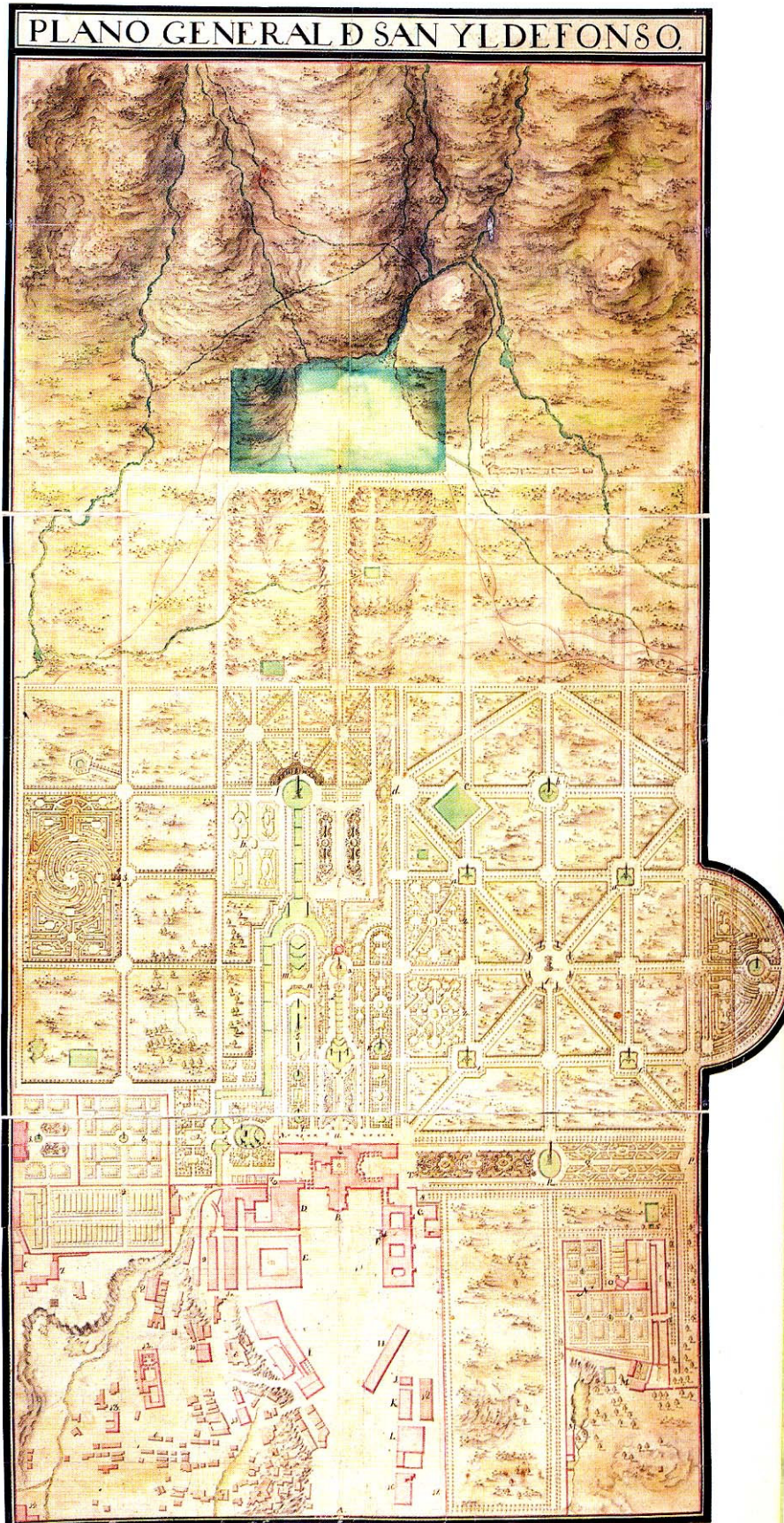
La Granja constituye la introducción completa del modelo del jardín clásico francés en España de mano de Felipe V, primer rey Borbón, que deseaba elaborar un pequeño paraíso aislado del bullicioso y falso mundo de la Corte³. Frente a los grandes proyectos sin realizar y las actuaciones aisladas, más de relleno, pálidos remedos de intenciones más ambiciosas, en La Granja se propone un ejemplo completo, una obra elaborada y proyectada de forma unitaria según el ideal de los grandes parques ejecutados en el país vecino.

La ubicación, criticada por el embajador Saint-Simon⁴, que visitó el lugar, fue decisión personal de Felipe V, que apreció la caza y belleza de sus parajes. La regularidad del perímetro exterior y la unidad de la actuación se consiguieron mediante la sucesiva compra de terrenos, dirigida a completar los trazados de los arquitectos⁵, de tal forma que la distribución final no es el resultado de la política de adquisiciones para la ampliación de la propiedad, como se ha pensado habitualmente⁶.

El conjunto representa uno de los capítulos más brillantes de la adaptación de los modelos franceses fuera de las fronteras de su país de origen, a lo que hay que añadir el óptimo estado de conservación y las mínimas alteraciones sufridas en sus casi tres siglos de existencia⁷.

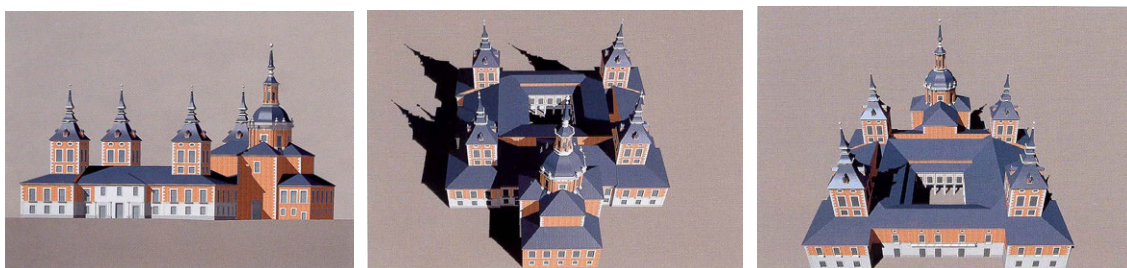
En este lugar⁸, denominado El Casar del Pollo, se encontraba una casa -una granja para descansar, de ahí su nombre- perteneciente a los monjes jerónimos del Parral de Segovia, que habían recibido en donación de los Reyes Católicos en 1477⁹. Construida en 1450 por Enrique IV¹⁰, como apoyo a sus jornadas cinegéticas, se acompañó con una ermita erigida bajo la advocación a San Ildefonso, reconstruida entre 1743 y 1745. La posesión constaba con 22 obradas de tierra (aproximadamente, 8,6 ha) y los edificios se ubicaban en dos sectores: la casa, donde está el palacio actual¹¹, y las dependencias de servicio y la ermita, entre el área de la Fama y la antigua Faisanera, que comprendían varios terrenos tapiados, de los cuales pervive la partida de la Reina¹².

Se localizaba en las cercanías de Valsaín, donde Felipe II había organizado un Sitio Real destinado a los meses de estío. Su desaparición por un incendio en 1686 favoreció la creación de La Granja, aunque Felipe V, que debía apreciar la zona, en un primer momento encargó a Ardemans la reconstrucción del palacio de Valsaín, que no se llevó a cabo más que parcialmente; en él se alojaron Felipe V e Isabel de Farnesio durante las obras de la vecina La Granja.



Plano general de San Ildefonso. Fernando Méndez de Rao (a), h. 1736-1740. Servicio Geográfico del Ejército

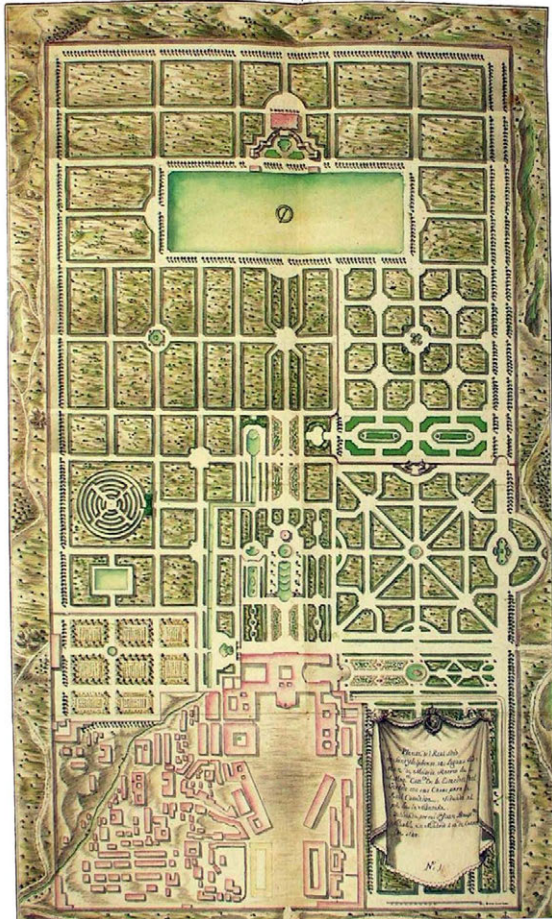
En marzo de 1720 compró Felipe V la posesión de los monjes, que incluía el terreno, la casa, la ermita y el resto de las dependencias, y, poco después, anunciaba su abdicación, acaecida en 1724, para alejarse de la vida cortesana, con miras a utilizar La Granja como residencia permanente; así, se proveyó de una casa de tamaño medio –un retiro- y unos jardines a la francesa. Encargó el rey a Teodoro Ardemans la erección del nuevo Palacio, de tal forma que transformó la antigua hospedería de los frailes con su patio central en un pequeño alcázar de tradición hispana, con cuatro torres en los ángulos con chapiteles, hoy dos desmochados, que se situaban en el interior de las crujías, no exactamente en las esquinas, y una capilla –después colegiata- dispuesta en el centro del lado occidental, posterior remate perspectivo del acceso al Real Sitio¹³. La casa de los jerónimos se vio entonces rodeada por tres de sus lados del nuevo palacio, mientras que hacia los jardines se mantuvo la crujía original¹⁴. La obra comenzó en 1720¹⁵ y ya en 1723, sin haberse terminado, la ocuparon los monarcas. Los jardines se construyeron contemporáneamente al palacio e incluían las tres perspectivas paralelas enfrente del Palacio, el sector de la Selva y las Partidas Reservadas, incluido el Laberinto, el Parque o las Ocho Calles y el área de los Jardines de la Reina, pero sin realizar los tres elementos del conjunto de la Fama¹⁶.



Reconstitución volumétrica del palacio de Ardemans. J. I. López Carrizo, 2000. SANCHO GASPARGASPAR, J. L y. ORTEGA VIDAL, J., 2000

El terreno adquirido en 1720 correspondía a la parte norte, donde hoy se encuentra la población, e incluía la zona del palacio y el sector del parque que llega hasta su límite este, donde terminan los bosquetes del área de Andrómeda –calle de <<la última línea de abajo>>-, terreno que albergaría las perspectivas principales, es decir, el parterre de Palacio, Cascada Nueva, fuente de las Tres Gracias y Cenador, la Carrera de Caballos, el bosquete de Eolo y la fuente de la Selva, así como la Cascada Vieja o baja en el arroyo, que se canalizó en ese momento.

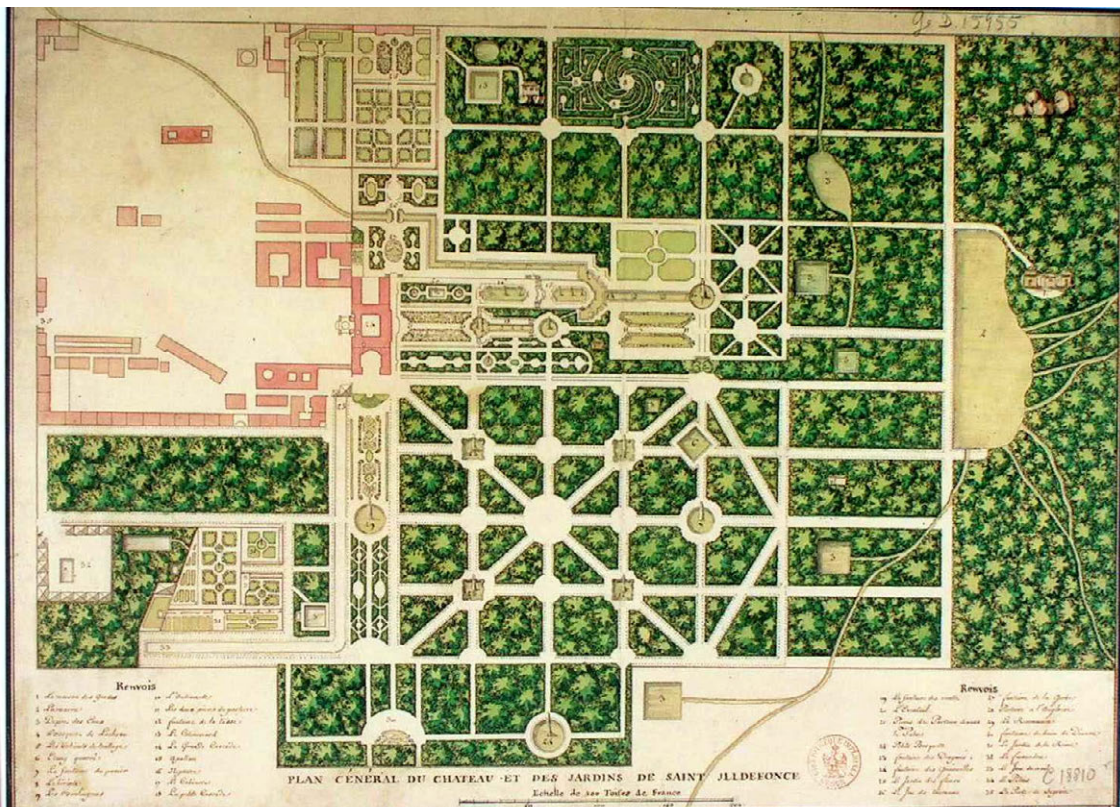
Las obras del jardín comenzaron, según la documentación, previamente a la compra del terreno, en 1718¹⁷. Tres años después¹⁸ ya había varios cuadros plantados y se acometía la construcción del jardín frente al Palacio, que supuso un importante desmonte, cuya obra principal fue el muro de contención de la Carrera de Caballos sobre la Ría. Precisamente, en esta fecha se encargaban Esteban Boutelou y Enrique Joly de la huerta del noroeste¹⁹. En 1722 estaban realizados los estanques, parte del depósito de agua mayor –que no era El Mar-, el parterre de Palacio y bosquetes anejos, así como el esquema de las Ocho Calles²⁰, que se tapiaban para facilitar la caza²¹, y se estaba construyendo



Planta general. G. B. Novello, 1740. *Biblioteca Marciana de Venecia*



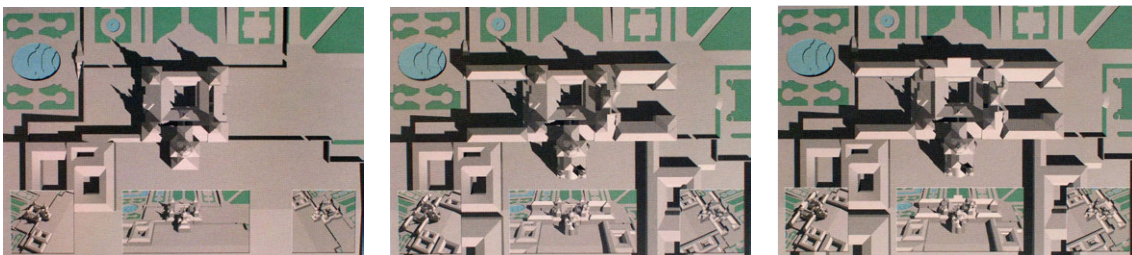
Planta general. Anónimo, h. 1780. *Archivo General de Palacio*



Planta general. Anónimo, h. 1750. *Biblioteca Nacional, París*

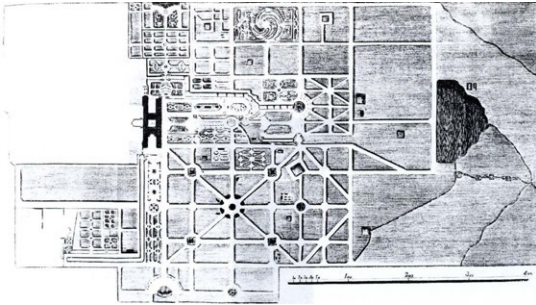
la Selva, la Ría y su puentecillo; un año después los jardines estaban prácticamente hechos²², pues ya funcionaba la ingeniería hidráulica –en 1721 se probó la Cascada Nueva, sin sus acabados de mármol-, así como se concluía dicha cascada, fuentes adyacentes y el Cenador, sin revestimientos ni decoración. En 1723 el rey compraba a la ciudad de Segovia 201 labrados²³ formados por el Parque, después denominado las Ocho Calles y los bosques tras la fuente del Canastillo, al sudeste. En la misma fecha la zona del Mar fue regalada por Segovia al monarca, hecho que permitió, al aumentar el caudal de agua, crear la segunda perspectiva; los bosques alrededor de dicho depósito acuático se adquirieron en 1735.

Parece seguro que el autor de la traza fue Renato Carlier²⁴, discípulo de Robert de Cotte²⁵, que permaneció en España como arquitecto del rey tras realizar el parterre del Buen Retiro; en su temprana muerte, en 1722, el jardín estaba ejecutado en gran parte y totalmente trazado. Esteban I Boutelou colaboró con Carlier y le sustituyó en la dirección de obras tras su muerte, junto a René Frémin y Jean Thierry, artífices principales del ciclo escultórico, de gran homogeneidad y calidad artística, que habían trabajado previamente en Marly²⁶; ambos escultores eran, además, responsables del Cenador de la Cascada Nueva y del puente sobre la Ría, en el sector de la Selva, aunque parece que ambas construcciones, como la Casa de las Flores, tenían diseño de Carlier²⁷. Esteban Marchand²⁸ trabajó a partir de 1724 en el trazado y dirección de obra de la nueva zona comprada tras la fuente del Canastillo, pero sin llegar a realizar un nuevo Laberinto de su mano; además, es probable que el parterre y bosque de la Fama fueran obra suya²⁹. Por lo tanto, prácticamente la totalidad del conjunto de los jardines provenía de mano francesa, a excepción de la Partida o Jardín de la Reina -también llamada de los Italianos-, dispuesta por Carlier pero encargada a tres jardineros florentinos, Joli, Basani y Lemmi³⁰.

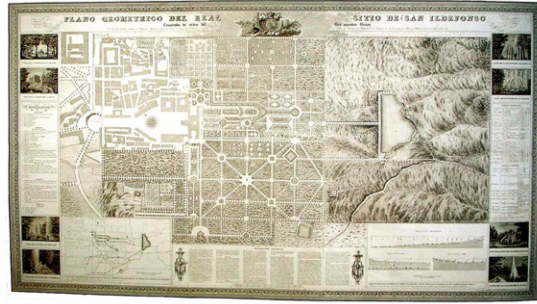


Evolución volumétrica del palacio La Granja entre 1720 y 1745, según Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L. y otros, 2002

En 1724 abdicó Felipe V en su hijo, Luis I, y pocos meses después, fallecía el nuevo monarca, de tal forma que su padre volvió a tomar el trono; en este corto lapso de tiempo pudieron los reyes disfrutar de los jardines ornamentales, ya prácticamente terminados, separados por una tapia del Parque y de la explanada sur, todavía sin el área de la Fama, y por una verja del patio de acceso, después denominado de Coches. La Granja, entonces, comenzó a transformarse de retiro de un rey abdicado a residencia real de los meses de



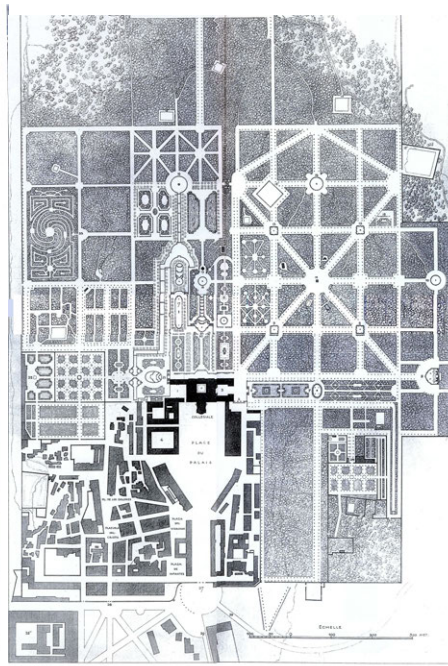
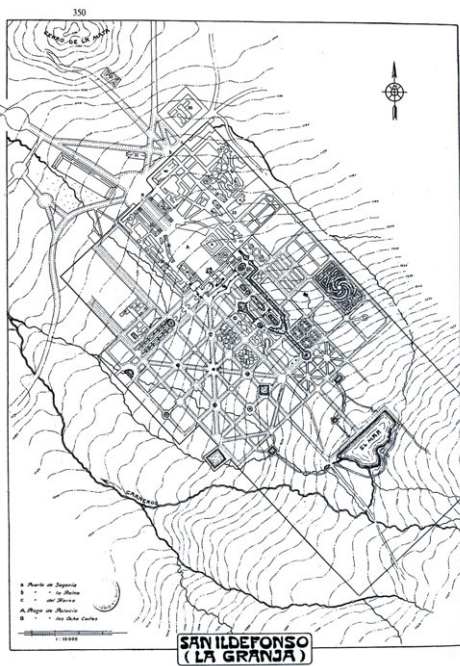
Planta general. PONZ, A., 1772



Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso. José Ribelles, 1830. *Archivo General de Palacio*



Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso. Tomás Muñoz, 1851. *Archivo General de Palacio*



Plano general de San Ildefonso, según Oskar Jürgens. JÜRGENS, O., 1925

Planta general del Real Sitio de La Granja, según Pierre Gromort. GROMORT, P., 1926

verano, por lo que ganó en tamaño y suntuosidad, como los jardines; es en este momento cuando se decidió terminar el Parque, es decir, el sector de las Ocho Calles, tirar sus tapias e incluirlo en los jardines mediante la disposición de esculturas y fuentes, para lo que seguramente se llamó a Marchand³¹.

Se encargó a Procaccini la ampliación de la residencia mediante la construcción de cuatro alas³² unidas al núcleo central del palacio, terminadas en parte por Subisati³³, así como la fachada principal al jardín, que quedó inacabada por el fallecimiento del primero. Posteriormente, los reyes solicitaron a Juarra la creación de una nueva fachada en este punto, que ya tenía preparada en 1735 y fue rematada por Sacchetti en 1741³⁴.

En los jardines, proyecta Marchand en 1728 el bosque de Latona, que no se realiza; el parterre y bosque de la Fama, probable obra suya, separados de la explanada del Palacio mediante un talud de césped o *glacis* con una escalera curva en el eje y dos rampas laterales para los carruajes³⁵; y los bosquetes de la parte de la fuente del Canastillo, éstos entre 1732 y 1733. Dos años después se ejecutaba el nuevo dique del Mar y en 1737 arrancaban las obras de la fuente de los Baños de Diana, última pieza del conjunto, terminada en 1746 con trazado de los escultores René Frémin y Jacques Bousseau.

Las plantaciones se realizaron, principalmente, con Boutelou, pues en época de Carlier sólo se colocaron los frutales de El Plantel y el boj y tejo de los parterres. Para los paseos se usaron álamos y tilos y setos de carpe, las charmillas, pero para otros sectores se trajeron naranjos de Florencia y castaños de Indias³⁶. En los paseos del jardín ornamental se introdujeron tilos y en las Ocho Calles olmos.

Los jardines sufrieron posteriormente diversos cambios, pero sin conseguir variar su imagen unitaria³⁷. Recientemente, se está restaurando con intención de recuperar, si no su trazado original, al menos su esplendor³⁸.

Para acometer una descripción de los jardines de La Granja³⁹, con su extensa superficie y amplio número de componentes, se aplicarán dos divisiones, tras introducir brevemente el Palacio: por un lado, el Jardín y Parque originales, separación realizada desde los documentos iniciales, que incluyen: en el primero, el parterre de Palacio, Cascada y bosquetes adyacentes, y, en el segundo, las Ocho Calles y el parterre y bosque de la Fama⁴⁰; y, por otro, la ampliación del Parque, a su vez con dos partes: el sector norte, con la zona de la Selva y la Ría, y el oriental, con El Mar⁴¹.

El palacio de La Granja tiene forma de H, compuesta por un núcleo central con un patio, denominado de la Fuente y origen del conjunto, y dos patios abiertos hacia el sur, el de la Herradura, y al norte, el de Coches, que es el de acceso y que se configuró desde el primer momento, aunque con diferentes elementos, pero la misma función; por tanto, la fachada septentrional sería la principal, aunque esta jerarquía la tiene, sin lugar a dudas, el amplio alzado hacia el jardín, en cuya primera planta y punto central se sitúa el Salón del Trono. Enfrentado a éste, pero en la fachada contraria, se encuentra la Colegiata, flanqueada en los extremos de las alas laterales por las distintas casas de

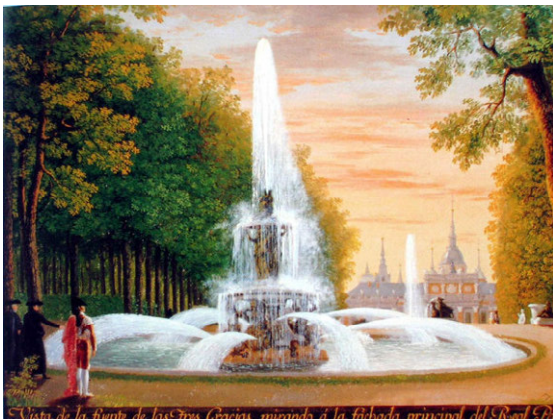
Vistas de La Granja. Fernando Brambilla, 1819. *Patrimonio Nacional*



Vista del alzado del palacio al jardín



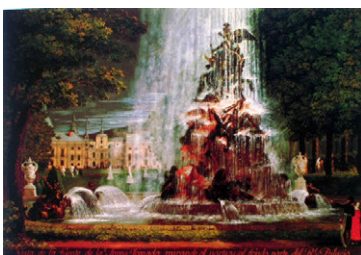
Vista general de la Cascada nueva y parterre grande



Vista de la fuente de las Tres Gracias mirando a la fachada principal del Real Sitio



Vista de la fuente mirando las Andromède tomada desde el punto de vista mirando al sur



Vista de la fuente de la Fama



Vista de la fuente con el nombre de los Vientos



Vista de la bajada a la Selva



Vista de la fuente de la cascada nueva tomada desde el punto de vista mirando al sur



Vista del parterre y fuente de la Fama



Vista de la casa de los Canónigos tomada desde el punto de vista mirando al sur

oficios. Bajo una de estas alas, que albergaba las habitaciones reales desde Isabel II y comunica con el actual Museo de Tapices, se accede al Patio de Coches por doble arquería, donde se encuentra la puerta del palacio con la escalera principal.

El Jardín corresponde al área situada frente a la fachada principal y está compuesto de una perspectiva central y dos bosquetes, los tres en ladera, con el Palacio en una cota inferior. La primera perspectiva la forman el parterre y Cascada de Palacio o Nueva; el bosquete septentrional incluye las Conchas y la Carrera de Caballos y el meridional se denomina de Eolo.

Respecto a la primera vista⁴², localizada enfrente de la parte central del Palacio, constituye la perspectiva principal de todo el conjunto. Se compone de cuatro elementos básicos: la terraza de las Esfinges, el parterre de bordado de Palacio, la Cascada Nueva y el Cenador.

La terraza pavimentada de las Esfinges se extiende a lo largo de toda la fachada del Palacio y desde ella se descendía a través de gradas con cinco escalones, situadas entre las esculturas que le dan nombre, al nivel del parterre y bosquetes posteriores –hoy coinciden ambos planos-, con una ampliación en la parte central del Palacio, que comprendía la escalera principal, introducida en el área del parterre inferior.

El parterre de bordado de Palacio, hoy convertido en bulingrín al elevarse los paseos perimetrales y mantenerse la cota en las áreas centrales, constaba de dos piezas simétricas con forma trapezoidal rodeadas de platabandas con setos de boj recortados y flores en su interior, así como dibujos vegetales en el propio parterre; se curvan las dos piezas para formar dos aperturas en los extremos, una de acceso, originada por la ampliación de la terraza de las Esfinges, y otra en la fuente posterior de Anfítrite, con trazado concéntrico a su estanque. Dos avenidas laterales arboladas de tilos que ocultan los bosquetes laterales, el de Eolo y la Carrera de Caballos se acompañan de estatuaria y jarrones. Los paseos, como en el resto del jardín, son de terrizo.

La Cascada está formada por una franja acuática estrecha que se abre en abanico al llegar al plano del parterre; la plataforma inferior es un amplio estanque bajo de forma polilobulada⁴³ con tres surtidores, de los cuales el principal y centrado es la fuente de Anfítrite. Sobre dicho estanque se suceden todavía dos planos abiertos en abanico y, tras ellos, ocho escalones dentro de la franja estrecha de la Cascada propiamente dicha, con el superior de mayor altura, que ascienden por la pendiente. Las diez gradas totales se recubrieron de mármol, así como las paredes laterales de la cascada y los vasos. La caída del agua surge del escalón superior, de sencilla formalización, con dos grupos escultóricos laterales. Para ascender hasta esta cota se organizan sendas paseos enarenados con sus escaleras situadas, la primera, tras el estanque inferior y, la segunda, donde comienza la Cascada.

En el plano superior, separada de la cabecera de la Cascada, se halla la fuente de las Tres Gracias, de pilón circular bajo y dos tazas superpuestas, la última sostenida por las figuras femeninas de las Gracias. Tras dicha fuente, se



Vista de la fuente y casada de la Selva, tomada desde el norte mirando al mediodía con parte de El Pabellón



Vista de las Ocho Calles



Vista de la Fuente del Canastillo



Vista de la fuente de Latona con el nombre de las Reinas



Vistas de la fuente de los Baños de Diana



Vista de la fuente de los Baños de Diana, tomada desde poniente mirando al frente por el costado de la fuente



Vistas de El Mar



Vista del mismo estanque tomada al norte mirando al mediodía

encuentra el Cenador, a casi 240 m del palacio, construido en piedra caliza rosa de Sepúlveda y de cuatro fachadas iguales, con otras tantas puertas y cubierta de pizarra; de planta octogonal, se adosan a los lados mayores los pórticos, por lo que deviene en una cruz griega.

En el lado norte de este conjunto se localizan dos terrazas que acogen la denominada Carrera de Caballos⁴⁴, precedida del bosque de las Conchas. En éste se encuentran, en sucesión, las dos fuentes de las Conchas o el Caracol y la del Abanico, en el centro, insertas en tres saletas de un alargado bosque con alineaciones de tilos y setos de charmilla⁴⁵; estos gabinetes tienen forma circular los extremos y rectangular el central, como los estanques, y están unidos por una calle longitudinal, hoy integradas las tres en el mismo espacio con la Carrera de Caballos al desaparecer los setos. Las fuentes extremas, del Caracol, tienen estanque circular de granito y un grupo de plomo con un niño que lleva el cuerno de la abundancia, y la central, del Abanico, presenta pilón rectangular y ninfa en su interior apoyada en una roca jugando con dos céfiros, ambos sobre un delfín con un surtidor en forma de abanico.



Vistas de la fuente de Apolo en la Carrera de Caballos, 2005

En los laterales se desarrollan dos avenidas arboladas, cuya prolongación limita el gran estanque circoagonal de la denominada fuente de Neptuno, situada en el punto central –pareja a la de Anfítrite, compañera del dios-, con la deidad sobre sendos hipocampos y animales marinos y, en los extremos, otros dos grupos similares. En el cambio de nivel, con dos escaleras laterales, se encuentra la taza del Ebro y del Segre, surtida por un gran mascarón, y tras ella, la terraza superior, con la ovoidal fuente de la Lira; tiene ésta cuatro planos escalonados de bordes mixtilíneos, con el estanque de Apolo en el primer escalón, rodeados todos por dichas avenidas arboladas, que se cierran en un hemicírculo final acompañando la forma de la Ría posterior, que se denomina el estanque de la Media Luna, con dos esculturas de dragones marinos. Una escalera asciende lateralmente desde este punto hasta la glorieta donde se encuentra la fuente de las Tres Gracias.

Este estanque con dos brazos en semicírculo forma parte de La Ría, canalización del arroyo Morete, cuyo tramo inicial constituye la cabeza de la perspectiva de la Carrera de Caballos. Sólo el brazo septentrional de la Media



Vistas del parterre de Palacio y Cascada Nueva. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vistas de la Carrera de Caballos y La Selva. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vistas de los parterres de Andrómeda y la Fama. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vistas de la Carrera de Caballos y escaleras de acceso a la Selva. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*

Luna tiene continuidad, pues el simétrico se termina justo debajo del Cenador. El arranque de la Ría está en la denominada fuente de Andrómeda, que organiza un importante conjunto tras las perspectivas dispuestas frente al Palacio. Con pilón circular, el conjunto escultórico desarrolla el tema de Perseo liberando a Andrómeda, sobre una roca con Minerva, el monstruo marino enviado por Neptuno y un amorcillo. Tiene el surtidor de más altura de La Granja, tras el de la Fama.

El primer brazo de la Ría consiste en una cascada denominada también de Andrómeda o Vieja, compuesta por cinco gradas que llevan al estanque de la Media Luna. Desde su brazo norte se prolonga la Ría por un largo canal que acompaña en paralelo al muro de contención pétreo que sostiene la terraza de la Carrera de Caballos.

Dicha fuente de Andrómeda iba acompañada de un trillaje o *treillage*, hoy desaparecido, arquitectura ligera de jardín realizada con celosías de madera cuya función era el descanso y recreo de la familia real; con forma semicircular, estaba compuesto por cinco pabellones unidos por galerías⁴⁶. Se disponía al fondo de la amplia plaza circular rodeando el estanque, en el acceso a los bosquetes posteriores, y se ornaba con esculturas, que acompañaban a la principal de la fuente.

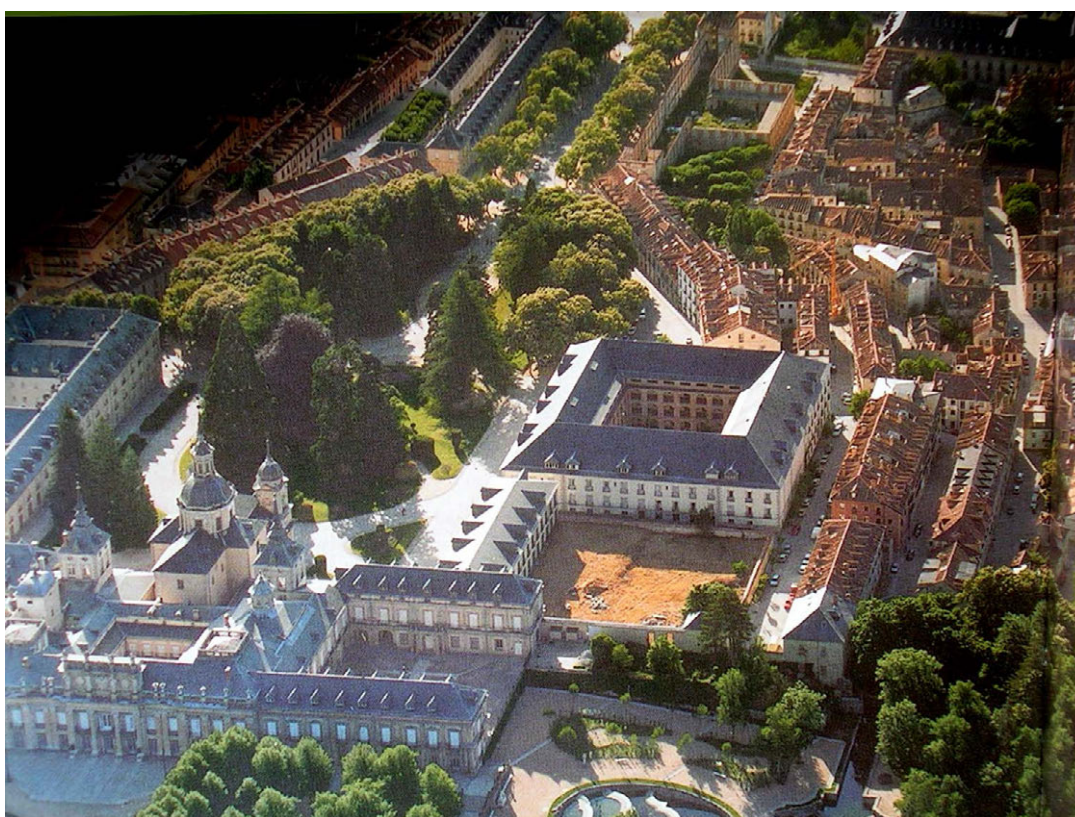


Vista de los bosquetes de Andrómeda, 2005

La Cascada de Andrómeda separa dos jardines ornamentales: el Parterre homónimo y otro a la inglesa o los Bolandrines. El desarrollado en la parte occidental, el de Andrómeda⁴⁷, estaba formado por dos piezas adornadas con bordados de doble simetría –de *compartment*– con una fuente central, dispuestas en un nivel inferior, y platabanda de césped perimetral delimitada por dos bordes de boj. En la actualidad se han perdido los dibujos al convertirse en un parterre a la inglesa, con praderas, y en su interior crecen desde finales del siglo XIX grandes coníferas que desvirtúan su trazado⁴⁸. Su calle central no es otra que la prolongación de la Cascada Nueva y el parterre del Palacio, una vez traspasado el Cenador; éste, situado sobre un pequeño altozano, domina dicho parterre de Andrómeda, hacia el sur, y el Palacio, con la Cascada Nueva y su parterre, al norte. Una escalera doble oval de césped, hoy de troncos de madera, conectaba el remate del parterre de Andrómeda con la calle Medianera⁴⁹, vía que separa el bosquete de Eolo de las Ocho Calles.



Vista aérea del conjunto. *SANCHO GASPAR, J. L., 1995*



Vista aérea del conjunto y población. *CALLEJO, M. J., 2004*

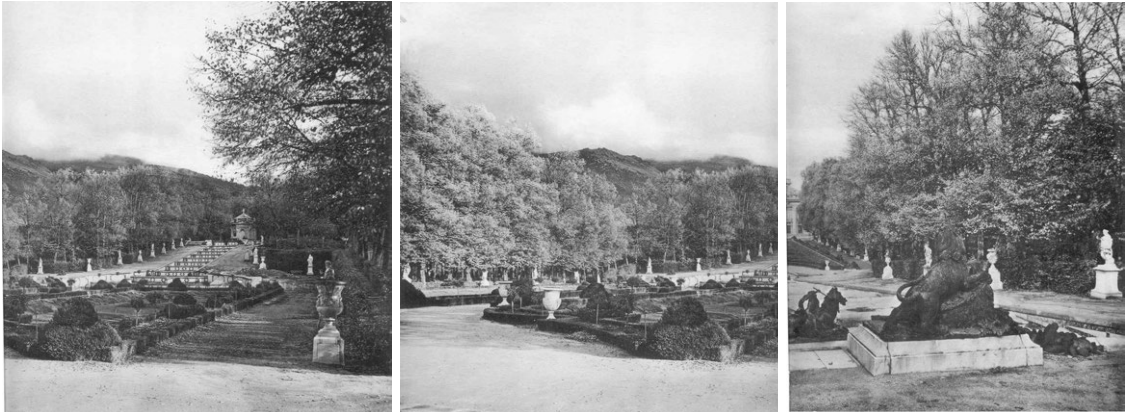
Paralelo al parterre de Andrómeda y en una posición simétrica respecto a la Cascada homónima se extiende un parterre a la inglesa o bulingrines, también llamado de Andrómeda o los Bolandrines⁵⁰, derivación española de *boulingrin*, y que se destinaba a juego de bolos; se compone de cuatro cuadros de césped, con platabandas de flores y senderos de arena de diferentes colores⁵¹, separados por dos calles perpendiculares que se cruzan en una plazuela con estanque interior. En la actualidad han perdido este carácter, pues se rodean perimetralmente de arbolado y el interior aparece abandonado.

Tras estas dos piezas y la fuente de Andrómeda se localiza un bosque compuesto de dos rectángulos con el típico dibujo radial de ocho calles⁵² que nace de una plaza circular situada en el centro geométrico. El occidental, que corresponde al parterre de Andrómeda, prolonga el paseo central de dicho elemento y, por una fuerte pendiente, se alcanza el depósito de agua o El Mar por la calle Honda. La vía que separa ambos sectores del bosque, sin continuidad posterior, es el eje longitudinal de la segunda perspectiva, la Carrera de Caballos.

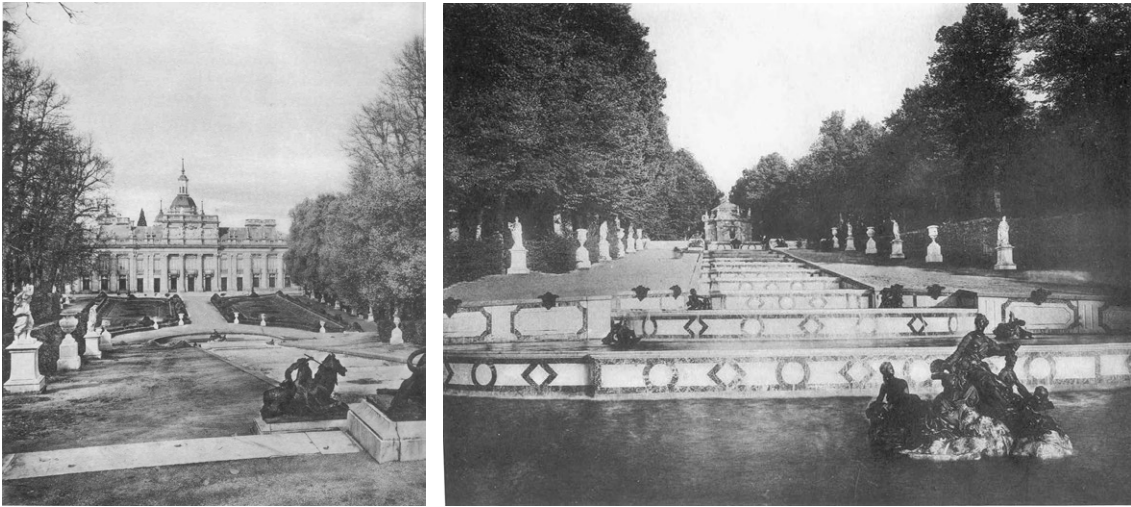
En el lado sur del eje de la Cascada Nueva se encuentra el bosque de Eolo, no concluido, con una sucesión, en origen, de más de 250 m de saletas o gabinetes excavados en la floresta, todos ellos en el mismo plano inclinado, sin aterrizar⁵³. Eran un total de nueve ámbitos con su estanque interior reunidos en tres grupos; el primero, de tamaño similar al bosque de las Conchas, tenía tres saletas rectangulares –las extremas transversales y la mayor, central, longitudinal- que todavía se mantienen, pero sin fuentes; el segundo comprende un espacio circular que rodea a la fuente de los Vientos –única construida, con pilón de la misma forma- y que antecede a una sala cuadrada destinada a ser ocupada por un estanque polilobulado, tras la cual una plaza oval contendría otra pieza acuática de igual perímetro y, después, una pequeña saleta cuadrada; por último, en el tercer grupo, otro gabinete rectangular más uno ovalado que recoge la forma de la exedra final, estos tres últimos sin fuentes⁵⁴. La plaza oval del segundo grupo, frente a la única conexión longitudinal de los espacios, se cruza con una calle transversal que la relaciona con un pequeño bosque abierto sobre el muro de contención meridional de la Cascada Nueva, el cual contiene tres saletas ovales sin fuentes.

La charmilla o setos recortados de carpe se horadaban con ventanas para poder ver las fuentes de la Cascada Nueva⁵⁵. La avenida arbolada meridional del bosque de Eolo se yuxtapone a la calle Mediana, viario que le separa de las Ocho Calles.

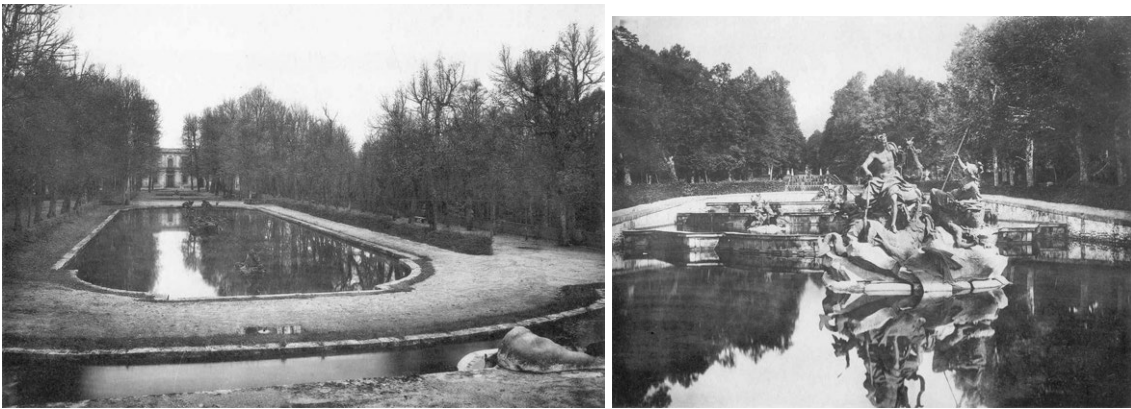
Dada la diferencia de cotas entre las tres perspectivas, prácticamente de la misma longitud, y la Ría, se organizan cuatro ámbitos paralelos, comunicados sólo los dos occidentales por escaleras adosadas a los muros de contención; las restantes se unen en los extremos: en la terraza de las Esfinges y en la fuente de las Tres Gracias. De esta manera, según la topografía y el programa se solucionan de forma diferente las tres vistas paralelas: en la parte más llana se introduce la Carrera de Caballos; donde crece la pendiente se desmonta para generar el parterre de Palacio, cuya horizontalidad concentra de forma súbita el cambio de nivel en el fondo, que se aprovecha para organizar la



Vistas del parterre de Palacio y la Cascada Nueva, según Pierre Gromort. *GROMORT, P., 1926*



Vistas del parterre de Palacio y la Cascada Nueva, según Pierre Gromort. *GROMORT, P., 1926*



Vistas de la Carrera de Caballos y la fuente de Apolo, según Pierre Gromort. *GROMORT, P., 1926*



Vistas del parterre y fuente de la Fama, según Pierre Gromort. *GROMORT, P., 1926*

Cascada Nueva y, por último, el plano inclinado se mantiene en el bosque de Eolo, sin necesidad de excavar.

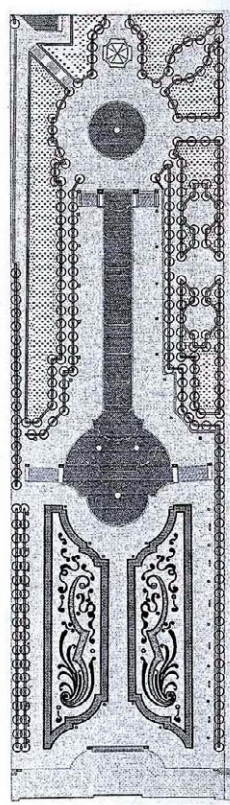
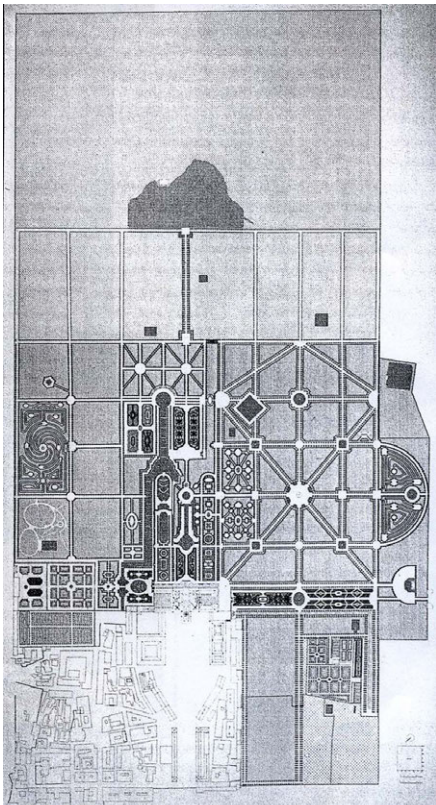
El Parque, en principio, se refería al bosque de las Ocho Calles⁵⁶. Este área, el de mayor tamaño de La Granja –excepto los terrenos del Mar, prácticamente sin formalizar-, se encuentra al sur del Jardín, tras la calle Mediana o Medianera, y se limita, además, por la calle de Valsaín, al oeste; la cerca y la zona del bosque de las fuentes de los Baños de Diana y Latona, al sur; y, al este, dichos terrenos del Mar.

Se compone, como su nombre indica, de ocho vías que surgen radialmente de la plazuela homónima –en realidad, cuatro vías que se cruzan en dicha glorieta-; las dos principales, perpendiculares, son la calle Larga, que transcurre de norte a sur y une la fuente de las Tres Gracias con la de Latona, y la que conecta las fuentes de la Fama con la del Canastillo, que se prolonga hasta el bosque virgen en el denominado bosque alto del jardín. Las calles diagonales, de casi 600 m, enlazan el Palacio con la zona sudeste y la fuente de los Baños de Diana con la parte superior del parterre de Andrómeda. Estas calles que forman la cruz de San Andrés se intersecan en el centro con las dos principales y organizan la plaza de las Ocho Calles, y con las vías paralelas crean las cuatro plazas de los extremos, con otras tantas fuentes: dos denominadas de la Taza, al este, y otras dos de los Dragones, al oeste. En su conexión con el viario perimetral también organiza medias plazuelas, de la misma manera que los encuentros de las calles del entramado ortogonal, entre las que destacan las de la calle Larga, con estatuaria en las esquinas, y la plaza circular de la fuente del Canastillo, asimismo decorada con esculturas y, por supuesto, la pieza acuática con gran surtidor, más otros 32 que proporcionan un impresionante espectáculo.

En total, existen 16 cuadros rectangulares, la mitad divididos en dos por las diagonales, con cuatro hileras norte-sur y otras tantas este-oeste; hacia el sur se añade otra fila, con las fuentes de los Baños de Diana y Latona; hacia el este, tras la fuente del Canastillo, otra, también con dos diagonales –el citado bosque alto del jardín-, y, al oeste, el parterre y bosque de la Fama. La superficie de las Ocho Calles es de algo más de 16 ha, y con estas ampliaciones y zonas adyacentes alcanza las 30.

Los cuadros estaban arbolados en su perímetro, con setos recortados de carpe –las charmillas o ayas- entre ellos y, en su interior, una floresta, con robles⁵⁷, excepto los denominados Bosquetes de la Canal, situados junto a la calle Medianera, con trazados interiores todavía discernibles⁵⁸; en la actualidad se han perdido tanto los setos, que se están recuperando, como el relleno interior, que se plantaba separado para proporcionar luz a la cara interior de la vegetación⁵⁹. El tamaño de los árboles era medio, pues se trataba de bosquetes de media altura con empalizadas altas⁶⁰.

Las avenidas presentan tres calles -la central más ancha- separadas por dos hileras de árboles, que Dezallier denomina avenidas dobles, generalmente castaños de Indias, olmos, tilos, robles y álamos.



Planta general y del parterre de Palacio más Cascada Nueva, según María Medina. *SANCHO GASPAS, J. L. Y MEDINA MURO, M., 2000*

Vista de la plaza de acceso al conjunto



Vistas del Patio de la Herradura y alzado al jardín, 2005



Vistas del parterre de Palacio y alzado al jardín y escaleras de acceso al sector de la Selva

El elemento acuático principal es el conjunto de las fuentes de las Ocho Calles, formadas por otras tantas piezas, una por chaflán, con la escultura central de Mercurio raptando a Pandora; cada fuente tiene un arco sobre la taza del surtidor, realizado posteriormente, así como un estanque y diversas esculturas. Existen dos tipos de fuentes según el estanque y el pedestal de estas figuras: Saturno, Cibeles, Ceres y Neptuno, situadas al norte las dos primeras y al sur las restantes, por un lado, y en el segundo grupo, al este y oeste, son las de Minerva, Hércules, Victoria y Marte⁶¹.

Hacia el exterior, por las calles diagonales, se encuentran las fuentes de los Dragones y de las Tazas, iguales dos a dos. Las primeras tienen pilón bajo y pieza central formada por un jarrón sostenido por tritones niños sobre una urna, apoyada a su vez en cuatro ménsulas que descansan en los dragones; y las segundas, de forma piramidal, presentan un pedestal con cuatro conchas laterales soportadas por seres marinos y, sobre ellas, otros tantos delfines con las colas entrelazadas que vierten agua por debajo de la gran taza.

Al este se encuentra la fuente del Canastillo, de pilón circular, en cuyo centro cuatro cisnes sostienen con las alas un cesto de frutos o canastillo, alrededor del cual se apoyan tritones y nereidas en una corona floral. Cerca se localiza el estanque cuadrado anejo en disposición girada que servía para proporcionar agua a las fuentes antes de la construcción del Mar.

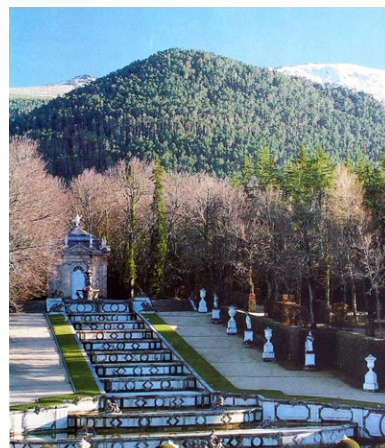
Entre las fuentes más importantes hay que indicar la de Latona o de las Ranas, con la diosa y sus hijos Apolo y Diana en el punto central, sobre un pedestal doble octogonal y otro circular superior, y los campesinos, algunos ya metamorfoseados en batracios, que la rodean en el estanque; esta fuente se encuentra en el sector rectangular añadido en la parte meridional del bosque al fondo de la calle Larga, por lo que hubo que derribar la tapia primitiva para su extensión. En este punto se pensó ejecutar un nuevo bosque semicircular con dos laberintos simétricos, que no se realizaron, uno a cada lado de la fuente de Latona.

En esta misma área se encuentra la fuente de los Baños de Diana, sin duda la más espectacular del conjunto; situada al final de la calle de Valsaín, donde se abría la puerta homónima, genera una plaza semicircular con elementos escultóricos. Se formaliza de manera arquitectónica, adosada a un gran muro con sendas volutas laterales a modo de aparador de agua⁶². Se compone de un gran arco central entre órdenes que enmarca a Acteón, sobre un peñasco, tras la escena de Diana; dos grupos simétricos compuestos por cuatro tazas que crecen en tamaño alcanzan el pilón polilobulado mediante tres escalones que rodean el muro y se abren para acoger el baño de la diosa, sobre gradas en cascada. Corona el arco una fuerte y movida cornisa con un elemento escultórico compuesto por volutas, guirnaldas, esculturas y jarrones. En el estanque, grupos de ninfas y otros seres mitológicos acompañan el conjunto.

En la parte occidental de las Ocho Calles, tras superar la calle de Valsaín, se encuentra el sector de la Fama, que contiene el parterre, fuente y bosque homónimos, con la calle del Mallo tras ellos, los cuales, dado su carácter,



Vistas de la Cascada Nueva. *SANCHO GASPAS, J. L., 1995*



Vistas del parterre de Palacio y la Cascada Nueva y fuente de Anfítrite, 2005



Vistas del Palacio, parterre y Cascada Nueva desde el nivel superior y fuente de las Tres Gracias, 2005



deberían incluirse en el Jardín, más que en el Parque, pero su posición aneja a éste les hace ser englobados en este momento de la descripción.

Esta área surge del Patio de la Herradura del Palacio, situado en la parte meridional del mismo; una amplia terraza pavimentada da paso, mediante unas escaleras pétreas divergentes –abiertas en un banco corrido del ancho de la terraza-, al nivel inferior del parterre de la Fama, elemento hoy muy alterado.

Originalmente, se extendía un parterre de doble simetría o de compartimento, con una pieza central que lo dividía en dos. Una platabanda bordeada por boj y con flores en el interior rodeaba los dos elementos y, en los parterres se organizaban, en cada uno de ellos, cuatro dibujos con afán también de doble simetría, con las consabidas volutas, conchas y otros trazados vegetales, así como dos esculturas centradas, Apolo persiguiendo a Dafne.

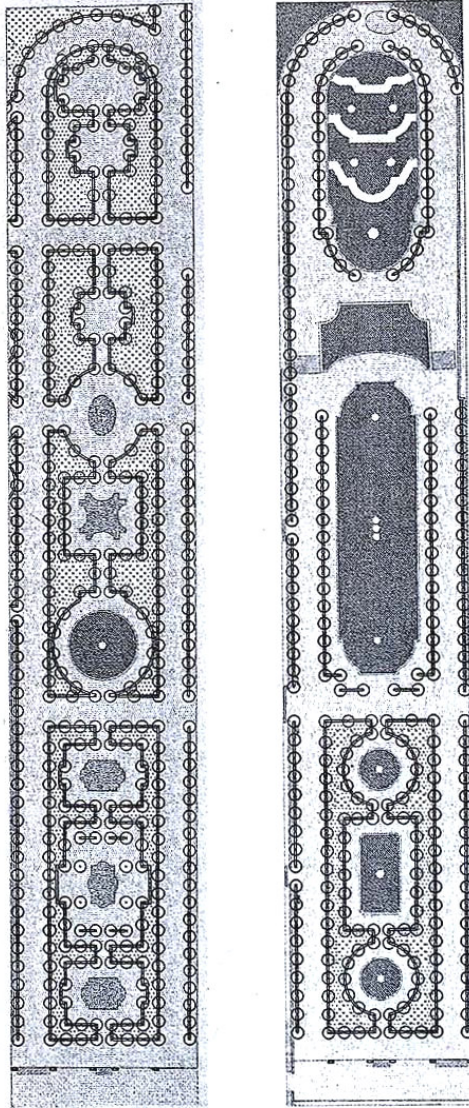
Superado el parterre se encuentra la fuente de la Fama o de la Gloria de Felipe V, con pilón oval de gran tamaño y surtidor –el más alto de todo el Sitio Real, 39 m, al estar en la cota más baja⁶³- sobre rocalla y múltiples esculturas, algunas de niños sobre delfines distribuidas en el propio estanque; representa el triunfo de las tropas españolas en Orán, con una victoria sobre el caballo Pegaso y varias figuras de moros que caen por la roca y en la parte inferior los ríos Tajo, Guadalquivir, Duero y Ebro.

Tras él se desarrolla el bosqueque homónimo, con tres calles longitudinales, mayor la intermedia para marcar la simetría principal, con otras menores en cada desarrollo estancial, ornamentadas con centros vegetales. En la actualidad, tras la restauración del bosqueque, el elemento discordante es el parterre, un bulingrín de césped con masas recortadas de tejo.



Vistas de la Real Botica y de la Partida de la Reina, 2005

La calle del Mallo, con forma de L, no es más que una avenida de césped arbolada cuyo uso era el de disponer un área para jugar al mallo, entretenimiento similar a los bolos; originalmente estuvo circundada por paredes de tabla de cuatro pies de alto⁶⁴. Se extiende paralela al Parterre de la Fama en su lado noroeste y gira en escuadra tras superar el vivero, el Jardín de la Botica⁶⁵ y la Partida o Jardín de la Reina, nombre dado por Isabel de Farnesio, que gustó de esta zona, también denominada de los Italianos por la nacionalidad de sus autores, que fue destinada al cultivo de flores y frutas y en cuyo interior se albergaba una gruta⁶⁶. Pasados estos huertos se encuentra la antigua faisana, destinado a la cría de faisanes, para lo cual se dispusieron



Vistas del Cenador y de la fuente de Eolo, 2005



Vista de la Carrera de Caballos desde el palacio. *SANCHO GASPAS, J. L., 1995*

Plantas de la Carrera de Caballos y Bosquete de Eolo, según María Medina. *SANCHO GASPAS, J. L. Y MEDINA MURO, M., 2000*



Vistas de la Carrera de Caballos, 2005 y 1995

un estanque y varias casas, aunque se dejó de usar al terminar el siglo XVIII⁶⁷. El vivero, de finales del siglo XIX, atiende las necesidades del jardín.

Como ampliación del Parque hay que referirse al extenso sector que rodea el Jardín y a las Ocho Calles por su lado occidental. Comprende dos partes muy diferentes: una formalizada, en el norte, con la Selva, las Partidas Reservadas y la Ría, y otra prácticamente intacta, que rodea el depósito de agua o El Mar.

Al finalizar la terraza de las Esfinges existe un importante cambio de nivel que es absorbido por un muro de contención que sostiene la terraza de la Carrera de Caballos; una escalera simétrica nace de dicha terraza y lleva al visitante a la explanada de la Selva⁶⁸, compuesto de la fuente y bosquetes homónimos, todos ellos en pendiente descendente desde el Palacio, cuyo Patio de Coches se abre, en parte, a este espacio. Bajo la escalera se sitúa la estatua de Ariadna dormida.

La fuente de la Selva consiste en un gran óvalo subdividido en cuatro planos que, como en la Cascada central y en la fuente de Apolo, permiten el escalonamiento de la caída del agua hacia la Ría. Tiene, a su vez, cuatro fuentes: una en la parte superior, con las esculturas del Duero y el Pisurga; otra en el tercer plano, con Vertumno y Pomona, y dos más, en la plataforma baja, con dos niños con instrumentos de jardinería, con potentes surtidores⁶⁹.

Dos bosquetes idénticos le acompañan, cada uno con dos piezas con una sala en su interior, a las que se accede desde la calle que separa ambas partes, asimismo con un gabinete central. Se rodea el viario por setos recortados de carpe, las charmillas, como en el resto de La Granja, con árboles plantados en el interior de los mismos⁷⁰.

Hacia el norte, la Ría se cruza por un puente de piedra con balaustradas y pilastrones con esculturas; dicho elemento acuático se ensancha aquí para introducir sendos juegos enfrentados de gradas de borde mixtilíneo separados por el puente, donde el curso se estrangula para reducir la luz del paso.

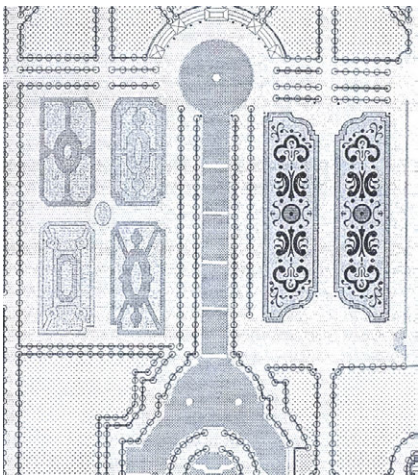
Este canal denominado Ría proviene de la ya descrita área de Andrómeda, pues desde la Media Luna se prolonga el ramal norte y, al alcanzar la zona de la Selva, gira dos veces a escuadra bordeando el bosque homónimo hasta llegar al puente ya citado. Continúa, entonces, el canal hacia el noroeste para encontrarse con la tapia del jardín, punto donde se entierra para salir de la población desde la época de Carlos III, pues antes discurría de forma natural⁷¹.

Tras cruzar el puente, el visitante entra en la zona denominada las Partidas Reservadas, donde había que pedir permiso para su visita. Como antesala se encuentra el bosque del Nocturnal⁷², compuesto de dos partes separadas por una sala central en el eje del puente y de la fuente de la Selva, con otra fuente; a ambos lados se introducen dos piezas de bosquetes⁷³ cortadas por otra calle transversal que comunica con sendas saletas con su estanque centrado.

Un muro separa este bosque del Plantel, zona dedicada a plantaciones hortícolas, frutales y flores, con tres áreas delimitadas por tapias denominadas

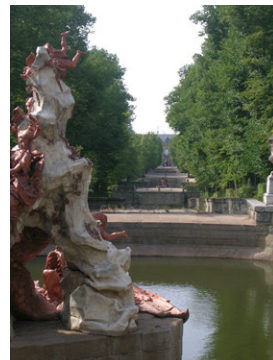


Vistas de la Carrera de Caballos, 2000



Planta del sector de Andrómeda, según María Medina. *SANCHO, J. L. Y MEDINA, M., 2000*

Vista del parterre de Andrómeda, 2005



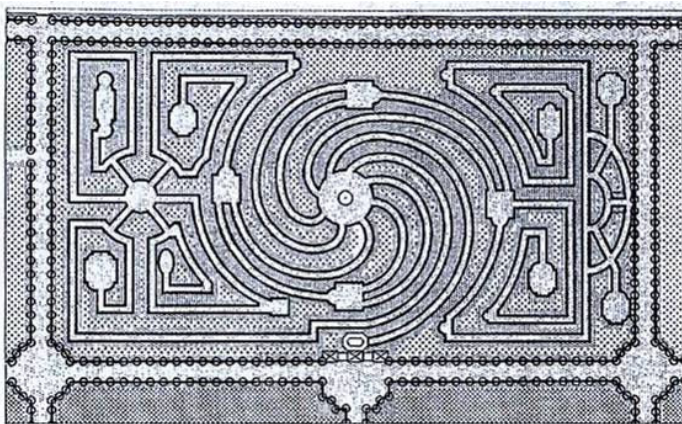
Vistas de la Cascada Vieja y la fuente de Andrómeda



Vistas de la fuente de Andrómeda, los Bolandrines y cenador, 2005

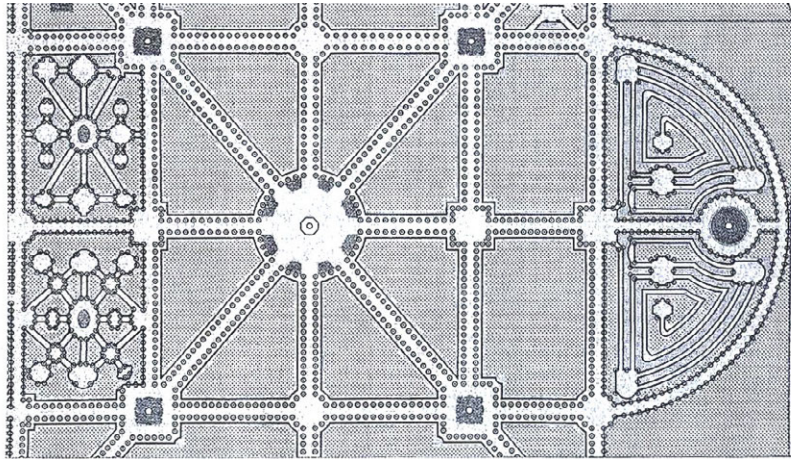
el Potosí, la Florera y simplemente huerta. A la primera, el Potosí o Potajier, ambos nombres derivados de *potager*, huerto en francés, se accede por una puerta de rejería; se componía de una malla ortogonal jerarquizada, con cuatro grandes módulos subdivididos, a su vez, en otros cuatro de diferente tamaño, con un total de 16. Se marcan las dos calles principales con una plazuela y fuente central, todavía existente; en los perímetros de los cuadros se sitúan unas franjas con frutales⁷⁴, trazado perdido y hoy ordenado de forma paisajista.

Al fondo de esta pieza se desarrolla, independiente, con otra puerta central en la tapia separadora, la Florera, Caja de las Flores o de Estudio⁷⁵; el invernadero o Casa de las Flores, donde se guardaban los cítricos plantados al exterior en cajones o macetones, se localiza al final del eje tras un pequeño parterre de bordado de dos piezas con un estanque octogonal y dos cuadros en cada lateral de distribución similar a los planteles del Potosí, con huerta y frutales perimetrales, en la actualidad también con rasgos paisajistas. El edificio, con un vestíbulo central y dos alas, se abre con grandes ventanales al mediodía. Lindando con estas piezas, hacia el noroeste, se localiza el también cercado Plantel, con función hortícola.



Planta de Laberinto, según María Medina SANCHO GASPÁR, J. L. y MEDINA MUÑOZ, M., 2000

De carácter similar, al sudeste del Jardín de Flores y el Potosí, se extienden el Laberinto y otras partidas reservadas, organizadas como un bosque según una malla ortogonal con ocho grandes cuadros con sus setos de charmilla, dos de ellos unidos para el Laberinto: en primer lugar, el colmenar, que fue jardín de flores y vivero⁷⁶; la huerta, y, siguiendo la pendiente, dicho Laberinto, de gran tamaño⁷⁷ y complicado dibujo tomado del tratado de Dezallier d'Argenville⁷⁸, incluso con similar superficie –el de La Granja es algo más pequeño-, que define el autor francés como ejecutado con volutas o espiral y que en el centro lleva una sala perforada por ocho paseos giratorios que terminan en cuatro cruces, así como gabinetes y saletas ornamentadas; los muros se realizaron probablemente de charmilla o setos de carpe, aunque en la actualidad se mezcla con haya, como en el resto de La Granja. En su acceso se ejecutaron unos pabellones de *treillage* o celosía de madera que desaparecieron y se sustituyeron por una línea recta de seto. En dirección meridional todavía se encuentran otros grandes cuadros de bosque, como los bosquetes del Cañón, del Cordero, de los Perros y del Ocho, con un



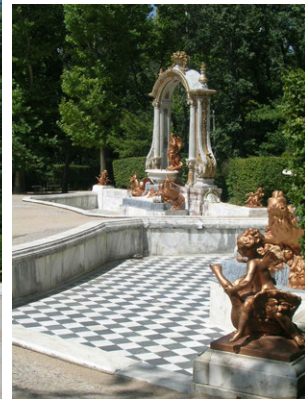
Plano de las Ocho Calles, según María Medina. *SANCHO GASPAS, J. L. Y MEDINA MURO, M., 2000*



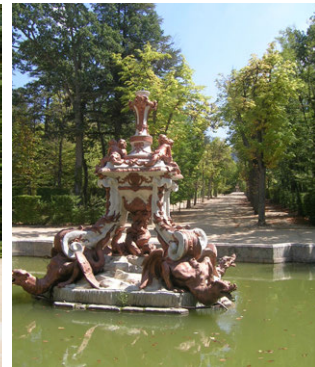
Fuente de Latona, 2005



Vista de las Ocho Calles, 2005



Vista de las fuentes altas de las Tazas y los Dragones, 2005



Vista de los Baños de Diana, 2005



Los Baños de Diana. SANCHO GASPAS, J. L., 1995

estanque hexagonal en aquél situado anejo a la cerca, hoy desaparecido.



Vista de la calle Honda hacia El Mar



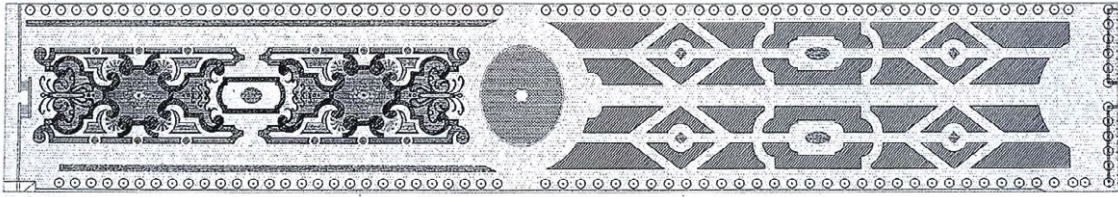
Vista de El Mar

En la parte oriental se localiza el vasto sector del Mar, prácticamente con la mitad de la superficie de todo el conjunto, incluido el pueblo. Su tratamiento es escaso al encontrarse en la zona más alejada del palacio y se reduce a una serie de caminos, el depósito acuático, un par de edificios y algunos elementos en sus inmediaciones, todo ello inserto en un amplio pinar que asciende por una empinada ladera tras la calle de <<la última línea de abajo>>.

La denominada calle Honda, que prolonga el eje principal de Palacio, se introduce en este bosque para conectar los jardines con El Mar. Otra calle paralela, al sur, interrumpida por el estanque cuadrado, alcanza, a su vez, dicho elemento acuático en su extremo occidental. Veredas, más que calles trazadas, recorren el pinar conectando diversos puntos de interés. En principio se planteó prolongar las calles del parque original para ordenar esta zona, idea que, reflejada en el plano de Méndez de Rao, no se ejecutó.

El Mar, importante lago artificial creado a partir de la unión de dos previos mediante la construcción de un dique de piedra común de casi 300 m que se dobla en ambos extremos, cubre una superficie aproximada de 3,5 ha, similar al estanque del parque del Retiro. A la zona interior, de trazado irregular, vierten los dos arroyos Morete y Carneros –éste desviado-, que originan sendos ámbitos: una ensenada donde se disponen la Casa de la Góndola o atarazanas, edificio original, y la Piscifactoría, en la desembocadura del Morete, y en la del Carneros, una cascada, con una gruta y rocallas, de factura posterior, elementos que forman parte de un recorrido pintoresco establecido en la parte interior del Mar.

Rectos paseos arbolados rodean el dique, con su barandilla de hierro, y generan dos plazas: una en el cruce con la calle Honda y otra, mayor, en el extremo occidental al encontrarse con la otra vía de acceso. Pequeños estanques y construcciones auxiliares salpican esta área en su parte más cercana al jardín. Los reyes utilizaban una falúa de Carlos II proveniente del estanque del Buen Retiro, trasladada por Luis I para distracción de sus padres, para la cual se construyó la Casa de la Góndola⁷⁹.



Planta del parterre y bosque de la Fama, según María Medina. *SANCHO GASPAS, J. L. Y MEDINA MURO, M., 2000*



Vista del parterre y fuente de la Fama. *SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., 2000*



Vista de la Fama desde el Patio de la Herradura, 2005



Vistas del parterre y fuente de la Fama, 2005



Vistas del juego del Mallo, sector de las partidas de la Reina y ermita de San Ildefonso, 2005

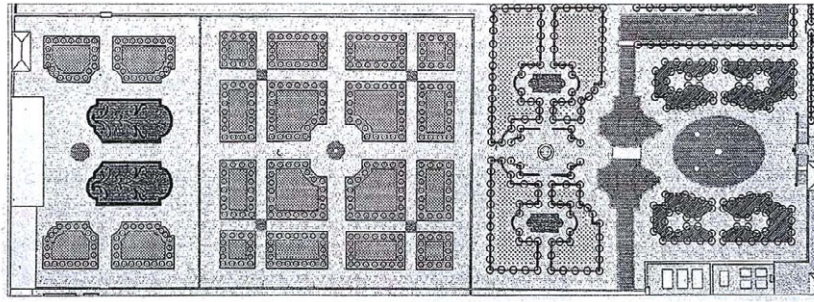
La Granja, un jardín francés en España

Los jardines del Real Sitio de San Ildefonso, como ya se ha dicho, representan la plena asimilación en España de los principios del modelo francés del siglo XVII. Prácticamente todos los autores⁸⁰ que han analizado esta obra han señalado su singularidad en la jardinería española, pues, salvo contados episodios –casi todos urbanos o proyectos no realizados- no se llevó a cabo en la Península Ibérica ningún conjunto ajardinado del tipo clásico francés de las características de La Granja.

Frente a las continuas referencias a Versalles, ya Javier de Winthuysen⁸¹ separó nítidamente los jardines de Luis XIV de los de su nieto Felipe V, haciendo unas certeras aseveraciones sobre la adaptación compositiva al medio en el jardín español aplicadas a La Granja, que anticipan el texto de Digard⁸². Esta autora rechazó también la dependencia de Versalles para buscar las causas de la originalidad de La Granja, que creyó encontrar en la particular relación entre arte y paisaje, en el <<pintoresquismo>>⁸³ del jardín, que luego secundarían Bottineau y la marquesa de Casa Valdés.

El primero, Yves Bottineau⁸⁴, rebatió asimismo la comparación con Versalles y planteó otro jardín de Luis XIV, Marly, como modelo para La Granja⁸⁵; intentó, además, explicar las infracciones compositivas del jardín segoviano -como el autor las llama- mediante <<la interpretación de un carácter original>>, como hacía Digard, es decir, entendiendo que los artífices, lejos de realizar una imitación ciega del modelo optaron por adaptar sus reglas a los condicionantes físicos del medio donde se localizaban los jardines y <<prefirieron lo pintoresco a lo majestuoso>>, en clara alusión a Winthuysen⁸⁶, que dijo que el medio físico de La Granja le grita <<al artificio [de Versalles] “Aquí está la Naturaleza”>>, imponiéndose al <<orden y la ampulosidad francesa>>. La marquesa de Casa Valdés⁸⁷, de la misma manera, indicó la imposibilidad de plantear un jardín francés debido a las especiales condiciones del terreno y, por otro lado, encontró su grandiosidad no <<en el parecido a los jardines franceses, sino por una hermosura propia>>.

Marly es una de las obras más peculiares de Le Nôtre, hasta el punto de que F. H. Hazlehurst considera su autoría casi segura de Hardouin-Mansart⁸⁸; su trazado no responde plenamente al sistema compositivo desarrollado en los jardines más emblemáticos, como Versalles o Vaux-le-Vicomte⁸⁹. En primer lugar, el edificio se sitúa a media ladera, pero con desarrollo de jardines en ambos lados del eje longitudinal⁹⁰, lo que obliga a realizar el acceso al conjunto de forma lateral, ortogonal a la línea de máxima pendiente, la de extensión del jardín; debido a este hecho, el *château* presenta una fachada de acceso perpendicular a la del jardín, que en realidad son dos opuestas y una de ellas enfrentada a la ladera, circunstancia extraña en la jardinería francesa clásica, donde siempre la residencia se abría a una perspectiva descendente, no ascendente. Esta situación, en cambio, estaba muy extendida en la jardinería italiana, de la cual Le Nôtre tomó varios temas, como la colocación de una cascada enfrentada al palacio en dicha ladera, como en las Villas Lante o



Sector de la Selva, según María Medina. **SANCHO GASPAR, J. L. Y MEDINA MURO, M., 2000**



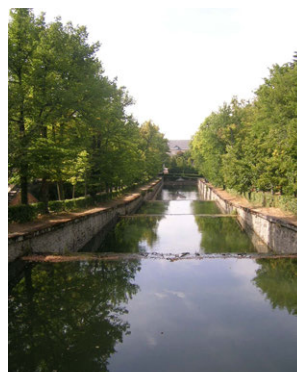
Palacio desde la Selva, 2005



Vistas de la fuente de la Selva, el puente y la Ría, 2005



Vistas del puente sobre la Ría y bosque de la Selva, 2005

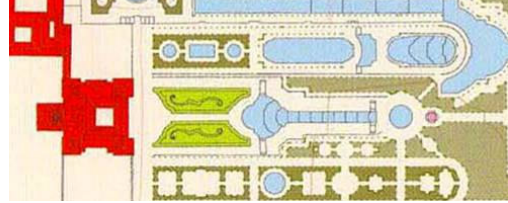


Vistas del puente y fuente de la Selva con el Palacio, la Ría y escultura en el bosque de la Selva, 2005

Aldobrandini; además, la plataforma donde se ubica el palacio no es suficientemente amplia, y los bosquetes alcanzan la residencia en las dos fachadas laterales, y, para terminar, en el eje principal domina el tema acuático y los elementos vegetales se ven relegados a un segundo plano.



La Riviere de Marly. L'Abbé Delagrive, 1752. FARIELLO, F., 1967

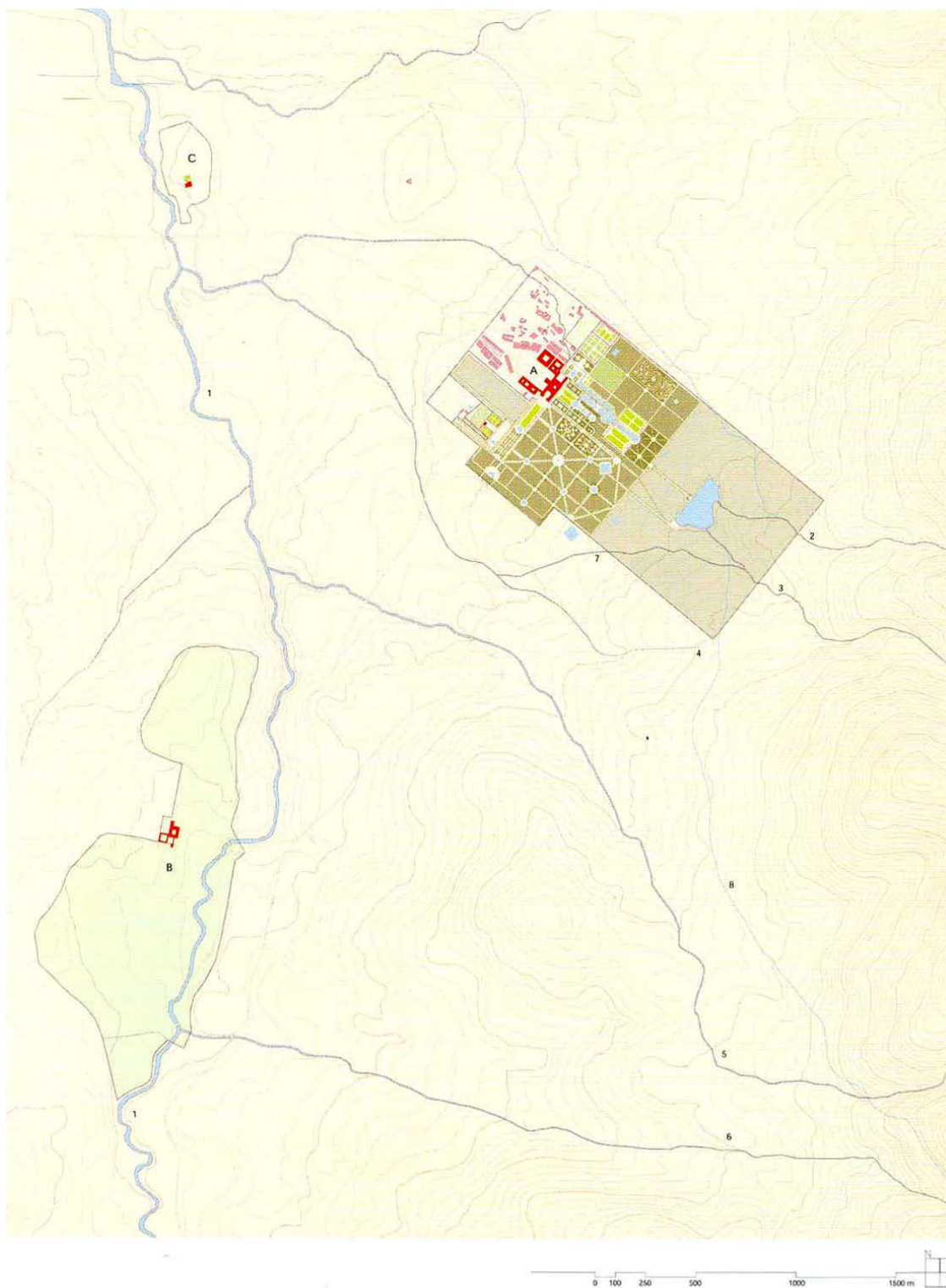


La Cascada Nueva, según Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPÁR, J. L. y otros, 2002

Una parte considerable de estas cualidades anticlásicas fueron aplicadas en La Granja, y, así, el acceso original era perpendicular al desarrollo del jardín, en la línea de máxima pendiente, como en Marly, pero sin jardines enfrentados, característica que proviene, en realidad, del jardín hispanomusulmán. La consecuencia directa es la existencia de una fachada del Palacio, precisamente la de los jardines, encarada a la pendiente, con una solución similar a la de este jardín francés, es decir, un parterre con un estanque detrás y la cascada en descenso por la ladera, posición de la que, a excepción de formalizaciones autónomas fuera del área de influencia del palacio, no se conocen ejemplos análogos en la jardinería francesa⁹¹. El tamaño del palacio, cuadrado originalmente, y el ancho del parterre y cascada posterior, recuerdan, como dijo Bottineau, a la solución del *château* de Marly, pues hasta la orientación es análoga⁹². La pieza cuadrada con patio central enfrentada a unos jardines ornamentales con cascada posterior entre bosques tiene claros atributos clásicos italianos⁹³. Precisamente, estas tres tendencias las definió Kubler⁹⁴ en una sentencia sobre La Granja, en la cual decía que <<el núcleo (del palacio) es español, el parque en que aparece es francés, y las superficies son italianas>>⁹⁵.

Asimismo, la terraza delante del palacio es estrecha, pues el parterre nace a poca distancia y los bosquetes llegan hasta el mismo palacio, aunque hay que tener en cuenta que, originalmente, sólo estaba construido el cuerpo central de la edificación, por lo que, al no existir las alas laterales, los bosquetes se veían más despejados. Respecto al eje acuático, en La Granja se suceden dos: la Cascada, emparentada con la Riviere de Marly, y, sobre todo, la Carrera de Caballos, cuyo amplio desarrollo se acerca más a todo el conjunto de Marly.

Al mismo tiempo, aparte de estas consideraciones formales, Marly estaba planteado, como La Granja, a modo de retiro del rey, de tal manera que la necesidad de representatividad no era tan relevante como en Versalles o en los palacios de Madrid, lo que facilitó la adaptación de un sistema riguroso a una mayor flexibilidad en el trazado. Felipe V vivió en su juventud, además de en Versalles, en Marly-le-Roi, lugar de donde provenían la mayor parte de los escultores que trabajaron en La Granja.



La Granja hacia 1745, según Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J.L. y otros, 2002*

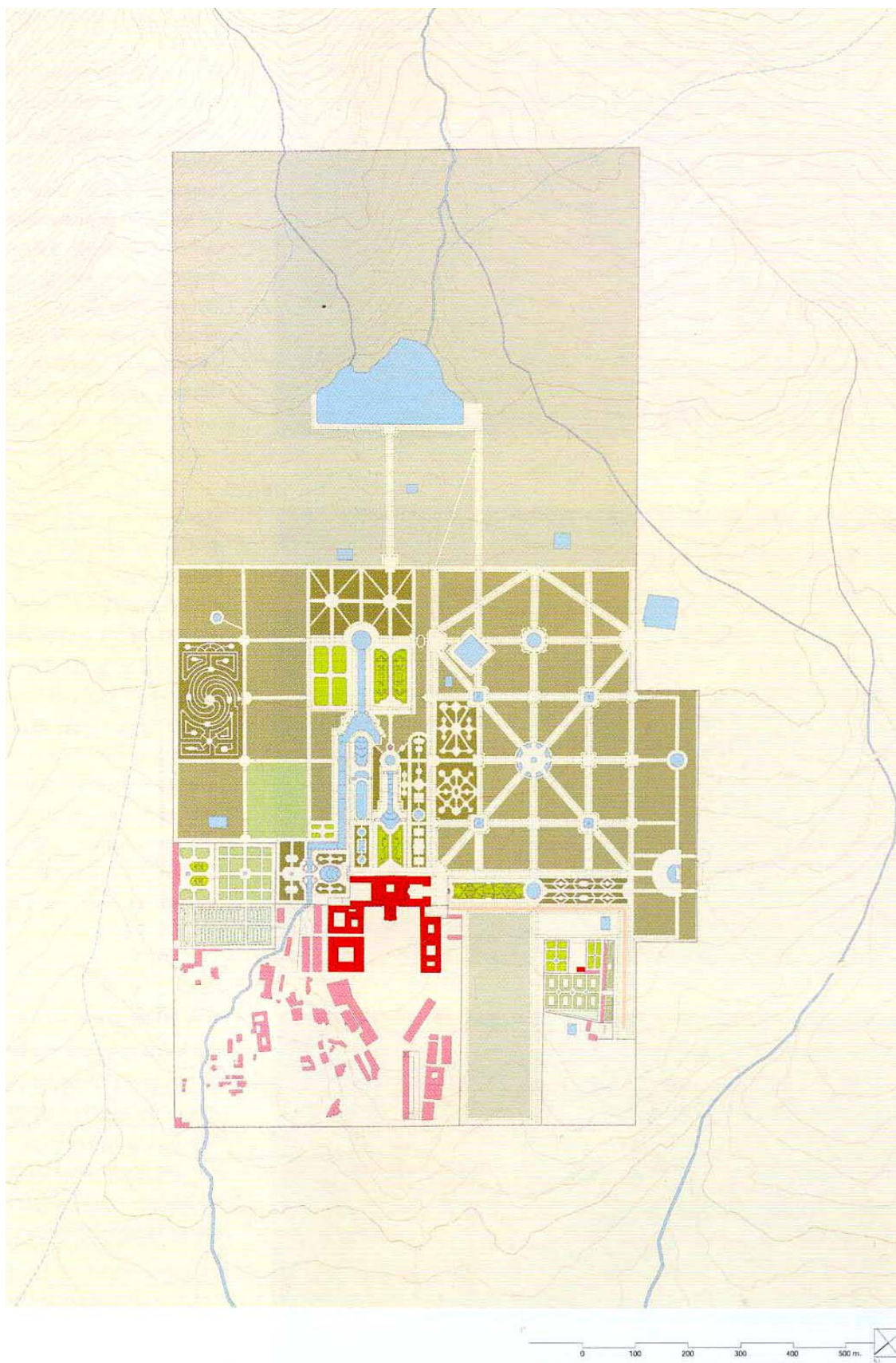
Otro de los lugares comunes en los análisis de La Granja lo constituye su afiliación al tratado de J. A. Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage...*, publicado en París en 1709, aunque los primeros estudiosos, incluidos Digard y Bottineau, no mencionaron tal relación; Carmen Añón indica no sólo la imitación del Laberinto⁹⁶, sino que introduce la problemática de <la transposición del jardín francés...a través de técnicos que siguieron durante muchos años los mismos trazados, utilizando los “elementos” de éste, pero sin entrar en la esencia del mismo⁹⁷>, tema que recoge y reconsidera Aurora Rabanal, además de señalar la copia del Laberinto, pues hace una lectura de La Granja en términos de un jardín rigurosamente contemporáneo que ofrece una concepción espacial proveniente del Dezallier d'Argenville⁹⁸ y que coincide, básicamente, en la idea de que el Arte debe ceder ante la Naturaleza, que no deja de presentar una continuidad con las ideas de Winthuysen, Digard y Bottineau. José Luis Sancho⁹⁹ volvió a este argumento, según el cual el tratado *La théorie et la pratique du jardinage...* se muestra como uno de los protagonistas del trazado del jardín segoviano (señala también la evidente cuestión del Laberinto).

La Granja recrea en su trazado, además, una libertad de implantación que, sin dejar de responder a las tendencias del jardín francés del momento, acoge una tradición española de adaptación compositiva al medio que se ha venido tratando en este trabajo¹⁰⁰ y que Javier de Winthuysen expuso admirablemente en referencia al mismo jardín¹⁰¹.

El trazado de La Granja proviene, entonces, de la asimilación del lenguaje de Le Nôtre, pero no directamente desde la concepción espacial de sus obras emblemáticas, como Vaux-le-Vicomte y Versailles, sino a través de sus últimas realizaciones, especialmente Marly –si es que es suya-, y de la reelaboración de su sistema por Dezallier d'Argenville en su tratado *La théorie et la pratique du jardinage...*, pero tiene una clara afiliación hispana en la articulación espacial y en la manipulación axial.

El emplazamiento

Felipe V escogió este lugar para la construcción de un retiro que le sirviera de residencia tras la abdicación en su hijo Luis I; la elección se hizo personalmente, sin contar con los expertos, aunque se realizaron duras críticas a la misma por parte del embajador Saint-Simon¹⁰². Pero había una serie de preexistencias y factores diversos que predisponían a esta organización, a pesar de la dura topografía: primero, la presencia de una edificación, la primitiva granja jerónima, que se quería aprovechar; segundo, la cercanía de Valsaín y su caza, hacia el sur, dirección que marcaba el acceso¹⁰³; y, tercero, el propio carácter del conjunto, que lejos de heredar la magnificencia de la corte francesa, deseaba el rey convertirlo en su retiro, prefiriendo un espacio íntimo y recogido. Por ello, en vez de abrirse hacia el noroeste, con el valle del Eresma y la ciudad de Segovia al fondo, como prefería Saint-Simon, optó, también por razones climáticas, por la orientación sudeste, con el panorama de la sierra frente al palacio, que le permitía proveerse de agua abundante para crear una serie de juegos acuáticos en las cercanías de la residencia¹⁰⁴.



El Real Sitio de La Granja hacia 1745, según Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L. y otros, 2002*

El terreno, en fuerte pendiente hacia el noroeste -aunque se hacía más suave en la zona del Mar, en transición hacia la llanura-, lejos de ser homogéneo, presentaba importantes cambios de nivel que quedaron reflejados en el trazado final y que obligaron a significativas nivelaciones y movimientos de tierras: el principal era la vaguada del arroyo Morete, que dio origen a La Ría y al aterrazamiento de las tres perspectivas enfrentadas al palacio, al fuerte desnivel entre el Palacio y la Selva y entre el sector de la Fuente del Canastillo y el de Andrómeda. Dicho valle separa dos planos inclinados de cierta regularidad, el de las Ocho Calles y el de las Partidas Reservadas, cuya uniformidad ha proporcionado, al menos al primer conjunto, la unidad requerida, que se refleja en su carácter autónomo; en las Partidas Reservadas, a pesar del Laberinto, nunca presentó una idea global que permitiera entenderlo como un elemento con fuerza suficiente para contrarrestar el simétrico Parque o conjunto de las Ocho Calles; el tajo de La Ría siempre aisló a este sector de la Selva y las Partidas Reservadas del resto del jardín. Además, el arroyo Morete creaba un meandro donde está hoy el área de Andrómeda al encontrarse con una pequeña colina -la coronada por el Cenador-, de tal forma que el parterre de Andrómeda se podía ver desde lo alto por tres partes.

De modo que, con estos antecedentes, la topografía existente y los elementos constituyentes del jardín francés –parterres, bosquetes y bosque de caza- el trazado, en cierta manera, estaba anticipado. El parterre principal se tenía que realizar enfrentado a la fachada del jardín del palacio original, el de Ardemans, con su ancho y una profundidad lo más amplia posible según la pendiente del terreno, que en este punto crecía fuertemente –frente al eje paralelo hacia el norte, la Carrera de Caballos, que, al situarse en una cota menor de la ladera del vallecillo del arroyo Morete, tenía una pendiente más suave-. La pequeña colina que formaba el meandro de dicho río fue uno de los principales problemas con los que se encontró el autor del trazado, pues interrumpía el eje principal y, tras él, descendía de nuevo para volver a subir. Se aprovechó su localización, lejos de allanarla, para introducir el Cenador y articular el Parque lateral, con su forma de ochavo. A cada lado de esta perspectiva se dispusieron dos bosquetes, el de Eolo y las Conchas, necesarios para limitar lateralmente el espacio abierto y proporcionar una imagen homogénea desde el Palacio. El arroyo, en el mismo momento, se canalizó y dio origen a la Ría, que bordeó el bosquete de las Conchas. Dado que dicha ladera del Morete bajaba desde la pequeña colina del Cenador, fue necesario aterrazar los espacios en dirección perpendicular a la fachada del Palacio, con muros de contención que apoyaban el cerramiento lateral de los bosquetes. Tras las Conchas, utilizando el plano conseguido con el aterrazamiento de la Ría y el caudal de agua que proporcionaba la construcción del Mar, se dispuso la Carrera de Caballos, oculta desde la terraza de las Esfinges. Por tanto, en la parte de topografía más cambiante -propicia a obtener una mayor riqueza espacial- se aprovechó para realizar un jardín de terrazas ornamental, con sus parterres y bosquetes¹⁰⁵.

En las zonas con una pendiente más suave y homogénea, al sudeste del camino de Valsaín y de las perspectivas centrales y al nordeste de la Ría, se dispusieron desde el primer momento otras dos piezas fundamentales que

requerían una facilidad de recorrido y de utilización: el Parque de caza o las Ocho Calles¹⁰⁶ y las Partidas Reservadas, con el huerto. Así pues, existe un trazado que se adapta compositivamente al medio, a cuyo soporte se ajusta sin modificarlo sustancialmente, pero que además responde a los requerimientos funcionales de las tres partes del jardín francés.

Para ordenar tan diferentes elementos y la movida topografía se dispuso un fuerte entramado ortogonal organizado a partir de las dimensiones de la perspectiva central, cuyos ejes se prolongaron para proporcionar dicha base estructurante¹⁰⁷. De este modo, la fragmentación del conjunto se ve paliada mediante el apoyo del viario, que es el bastidor del desarrollo de las principales perspectivas de La Granja, cuyas piezas se suceden en el mismo, así como los bosquetes (aunque, en realidad, éstos están en los intervalos de la malla de calles, pero sus estancias se dispongan en ejes locales que los atraviesan¹⁰⁸). Ahora bien, las salas de los bosquetes no se recortan en el interior de los grandes cuadros delimitados por la malla ortogonal, sino que, por el contrario, se organizan o extienden a lo largo de dichos ejes, como ya se señaló más arriba al hablar del parterre de Andrómeda¹⁰⁹. Los casos más claros son la segunda perspectiva, la Carrera de Caballos, que, aunque es un bosquete –al menos la primera parte- no se encuentra delimitada por el viario, en contraposición al jardín francés canónico: así lo muestra Le Nôtre en cualquiera de sus obras o el mismo Dezallier d'Argenville en su tratado; el bosquete de Eolo, la zona de Andrómeda, si se entiende como un gran bosquete con salas interiores, los parterres, y, especialmente, las Ocho Calles, que hay que concebirla como un bosquete de gran tamaño cuyas salas y paseos interiores no son más que el viario que organiza todo el jardín.

La división básica del jardín francés en tres partes (parterre, bosquete y bosque de caza) se adapta a los cambios topográficos y las preexistencias. En el primer trazado del conjunto, de mayor anchura que profundidad, aparecen el palacio y jardín ornamental con parterres, bosquetes y parque de caza: zona acuática con las tres perspectivas enfrentadas al Palacio, que sería el Jardín; el Parque o las Ocho Calles y las Partidas Reservadas tras la Selva, con huertas y otros cultivos utilitarios.

El palacio original rodeó la antigua construcción jerónima, de tal forma que la localización de la residencia real estaba prefijada. Su disposición a media ladera exigía, según la ortodoxia de la jardinería francesa, la extensión del jardín desde el palacio, a cota superior, hacia el extremo más bajo. Dado que la antigua hospedería se encontraba en una pequeña divisoria de aguas, dentro de la pendiente general de la montaña, presentaba tres panorámicas inferiores: al sudoeste, hacia el arroyo de la Fuente, donde se desarrolló el sector de la Fama; al noroeste, con el acceso desde Segovia, y al nordeste, hacia el arroyo Morete, donde se construyó La Ría y la Selva. Cualquiera de ellas hubiera sido capaz de organizar un trazado de jardín clásico francés –quizá menos la última, pues la pendiente desciende de manera insuficiente tras el arroyo-, como habría deseado Saint-Simon¹¹⁰.

Como el acceso principal, en ese momento, era el de Valsaín -que constituía la referencia obligada al ser el Sitio Real más cercano, aunque en mal estado de

conservación, y última etapa del camino desde Madrid-, la perspectiva sudoeste estaba vedada al desarrollo del jardín, y la lógica del trazado habría exigido la dirección contraria, la nordeste, para la extensión del mismo, pero impropia por la topografía menos propicia y, especialmente, por la orientación más fría, en un sitio de clima tan extremo como La Granja.



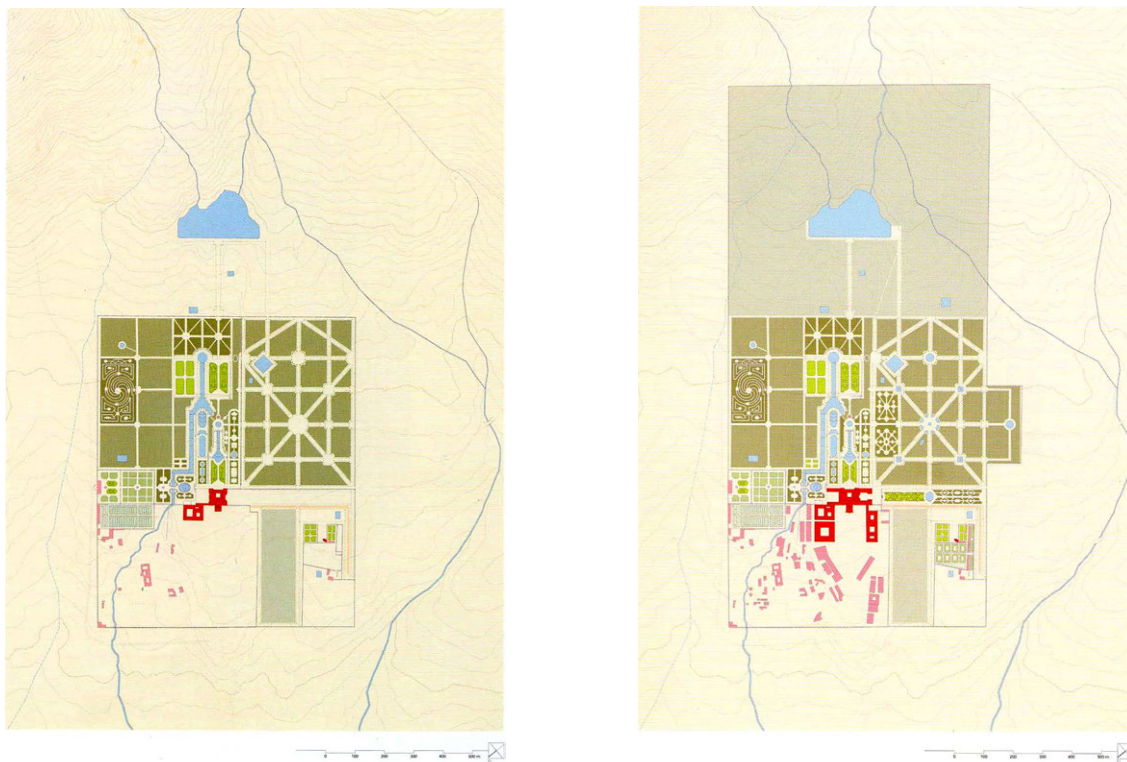
Acceso al conjunto desde la Puerta de Segovia.
CALLEJO, M. J. La Granja de San Ildefonso: sus calles, plazas y monumentos. Segovia: Ayuntamiento de San Ildefonso-La Granja, 2004

Sorpresivamente, y desde el primer momento, esta fachada nordeste del palacio se constituyó como la de acceso, de tal manera que desde Valsaín, los Reyes pasaban por la puerta homónima al Parque o las Ocho Calles, que estaba cercado; por otra puerta, donde hoy se encuentra el extremo sur del ala meridional del Patio de la Herradura, se llegaba al Jardín y, entre éste y la residencia, se alcanzaba dicha plaza de acceso, el posterior Patio de Coches. El resto de los cortesanos y visitantes –excepto los de más categoría- salían del Parque por otra puerta al actual parterre de la Fama, zona sin tratar en ese momento, y de aquí a la parte posterior, rodeaban la capilla y las fachadas norte y por dos arcos bajo el ala que unía el palacio con la casa de oficios antigua alcanzaba la plaza de entrada (el Patio de Coches).

Este sistema de ingreso, en el cual el visitante se introduce en el palacio por la fachada contraria a la de la vía de acceso, tras un doble quiebro ortogonal, es de raigambre hispana y similar al de San Lorenzo de El Escorial¹¹¹. Dado que no se podía desarrollar el jardín en el eje de entrada, ni en la fachada a Valsaín –al contrario de El Escorial, donde el camino desde Madrid no interrumpía la terraza ajardinada ni la huerta, pues discurría lateralmente- ni en la contraria, pues era la principal y de acceso, sólo quedaban la noroeste, que miraba a Segovia y la sudeste, hacia la montaña, que fue la que Felipe V escogió.

El cambio de esta manera de acceder al conjunto se realizó ya en el segundo tercio del siglo XVIII¹¹², de tal forma que la entrada principal se trasladó a la Puerta de Segovia, al norte, y el eje de desarrollo de los jardines, antes perpendicular al camino de Valsaín, que era el de entrada, ahora coincidía con

el ingreso, y la Colegiata en la parte posterior del Palacio pasaba a constituir el fondo perspectivo del gran espacio urbano que se organizaba, pero obstaculizando la entrada al palacio por ese eje, posibilidad que, de todas maneras, nunca se planteó. El Patio de Coches se consolidó y la fachada principal, la noroeste, con la escalera del Palacio, se mantuvo.

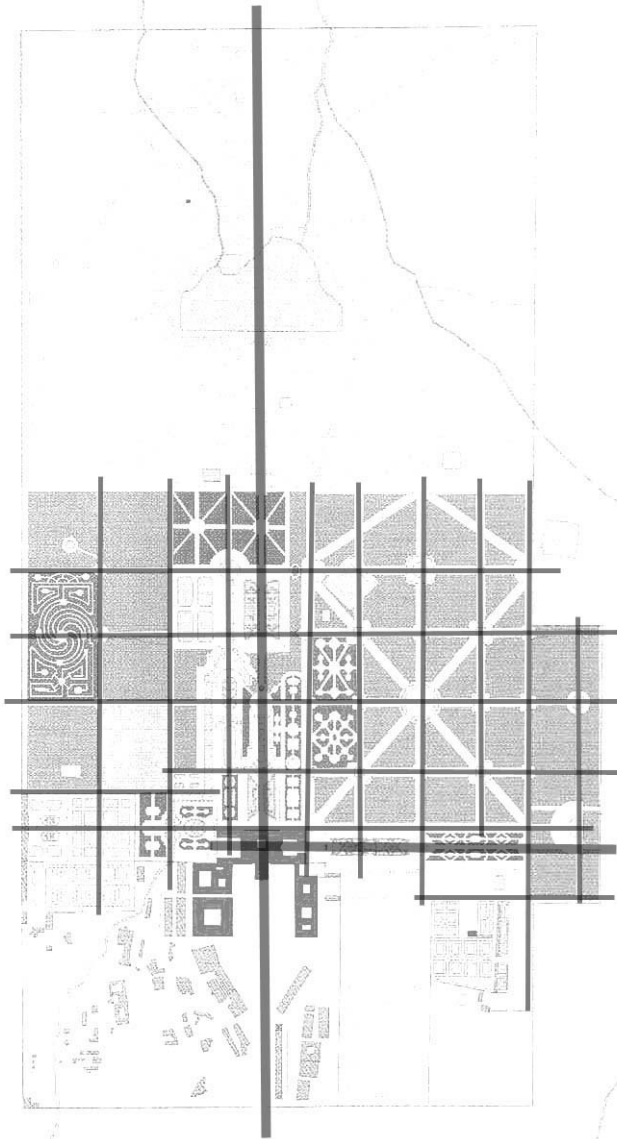


El Real Sitio hacia 1724 y 1735, según Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002*

Esta nueva disposición general, con un gran espacio urbano de acceso rodeado de las casas de oficios y dependencias de servicio, con los huertos tras ellos y un patio de honor, esta vez lateral, el palacio y los jardines posteriores divididos en parterres, bosquetes y parque de caza, era la ortodoxa de los conjuntos palaciegos franceses del momento¹³ y permitía entender La Granja como la suma de dos grandes áreas: los jardines y el bosque o parque. En la primera zona se incluiría toda la parte original, asociada al Palacio, es decir, los parterres, bosquetes y el Parque primitivo -las Ocho Calles-, mientras que en la segunda se situaría, al sudeste, el sector del Mar, de escasa formalización, que sería el bosque.

En cambio, la ordenación original del conjunto resultaba sorprendente: la síntesis entre jardín francés, con sus partes ordenadas en sucesión a lo largo de un eje de simetría marcado por el Palacio, y el sistema de acceso hispano, perpendicular al anterior, que obligaba a ver las perspectivas principales del jardín antes de llegar al mismo Palacio, desde el cual se organizaban aquéllas, provenía, como se ha dicho, del aprovechamiento de una serie de preexistencias y del peculiar soporte físico del conjunto.

Por lo tanto, el trazado del jardín se organiza a partir de dos ejes ortogonales autónomos, el antiguo de acceso desde Valsaín y el de desarrollo de los jardines, sobre los que se superpone una rigurosa malla ortogonal, aunque con variantes, que se extiende hasta el muro exterior: es decir, dos ejes dispuestos en ángulo recto que se manifiestan por los dos parterres y en cuyo vacío se incluyen las Ocho Calles. Esta biaxialidad requiere, en el jardín francés, una direccionalidad principal, la del eje del acceso, el palacio y la perspectiva principal, y así sucede en La Granja, aunque con sus peculiaridades, como se analizará más adelante.



Esquema de ejes (plano base: El Real Sitio hacia 1745, según Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J. SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002)

Este entramado, en un primer momento -en el de la abdicación de Felipe V-, tenía seis calles desde el Palacio hacia la montaña, incluida la de Valsaín, y diez perpendiculares, más una que no recorre toda la longitud. El eje principal no está completamente centrado respecto a la trama y, además, no coincide

con los módulos existentes: si se divide el conjunto en los grandes cuadros delimitados por el viario, se obtienen cinco módulos en la dirección de la pendiente y ocho en la perpendicular, de tal forma que el eje principal se encuentra en el interior del módulo quinto desde el sur. Posteriormente, con los cambios añadidos, se aumenta un módulo a los ocho transversales, aunque no completo, para las fuentes de los Baños de Diana y Latona, así como otro perpendicular para incluir el sector de la Fama.

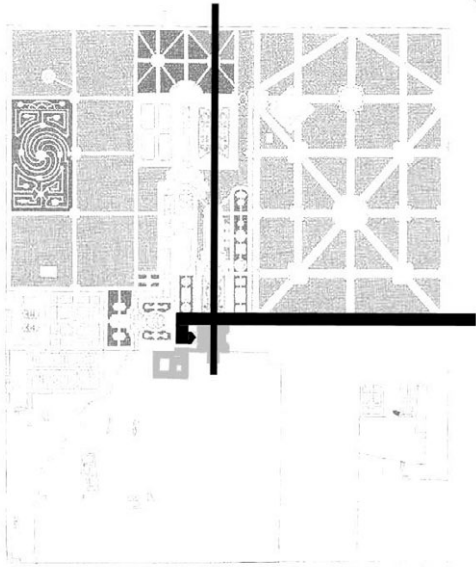
En la parte formal, parterres y bosquetes, a pesar de la estricta cuadrícula que se organiza, se segregan tres sectores principales, cuyos límites los define la topografía: primero, el central de las tres perspectivas, segundo, las Ocho Calles más el sector de la Fama, y, tercero, la zona de la Selva y Partidas Reservadas. Todas estas partes, coherentes en sí mismas, no se coordinan por completo, como ya se ha señalado, sino que se yuxtaponen, pero una serie de ejes y elementos consiguen acuerdos no suficientes para integrar los componentes en el todo: son, principalmente, la calle Larga, que comienza en las Tres Gracias -elemento que posibilitaría la unión entre el eje principal y dicho eje transversal, aunque con escaso éxito dado lo exiguo del espacio, tanto de la plaza como del arranque de la vía- y la calle de Valsaín con su prolongación por el área de la Selva.

En esta situación, la unidad del conjunto la proporcionarían, además del tratamiento de la estatuaría¹¹⁴ o de las plantaciones -contrastadas, pero homogéneas en la organización de las avenidas y bosquetes-, la ordenación por efecto de la topografía o la continuidad de las cualidades espaciales (especialmente la relación entre llenos y vacíos, las masas recortadas de los cuadros y el viario y las proporciones dilatadas respecto al peso de la montaña posterior), la malla ortogonal que subyace en todo el trazado y un especial tipo de articulación y disposición de origen hispano¹¹⁵.

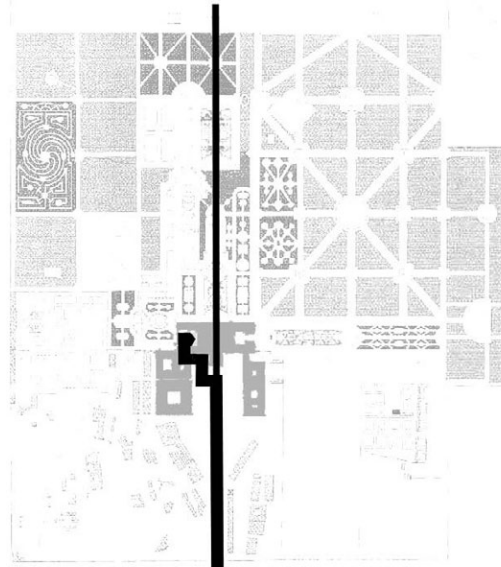
Rasgos hispanos

Como ya se ha comentado, la entrada principal al Palacio, desde el primer momento, se situó en la fachada contraria del camino de Valsaín, que era el de acceso; este hecho es común en gran parte de la arquitectura española -desde el cercano Valsaín hasta San Lorenzo de El Escorial- y tiene un claro origen hispanomusulmán, dado el sucesivo acodamiento del recorrido frente a la continuidad de los accesos realizados en el resto de la arquitectura europea, siempre asociados a un eje que coincide con el palacio y el desarrollo de los jardines. Posteriormente, la construcción de la ampliación del Palacio con las alas de Procaccini todavía acentuó más la independencia del acceso, aunque éste se producía no ya por el camino de Valsaín sino por el de Segovia, de tal forma que, al menos, la entrada al Patio de Coches se conectaba directamente con la gran plaza organizada frente a la Colegiata¹¹⁶.

Más significativo es el desarrollo del jardín en un eje perpendicular al de acceso, de tal forma que la fachada abierta a dicho espacio ajardinado se convierte en la principal frente a la de entrada, relegada a un lugar subsidiario y sustituida por el alzado contrario al principal, el del testero de la Colegiata¹¹⁷.



Esquema de acceso al palacio y desarrollo de los jardines hacia 1724 (plano base: Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002*)



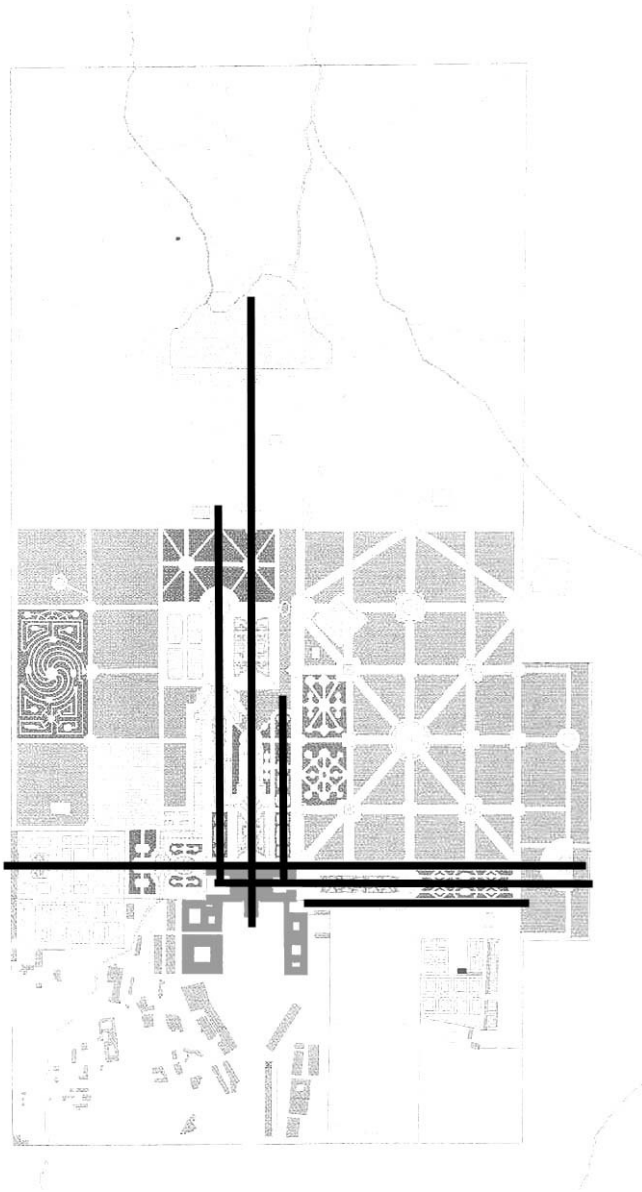
Esquema de acceso al palacio y desarrollo de los jardines hacia 1745 (plano base: Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002*)

Esta organización quebrada, de origen hispanomusulmán, es la común en la jardinería española y extraña en Francia y en el resto de Europa tras el Renacimiento, pues en época medieval era una disposición usual, aunque no buscada. Cuando sucede, como en Marly, constituye una excepción que se explica por unas causas compositivas de peso.

La disposición final de La Granja hace coincidir en el mismo eje el acceso al conjunto, el Palacio y el jardín, pero no la entrada a la residencia, que desde la plaza de acceso se bifurca por dos arcos, uno hacia el Palacio por el Patio de Coches y otro hacia los jardines por delante del de la Herradura.

Pero este afán de romper con la continuidad compositiva y visual va a propiciar la utilización de otros dispositivos de trazado basados en la manipulación axial (además de la interrupción de los ejes y la yuxtaposición de otro elemento ortogonal), como es la multiplicación de dichos ejes para restar importancia al principal, es decir, evitar la organización de un espacio perspectivo unitario y romper la jerarquía para producir ámbitos más abstractos, sin referencias ni cualificaciones espaciales –del que el ejemplo máximo sería la mezquita de Córdoba–, así como alargar y dar una mayor formalización a los ejes secundarios, de tal forma que compitan con el principal.

En La Granja se encuentran dos situaciones similares de la primera disposición, la de multiplicar los ejes, cada una de ellas triple, consistentes en trazar tres espacios apoyados en sendos ejes paralelos yuxtapuestos, es decir, independientes, sin articulación.



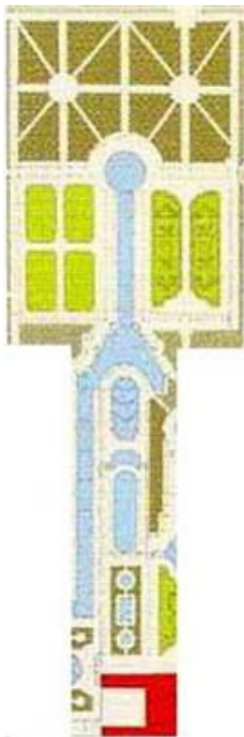
Esquema doble de ejes triples (plano base: El Real Sitio hacia 1745, según Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J. SANCHO GASPAS, J.L. y otros, 2002*)

El primer ejemplo, y más desarrollado, está en la fachada principal. En ella se organizan la Cascada Nueva, la Carrera de Caballos y el bosque de Eolo, tres espacios autónomos, yuxtapuestos, que escalan por la ladera con tres diferentes formalizaciones. Su imagen desde el Palacio sería canónica, pues constituye el típico parterre central rodeado de dos bosquetes, el de Eolo y de las Conchas -que, en realidad, no es más que una perspectiva central con sus dos bosquetes laterales delimitando físicamente su desarrollo-, pero la coincidencia del ancho de las tres piezas y la expansión exagerada de las saletas de dichos bosquetes, de más longitud que la vista principal, producen tres ámbitos autónomos yuxtapuestos.

Sólo el gran desarrollo de la fachada del palacio, con la lonja a sus pies –la terraza de las Esfinges-, proporcionaría una vinculación a estas tres perspectivas, ordenación que compondría una disposición en forma de peine.

Lo extraordinario es la amplia disposición perspectiva de la Carrera de Caballos, tras el bosque -siempre que no se entienda como una sala excavada en un bosque mayor, del mismo tamaño y forma que el de Eolo en su primera parte y similar a los de Le Nôtre en Versailles del Arco de Triunfo o de las Tres Fuentes-. Esta sorprendente localización se ha explicado, sobre todo, como respuesta a la construcción del Mar, que posibilitaba la generación de otro gran elemento acuático cerca del Palacio, como señaló Digard¹¹⁸.

Frente a la idea primitiva de que la creación de los dos bosquetes laterales a la perspectiva principal se debía al ampliar las alas laterales del Palacio, se demostró que todos estos componentes se construyeron a la vez y que la cercanía de los bosquetes al Palacio era circunstancial. Esta es otra de las características anticlásicas señaladas por la crítica, pero, como se ha podido comprobar, la plantación de los bosquetes de Eolo y las Conchas se realizó en función del tamaño del palacio original de Ardemans, mucho más pequeño, de tal forma que al ampliarse después por Procaccini mediante dos pares de alas laterales, dichos bosquetes quedaron demasiado cerca de la residencia; ésta es una situación heterodoxa en el jardín clásico francés, aunque ya en Marly su autor acercó los bosquetes al palacio y en el siglo XVIII no se cumpliera extremadamente, como se puede analizar en los libros de Blondel *Cours d'architecture* y *De la distribution des maisons des plaisance et de la décoration des édifices en general*, de 1737-1738, autor que lleva el elemento acuático y los bosquetes hasta el palacio, como en La Granja¹¹⁹.



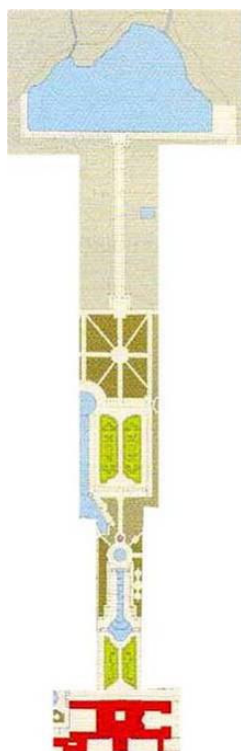
Área de influencia del eje de la Carrera de Caballos y sector de Andrómeda
(plano base: Javier Ortega y otros. ORTEGA VIDAL, J. SANCHO GASPAR, J. L.
y otros, 2002)

Las tres perspectivas tienen diferente longitud, hecho que podría permitir su jerarquización. Pero el interés del diseñador no es éste: el eje lateral norte, la Carrera de Caballos, contendrá una serie de elementos que proporcionarán

una elongación mayor que los que componen el principal, aunque luego éste se prolonga hasta El Mar y se precede del acceso desde Segovia al Palacio.

Si la perspectiva principal presenta unos 250 m -a la que se añade sobre el mismo eje el parterre de Andrómeda, con otros 300 m-, la Carrera de Caballos tiene 600 m¹²⁰. El bosque de Eolo posee menor importancia por formalización, que no por tamaño, pues casi alcanza los 300 m. Si la Cascada Nueva con su parterre y el Cenador final consigue un efecto espacial de proporciones equilibradas, sin duda es reducido frente a la importante fachada del palacio tras su ampliación -150 m-, y su relación con el resto del desarrollo del eje es una mera agregación, sin ligazón compositiva, pues la primera parte, el área de Andrómeda, no es más que el componente simétrico de un conjunto superior organizado en torno a la Ría y a la fuente de Andrómeda.

Esta es una de las grandes paradojas de La Granja, hecho que consigue confundir al espectador más avezado: no hay más que ver la planta para reconocer la preponderancia del eje de la Carrera de Caballos y el sector de Andrómeda frente al eje principal; visto en el sitio destaca la longitud de dicha perspectiva, hasta la fuente de Andrómeda, frente a la central, con el Cenador más cercano, aunque con mayor pregnancia gracias a la fuerte pendiente, pues la sucesión de fuentes y estanques de la Carrera en una ladera más suave diluye en parte la fuerza de este conjunto.



Área de influencia del eje principal (plano base: Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPAS, J.L. y otros, 2002*)

En el sector de Andrómeda, como ya se ha descrito, se suceden al lado de la Cascada de Andrómeda dos amplios espacios abiertos: los Bolandrines y el parterre de Andrómeda, que están secundados por los bosquetes posteriores y centrados los cuatro elementos mediante la fuente de Andrómeda, donde

nacen dicha Cascada y la Ría. Esta configuración simétrica remata la Carrera de Caballos con un elemento de gran importancia en el diseño del jardín.

Pero el eje central del parterre lateral de Andrómeda y de su bosque correspondiente, secundario para la organización de aquélla, coincide con el eje principal del conjunto, el de la Cascada Nueva, que se prolonga hasta El Mar sin otra formalización. Entonces, el eje principal de acceso, que concuerda con la Colegiata, el Palacio, su parterre, Cascada Nueva, Cenador y gran depósito acuático, no es más que un eje lateral respecto de la organización del eje secundario del jardín¹²¹, juego de ambigüedades espaciales típicas de la jardinería española.

Por otra parte, el eje principal tiene mayor longitud efectiva, pues hasta el borde del Mar alcanza casi los 900 m, frente a los 600 escasos de la Carrera de Caballos, pero respecto a su formalización, existe una mayor densidad en éste que en aquél: mientras que en la Cascada la perspectiva desde Palacio, que es la preponderante, sólo tiene unos 250 m, en los que se suceden la terraza de las Esfinges, el parterre de Palacio, la Cascada Nueva, la fuente de las Tres Gracias y el Cenador, en el eje secundario los 600 m se visualizan formalizados desde el inicio, en dicha terraza de las Esfinges, con la sucesión de bosque de las Conchas y sus tres fuentes, fuente de Neptuno, tazas del Ebro y el Segre, Apolo, estanque de la Herradura, Cascada de Andrómeda, fuente homónima y bosquetes posteriores. Esta complejidad espacial aumenta al no existir prácticamente conexión entre los tres ejes, pero ni siquiera en todos ellos se permite la continuidad física, de paso, pues en la Carrera de Caballos, que se puede calibrar como el de mayor densidad formal, no se permite la comunicación entre la primera parte y la segunda.

En el eje perpendicular sucede un hecho semejante: el Palacio, a través del Patio de la Herradura, se desarrolla en el sector de la Fama, sin duda otro de los principales elementos del jardín; éste se extiende desde el acceso al mismo, con parterre, fuente –la más alta del conjunto– y bosque, considerados como los más franceses de La Granja y de gran coherencia espacial¹²², ya que constituye una perspectiva que se desarrolla a favor de la pendiente, hacia el paisaje exterior, aunque no se abre al final como sucedía en Versalles u otros jardines del momento, ni se introduce una pieza tras el bosque como foco visual de remate. Pero si esta organización de la Fama tiene capacidad de ordenar la parte suroeste del conjunto, el arquitecto introduce dos ejes nuevos que compiten con este principal: uno al sur, la calle de Valsaín, y otro al norte, la calle del Mallo; por tanto, se superponen de nuevo tres elementos sin ninguna articulación entre ellos. La única relación es la de paralelismo y la volumétrica, pues el parterre de la Fama se limita lateralmente no por dos bosques, sino por dos hileras de árboles de sendas calles, precisamente la de Valsaín y la del Mallo, que presentan, como en la otra tríada perspectiva, un aspecto ortodoxo.

El juego espacial se desarrolla todavía más: si este eje coincide con el del Palacio, y así lo muestra su cuidada relación con el Patio de la Herradura –el ancho del conjunto es el mismo que el de dicho edificio y su longitud es, prácticamente, el triple de la del mismo–, en la cara opuesta, el Patio de

Coches, no se organiza un sector, si no simétrico, al menos coaxial; el eje del área de la Selva no coincide con el de la Fama, aunque son paralelos. La Selva, debido al sistema de acceso original, remataba el camino de entrada, el de Valsaín –hoy calle homónima- y al no existir las alas de Procaccini el desajuste no era tan patente. Así que existe un eje paralelo al de la Fama que era la vía de acceso y que pasa por delante del Palacio, por la plataforma de las Esfinges, y se remata en la Selva y las Partidas Reservadas; la importancia de este eje, mucho más largo que el de la Fama –casi 800 m frente a 400-, fue subrayada por Felipe V al cerrarlo en su parte sur por la fuente más espectacular del conjunto, la de los Baños de Diana. El Mallo, como el bosque de Eolo, es un acompañante discreto, sin relevancia formal. Entonces, el eje principal, que sería el de la Fama, pues se genera desde el palacio, es el más corto, aunque con importante aparato ornamental, mientras que el secundario, mucho más largo pero con menor número de elementos formales, se culmina con la fuente principal del conjunto. Este tipo de acciones restaban preponderancia a la perspectiva de la Fama, ámbito que por sí sólo, en cualquier otro jardín europeo, habría constituido el trazado de todo un área, pero que aquí se ve cuestionado por otras solicitaciones compositivas que, por un lado, ofrecen una mayor riqueza, pero, además, provocan en el espectador una dificultad de jerarquización espacial, que provoca una desorientación en el recorrido y, por tanto, en la comprensión del jardín. La desconexión entre las tres perspectivas, como sucedía frente a Palacio, se agrava por la diferente longitud, por su carácter antitético y por la pendiente lateral. Además, mientras el Palacio se amplía siguiendo su eje transversal, después puesto en valor con el conjunto de la Fama, el jardín se compone a partir no de éste sino de uno paralelo, el del camino de Valsaín, de ahí que exista una independencia compositiva entre la arquitectura del Palacio y la de sus jardines¹²³.

Si bien la fragmentación espacial y la ruptura de la unidad perspectiva ha sido una invariante hispana en la ordenación de los jardines, como se ha podido ir viendo en este trabajo, en la primera mitad del siglo XVIII se extiende al resto de Europa la disposición de jardines independientes, autónomos compositivamente, pero siempre en lugares accesorios y sin interrumpir la perspectiva principal, que coincidía con el eje de desarrollo del palacio y su acceso, proporcionando una idea general a la que se adhería el resto de los elementos¹²⁴; es decir, sin olvidar que esta falta de unidad, esta fragmentación de las partes, no implica la desaparición de un tema central perspectivo principal que recoge axialmente los elementos principales del conjunto, agrupación que podrá no estar articulada con el resto de los componentes, pero que ella por sí misma ordena el jardín.

En La Granja, según se ha podido analizar, cuajaron ampliamente estas ideas por el propio carácter de los jardines hispanos, pero todavía se puede percibir la unidad final del jardín clásico francés, donde el edificio aún constituye la pieza principal del conjunto y, como tal, se erige en generador del trazado, como dice Jürgens¹²⁵, ordenado mediante una relación jerárquica que, más desdibujada, todavía se puede analizar¹²⁶. Pero este tema inexcusable en los demás países europeos, este eje perspectivo principal, en La Granja se pierde en la maraña del trazado, destinado, precisamente, a su desintegración

compositiva y a su unificación en la trama homogénea, abstracta, sin referentes espaciales¹²⁷.

Si en un jardín francés clásico cualquier elemento responde a una comprensión total del trazado, es decir, a un entramado general que perdería sus cualidades espaciales con la modificación de cualquiera de sus componentes, articulados según una idea perspectiva unitaria –a excepción de la composición del interior de los bosquetes, de dibujo autónomo y sin relación con el resto-, en un jardín regencia o rococó, como se han denominado los realizados en la primera mitad del siglo XVIII¹²⁸, la unidad la proporciona el elemento central, que sí responde a este planteamiento de integración de las partes, pero, en cambio, las piezas laterales, principalmente bosquetes, se ordenan de forma más libre, sin una articulación efectiva, pero con una idea clara de supeditación al tema central. Ahora bien, en el jardín español sucede lo contrario: las partes del conjunto se diseñan independientemente y se articulan de forma quebrada o yuxtapuesta, de tal forma que cualquier añadido o merma no impediría la aprehensión total del conjunto; de ahí la posibilidad, en este tipo de jardines, de aumentar el tamaño sin alterar sus cualidades espaciales.

En La Granja, entonces, se están trazando sectores cuyo diseño en sí es autónomo y cuyos elementos se ordenan según el lenguaje de la jardinería francesa, pero su espacialidad, en algunos casos, es, además de francesa, italiana, con un sistema de articulación entre ellos claramente hispano: espacios independientes yuxtapuestos, sin articulación axial, generalmente agregados según ejes quebrados, pero también paralelos, y buscando una pérdida de referencias espaciales. Los tres espacios paralelos de la fachada principal en sí podrían entenderse como un típico conjunto francés –exceptuando la perspectiva elevada-, con un parterre y elemento acuático central recogido por bosquetes laterales; pero al tratar estas masas boscosas como ejes donde se suceden diferentes ámbitos concatenados que, a su vez, no presentan relación compositiva con los laterales, más que algún paso entre ellos, se organizan tres elementos autónomos descoordinados y sin coherencia espacial¹²⁹. Sucede igual en el sector de la Fama: la comprensión del parterre y bosqueje homónimos no es autónoma respecto a los dos ejes arbolados, que le sirven de límites laterales, pero ellos en sí mismos –especialmente el superior, con la fuente de los Baños de Diana- contienen su propia formalización rompiendo la unidad que podría existir en el conjunto.

Pero, además, la independencia de ambos grupos perspectivas triples no consigue una articulación efectiva, a pesar de la rígida malla ortogonal donde se apoyan, reflejada en el elemento intermedio entre ellos, las Ocho Calles. Sólo el Palacio Real serviría de articulación entre ambos elementos ornamentales si no existiera dicha retícula, que no es más que un recurso geométrico para apoyar el trazado de los elementos autónomos.

Estos hechos –la independencia de las partes y su forma de agregación- responden, como se ha dicho, a modos hispanomusulmanes de organización espacial. Darío Álvarez¹³⁰ reconoce en La Granja estos organismos que sintetizaba Chueca como composiciones trabadas y asimétricas de directriz quebrada¹³¹, pero indica, además, la analogía del jardín de Felipe V con el

sistema de consecución espacial de la arquitectura hispanomusulmana: el planteamiento de cada estancia o patio independiente como <<comienzo y desarrollo de otras, de tal manera que se produzca una ininterrumpida sucesión de unidades muy compactas que permitan la organización de un orden dinámico general, definido entre unos límites que son lo que controlan, en último lugar, este sistema de articulaciones>>.

El autor plantea, brillantemente, la idea de La Granja como paraíso, concepto musulmán arraigado en la jardinería hispana: los jardines provienen de <<haber atrapado una porción de la Naturaleza>>¹³² entre sus muros, pues mantienen la vegetación anterior –el pinar de Valsaín-, que simplemente se acota; por tanto, no se transforma el entorno, como en el resto de los jardines, sino que la Naturaleza se delimita en un recinto geométrico, de tal forma que sobre los muros <<se estrellan los trazados>>¹³³. Esta teoría ha sido rebatida por José Luis Sancho¹³⁴, al alegar que el medio físico de La Granja fue totalmente roturado para crear los jardines, como indica la documentación, y que gran parte de las especies arbóreas utilizadas fueron traídas de fuera, sin relación con la vegetación original. Fue después, según este crítico, cuando el descuido del mantenimiento propició la repoblación espontánea de pinos y otras especies autóctonas, que no responden a la idea previa.

Pero también es cierto que, si la Naturaleza se modificó, como indica Sancho, no se hizo de forma total, como en Versalles, sino en un cuidado equilibrio de adaptación entre las formas del jardín clásico francés y la difícil topografía¹³⁵.

El recinto geométrico final responde, con su casi perfecta forma rectangular, por un lado, a los modelos franceses de Dezallier d'Argenville, pero por otro recoge la tradición hispanomusulmana de un elemento pregnante que encierra, da orden y sentido a la fragmentación interior, como sucedía en Medina Azahara. La Granja, pues, se compondría de una serie de piezas independientes, con unos mínimos acuerdos compositivos para asegurar su conexión física y cuyos trazados autónomos se superponen a una malla ortogonal de perímetro regular que tendría el valor virtual de un orden subyacente que posibilita la unidad del conjunto.

Estos elementos, yuxtapuestos y articulados someramente, dispuestos sobre el plano del jardín se acoplan para organizar el geométrico límite que los contiene; las partes serían: las tres perspectivas de la fachada principal de Palacio, las tres del Patio de la Herradura, la Selva, Las Ocho Calles, las Partidas Reservadas, El Mar y los conjuntos laterales de la zona occidental.

Si se realiza la operación geométrica de aislar en el perímetro cercado de La Granja estos dos grandes grupos de tres perspectivas sucesivas que surgen del Palacio más el área de la Selva, se obtiene una figura en T invertida, como se dibuja en Versalles entre el eje principal y los parterres del Mediodía y del Norte, que conforman la parte primordial del armazón estructural que lo ordena, sobre el cual se trazan los bosquetes, que son el relleno de los dos huecos de la T circunscrita en un rectángulo. En La Granja, al no existir ese bastidor organizativo, estas dos piezas que se extienden entre los brazos perpendiculares de dicha T no se organizan como trazados añadidos a un

orden superior, sino que tienen una función primordial: se utilizan como elementos articuladores de dichas perspectivas, dado que el Palacio no tiene capacidad para ello –especialmente en la Selva-, de tal forma que, los bosquetes, cuya función en los jardines franceses es limitar el desarrollo de los parterres y servir de articulación de la zona más ornamental al bosque de caza, en La Granja se constituyen en piezas organizadoras de los grupos de parterres y, a la postre, del resto del jardín, pues la extensión de su trazado no es más que la malla ortogonal general que define el conjunto¹³⁶.

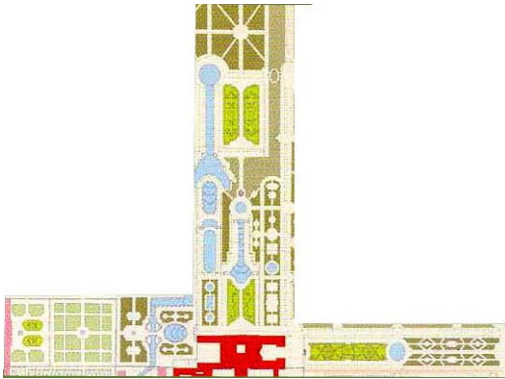


Figura de T invertida con los tres sectores que surgen del palacio (plano base: Javier Ortega y otros. *ORTEGA VIDAL, J.; SANCHO GASPAS, J. L. y otros, 2002*)

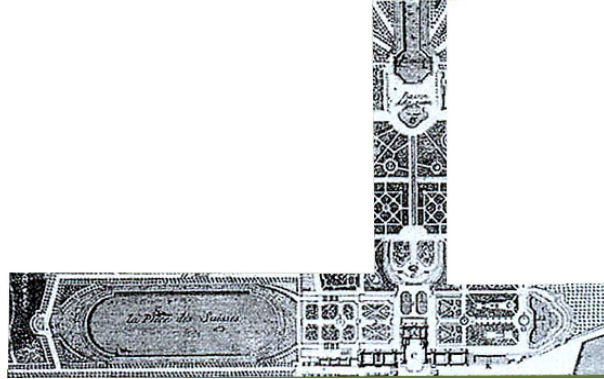


Figura de T invertida con los tres sectores que surgen del palacio de Versalles (plano base: L'Abbé Delagrive, 1746)

Este proceso sucede, especialmente, en el sector denominado las Ocho Calles, mientras que en las Partidas Reservadas, el simétrico, es menos acusado. Las dos grandes avenidas perpendiculares que se cruzan en la glorieta de las Ocho Calles y ordenan el área homónima se prolongan y conectan los dos grupos de perspectivas asociadas al Palacio: paralelo a la Fama, la calle Larga une la fuente de Latona con la glorieta central y la calle Medianera, pero se prolonga, cruza el bosque de Eolo y se remata en la fuente de las Tres Gracias, plaza donde culmina, con el Cenador, la perspectiva central; como ha señalado Darío Álvarez, son equidistantes ambas fuentes de la glorieta de las Ocho Calles. En la dirección ortogonal sucede algo similar: la calle que une la fuente del Canastillo con la glorieta de las Ocho Calles, en la cual se cruza a escuadra con la denominada Larga, se prolonga y sobrepasa la de Valsaín para alcanzar la fuente de la Fama, pieza central del área homónima¹³⁷.

Por lo tanto, si en la jardinería clásica francesa eran las piezas acuáticas finales de los parterres las propiciadoras de la articulación de dichos elementos con los sucesivos, en este caso los bosquetes posteriores, en La Granja, además, son los puntos focales de las grandes avenidas que ordenan los espacios intersticiales del jardín y, asimismo, apoyan la articulación de los parterres perpendiculares.

Esta organización que forma un recorrido cerrado es típica de la jardinería española: los diferentes ámbitos se trazan de forma autónoma y se yuxtaponen perpendicularmente, creando <<una estructura de secuencias espaciales, de tal manera que los jardines podrían haber seguido creciendo en extensión,

siempre que se hubiera mantenido una referencia de los trazados anteriores>>¹³⁸, como sucedía en la jardinería hispanomusulmana.

En la parte nororiental, las Partidas Reservadas, el proceso es menos evidente: la calle Larga, que provenía de la fuente de las Tres Gracias se prolonga por este área, pero es imposible el paso debido a la topografía. Más significativa es la relación de la parte más cercana al Mar con la fuente de Andrómeda, remate final de la segunda perspectiva, la cual, por otro lado, se comunica por la misma vía prolongada con la fuente del Canastillo, aunque no sin salvar un desnivel al costado de la calle Medianera. Además, la calle principal longitudinal, que da acceso al Laberinto, se remata en el punto central del Potosí, en el eje de la Selva.

Se ha querido entender el área de las Ocho Calles como el elemento generador del resto del trazado¹³⁹. En verdad este ámbito sirve de articulador entre las dos zonas de parterres ornamentales que contiene el conjunto, pues el Palacio sin él sería insuficiente para vincularlos. Pero también hay que ver que la primera perspectiva con su trazado bipartito –parterre más fuente de Anfítrite frente a cascada, fuente de las Tres Gracias y Cenador- está definiendo mediante los dos puntos extremos y el central –Palacio, Tres Gracias y Anfítrite- la modulación de las Ocho Calles, cuya malla es la base de toda la ordenación del jardín; por tanto, el tamaño de los bosquetes se fija desde la perspectiva principal de Palacio, construida previamente.

Esta distancia se agrega hacia el sudeste y con dos módulos fija las fuentes del Canastillo y Andrómeda y, asimismo, se prolonga hacia el noroeste para generar el eje de la Fama, que coincide con el del Palacio. De la misma manera, se introduce ortogonalmente otro módulo, que es el largo del parterre, que repetido hacia el este desde el eje central se alcanza la ría y se pierde en las Partidas Reservadas; hacia el oeste se obtiene la calle Medianera y el resto del viario paralelo proviene de la definición del cuadro septentrional por dicha calle y la de Valsaín, ya existente; el dibujo de la diagonal desde Palacio proporciona en su cruce con las calles paralelas a Valsaín, fijadas anteriormente, los sucesivos tamaños de los siguientes cuadros, los cuales, por otro lado, fijarán la terminación del parterre de la Fama, con la calle que une las fuentes del Canastillo y Ocho Calles y que fija la fuente de la Fama, y, además, el fin del bosquete homónimo, con la calle terminal, que luego dará lugar a la agregación de Latona y los Baños de Diana.

Será la malla generada desde el Palacio primitivo y la Cascada Nueva el elemento que proporcione unidad a todo el conjunto: su extensión es completa, a excepción de la zona del Mar –aunque hay planos que prolongaban dicha retícula hasta el dique del depósito acuático-, y, a pesar de que no se traduce en todos los casos en articulaciones efectivas, por efecto de la topografía y por el importante desarrollo de algunos elementos que no lo permiten, la regularidad de esta trama imprime al conjunto unidad.

En el viario de esta malla se van a suceder los diversos episodios compositivos de La Granja, pero no sólo en los dos ejes perpendiculares que prefiguran su forma, sino en cualquiera de ellos. Estos espacios insertos en las avenidas son

independientes en sí mismos, como ya se señaló, pero se articulan unos con otros mediante la red ortogonal.

La zona de las Ocho Calles tiene la típica forma de ochavo procedente de dos herramientas básicas de trazado en un cuadrado: la unión de los puntos medios de los lados y las diagonales, es decir, cuatro calles –ocho tramos- que se cruzan en el punto central. Como ya se señaló en el Buen Retiro, con cuyo Ochavado se ha relacionado el de La Granja¹⁴⁰, este diseño supone la implantación de un trazado abstracto que debe presentar acuerdos compositivos en su perímetro para no transformarse en un mero capricho formal sin relación con el jardín. En este caso -proveniente de un parque de caza previo que justificaba la figura radial-, la conversión en un jardín formal se produjo con la introducción de una serie de elementos plásticos –las fuentes- cuya función era crear unos fondos visuales que dieran sentido al recorrido y las perspectivas creadas, absurdas sin su existencia o sin la función cinagética. Así, a excepción de la diagonal desde Palacio, que tras la primera fuente de los Dragones, la Glorieta de las Ocho Calles y la fuente de las Tazas, no se remata adecuadamente, y la calle desde la Fuente de la Fama a la del Canastillo, pues se estrella contra la zona del Mar, sin referentes plásticos que sirvan de *point de vue* -aunque esta función la cumple, en parte, la última fuente-, las demás vías tienen un sentido claro tanto formal como funcional.

Esta figura, entonces, está presentando un trazado geométrico sin referentes espaciales claros, pues desde cualquier punto de vista la imagen es similar (como indica el tratamiento homogéneo de las ocho fuentes de la glorieta central), sin jerarquizar el viario; asimismo, cuatro fuentes importantes marcan los dos ejes perpendiculares –Tres Gracias con Latona y Canastillo con la Fama- y otras tantos elementos, excepto el ya nombrado, indican las diagonales: ambos accesos a la fuente del Baño de Diana y al sector de Andrómeda, en los extremos de la diagonal este-oeste, y el palacio, sin correspondencia, en la norte-sur. Debido a este hecho, Darío Álvarez¹⁴¹ habla de pérdida de referencias espaciales y, por tanto, se genera un laberinto¹⁴², que el plano inclinado donde se asienta La Granja no permite, sin embargo, llevar hasta sus últimas consecuencias. La Ocho Calles, para el autor, es <<una formulación ideal del Paraíso, atrapado en la perfección de la geometría...>> y <<una terrenal formalización de aquel paraíso soñado por Felipe V...>>; según Álvarez <<esta noción...se desarrolla en la totalidad de los jardines de La Granja...>>, que relaciona con la formación de <<recintos-paraísos aislados, pero articulados con los demás>>, frente a los bosquetes independientes de Versalles, una de las profundas diferencias entre los dos jardines¹⁴³.

Esta idea de conexión con el jardín islámico está relacionada con la concepción espacial hispanomusulmana, que, finalmente, produce un efecto de desorientación proveniente de la falta de organización perspectiva en profundidad, característica de la arquitectura occidental, y de su peculiar forma de agrupar diferentes elementos homogéneos mediante ejes quebrados y meras agregaciones irregulares y asimétricas, situación que provoca en el conjunto una falta de claridad compositiva, aunque en La Granja los acuerdos necesarios para su integración final sean realizados mediante la potente malla

ortogonal que ordena todo el jardín y la pureza geométrica del perímetro de cerramiento –como sucedía en la Mezquita cordobesa-.

Además, se pueden encontrar diversas acciones referentes al control climático, típico acondicionamiento al medio español, pues se busca aminorar el impacto de la fuerte insolación estival y la baja pluviometría castellana: la principal, y señalada por diversos estudiosos, es la colocación en la parte más elevada de un elemento acuático, El Mar, cuyo uso es el de alberca hispanomusulmana, depósito de agua elevado para riego y, también en este caso, abastecimiento de las fuentes y juegos de agua; además, se han relacionado la localización tan cercana al Palacio y la espesura de los bosquetes como signo de protección solar para el visitante de La Granja¹⁴⁴.

La disposición del Cenador en el punto final de la perspectiva central, como se ha dicho, tiene claras reminiscencias italianas, y el pabellón fue un elemento arquitectónico común en los jardines coetáneos, pero en España constituye una referencia hispanomusulmana al interrumpir las vistas e imponerse como pieza de referencia en el trazado del jardín al marcar el eje del Palacio y de la Colegiata, elemento éste que se adosa al bloque del Palacio con la misma función axial, de interposición en el eje y ordenación del acceso al conjunto, una de las cualidades básicas de la arquitectura ligera de origen hispano¹⁴⁵, que llegaría a La Granja, a través de las ermitas del Buen Retiro¹⁴⁶. Sin embargo, estas pequeñas piezas no tienen tal relevancia en la ordenación de los jardines franceses, aunque sí en los germánicos¹⁴⁷.

La influencia de Le Nôtre

Ahora bien, La Granja tiene un claro origen en el jardín clásico francés. Respecto al sistema compositivo de Le Nôtre¹⁴⁸ –especialmente en sus dos grandes obras-, existen claras concomitancias tanto como variaciones.

Le Nôtre planteó la organización de sus grandes jardines a partir de una idea general, unitaria, ordenada a través de un armazón estructural; éste no es más que un bastidor, un conjunto de ejes perpendiculares, que permiten, por un lado, ordenar una serie de trazados independientes, tanto radiales como ortogonales, y, por otro, evitar la monotonía en grandes extensiones; además, concibe el jardín como una integración entre la arquitectura de la residencia y la naturaleza intacta exterior¹⁴⁹ a través de una serie de ámbitos que organizan esta gradación y que, concatenados a lo largo de un elemento axial, a lo largo del cual se suceden, permite mediante su extensión, virtualmente, hasta el infinito, la integración del jardín con el entorno inmediato. Se puede resumir dicho sistema en cinco puntos: axialidad y concatenación, gradación de las partes, adaptación del terreno, recursos ópticos más visión en movimiento y extensión e infinitud, que constituyen la base para el análisis de La Granja¹⁵⁰.

En primer lugar, los elementos del jardín se sitúan axialmente a lo largo de un eje de simetría que coincide con el Palacio y el acceso, pero su concatenación no es completa, pues existen otros elementos que se disponen excéntricamente y la topografía no permite su desarrollo completo. El Cenador,

que de forma tan italiana recoge la perspectiva principal desde el Palacio, se constituye en la pieza que interrumpe la continuidad visual del eje de simetría, pero éste se prolonga tras dicho pabellón y, como en la villa Aldobrandini o la Palazzina Farnesio en Caprarola, el jardín se extiende tras él recuperando la unidad a partir de la potencia del trazado axial, que se refuerza con otro parterre. Así, en el siguiente sector se va a desarrollar el denominado parterre de Andrómeda, de mayor tamaño y anchura, como indica la ortodoxia francesa, pero con un bosque intermedio y el nombrado Cenador, que impide la concatenación y la unidad espacial.

Además, en segundo lugar, una serie de piezas se introducen en el jardín de forma excéntrica rompiendo con la axialidad y secuencia espacial ortodoxas: tanto en el eje principal como en el perpendicular, se suceden tres desarrollos axiales -un haz de ejes- que, lejos de acompañar en la simetría al central, aunque desde el Palacio presenten una formalización canónica¹⁵¹, en realidad le restan importancia y disputan su primacía; asimismo, la zona de la Selva no se sitúa de forma coaxial con la de la Fama y con el Palacio intermedio, introduciendo una fuerte tensión resuelta con la construcción posterior de la fuente de los Baños de Diana, que remata el eje de la Selva frente a la preponderancia del de la Fama, que es el del Palacio.

Las distintas partes se gradúan siguiendo el esquema italiano recogido en Francia: jardín de cuadros ornamental o parterres; bosquetes y bosque de caza, y, como en Versalles, el desarrollo de dicha gradación se realiza en tres direcciones, aunque no de forma tan completa.

Respecto a los parterres, según la ortodoxia clásica del jardín francés, se pueden analizar como las piezas que permiten, por un lado, la percepción a distancia del palacio desde un espacio abierto en torno a él -misma función que la plaza en la fachada delantera-, como, por otro y gracias a su extensión, la articulación con las partes más alejadas del jardín, los bosquetes y el bosque exterior. Aquí en La Granja, como se ha dicho, se extienden los parterres en dos direcciones, que son: el SE, el de Palacio y el SO, el de la Fama, pero también el NO, la zona de la Selva, la cual, aunque es un espacio libre sin parterres, tiene esta voluntad de ámbito abierto conectado al Palacio rodeado de masas arbóreas. Pero las correlativas bandas en forma de U que se sucedían en el jardín francés en La Granja se diluyen en los ejes ortogonales.

Los dos ejes principales ortogonales dejaban de lado, en el jardín original, las dos fachadas laterales de Palacio, donde se añadían los posteriores Patios de Coches y de la Herradura, pues el eje que los unía, paralelo al camino de Valsaín, no estaba formalizado. En la fachada principal original, en cambio, se trazó con el ancho de la residencia la perspectiva de la Cascada Nueva, cuya continuidad se ve interrumpida por la pendiente ascendente y el Cenador superior, que se recortaba frente a la montaña. Esta disposición fue muy celebrada desde el primer momento pues, a pesar de ser antibarroca -ya que no permitía la extensión de la vista hasta, potencialmente, el infinito, como requería Le Nôtre-, resolvía, a la manera italiana, la percepción de este estrecho ámbito, pues recogía la vista del espectador e introducía un elemento

intermedio que daba profundidad a las montañas, que sin él se hubieran traído, perceptivamente, a un plano anterior¹⁵².

Las proporciones del conjunto, con los dos bosquetes laterales y la suave ascensión del terreno acompañado de la caída de la Cascada, están muy cuidadas –si se toma la altura del Cenador, el ancho del paseo entre los parterres visto desde la planta baja del Palacio es de cuatro módulos, que coincide con la altura desde el arranque de los cuadros hasta la coronación del Cenador, dividido a su vez en cuatro partes iguales de valor el módulo, es decir, la profundidad del parterre, las primeras fuentes, la Cascada y el Cenador ya dicho-, aunque también se ha criticado la escasa superficie plana entre el Palacio y el parterre, ciertamente estrecha para las reglas de Le Nôtre, pero a escala con el conjunto posterior.

El camino desde Valsaín, que pasaba por delante del Palacio por la actual terraza de las Esfinges, requería un remate digno de tan importante eje, por lo que se construyeron la Selva¹⁵³ y los huertos detrás. Pero no era más que un elemento lateral al jardín ornamental, es decir, al parterre de Palacio y la Cascada Nueva, que marcaba el eje principal del conjunto, con la simetría del Palacio y la capilla; este alzado fue el de mayor importancia de la residencia de Felipe V y de ahí que el mismo Juvarrá fuera llamado para su diseño.

Los bosquetes, que en La Granja, a excepción de contados ejemplos, no son más que cuadros rellenos de vegetación cerrados por charmillas y paseos arbolados, sin salas o gabinetes, rodean al parterre del Palacio y a la Selva en forma de U, y a la Fama, la calle de Valsaín, el bosquete de la Fama y el paseo arbolado del Mallo.

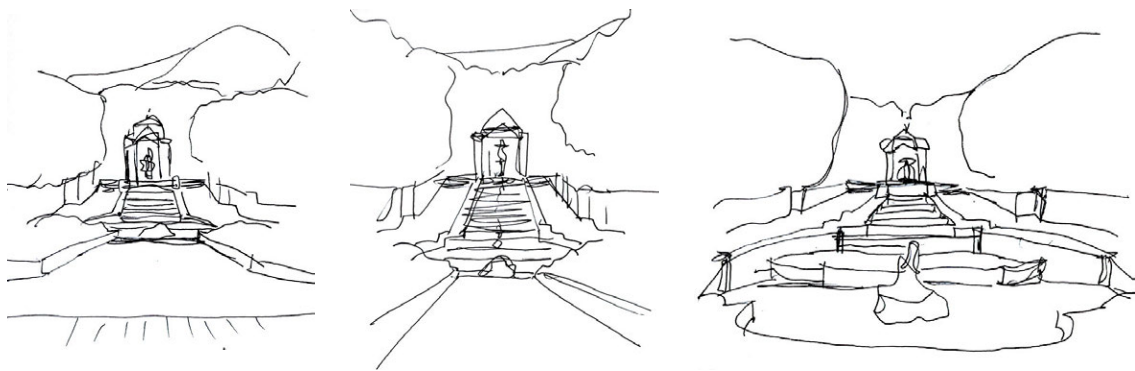
Otro rasgo anticlásico que se aleja de la ortodoxia de Le Nôtre ha sido el desarrollo del bosquete de la Fama, el cual presenta una proporción excesivamente alargada al ordenarse respecto a la modulación de las Ocho Calles y al ancho escaso del alzado lateral del Palacio; además, si el parterre con su fuente sí organiza la articulación con dicho bosquete, éste, de ancho similar y de dibujo análogo al del parterre, pues desarrolla, de forma inopinada, su trazado¹⁵⁴, cierra la perspectiva y no se remata con ningún elemento que permita la articulación con el bosque posterior¹⁵⁵.

El parque equivalente a la gradación definida por Le Nôtre lo constituía, en un primer momento, cuando Felipe V abdica, el área cerrada de las Ocho Calles, que no tenía la formalización actual, con estatuaria y fuentes y no estaban abiertas todas las calles; se construye la típica plaza radial de uso cinagético y se tapia el área para evitar la salida de los animales. Posteriormente, al crecer el conjunto hacia el sur, con la introducción del Mar y el ámbito anejo, las Ocho Calles se ornamentan como un bosquete, de tal forma que el parque de caza queda en el exterior¹⁵⁶, pero la división del conjunto en sus partes correspondientes –parterre, bosquetes, parque de caza- se mantiene.

Además, el jardín se dispone en terrazas consecutivas para aprovechar las acusadas pendientes y utiliza, pero no de forma generalizada, la visión encadenada, es decir, la perspectiva del tipo dinámico, basada en la utilización

de recursos ópticos. Las empinadas laderas obligan a mantener el terreno con su topografía original, sin excesivas transformaciones, pues un proceso de aterrazamiento hubiera sido costoso y lejano a los efectos deseados, ya que los muros de contención se habrían erigido en los protagonistas absolutos del jardín; en cambio, los construidos paralelos al eje principal no interrumpen la continuidad espacial, a excepción del existente entre la terraza de las Esfinges y la Selva, pues aparece perpendicular a este eje y es de gran tamaño, aunque la disposición de la escalera y los volúmenes del cercano Palacio y de los árboles del bosque de las Conchas quitan pesadez a la masa pétreo.

La visión perspectiva dinámica, desarrollada en Le Nôtre mediante el uso de recursos ópticos, especialmente escorzos, ocultamiento de elementos, estrechamiento progresivo del campo visual, ampliación del tamaño de los elementos acuáticos y reflejos en las superficies de agua, en La Granja tuvo un importante desarrollo, pues se introducen una serie de dispositivos de gran interés que enriquecen espacialmente el jardín, aunque no con la amplitud de Versalles o Vaux.



Organización de la perspectiva en el eje central. Vista desde el palacio, desde el parterre y desde la fuente de Anfítrite

En la perspectiva central, se obtiene desde el balcón de la primera planta (la sala principal), una visión completa del conjunto con la distancia real a la que se disponen los elementos. Pero al descender, no se pueden percibir los planos de la Cascada y se pierde el efecto perspectivo, de tal forma que el Cenador se acerca al plano del estanque que recoge el agua, tras la fuente de Anfítrite; este escorzo se acentúa según el observador se acerca a través de las piezas del parterre hacia dicha fuente, pues el Cenador va desapareciendo –parece que se hunde en el terreno- y la fuente de las Tres Gracias adquiere protagonismo al elevarse. Este efecto es máximo al llegar al borde del estanque de Anfítrite y va disminuyendo sucesivamente según se asciende por las rampas laterales, de tal forma que, al acercarse el espectador el pequeño pabellón va apareciendo y recuperando su tamaño real¹⁵⁷.

Asimismo, y con la disposición contraria, se posibilitan las vistas elevadas del Palacio, Cascada y parterre desde el Cenador y la fuente de las Tres Gracias y del parterre de la Fama desde el Patio de la Herradura, que se explica más adelante.



Efecto perspectivo del palacio desde la fuente de Anfítrite

En el primer caso, desde el Cenador, sólo se obtiene una visión de la fuente de las Tres Gracias con la fachada, y no completa, del Palacio detrás, que parece muy cercana, pues se recorta por los árboles de los bosquetes de Eolo y la Carrera de Caballos y no existen referencias de apoyo de la misma en el terreno. Este efecto perspectivo fue muy utilizado por Le Nôtre¹⁵⁸, consistente en enmarcar el elemento, como en un objetivo fotográfico, para que ópticamente se adelante al primer plano. Según se avanza hacia el Palacio y se supera la fuente, la parte oculta de la planta inferior de aquél va apareciendo, los bosquetes se van abriendo y el alzado va tomando su tamaño real, por lo que se aleja –no en vano se encuentra a 200 m-; hasta no haber alcanzado el punto superior de la Cascada, ésta y el parterre han permanecido prácticamente invisibles al espectador, pues se comienza a ver muy superada la fuente de las Tres Gracias, con lo que surgen de repente con unas mínimas proporciones por efecto del escorzo y, en cambio, el Palacio, ya visualizado dispuesto sobre el terreno, adquiere su verdadera magnitud. Desde este punto, la panorámica se divide en tres franjas paralelas iguales: la fachada del Palacio, desde la balaustrada superior; el parterre, desde el Palacio hasta el arranque del tramo estrecho de la Cascada, y este tramo hasta el espectador.



Efectos perspectivos en las Ocho Calles, con las fuentes a lo largo de los ejes

El autor ha aprovechado la pendiente más o menos homogénea que disfrutaba el área de las Ocho Calles¹⁵⁹ para realizar una sucesión en la disposición de las fuentes, cuya altura está sabiamente calculada para conseguir su visión

desde el extremo más alejado, de tal forma que el observador intuya la presencia de otros elementos y pueda calibrar las distancias a recorrer y conseguir, de esta manera, un efecto de profundidad en un jardín de trazado llano; asimismo, la percepción del resto de las fuentes sugiere al espectador un recorrido más amplio por el jardín. Este efecto se consigue prácticamente desde todas las visuales; en aquellos casos que no sucede, el propio tamaño de las fuentes y el crecimiento del arbolado son las principales causas de entorpecimiento de esta visión¹⁶⁰.



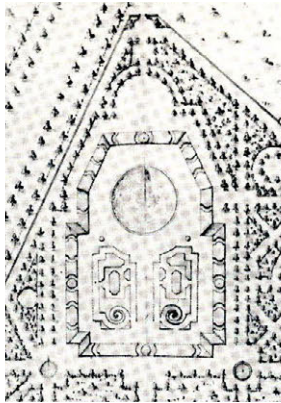
Efecto perspectivo en la Carrera de Caballos y la Cascada Vieja

Este mismo efecto, pero más elaborado, se ofrece en la Carrera de Caballos y el sector de Andrómeda situado detrás, con la desconcertante imposibilidad de paso entre ambos. Este conjunto presenta una rara perfección¹⁶¹, probablemente conseguida por la excesiva apertura actual del primer bosque que, mucho más cerrado en proyecto, habría impedido, en parte, la continuidad espacial actual. La sucesión de fuentes, estanques y cascadas en el mismo eje, recogidos por bosquetes y arboledas laterales y cerrados por la montaña detrás, consigue un efecto óptico de encadenamiento acuático –como en Marly-, al no poder percibir el observador los planos horizontales intermedios ni la profunda hendidura de la Ría al terminar la Cascada de Andrómeda. La aparición en el último plano de la fuente homónima incitaba al espectador a recorrer este espacio, con puntos intermedios que proporcionan profundidad.

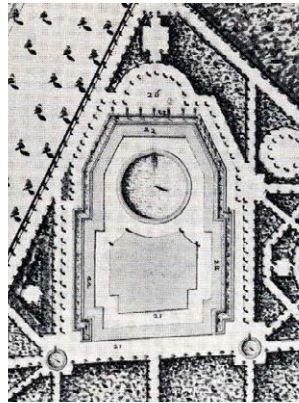
El dispositivo de ocultación y súbita aparición de un elemento en el recorrido se utiliza varias veces en La Granja, siempre con la incitación al movimiento producido por un foco visual posterior. Así, en la terraza de las Esfinges, caminando por el eje transversal desde la entrada al jardín, al oeste, el bosque de Eolo oculta lateralmente la perspectiva central y la Carrera de Caballos; pero es la parte adelantada de la fachada realizada por Sachetti, sobresaliente sobre el plano continuo del alzado, junto al arbolado de la Selva que cubre el fondo más allá –efecto hoy aumentado por la presencia de las coníferas¹⁶²- con su mirador en el arranque de las escaleras y la ruptura de la alineación de las Esfinges al ampliarse la terraza, las que sugieren la presencia de esas dos perspectivas, sorpresa recurrente en la primera visita a La Granja - si no se han visto antes dichas panorámicas desde el Palacio-.

De la misma manera, con un efecto similar, se encuentra el parterre de Andrómeda, que constituiría otro elemento anticlásico, como la crítica ha indicado¹⁶³, pues no responde a ningún recurso utilizado hasta el momento: si

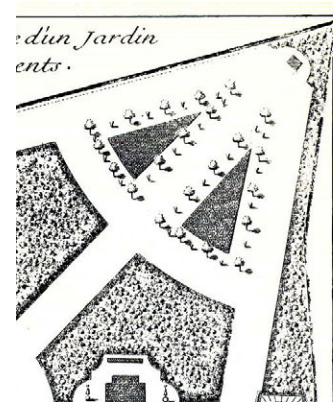
se incluye el parterre de Andrómeda en un elemento ornamental asociado a una gradación entre arquitectura y naturaleza, el pabellón cenador sería un elemento excesivamente pequeño para tener entidad como propiciador de dicho parterre que, además, no se encuentra a sus pies, pero la elevación topográfica permite obtener una percepción del parterre similar a la existente desde una primera planta de un palacio. Se tiene que entender, entonces, que, debido al cambio de nivel y a la nueva pendiente ascendente, era necesaria la creación de esta pieza, como gradación añadida tras la primera creada en el mismo eje y cerrada en el Cenador.



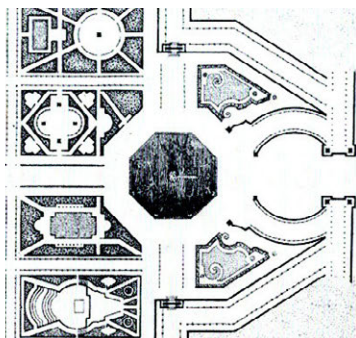
El Trianión de Porcelana (detalle). M. Le Bouteux HAZLEHURST, F. H., 1980



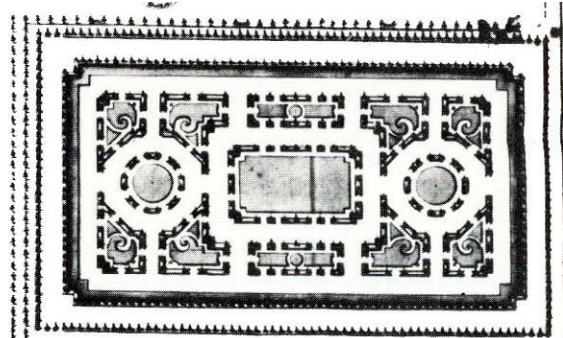
Gran Trianión (detalle). C. Desgots (a). HAZLEHURST, F. H., 1980



Jardin d'environ trois arpents (detalle). DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709



Las Tullerías (detalle). I. Silvestre, 1671. HAZLEHURST, F. H., 1980



Grand Parterre de Saint-Germain-en Laye (detalle). Boissaye, 1696. HAZLEHURST, F. H., 1980

Asimismo, la independencia de un elemento de este tipo, alejado de la arquitectura que le propicia, aunque extraña, se puede utilizar como remate de un eje –como sucede en el Trianión de Porcelana y después en el Gran Trianión de Le Nôtre, con el parterre posterior de césped rehundido, o el parterre de césped del paseo diagonal en el ejemplo segundo de la plancha 5 de la primera parte del capítulo III de *La théorie et la pratique du jardinage...* de Dezallier d'Argenville, denominado *Disposition generale d'un Jardin d'environ trois arpents*¹⁶⁴ - o como vestíbulo de entrada por una zona alejada del palacio, tras una puerta principal, generalmente en el eje –como sucede en la Villa d'Este con la entrada desde Roma, en el jardín de la Isla en Aranjuez con el acceso desde Madrid o en las Tullerías por la puerta del Patio de la Reina, jardín

también de Le Nôtre-, pero no es habitual su disposición en la parte central, a no ser como componente de un bosque, muy corriente en toda la jardinería francesa desde Le Nôtre¹⁶⁵, entre cuyos ejemplos destacan el *Grand Parterre* de Saint-Germain-en-Laye, del mismo autor, y varios en Meudon y Saint-Cloud.

Así, según este último significado, se podría entender el parterre de Andrómeda, junto a los bulingrines y fuente homónimos, como una gran sala excavada en un bosque mayor¹⁶⁶, con sus cuadros y piezas acuáticas interiores, como hizo Le Nôtre en sus obras y proponía Dezallier d'Argenville en su tratado. Entonces, el hecho de no tener conocimiento del mismo por el espectador hasta que no se sobrepasa el Cenador¹⁶⁷ no constituiría más que la consecuencia normal de un gabinete excavado dentro de la espesura y el efecto sorpresa sería el habitual. La especial circunstancia de que esté imbricado este bosque mayor en los ejes principales del conjunto, característica que señaló Darío Álvarez¹⁶⁸ como habitual en La Granja, es una de las profundas diferencias con el arte de Le Nôtre: mientras que en Versalles las salas de los bosques no están coordinadas, sino que su composición es independiente en cada uno de ellos, separados por el viario, en La Granja, éste es el que absorbe dichas salas o gabinetes, que se colocan insertadas sucesivamente en el desarrollo de las calles y avenidas.



Efecto perspectivo en la calle de Valsaín con el fondo de la fuente de los Baños de Diana

La fuente de los Baños de Diana, al final de la calle de Valsaín, es otro de los sorprendentes efectos del jardín. Se ha señalado esta localización como extraña, por el hecho de constituir la fuente más importante y, por tanto, con una formalización más exigente, y disponerse oculta en una parte inferior tras un paseo sin tratar¹⁶⁹. Pero precisamente por este hecho el efecto es mayor: en La Granja, a excepción del Mar y el Laberinto, no existe ningún elemento exento, o al menos articulado con piezas anteriores, que presente la localización de los Baños de Diana, pues el eje que remata, la calle de Valsaín, se encuentra despojada de cualquier formalismo desde el Palacio hasta alcanzar la plaza de la fuente: son más de 400 m de paseo arbolado que constituyó, hasta el momento, el acceso desde Valsaín y, por tanto, desde Madrid. La hondonada, de todas maneras, no impide la visión de la fuente en todo el paseo, de tal forma que se va mostrando sucesivamente hasta percibir el monumento completo, por lo que la sorpresa es gradual, como en el caso anterior; dado el amplio recorrido que hay que hacer y la falta de elementos plásticos que lo marcan, es necesario que la fuente se pueda reconocer en la lejanía y, así, estimular al espectador a efectuar la visita.



Efecto perspectivo en la Selva y el parterre de la Fama

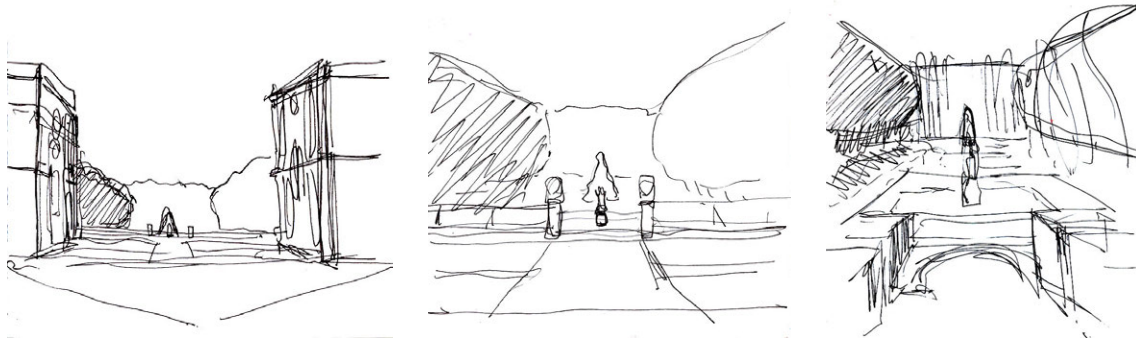
Otro efecto, también de origen italiano, es la ocultación -en las vistas inversas hacia el palacio- del plano horizontal de las terrazas y la presentación de diversas piezas de interés y un elemento de articulación vertical que conecte ambos planos para alentar al recorrido, como sucede en la explanada inclinada de la Selva desde las Partidas Reservadas, perspectiva rematada por la mole posterior del Palacio y el bosque de las Conchas. Este dispositivo se genera también en la fuente y parterre de la Fama hacia el Patio de la Herradura, su referente arquitectónico, cuyas proporciones son menos dramáticas que las de la Selva dado el menor desnivel existente; se produce aquí, entonces, una suave transición en escorzo desde el Parterre apoyada por el acercamiento lateral de los recorridos, pues el viario no se dispone en el eje central.



Efecto perspectivo telescópico en Vaux-le-Vicomte (ADAMS, W. H., 1979), eje principal de La Granja y la Selva desde las Esfinges

Pero el efecto más plenamente utilizado, sin duda una de las grandes aportaciones de Le Nôtre al jardín francés, es la delimitación de los espacios abiertos mediante los muros arbóreos de los bosquetes, que dirigen la mirada, junto al plano del suelo, hacia el *point de vue* o elemento visual preponderante, generalmente la campiña exterior extendiéndose hasta el horizonte. Se realiza brillantemente en la perspectiva central, con un sencillo efecto telescópico, como en Vaux-le-Vicomte, es decir, muros vegetales que se pliegan sucesivamente acercándose al eje y reduciendo los ámbitos abiertos; esta herramienta compositiva apoya la progresión espacial y la fusión entre el parterre y el bosque, efecto visual recogido por el Cenador. Asimismo, en la Selva, desde la terraza de las Esfinges, se vuelve a organizar este espacio limitado por los bosquetes, animado por el paso de la Ría y la fuente oval.

Donde se ha conseguido un resultado significativo es en la Carrera de Caballos, en la cual la progresión espacial se favorece¹⁷⁰, como ya se ha señalado, por la apertura actual del bosque de las Conchas, originalmente más cerrado, pues propicia la continuidad visual proporcionada por la concatenación en el mismo eje de todos y cada uno de los elementos acuáticos, desarrollados en el mismo plano para alcanzar un escalón, otra terraza y, tras ella, proseguir en el plano inclinado de la Cascada Vieja y rematarse todo el conjunto con la fuente de Andrómeda y bosquetes posteriores. Esta sucesión se ve sostenida por el arbolado, límite vertical que extiende nuestra percepción hacia el foco perspectivo final, creando una fuerte impresión de profundidad apoyada por el efecto telescópico. En cambio, la apertura actual del eje en dicho bosque inicial reduce el efecto de acercamiento que producía el estrecho paso recortado a través de la masa arbórea y que se abría, súbitamente, al alcanzar el estanque y fuente de Neptuno.



Efecto perspectivo en el parterre de la Fama. Vistas desde el Patio de la Herradura, desde la fachada y desde el mirador del acceso.

Una fusión de varios de estos recursos -organización espacial mediante muros vegetales verticales, visión en altura y reducción del ángulo de visión para luego abrirlo- se ofrece en el parterre y bosque de la Fama; si en el primer aspecto no se consigue la misma riqueza espacial, dada la continuidad del plano del suelo y de los laterales sin ningún quiebro vertical ni cambio de nivel en todo el parterre, respecto a los dos siguientes se obtiene un resultado satisfactorio. En el primer caso, se amplía el espacio de la perspectiva oculta debido a una realización posterior, pues originalmente la relación entre el parterre y el patio era más gradual; en cualquier caso, será la fuente, de gran altura, la que sirva de referente visual desde el Patio de la Herradura, de tal forma que, situado el espectador en la planta baja del Palacio, sólo se percibe la coronación de la fuente, mientras que la escultura de Dafne y el fondo del parterre se vería desde la salida del patio y hasta no alcanzar el borde de la terraza no se obtendría la imagen total. El efecto perspectivo es muy interesante en cuanto que el patio, al cerrarse en su forma de herradura -de ahí su denominación-, posibilita que los cuerpos extremos realicen la misma función que los bosquetes en el resto de las perspectivas: actúan como bastidores, planos sólidos verticales que encuadran el espacio exterior y lo acercan, como si de un objetivo fotográfico se tratase, al espectador; el avance a lo largo del eje hacia el parterre, saliendo del Patio, hace que estas alas se

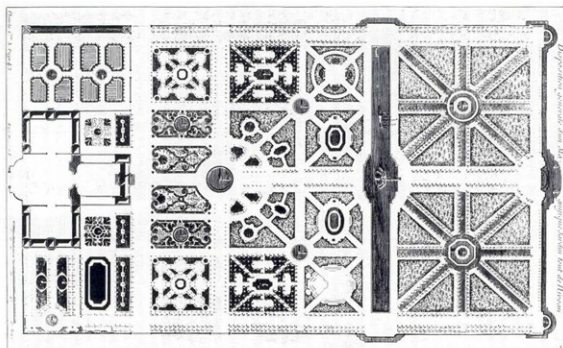
abran, se pueda ver el espacio exterior y el ámbito recogido por los bosquetes vaya adquiriendo su tamaño real, de tal forma que se vayan alejando progresivamente, aunque el espectador se acerque a ellos.

El sistema de extensión utilizado en La Granja, en cambio, no responde al usado por Le Nôtre para este tipo de grandes parques, como ya se ha señalado: frente al armazón estructurante se introduce una malla ortogonal homogénea; tampoco la idea de infinitud desarrollada a través de un eje que se integraba con el paisaje exterior, aunque posible, especialmente al norte y al oeste, no fue llevada a cabo.

El armazón estructural, que proporcionaba el entendimiento unitario y totalizador del palacio, los jardines y su entorno, no fue siempre bien entendido tras la muerte de Le Nôtre; él mismo, en sus últimas obras, planteó una serie de ideas diferentes que, en cierta manera, refutan la unidad total de su concepción espacial en aras de una mayor flexibilidad en la articulación de los componentes del jardín, dispositivo que procuraba conjuntos más fragmentados, de relación más libre y sin una jerarquización completa de las partes con el todo.

Por tanto, la imposición de un trazado unitario que proveyera al conjunto una integración entre la residencia y su entorno mediante la sucesiva gradación de diferentes ámbitos hasta alcanzar el paisaje exterior fue sustituida por una reflexión sobre el medio físico donde se sustentaba el jardín, de tal forma que la propia naturaleza prevaleciera sobre la mano del hombre, tal como sintetizó Dezallier d'Argenville en su tratado¹⁷¹.

Los resultados de esta teoría, como dice el propio Dezallier en el capítulo III de la primera parte de su libro -titulado *De las disposiciones y distribuciones generales de los jardines*-, es la variedad de la composición, eso sí, con <<...una bella proporción de todas las partes, un acuerdo entre ellas...>>¹⁷², como el autor trata de reflejar en sus ejemplos de jardín, dibujados por el arquitecto Le Blond, cuyo espíritu se extendió en mayor medida que las propias obras construidas de Le Nôtre.



Primer modelo, según Le Blond. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709

La primera característica que diferencia a las obras clásicas de Le Nôtre respecto a las de Dezallier y Le Blond es el tipo de extensión del trazado:

mientras que el primero, mediante el armazón estructural, es capaz de controlar múltiples entramados que proporcionan variedad al conjunto pero sin perder la idea final unitaria, concepto que incluía también el paisaje exterior - aunque nunca visible desde el jardín salvo en un punto abstracto del horizonte-, de tal forma que la implantación del jardín no se hacía de manera independiente a su entorno sino que se imbricaba en él y lo ordenaba, el segundo, por el contrario, organizaba el jardín con una única malla homogénea que se cerraba en su propio perímetro, sin relación con el exterior¹⁷³.

Esta malla es la que se utiliza en La Granja. La referencia más cercana es el primer modelo del tratado de Dezallier, denominado <<Disposición general de un magnífico jardín al mismo nivel¹⁷⁴>>, una cuadrícula homogénea que se extiende regularmente en el terreno de tal forma que las piezas más cercanas al palacio, los parterres, se subdividen para acercar su escala a la de la arquitectura residencial, vuelve a recuperar el módulo en los bosquetes y aún cuatro en el bosque de caza posterior, de tal forma que se obtienen $\frac{1}{2}$, 1 y 4 módulos (además de los jardines más privados, cercanos al palacio, como los huertos y parterres laterales, incluso con particiones de $\frac{1}{4}$). El módulo es de 37 x 31 toesas (72 x 60,3 m, aproximadamente), con 4 x 7,5 módulos, y el rectángulo final tiene unas 152 x 255 toesas (295,5 x 496 m, unas 15 ha).

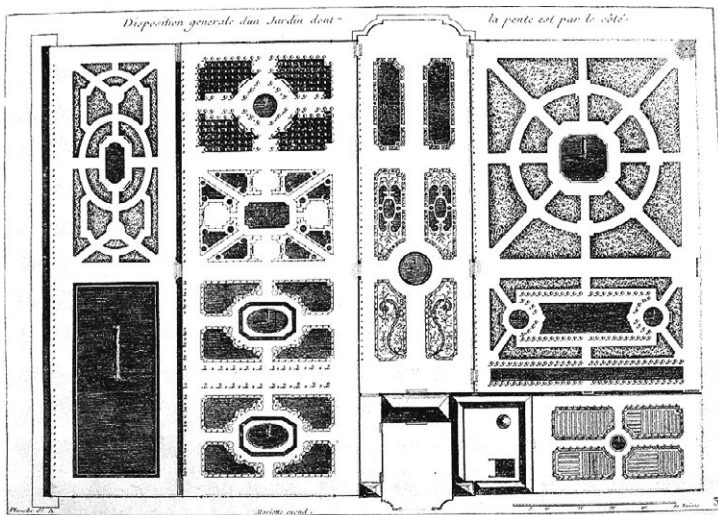
En La Granja se repite el esquema, pero con mayores dimensiones: el módulo mide 50 x 44 toesas (97,2 x 85,5 m), con una proporción similar a la de Dezallier, aunque en la zona de las Partidas Reservadas es algo mayor -122,5 x 111,25 m (64 x 58 toesas) y el doble en el laberinto -122,5 x 222,5 m¹⁷⁵; la malla tenía originalmente 8 x 8 módulos, desde la calle del Mallo hasta el Mar, y el rectángulo total, que incluía la ciudad posterior y el acceso desde la puerta de Segovia, 1.900 x 860 m, con una superficie diez veces más grande que la del primer modelo de Dezallier d'Argenville.

Sin embargo, mientras que el entramado se mantiene en el jardín de Dezallier, exceptuando en la primera parte, donde se ubica el palacio, y en la fractura entre el bosquete y el bosque de caza, materializado por un infranqueable canal transversal, en La Granja, aunque las líneas de esta red ortogonal se materializan en todos los sectores, no conservan, en absoluto, su continuidad¹⁷⁶, pues la topografía lo impide, de tal forma que se crean una serie de fragmentos independientes que utilizan la yuxtaposición como sistema de agregación, causa principal de la falta de unidad espacial del jardín segoviano; además, frente a la apertura con el exterior mediante un foso, en La Granja se materializa, pobremente, a través de la prolongación del eje principal hacia El Mar¹⁷⁷, como en Béjar y La Florida.

También se puede entender como integración de un fragmento del paisaje exterior en el recinto, articulado al trazado regular mediante una pieza mixta: el Mar. De esta forma se podrían rastrear en La Granja modernas penetraciones del paisajismo inglés en fechas tempranísimas¹⁷⁸.

Supuso Bottineau que esta incoherencia compositiva de La Granja provenía de tres factores principales: la elección del emplazamiento del palacio, la repercusión de las compras sucesivas de terreno y la falta de coordinación en

las obras, realizadas por artistas diferentes¹⁷⁹. Señala, el autor, que <<la fuente de Eolo o de los Vientos, al sur, y la de la Selva, situada al norte a un nivel inferior, están aisladas; la explanada que corre a lo largo del edificio carece de amplitud; los árboles, plantados muy cerca de las alas, ocultan éstas e impiden captar el desarrollo de las construcciones; la perspectiva ascendente del Parterre del palacio, de la Cascada nueva y del cenador, no corresponde más que al centro del palacio. No lejos de allí, una segunda perspectiva, paralela e independiente, se adentra mucho más arriba en la montaña. Todo esto se aparta de los hábitos de Le Nôtre, que dejaba libre un vasto espacio al pie de los edificios y abría un horizonte ilimitado ante la fachada principal>> y sólo la mitad sudeste del jardín, las Ocho Calles y la Fama, parecía <<proyectada de un modo racional>>. Posteriormente se demostró que existía un proyecto previo, que las sucesivas ampliaciones no produjeron la fragmentación y que las obras, si bien dirigidas por diferentes artistas, se adaptaron a dicha idea anterior¹⁸⁰, en la cual se buscaba deliberadamente, entonces, la yuxtaposición.



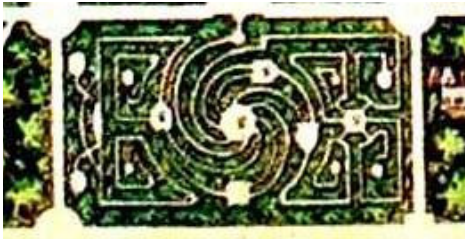
Tercer modelo, según Le Blond.
DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J.,
1709

Aurora Rabanal señaló que este tipo de disposiciones fragmentadas estaban recogidas en el tratado de Dezallier d'Argenville, en el cual <<se exalta la variedad y la primacía de la Naturaleza sobre el Arte, construyéndose allí [en la Francia del primer cuarto del siglo XVIII] jardines faltos, como en La Granja, de una coherencia espacial unitaria, tratándose las diversas partes que integran el diseño con una mayor libertad y autonomía, motivada principalmente por la adaptación a las dificultades del terreno en lugar de eliminarlas...>>¹⁸¹. Esta autora encuentra notables concomitancias entre el tercer modelo de jardín con pendiente lateral de este tratado¹⁸² y el trazado de La Granja: en el primero, la perspectiva principal tiene la importancia requerida, pues centra el palacio y el acceso y, mediante un foso acuático, abre el conjunto al exterior, pero su jerarquía se cuestiona mediante el desarrollo de múltiples ejes transversales cuyas piezas –bosquetes– se disponen perpendicularmente al eje principal, a excepción del bosquete mayor, un ochavo de gran tamaño, cuya pregnancia y autonomía compositiva marca todavía más la independencia de las partes, pues, además, se apoya en otro bosquete con gran sala interior rectangular

sobre un paseo arbolado con pradera intermedia, ambos, asimismo, transversales.

En La Granja sucede algo similar: si bien el conjunto principal tiene una importancia marcada por el eje de acceso y la simetría del palacio, las Partidas Reservadas, de trazado independiente originado en el gran eje transversal de la Selva y calle de Valsaín, y el área de las Ocho Calles, asimismo un ochavo de trazado autónomo y apoyado en dicho eje transversal sobre la Fama – parterre, fuente y bosque-, que vendría a ser el bosque con sala rectangular situado sobre el paseo del Mallo, también un paseo arbolado con pradera intermedia, disputan la importancia del eje longitudinal, que en los jardines de Le Nôtre constituía el elemento generador de toda la composición y aunque el resto de los componentes no interfirieran en su desarrollo.

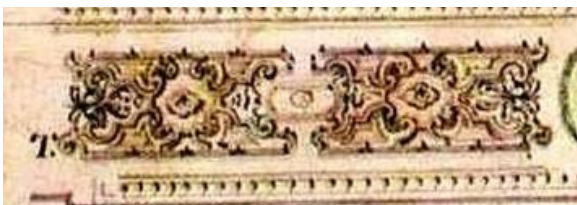
Así pues, La Granja responde a una nueva forma de entender el espacio del jardín francés desarrollada a comienzos del siglo XVIII, en la que la Naturaleza -en este caso, especialmente, la topografía- no se transforma profundamente para construir un jardín, sino que éste se traza desde el análisis del medio donde se asienta, es decir, aprovecha las dificultades del mismo para convertirlas en ventajas, pero, además, acepta una serie de dispositivos de origen hispano que vienen a modificar aún más la cuestionada unidad conseguida.



Laberinto de La Granja (detalle). Anónimo, h. 1750. *Biblioteca Nacional, París*



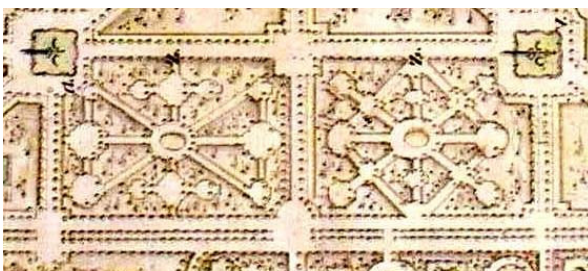
Bosquete con forma de laberinto. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709



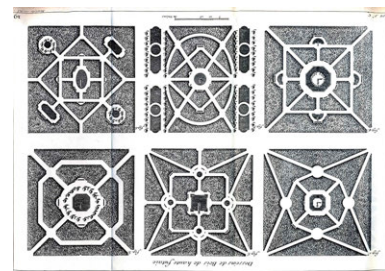
Parterre de la Fama (detalle). F. Méndez de Rao (a), h. 1736-1740. *Servicio Geográfico del Ejército*



Primer modelo (detalle). DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709



Bosquetes de las Ocho Calles (detalle). F. Méndez de Rao (a), h. 1736-1740. *Servicio Geográfico del Ejército*



Bosquetes de porte alto. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709

Además de la organización general mediante una malla ortogonal, ya comentada, existen otras concomitancias con el tratado *Teoría y práctica de la jardinería...* de Dezallier d'Argenville, que constituye una de las bases compositivas principales de La Granja¹⁸³. Respecto a las cuatro <<máximas fundamentales>> que plantea Dezallier d'Argenville en su libro¹⁸⁴ -hacer ceder el Arte a la Naturaleza, no ofuscar el jardín, no descubrir el jardín y hacerlo parecer más grande de lo que efectivamente es-, en La Granja se cumplen ampliamente las tres primeras, pero no la cuarta: de la inicial ya se ha hecho mención en referencia al intento de no controlar la Naturaleza ni someter el entorno a las leyes artificiales, sino respetar y adaptarse a los condicionantes del medio; la segunda es la menos conseguida, pero por razones compositivas y climáticas, como se verá más adelante, pues la cercanía de los bosquetes al Palacio es producto de una ampliación posterior de éste y, además, facilitan la búsqueda de frescor y umbría tan necesaria en un jardín español frente a uno francés; la tercera, es evidente, pues parte importante del jardín se encuentra oculta, desde la zona de Andrómeda al Mar; y, respecto a la cuarta, las perspectivas no muestran, en absoluto, la extensión real del jardín, por lo que es más grande de lo que parece.

Además, existen múltiples referencias formales, de dibujo ornamental, en ese tratado en diversos elementos de La Granja: así, el laberinto es copia exacta al dibujado por Le Blond¹⁸⁵; el *treillage* curvo tras la fuente de Andrómeda también tiene su origen en el tratado¹⁸⁶; el parterre de la Fama, compuesto por dos piezas de compartimento unidas por un elemento central, es muy similar a los parterres del mismo tipo que acompañan a los centrales de bordado del primer modelo de jardín, pero sin elemento acuático, análogo al ejemplo de parterre de compartimento del capítulo de parterres¹⁸⁷; en el parterre de Palacio el dibujo, con dos volutas unidas por una recta, se repetirá en múltiples muestras del tratado, pero el de Andrómeda presenta un carácter más original; los bosquetes con salas o gabinetes de las Ocho Calles provienen de una mezcla entre varias figuras de los Diseños de bosquetes de copa alta, y los pequeños de Eolo, las Conchas o la Selva se trazan desde los Diseños de bosquetes de copa de media altura, casi siempre tripartitos¹⁸⁸; y, en cambio, el bosque de la Fama, que desarrolla la estructura formal del parterre homónimo, es de gran originalidad¹⁸⁹.

La crítica reciente ha remarcado, frente a la teoría de la singularidad de La Granja en el conjunto de jardines europeos a la francesa, su adscripción a las últimas tendencias¹⁹⁰. Así lo indica Aurora Rabanal cuando escribe: <<es preciso también señalar cómo parecen seguirse los nuevos principios vigentes, contemporáneamente, en la Francia del primer cuarto del siglo XVIII...>>¹⁹¹ o José Luis Sancho al indicar que <<Carlier diseñó frente al Palacio un jardín *à la mode*, dispuesto en varios ejes paralelos>>¹⁹².

En este momento, primera mitad del siglo XVIII, se están proyectando y realizando en toda Europa jardines de características análogas, incluida España. No hay que olvidar que los artífices de La Granja -Carlier, Marchand y Boutelou- trazaron y ejecutaron los escasos jardines de estilo clásico francés

localizados en nuestro país, y de ahí las concomitancias existentes entre los diferentes ejemplos. Además, el primero era discípulo de Robert de Cotte, cuyo proyecto inicial para el Buen Retiro tenía una disposición similar a la de La Granja¹⁹³ y le antecede en más de una decena de años¹⁹⁴: se accede por el norte y el jardín se abre, perpendicular, a la fachada este, con un parterre excavado entre dos bosquetes y rematado por un elemento acuático sobre la ladera enfrentada al palacio; además, en los bosquetes de ambos proyectos se incluían ochavos sencillos, como los de Andrómeda.

¹ Según BREÑOSA, R. y CASTELLARNAU, J. M. Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso. Madrid: Rivadeneyra, 1884, p. 160, la zona ajardinada ocupa 61 ha, el Bosque, al este, 67, y los jardines reservados, 18. La superficie es algo mayor que el Parque del Retiro, con unas 120 ha.

² Todo el perímetro está cercado con un muro de casi 6 km de longitud. Ver la secuencia de planos publicadas en ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros. <<Secuencias gráficas de los palacios y Sitios Reales de Felipe V: Madrid, Aranjuez y la Granja de San Ildefonso>>, en AA. VV. **El arte en la corte de Felipe V** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 248-254, donde se reconstituyen cuatro momentos de la historia del conjunto, incluido uno inicial con las construcciones de los jerónimos y la topografía original.

³ Para VERDÚ RUIZ, M. <<El proyecto de Pedro de Ribera para el Palacio Real de Madrid>>, en Reales Sitios, 1995, n° 123, p. 45, <<La penetración de una nueva manera extranjera se instrumentó a través de dos cauces básicos: la puesta en marcha de un proceso de modernización de las residencias y Sitios Reales conducido por artistas foráneos, y la creación de un cuerpo de ingenieros militares a imitación del que funcionaba en Francia –integrado por individuos extranjeros-, a quienes se encomendó la construcción de puentes, cuarteles, arsenales, puertos y otras obras de diversa índole>>.

⁴ Ver BOTTINEAU, Y. El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 420.

⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, p. 491.

⁶ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 457 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 495, que comenta este hecho. Ver CALLEJO DELGADO, M. J. El Real Sitio de San Ildefonso (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte). Madrid, 1988, p. 1.149.

⁷ Según SANCHO GASPAS, J. L. <<Los jardines de La Granja de San Ildefonso. En torno a la restauración de un jardín formal>>, en Reales Sitios, 1994, n° 120, p. 18, La Granja es <<el conjunto jardinístico e hidráulico del siglo XVIII europeo que con menos alteraciones ha llegado hasta nuestros días...>>.

⁸ Los datos históricos se han obtenido de BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 417 y ss. y 457 y ss.; CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., pp. 1.101 y ss.; SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit. y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 490-567, trabajo que es ampliación del anterior. Es interesante, además, la reelaboración de los planos de La Granja realizados por ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit.

⁹ Ver el plano de id., p. 250.

¹⁰ Según AÑÓN FELIÚ, C., <<La Granja: Castilian Baroque and European Classicism>>, en MOSSER, M. y TEYSSOT, G. (edit.). The Architecture of Western Countries. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991, p. 198, la primera noticia histórica habla de un refugio primitivo mandado construir por Enrique III.

¹¹ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 520, <<las construcciones de Enrique IV quedaron en la parte baja, formando una zona marginal, entre el parterre de la Fama y la Faisanera>>, aunque en otro texto, el mismo autor, entre otros, indica que Felipe V escogió el mismo emplazamiento de la granja para situar su palacio -ver ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 248-.

¹² Ésta fue reestructurada en el siglo XVIII e incluida en el conjunto final como *potager*, huerto en francés. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 520.

¹³ Ver el estudio CHUECA GOITIA, F. <<La época de los Borbones>>, en AA. VV. Resumen Histórico del Urbanismo en España. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1968, pp. 231-233.

¹⁴ Ver SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J. <<La Granja y los Palacios de San Ildefonso. Sobre la restitución gráfica de las opciones arquitectónicas de Felipe V e Isabel de Farnesio>>, en AA. VV. **El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pp. 103 y 104. Sobre este tema, estos autores han escrito que era imposible <<asegurarse hasta qué punto Ardemans aprovechó el edificio comprado por Felipe V a los jerónimos>>, en ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 250, aunque parece que la planta del nuevo edificio aprovechó <<algo de la organización general [de la granja jerónima] distribuyéndola en torno a un patio, el actual "de la Fuente", que ocuparía el mismo espacio del antiguo de la Hospedería>>, en SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 523 y 525. En cambio, en ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 254, se afirma que Ardemans <<había desarrollado el palacio, de acuerdo con las órdenes recibidas, en torno a la preexistente granja jerónima, a la que pega cuatro torres... Mantuvo la fachada oriental del edificio fruiluno, hacia el jardín...>>. Para entender el proceso de génesis del palacio y su entorno ver los levantamientos sucesivos del conjunto en id., pp. 103-105, 107, 109, 112, 115, 117 y 120-122. CASA VALDÉS, marquesa de, [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 154 afirmó en su libro que fueron conservados el patio y la fuente de la antigua hospedería.

¹⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 523.

¹⁶ Ver plano de ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 251.

¹⁷ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18. José Luis Sancho, en SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 495 y ss. no da esta cifra, sino 1719. CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.120 indica los comienzos en 1721.

¹⁸ Una exhaustiva relación de los trabajos de obra están publicados en SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 18 y 21, que recoge las aportaciones de CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit.

¹⁹ Ver id., p. 1.120.

²⁰ Las Ocho Calles, como señala SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 20 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 503 y 504, se trazaron antes de comprar el rey el terreno, como sucedió con El Mar.

²¹ Ver ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 251.

²² Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 495 y ss.

²³ Un labrado equivalía a 3.930,3 m² en Segovia, según BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 496. Corresponden a 20 fanegas de tierra, según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 491.

²⁴ La tesis doctoral de la profesora María Jesús Callejo ya se decantaba documentalmente en esta dirección. Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.108 y ss. Sigue la opinión de BREÑOSA, R. y CASTELLARNAU, J. M., op. cit., p. 153, que nombra a Carlier como director de la obra, no tracista, y es corroborada por SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 18 y ss. y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 495-496, que lo afirma taxativamente, pues ya en 1721 se le nombra como arquitecto y director general de dicha Real Obra; rechaza también cualquier intervención de Boutelou y de Frémin y Thierry, que suceden a Carlier tras su muerte en la dirección de las obras; considera, además, que el plano de Novello de la Biblioteca Marciana de Venecia podría ser <<el reflejo o copia de los primeros proyectos para el jardín de Carlier>>. Yves Bottineau, cuyo estudio es básico para entender el arte español durante la época de Felipe V, señalaba en 1962 que se desconocía el tracista, pero nombraba diversos autores franceses que, en algún momento, trabajaron en La Granja, como Esteban Marchand, Esteban Boutelou I, que dirigió las plantaciones y disposición de los parterres, y Renato Carlier, al que, dada su temprana fecha de muerte, 1722, atribuía sólo algunos cometidos de proyecto. PONZ, A. Viage de España. Vol. X (Edic. facs. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787, 2ª edic.). Madrid: Atlas, 1972, p. 114 designó a Marchand como autor de la obra y Digard incluso le otorgó las obras hidráulicas, pero Bottineau duda de esta asignación pues no hay documentación alguna sobre el trabajo del ingeniero en La Granja. Más lógico parece la conjunción de éste con Carlier y Esteban I Boutelou, pues la marquesa de Casa Valdés encontró un documento donde se nombraba a ambos junto a un tal Solís. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 459 y 460. AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en AA. VV. **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII**, Madrid:

Comunidad de Madrid, 1987, p. 262 y AÑÓN FELIÚ, C., 1991, op. cit., p. 198 considera también a Marchand como autor, a la que secunda ÁLVAREZ, D. <<Los jardines de La Granja: el sueño del paraíso en la formulación de un modelo clásico>>, en AA. VV. **El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII** (actas del congreso). Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, p. 26. MARTÍN SEDENO, S. Descripción del Real Sitio de San Ildefonso y sus jardines y sus fuentes. Segovia: Imp. Eduardo Baeza, 1849, pp. 11 y 67 atribuye la autoría a Esteban Boutelou pero el movimiento de tierras a Esteban Marchand y Fernando Méndez.

²⁵ Ver en este trabajo el capítulo sobre los proyectos de Robert de Cotte para el Buen Retiro.

²⁶ Para estudiar este tema ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 460 y ss., así como el clásico DIGARD, J. Les jardins de La Granja et leurs sculptures decoratives. Paris: Vendôme, 1934 y, respecto a la iconografía, MORÁN, M. <<El Rapto de Psique. Felipe V en los jardines de La Granja>>, en *Fragmentos*, nº 6, 1985, pp. 39-49.

²⁷ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 518 y 519.

²⁸ Carlier, Boutelou y Marchand, autores de La Granja, son, para TOVAR MARTÍN, V. <<Sachetti, Juan Bautista. (Atribuido) (1690-1764) Plano general de los jardines de la fachada Norte y campo del Moro>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro**. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 254, los introductores del jardín francés en España. En este trabajo se está pretendiendo usar el nombre de los autores extranjeros según se utilizó en España, castellanizado, a excepción de algunos casos que ha pesado más su reconocimiento fuera de nuestras fronteras.

²⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18.

³⁰ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 495.

³¹ Ver los planos de ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., pp. 252 y 253. PONZ, A., op. cit., p. 122 lo describe de la siguiente manera: al reinar Felipe V de nuevo <<se extendieron los jardines hacia el lado del Mediodía, dando lugar a las fuentes de los Dragones, de Latona, de la Fama y de Diana, y al paseo de las Ocho Calles>>. Como en esta nueva fase trabajó Marchand, debía ser la razón por la que Ponz atribuyera todo el trazado al ingeniero francés.

³² SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 528 explica el uso de dichas alas ampliadas: la <<norroeste estaba destinada a servicios y enlazaba con la Casa de Oficios vieja; la nordeste había de albergar exclusivamente una sala monumental, la galería con destino a salón de embajadores y exposición de las estatuas compradas a los herederos de la reina Cristina de Suecia; la sureste contendría las habitaciones nuevas de los Reyes y la suroeste, que enlaza con la Casa de Oficios nueva, las de los Infantes>>.

³³ El edificio se reformó con Fernando VII e Isabel II y en 1918 se destruyó en parte por un incendio. Se comenzó a restaurar por Juan Moya y se continuó durante la Segunda República con Miguel Durán.

³⁴ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 556 y 625. SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 523 y 532 da dos grupos de fechas para dicha fachada de Sacchetti: las primeras, coinciden con las de Bottineau, y las segundas serían entre 1737 y 1743.

³⁵ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.208 y ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit., p. 254.

³⁶ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., pp. 1.236 y ss.

³⁷ Tras la muerte de Felipe V en 1746, su viuda, Isabel de Farnesio vivió en La Granja durante el reinado de su hijastro Fernando VI, hasta 1759. En este Real Sitio pasaron Carlos III y sus sucesores, hasta 1918, las jornadas de verano. Ver SANCHO GASPAS, J. L. Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso. Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, p. 27. Entre los cambios más significativos está la variación del carácter de los bosquetes y los parterres, cuyos dibujos se perdieron: el parterre de bordado de la Cascada Nueva se varió en 1849 a parterre a la inglesa, todavía hoy visible, por el Jardinero Mayor Juan Vázquez, que tras los sucesivos rellenos de los paseos, se quedó a tres pies por debajo de los mismos, como un bulingrín –vocablo proveniente del *boulingrin* francés y éste del *bowling-green* inglés o pradera destinada al juego de bolos- es un parterre rehundido, es decir, enterrado respecto a los paseos, cuyo origen está en impedir la dispersión de las bolas en dicho juego-; asimismo, el de la Fama se trazó a la inglesa en 1853, aunque rebajado, como un bulingrín, perdiendo los bordados en época de Carlos IV y así se mantiene en la actualidad; el de Andrómeda se cambió junto con la fuente a comienzos del siglo XIX o el de la Florera, cuyo parterre se sustituyó por un diseño paisajista de Testard en 1877; asimismo, el Laberinto estaba degradado a finales del siglo XIX, recuperado después y vuelto a perder en la segunda mitad

del XX y restaurado recientemente. Hubo varias restauraciones de fuentes, algunas en el XVIII, como la Cascada Nueva en 1784, además de varias campañas en el XIX: una con Carlos IV, en la cual se intervino en la Cascada y en la de Andrómeda; otra en época de Fernando VII, entre las que se realizaron la fuente de la Selva en 1826-1827, la Cascada Nueva entre 1818 y 1820 y 1824 y 1828, la de Diana en 1817 y la de Neptuno en 1819, y una más con Isabel II, en la que se restaura de nuevo la de los Baños de Diana, en 1840-1844, la Selva de nuevo en 1844 y 1847 y en esta última fecha la Cascada Nueva, terminada en 1868. También a finales del siglo XIX se plantaron las coníferas por ingenieros forestales, que modificaron la percepción de los parterres y del acceso principal al conjunto, así como se introdujeron la gruta y cascadas artificiales en El Mar, en 1885, y la Piscifactoría, obra de 1867. Una de las obras principales fue, en 1853, la nueva plaza de acceso a los jardines, frente al Patio de la Herradura, de tal forma que el glacis y escalera convexa se sustituyeron por un muro de contención con doble escalera adosada y simétrica que existe ahora. Ya en el siglo XX Diego Méndez realizó en el Plantel una serie de edificaciones auxiliares y viviendas. Ver Estudio de Diego Méndez, tubo 34, rollo 113 y Archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Para el resto, ver SANCHO GASPAS, J. L., 2000, op. cit., pp. 64, 68, 72 y 74; CALLEJO, M. J., op. cit. y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit.

³⁸ Ver SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., pp. 17-28; CARRASCAL VÁZQUEZ, J. F. <<La restauración integral del laberinto del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso>>, en Reales Sitios, 1994, n° 120, pp. 63-70 y SORIA, S., MIELGO, M. y CARRASCAL, J. F. <<La restauración integral de los jardines de San Ildefonso. El "Jardín de la Botica" un caso de recreación>>, en Reales Sitios, 1995, n° 124, pp. 30-40 y MEDINA, M. Plan director de los jardines de La Granja de San Ildefonso (trabajo inédito). Madrid: Patrimonio Nacional, 2001.

³⁹ Han sido muy útiles para esta descripción la siguiente bibliografía, además de la clásica de FAGOAGA, J. y MUÑICO, T. Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsaín y Riofrío. Segovia, 1845; MARTÍN SEDEÑO, S. Compendio Histórico, Topográfico y Mitológico de los Jardines y Fuentes del Real Sitio de San Ildefonso. Madrid, 1845; MARTÍN SEDEÑO, S., 1849, op. cit. y BREÑOSA, R. y CASTELLARNAU, J. M., op. cit., las más recientes de CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 496-521 y SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M. <<Los jardines del Real Sitio de La Granja>>, en AA. VV. **El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, pp. 139-151. La cartografía básica utilizada ha sido la siguiente: el plano de Méndez de Rao, hacia 1734-1736, el más antiguo existente, del Servicio Geográfico del Ejército; los dos titulados <<Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso>>, el de José Ribelles de 1830 y el de Tomás Muñico de 1851, ambos en el Archivo General de Palacio, planos 717 y 2.395; también en este archivo, el plano 715, el anónimo de época de Carlos IV; ya del siglo XX, el realizado por JÜRGENS, O. Ciudades Españolas: su desarrollo y configuración urbanística. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, 1992 (1ª edición: 1926), p. 350; los planos parciales de Javier de Winthuysen de hacia 1930, en el Archivo del Real Jardín Botánico, div. IX; los planos de ORTEGA VIDAL, J. (director), SANCHO GASPAS, J. L. y otros, op. cit.; los realizados por María Medina publicados en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., pp. 144-149, y las vistas de Brambilla de 1819, propiedad de Patrimonio Nacional y publicadas por SANCHO GASPAS, J. L., 2000, op. cit. Entre las fotografías destacar las de Javier de Winthuysen, custodiadas también en el Botánico, y las de García Mercadal, en el Archivo del Servicio Histórico, de hacia 1930 (GM/F0598).

⁴⁰ SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 503 señala que Breñosa y Castellarnau realizaron la división del conjunto según sus características principales: en la zona de las Ocho Calles el viario era triple, con paseos laterales y plantaciones de olmos, y en los jardines dichos paseos eran simples y de tilos.

⁴¹ Según María Medina, en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., p. 145, los jardines de la Granja se componen de siete conjuntos: 1, el jardín inicial, con la Cascada Nueva, Carrera de Caballos, Bosquete de Eolo, el sector de Andrómeda y la Ría; 2, la Selva, el Potosí y la Florera; 3, sector de la Fama; 4, Partidas Reservadas; 5, el Parque Original; 6, sector de la Partida de la Reina y la Faisanera; y, 7, El Mar y el bosque anejo.

⁴² Ver el plano de Fernando Méndez de Rao titulado <<Plano General de San Ildefonso>>, fechado hacia 1734-1736, el más antiguo del conjunto y de gran calidad y fiabilidad, y la interpretación de María Medina en id., p. 146.

⁴³ Para María Medina, este estanque contiene tres planos de agua escalonados y la Cascada nueve. Ver id., p. 144.

⁴⁴ Para BOTTINEAU, Y, op. cit., p. 712, la Carrera de Caballos comprende también el bosque de las Conchas.

⁴⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 512.

⁴⁶ Se puede ver una imagen en el plano de Méndez de Rao. Es un elemento similar al existente en el parterre lateral del segundo ejemplo del DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., *La théorie et la pratique du jardinage* (Edic. facs. de la cuarta edición, París: Charles-Antoine Jambert, 1760). Hildesheim, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1972, p. 42, en la 1ª parte, capítulo 3, plancha 2ª, denominado Disposición general de un gran Jardín donde la pendiente está enfrente al edificio. María Medina interpreta la planta en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., p. 147. CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., pp. 1.156 y ss. realiza un resumen histórico de este elemento.

⁴⁷ Para SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 512 es un parterre de compartimento.

⁴⁸ Según SORIA, S., MIELGO, M. y CARRASCAL, J. F., op. cit., p. 31, dichos <<ejemplares botánicos de dudosa ubicación... le dan un carácter especial, único y perfectamente integrable con el antiguo diseño original>>, opinión que el autor de este trabajo no comparte en absoluto.

⁴⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 514.

⁵⁰ CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.160 los define como <<bosquete rectangular dividido en cuatro recuadros>>. La segunda RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, p. 373, que lo describe como bosque con cuatro divisiones rectilíneas. En los planos del siglo XIX, especialmente el de Ribelles y Muñico, se representan rodeados de hileras de árboles, a modo de bosque o parterre descubierto.

⁵¹ Se describen estas piezas en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., pp. 147 y 148.

⁵² Se los ha denominado también las Ocho Calles de Andrómeda. Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.160.

⁵³ Ver el plano citado de Méndez de Rao, o cualquiera de los históricos, aunque este eje suele aparecer más simplificado. Según José Luis Sancho, este bosque en su parte primera, como el dispuesto simétricamente de las Conchas, se realizó de la forma más sofisticada, como bosques descubiertos y de compartimento, pero en el siglo XIX se transformaron en *quinconces* o al tresbolillo. En el plano de Méndez de Rao el dibujo es similar a los publicados por DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., pp. 73 y 80 y lám. 23 y que denomina *bosquet découvert et à compartiment*, pero la realidad es distinta, pues los setos de carpe de estos bosques serían como los restantes de La Granja –en la actualidad estos setos no existen-, desde los cuales no se puede ver el interior, al contrario de la condición principal de los bosques descubiertos, como dice dicho tratado, donde señala que las empalizadas de los bosques se mantendrán a la altura de apoyo, alrededor de tres pies, para mejor descubrir todas las piezas del compartimento.

⁵⁴ Se sigue el plano de Méndez de Rao. Tanto en el <<Plano Geométrico del Real Sitio de San Ildefonso>> de José Ribelles, de 1830, como en el homónimo de Tomás Muñico, de 1851, la primera saleta cuadrada de estas tres sí comprendía un estanque, y en el anónimo titulado <<Reinando Carlos III. Plan General de San Ildefonso>>, todos los espacios, con perímetros inexactos, contienen estanque.

⁵⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 512.

⁵⁶ Id., p. 496 considera la plaza central de este sector -separado del jardín por una cerca- un *rond-point de chasse*, es decir, una glorieta de caza.

⁵⁷ Según id., p. 509, no se puede considerar La Granja como un bosque natural cortado por avenidas rectilíneas, como interpretaba ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 26, pues el terreno se taló; José Luis Sancho señala, además, la imposibilidad de crear bosques macizos, cerrados y compactos, con pinos en su interior sobresaliendo tras las charmillas. Los pinos actuales provienen, seguramente, y siguiendo al mismo autor, de comienzos del siglo pasado.

⁵⁸ Ver su descripción en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., p. 150.

⁵⁹ Ver id., p. 150.

⁶⁰ Como señala SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 515, son los denominados en el tratado de Dezallier d'Argenville *bosquets de moyanne futaie à hautes palissades*.

⁶¹ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., pp. 1.188 y 1.190.

⁶² Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 636.

⁶³ SANCHO GASPAS, J. L., 2000, op. cit., pp. 58 y ss. informa de la altura de los diferentes surtidores en La fuente de los Vientos o de Eolo tiene 19 m; Anfítrite, 23,5; Andrómeda, 37,5; Neptuno, 22 el surtidor central y 13 los laterales; los de Apolo, 23,5 el principal y 20 y 12,5 los restantes; Media Luna, 19,5; Canastillo, 24,6, y la de Latona, con 7 m [los 24 surtidores mayores].

⁶⁴ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.229.

⁶⁵ Ver SORIA, S., MIELGO, M. y CARRASCAL, J. F., op. cit.

⁶⁶ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., pp. 1.227 y 1.229.

⁶⁷ Ver id., p. 1.229.

⁶⁸ Así la denomina BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 712. Según Sancho, esta designación proviene del francés *gerbe*, gavilla, en relación al haz que formaban los surtidores de la fuente. Para PONZ, A., op. cit., p. 116, se denominaba de las Yerbas, deformación del mismo vocablo francés o en referencia a la disposición de dicha fuente.

⁶⁹ La descripción sigue a Digard y a Breñosa y Castellarnau, según BOTTINEAU, Y., op. cit., pp. 709-715 y lámina LXIII.

⁷⁰ Este hecho induce a pensar a SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 516 que, originalmente, eran bosquetes descubiertos y de compartimento, pues, además, en el plano atribuido a Méndez de Rao se dibujan así, como sucedía en los laterales de la Cascada Nueva.

⁷¹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 28.

⁷² Llamado así, según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 516, por el juego del Anneau-Tournant que allí existía.

⁷³ Para id., p. 516 estos bosquetes serían también bosquetes descubiertos y de compartimento, aunque seguramente no se llegaron a establecer.

⁷⁴ Según id., p. 515, este plantel está realizado como un *parterre d'orangerie*, o de naranjal, pero Dezallier d'Argenville describe esta pieza como rodeada de bandas de césped con cajas de naranjas, jazmines, mirtos y laureles alineadas en dicho perímetro, en cuyo interior se encuentra un estanque; en realidad, equivaldría a un espacio libre situado próximo a la *orangerie*, naranjal o invernadero de cítricos, para colocar éstos en las estaciones menos frías, como lo define HANSMANN, W. Jardines del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Nerea, 1989, p. 322; en este caso, además, es un huerto.

⁷⁵ Ver CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.172.

⁷⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 515.

⁷⁷ Tiene 27.256 m², es decir, 222,5 x 122,5 m (116 x 64 toesas), es decir, un bosquete doble. Ver CARRASCAL VÁZQUEZ, J. F., op. cit., p. 63.

⁷⁸ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., p. 82, en la 1ª parte, capítulo 6, plancha 10ª, titulado Diseño de un Laberinto con gabinetes y fuentes. El tamaño que presenta es de 128 por 73,5 toesas, es decir, 245 por 143 m (35.035 m²).

⁷⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 2000, op. cit., p. 90.

⁸⁰ CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 153 consideró que <<en San Ildefonso [había de ser] donde se abriría plenamente una nueva perspectiva a la jardinería española al traspasar los Pirineos la escuela de Le Nôtre y de sus discípulos>>. Bottineau define La Granja como <<una enorme empresa>> de la influencia francesa. Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 457. Ver, además, AÑÓN FELIÚ, C., 1987, op. cit., p. 261; CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.101; RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., p. 375; ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 24 y RABANAL YUS, A. <<Barroco, clasicismo y paisajismo pintoresco en los jardines españoles del siglo XVIII>>, en *Reales Sitios*, 1994, nº 120, pp. 3 y 4.

⁸¹ Ver WINTHUYSEN, J. de. Jardines Clásicos de España. Madrid, 1930, pp. 83-84.

⁸² Ver DIGARD, J., op. cit., pp. 3 y ss. y 45 y ss.

⁸³ En referencia a la adaptación del trazado del jardín a los condicionantes del terreno, frente a su transformación, lo que producía efectos asimétricos e irregulares, pero sin relación con el paisajismo inglés.

⁸⁴ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 459.

⁸⁵ Posteriormente, el resto de los autores que han estudiado La Granja han secundado a Bottineau, como AÑÓN FELIÚ, C., 1987, op. cit., p. 262; ÁLVAREZ, D., op. cit., pp. 24-25; RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., pp. 372 y 375; SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 18 y 22 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 495 y 505.

⁸⁶ Ver WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 84.

⁸⁷ Ver CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., pp. 157 y 163. En id., pp. 160 y 161 se afirma que <<cuando se estudia el plano [de La Granja] parece perfecta su ordenación y trazado tan

francés, pero al recorrer el parque se comprende que ya no rige el trazado por estar supeditado a los accidentes del terreno>> y que la Granja <<no logra su objeto de jardín a la francesa, pues las fuentes, al estar colocadas en una cuesta arriba, pierden su perspectiva>>.

⁸⁸ Ver HAZLEHURST, F. H. *Gardens of Illusion. The Genius of André Le Nôtre*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, p. 352. Este autor argumenta que no es de Le Nôtre sólo por su carácter arquitectónico y su excesiva regularidad y simetría, sino porque éste se encontraba en Italia cuando se realizó el proyecto definitivo, aunque a su vuelta seguramente intervino en varios elementos, como la cascada o Rivière.

⁸⁹ Según ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 25, Marly incluye nuevas relaciones entre Naturaleza y Artificio contemporáneas a las inglesas del momento, en clara evolución hacia conceptos pintorescos, que también se pueden rastrear en La Granja. Este hecho también lo resalta José Luis Souto en SERREDI, L. y SOUTO, J. L. *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, p. 38 y MARTÍNEZ-CORRECHER, C. *The Gardens of Spain*. New York: Harry N. Abrams, 1993, p. 72. Incluso Swimburne consideró El Mar como <<un modelo muy agradable para un pintor de paisajes>>. Cita tomada de SANCHO GASPAS, J. L., 2000, op. cit., p. 90.

⁹⁰ Además, dado que hay dos sucesiones de jardines a lo largo del eje desde el palacio, se disponen parterres opuestos con su límite espacial correspondiente y el bosque posterior, de tal forma que se organizan dos concatenaciones contrarias en el mismo eje principal.

⁹¹ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 25. Según Aurora Rabanal, en RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., p. 372, Dezallier d'Argenville, en su tratado, introduce una cascada en el ejemplo de palacio con jardín en terrazas que la autora cree enfrentadas a la residencia, como en La Granja, pero no es tal -seguramente por un error de traducción-, pues el terreno, como explica dicha publicación en su texto, cae en sentido contrario. Ver el segundo modelo denominado *Disposition generale d'un grand Jardin dont la pente est en face du Bâtiment*, en DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., pp. 30-32.

⁹² Ver DIGARD, J., op. cit., p. 48; BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 459. y ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 25.

⁹³ Ver id., p. 25. Para SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 108, el palacio de Ardemans, además de remitir a modelos italianos de villa del Quinientos, está <<anclado en la tradición cortesana española>> y utiliza <<formas retrógradas>> probablemente como un deseo del rey de congraciarse con las clases poderosas de su reino. Asimismo, el fuerte y abundante aterramiento y la profusión de escultura decorativa se ha señalado como razones para una supuesta imagen italianizante. Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 23. Esta referencia italiana también la realiza MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 72, donde escribe que <<La Granja debe su forma final a Italia, por sus esculturas y fuentes>>.

⁹⁴ Para KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid: Plus Ultra, 1957, pp. 200 y 201, sólo los jardines <<de algún modo evocan el modelo de Versalles>>.

⁹⁵ Para SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 491 existe un cosmopolitismo en La Granja provocado por los encargos de Felipe V, que <<...produjo aquí un curioso caso de dualismo hispánico, al comisionar a su arquitecto francés para disponer el jardín, y a su maestro mayor español para construir el Palacio, ateniéndose a la lógica burocrática-administrativa o al principio de división del trabajo más que a la unidad del gusto>>...<<...surgiese por...indiferencia ante esta discrepancia entre el jardín y la casa -al fin y al cabo destinada meramente al "retiro" en el momento de su creación-, tal antítesis entre formas europeas y "castizas" empezó a borrarse en 1725 merced al proceso de "envoltura" del Palacio por cuerpos y superficies al gusto italiano, a la vez que el jardín crecía y se adornaba más>>.

⁹⁶ Ver AÑÓN FELIÚ, C., 1991, op. cit., p. 198; lo señalan más autores, como ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 29; CALLEJO, M. J., op. cit., pp. 1.174 y 1.175; CARRASCAL VÁZQUEZ, J. F., op. cit., p. 64; SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA, M., op. cit., p. 150.

⁹⁷ Ver AÑÓN FELIÚ, C., 1987, op. cit., pp. 261 y 262. Sobre este tema ver también HANSMANN, W., op. cit., pp. 145 y ss. y 191 y ss.

⁹⁸ Ver RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., p. 375 y RABANAL YUS, A., 1994, op. cit., pp. 7 y 8.

⁹⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18 y 22-24 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, pp. 495, 505-507 y 515, que no es más que un texto ampliado del anterior.

¹⁰⁰ CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., pp. 162-163 introduce algunas cualidades de La Granja cuyo origen, según la autora, es árabe, y ÁLVAREZ, D., op. cit., pp. 26 y 27, además,

realiza una atractiva reflexión sobre el carácter musulmán de este jardín que responde, también, a estas teorías.

¹⁰¹ Ver WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 84.

¹⁰² Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 420 y SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 20.

¹⁰³ Valsáin se encuentra en línea recta desde el palacio por la calle homónima, acceso original al conjunto.

¹⁰⁴ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵ Por esta razón en este punto se concentran formalmente el mayor número de elementos plásticos, como indica CALLEJO, M. J., op. cit., p. 1.149.

¹⁰⁶ En cambio, para id., p. 1.186, el terreno de las Ocho Calles <<a primera vista parece más a propósito para llevar a cabo un trazado distinto>> pues, como indicaba Jeanne Digard, <<el relieve no es totalmente liso como en Versailles donde desde la plaza circular puede observarse el recorrido de las ocho calles completo, sino que aquí es preciso elevar y bajar la vista continuamente>>. Ver DIGARD, J., op. cit., p. 50.

¹⁰⁷ Según id., p. 48, la Ría constituía uno de los obstáculos principales para conseguir un trazado regular. Ver también CALLEJO, M. J., op. cit., p. 1.164.

¹⁰⁸ Curiosamente, el viario principal es autónomo a los tres ejes que nacen frente a palacio, pues la Cascada y Eolo están sobre ejes secundarios y la Carrera de Caballos, en un eje principal, es básicamente acuática y no desarrolla el viario.

¹⁰⁹ Los únicos bosquetes cuyos gabinetes o piezas excavadas no siguen el entramado general sino que se realizan en el interior de los cuadros de vegetación, al modo clásico francés, son el Laberinto, alguna de las Partidas Reservadas y los dos con gabinetes de las Ocho Calles pegados a la calle Medianera.

¹¹⁰ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 506, nota 193, con traducción libre de la marquesa de Casa Valdés, que apoya esta conjetura. Ver CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 160.

¹¹¹ Señalado por SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., pp. 106-107.

¹¹² En el plano de Fausto Roncal de 1738 ya se accedía por la puerta actual al noroeste. [RIAZA DE LOS MOZOS, M.] <<Fausto Roncal. Caminos de Madrid al Real Sitio de San Ildefonso>>, en AA. VV. **El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey** (catálogo de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, 2000, p. 264.

¹¹³ Para SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 21, es similar a las de los dos primeros modelos del tratado de Dezallier d'Argenville, pero con varios problemas en La Granja: la mayor escala y el desinterés urbanístico.

¹¹⁴ Como señaló AÑÓN, C., 1991, op. cit., p. 200.

¹¹⁵ Varios autores han relacionado diversos aspectos de La Granja con la jardinería hispanomusulmana, como CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., pp. 162 y 163, que encuentra tres puntos de contacto: el acceso acodado, el sistema de riego con canalillos y alcorques y la organización en una zona elevada de un amplio depósito de agua, elemento que, según la autora, precede en España a toda creación de jardín o huerto.

¹¹⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 110

¹¹⁷ Según AÑÓN, C., 1991, op. cit., p. 198, la disposición de la iglesia en el eje y las entradas en los laterales muestran tanto la influencia de la arquitectura española como la preferencia del rey por los jardines, sobre los cuales se vuelcan la fachada principal y los apartamentos reales.

¹¹⁸ Dato tomado de CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.149. También María Jesús Callejo citando a Digard señala la intervención de Boutelou, que habría intentado buscar una perspectiva más lejana, recordando a Versailles.

¹¹⁹ Ver BLONDEL, J.-F. Cours d'architecture. Vol. IV. París, 1771-1777, láms. XXV y XXVI, p. 88 y BLONDEL, J.-F. De la distribution des maisons des plaisance et de la décoration des édifices en general. (Edic. facsímil de la primera en París, 1737). Hants: Gregg Press, 1967 el *Plan Général d'un Bâtiment al'italienne...*, en la plancha 39, p. 170 y, en menor medida, el *Plan General des Bâtiments, jardins et environs d'un Palais à bâtir*, en la plancha 1, p. 13.

¹²⁰ Coincidimos con BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 457 al considerar este hecho como anticlásico.

¹²¹ ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 27 señala acertadamente esta situación, que denomina <<alternancia en los procesos compositivos>> y que reconoce en otros puntos del jardín.

¹²² Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 457.

¹²³ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 23.

¹²⁴ Ya el propio Le Nôtre en su segundo proyecto para el Gran Trianón planteó la organización de una serie de piezas, subsidiarias a la idea general, que, desde diferentes estancias, se desarrollaban autónomamente, incluso yuxtapuestas unas a otras, y, como señala

HAZLEHURST, F. H., op. cit., pp. 158 y 328, su única razón de ser era la de proveer una vista agradable desde dichas habitaciones. El mismo Le Nôtre utilizó dos parterres paralelos en Clagny, pero en una zona lateral, que nacían independientes y se culminaban como un elemento único, con un claro afán de simetría. Posteriormente, se realizaron diversos jardines donde se yuxtaponían las perspectivas, especialmente en los países de lengua alemana, algunos contemporáneos a La Granja, como Schleissheim o Schönborn de Viena, donde se organizaban también tres ejes paralelos, pero sin restar importancia al central. Posteriormente, en Luneville, Héré introdujo tres perspectivas paralelas, pero las laterales completamente subordinadas a la principal. Ver HANSMANN, W., op. cit., pp. 198, 226 y 250.

¹²⁵ Ver JÜRGENS, O., op. cit., p. 129.

¹²⁶ Este afán de unidad todavía fue desarrollado por Blondel en su *Curso de Arquitectura* en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ya se estaba introduciendo en Francia el jardín paisajista inglés desde los escritos traducidos de Chambers. Ver PICON, A. *French Architects and Engineers in the Age of Enlightenment*. Cambridge: University Press, 1991, p. 79.

¹²⁷ Coincidimos con ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 27, que señala que con este proceso se consiguen <<mayor número de efectos en un lugar bastante reducido, es decir, un hábil y controlado mecanismo que permite juegos espaciales que enriquecen los jardines>>, frente a la torpeza compositiva que señalaban otros autores; le secunda JÜRGENS, O., op. cit., p. 129.

¹²⁸ En SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 105 se califica a La Granja como <<jardín *régence*>>. Para el mismo SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18, de forma acertada, Felipe V quería un jardín <<trazado según el estilo francés de su momento, ya no el mismo de Versalles: aferrado a las creaciones de Le Nôtre, como a un código, pero animándolas con nuevos matices, según puede verse en el texto más difundido del momento: *La théorie et la pratique du jardinage*, de J. A. Dezallier d'Argenville>>.

¹²⁹ Para SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 23, los ejes yuxtapuestos es uno de los factores que hacen que en La Granja <<el efecto [roce] el de un jardín italiano>>, aseveración que no se comparte en esta tesis.

¹³⁰ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., pp. 26 y 27.

¹³¹ Ver CHUECA GOITIA, F. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Manifiesto de la Alhambra (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981, pp. 17 y 94.

¹³² Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 26.

¹³³ Ver id., p. 26.

¹³⁴ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 24, 25 y 28.

¹³⁵ Concordamos, en general, con las opiniones de María Medina, en SANCHO GASPAS, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., p. 150, según la cual <<el interés [de La Granja] está en la adaptación de unas formas clásicas y complejas a un terreno con grandes pendientes>> y, con SANCHO GASPAS, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 123, los cuales indican que <<en el jardín se refleja el modelo francés aplicado al lugar con coherencia, aunque con distorsiones motivadas por la desigualdad del soporte y otras circunstancias>>.

¹³⁶ Esta sugerente idea la ofrece ÁLVAREZ, D., op. cit., pp. 28 y 29.

¹³⁷ Sucede algo similar con la calle que une la fuente del Canastillo con la de Andrómeda.

¹³⁸ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 28.

¹³⁹ Ver id., p. 28.

¹⁴⁰ Para id., p. 28, el trazado de las Ocho Calles tiene más relación con el de la Priora del Alcázar de Madrid del plano de Ardemans que con el Ochavado del Buen Retiro; en cambio, SANCHO GASPAS, J. L., op. cit., 1995, p. 515 lo vincula a los bosquetes de las cuatro fuentes de las Estaciones, en Versalles, según se hallaban en 1680. Las referencias a esta forma radial son múltiples, pero lo indicado sería, en este caso, recurrir a los ejemplos franceses.

¹⁴¹ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., pp. 28 y 29.

¹⁴² Coincidente con esta idea, señala Dennerlein que el jardín del segundo plano de Blondel, del libro *De la distribution des maisons des plaisance et de la décoration des édifices en general*, de 1737-1738, busca la <<complejidad del sistema global de avenidas y paseos hasta el extravío, de donde resulta una sensación de laberinto>>. Tomado del libro HANSMANN, W., op. cit., pp. 194-196, proveniente del libro DENNERLEIN, I. *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*. Worms, 1981, p. 68.

¹⁴³ Señala la paradoja de que sea el Laberinto el único bosquete de La Granja –aunque hay más– que no cumple esta particularidad. Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 29.

¹⁴⁴ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 511 y de forma apropiada, la disposición de los bosquetes tan cercanos a la fachada principal de palacio se entiende como la voluntad

de los reyes <<de obtener un Palacio y un jardín frescos en el ardor del verano español>>, pues se favorecería la evaporación y la circulación de aire, así como se conseguiría una sombra espesa, como señaló Townsend en 1786. El mismo autor añade que a Lady Holland, visitante de La Granja a finales del siglo XVIII, le parecieron sombríos, pero esta umbría bien pudo buscarse a propósito para evitar el caluroso estío. SANCHO GASPAR, J. L., 1994, op. cit., p. 24.

¹⁴⁵ La imagen de los torreones del antiguo palacio de Ardemans ha querido ser vista con esta función, como pabellones de jardín, pero parece una apreciación fuera de lugar. Ver SANCHO GASPAR, J. L. y ORTEGA VIDAL, J., op. cit., p. 105.

¹⁴⁶ Según MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 67, el Buen Retiro sirvió de modelo de Versalles en términos de usos gracias a la intervención de María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, que casó con Luis XIV.

¹⁴⁷ Como señaló José Luis Souto en SERREDI, L. y SOUTO, J. L., op. cit., p. 38 y se puede ver en HANSMANN, W., op. cit., pp. 219 y ss., en el capítulo titulado <<Jardines barrocos y rococó en los países de lengua alemana>>.

¹⁴⁸ Para DIGARD, J., op. cit., pp. 43 y ss., y coincidimos plenamente con ella, los principios compositivos de Le Nôtre no se aplican directamente en La Granja: <<El parque de la Granja es un ejemplo de las modificaciones que puede experimentar un trazado clásico de jardín sobre un suelo tan impropio a la aplicación de los principios de Le Nôtre y a una época que se aleja del *grand siècle*>>.

¹⁴⁹ Según Miguel Ángel Aníbarro, en el jardín de Le Nôtre más que integración hay anulación del entorno, puesto que el paisaje desaparece de la vista y la extensión del jardín ocupa todo el ámbito de lo visible. Ver ANÍBARRO RODRÍGUEZ, M. A. <<Figuras del paisaje>>, en RODRÍGUEZ LLERA, R. Cursos sobre el patrimonio histórico, nº 4. Santander: Universidad de Cantabria y Ayuntamiento de Reinosa, 1999, p. 205.

¹⁵⁰ Este sistema compositivo de Le Nôtre está glosado del curso de doctorado <<Jardín, Arquitectura y Ciudad>>, impartido por el profesor Miguel Ángel Aníbarro en la ETSAM en el curso 1988-1989. Ver en este trabajo un resumen en el capítulo dedicado al modelo francés.

¹⁵¹ No en vano, la perspectiva central se ve acompañada, como en cualquier jardín francés, por dos bosquetes laterales, Eolo y Conchas, y la de la Fama por dos avenidas arboladas que limitan su espacio abierto central, las calles de Valsaín y del Mallo.

¹⁵² Es curioso el funcionamiento de este Cenador como un auténtico *eye-catcher* paisajista, pues llama la atención hacia el paisaje exterior, integrándolo en el diseño, y, además, recoge la visión de los primeros planos. Ideas similares se plantean en CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.125 y SANCHO GASPAR, J. L., 1995, p. 510. Según José Luis Souto [Ver SERREDI, L. y SOUTO, J. L. Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Doce Calles, 2001, p. 38], dicha perspectiva está <<fuera de la ortodoxia francesa>>, pero le encuentra concomitancias con <<los jardines tardobarrocos francoitalianos en tierras germánicas, rematados en un belvedere>>.

¹⁵³ Según CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.166, en la Selva se <<intenta conjugar una perspectiva con el ala norte, el Patio de Coches, pero descentrada respecto a él por las construcciones anejas al Palacio, que impidieron tal posibilidad>>, hipótesis probable.

¹⁵⁴ Según ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 27, el bosquete de la Fama recoge la estructura formal del parterre y la desarrolla, algo totalmente inusual en el modelo francés, aunque se pueden rastrear ejemplos posteriores.

¹⁵⁵ Para María Medina, en SANCHO GASPAR, J. L. y MEDINA MURO, M., op. cit., p. 150, era muy interesante <<la vista del conjunto de la Fama hacia Valsaín, hoy inapreciable debido al desarrollo de los pinos>>.

¹⁵⁶ Según SANCHO GASPAR, J. L., 1994, op. cit., p. 21, la plaza central era un *rond-point de chasse* o glorieta de caza, cuyo trazado es atípico para un jardín ornamental, carácter al que después mudó. Aunque su origen no sea éste, existen varios espacios en la jardinería europea que tienen esta organización pero sin función cinegética, como en Bóboli, Mattei, Nymphenburg o Chatsworth, además de la villa Albani, bosquetes de Caserta o incluso Chiswick.

¹⁵⁷ Para AÑÓN, C., 1991, op. cit., p. 201 y en traducción del tesinando, << toda la cascada es un *trompe l'oeil* que alarga, mediante sucesivos efectos ópticos en una rítmica sucesión de planos, la corta distancia entre el palacio y la montaña, la inmensa barrera natural que cierra el horizonte>>, efecto contrario al explicado, al menos en su primera etapa.

¹⁵⁸ Ver HAZLEHURST, F. H., op. cit., pp. 19 y ss.; 136 y ss.; 161 y ss.; 240 y ss.

¹⁵⁹ Debido a este hecho, y como señala CASA VALDÉS, marquesa, op. cit., pp. 160 y 161, las fuentes no se dispusieron al mismo nivel, ni siquiera las pareadas -las Tazas o los Dragones-.

¹⁶⁰ En la zona meridional la pendiente no es tan fuerte, por lo que desde el Palacio, en la diagonal que surge del ala sur del Patio de la Herradura, se pueden ver las fuentes de los Dragones altos y de las Ocho Calles, pero no la de las Tazas bajas. La fuente del Canastillo, sin duda una de las de menos altura, es de las piezas peor percibidas.

¹⁶¹ Para AÑÓN, C., 1987, op. cit., p. 262, <<a nuestro juicio, el parterre [sic] de Neptuno es el más bello parterre del barroco europeo>>. Le secunda SANCHO GASPAR, J. L. 1995, p. 512, para el cual el mayor logro de La Granja es la Carrera de Caballos.

¹⁶² Que a su vez incitan al espectador a recorrer la terraza y asomarse al balcón sobre La Selva, otro de los espectáculos visuales preparados para el visitante.

¹⁶³ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 27.

¹⁶⁴ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., p. 42.

¹⁶⁵ En España hay un caso excepcional anterior, los cuadros de la fuente de Venus del Jardín de la Isla de Aranjuez.

¹⁶⁶ Aunque los dos cuadros formalizados posteriores parecen indicar lo contrario, pues indican una dirección y están definidos en su trazado, mientras que el resto no.

¹⁶⁷ En la época que se usaba el Cenador, la fachada abierta hacia el paseo que lo une con el parterre permitía su conocimiento, pero en la actualidad no es así.

¹⁶⁸ Ver ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 29, <<...la totalidad del jardín se configura como un gran bosque en el que se van sucediendo los espacios y las partes...>>, y señala que esta idea es <<difícil de apreciar, debido a la desaparición de los altos setos que cerraban y articulaban los distintos espacios>>.

¹⁶⁹ CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., pp. 160 y 161 critica la posición de esta fuente -ni siquiera se ve desde el palacio-, pues elevada podría haber tenido un mejor efecto.

¹⁷⁰ Esta situación debió configurarse posteriormente, pues en 1845, en FAGOAGA, J. y MUÑICO, T., op. cit., p. 110, se señala que el trozo de calle que cierra las tres primeras fuentes está muy frondoso e impide la vista de la Carrera de Caballos.

¹⁷¹ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., p. 18: <<faire céder l'Art à la Nature>>.

¹⁷² Ver id., p. 15.

¹⁷³ Sólo hay que comparar Versalles o Vaux-le-Vicomte con el primer o segundo ejemplo de jardines de Dezallier para que las diferencias salten a la vista: en los dos primeros se encuentra una variedad de ámbitos con sus propios trazados -mallas ortogonales, trazados radiales, sucesiones monoaxiales- estructurados mediante dicho armazón, que se extiende integrando el entorno con el palacio del rey, mientras que en los dibujados por Le Blond todos los elementos se adaptan a una malla ortogonal común que, si bien puede absorber algunas variaciones, se impone claramente de forma independiente frente al exterior.

¹⁷⁴ Ver 1ª parte, capítulo 3, plancha 1ª de DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., p. 42.

¹⁷⁵ Ver CARRASCAL VÁZQUEZ, J. F., op. cit., p. 63.

¹⁷⁶ Según ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 26, a pesar de la imagen confusa que proporciona La Granja <<resulta ser un conjunto en el que subyace un rigor compositivo que conecta las partes y les da carácter>>, opinión que compartimos.

¹⁷⁷ Según José Luis Souto, en SERREDI, L. y SOUTO, J. L., op. cit., p. 38, la interrupción del eje principal <<por colisión con el marco natural>> se produce sin posible diálogo con el entorno, como en Boadilla del Monte o la Quinta del Duque del Arco, aunque pensamos que en La Granja no se lleva a estos extremos.

¹⁷⁸ Para ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 29, se atrapa en La Granja un fragmento de naturaleza, operación que incluye <<novedosas relaciones entre Naturaleza y Artificio similares a las que en Inglaterra se están produciendo hacia los conceptos pintorescos del jardín del siglo XVIII>>.

¹⁷⁹ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 457. Esta idea ha cuajado de forma importante, como demuestra el texto en AÑÓN, C., 1991, op. cit., p. 200, donde indica que las tres adquisiciones sucesivas de terreno señalan claramente las tres fases distintas de la ejecución del jardín y explican la falta de un plano global que habría podido darle mayor coherencia, aunque la escultura sirve para proporcionar una unidad estética que no se advierte en el plano general del complejo. También son significativas las siguientes palabras en 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 de la exposición). Madrid: Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado y Fundación

Caja Madrid, 2002, p. 234: <<Resulta chocante el hecho de que en un Real Sitio de nueva planta como La Granja de San Ildefonso se amalgamen, de forma tan ajena a una idea europea de programa “príncipesco”, un gran jardín-parque a la francesa con un palacio cuya modestísima forma inicial obedece al barroco vernáculo, y un espacio para los oficios y la corte ajeno a cualquier idea de ordenación urbanística>>. La crítica atribuyó, como ya se ha indicado, esta descoordinación a la compra sucesiva de los terrenos y al crecimiento de las alas laterales de Procaccini, pero posteriormente CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.149 demostró que el plano del jardín estaba pensado de antemano y que, una vez construido el palacio de Ardemans, un tercio del actual, se plantearon las tres perspectivas.

¹⁸⁰ Por lo tanto, y como señaló SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18, los trabajos se desarrollaron coordinadamente, en contra de la opinión de Bottineau.

¹⁸¹ La misma autora escribe: <<Las partes tienen una coherencia espacial en sí mismas, independiente, pero se yuxtaponen, sin conseguir la unidad final, completa>>. Ver RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., pp. 372 y 375.

¹⁸² Se titula *Disposition general d'un Jardin dont la pente est par le côté*, y es la plancha 3ª A del capítulo III de la primera parte de DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., p. 42.

¹⁸³ A pesar de este hecho, el propio Dezallier, en viaje a España, comentó sobre La Granja, entre otros: <<En Espagne, les Palais de Buen-Retiro et d'Aranjuez, respondent-ils à la Majesté d'un Roi?. Celui de Saint Ildephonse, quoique renommé pour ses fontaines et ses jardins inventés par des françois, est peu considerable...>>, en DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J. *Voyage Pittoresque des environs de Paris ou Description des Maisons Royales, Chateaux et autres Lieux de Plaisance, située à quinze lieues aux environs de cette ville.* (1ª edición 1755), tomado de SOTO CABA, V. <<Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España>>, en BUTLER, A. von. *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista.* Madrid: Nerea, 1993, p. 287.

¹⁸⁴ Ver DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1972, op. cit., pp. 18 y ss.

¹⁸⁵ Ver id., p. 82, en 1ª parte, capítulo 6, plancha 10ª, titulado *Diseño de un Laberinto con gabinetes y fuentes.*

¹⁸⁶ Ver la disposición del parterre lateral del palacio con bosquete terminal en id., p. 42, en 1ª parte, capítulo 3, plancha 2ª, denominada *Disposición general de un gran Jardín cuya pendiente está enfrentada al edificio.*

¹⁸⁷ Ver id., p. 42, en 1ª parte, capítulo 3, plancha 1ª, titulado *Disposición general de un magnífico jardín a nivel y capítulo 4, plancha 2ª B.*

¹⁸⁸ Ver id., op. cit., p. 82, 1ª parte, capítulo 6, planchas 3ª y 4ª.

¹⁸⁹ ÁLVAREZ, D., op. cit., p. 27 ha encontrado un antecedente en un plano de lugar desconocido publicado en HAZLEHURST, F. H., op. cit., p. 386.

¹⁹⁰ DIGARD, J., op. cit., p. 3 señala que La Granja es el más rico y completo ejemplo entre las obras extranjeras provenientes de la expansión del jardín clásico francés.

¹⁹¹ Ver RABANAL YUS, A., 1989, op. cit., p. 375.

¹⁹² Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 18.

¹⁹³ CALLEJO DELGADO, M. J., op. cit., p. 1.136 apunta que el parterre de Palacio tenía un dibujo similar al del Buen Retiro de Robert de Cotte y Carlier; pero si éstos eran parterres de compartimento, con doble simetría en cada pieza del parterre, el de La Granja es asimétrico.

¹⁹⁴ En SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 38 se señala cómo Carlier se encontró con dos emplazamientos similares en el Buen Retiro y en La Granja.

3.2.3. PROYECTOS DE ESTILO FRANCÉS PARA EL PALACIO REAL NUEVO DE MADRID



Vista del Palacio Real. Ph. Blanchard, 1833. Museo Municipal, Madrid

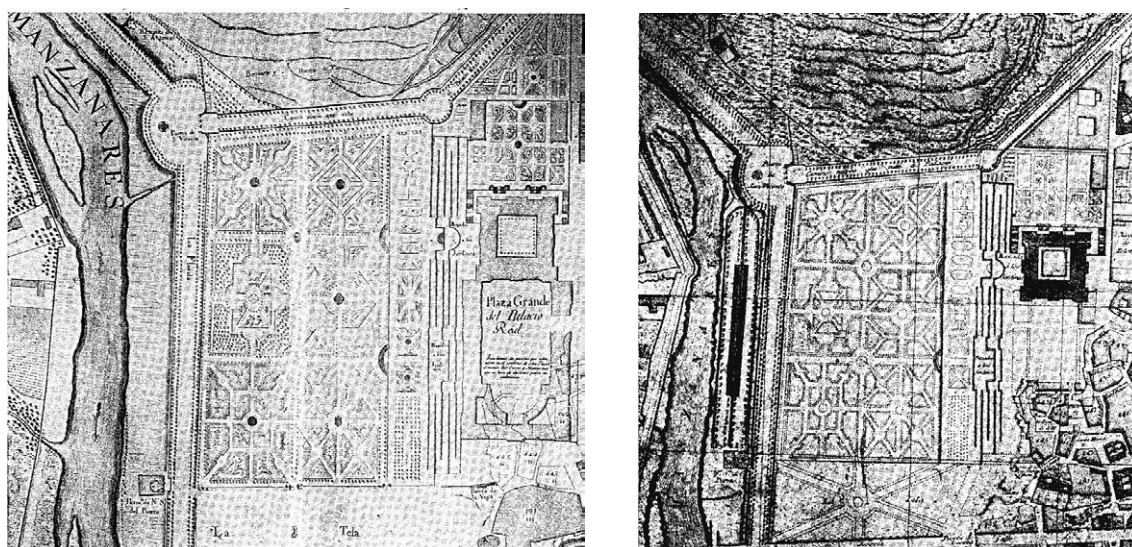
Además de los jardines que prosiguen la espacialidad italiana de los principales ejemplos de Felipe II, la llegada a España de un rey Borbón, Felipe V, va a propiciar la propuesta de una serie de ejemplos de estilo barroco francés que responden a los gustos de la nueva corte. El antiguo Parque del Alcázar es el amplio recinto que sirve de soporte a estas realizaciones¹, ninguna ejecutada; existía tal diferencia de cota entre el Palacio Real y el desarrollo del parque – entre 25 y 55 m- que las dificultades encontradas por los tracistas fueron prácticamente insalvables.

Tres proyectos se realizaron dentro del estilo francés: el de Garnier de l'Isle, promovido por Felipe V pero entregado tardíamente a Fernando VI; las propuestas de Boutelou, que se presentaron a este mismo rey, mientras que las de Sabatini se encargaron por Carlos III².

Sacchetti fue el arquitecto seleccionado para sustituir a Juvarrá en 1736, tras la solicitud realizada a Turín por los reyes de España. En el intervalo de su llegada, Ribera presentó un proyecto barroquizante que fue rechazado; una segunda serie de proyectos, separados una larga década de los anteriores, surgen de un aumento del interés de Felipe V por los jardines³. En 1745⁴, los reyes decidieron sobre tres factores que cualificaban el parque: inclusión o exclusión del plantel, suficiencia del tamaño o ampliación hacia el norte y/o el sur y, en el primer caso, disposición del camino público que llevaba a la Puerta de San Vicente. Respecto a la segunda cuestión, respondieron los monarcas que deseaban engrandecer el jardín en las dos direcciones; sobre la última, resolvieron colocar la nueva calle por donde indicaban los técnicos y en cuanto a la primera, solicitaron un levantamiento del terreno a Sacchetti para remitirlo a París y requerir el envío de ideas respecto al jardín y planteles.

Fernando VI, una vez fallecido su padre en 1746, retoma los proyectos del entorno del Palacio Real Nuevo y, dada la necesidad de preparar el terreno del parque y disposición previa de las plantas, se llama a Esteban II Boutelou, empleado real considerado como el único que sabía <<dibujar de jardinería⁵>>. Segundo de una saga de destacados profesionales, fue, como su padre, jardinero mayor de Aranjuez⁶ y de La Granja, y a él se debe el jardín de flores en la Isla de Aranjuez, única obra suya realizada como proyectista.

Seguramente debido a la tardanza de la llegada del proyecto encargado por Felipe V a París, realizado por Garnier de L'Isle, Esteban Boutelou ejecutó dos propuestas para el parque en ese mismo año de 1747, aunque no existe ningún documento que indique el encargo de los mismos⁷, pues su estancia en Madrid se debía sólo a cuestiones técnicas.



Detalles de los planos de Madrid de Espinosa de los Monteros, de 1769, y Tomás López, de 1785.

Llegado en 1746 a la capital francesa el plano levantado por Sacchetti sobre el entorno del Palacio Real Nuevo, se buscaron por petición de Felipe V diversos jardineros que proporcionaran ideas para su ordenación; quedó seleccionado Le Normand, jardinero mayor de Versalles, al que se le encargaron dos o tres proyectos. Para su ejecución remitió una serie de preguntas sobre el lugar, que contestó Sacchetti: requería, entre otras cuestiones, las vistas obligadas a conservar y la posibilidad de incorporar el río en forma de canal con el paseo público en la otra orilla. El trabajo pasó ese mismo año de Le Normand a Garnier de L'Isle, su superior como controlador general de los edificios, jardines, artes y manufacturas⁸, que envió su trabajo varios años después. En él, Garnier de L'Isle aparecía como trazador, Le Normand como jardinero, aunque participó activamente en el diseño, y además La Forest, como intendente o contratista de las plantas⁹. La memoria está firmada en 1749 y fue traído el proyecto por el duque de Alba ese mismo año, pero ya antes, tras la muerte de Felipe V, en 1747, fue cuestionada por Fernando VI la posibilidad de extender el parque en la dirección norte-sur¹⁰. Tampoco fue construido, como el resto de las propuestas presentadas.

Rechazadas las ideas de Boutelou y Garnier de L'Isle, se plantea un concurso entre Sacchetti y Ventura Rodríguez, cuyos proyectos fueron, asimismo, recusados; entonces, Carlos III encarga en 1767 uno nuevo para el entorno del palacio a Francisco Sabatini, ayudante y yerno de Vanvitelli en Caserta, que fue aprobado pero sólo realizado en la conexión del palacio con los caminos en dirección a los Sitios Reales de El Pardo y San Lorenzo de El Escorial y, en los jardines, la obra de las rampas de bajada al parque, murallones y pavimentos, pues el monarca, a pesar del requerimiento, no parecía tener interés en organizar un entorno ajardinado para el Palacio Real Nuevo¹¹.

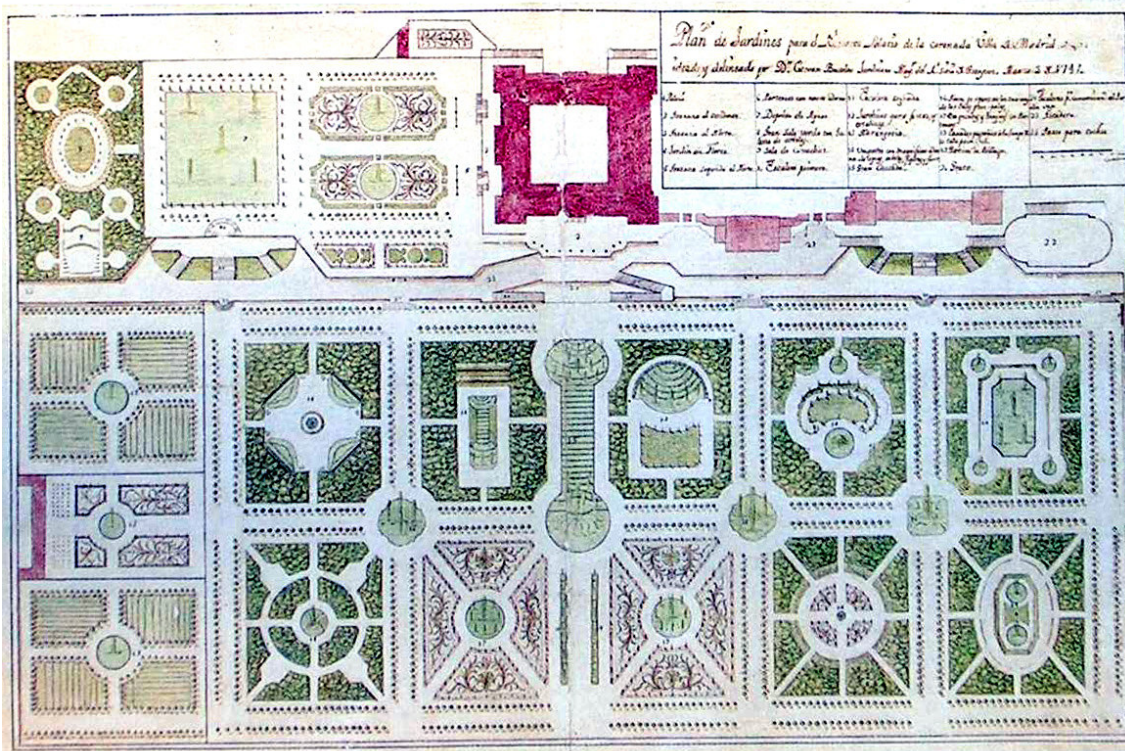
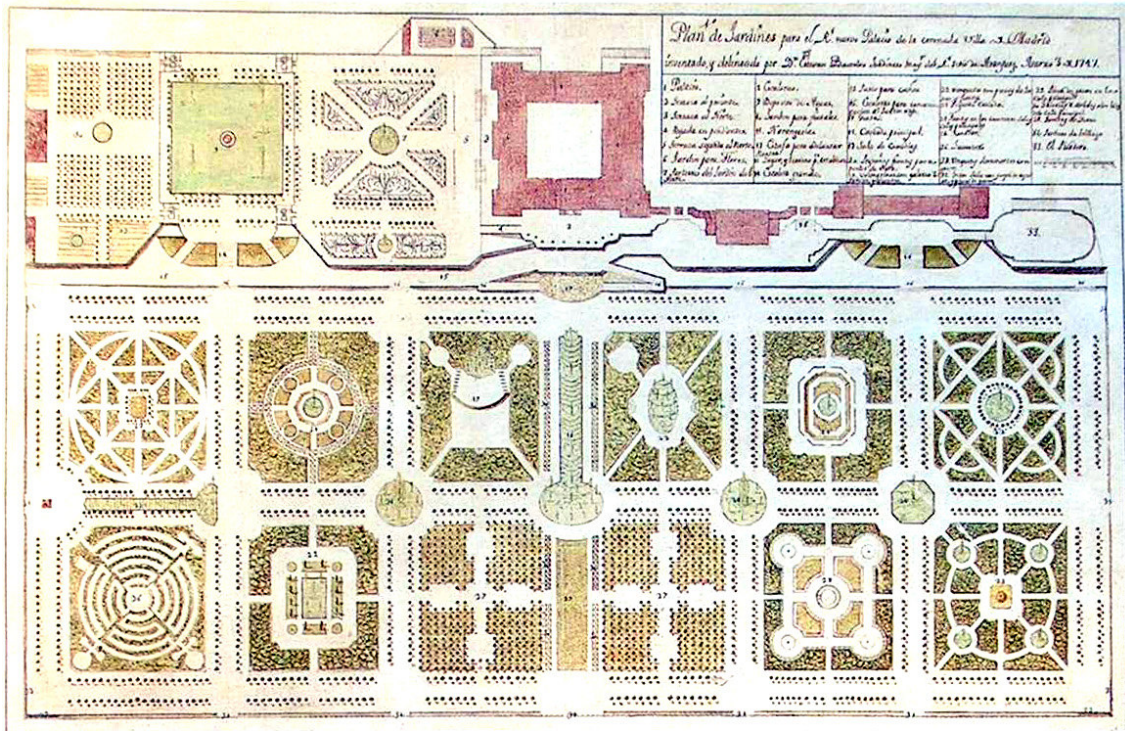
Su vigencia duró hasta los proyectos de Villanueva encargados por José I, por lo que se representó en diversos planos de Madrid, como el de Espinosa de los Monteros de 1769, y el de Tomás López de 1785¹². Las propuestas neoclásicas son tratadas en el capítulo correspondiente de este trabajo.

3.2.3.1 Proyectos de Esteban Boutelou

Esteban Boutelou ejecutó dos proyectos similares para el tratamiento del entorno del Palacio Real Nuevo de Madrid. Ambos ampliaban la superficie del terreno hacia el norte centrandolo el palacio y mantenían la organización de Sacchetti: un parterre al norte, conectado con la residencia real, y una retícula ortogonal en el Campo del Moro.

El Jardín del Norte se traza en el primer proyecto mediante un parterre de bordado con seis piezas que surgen del dibujo de dos vías diagonales y una calle central; este viario organiza en su cruce una plaza con una fuente y surtidor. Tras este elemento introduce un gran estanque o depósito de agua situado a un nivel inferior, al que se accede por sendos grupos de escaleras laterales; dicha pieza acuática tiene el mismo tamaño que el parterre -casi como el palacio-, con cuatro surtidores y cenador central, rodeado de avenidas arboladas; y, por último, por escaleras similares se alcanza un plano más bajo donde se plantan cuatro grandes arboledas de frutales con una fuente central y una amplia avenida que lleva a un invernadero o naranjería, así como planteles de hortalizas a su alrededor. Dos anchas vías arboladas acompañan el eje principal; tras la occidental se dispone un estrecho parterre con su fuente. Desde el nivel medio, el del estanque, se baja al parque a través de dos grandes escaleras acompañadas de taludes de pradera, con otro elemento similar y simétrico al sur, bajo la plaza de la Armería.

En el eje este-oeste, una serie de rampas y escaleras unen el palacio con el Campo del Moro, compuesto por doce grandes cuadros definidos por siete avenidas paralelas al eje principal y tres transversales: Todos los cuadros se trazan como bosque, con varios tipos: por un lado, aquéllos con salas interiores, como la de comedias o el gabinete con cuatro parterres, que ocupan la mayor parte de la extensión del elemento; luego, los que presentan un viario que forma figuras geométricas que conducen a una estancia central de menor tamaño; otro tipo contiene arboledas sobre césped con paseos en cruz <<para



Primer y segundo proyecto de jardines para el Palacio Real Nuevo. Esteban II Boutelou, 1747. Archivo General de Palacio

paseo en tiempo de mucho calor sin que éste pueda ofender¹³>>, y, por último, un laberinto. Los primeros ocupan los sectores centrales, salvo los más alejados del palacio que incluyen arboledas a los lados del eje –con los más espectaculares, el teatro y la cascada, los más cercanos-, mientras los cuadros extremos corresponden al segundo tipo, así como el laberinto.

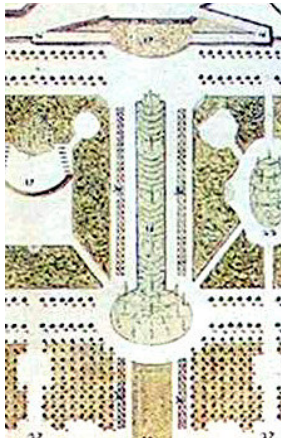
Las calles están todas acompañadas por dos hileras de árboles que en la central se sustituyen por galerías también de arbolado. En esta vía se encuentra la pieza acuática principal, la cascada, rematada por un estanque ovalado final en el cruce con la calle transversal central y una gran alfombra verde hacia el oeste; en dicha vía transversal y en cada cruce, excepto en la calle más meridional, se sitúan tres estanques con surtidores y otra cascada, acorde con el descenso del terreno en esa parte, que une el cruce más septentrional con el siguiente. Esta disposición hace coincidir dos de las calles descendentes con los ejes transversales del estanque (al norte) y de la plaza meridional, respetando aquí los elementos establecidos por Sacchetti en el plano copiado en 1750. De esta manera los módulos de los bosquetes ajustan su anchura a la cadencia de las partes norte y sur del palacio, con una ligera disminución en la anchura de los inmediatos al eje.

El muro exterior se horada con rejas de hierro en las prolongaciones del viario principal, así como en el secundario se introducen fondos mediante pórticos realizados con empalizadas.

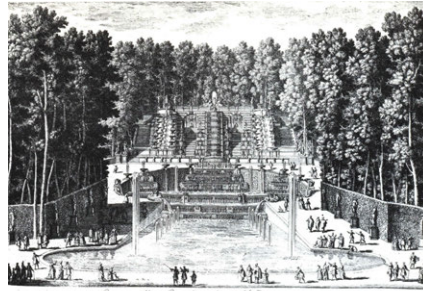
El segundo proyecto de jardín presenta características comunes, como se ha dicho, pero con diversos cambios: la organización del conjunto septentrional varía sustancialmente, pues se elimina el parterre en cruz de San Andrés y se sustituye por el más habitual de bordado con dos piezas de compartimento, platabandas perimetrales y estanque circular central con surtidor; el depósito de agua y escaleras hacia el parque se mantienen, pero desaparece el aterramiento y el cenador, y, por último, se reemplaza el huerto por un bosque con una gran sala central y cuatro menores en las esquinas, así como un pequeño teatro o sala de comedias.

El parque, al que se accede de idéntica forma, se compone de seis grandes avenidas paralelas al eje del palacio -desaparece la del extremo norte-, con la central en el punto medio -la cuarta desde el sur-, y tres transversales, que definen diez cuadros; en la parte septentrional se organiza un gran sector que equivaldría a dos de los cuadros anteriores, pero con otra disposición en tres partes simétricas respecto al eje norte-sur.

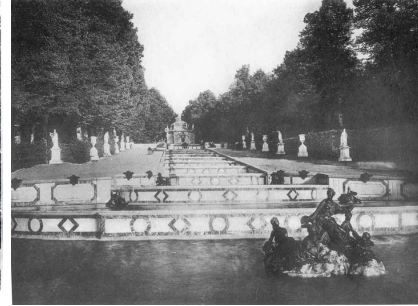
En los cuadros desaparecen las arboledas y el laberinto, pero además de los bosquetes con sala interior y con caminos –variaciones de los anteriores- se introducen dos parterres de compartimento en cruz de San Andrés separados por dos cascadas menores que prolongan la central; ésta es de mayor tamaño e incluye un arranque escalonado ovoidal. Las avenidas son similares, así como los estanques de los cruces; varía, en cambio, el trazado de los cuadros septentrionales, que en este jardín corresponden a las huertas, formadas por dos grandes sectores cerrados con cuatro cuadros, fuente y plazoleta central que flanquean un parterre de bordado asimismo con cuatro



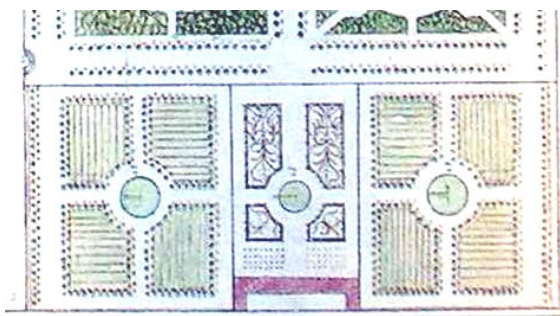
Cascada del primer proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. Archivo General de Palacio



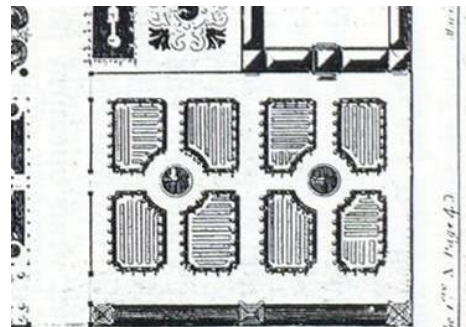
Cascada de Saint Cloud. Col. W.H. Adams



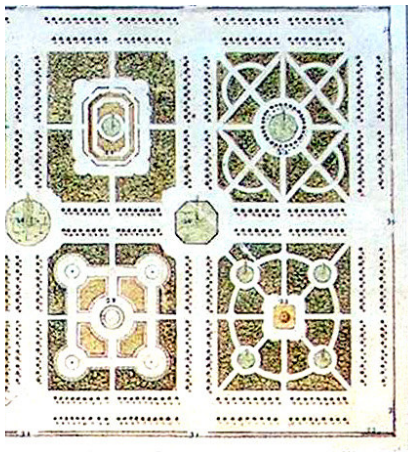
Cascada Nueva de La Granja. P. Gromort, h.1926. GROMORT, P., 1926



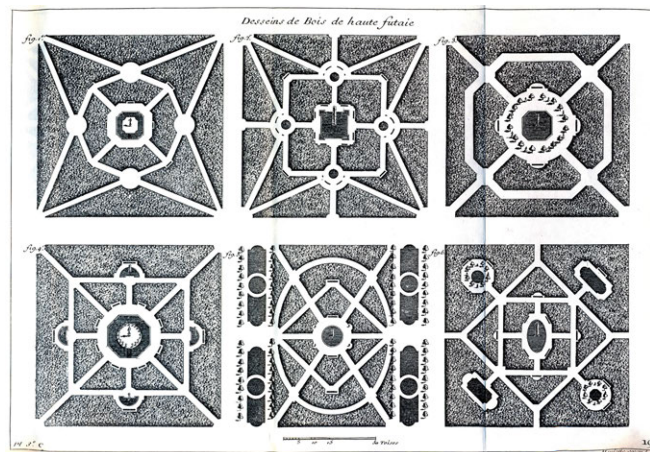
Huerto del segundo proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. Archivo General de Palacio



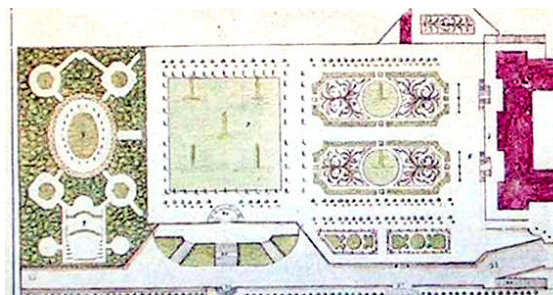
Huerto del 1^{er} modelo de jardín, según Le Blond DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709



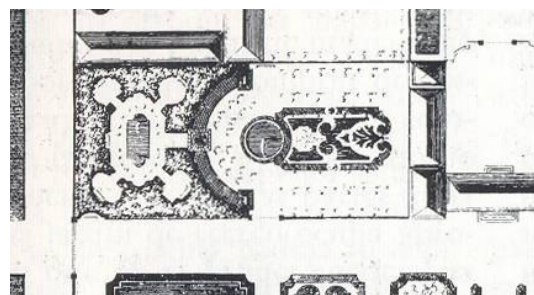
Bosquetes meridionales del primer proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. Archivo General de Palacio



Diseños de bosquetes de alto porte, según Le Blond. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709



Parterre del Norte del segundo proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. Archivo General de Palacio



Parterre lateral del 2^o modelo de jardín, según Le Blond. DEZALLIER D'ARGENVILLE, A.-J., 1709

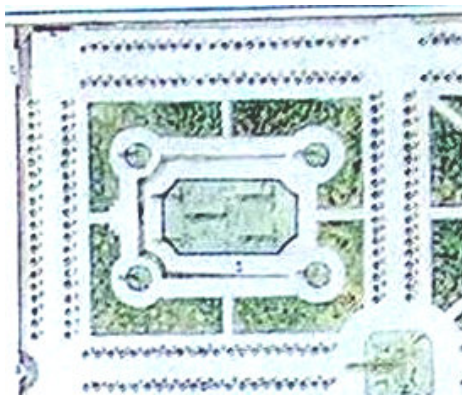
piezas, de diferente tamaño dos a dos y con parecida fuente y plaza, para dejar sitio a la arboleda y al edificio de la naranjería en el extremo final.

Los dos proyectos de Esteban II Boutelou no han sido, en general, bien tratados por la crítica arquitectónica. Ya Miguel Durán, en 1935¹⁴, señaló que <<todos los recursos del jardinero se acumulaban en estos proyectos, pero faltaba en ellos el equilibrio y sentido arquitectónico que el edificio requería>> y no gustó del excesivo afán de diversidad. Plaza¹⁵, posteriormente, los defendió al indicar la mayor coherencia y distribución variada respecto a la mera <<agregación de módulos>> de los trazados por Sacchetti, así como excusó la multiplicación de elementos siempre que estuvieran, como en este proyecto, integrados mediante una malla ortogonal que lo ordenara; criticó, en cambio, la mala adaptación al terreno. José Luis Sancho es el autor que más se ha dedicado al análisis de estos proyectos¹⁶, los cuales no considera acertados; para él, Boutelou, aunque excelente jardinero, no tenía capacidad ni pericia para trazar jardines: <<su habilidad como proyectista [es] relevante en España sólo por la pobreza de este campo entre nosotros>>, pues sus propuestas, incluidas las del parque del Palacio en Madrid <<siguen fielmente las recetas codificadas en los tratados, y su caligrafía, correcta pero pesada, revela la mano de quien no se dedica al dibujo profesionalmente¹⁷>>, aunque era un <<jardinero muy competente y capaz de concebir, además, distribuciones bien pensadas¹⁸...>>. Señaló la influencia del tratado de Dezallier d'Argenville, dentro de una corriente general a escala europea de personajes dedicados a la jardinería práctica y que, gracias a la sistematización del jardín francés presentada en esta publicación, se dispusieron a trazar jardines de ese estilo sin haber obtenido los conocimientos teóricos necesarios¹⁹.

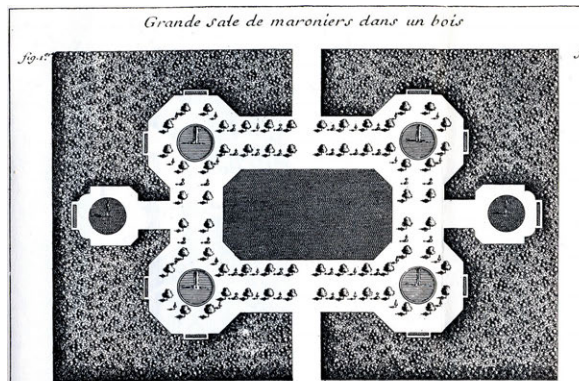
Los proyectos de Boutelou revelan, desde luego, un conocedor del jardín francés –seguramente, como se ha señalado, el de mayores nociones en ese momento en España-, un diestro tracista de jardines y un hombre implicado en las características del jardín español.

Tiene a su disposición el trazado de Sacchetti con la extensión norte y sur, pues lo utiliza para su trabajo, aunque es sensiblemente menor en la parte septentrional: no sólo aprovecha la ordenación básica del Jardín del Norte y parque occidental, sino que además repite todo el tratamiento de la pendiente entre los planos superior e inferior, incluidas las dos laderas de pradera, las bajadas de coches y el picadero meridional, por lo que las críticas vertidas sobre la irresolución de los cambios de nivel tendrían que ser extensibles al propio arquitecto real. Dado que Garnier de L'Isle utiliza una solución similar en este plano inclinado, parece que exista un tributo o compromiso con los proyectos de Sacchetti, los cuales se estaban construyendo en esta zona.

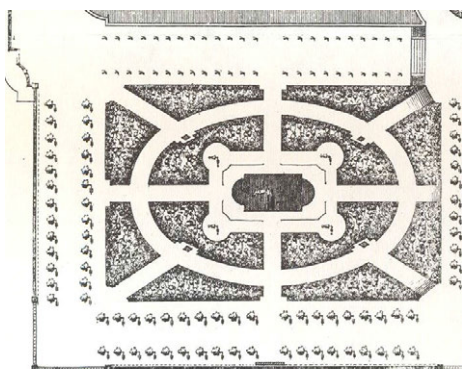
Por lo tanto, y como sucede en los proyectos posteriores, está prefijada la organización de las calles principales, así que en la ordenación del parque se disponían siempre tres sectores. Si Sacchetti subdivide esta malla, como se ha comentado, en 60 cuadros, Boutelou lo hace, en el primer proyecto, en sólo 12, pues la superficie de los compartimentos es mayor. En realidad, los 48 cuadros centrales de Sacchetti corresponden, agrupados de cuatro en cuatro, a los 12



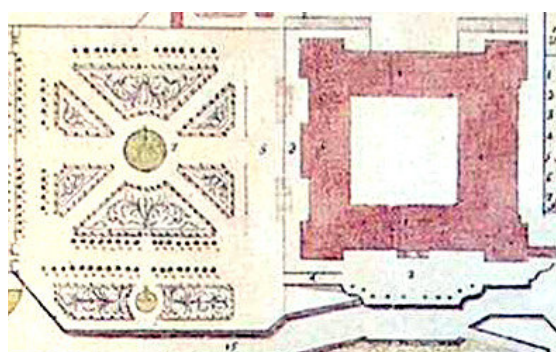
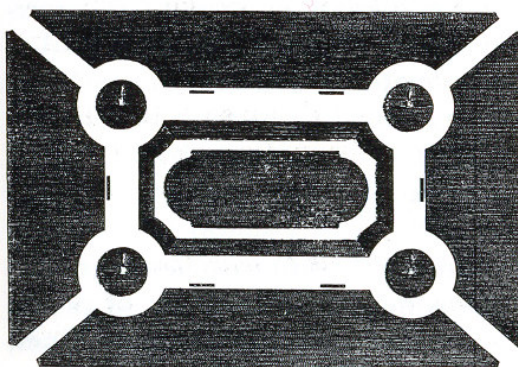
Bosquete del segundo proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. *Archivo General de Palacio*



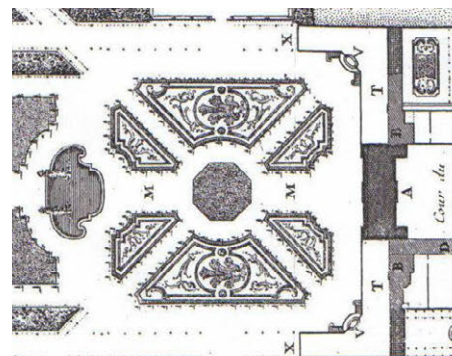
Grand sale de maroniers dans un bois, según Le Blond. *DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709*



Bosquete del 5º modelo de jardín y boulingrin, según Le Blond. *DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709*



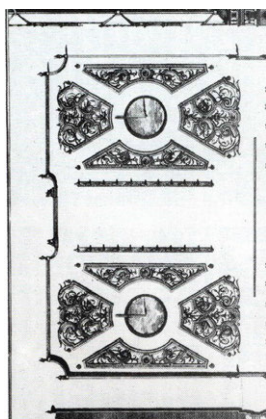
Parterre del Norte en el primer proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. *Archivo General de Palacio*



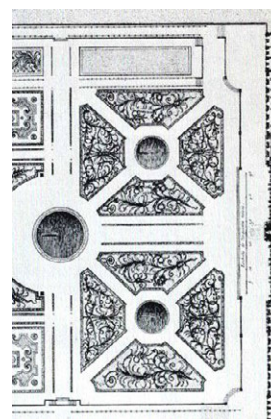
Parterre del 2º diseño, según J. F. Blondel. *BLONDEL, J. F., 1737-1738*



Parterres del parque del segundo proyecto. Esteban II Boutelou, 1747. *Archivo General de Palacio*



Parterre del sur de Versailles. G. Perelle. *Biblioteca Nacional de París*



Parterre de las Tullerías I. Silvestre. *Biblioteca Nacional de París*

creados por Boutelou y, por tanto, las calles transversales y longitudinales se reducen a la mitad en el sector central, efecto que dota de unidad y escala al conjunto²⁰. En este sentido, el primer proyecto gana en claridad, perdida en el segundo con la introducción al norte del huerto y naranjería, piezas que interrumpen la extensión homogénea de la malla ortogonal²¹.

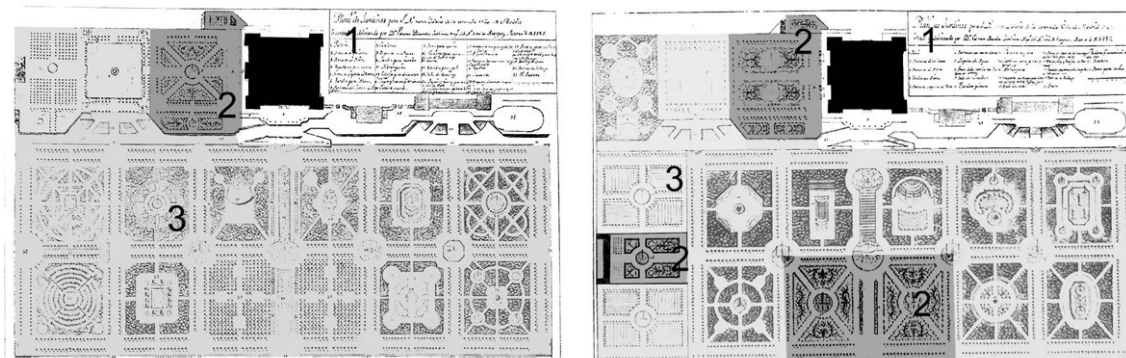
En el Jardín del Norte también Boutelou remeda a Sacchetti, pero con estilo francés, pues aprovecha las tres terrazas sucesivas, pero especifica cada una de ellas proporcionándolas un carácter diverso, lo que no hace el italiano: explota las posibilidades de un terreno descendente y organiza la típica transición entre arquitectura y naturaleza de tipo francés pero con destellos hispanos en la disposición de un huerto y naranjería final en el primer proyecto. En el segundo, más francés, sustituye dicha pieza, quizá demasiado cerca del palacio para un rey Borbón, por un bosque. Aún así, existe una desproporción entre el inmenso depósito de agua, sin duda necesario ante los problemas de abastecimiento del lugar, respecto al parterre y el bosque en ambos trazados. En el primero el parterre en cruz de San Andrés juega positivamente con los bosquetes del parque inferior, en una cuidada relación entre las diagonales que confieren a este trazado un mayor dinamismo que el segundo; en aquél los cuatro cuadros extremos del parque se trazan con dicha cruz de San Andrés, como los dos laterales de la cascada principal, y el resto con un dibujo en cruz básico. Esta organización en aspa es una característica del jardín francés posterior a Le Nôtre, denominado Rococó, durante el reinado de Luis XV (1723-1774)²².

La difícil articulación entre los dos planos principales del jardín obliga a Boutelou, como al resto de tracistas, a independizar las gradaciones entre arquitectura y naturaleza de ambas composiciones, situando, por un lado, el gran parterre asociado al palacio y, por otro, los bosquetes, aunque el trazado del primero se incluía siempre en la retícula general. Si bien en el primer proyecto el plano bajo se trata por completo como un bosque, en el segundo se introduce un parterre en el eje principal, en el acceso desde el paseo que acompaña el río Manzanares –y, por tanto, independizado del palacio, como el planteado por Garnier de l'Isle años después- y otro parterre menor en el huerto, acompañando la naranjería, con un esquema similar al parterre de l'Orangerie de Versailles.

En el primer caso, Boutelou demuestra en el Jardín del Norte conocer la gramática del jardín francés, aunque la disposición, como ya se ha señalado, de parterre, depósito de agua y bosque o huerto, no esté muy proporcionada; en el parque propone dos gradaciones diferentes: en el primer proyecto considera el Jardín del Norte como el elemento ornamental asociado a la residencia y el parque lo extiende completo con carácter de bosque; respecto al segundo, realiza una disposición hispana común, aunque con influencia italiana²³, consistente en valorar el acceso principal del jardín desde el exterior e introducir en él un parterre independiente de la residencia, con el bosque detrás y dicho palacio al fondo como remate perspectivo.

Respecto al uso general de una retícula común en los dos planos, Boutelou lo realiza de forma diferente a Sacchetti o Garnier de L'Isle, que disponen todas

las piezas del Jardín del Norte según el viario del parque frente al primero, que sólo hace coincidir una de las avenidas con el eje medio del estanque, de tal forma que la conexión se hace más pobre²⁴, pero, en cambio, ajusta los siete módulos de la parte superior a seis en la inferior, obteniendo la simetría con el eje del palacio.



Esquemas de gradación de las partes del primer y segundo proyecto de jardines para el Palacio Real Nuevo. Esteban II Boutelou, 1747. *Archivo General de Palacio*

1: Palacio; 2: Parterre; 3: Bosquete

Si bien la sustitución del huerto en el Jardín del Norte por el bosquete proporciona un carácter más francés, la colocación de dicho elemento en la parte septentrional, con disposición y cerramiento similar a La Granja²⁵, destruye la unidad del primer proyecto, más logrado en el tratamiento general.

Se ha señalado la analogía con La Granja y Saint Cloud²⁶ en la disposición de la cascada central y en varias fuentes –como la del bosquete 22 del primer proyecto, igual a la de la Selva-, así como las derivaciones del tratado de Dezallier d'Argenville, de las que cabe destacar, entre otras, el dibujo de las huertas, igual al del primer modelo; a este ejemplo también se adscriben los bosquetes en aspa, aquéllos con coronas circulares con salas, los bosquecillos abiertos del primer proyecto de Boutelou o *quinconces* –al tresbolillo- o los complicados bosquetes con figuras geométricas circunscritas y giradas, provenientes de los ejemplos denominados *Bois de haute futaie*²⁷ –árboles de alta copa, que han alcanzado toda su altura-; en el segundo modelo existe una disposición lateral rematada como en el segundo proyecto del Jardín del Norte del Palacio Real Nuevo, con una sala oval central y cuatro saletas internas; asimismo, las galerías cubiertas se utilizan en los claustros y la figura utilizada por Boutelou en el bosquete meridional más alejado del río, de forma rectangular con cuatro saletas o piezas en los vértices, que presenta en los dos proyectos diversas variantes, son recurrentes en la obra de Dezallier, como la *grand sale de maroniers dans un bois*, otra pieza de la figura 2ª plancha 4a²⁸ y el *boulingrin* del primer ejemplo²⁹.

Las similitudes con la obra de Le Nôtre³⁰ son también amplias: el parterre del Jardín del Norte, único existente en el primer proyecto, forma una cruz de San Andrés utilizada por el autor de Versailles en este jardín y en las Tullerías, aunque su referente más cercano, incluso en fecha, es en el segundo diseño,

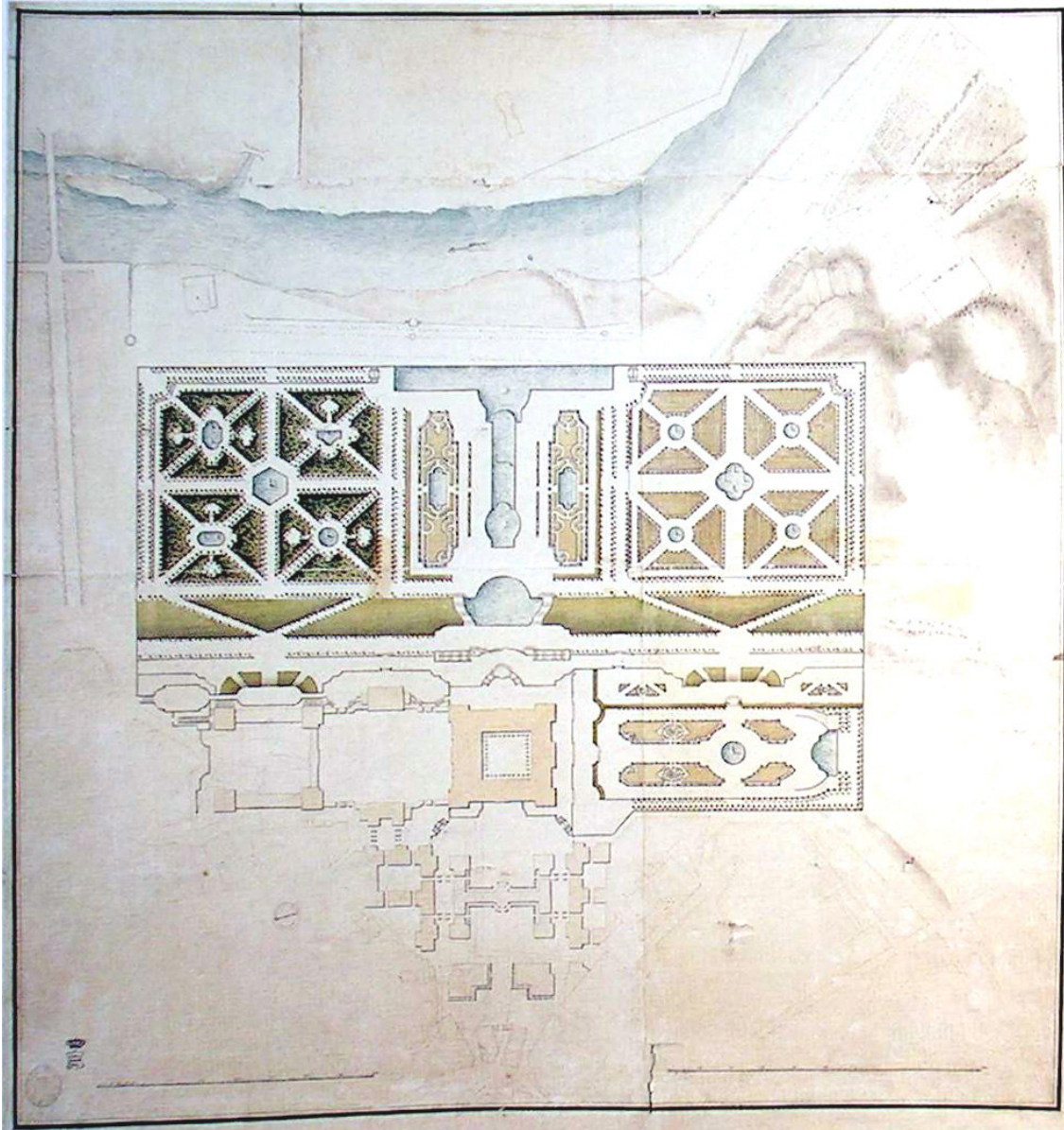
para un jardín en Besancon, de Blondel realizado en 1737³¹; los bosquetes de ambos trazados son parejos a los dibujados en Versalles por Le Nôtre, algunos con Mansart; en el primer proyecto, el bosquete 28 sigue al parterre de la *Orangerie* de Chantilly³² y los bosquetes extremos, con figuras geométricas inscritas y giradas, son típicos franceses y fueron utilizados en los jardines renacentistas y posteriormente por Le Nôtre³³ y otros autores; en el segundo proyecto, los parterres del parque son similares al parterre del sur de Versalles, incluso con las bandas acuáticas centrales –también recuerda al de las Tullerías-; asimismo, el parterre de la naranjería y la disposición de ésta, hacia el sur, es análoga al de la *Orangerie* versallesca, con el elemento acuático descentrado, parterres desiguales y arboleda entre el edificio y el parterre; el elemento acuático principal se realiza equivalente al de Saint-Cloud³⁴ y el bosquete del Jardín Norte es una solución muy practicada³⁵. Dada la inclinación del plano oriental en el Parque, Boutelou aprovecha en sus gabinetes diversos cambios de nivel, generalmente en U, que permiten mejorar la percepción de los elementos inferiores y organizar cascadas, como hizo Le Nôtre en los bosquetes del Norte en Versalles.

Finalmente, Boutelou utiliza en la resolución del proyecto algunas herramientas compositivas que provienen del jardín español, tanto correctoras del medio, véase la disposición en alto de una gran alberca, resquicio hispano-musulmán utilizado en gran parte de los jardines de la Península –incluido el cenador central³⁶-, como en la introducción de componentes características, como el huerto en la disposición general del jardín, ya utilizado por Felipe II, o la separación de un elemento ornamental asociado al palacio. Estos factores proporcionan a este conjunto de proyectos un ligero carácter hispano que los integran como un ejemplo secundario de la evolución de la jardinería española.

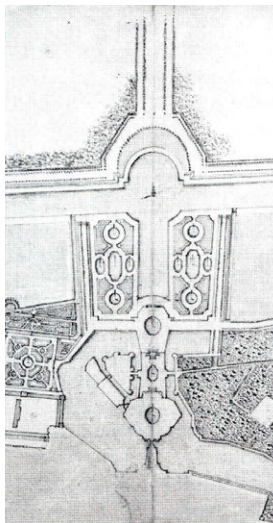
3.2.3.2 Proyecto de Garnier de L'Isle

Mantiene Garnier de L'Isle en su propuesta la disposición general habitual: jardín septentrional con gran parterre asociado al palacio, en un plano superior; un sistema de conexión con el nivel inferior, mediante rampas y escaleras, y el parque en dirección al río, al oeste. La superficie del jardín se aumenta, como en los casos anteriores, para centrar el palacio, sin tomar en consideración el descenso del terreno hacia el norte.

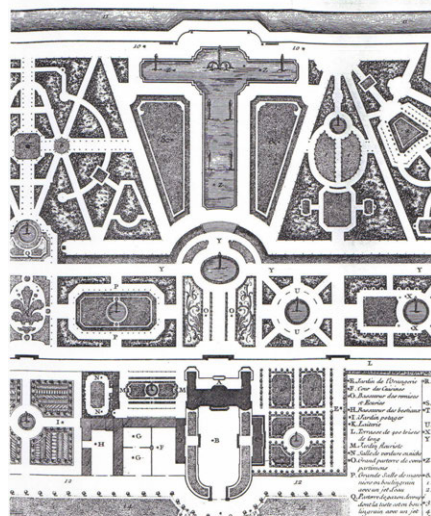
El jardín septentrional lo denomina el autor Jardín del Picadero –en referencia al existente allí de época de los Austrias-, compuesto de una sola pieza traspasada la terraza del palacio, consistente en un pequeño talud mixtilíneo con unas escaleras centrales que llevan al parterre, ordenado, como en Aranjuez, por dos partes conectadas mediante un elemento acuático central con un surtidor; aparecen, primero, unos parterres de césped con platabandas de flores y piezas de bordado en la parte central, que se abren para generar la plazoleta circular de la fuente y, tras ella, otras dos piezas de parterre de césped que se dirigen a un estanque rodeado de escaleras, con forma mixtilínea hacia el parterre y recta a la parte posterior, donde se repliega una avenida arbolada al este y una hilera de árboles simétrica, límites del parterre.



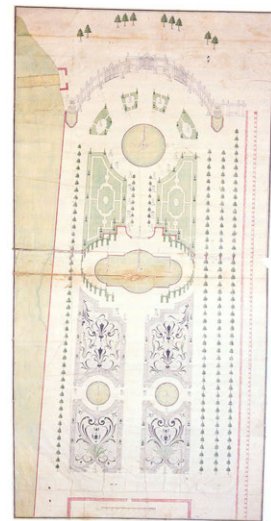
Proyecto de parque para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Charles Garnier de l'Isle, 1749. *Archivo General de Palacio*



Chantilly. Pierre Desgots, h. 1673. *Museo Nacional de Estocolmo*



Proyecto de jardín, según J. F. Blondel. *BLONDEL, J. F., 1737-1738*



Parterre de Aranjuez. Esteban Marchand, 1730. *Archivo General de Palacio*

Desde el punto medio del conjunto, el estanque circular, se alcanza por unas escaleras otra terraza con pequeños parterres laterales y otra escalera de bajada al siguiente nivel, con laderas de pradera iguales a las utilizadas por Sacchetti y Boutelou, que dispone asimismo simétricamente en la parte sur del conjunto. Desde esta terraza de gran longitud, pues recorre toda la longitud del jardín, se accede a otra similar –en el área del palacio, con mayor desnivel, salvado por escaleras dobles y simétricas- bordeada de dos hileras de árboles, que dan paso a un gran talud de césped o *glacis* con sendas rampas diagonales en los extremos y doble escalera curva con estanque central en el eje de la residencia real.

En este eje se genera un gran canal en forma de T invertida con cascadas en el tramo central; a ambos lados, tras unos paseos arbolados, se localizan dos piezas de parterres en *boulingrin* con pradera, flores en platabandas y dos estanques centrales, que se pueden admirar gracias a las avenidas también con árboles que suben lateralmente y cuyo talud gira en escuadra cerrando el parterre. Adyacentes, se suceden dos grandes bosquetes, prácticamente simétricos, compuestos cada uno por otros cuatro compartimentos iguales con dos paseos perpendiculares y un estanque central con surtidores; cada cuadro obtenido se vuelve a subdividir, esta vez con cruces de San Andrés, con otra sala central y estanque correspondiente. Los del norte se dedican a huerto y producción de fruta (*potager*), con espalderas y alineaciones exteriores y los frutales y hortalizas en el interior³⁷, y los del sur, más elaborados, tienen una función de recreo, por lo que se acompañan de pequeñas saletas excavadas en la masa del bosque.

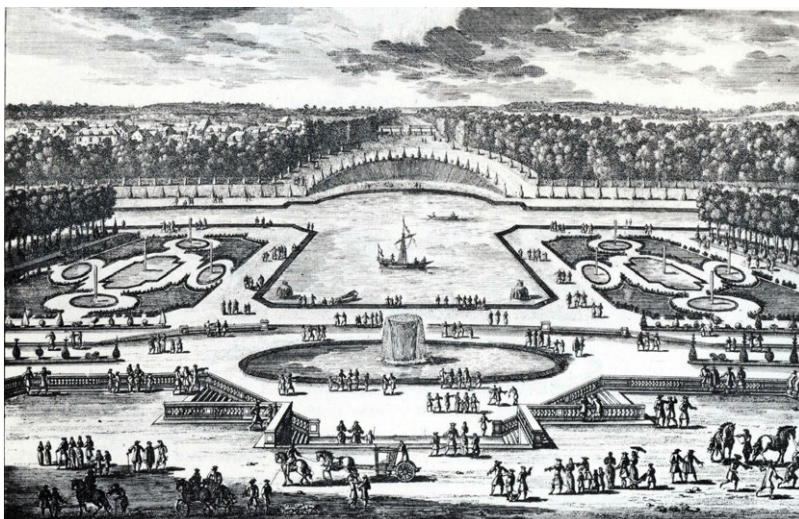
Las amplias avenidas arboladas que rodean todo el parque se construyen elevadas y se interrumpen en la parte occidental al disponer el brazo transversal del canal pegado al perímetro.

El proyecto de Garnier de L'Isle³⁸ ha sido considerado por la crítica como uno de los más acertados entre los que se encargaron para el entorno del Palacio Real Nuevo. Así, Sancho³⁹ estima que <<no puede ser más elegante>> y lo defiende como Plaza⁴⁰, que aunque ve las dificultades para su ejecución, lo encuentra <<el más próximo a la grandiosa severidad versallesca>>. Durán⁴¹ juzga el trazado como claro y armonioso, aunque con parterres de peor calidad que los de Sacchetti, y Carmen Añón⁴², que lo califica igual, prefiere también el trabajo del italiano, pues considera que Garnier trabajó desconociendo el terreno; Yves Bottineau habla de la <<pureza de concepción>> del jardín y de la importancia del agua, según la práctica de Le Nôtre⁴³ y, por último, Ángel Martínez⁴⁴ lo valora como obra de un maestro, que contrasta con las propuestas repetitivas de Sacchetti y las más académicas de Boutelou.

La mayor parte de los autores señalan la dificultad de construir el jardín al incorporar terrenos de la posesión del Príncipe Pío y supresión del paseo de acceso a Madrid, pero los límites le vinieron impuestos y la falta de conocimiento topográfico no es tal, pues es el único que incluye un elemento central de pradera en pendiente, el *glacis*, para superar el excesivo desnivel⁴⁵.

El jardín presenta, como señaló Bottineau, una gran sencillez compositiva, cuyo ritmo triple está, como sucede en los demás proyectos, obligado por las tres comunicaciones entre los dos planos principales que organizan el conjunto: el del palacio, plaza de la Armería y jardines septentrionales y el parque, al oeste. Utiliza Garnier de L'Isle escaleras idénticas con taludes de césped al norte y al sur, pero varía las rampas centrales al introducir dos aterrazamientos sucesivos y el *glacis*, que permite la continuidad de los planos principales sin interrumpir la vista del palacio desde el parque y viceversa.

Dado este carácter tripartito, la distribución es similar a la de Boutelou y, en cierta manera, a la de Sacchetti: siete ejes en la línea de máxima pendiente y tres, el central interrumpido por la cascada, transversales; de esta forma, se organiza una malla de 12 cuadros, como en el proyecto anterior, pero Garnier elimina los cuatro centrales para introducir un gran tema acuático, que si en Boutelou y Sacchetti queda constreñido por los bosquetes, aquí respira libremente gracias a la amplitud espacial que le proporciona el autor. La monotonía que es criticada del proyecto de Sacchetti aquí desaparece al interrumpir la malla mediante la pieza central.



Chantilly, el Gran Parterre de Agua. Péréelle, s.f., Biblioteca Nacional de París

Desde luego, este espacio central del parque constituye el tema principal de la propuesta de Garnier de L'Isle y lo que le diferencia del resto de los trabajos. Su tamaño, un tercio del total, es elegido y expresa esta importancia: no sólo permite la continuidad visual desde el palacio hacia el paisaje exterior, sino que la vista de la residencia, elevada de tal manera, consigue un espacio perfecto para su desarrollo. El tratamiento anticlásico de interrumpir el parterre mediante un canal central ya fue utilizado en el jardín renacentista de Vallery, donde se disponen en un mismo plano compositivo dos parterres y un estanque intermedio, englobados en una figura geométrica común representada por un seto que, curiosamente, Garnier de L'Isle reproduce aquí en la parte oriental, cerca del talud, pero los ejemplos más cercanos y a los cuales el francés recurre, son Chantilly, de Le Nôtre⁴⁶, y al *Plan Général des Bâtiments, jardins a environs d'un Palais à bâtir*, de Blondel⁴⁷.

En Chantilly se disponen en el eje principal de acceso y de desarrollo de la perspectiva, que deja la irregular residencia en un lateral conectada por la Gran Terraza elevada, dos amplios parterres iguales separados por una lengua de agua que proviene de un gran canal perpendicular, denominado La Mancha, y que se introduce hacia el *château*; bosquetes laterales delimitan el espacio y enmarcan la vista, ordenación similar a la propuesta para el Palacio Real Nuevo de Madrid, pues todos estos elementos, incluida la posibilidad de una visión en altura, se mantienen, aunque existen diferencias: así, el terreno en Madrid no es llano –el ramal del canal es una cascada debido a la pendiente–; los parterres de Chantilly son iguales, mientras que los de Madrid son simétricos respecto al eje del elemento acuático y, especialmente, el canal ortogonal que dispuso Garnier de L'Isle no se introduce tras los bosquetes, como sucedía en Chantilly, lo que hubiera supuesto un acierto compositivo al dar la imagen de continuidad, de sustitución del río Manzanares⁴⁸.

Asimismo, unos años antes al proyecto de Garnier, Blondel publica un esquema idéntico con proporciones parecidas, aunque los parterres laterales son trapezoidales, pero que no debió pasar por alto el autor para el diseño del parque de Madrid.

La longitud del parterre ocupa toda la extensión del parque, justificada por acompañar al tema acuático. La proporción del conjunto del parterre y canal, de tres veces el ancho y largo del palacio, no es extraña en la jardinería francesa, aunque se suele disponer con dos parterres, uno de bordado y otro secundario posterior, generalmente a la inglesa, como sucede en Versalles y Vaux.

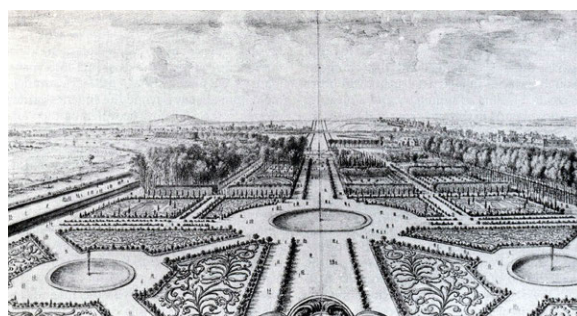
Además, el parterre del norte está magníficamente trazado, alargado y elegante, con una secuencia francesa de parterre más trabajado cerca de la residencia, uno más sencillo después con su elemento acuático articulador y la pieza final, el estanque, formando con el arbolado y escaleras una herradura. Este motivo fue utilizado por Le Nôtre y, tras él, por Dezallier d'Argenville, y con gran fortuna en España, pues de la decena corta de parterres construidos en nuestro país, la mayor parte adopta este trazado, entre los que destaca el de Renato Carlier para el Buen Retiro y, especialmente, el de Esteban Marchand en Aranjuez, donde la similitud con el dibujo de las piezas del parterre es significativa; asimismo, la aparición del *glacis* es un acierto, pues facilita la conexión entre los dos planos mediante la introducción de un elemento neutro, sin formalizar, de carácter ingenieril –un talud continuo sin otro elemento alterador que el estanque central que marca la posición del palacio y las sencillas rampas diagonales que permiten su superación–, pero sin dejar de evidenciar la imposibilidad de articulación existente en el jardín, pues la pieza posee un desarrollo significativo para poder pasar desapercibida.

Otro elemento de gran interés es la estrecha terraza arbolada que nace de los paseos bajos del *glacis*, en los puntos extremos, y rodea el recinto tomando altura según cae la pendiente hasta interrumpirse en el canal perpendicular; desde estos puntos y mediante sendas escaleras, se recupera el nivel del jardín. Este mecanismo compositivo proviene también de Le Nôtre, que lo utiliza en las Tullerías⁴⁹, jardín que, como se dijo, tiene ciertas similitudes topográficas con el Palacio Real Nuevo de Madrid; su uso tiene una triple

función: independizar el jardín de un medio urbano cercano –especialmente en París-, constituir una barrera física a las posibles crecidas del río –en Madrid menos importante, por la apertura central y por la construcción del paseo de la Virgen del Puerto- y favorecer las vistas al jardín y, asimismo, al paisaje exterior. Compositivamente, estos elementos posibilitaban la contención espacial del jardín, aunque en Madrid, al utilizarse tras los bosquetes, su utilidad como límite era menor.



Las Tullerías. Péréelle, s.f. *Biblioteca Nacional de París*



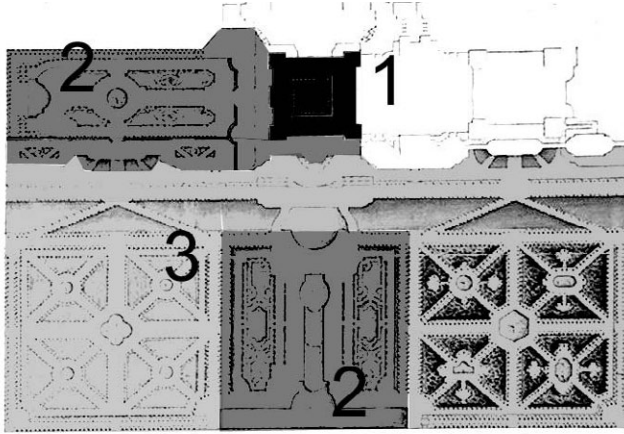
Las Tullerías. Israel Silvestre, s.f.. *Louvre, París*

La conjunción general del parque con los dos grandes planos conectados por el *glacis* es de gran corrección: el eje principal muestra una densidad formal que no tenía en los otros ejemplos en su sucesión de acceso monumental por oriente, palacio, terrazas y escaleras, estanque excavado en la pendiente y canal y parterres laterales, y no se ve silenciada por los dos ejes paralelos principales, los cuales –especialmente el septentrional- concatenan una serie de elementos que subrayan la dirección principal, la de máxima pendiente⁵⁰; así los bosquetes, centrados en cada cuadro y a su vez en el cruce, se remarcan mediante el elemento acuático central, conectado compositivamente en el eje norte con el estanque y surtidor del parterre del Jardín del Picadero y, en el sur, con el patio en U que precede a la plaza de la Armería.

De esta manera, se organiza un interesante juego espacial que, como en los casos anteriores, adolece de la integración entre arquitectura y naturaleza que caracteriza el jardín francés, producida por los evidentes problemas topográficos: el parterre principal, esta vez localizado en el parque –como en el segundo proyecto de Boutelou- no actúa como conexión de un bosque posterior, pues no existe, por lo que no se limita espacialmente el ámbito del parterre, sino que, por el contrario, lo abre mediante el canal ortogonal al valle del Manzanares, aunque la creación del paseo de la Virgen del Puerto por Ribera en 1719 proporcionaba un fondo arbolado a parterre y canal, pero permitía la vista exterior desde el palacio⁵¹. Los bosquetes laterales, en cambio, sí están situados de forma canónica, con un sencillo diseño en cruz de San Andrés, utilizado en múltiples jardines mucho antes de Le Nôtre, cuyo trazado se prolonga mediante las rampas oblicuas del *glacis*.

El parterre del Jardín del Picadero⁵² se limita también, como en los ejemplos urbanos, mediante hileras de árboles y la pieza final elevada, acompañada de un estanque. Este jardín, articulado en el eje norte-sur del conjunto, con una

sucesión creada desde el antepatio al sur, plaza de la Armería, palacio y el propio parterre, también presenta una interesante conexión perpendicular con el bosque-huerto, situado en su parte occidental, pues aparece una secuencia de parterre, bosque y paisaje exterior en una sucesión de gran longitud, pero irrelevante al no disponerse el palacio de forma coaxial.



Esquema de gradación de las partes del Proyecto de parque para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Charles Garnier de l'Isle, 1749. *Archivo General de Palacio*.

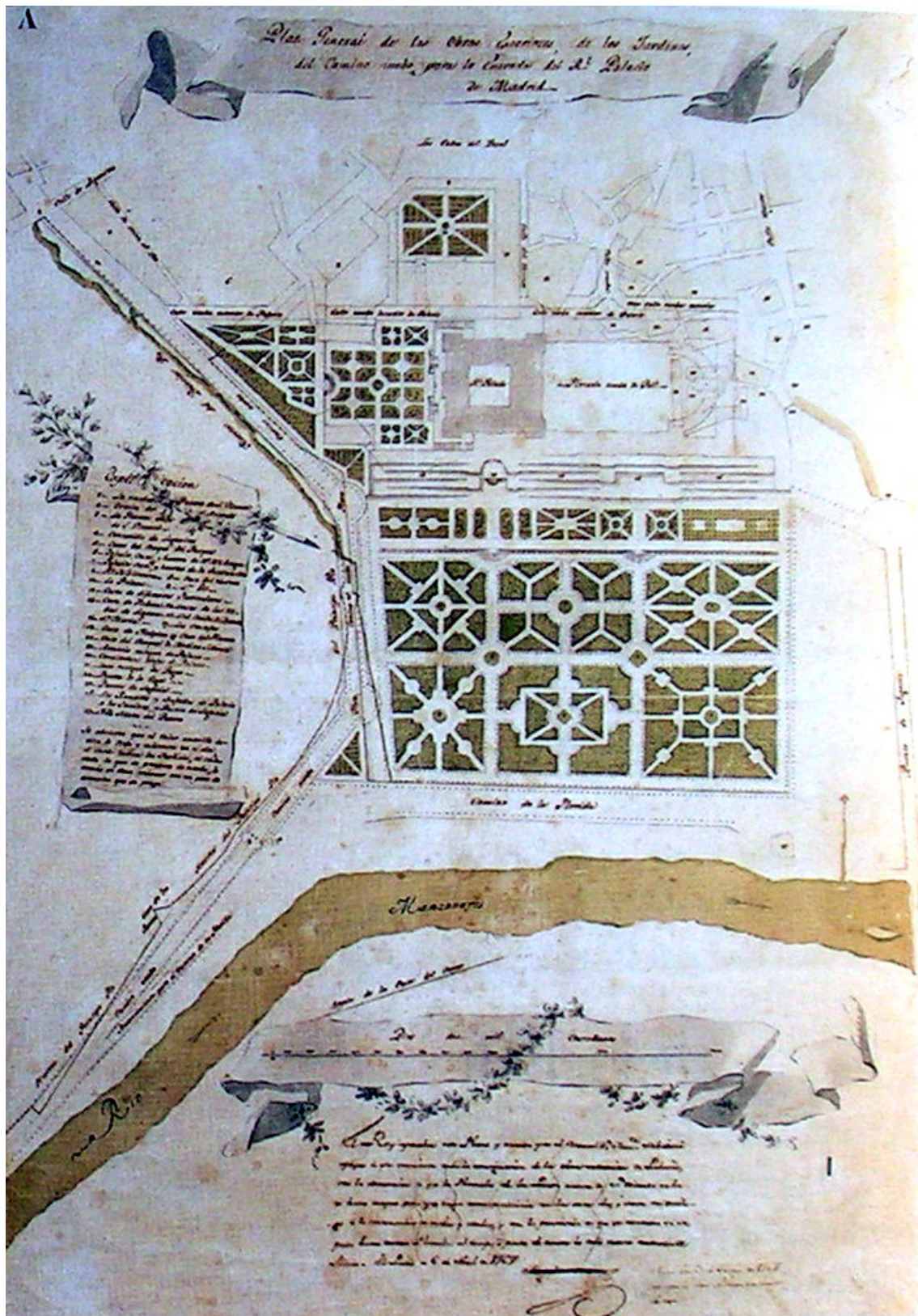
1: Palacio; 2: Parterre; 3: Bosquete

La introducción del *potager* o huerto con frutales en el bosque se realiza, según Garnier de L'Isle, por mandato del rey, pues lo normal en el jardín español era integrar el huerto en la gradación entre arquitectura y naturaleza, aunque aparezca a menudo independizado, como hizo Boutelou en sus proyectos⁵³. Para un arquitecto francés esta disposición tuvo que resultar extraña, pues el *potager* en las actuaciones del país vecino nunca tomaba parte en la composición general.

3.2.3.3. Proyecto de Sabatini

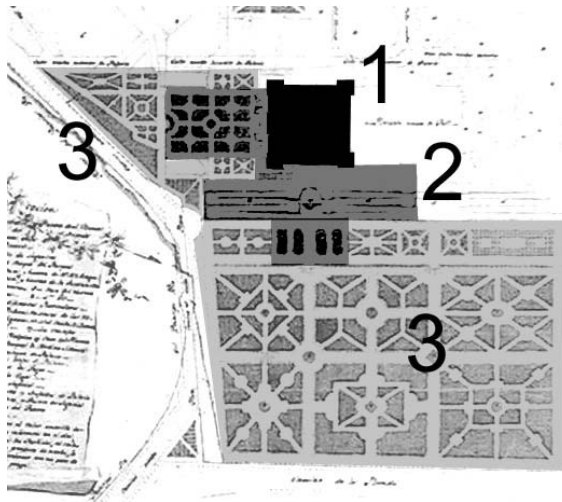
Dos propuestas del arquitecto italiano se conocen para el Palacio Real Nuevo⁵⁴: la primera, de 1767, recoge de nuevo el perímetro de menor superficie, el actual del parque. La organización es similar a las anteriores: un jardín de cuadros bajos al norte, más ornamental en contacto con el palacio, y un parque con carácter de bosque al oeste. Frente al resto de soluciones, mantiene un ajardinamiento en la parte oriental –Huerta de la Piora-, eliminado en su segundo proyecto, consistente en un sencillo cuadro con viario en cruz y diagonal con fuente central.

El Jardín del Norte se compone de un rectángulo subdividido en cuatro cuadros bajos con una plaza central y una fuente; estos compartimentos se fraccionan a su vez en otros cuatro, con análoga plazuela interior; los dos primeros cuadros, cercanos al palacio, se bordean con dos pequeños bosquetes a cada lado y los cuadros finales con sendas edificaciones: una, aprovechada de época de los Austrias, el picadero viejo, al este, y, simétrico, el picadero nuevo; en el eje del palacio; una escalera curva lleva a otros bosquetes con saletas interiores que guardan una simetría aparente con el resto del conjunto. En los espacios residuales hasta la Cuesta de San Vicente plantea taludes de césped y otros



Proyecto de parque para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Francisco Sabatini, 1767. *Archivo General de Palacio*

plantíos utilitarios.



Gradación de las partes del Proyecto de parque para el Palacio Real Nuevo de Madrid. Francisco Sabatini, 1767. *Archivo General de Palacio*

1: Palacio; 2: Parterre; 3: Bosquete

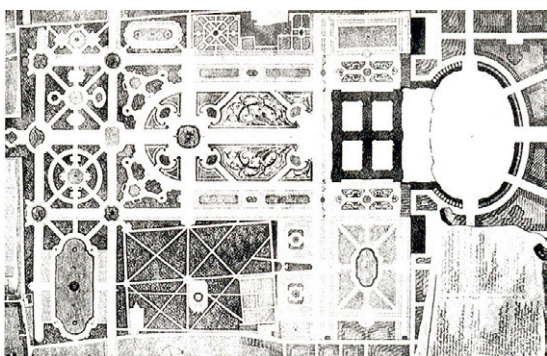
Desde este jardín ornamental no existe posibilidad de descenso al parque, que se realizará por el eje del palacio y la plaza de la Armería. Un sistema de rígidas rampas adosadas a los muros de contención lleva a una terraza intermedia con una fuente adosada al paredón acompañada de cuatro parterres pequeños; a ambos lados dispone bosquetes con gabinetes hasta alcanzar, hacia el sur, la siguiente rampa de bajada, asimismo con dos parterres con cruz de San Andrés y fuente central, más bosquecillo en *quinconce* que cierra meridionalmente esta estrecha plataforma.

Por ambos ejes de bajada se colocan unas amplias escalinatas curvas que llevan al parque; éste se extiende con una malla irregular de dos por tres cuadros de bosquetes, con cuatro paseos arbolados en la dirección este-oeste y tres en la norte-sur. Con el mismo carácter, casi todos mantienen un viario en cruz y en diagonal, con gabinetes interiores y, en el central, avenidas amplias, tanto longitudinales como transversales.

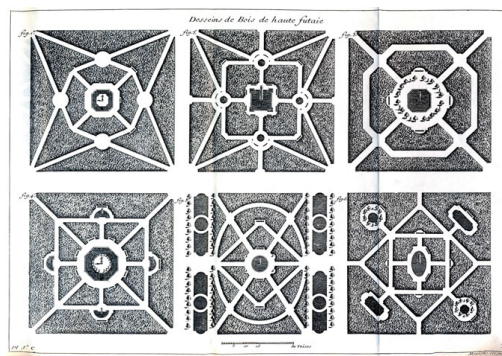
En la segunda propuesta, de 1769, Francisco Sabatini plantea en el entorno del Palacio Real Nuevo una disposición similar a la de Sacchetti, con una plaza hacia el sur y una serie de edificios rematados por una exedra, desecha la plaza de acceso hacia oriente, mantiene los edificios existentes y la Huerta de la Priora, crea una nueva calle interior que prefigura la actual de Bailén y definitivamente la Cuesta de San Vicente. Posteriormente, por interés de Carlos III, las dependencias que Sacchetti había organizado en la zona sur y que mantuvo Sabatini se disponen cercanas al palacio, de tal forma que crece en superficie, especialmente hacia el norte, donde estaban planteados los jardines ornamentales incluso por el propio Sabatini, aunque finalmente, con su firma, se construyen las Caballerizas Reales⁵⁵. Varía, además, la disposición de la Cuesta de San Vicente y sus plazuelas, sin intervenir en el diseño del parque y jardines.

Por orden de Carlos III, Francisco Sabatini rompe con la unidad del proyecto de las obras exteriores del Palacio Real planteada por Sacchetti treinta años

antes, que convertía la cornisa madrileña en un auténtico complejo palacial conectado de forma efectiva con la capital del reino. Eliminada, en principio, la plaza oriental, crea una calle nueva entre el palacio y la Huerta de la Priora y deshace la simetría del jardín septentrional, desligado, además, del parque occidental. Posteriormente, este jardín desaparece al ordenarse la ampliación de palacio por este flanco y por la posterior construcción de las Caballerizas Reales por el mismo Sabatini.



Planta de Caserta, según Luigi Vanvitelli. VANVITELLI, L. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta...*, 1756



Diseños de bosquetes de alto porte, según Le Blond, DEZALLIER D'ARGENVILLE, A. J., 1709

El proyecto se ha considerado habitualmente, en referencia al diseño de los bosquetes y no a la ordenación general, sin relación alguna, una derivación del realizado por Vanvitelli para Caserta, donde también trabajó Sabatini; estos trazados, a su vez, provienen del tratado de Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage...*, en especial los ejemplos para bosques de *haute futaie*, ya que los seis bosquetes del parque responden a combinaciones de los publicados allí. Así, Durán⁵⁶ habla de <<ciertas analogías de trazado>> con Caserta y una vuelta al jardín francés del siglo XVII frente al barroquismo de Ventura Rodríguez, en referencia a la sencillez de la composición y la <<fría e inexorable simetría>> de los compartimentos. Para Plaza⁵⁷, este de Sabatini es un proyecto más pobre que los anteriores y aduce que carece de cascadas monumentales -aunque, como el mismo autor señala, quizá por conocimiento de la situación real del abastecimiento de agua en la zona-, así como indica la fallida articulación con el edificio y la desproporción entre la escala de los grandes cuadros inferiores y los pequeños superiores, pero no lo relaciona con Caserta ni con el tratado de Dezallier. Sí lo hacen Aurora Rabanal⁵⁸, Carmen Añón⁵⁹ -sólo con el jardín de Vanvitelli- y José Luis Sancho⁶⁰. Este autor considera el jardín como una simple acumulación de bosquetes sin interés, pero el excesivo tamaño con que les dota, tanto a ellos como al viario, les habría proporcionado <<majestad y serena nobleza>>, frente a otros jardines diseñados por el propio Sabatini, como el Real Jardín Botánico, cuyos bosquetes <<minimizará, dejándolos mezquinos⁶¹>>.

Francisco Sabatini no ha sido considerado tradicionalmente como un arquitecto de primera fila, sino como un técnico correcto de escasas habilidades compositivas⁶², hecho que se suma a la falta de interés artístico⁶³ y el fuerte

pragmatismo del rey Carlos III, factores que produjeron la paralización de los proyectos de Sacchetti y Rodríguez y el impulso de la propuesta de Sabatini.

El primer hecho verificable es la pérdida de la majestuosidad de la gran cornisa continua y homogénea formada por el basamento del palacio y acompañada de un gran parque a sus pies; <<carencia de sentido paisajista>> lo ha denominado acertadamente Sancho⁶⁴, pues el aumento de volumen edificado hacia el norte habría descompensado aún más la posición descentrada del palacio, de tal forma que la implantación de la construcción en su entorno se habría enturbiado, pues se rompía el equilibrio entre edificio y parque. Por otro lado, la aceptación del solar primero, sin ensanchamientos hacia el norte y sur, implica un planteamiento más práctico del parque, pues se elimina el difícil tratamiento del movimiento de tierras en el sector septentrional, de tal forma que frente a la monumentalidad buscada por Felipe V y Fernando VI pesa el pragmatismo de Carlos III⁶⁵ y la aceptación de unas condiciones topográficas y un medio físico que no es el adecuado para la construcción de un jardín, como ya el previo Alcázar pudo demostrar⁶⁶.

Sin embargo, es con las cualidades hispanas de la articulación de los jardines del Alcázar con las que se puede emparentar el proyecto de Sabatini: la voluntad de independizar las diferentes partes del conjunto, tanto el palacio respecto a Madrid, como el jardín septentrional del parque y éste de la plaza de la Armería. Y así, frente al intento continuado durante treinta años de suavizar o superar unas condiciones topográficas adversas mediante la articulación compositiva de los cinco sectores principales de un complejo conjunto -residencia real, plaza de la Armería y dependencias subsidiarias, jardín septentrional, talud y parque-, resuelto de forma variada pero con indiscutible solvencia por Sacchetti, Boutelou, Garnier de L'Isle y Ventura Rodríguez, Sabatini opta por su simple yuxtaposición.

El resto de los arquitectos utilizan, básicamente, dos recursos compositivos: primero, la implantación de una fuerte malla geométrica que estructure todos los componentes, de tal forma que se organice una red de ejes paralelos que enlacen, por un lado, los tres sectores del plano superior –palacio, zona sur y jardín norte- y el parque inferior, y, por otro, dispongan de un conjunto de ejes ortogonales que imbriquen las tres piezas superiores con el talud y el parque inferior, operaciones más o menos logradas por todos los autores. En segundo lugar, la intención de integrar, de la forma más suave, sin rigidez ni grandes cortes, los dos planos extremos mediante un elemento intermedio, el sistema de bajadas, que constituyera la base escenográfica de la implantación del palacio en su entorno. Precisamente, ambas herramientas sumadas establecen la condición de organismo clásico de dichas propuestas: la intención de integrar en un conjunto superior, jerárquicamente organizado, una serie de elementos que, en sí mismos y cada uno por su lado, se ordenan de forma completa.

Sabatini, aunque aplica los dos instrumentos, lo hace de forma parcial y no consigue la unidad antes requerida. Por un lado, la malla, como todas las demás, está basada en los dos ejes perpendiculares del palacio, el norte-sur, que ordena la plaza y edificios meridionales, el palacio y el jardín del norte, con un remate muy pobre; y el este-oeste, que, al desaparecer la plaza de Oriente,

nace en la residencia real y por el descenso principal, llega a la terraza intermedia y al parque. La plataforma superior presenta un jardín de cuadros muy simple, una malla jerarquizada con una intención más de relleno del espacio, de simple ocupación de la extensión, que de articulación con el bosque posterior; muestra, además, un trazado ineficaz, pues, aunque el solar tiene una forma difícil -un triángulo rectángulo desplazado hacia oriente- no busca la simetría con el jardín de cuadros, como hiciera brillantemente Sacchetti, sino que, de forma mecánica y repetitiva, dibuja en dicho terreno unos bosquetes desproporcionados y sin sentido. La delimitación lateral del espacio se consigue mediante dos minúsculos bosquetes y otras tantas edificaciones que acompañan al eje norte-sur, de tal forma que se pierde la apertura al paisaje hacia el oeste que todos los otros proyectos intentaron potenciar mediante la generación de un eje de conexión con el parque inferior; de este modo, el jardín septentrional queda aislado respecto al resto. En los proyectos de menor superficie de Sacchetti, como ya se ha señalado y por la existencia de la línea oblicua de la Cuesta de San Vicente, tampoco es posible disponer una bajada en este sector, pero se introduce hacia el parque un mirador cuyas formas curvas acompañan a toda la cornisa y se componen con las diagonales de las rampas y cuadros.

Esta malla septentrional no se articula con la occidental del parque, que se organiza de modo independiente; así, desde el eje principal del palacio traza Sabatini paralelas y perpendiculares sin jerarquizar el viario, pues las calles externas a los bosquetes y varias de las internas de los cuadros centrales tienen el mismo tratamiento y tamaño. La única pieza que indica la preponderancia del eje principal, aparte del palacio, es la fuente adosada al muro de contención, situada de forma coaxial; incluso los parterres del plano intermedio se repiten, con diferente disposición, en el eje paralelo que ordena la segunda subida hacia el sector de la plaza de la Armería en el plano superior, que el arquitecto centra respecto al eje, aunque supedita las rampas a la subida principal.

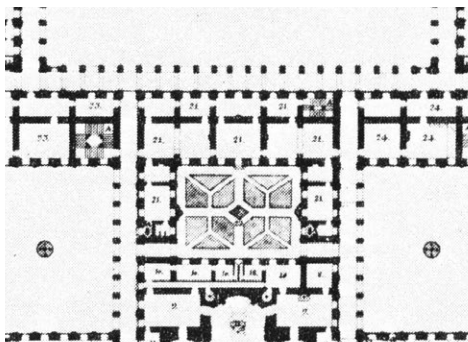
Los bosquetes, además, tampoco están jerarquizados, pues aunque las vías de los centrales son mayores, no lo son las plazas que sirven. Este recurso consistente en centrar el parque enfatizando los bosquetes intermedios pero sin simetría con el palacio responde al recurso hispano de multiplicar ejes para evitar la ordenación jerárquica; de la misma forma, en un importante número de jardines españoles en ladera la axialidad se diluye en el plano bajo, generalmente la huerta, para extenderse en una indefinida malla sin implicaciones formales en el perímetro y que no compite compositivamente con el resto del conjunto: así sucede en San Lorenzo de El Escorial, Boadilla del Monte o alguna de las casitas de Villanueva.

Los dispositivos de proyecto que en España se realizan con una clara intención espacial o que derivan de la necesidad de proporcionar respuesta compositiva a un medio reacto a la creación de jardines se podrían rastrear en el proyecto de Sabatini, pero con otro sentido, pues su intención, evidentemente, era la de crear un organismo unitario, un jardín clásico canónico. Ahora bien, los impedimentos del entorno, los mandatos del rey Carlos III y, seguramente, su alejamiento de la proyectación de jardines, condujeron a la indefinición espacial

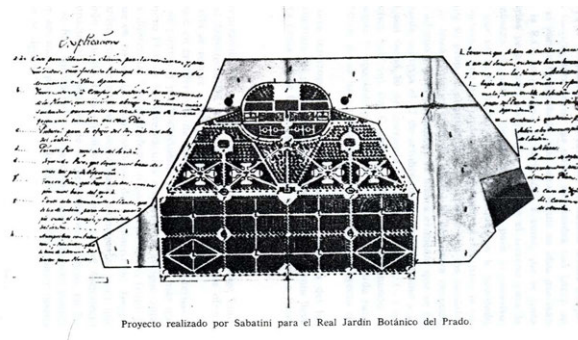
del conjunto: si la fragmentación, la articulación quebrada y la creación de recintos autónomos, sin direcciones principales, responde en España a un deseo de corregir el impacto climático del soleamiento y del viento, así como de impedir la continuidad de la visión perspectiva, en los jardines de Sabatini la fragmentación proviene de fallos de articulación y, la indefinición espacial, de falta de jerarquización efectiva.

Para diluir el importante desnivel entre el palacio y sus jardines era necesario utilizar unos recursos compositivos cuyo interés principal, en este caso, radicaba en crear un elemento neutro que no perjudicara la comprensión de cada pieza por su lado ni la de la totalidad, pero que a su vez apareciera imbricado en el diseño general del conjunto.

Pues bien, Sabatini no consigue ninguna de las dos premisas: por un lado, aunque el sistema de bajadas es muy anodino, sin interrumpir el desarrollo del jardín superior ni del parque inferior, el elemento intermedio compite con el trazado de dicho parque; el tratamiento de éste es también pobre, como un catálogo de tipos de bosquetes y parterres, igual que le sucedía en el proyecto del Real Jardín Botánico, especialmente en la terraza cercana a los invernáculos, o en el Hospital de San Carlos, en el que se incluye un diseño idéntico al bosqueque central más cercano a palacio⁶⁷. Por último, al adosar todas las rampas, de forma rígida, paralelas al muro de contención, no dialogan con el resto del diseño, como si fueran elementos añadidos sin una clara intención articuladora.



Proyecto del Hospital de San Carlos. F. Sabatini, h. 1775. *Archivo General de Palacio planos 349*



Proyecto para el Real Jardín Botánico. F. Sabatini (a), 1778 *Archivo General de Palacio planos 2.579*

Por tanto, y en un curioso remedo de la arquitectura hispana, herencia de un Alcázar destruido, los componentes del entorno del Palacio Real Nuevo aparecen yuxtapuestos e independientes, con un único elemento de conexión, la propia residencia, que sirve de articulación, por un lado, con el jardín septentrional y la plaza de la Armería y, por otro, con el parque. Asimismo, la integración entre arquitectura y naturaleza aparece fallida, aunque en el eje norte-sur se sucede una ordenación básica, como en el resto de ejemplos, pero en el este-oeste la terraza intermedia no tiene la fuerza suficiente para organizar un jardín de cuadros coherente con el palacio y el parque de bosquetes posterior, inconexos, además, por la diferencia de cota.

No es posible hablar de jardín francés, sino de elementos formales de aquél insertos en una malla ortogonal que se extiende indiferenciadamente, más monótona que la de Sacchetti, con un sentido de mera ocupación de una superficie mediante una intervención geométrica.

¹ Para una descripción de las condiciones físicas de este terreno ver el capítulo dedicado a <<Proyectos neoclásicos para el Palacio Real Nuevo de Madrid>> en este trabajo.

² Para obtener un resumen de los proyectos ver PLAZA, F. J. de la. El Palacio Nuevo de Madrid. Valladolid, 1975; SÁNCHEZ, R. <<Campo del Moro. Jardines del Palacio Real de Madrid>>, en *Reales Sitios*, 1978, nº 57, pp. 17-24; SANCHO GASPAS, J. L. Jardines de Palacio. Madrid: Avapiés y Fundación Caja de Madrid, 1994 y SANCHO GASPAS, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995.

³ Ver SANCHO GASPAS, J. L. <<Proyectos del siglo XVIII para los jardines del Palacio de Madrid: Esteban Boutelou y Garnier de L'Isle>>, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1988, año XXV, p. 405.

⁴ Estos datos se obtienen de id., pp. 405 y ss.

⁵ Ver id., p. 409.

⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 665.

⁷ Según PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 305, Fernando VI encarga a Boutelou dichos proyectos; también BOTTINEAU, Y. El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 587 indica que Sacchetti <<supo, seguramente no sin humillación, que se habían pedido otros dibujos de obras exteriores a Etienne II Boutelou, jardinero mayor de Aranjuez y de la Granja...>>.

⁸ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 55.

⁹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., pp. 419 y 420.

¹⁰ Ver id., pp. 421 y 422.

¹¹ Según SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 110, este encargo correspondía a <<un convencionalismo que hacía inseparables gran palacio y gran jardín, pero no a verdadero interés>>. Para el resto de jardines ver el capítulo correspondiente en este trabajo.

¹² Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., lám. XLVIII.

¹³ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 414. Son los bosquetes descubiertos de Dezallier y los bosquecillos abiertos de PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 305.

¹⁴ Ver DURÁN SALGADO, M. Exposición de proyectos no realizados en relación al Palacio de Oriente y sus jardines. Madrid: Museo de Arte Moderno, 1935, p. 24.

¹⁵ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 305.

¹⁶ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., pp. 412-419; SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 44-54 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 126.

¹⁷ Ver id., p. 665. Le segunda MARTÍNEZ DÍAZ, Á. El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid, 1735-1885 (Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Madrid, 2003, p. 369.

¹⁸ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 413.

¹⁹ Ver id., p. 415 y AÑÓN FELIÚ, C. <<El Arte del jardín en la España del siglo XVIII>>, en BONET CORREA, A. (com.). **El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII** (catálogo de la exposición). Madrid: Comunidad de Madrid, 1987, p. 261. Ver también HISPANIA NOSTRA. <<El Parque, el Campo del Moro y el Jardín de Sabatini>>, en AA. VV. **Jardines Clásicos Madrileños** (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Municipal, 1981, p. 63, que consideró los proyectos <<como verdaderas joyas>> dada la <<profesionalidad jardinera máxima...>>; BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 587, que sólo describió y reprodujo el segundo proyecto y se refirió a Plaza en cuanto a su análisis y 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. 380-381, autora que considera los proyectos influenciados por obras de Le Nôtre, el tratado de Dezallier d'Argenville y los jardines de La Granja. AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 264, que describe a Boutelou como un hábil jardinero, piensa que no demostró en este proyecto <<el equilibrio y la armonía>> de su restante obra, la cual desconozco, a excepción del jardín de flores del Jardín de la Isla de Aranjuez; sigue, además, las apreciaciones de Plaza.

²⁰ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 304, que, como se ha comentado, gustó de esta solución al evitar la monotonía de la excesiva repetición del italiano.

²¹ AZPIRI ALBISTEGUI, A., <<Boutelou, Esteban. Plano 2° de Jardines para el RI. Nuevo Palacio de la Coronada villa de Madrid y delineado por Dn. Estevan Boutelou Jardinero Mayor del RI. Sitio de Aranjuez>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 282 opina, acertadamente, que el segundo proyecto es menos confuso en la composición de los elementos acuáticos: según esta autora, en el parterre del norte, al eliminarse la fuente central, la perspectiva alcanza la sala final, y en el parque, la sustitución de las hileras de *berceaux* por las dos pequeñas cascadas subraya mejor la dirección principal y los dos parterres inferiores mejoran los bosquetes del proyecto primero.

²² Ver HANSMANN, W., op. cit., pp. 193-195.

²³ Especialmente la Villa d'Este, con una composición similar; en su estela hay que destacar del jardín francés de Saint Germain-en-Laye. También Le Nôtre en el Triángulo de Porcelana independiza un parterre con su elemento acuático final respecto a la edificación, pero en este caso no es el comienzo de un eje, sino el remate final.

²⁴ Según AZPIRI ALBISTEGUI, A., <<Boutelou, Esteban. Plano 1° de Jardines para el Real nuevo Palacio de la coronada Villa de Madrid inventado, y delineado por Dn. Estevan Boutelou Jardinero mayor del Real Sitio de Aranjuez>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, pp. 280 y 282, se yuxtaponen los dos jardines, sin establecerse conexión en el primer caso –lo que no nos parece correcto– y una relación convincente en el segundo.

²⁵ Este hecho fue indicado por SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 419.

²⁶ Ver id., p. 419.

²⁷ El bosqueque 22 del primer proyecto, el más septentrional, es un modelo que se puede rastrear en la obra de Le Nôtre, en Meudon, y en otros proyectos del momento, como en el Jardín de Presles en Beaumont, de Michel I, II y III Le Bouteux. Ver RACINE, M. (dir). *Créateurs de Jardins et de paysage en France de la Renaissance au debut du XIX^e siècle* (tomo I). Arles: Actes Sud, 2001, p. 70.

²⁸ De la propuesta denominada *Disposition generale d'un jardin de douze arpents*.

²⁹ Para otras asociaciones, ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., pp. 415-416 y 418-419.

³⁰ Según AZPIRI ALBISTEGUI, A., <<Boutelou, Esteban. Plano 1° ...>>, op. cit., p. 280, el parterre septentrional presenta un modelo <<directamente importado de Versailles>>.

³¹ De su libro BLONDEL, J.-F. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general* (Edic. facsímil de la primera en París, 1737). Hants: Gregg Press, 1967, plancha 15, p. 93.

³² Ver HASZLEHURST, F. H. *Gardens of Illusions. The Genius of André Le Nostre*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1980, pp. 320 y 321.

³³ Ver los bosquetes de Vaux-le-Vicomte, Versailles y Château de Bonne en id., pp. 22, 72 y 380.

³⁴ Ver los planos de Mariette y de Croisey en id., pp. 282 y 290.

³⁵ Ver id., p. 68.

³⁶ Ya fue señalado por SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., pp. 415-416.

³⁷ Ver id., pp. 421 y ss.

³⁸ Id., p. 420 indica que tanto los cambios en las bajadas de Sacchetti y la terraza sobre el *glacis* como el canal en la parte baja son ideas ya incluidas por Le Normand en sus cuestiones a Sacchetti.

³⁹ El artículo base es id., pp. 405-412 y 419-433, y los restantes son adaptaciones: SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., pp. 29-44 y 55-58 y SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., pp. 125-128.

⁴⁰ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 303.

⁴¹ Ver DURÁN SALGADO, M, op. cit., 1935, p. 25.

⁴² Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 264.

⁴³ Ver BOTTINEAU, Y., op. cit., p. 588. Estas mismas opiniones vierte DÍEZ MORENO, F. <<Garnier D'Isle, Charles. Plano general de los jardines de la fachada Norte y Campo del Moro>>, en AA. VV. **Propuestas para un Madrid Soñado: de Texeira a Castro** (catálogo de la exposición). Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1992, p. 278, así como la influencia del tratado de Dezallier D'Argenville.

⁴⁴ Ver MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., pp. 377 y 379.

⁴⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 420.

⁴⁶ Este autor utilizó también el esquema en T en Anet, donde proyectó la canalización del río Eure, referencias que no hemos encontrado en ningún autor. Ver estos jardines en HAZLEHURST, F. H., op. cit., p. 310 y WOODBRIDGE, K. Princely Gardens. London: Thames & Hudson, 1986, p. 280.

⁴⁷ Ver BLONDEL, J.-F., op. cit., plancha 1, p. 13.

⁴⁸ La prolongación de los paseos arbolados laterales, previos a los bosquetes, hasta el propio canal, permitiría conseguir este efecto desde un punto central y alejado del elemento acuático.

⁴⁹ Señalado por SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 421.

⁵⁰ Según MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., p. 377, Garnier de L'Isle en su diseño valoró como principal el eje este-oeste, con el que coincidimos.

⁵¹ Ya en el tratado de Dezallier d'Argenville, en el tercer modelo de jardín, los parterres se conectan directamente al exterior sin bosqueje final, como en el segundo proyecto de Robert de Cotte para el Buen Retiro o el jardín de Périgny, de Claude Desgots, anterior a 1727.

⁵² La sencillez del trazado del parterre procede, según SANCHO GASPAS, J. L., 1988, op. cit., p. 420, de una evolución desde los dibujos de bordado hacia la simplicidad del tratamiento.

⁵³ Ver id., p. 420.

⁵⁴ Ver Archivo General de Palacio. Planos sig. 4, 5 y 6.

⁵⁵ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1994, op. cit., p. 75.

⁵⁶ Ver DURÁN SALGADO, M. <<Del antiguo Madrid. Los Jardines del Palacio Real>>, en *Arquitectura*, 1929, n° 118, p. 46 y DURÁN SALGADO, M., 1935, op. cit., p. 26.

⁵⁷ Ver PLAZA, F. J. de la, op. cit., p. 309.

⁵⁸ Ver RABANAL YUS, A., op. cit., p. 381.

⁵⁹ Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 265; en el texto, por error, se nombra a Ventura Rodríguez en vez de a Sabatini.

⁶⁰ Ver SANCHO GASPAS, J. L. <<Obras exteriores del Palacio Real>>, en AA. VV. Francisco Sabatini. Madrid: Electa, 1993, p. 204, texto que luego incluye en SANCHO GASPAS, J. L., 1995, op. cit., p. 102-103 y 128-130.

⁶¹ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1993, op. cit., p. 204.

⁶² Justamente, id., p. 204, en referencia al entorno del Palacio Real Nuevo, asevera: <<Sabatini, quien en esta especialidad era aún más formulista y falto de inspiración que de ordinario...>>. Sobre la fortuna crítica en torno a Sabatini ver CHUECA GOITIA, F. <<La crítica adversa o equívoca>>, en AA. VV. Francisco Sabatini. Madrid: Electa, 1993, pp. 51-60 y SAMBRICIO, C. <<Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España>>, en *Boletín de la Sociedad de Amigos del Arte*, 1979, pp. 427-438. Para MARTÍNEZ DÍAZ, Á., op. cit., p. 613, la propuesta de Sabatini no soporta la comparación con las últimas de Sacchetti o Rodríguez.

⁶³ Ver AÑÓN FELIÚ, C., op. cit., p. 266.

⁶⁴ Ver SANCHO GASPAS, J. L., 1993, op. cit., p. 201.

⁶⁵ Ver id., p. 201.

⁶⁶ Parece que los Borbones no estaban en situación económica de poder transformar el entorno del palacio, pues los proyectos eran inadecuados a las condiciones físicas del lugar.

⁶⁷ El arquitecto utiliza los mismos trazados tanto para espacios abiertos -el parque del Campo del Moro- como cerrados, variando tan sólo el tipo de plantación.

3.2.4. LA ORGANIZACIÓN COMPLETA DEL JARDÍN BARROCO FRANCÉS

El nieto de Luis XIV, el duque de Anjou, introdujo en España -ya como nuevo monarca, denominado Felipe V, tras la Guerra de Sucesión- los usos artísticos de su Francia natal en contraposición a los italianos, e incluso flamencos, que habían prevalecido hasta el momento con la dinastía de los Austrias. Respecto a los jardines, el rey va a plantear una reestructuración de los principales para modernizarlos y acomodarlos al estilo de Le Nôtre, aunque los cambios significarían, en realidad, la construcción de nuevas obras.

La principal actuación del momento, aunque finalmente sólo se realizó una pequeña parte, fue la remodelación del Buen Retiro, residencia donde la familia real podía plantearse la organización de un jardín a la francesa, pues el Alcázar y su entorno no eran propicios para dicha ordenación. El vasto parque suburbano resultaba obsoleto, caótico y desconectado de la ciudad para una corte que provenía de la vecina Francia, donde imperaban los principios integradores del jardín de Le Nôtre, aunque ya matizados por el tratado de Dezallier D'Argenville, que propugnaba una mayor flexibilidad en la organización de los espacios e, incluso, la variedad dentro de un orden general que devino en fragmentación.

La idea primitiva consiste en mantener el palacio, con diversas ampliaciones y reformas, y modificar los jardines. El primer proyecto supone la introducción de un pequeño conjunto de parterre y bosquetes a la alterada residencia, pero si la propuesta original, con el acceso alineado al palacio y a los jardines, resulta más ordenada, la definitiva, con una entrada monumental desde la calle de Alcalá, implica, por diversos factores -la misma pendiente enfrentada al alzado del jardín, acceso perpendicular al conjunto, adaptación forzada a elementos previos del parque, como el estanque- un alejamiento espacial del mundo francés y, curiosamente, se obtiene una articulación típica hispana, donde áreas autónomas de composición regular se superponían obteniendo un conjunto fragmentado sin un eje común estructurante.

La segunda propuesta, al incluir un nuevo palacio desde el cual se organizan los jardines, muestra una auténtica ordenación a la francesa, a gran escala, con diversos parterres y bosquetes escalonados en pendiente contraria al palacio y una apertura final hacia el paisaje exterior, todo ello a lo largo de un eje de simetría que concatenaba espacialmente las diferentes piezas. Este proyecto de Robert de Cotte habría significado de construirse la plena introducción del jardín francés en España, pero problemas económicos y coyunturales no permitieron su realización, a excepción de un parterre lateral, que no expresa en absoluto la grandeza de la concepción general y recoge, fragmentariamente, la composición del primer proyecto.

Estas propuestas, que habrían dotado a la capital de un auténtico y excelente jardín a la francesa, no se realizaron, y el modelo se hubo de establecer en un Sitio Real apartado de Madrid, en La Granja de San Ildefonso.

La Granja es un jardín único en España; su singularidad estriba en su formalización, ya que constituye la implantación plena y solitaria –excepto algunos parterres- del jardín clásico francés en la Península.

Parque de importantes dimensiones, prácticamente intacto y de gran complejidad compositiva, La Granja representa uno de los puntos álgidos de la jardinería española, pero no creó escuela ni tuvo secuelas posteriores. Frente a otros momentos claves del jardín hispano –el musulmán, el de Felipe II o el de la segunda mitad del siglo XVII-, cuyo valor está más en el conjunto, en la agrupación de no más de una decena de ejemplos en cada caso con una resolución espacial homogénea y coherente, y, además, continua, La Granja, aunque dentro de esta evolución de nuestra jardinería, no deja de representar una *rara avis* que parecería incardinarse de manera más coherente en los desarrollos europeos del jardín clásico francés que en la espacialidad hispana.

Pero si la formalización es francesa, con uno de los conjuntos monumentales más importantes e interesantes de este estilo en Europa, el concepto espacial y la articulación de los distintos ámbitos es española. La brillantez de las soluciones formales, la fuerza de la estatuaria y de las fuentes y la utilización de los elementos naturales como estructurantes del jardín, algo extraño a la jardinería española, han impedido descubrir al estudioso, salvo contadas excepciones, los importantes rasgos hispanos que presenta su trazado.

Cuatro temas principales se podrían resaltar como integrantes de la línea evolutiva del jardín español: fragmentación y yuxtaposición espacial, articulación quebrada, ambigüedad axial y pérdida de referencias espaciales y, por último, rigurosa adaptación al medio, el cual, junto a diversas preexistencias y factores, influye en la consecución del trazado final.

Pero, por otro lado, ofrece cualidades coherentes con la jardinería francesa, especialmente con el tratado de Dezallier D'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage...*, y, por supuesto, con los principios compositivos de Le Nôtre.

Entre los dispositivos más interesantes destaca la estructuración final del conjunto sobre una vasta retícula ortogonal que sirva de bastidor geométrico al trazado, que proviene de los ejemplos de Le Blonde en el tratado de Dezallier, así como la utilización de los recursos ópticos de Le Nôtre para organizar cada ámbito del jardín, que en La Granja alcanza gran perfección.

En el resto de Europa, en esas fechas, se puede rastrear un importante grupo de jardines, tanto en proyecto como realizados, con organizaciones análogas a La Granja y con multitud de elementos semejantes a los utilizados en el jardín segoviano, que expresan la completa integración del mismo en las corrientes europeas vigentes. Así, se ordenan los jardines con una fuerte malla ortogonal, como en Périgny, los proyectos del libro de Blondel *De la distribution des maisons des plaisance et de la décoration des édifices en general*, de 1737-1738 –especialmente el jardín del segundo plano en donde aparece un palacio con parterre delantero y elemento acuático lineal al final, más un bosquejo formando una gran estrella y conectado con un parterre lateral, una orangerie-,

y, sobre todo, en los Países Bajos, Alemania y Austria, entre los que destacan Heemstede, Gainbach, Seehof, Schleissheim o Herrenhausen.

La influencia posterior de La Granja en España es grande, pues constituye uno de los pocos ejemplos a los que recurrir por los trazadores de jardines, pero el tipo no presenta continuidad, como el resto del jardín clásico francés. Por eso, la retícula ortogonal de los jardines del Campo del Moro, aplicada desde Sacchetti hasta Sabatini, los parterres, bosquetes análogos y cascadas -especialmente las de Boutelou- provienen de La Granja, así como diversos elementos del proyecto de Sabatini para el Real Jardín Botánico. Asimismo, en Aranjuez, el Parterre Nuevo, obra posterior de Marchand, presenta un dibujo análogo al parterre de la Fama, que se cree también de su mano. La disposición en el Palacio de Liria del parterre posterior, con su hemicírculo recortado en la pendiente con fuente adosada y estanque, escaleras curvas traseras y rampas laterales, repite el esquema del parterre de Palacio y la fuente de Anfítrite. Si bien el parterre principal recoge el esquema del Nuevo de Aranjuez, la organización en el proyecto para las Salesas Reales en Madrid, de la mano de Carlier, de un parterre paralelo al primero, con un dibujo similar a la Carrera de Caballos, se acerca poderosamente a la imagen de La Granja. En cuanto a la estatuaria y fuentes, se han señalado por distintos autores las relaciones con el arte contemporáneo francés, especialmente con el escultor Le Brun.

Otros jardines se plantean al nuevo modo aunque no con la ambición de éstos, a excepción de los cuatro proyectos para el Palacio Real Nuevo de Madrid —el de Garnier de L'Isle, los dos de Boutelou y el de Sabatini—. Estas propuestas adolecen de unidad entre el desarrollo del parque inferior y el plano elevado donde se sitúan el palacio y el parterre principal, desencaje producido por la excesiva diferencia de cota; este factor impide la organización de un auténtico jardín a la francesa, y sólo en el área septentrional se consiguen composiciones coherentes, pues, al encontrarse el parterre a menor diferencia de nivel con el palacio y alineado con el acceso al mismo, se obtiene un conjunto ordenado por un eje de simetría común que une la plaza de entrada, el palacio y el jardín -un parterre del tipo urbano, sin bosquetes-. Lejos de los principios espaciales de Le Nôtre, aprovechan los trazados ortogonales propuestos por el tratado de Dezallier d'Argenville y utilizados en La Granja, como ya se ha citado, los cuales resultan más académicos pero de eficacia probada. Asimismo, Sabatini realiza para el Real Jardín Botánico un proyecto afrancesado, pero el construido responde más a la continuidad de los conceptos espaciales perspectivos del Renacimiento, por lo que se ha incluido en el mismo apartado.

Además, se esbozan al menos dos proyectos de gran tamaño para el palacio de Riofrío, sitio real cercano a La Granja, realizados por Rabaglio y otro también muy extenso para el castillo de Villaviciosa de Odón, en la población homónima cercana a Madrid, propuesto por Román y Sacchetti, pero su organización, en alguna medida, pertenece al mundo italiano o incluso hispano más que al francés. Ninguno de los tres ejemplos fue ejecutado.

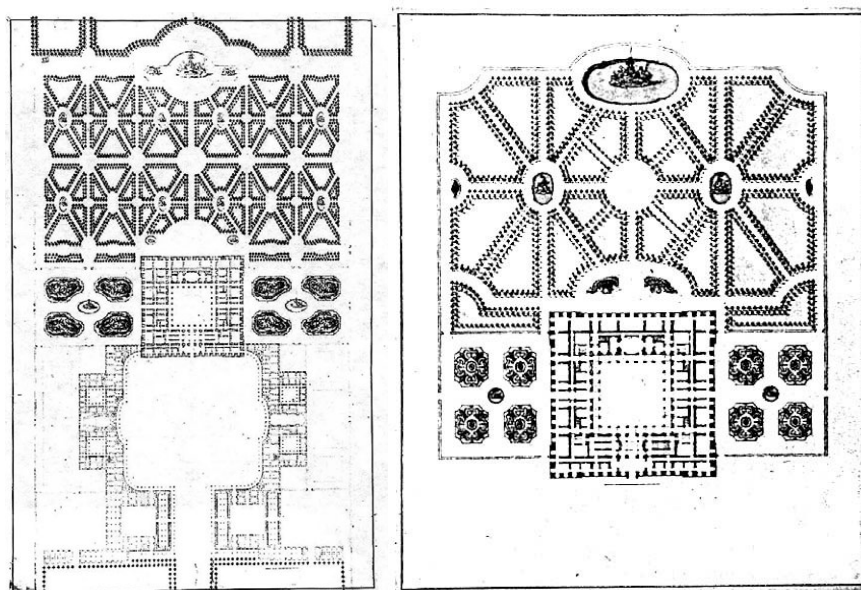
Los primeros responden a un momento de transición, como los del Palacio

Real Nuevo¹; y están datados hacia 1751-1752, en diciembre de este último año Virgilio Rabaglio los envió a la reina Isabel de Farnesio, promotora de Riofrío².



Vista aérea de Riofrío. SANCHO, J. L. , 1995

En el primer proyecto se desarrolla un vasto parque formado por una avenida arbolada flanqueada de dos sectores delimitados por hileras de árboles, una gran plaza porticada –con sólo una de sus alas finalmente construida-, el palacio con su alzado principal enfrentado a la avenida y, lateralmente, dos grandes parterres formados por cuatro piezas de bordado con fuente central; según el eje longitudinal, en la fachada al jardín se extiende una plaza enarenada con fuentes en los extremos y un gran bosque organizado mediante una cuadrícula de 2 x 6 elementos rectangulares con viario en cruz de San Andrés y paseos transversales con plaza y fuente central en ocho de ellos; una gran fuente remata el bosque en el eje principal y, tras ella, como en el acceso, se extienden grandes áreas limitadas por paseos arbolados.

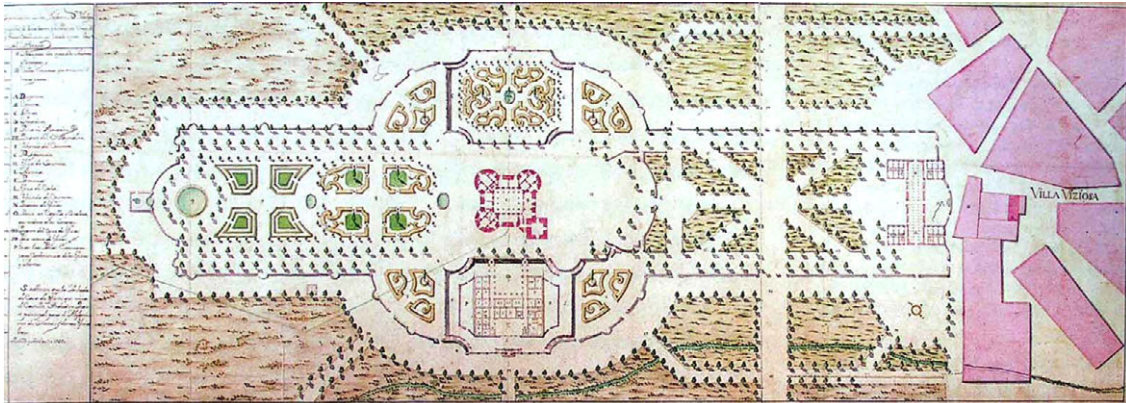


Proyectos para el entorno del Palacio de Riofrío. Virgilio Rabaglio, h. 1751-1752. *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid*

En el segundo proyecto, aunque de factura semejante, es más pequeño y en la

zona enarenada en la fachada al jardín introduce, en vez de fuentes, dos pequeños parterres; sólo se extienden dos elementos en el bosque, más elaborados, pero con idénticas saletas con fuentes y gran estanque con fuente final. Los parterres laterales son más italianos, con los cuadros iguales centrados por una fuente que forman el típico módulo cuatripartito.

Sorprende en estos jardines, tan cercanos físicamente a La Granja aunque algo posteriores, la desaparición del parterre principal, sustituido por un mayor desarrollo de los bosquetes, que nacen, prácticamente, del propio palacio –en el segundo proyecto no desaparece el parterre completamente, pero se reduce a dos pequeñas piezas excesivamente separadas-. Son las fachadas laterales las que obtienen el valor máximo al extenderse ante ellas los dos parterres existentes, rasgo heterodoxo con el jardín clásico francés, incluido el difundido por Dezallier d'Argenville, que, en cambio, responde perfectamente a la organización espacial hispana, donde se trastoca la axialidad desarrollada en el jardín francés para resaltar el eje transversal con los parterres pero sin acompañarse de los bosquetes, que se extienden ortogonalmente³.



Proyecto para el Castillo de Villaviciosa de Odón. Juan Román y Gian Battista Sacchetti, 1739. *Servicio Geográfico del Ejército*

Para el Castillo de Villaviciosa de Odón⁴ plantearon Juan Román y Gian Battista Sacchetti un ambicioso proyecto en 1739, época en el que fue utilizado por la familia real, que ampliaba la residencia y dependencias de servicio así como organizaba unos magníficos jardines; éstos, de gran tamaño, unen la población con el primitivo Castillo, que, en una terraza elevada, se convierte en el centro del conjunto. Hacia el norte, y con forma de H, se localiza la residencia⁵ y simétrico, al sur, ambos en una cota menor, se extiende un jardín de parterres barrocos con un estanque central y surtidor. La terraza del Castillo, muy amplia, se desarrolla hacia el este mediante otro gran parterre de cuatro piezas con plazoleta en el cruce y estanques en el acceso y salida, rematado por otro parterre más sencillo, de césped, con plaza circular final y estanque con surtidor y fuente en el muro que cierra el eje longitudinal en el sector oriental; hacia el pueblo de Villaviciosa, al oeste, se organizan tras el Castillo una amplia plaza enarenada, un bosque con avenidas radiales y, en contacto con la población, las dependencias de servicio. Amplios paseos arbolados discurren paralelos a este dilatado eje y en el área central se amplían para

crear parterres que organizan un extenso círculo que absorbe el nuevo palacio y los parterres meridionales, por lo que la figura final del conjunto es una circunferencia intersecada por un estrecho pero largo rectángulo.

El extenso parque de Villaviciosa de Odón se formaliza a la francesa pero con los singulares trazados que Sacchetti utilizó previamente para el Palacio Real Nuevo y con sistemas de articulación de fuerte carácter hispano: se emplean diversos mecanismos dirigidos para conseguir la ambigüedad espacial y la pérdida del espacio perspectivo. Sin duda sobresale la separación entre los parterres y los bosquetes, pues, aunque coinciden en el mismo eje, cada uno se extiende a un lado del castillo, de tal forma que, como en Riofrío, desde éste se accede directamente a las arboledas dejando en un lateral los parterres; de esta forma, con la residencia interrumpiendo el desarrollo axial y dividiendo las partes del jardín, se pierde tanto la secuencia espacial típica del jardín francés como el efecto perspectivo y la gradación entre arquitectura y naturaleza. A este hecho hay que añadir que el eje transversal, mucho más corto que el perpendicular y longitudinal del conjunto, es el de acceso y donde se sitúa el nuevo palacio y los parterres más ornamentales, con lo que se utiliza la típica herramienta hispana de desjerarquizar los ejes para evitar el espacio perspectivo. En el jardín se superponen un parterre a la francesa -casi podríamos decir del tipo urbano, con uno elaborado y otro a la inglesa posterior con elementos acuáticos y plaza final, limitado escasamente por paseos arbolados, esquema muy similar al Parterre Nuevo de Aranjuez-, otro parterre independiente, perpendicular al anterior, y un bosquete con trazado de caza – paseos radiales y plaza central- situado, sorpresivamente, entre dos edificios y sin conexión con los parterres.

¹ Ver HERNANDO CORDERO, J. F. <<Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío>>, en *Reales Sitios*, 1995, nº 126, pp. 43-53 y AA. VV. **Arquitectura y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid** [Catálogo de la exposición 1997-1998]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Caja de Ahorros Mediterránea y Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 26, 144 y ss.

² Ver HERNANDO CORDERO, J. F., op. cit., p. 48.

³ Hay que pensar también que el tracista era italiano, Rabaglio, y en las villas romanas, principalmente, el jardín de cuadros perdió su valor representativo ya a finales del siglo XVI con la villa Montalto, secundada por múltiples ejemplos posteriores, como las villas Borghese, Mattei, Ludovisi, etc. HERNANDO CORDERO, J. F., op. cit., pp. 49-50 se refiere a los proyectos como <<jardines a la italiana>>, que fueron abandonados y sustituidos por otros a la francesa con proyecto de Luis Champion y situados al norte –como los anteriores-, que se debieron empezar a construir, por las cuentas de gastos, pero no existen restos de los mismos. Ver SANCHO GASPAS, J. L. La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, pp. 568-577, donde se publica la bibliografía básica.

⁴ El plano, custodiado en el Archivo Histórico Nacional, se publica en id., p. 39 y COMUNIDAD DE MADRID. Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, p. 256.

⁵ Las nuevas edificaciones tienen forma de H, con un trazado similar a las realizadas por el mismo Sacchetti para la plaza entre el Palacio Real Nuevo de Madrid y el casco urbano de Madrid.