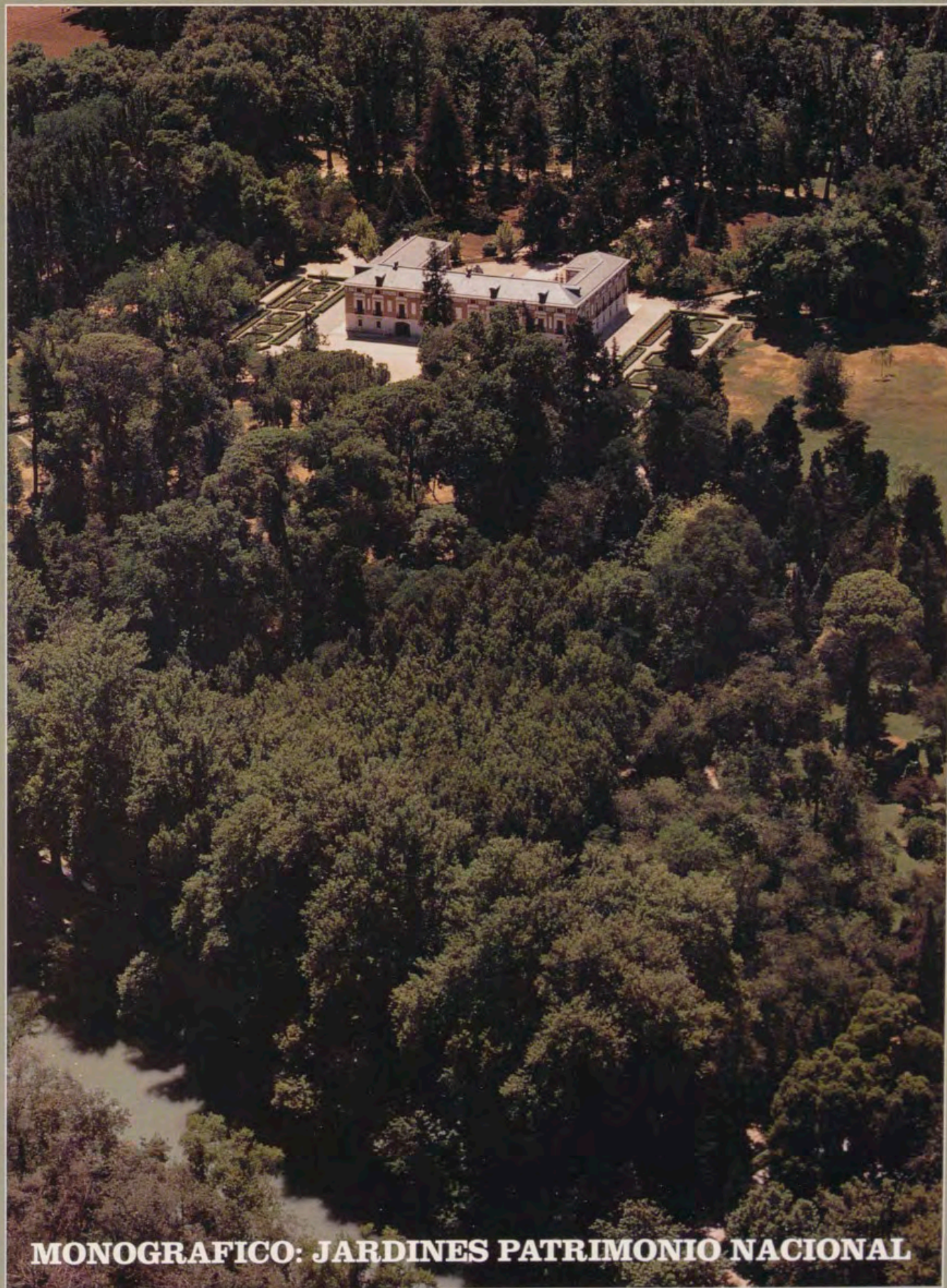


REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXXI. N.º 120 (2.º TRIMESTRE 1994). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



MONOGRAFICO: JARDINES PATRIMONIO NACIONAL

Prestigio a la máxima potencia.



Cadillac Seville STS

Cadillac

Descubra el nuevo Cadillac Seville STS. Una lujosa berlina de avanzado diseño, en el que el confort, la seguridad y la alta tecnología de su moderno sistema de propulsión Northstar, exclusivo de Cadillac, se combinan en perfecta armonía.

Un coche único. Admirable. Cadillac, la marca que ha elevado el prestigio a la máxima potencia.

Venga a conocer los nuevos Seville STS y ELDORADO TOURING COUPÉ. Los símbolos de un sueño le esperan para hacer realidad sus deseos.

Motor: 4.6 l V8, 32 vál. 300 cv. Doble Air Bag. ABS, RSS, TCS, SSS. Tapicería de cuero. Climatizador.



NORTH AMERICAN MOTORS, S.A.
IMPORTADOR OFICIAL Y DISTRIBUIDOR GENERAL

Pº de la Castellana, 86 - Tel.: 562 42 35 - Fax: 411 54 90 - 28046 MADRID



La Ruta
de
La Plata
en
Castilla y
León



Junta de
Castilla y León

CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

QUINA
SANTA CATALINA

TÓNICO - APERITIVO
VINOS G. A.

1L. e CASA FUNDADA EN 1870 15% VOL
 R.E. 2.385 R.D.G.S.30.2.261/M

EMBOTELLADO POR: GENOVEVO GARCIA ALAMO MONTIEL - ARGANDA (ESPAÑA)



VINOS G. A. GENOVEVO GARCIA ALAMO, S. L.

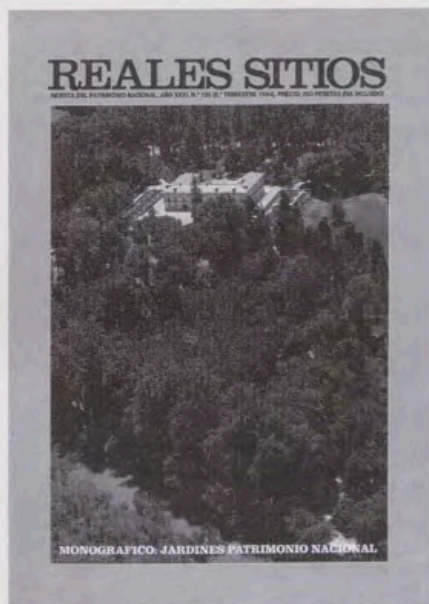
OFICINAS CENTRALES

Ventura de la Vega, 12 - 28014 Madrid. Teléfonos: 429 67 16 - 26

Fax: 429 91 58 - Apartado 50.005

SUMARIO

- 2 BARROCO, CLASICISMO Y PAISAJISMO PINTORESCO EN LOS JARDINES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII,
por Aurora Rabanal Yus.
Junto a la búsqueda de soluciones jardineras alternativas a los ejemplos barrocos hay que destacar la presencia del gusto clásico, por inercia y por tradición, tanto en los jardines de los palacios urbanos de la nobleza residente en la Corte como en casas o palacios rurales en situaciones periféricas.
- 17 LOS JARDINES DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO. EN TORNO A LA RESTAURACION DE UN JARDIN FORMAL,
por José Luis Sancho.
El Patrimonio Nacional ha emprendido diversas iniciativas en los jardines de La Granja para salvarlos de la degradación y devolverles su esplendor. La actual restauración de los de Versailles constituye un importante punto de referencia.
- 29 HISTORIA DE "GRAËLLSIA ISABELAE" (GRAELLS, 1849), UNA MARIPOSA DIGNA DE UNA REINA,
por Santiago Soria Carreras.
De todos los descubrimientos en el campo de la Entomología realizados en España el más interesante es el relacionado con la *Graëllsia isabelae*, una gran mariposa que llevaba el nombre de Isabel II de Borbón.
- 39 DEL CAPRICHIO AL PAISAJE. JARDIN Y URBANISMO EN EL MADRID DEL SIGLO XIX,
por Victoria Soto Caba.
Los ejemplos de jardines reclamados en la mayoría de los proyectos urbanísticos presentan unos enunciados que revelan claramente el trasvase formal y conceptual que se produce en la nueva idea del jardín en la ciudad.
- 47 LA RECUPERACION DE LOS PARQUES "DE LAS CASITAS DE EL ESCORIAL",
por Angel Muñoz Rodríguez.
En este artículo se describen las mejoras y dotaciones de infraestructuras por fases anuales que han tenido lugar en los parques de las Casitas de Arriba y de Abajo de El Escorial, con la aportación de datos que facilitan el conocimiento tanto de los trabajos ejecutados como de los pendientes de abordar.
- 56 LA RESTAURACION DE JARDINES HISTORICOS. EL JARDIN DEL PRINCIPE EN ARANJUEZ,
por Margarita Mielgo de Castro y Ricardo de la Torre Campo.
Análisis del plan integral para la restauración del Jardín del Príncipe, que se ha concretado a partir de los estudios históricos y de su estado actual como unidad paisajística.
- 63 LA RESTAURACION INTEGRAL DEL LABERINTO DEL REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO,
por Juan Fernando Carrascal Vázquez.
Una de las actuaciones prioritarias del Servicio de Jardines, Parques y Montes del Patrimonio Nacional ha sido la recuperación de esta zona, tanto por ser un elemento original del jardín como por las pocas variaciones que había experimentado en su trazado y espíritu.
- 71 CRONICA CULTURAL.
- 74 ENTREVISTA.
- 79 NOTAS Y DOCUMENTOS.



Panorámica de la Casa del Labrador y zonas anexas. Jardín del Príncipe.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Jesús Ezquerro Calvo, Juan Fageda Aubert, Javier García Fernández, José Guirao Cabrera, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Juan Antonio Vázquez de Parga y Pardo y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Victor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Javier Bas Pascual, Alicia Cámara Muñoz, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begoña Mardones

Secretaría de Redacción:

Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez; y Félix Lorrío.

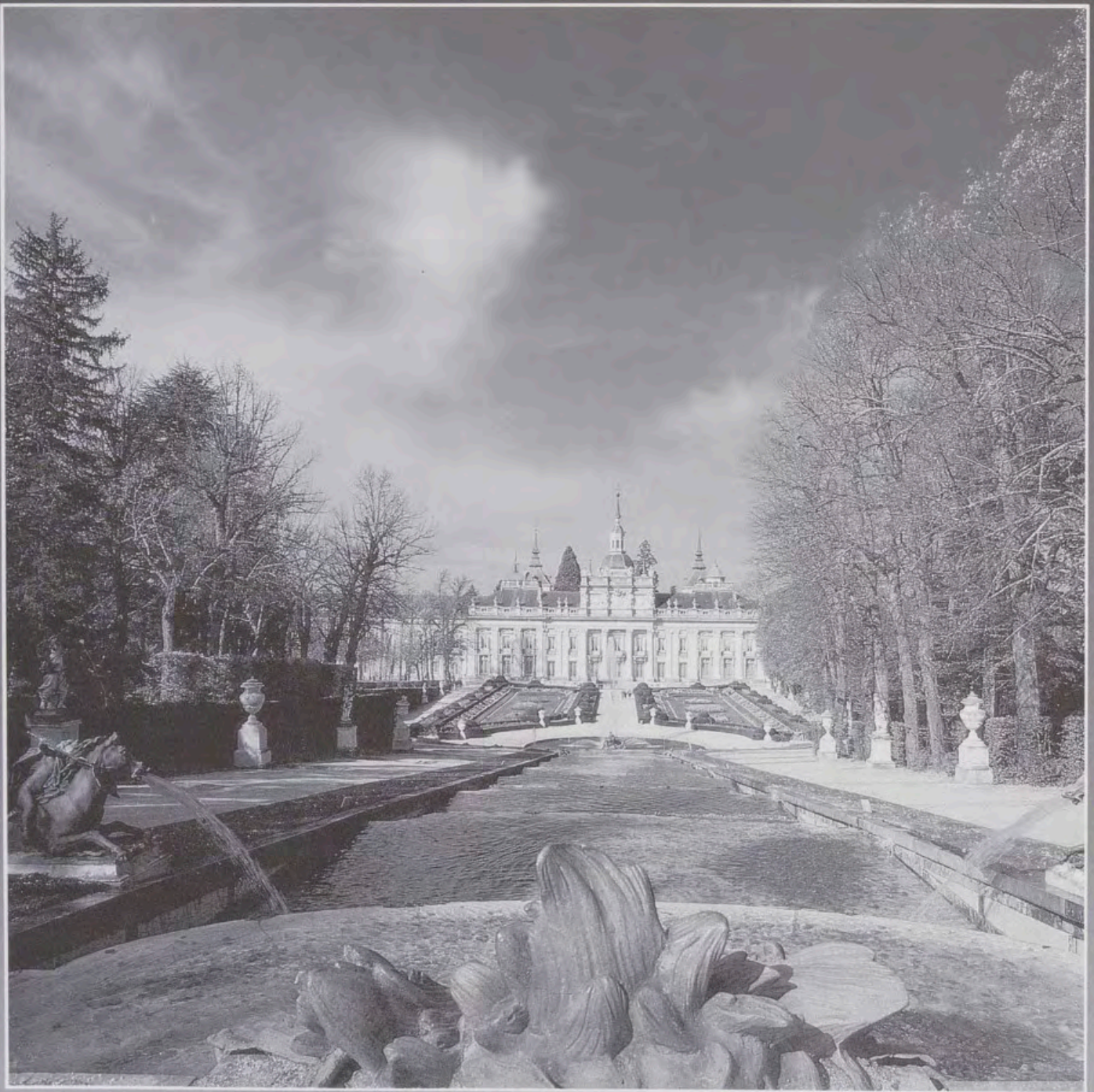
REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL
(Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 559 74 04. 28071 Madrid). Año XXXI. Núm. 120. Segundo trimestre 1994. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores
Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00
28019 Madrid



NIPO: 006-94-001-6
Depósito legal: M. 11.160.-64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.



*Real Sitio de San Ildefonso.
Vista del eje axial.*

BARROCO, CLASICISMO Y PAISAJISMO PINTORESCO EN LOS JARDINES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII

Por Aurora RABANAL YUS

Los jardines españoles contruidos a lo largo del siglo XVIII presentaron unas alternativas espaciales particularmente ricas y variadas, incluso en comparación con el resto de los estados europeos. En los primeros años del siglo se introdujeron en España los principios del jardín barroco francés, formulados por André Le Nôtre quien, partiendo del concepto del espacio del jardín renacentista, había articulado sus obras en torno a un potente eje axial, secundado por ejes paralelos y perpendiculares, que conformaban una cuadrícula geométrica, integrada por parterres de diferentes clases y bosquecitos. La introducción de ejes oblicuos, así como la apertura, óptica, de los límites del jardín hacia el infinito, formaron parte, igualmente, de sus magistrales intervenciones¹.

En España, aunque el número de proyectos fue mayor que el de las realizaciones, se construyeron, sobre todo en el ámbito real, ejemplos de gran importancia. Los proyectos barrocos se prolongaron hasta bien avanzado el siglo, y sus autores fueron no solamente franceses, como los arquitectos Robert de Cotte, René Carlier, o el ingeniero militar Esteban Marchand, sino también españoles, como Ventura Rodríguez, o incluso italianos, como Francisco Sabatini. Unos y otros parecían conocer bien el famoso tratado de Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, impreso en 1709, y difusor, por toda Europa, de los principios de Le Nôtre, que en España se adoptaron con una gran libertad².

Existió además una tendencia muy marcada hacia la composición formada por dos o más piezas simétricas de parterre, adornadas con fuentes, y rematadas por un hemicírculo, recurso jardinero que algunas veces se utilizó para articular un jardín completo, como en los casos de Aranjuez y el Buen Retiro. La nobleza residente en la Corte fue mucho más reacia a la adopción del nuevo modelo, pues no aparecieron diseños barrocos para sus palacios urbanos hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo y los ejemplos fueron muy escasos.

Contemporáneamente se ofrecieron otras dos alternativas espaciales, o conceptos jardineros diversos, vinculados a los principios del Clasicismo Renacentista y del Paisajismo Pintoresco.

Los jardines clásicos, surgidos en el ámbito real, seguramente representaron un intento de buscar un nuevo lenguaje, adecuado a las arquitecturas en

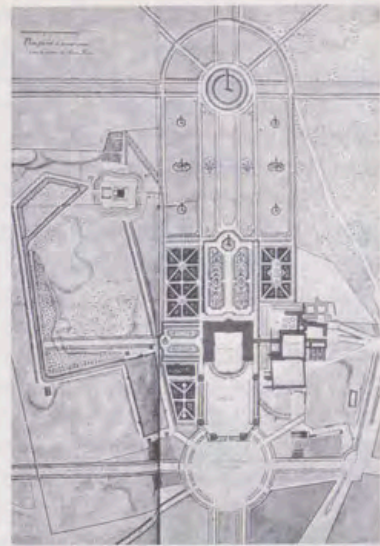
torno a las que fueron creados. Proyectados por arquitectos españoles, como Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva, recuperaron los sobrios trazados de los tipos básicos de los jardines del Renacimiento italiano. Articulados en diferentes niveles, unidos por rampas y escaleras, en torno a un potente eje axial, los compartimentos geométricos de boj recortado sustituyeron en ellos a parterres y bosquecitos barrocos³.

Estos trazados clásicos alternaron, a lo largo de la segunda mitad del siglo, con la aparición de un nuevo concepto de jardín, surgido en Inglaterra, que había abolido los principios formales vigentes desde el Renacimiento. En el jardín paisajista no existían ejes axiales, ni perspectivas, ni parterres. Su espacio estaba compuesto por diferentes unidades yuxtapuestas, que contenían escenas diversas, capaces de provocar distintas sensaciones en el espectador, entre praderas de césped, grupos de árboles en su porte natural, y cursos de agua irregulares y sinuosos.

Estos ejemplos, que en España presentaron una fuerte influencia de las peculiaridades con que se adoptaron en Francia los modelos ingleses, alternaron cronológicamente con los anteriores. Si en el ámbito real la creación del Jardín del Príncipe de Aranjuez, en el que intervinieron Pablo Bouleau y Juan de Villanueva, es de considerable importancia, aunque su trazado no sea ortodoxamente paisajista, la iniciativa de la Duquesa de Osuna en «El Capricho» fue una muestra excepcional de la penetración del modelo paisajista pintoresco en España⁴.

ADOPCIÓN Y PERSISTENCIA DE LOS PRINCIPIOS DEL JARDÍN BARROCO FRANCÉS

La asimilación del modelo barroco francés, a comienzos del siglo XVIII, en los jardines reales españoles, fue una consecuencia inmediata de la implantación de la monarquía borbónica en nuestro país. Los principios del arte de Le Nôtre se introdujeron en los primeros años del reinado de Felipe V, con la intención de crear un marco adecuado al desarrollo de unas costumbres cortesanas, inherentes al nuevo concepto político de la monarquía absoluta. Esta renovación, impulsada desde la Corona, produjo una sincronización de nuestros diseños jardineros con los que se realizaban en el resto de los estados europeos. Si bien



Robert de Cotte.
Segundo proyecto
para la transformación
del Real Sitio
del Buen Retiro, 1714.
(Biblioteca Nacional de Paris).

los primeros ejemplos de jardines barrocos que siguieron los patrones franceses se habían comenzado a construir en las últimas décadas del siglo XVII, el espíritu barroco se mantuvo en la mayor parte de los jardines reales europeos hasta bien avanzada la segunda mitad del XVIII⁵.

Los primeros proyectos que introdujeron en nuestro país los principios derivados del arte de Le Nôtre —aunque no se llegaron a realizar— fueron aquellos concebidos por el arquitecto Robert de Cotte para transformar el Palacio del *Buen Retiro* en una residencia más acorde con los gustos borbónicos. El primero de ellos, de 1712, incluía un gran parterre de bordado, rodeado por áreas enarenadas, rematado en hemiciclo, y flanqueado por cuatro bosquécitos que contenían en su interior pequeñas plazas geométricas y calles radiales. Esta primera idea no debió satisfacer los gustos reales, ya en 1714 De Cotte envió un nuevo proyecto, mucho más ambicioso, en el que el jardín adquiriría una enorme importancia. Mantuvo la idea del parterre de bordado, flanqueado por bosquécitos, aunque cambió su orientación, rematando el conjunto con un gran juego de parterres a la inglesa o de césped.

Aunque ninguno de los proyectos de De Cotte llegó a realizarse, el eco de Le Nôtre se introdujo tímidamente en el Real Sitio a través de la implantación de un parterre de bordado, rematado en hemiciclo, que se construyó frente al actual Casón, según el proyecto de René Carlier, enviado a la Corte española por el arquitecto francés, con el fin de reunir los datos necesarios para la elaboración de los men-

cionados proyectos. La orientación, y la idea, del parterre realizado por Carlier, parcialmente llegado a nuestros días, aunque alterado en su totalidad en el siglo XIX, coincidía con el primer proyecto propuesto por De Cotte⁶.

La creación del *Real Sitio de San Ildefonso* fue, sin duda, la contribución más importante del reinado de Felipe V a la historia de los jardines españoles. Realizados entre 1720 y 1746, al mismo tiempo que las obras de construcción del Palacio, son el único ejemplo que poseemos en el que todo un jardín, de considerables dimensiones, y no únicamente un sector, como sucedió en el Buen Retiro, o incluso en el Real Sitio de Aranjuez, se ordenó siguiendo los principios del modelo barroco francés.

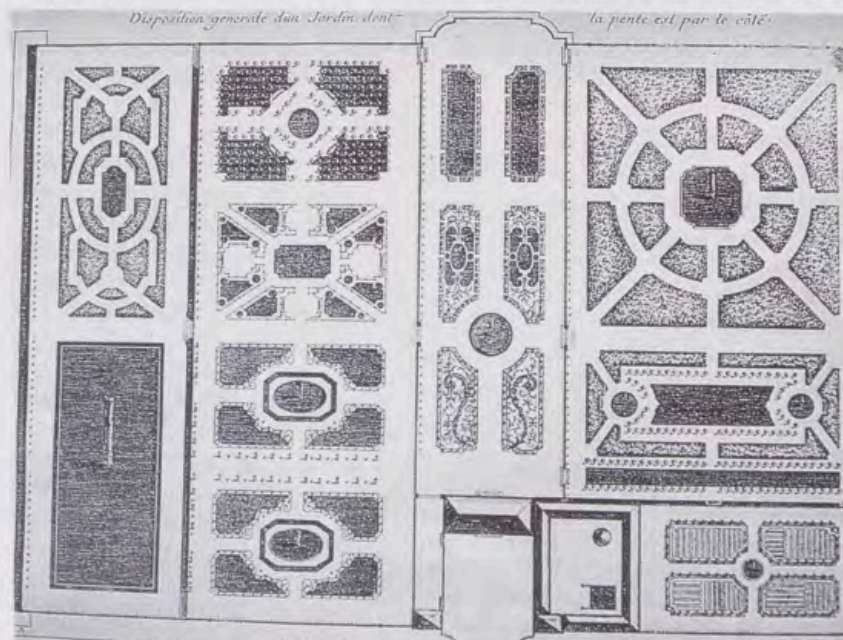
Estos nuevos criterios se adoptaron sin someterse rigurosamente a las reglas de Le Nôtre, que con frecuencia se transgredieron, ya que las características agrestes del terreno sobre el que se asienta impusieron una mayor naturalidad y libertad de implantación.

En líneas generales, el jardín se ordena en una cuadrícula rigurosa, que incluye la típica transición entre parterres rodeados de zonas enarenadas en las partes próximas a Palacio, y bosquécillos, trabajados en su interior con formas geométricas, elementos estos totalmente acordes con el arte de Le Nôtre. La situación del Palacio, en lugar bajo, y el fuerte desnivel del eje axial, de dirección este-oeste, que en lugar de descender, como es prácticamente obligado en los modelos franceses, asciende abruptamente por la falda de la montaña, otorgan a los jardines de La Granja una gran originalidad, y evidencian un deseo de adaptación del modelo francés a las bellezas naturales del lugar.

La falta de coordinación espacial entre las dos áreas básicas en las que se encuentran divididos los jardines, que no llegan a integrarse en un trazado unitario riguroso, ponen de manifiesto un nuevo deseo de libertad e independencia de las partes, que no se someten a la preponderancia del eje axial. Contra los principios franceses iría, además, la falta de perspectivas abiertas al infinito, que en La Granja aparecen siempre cerradas por la propia montaña.

Existen opiniones diversas sobre el posible autor del proyecto original, aún sin confirmar, aunque la posición del arquitecto francés René Carlier, al que se debe también el trazado del parterre del Buen Retiro, parece reafirmarse. Con él colaborarían el ingeniero militar Esteban Marchand y el jardinero real

Planta de un tercer modelo de jardín, con pendiente lateral, según el Tratado de Dezallier d'Argenville, 1709. La Théorie et la Pratique du Jardinage.

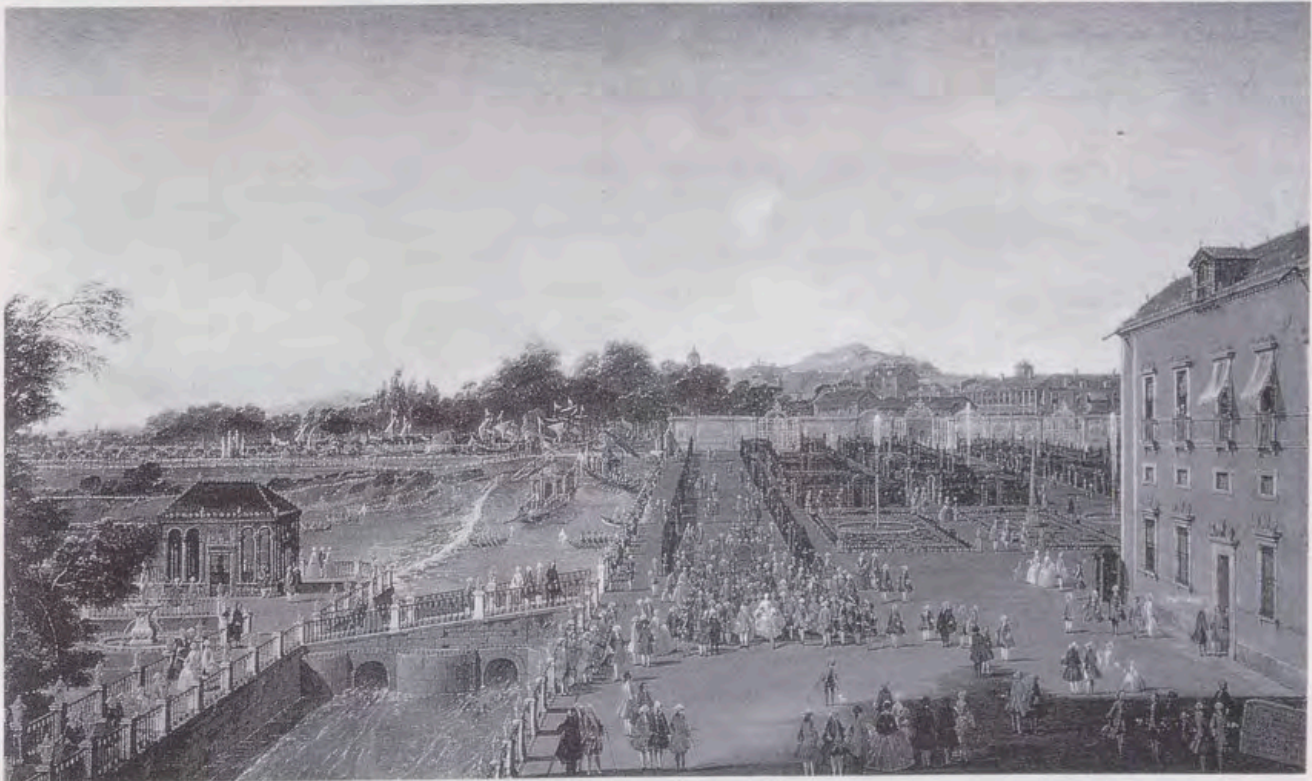


Esteban Boutelou. Tampoco encontramos en La Granja una sumisión rigurosa de la iconografía de sus fuentes y estatuas a un tema mitológico único, como sucede en Versalles con el mito de Apolo, sino que, nuevamente, con unos criterios más libres, parece dispersarse, prevaleciendo los de Neptuno y Anfítrite, Diana cazadora y Apolo.

El Real Sitio se concibió con un carácter íntimo, como residencia temporal de descanso y recreo, o incluso como posible residencia permanente de Felipe V después de su abdicación, razones por las que su espíritu se aproxima más a Marly que al propio Versalles, residencia permanente, y

presentan claramente yuxtapuestas. Están limitadas, al Este, por el Bosque, en el que aparece el Mar, gran reserva hidráulica, y por las partidas reservadas, de carácter funcional y experimental, distribuidas a la izquierda y derecha del Palacio.

Los jardines que se extienden frente a la fachada construida por Saqueti, según proyecto de Juarra, se articulan a lo largo de dos perspectivas paralelas, de dirección este-oeste, que ascienden hacia la montaña. La que ocupa el eje axial, que continúa el de la antecedente Plaza de Palacio, surge de las inmediaciones de éste algo ahogadamente para el gusto francés, que tiende a



*Francesco Battaglioli.
Fernando VI y Bárbara de Braganza
con sus invitados
en los jardines de Aranjuez,
obra en la que se observa
el sector norte del parterre
o «Jardín Nuevo», 1756.
(Museo del Prado).*

símbolo del poder de la monarquía absoluta. Marly se convierte en modelo de frecuentes soluciones empleadas en La Granja. Además de allí proceden los primeros escultores venidos a San Ildefonso, René Fremin y Jean Thierry, así como el ingeniero militar Esteban Marchand.

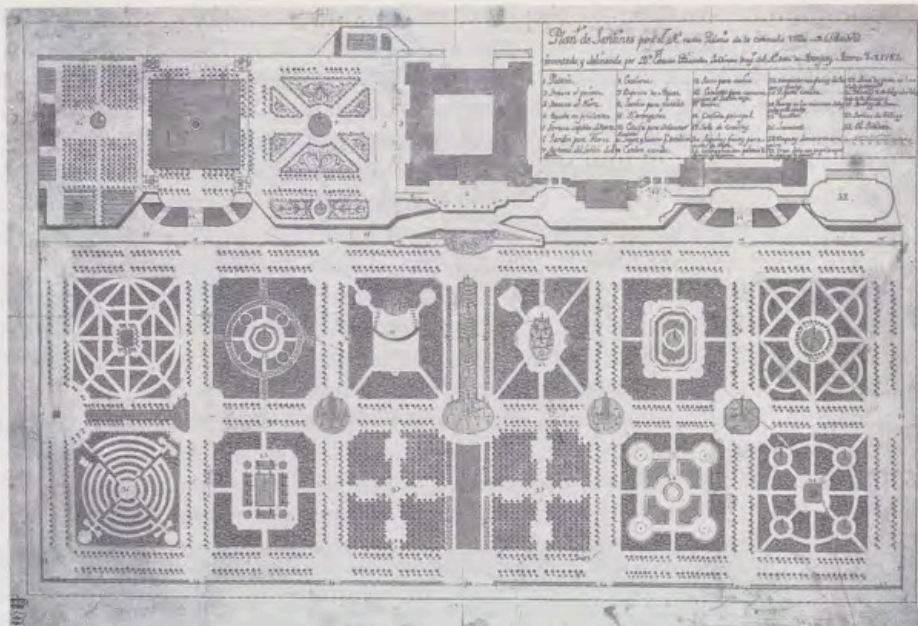
Si observamos el plano del Real Sitio, se distingue claramente en él una extensa zona ajardinada, ordenada en una amplia cuadrícula que no se llega a integrar plenamente en una unidad, sino que mantiene una división bipartita entre los jardines realizados frente al Palacio y el conjunto conocido como la Plazuela de las Ocho Calles y zonas adyacentes, entre las que se encuentra, al Suroeste, el Parterre de la Fama. Ambas áreas poseen coordinación y coherencia espacial en sí mismas, pero no en su relación recíproca, ya que se

mantener en torno a la mansión un área despejada más extensa.

Originalmente estuvo formada por un parterre de bordado integrado por dos piezas simétricas, rematado en un hemicycle, donde está situada la fuente de Anfítrite, en la que comienza la cascada de diez gradas que asciende, salvando el fuerte desnivel de la falda de la montaña.

El conjunto del parterre con hemicycle y cascada aparecía también en la parte trasera de Marly; además en el tratado de D'Argenville, difusor de los principios de Le Nôtre, se aconseja introducir una cascada frente al Palacio cuando la pendiente del terreno es frontal. La fuente de las Tres Gracias y el cenador octogonal rematan el conjunto, cerrando éste la perspectiva del primer tramo del eje axial, que se reafuerza, posteriormente, tras un súbito

Esteban II Boutelou.
Segundo proyecto
para los Jardines
del Palacio Real de Madrid,
1747. (Archivo General
de Palacio).



descenso del nivel del terreno, con el parterre de Andrómeda, originalmente también de bordado, y conformado, como el de Palacio, por dos piezas simétricas. Sucede a éste un bosquecillo, con una plaza circular de la que surgen ocho calles divergentes, prolongándose el eje axial en un camino que asciende al gran estanque artificial y reserva hidráulica conocido como el Mar, que combina el perfil rectilíneo de su contorno oeste con el sinuoso del este, más propio este último de un jardín paisajista que barroco.

Paralelamente a esta primera y central perspectiva se construyó, sorprendentemente, otra, a la izquierda del plano, que entra en competencia, por su importancia, con el conjunto de la anterior. Si previamente se juzgaba como consecuencia de la ampliación del Palacio llevada a cabo por Proccini, en la actualidad sabemos que se debe considerar parte integrante del proyecto original.

Se inicia esta segunda perspectiva en la parte izquierda de la explanada del Palacio, igualmente en dirección este-oeste, hacia la montaña, comenzando con tres fuentes de pequeño tamaño, obras de Thierry, originariamente envueltas por un bosquecillo. A continuación comienza la famosa Carrera de Caballos, conjunto de estanques encadenados, a diferentes niveles, recurso utilizado para salvar la pendiente ascendente de la falda de la montaña, y semejante a la solución empleada por Le Nôtre en Marly, donde se convertía en el tema esencial del jardín.

A la gran fuente de Neptuno sucede, en un nivel superior, la de Apolo, cuyo

límite semicircular rodea el estanque de la Media Luna, que forma parte de la ría, recurso hidráulico ideado para recoger el caudal del pequeño río local, que descendía desde la montaña, siendo canalizado paralelamente a la Carrera de Caballos. Más allá comienza una nueva cascada, la de Andrómeda, que asciende hasta la fuente del mismo nombre, cerrándose originariamente esta segunda perspectiva por la presencia de una arquitectura lúnea o «treillage» que limitaba la plaza circular que rodea la fuente.

A la derecha del eje axial se esbozó una tercera perspectiva, conformada por bosquecillos sucesivos, trabajados con formas geométricas en su interior, a manera de salas o gabinetes, que se iniciaba en la fuente de Eolo o de los Vientos, desgraciadamente perdidos en la actualidad. Su trazado no llegaba a compensar, en volúmenes e importancia, al conjunto de la Carrera de Caballos, capaz de establecer una fuerte competencia con la supuesta preponderancia del eje axial.

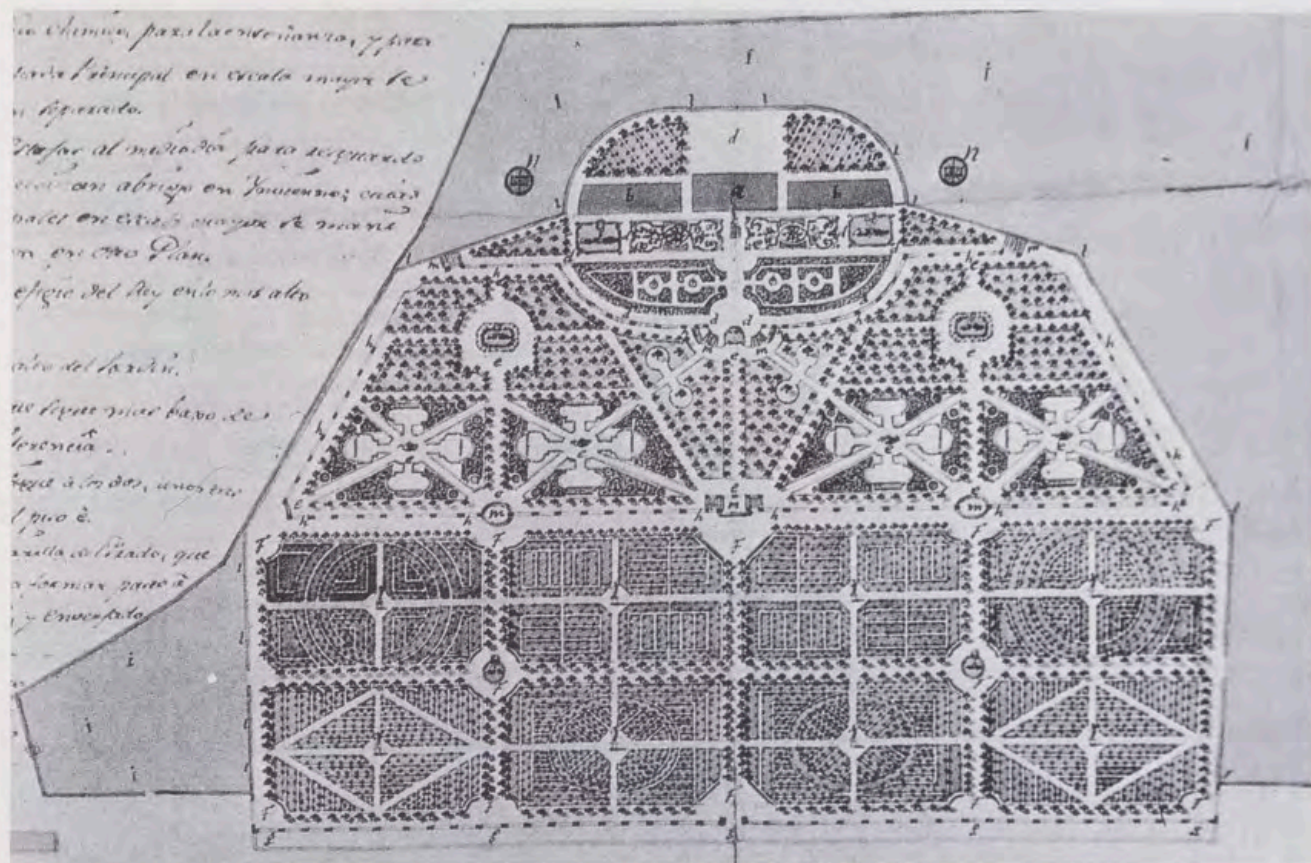
Al norte del Palacio, y a la izquierda del plano, aunque descentrada con respecto a la arquitectura del Patio de Coches, se encuentra la fuente de la Selva, dedicada a Vertumno y Pomona, obra de Thierry. Desde ella, un puente comunica con la primera serie de partidas reservadas, que ocupan el ángulo noroeste de la posesión, cuyo trazado regular se modificó en el siglo XIX. En la zona inmediatamente superior se extendía el gran Laberinto, realizado por el ingeniero militar Esteban Marchand, cuyo trazado derivaba del mencionado tratado de D'Argenville.

A la derecha del plano, y al sureste de las perspectivas centrales, se despliega una extensa cuadrícula de bosque, centralizada por la Plazuela de las Ocho Calles. Mercurio y Psiqué presiden el conjunto, rodeados por ocho fuentes dedicadas a diferentes divinidades mitológicas. Las calles radiales que surgen de la Plazuela generan en su recorrido pequeñas placitas circulares, cuatro de las cuales se adornaron con las fuentes de los Dragones y de las Tazas.

La calle que marca el eje axial del conjunto conduce a la fuente del Canastillo, de bellos juegos hidráulicos, y aquella que marca el eje transversal pone en comunicación la fuente de las Tres Gracias, de la primera perspectiva del frente del Palacio, con la de Latona o de las Ranas, obra de Frémin, sobre

cito llamado de las Cúpulas en los jardines de Versalles.

La calle de Valsaín, que flanquea por el Este el referido conjunto, desemboca en la famosa y espectacular fuente de los Baños de Diana, proyectada por Frémin y ejecutada por Bousseau, que se acabó en 1744. Esta extensa área formada por la parte boscosa que rodea la Plazuela de las Ocho Calles, y la zona del Parterre de la Fama, mantiene una personalidad propia, sin someterse a la importancia supuestamente superior de las perspectivas centrales, a cuyo trazado se yuxtapone. Esta preponderancia concedida a una de las partes del jardín, e incluso ciertos planteamientos del trazado, quieren evocar las soluciones apuntadas por Dezallier d'Argenville para la ordenación de la zona derecha de uno



Proyecto para el Real Jardín Botánico de Madrid, 1778, atribuido a Francisco Sabatini. (Archivo General de Palacio).

el modelo versallesco de los hermanos Marsy.

Al oeste de este conjunto se extiende el Parterre de la Fama, donde se crea una amplia perspectiva, en función del Patio de la Herradura, de absoluta coherencia espacial, no solamente en sí misma, sino también con respecto al área de la Plazuela. Originariamente este Parterre estaba formado por dos piezas, consecutivas, de bordado, rematándose por la fuente de la Fama, obra de Frémin, sin duda inspirada en el mismo tema que presidía el bosque-

de los modelos de jardín que incluye en su tratado; en La Granja incluso parece haberse aumentado su trascendencia con respecto al diseño general.

Los jardines de La Granja representan la plena implantación en España del modelo barroco francés, a través de la asimilación del lenguaje de Le Nôtre, con evidentes deudas no sólo con Versalles, sino fundamentalmente con Marly. Al mismo tiempo, se introducen en nuestro país los nuevos principios vigentes, contemporáneamente, en la Francia del primer

cuarto del siglo XVIII, en los que, según teoriza D'Argenville, se exalta la variedad y la primacía de la Naturaleza sobre el Arte, construyéndose allí, por estos años, jardines, como en La Granja, faltos de una coherencia espacial perfectamente unitaria.

Las diversas partes que integran el diseño se tratan ahora con una mayor libertad y autonomía, que implica un claro deseo de adaptación a las irregularidades del terreno, principios que, por otra parte, tienen sus orígenes en el propio Le Nôtre, cuando creó jardines de carácter más íntimo, como los de Clagny o Sceaux. Luego en La Granja no nos encontramos ante una deficiente interpretación de los principios del arte de Le Nôtre, sino más bien ante una versión renovada, y modernizada, más libre, y con un evidente deseo de respeto y adaptación a las bellezas agrestes y naturales del paisaje donde el jardín se estableció⁷.

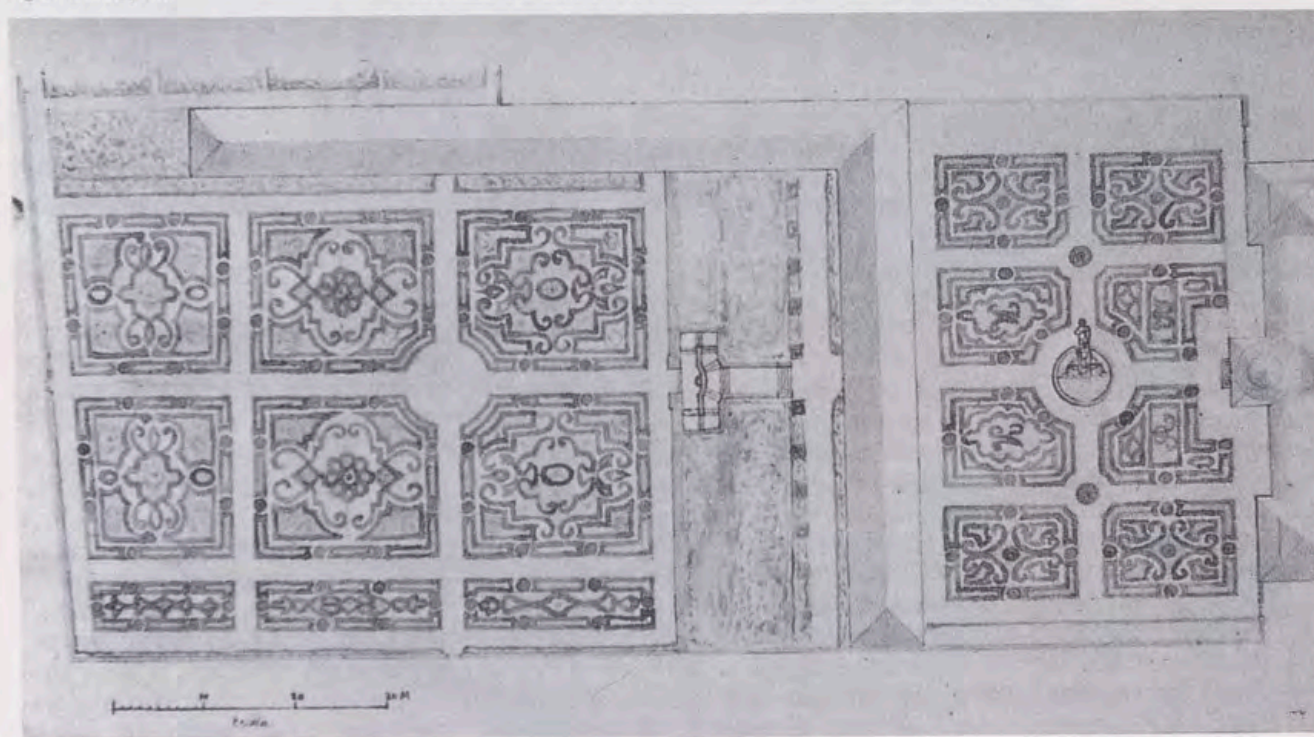
También en el *Real Sitio de Aranjuez* se introdujo, parcialmente, el modelo barroco, con la creación del *Jardín Nuevo de Palacio*, cuyo proyecto se atribuye al ingeniero militar Esteban Marchand. Construido entre 1728 y 1735, en la parte posterior del edificio, el proyecto incluía dos piezas simétricas de parterre de bordado, con fuentes circulares centrales, y otras dos «a la inglesa» o de césped, separadas entre sí por una gran fuente de contorno mixtilíneo. El conjunto se remataba en forma de hemiciclo, recurso utilizado también en el Buen Retiro y en La Granja, presentando otra fuente circular en este sector final. Lamenta-

blemente, su trazado barroco se transformó en paisajista en la segunda mitad del siglo XIX.

La dificultad de adaptación del modelo barroco francés a la escarpada ladera del valle del río Manzanares fue, seguramente, la causa principal de la elaboración de diversos proyectos, realizados entre 1737 y 1767 para los jardines del nuevo *Palacio Real de Madrid*, ninguno de los cuales llegó a ejecutarse. Entre 1737 y 1738, Juan Bautista Saqueti ofreció dos alternativas que no debieron satisfacer las expectativas reales, seguramente por su vinculación a los principios de la tradición clásica italiana que, aunque en aquel momento pudieron parecer algo atrasados, sin embargo hubieran encajado mejor con los desniveles y fuertes pendientes del terreno.

El resto de los proyectos encargados presentaron esquemas derivados del modelo francés, hecho que transparenta las preferencias reales. En 1747 el jardinero Esteban II Boutelou propuso dos nuevas ideas, manteniendo la ordenación básica en dos sectores, del segundo proyecto de Saqueti; un jardín en el lado norte del edificio, y otro, de grandes proporciones, en el escarpado lado oeste, en descenso hacia el Manzanares. Las propuestas de Boutelou estaban diseñadas según los principios barrocos franceses; parterres de bordado y bosquécitos en la plataforma norte, temas que reaparecían, ordenados rigurosamente por una cuadrícula geométrica, en el gran jardín del Oeste, cuyo eje axial se reforzaba con una gran cascada.

Planta de la Casita del Príncipe, en El Pardo, según Winthuisen.

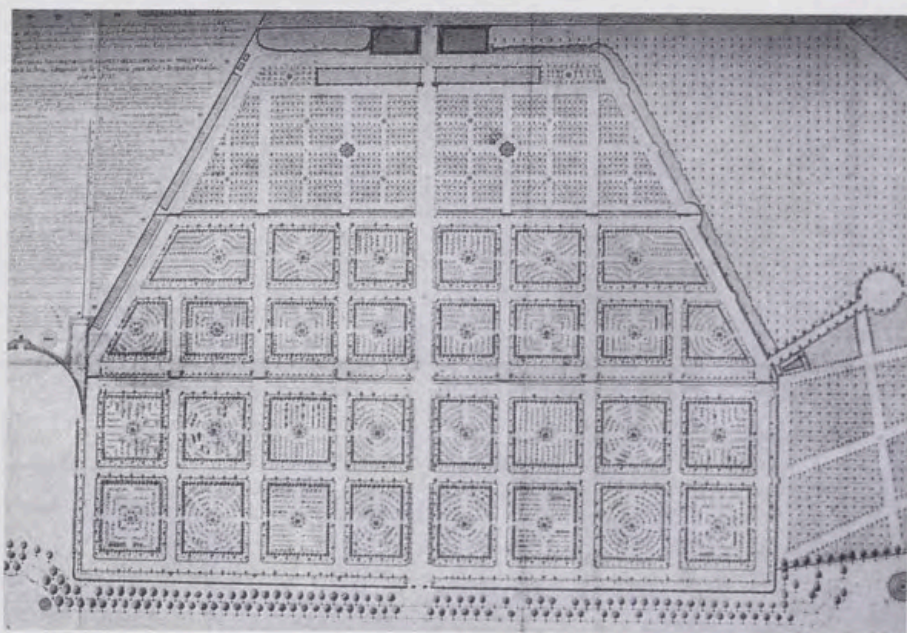


Dos años más tarde está fechado un nuevo proyecto, encargado a Garnier d'Isle, quien mantuvo la presencia de un gran parterre en la terraza norte, simplificando la cuadrícula oeste de Boutelou en tres grandes cuadros. El central contenía un parterre de bordado y una cascada rematada en forma de T, y los laterales estaban formados por bosquecitos de frutales con abundantes fuentes. Además, introducía un talud de césped para salvar los fuertes desniveles existentes entre el Palacio y el gran jardín del Oeste.

En 1757, el arquitecto Ventura Rodríguez ofreció una nueva alternativa, muy próxima a las propuestas de Boutelou, potenciando la presencia de áreas de parterre en la cuadrícula del jardín

que el proyecto no se llevara a término, aunque sí se llegó a comenzar¹⁰.

Las noticias sobre la adopción de los modelos franceses en los palacios campestres y urbanos de la aristocracia española son muy escasas, y restringidas al área de la Corte y sus inmediaciones. Del plano de la *Quinta del Duque del Arco*, levantado en 1745 por el arquitecto Francisco Carlier, y consecuencia de la cesión a la Corona de la posesión, se desprende que tres de las cuatro terrazas de las que se componía el jardín presentaban diseños de parterres. La cascada que aparece en el muro de la segunda terraza deriva, igualmente, de recursos vinculados a Le Nôtre. Estos temas, de indudable origen francés, se combinaron con cier-



M. Gutiérrez de Salamanca,
Planta del Real Jardín Botánico
de Madrid, 1786.
(Añón Feliú).

Oeste, frente a la importancia otorgada al desarrollo de pequeños bosques por aquel. Francisco Sabatini presentó un nuevo proyecto en 1767, también dentro del gusto francés, recuperando la presencia de bosques en la cuadrícula oeste, que contenían pequeñas plazas con fuentes y múltiples senderos, tanto ortogonales como oblicuos⁹.

El último proyecto de importancia, entre los conocidos hasta el momento, ordenado según los principios del barroco francés, dentro del ámbito de las iniciativas reales, fue, sin duda, el diseño atribuido a Sabatini, y fechado en 1778, para el nuevo *Real Jardín Botánico de Madrid*. Seguramente la típica transición entre parterres y bosques trabajados con gabinetes interiores no se consideró adecuada a las funciones docentes que se debían desarrollar en el jardín, circunstancia que, unida a su elevado costo, fue causa de

tas persistencias del jardín clásico renacentista, como es la articulación en terrazas, con considerables cambios de nivel, y la sobriedad con la que están concebidos los muros de contención que las separan. Los nichos y pilastras que estos presentan evocan soluciones empleadas en jardines españoles renacentistas¹¹.

Mucho más tardía fue la introducción de los principios franceses en los ejemplos urbanos, vinculados únicamente a la actividad del arquitecto Ventura Rodríguez. En 1770 incluyó en su proyecto del *Palacio de Buenavista*, para el Duque de Alba, un jardín, sobre la calle de Alcalá, formado por un gran parterre de bordado, tema que se repetía, a escala mucho menor, en las inmediaciones del edificio. El mismo arquitecto diseñó, en 1772, para el palacio del Marqués de Astorga, en la calle de San Bernardo, dos piezas de parterre de bordado en un jardín-patio

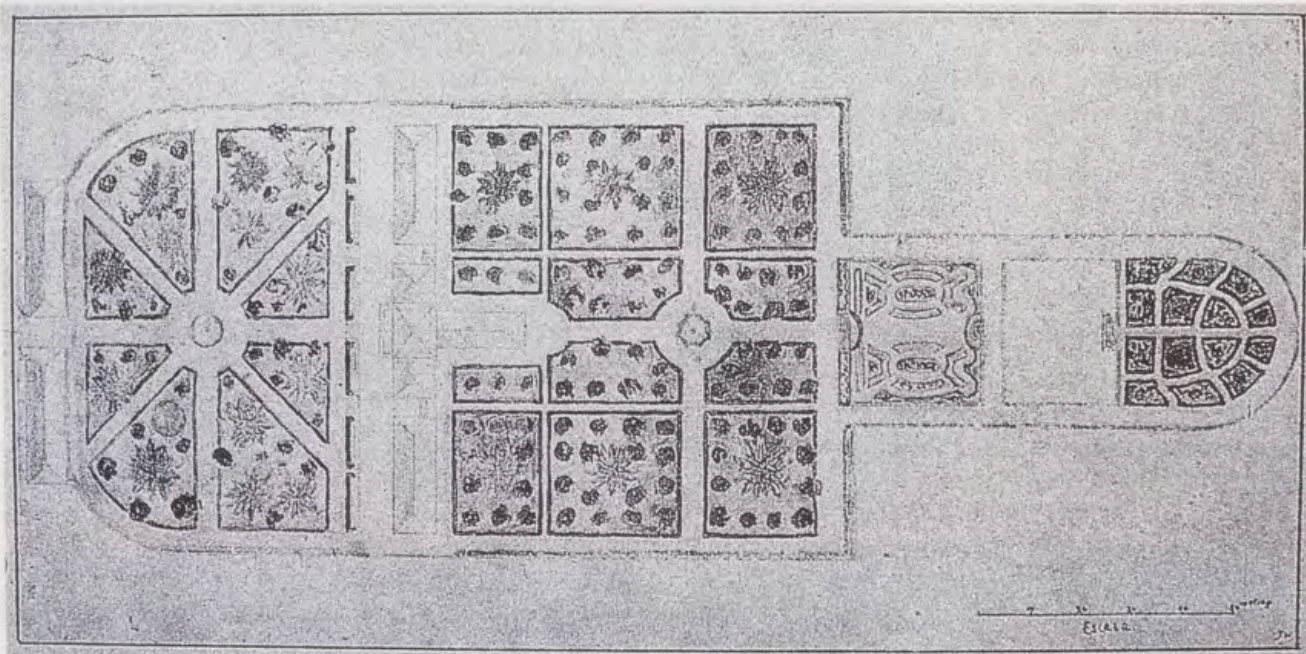
trasero. Además se conservan dos propuestas, anónimas, fechables entre 1770 y 1780 para el jardín trasero del *Palacio de Liria*, que combinan bosquecitos con parterres de bordado o a la inglesa¹².

JARDINES DE TRAZADO CLASICO

A partir de la segunda mitad del siglo se comienzan a realizar en España una serie de jardines que evidencian un deseo de cambio con respecto al modelo barroco, recuperando la sobriedad de las dos tipologías básicas que se dieron en el mundo renacentista italiano. Unos presentan planta en cuadrícula, articulada en diferentes niveles, con compartimentos geométricos de boj recortado, y fuerte eje axial, sin parterres, ni bosquecitos; en otros

luciones derivadas del barroco francés, como sucedió en Herrenhausen (1696), la Wilhelmshöhe de Kassel (1701), y Sanssouci (1744)¹⁴. En España, los ejemplos realizados en el ámbito real, de carácter íntimo o científico, aparecen liberados de toda carga barroca, al modo italiano, y representan una nueva alternativa espacial, frente a los principios vigentes en la primera mitad del siglo.

En un primer grupo de jardines, articulados en diferentes terrazas, con fuerte eje axial, hay que incluir los del *Palacio de Boadilla del Monte*, construido para el infante don Luis. Realizados por Ventura Rodríguez a partir de 1763, combinan en sus diferentes niveles funciones placenteras y agrarias¹⁵. Un planteamiento semejante siguió Juan de Villanueva, en 1787, en los de la *Casita del Príncipe de El Pardo*¹⁶. El ejemplo más importante,



Planta de la Casita del Príncipe o de Abajo, en El Escorial, según Winthuysen.

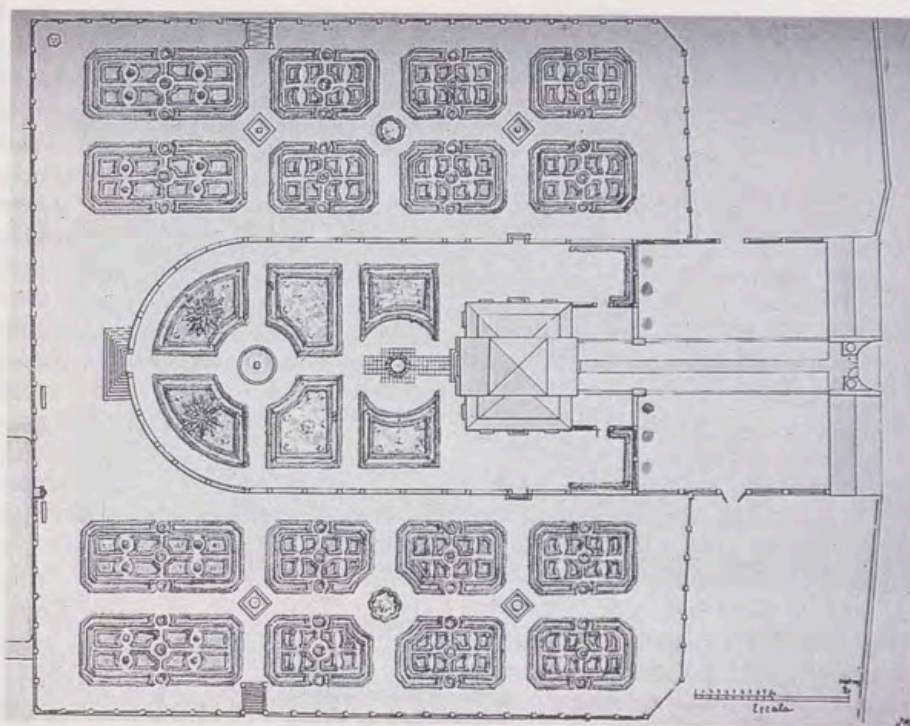
reaparece el tema del «hipódromo», descrito por Plinio el Joven en sus *Cartas*, generador de una tipología que se mantuvo en algunos ejemplos italianos desde el siglo XVI al XVIII, siendo buena muestra de su vigencia dieciochesca el jardín de Villa Albani, en Roma, proyectado por Antonio Nolli en 1746¹³.

Los principios fundamentales del jardín clásico renacentista se habían mantenido, con ligeras variaciones, en Italia, bastante reacia a la adopción del modelo barroco francés, excepto en casos excepcionales, como Stupinigi o Caserta. Estas mismas normas aparecieron, curiosamente, en algunos ejemplos alemanes, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, combinándose con so-

sin duda, fue el *Real Jardín Botánico de Madrid*, cuyo trazado, atribuido a Juan de Villanueva, se articulaba en tres terrazas, ordenadas en cuadrícula, y sometidas a la preponderancia del eje axial. La claridad de su diseño permitía la distribución de las especies según el sistema de Linneo, superando las posibles contingencias, respecto a sus funciones docentes, del proyecto previo, plenamente barroco, de Sabatini¹⁷.

Juan de Villanueva fue también el autor de los dos únicos jardines dieciochescos, dentro del ámbito real, que se ordenaron siguiendo el esquema pliniano de «hipódromo». Este diseño, fuertemente vinculado al mundo italiano, renacentista y postrenacentista,

Planta del Casino del Infante
o Casita de Arriba,
en El Escorial,
según Winthuysen.



sin duda fue estudiado por Villanueva durante su estancia romana, en alguno de los ejemplos existentes en el entorno de la ciudad. Curiosamente, este tipo de planta, con los datos que poseemos hasta el momento, no entró en la España renacentista, ni siquiera en los jardines creados por iniciativa de Felipe II.

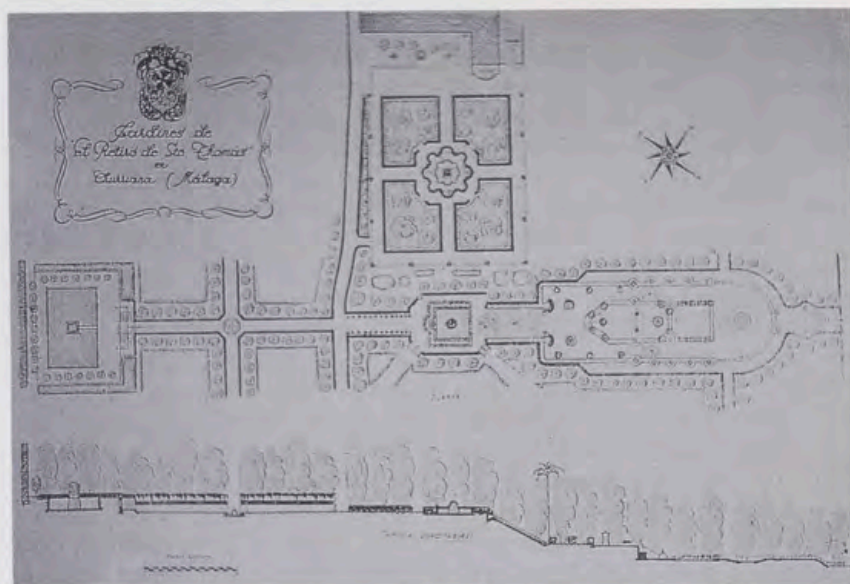
Combinando el esquema de «hipódromo» clásico con la ordenación en cuadrícula, y la articulación en diferentes niveles, Villanueva construyó, en 1781, el jardín trasero de la *Casita del Príncipe o de Abajo*, en El Escorial, superando así el diseño, de herencia barroca, introducido por él mismo en la parte delantera diez años antes. En la planta del *Casino del Infante*, o *Casita de Arriba*, también en El Escorial, nuevamente alternó el «hipódromo» pliniano con la ordenación en terrazas¹⁸.

Junto a estas recuperaciones vinculadas al mundo del clasicismo, que resultan totalmente novedosas y que representan una búsqueda de soluciones jardineras alternativas a los ejemplos barrocos, es preciso mencionar, además, la persistencia del gusto clásico, por inercia, y por tradición, tanto en los jardines de los céntricos palacios urbanos de la nobleza residente en la Corte¹⁹, como en casas o palacios rurales en situaciones periféricas, tales como sones mallorquines o pazos gallegos²⁰.

Excepcionalmente, la segunda intervención del arquitecto José Martín de Aldehuela, entre 1790 y 1795, en los jardines del *Retiro de Churriana*, cerca de Málaga, muestra una intención pa-

ralela a aquella desarrollada anteriormente en los mencionados jardines íntimos, construidos para miembros de la Corona, en lugares del entorno madrileño. Aldehuela proyectó un gran jardín, con forma de hipódromo clásico, articulado en diferentes niveles, haciendo coincidir su eje axial con el del paseo cubierto y alberca construidos en el siglo XVII, resultando un conjunto que, por la alineación de los diferentes episodios espaciales, y por algunos recursos escultóricos, evoca, quizá con un gusto aún barroquizante, soluciones vignolescas²¹.

El proyecto de José de Hermosilla, fechado en 1767, para el *Paseo del Prado* madrileño, se puede considerar, sin duda, la culminación del modelo clásico, aplicado a la jardinería urbana. De forma circoagonal, y rodeado por plantaciones de árboles de sombra en hilera, su planta parecía evocar un doble hipódromo pliniano. El eje axial se reforzó, en este primer proyecto, con la presencia de tres fuentes, entre las cuales Hermosilla proyectó estanques de proporciones muy alargadas, que parecían sugerir la recuperación de los euripios de los jardines romanos de la antigüedad. El recuerdo de este tema, que quizá llamó su atención durante su estancia en la Ciudad Eterna, en ejemplos como Villa Adriana, pudo reforzarse al observar su presencia en el patio de Comares, en la Alhambra, y en el de la Acequia o Riadh del Generalife, visitados en su expedición a Andalucía, de la que regresó el mismo año del proyecto del paseo²².



Planta de los jardines del Retiro de Churrigana, en Málaga, según Temboury y Chueca. (Arte Español, 1949).

INTRODUCCION DE LOS PRINCIPIOS DEL PAISAJISMO PINTORESCO

Contemporáneamente a este proceso de recuperación de las fórmulas del jardín clásico, comienzan a introducirse, tímidamente, los nuevos principios del jardín paisajista. En España estos parecen derivar de la versión pintoresca elaborada en Francia, a partir de la línea poético-sentimental, definida por William Chambers en Inglaterra, caracterizada por la yuxtaposición de espacios muy diversos, que promovían diferentes sensaciones en el espectador. Además la combinación de las líneas sinuosas, típicas del paisajismo, con trazados regulares, ponen directamente en relación los ejemplos españoles con soluciones, prácticamente contemporáneas, empleadas en Francia, en jardines como Monceau o el Petit Trianon²³.

En 1765 el jardinero real Luis Lemmi comenzó la construcción del pequeño *Jardín de Robledo*, en el Real Sitio de San Ildefonso, en el que combinó plantaciones de árboles de sombra y frutales con líneas sinuosas y riscos pintorescos²⁴. El ejemplo más importante, dentro del ámbito real, fue sin duda la creación del *Jardín del Príncipe*, en Aranjuez. Su construcción comenzó en 1772, extendiéndose entre la calle de la Reina y el río Tajo. El trazado se debió, al parecer, a las intervenciones sucesivas del jardinero real Pablo Boulelou y del arquitecto Juan de Villanueva. Hasta 1784, Boulelou se ocupó del sector oeste, respetando los trazados ortogonales precedentes de la gran Huerta de la Primavera, dedicada a cultivos de frutas y hortalizas, así como el Sotillo de Fernan-

do VI, pequeño jardín regular, rodeado por cuatro pabellones, y próximo al embarcadero.

Boulelou proyectó, en el sector izquierdo de la avenida rectilínea que conducía al Sotillo, el llamado Jardín Español, formado por tres plazas regulares de árboles de sombra, cuyo diseño recuerda aún modelos barrocos. Frente a él erigió dos huertas, de trazado también regular, destinadas al cultivo de cítricos. En las zonas restantes, limítrofes con el río, introdujo diseños paisajistas, creando tres jardines diversos, con líneas sinuosas, praderas salpicadas por plantaciones de diferentes especies, y cinturones arbóreos.

A partir de esta fecha, y hasta 1803, Juan de Villanueva debió continuar las obras en el sector este del jardín, combinando caminos regulares y trazados paisajistas. A él se debe la bellísima composición del Estanque de los Chinescos, en cuyos pequeños templos siguió modelos del Petit Trianon y de William Chambers, de quien seguramente conoció alguna obra impresa, pues tuvieron una gran difusión. Debieron estar a su cargo además las diferentes escenas paisajistas que sin duda rodearon la espléndida colección de fuentes que incluye el Jardín, la mayor parte de las cuales se deben a Joaquín Dumandré.

El Jardín del Príncipe no sigue ortodoxamente un modelo paisajista, sino que alterna trazados regulares y ortogonales, unos precedentes, y otros de nueva creación, con zonas donde se aplicaron los nuevos criterios sinuosos e irregulares típicos del paisajismo. Quizá el deseo de respetar las zonas regulares que fueron su origen provocó una interpretación libre de las tendencias francesas que yuxtaponían ambos trazados²⁵.

Es preciso además resaltar la intervención a gran escala de raíces fisiocráticas, que se llevó a cabo en el entorno agrario del Real Sitio, sobre todo en el reinado de Carlos III. Se crearon entonces nuevos núcleos destinados al desarrollo de experiencias agropecuarias, acompañados de pabellones y paseos arbolados, convirtiéndose así el Real Sitio en un enorme «jardín» paisajista que se extendía por un amplio territorio, en el que se integraban jardines formales regulares, o paisajistas, de funciones placenteras, pabellones de labor y de recreo, huertas, plantíos, cultivos experimentales y tierras de labor²⁶.

La más importante aportación de la aristocracia española a los principios

del paisajismo pintoresco fue, sin duda, «El Capricho» de la Alameda de Osuna, creado por iniciativa de la Duquesa de Osuna en las inmediaciones de la Corte.

En 1784 el jardinero real Pablo Bou-telou realizó un proyecto de jardín «anglochino» que no debió satisfacer las expectativas de la Duquesa. En él yuxtaponía líneas sinuosas y trazados regulares, presentándose además el diseño del jardín de placer como cabecera de una explotación agraria, que implica un claro sustrato fisiócrata, y que refleja las avanzadas y pragmáticas ideas económicas de la Duquesa.

Tres años más tarde, Juan Bautista Mulot, jardinero francés, vinculado al Petit Trianon, vino a España, contra-



Pablo Bou-telou.
Planta del sector oeste
del Jardín del Príncipe,
en Aranjuez, 1784.
(Biblioteca del Palacio Real
de Madrid).

tado expresamente para proyectar «El Capricho». En su diseño combinó nuevamente los principios sinuosos e irregulares, y la yuxtaposición de escenas o espacios diversos, típicos del paisajismo pintoresco, con una obvia potenciación de trazados regulares, que aplicó a la avenida que conducía al palacio-villa, así como a algunas unidades espaciales próximas a ella. Curiosamente, el trazado circular, en torno a la Columna de Saturno, recuerda el proyecto previo de Bou-telou, aunque en líneas generales siguió el concepto de paisajismo, de fuerte inspiración pintoresca, aplicado por Mi-que y Robert, en 1778, al famoso Petit Trianon, obra en la que además se combinan, como en «El Capricho», trazados regulares y sinuosos.

Las principales escenas del jardín, que incluyen el Templo de Baco, el Abejero y la Columna de Saturno, se debieron crear en este primer momento. En 1795, otro francés, Pierre Provost, continuó las obras, mientras que el decorador Angel María Tadey se hizo cargo de la construcción de diversos temas rústicos, como las casas del Ermitaño y de la Vieja, iniciativas que se fueron incrementando a lo largo

del siglo XIX por los descendientes de la Duquesa²⁷.

Los Osuna fueron además introductores de diseños paisajistas en la Corte. Para su *Palacio de Leganitos* solicitaron, en 1799, a los arquitectos franceses Mandar y Belanger sendos proyectos, que incluían trazados para un nuevo jardín que no llegó a realizarse. La idea de Mandar se componía de cuatro escenas principales, adornadas con pabellones o templetos de arquitectura clásica o exótica, típicos del paisajismo, en las que se desarrollaba un programa iconográfico exaltador de diferentes episodios de la Historia de España²⁸. Su *Palacio de Las Vistillas* se acompañó de unos interesantes jardines articulados en tres niveles diversos. Los dos primeros, más próximos al Palacio, presentaban diseños regulares y geométricos; el tercero, mayor y más apartado, poseía un gran jardín paisajista de trazados sinuosos y regulares, donde se construyeron varios pabellones o caprichos²⁹.

De trazado paisajista debió ser también el jardín del *Palacio de Villahermosa*, en el Paseo del Prado, construido entre 1783 y 1806. Su proyecto se debería a Silvestre Pérez, autor de su arquitectura, o bien a la intervención posterior de Antonio López Aguado³⁰. Si, como queda expuesto, la introducción de los trazados paisajistas en los jardines cortesanos de la nobleza se produjo en fechas muy avanzadas del siglo, excepto en el caso de la Alameda de Osuna, es fácilmente presumible que estos nuevos diseños no se difundieran en la periferia hasta la conclusión de la Guerra de la Independencia.

NOTAS

¹ En torno a la figura y la obra de Le Nôtre, creador del jardín barroco francés, véanse GANAY, E. DE: *André Le Nôtre*, París, 1962; HAMILTON HAZELHURST, F.: *Gardens of Illusion*, Nashville, Vanderbilt, 1980, y JEANNEL, B.: *Le Nôtre*, Barcelona, Stylos, 1986 (con amplia bibliografía).

² Existe una edición facsimilar del tratado de D'Argenville, Nueva York-Hildesheim, G. Olms Verlag, 1972. Sobre la importancia del tratado, HANSMANN, W.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989, págs. 145 y ss. En torno a su influencia en España, AÑÓN FELIÚ, C.: «El Arte del Jardín en la España del siglo XVIII», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII* (Catálogo Exposición), Madrid, 1987.

³ RABANAL YUS, A.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, en HANSMANN, W.: *ob. cit.*, págs. 381 a 385, y SOTO CABA, V.: *Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España*, en BUTTLAR, A. VON: *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*, Madrid, Nerea, 1993, págs. 291 y ss.



El Estanque de los Chinescos en el Jardín del Príncipe. Real Sitio de Aranjuez.

⁴ Sobre el paisajismo inglés, véanse, por ejemplo, BUTTLAR, A. VON: *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo*, ob. cit.; CLIFFORD, D.: *Los jardines. Historia, trazado y arte*, Madrid, I.E.A.L., 1970; DIXON HUNT, J., y WILLIS, P.: *The Genius of the Place: the English Landscape Garden, 1620-1820*, Londres, 1975, y FLEMING, L., y GORE, A.: *The English Garden*, Londres, Joseph, 1980. En torno a la adopción de los principios ingleses en Francia, BUTTLAR, A. VON: ob. cit.; HOWARD ADAMS, W.: *Les Jardins en France. Le rêve et le pouvoir, 1500-1800*, París, L'Équerre, 1980; *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'experiences* (Catálogo de Exposición), París, 1977, y WIEBENSON, D.: *The Picturesque Garden in France*, Princeton, 1978. Acerca del paisajismo en España, SOTO CABA, V.: ob. cit., y bibliografía a la que se hace referencia en esta publicación. Acerca de los jardines del siglo XVIII español, en general, ANÓN FELIÚ, C.: «Natura e sentimento: il giardino spagnolo del Settecento», en MOSSER, M., y TEYSSOT, G.: *L'Architettura dei giardini d'Occidente*, Milán, Electa, 1990, págs. 277 a 288.

⁵ En torno a la difusión del modelo barroco francés en las diferentes cortes europeas, GOETHEIM, M. L.: *A History of Garden Art*, Nueva York, Hacker, 1966 (2 vols.); FARIELLO, F.: *Architettura dei Giardini*, Roma, Ateneo, 1967; HANSMANN, W.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, ob. cit.; ENGE, T. O.: *Arquitectura de Jardines en Europa, 1450-1800*, Colonia, Taschen, 1992, así como los diversos artículos dedicados a jardines barrocos en MOSSER, M., y TEYSSOT, G.: ob. cit., págs. 121 a 226.

⁶ Sobre los proyectos para el Real Sitio en el siglo XVIII, BOTTINEAU, Y.: *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, págs. 292-299; ARIZA MUÑOZ, M. C.: «Los jardines

madrileños en el siglo XVIII», en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII* (Catálogo de Exposición), Comunidad de Madrid, 1984, págs. 147-150; *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Avapiés, 1988, págs. 31-35; CASA VALDÉS, M. DE: *Jardines de España*, Madrid, Aguilar, 1973, págs. 130-134; BROWN, J., y ELLIOTT, J.: *Un palacio para el rey*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 251-255; GUERRA DE LA VEGA, R.: *Jardines de Madrid. I. El Retiro*, Madrid, 1983, págs. 23-35. Sobre el Retiro en el siglo XIX, véase la reciente monografía de ARIZA, C.: *Los jardines del Buen Retiro*, Ayuntamiento de Madrid, 1990.

⁷ En torno al tema de los jardines de La Granja, CALLEJO DELGADO, M. J.: *El Real Sitio de San Ildefonso*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1988, tomo III, págs. 1101-1245, y los estudios clásicos de DIGARD, J.: *Les jardins de la Granja et leurs sculptures décoratives*, París, Leroux, 1934; CASA VALDÉS, M. DE: ob. cit.; BOTTINEAU, Y.: *El Arte Cortesano...*, ob. cit., así como las recientes publicaciones de MORÁN, M.: «Felipe V en los jardines de La Granja», en *La imagen del rey*, Madrid, Nerea, 1990, págs. 59 y ss., y ANÓN FELIÚ, C.: «La Granja. fra barroco castigliano e classicismo europeo», en MOSSER, M., y TEYSSOT, G.: ob. cit., págs. 194 a 198. Para mayores precisiones bibliográficas, RABANAL YUS, A.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, ob. cit., págs. 369 y ss.

⁸ CASA VALDÉS, M. DE: ob. cit.; SANCHO, J. L.: «Los jardines de Aranjuez bajo los primeros Borbones. Una nueva imagen: el parterre», en *El Arte de las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, 1989, págs. 663-674, artículo en el que se publica el proyecto atribuido a Marchand, y ANÓN FELIÚ, C.: «El Arte del Jardín en la España del siglo XVIII», en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del*

siglo XVIII, Comunidad de Madrid, 1987, pág. 263. En torno al ingeniero militar Esteban Marchand, véase RABANAL YUS, A.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, ob. cit., pág. 399, nota 78.

En torno a los diferentes proyectos realizados a lo largo del siglo, DURÁN SALGADO, M.: *El Palacio de Oriente y sus jardines, proyectos no realizados*, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1935; PLAZA, F. J. DE LA: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, págs. 301-309; SÁNCHEZ, R.: «Campo del Moro. Jardines del Palacio Real de Madrid», en *Reales Sitios*, XV, n.º 57, 1978, págs. 17-28; HISPANIA NOSTRA: «El Parque, el Campo del Moro y el Jardín de Sabatini», en *Jardines Clásicos Madrileños*, Catálogo Exposición, Madrid, Museo Municipal, 1981, págs. 61-66; SANCHO, J. L.: «Proyectos del siglo XVIII para el Parque de Palacio», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1988, XXV, págs. 403-433. Hacen referencia también a ellos: GÓMEZ IGLESIAS, A.: «La Sagra Madrileña, el Campo del Moro y la Casa de Campo», en *Villa de Madrid*, n.º 33, 1971, págs. 9-20; AUBERSON, L. M.: «Historia de un nombre: Campo del Moro; Jardines del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, XVII, n.º 65, 1980, págs. 17-28; BOTTINEAU, Y.: *El Arte Cortesano...*, ob. cit., págs. 587-588; ARIZA MUÑOZ, M. C.: «Los Jardines Madrileños en el siglo XVIII», ob. cit., págs. 152-153; ANÓN, C.: «El Arte del Jardín...», ob. cit., págs. 263-266.

¹⁰ El proyecto de Sabatini ha sido ampliamente estudiado por ANÓN FELIÚ, C.: *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*, Madrid, Real Jardín Botánico y C.S.I.C., 1987. Véase también la ficha a él dedicada en el Catálogo de la Exposición *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pág. 423.

¹¹ Sobre el interesante jardín de La Quinta, véase el documentado artículo de ANÓN FELIÚ, C.:

«El jardín de la Quinta del Duque del Arco», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, ob. cit., págs. 61 a 72, en el que se publica el plano de Carlier mencionado en el texto.

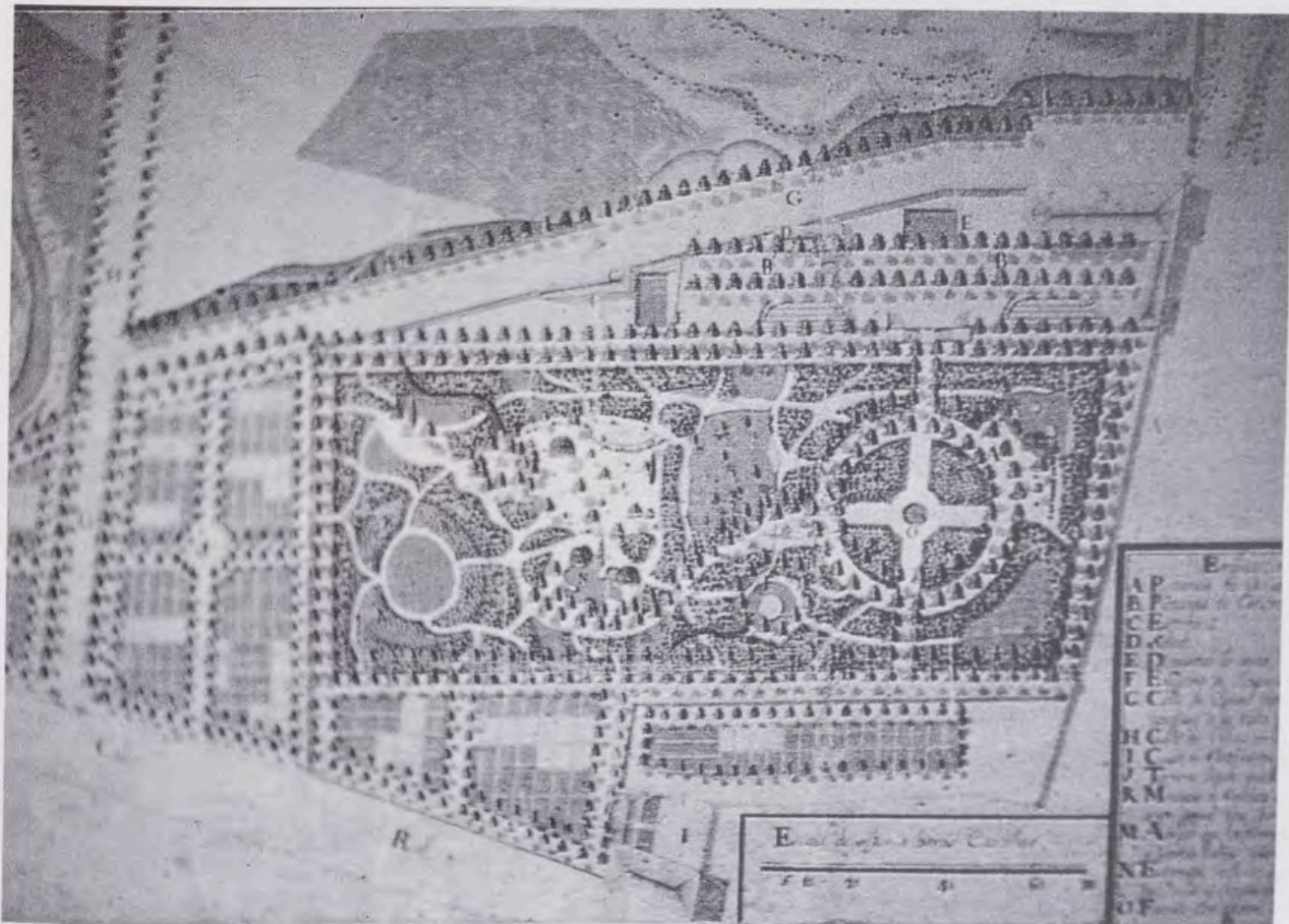
¹² NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Casas y Jardines Nobles de Madrid», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 115-124; ARIZA, M. C.: «Los Jardines madrileños en el siglo XVIII», en *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, 1984, págs. 153-154, y *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*, Madrid, Avapiés, 1988, págs. 40-50; MARTÍNEZ MEDINA, A.: «La Casa Palacio del Marqués de Astorga», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII, 1989, págs. 121 a 133.

¹³ La descripción del «hipódromo» de las villas de Plinio tuvo una influencia decisiva en los jardines del Renacimiento italiano. El Belvedere y Boboli son consecuencia de la lectura de las cartas del romano (véase, por ejemplo, GOTHEIM, M. L.: *A History of Garden Art*, ob. cit., tomo I, pág. 100, y HANSMANN, W.: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989, pág. 14. El hipódromo se mantuvo en ejemplos italianos del siglo XVII, como fueron los jardines de la villa Barberini, de 1626, y en los de la Doria Pamphili (1644), de Alessandro Algardi (véanse sus plantas, reproducidas en MORINI, M.: *Atlante di Storia dell'Urbanistica*, Milán, Hoepli, 1963, págs. 272-273).

¹⁴ Sobre los ejemplos alemanes citados véase HANSMANN, W.: ob. cit., págs. 266, 281 y 286, así como HENNEBO, D.: «Il grande giardino di Herrenhausen», y DITTSCHHEID, H. C.: «Il parco di Wilhelmshöhe: dalla "Delineatio montis" barroca al paesaggio eroico», ambos en MOSSER, M., y TEYSOT, G.: *L'Architettura dei giardini d'Occidente*, ob. cit., págs. 188-190 y 313-315.

¹⁵ REESE, T. F.: *The Architecture of Ventura Rodriguez*, Nueva York, Londres, Garland, 1976, tomo I, págs. 181-190; CORRECHER, C.:

Pablo Boutelou.
Proyecto para «El Capricho»
de la Alameda de Osuna, 1784.
(Archivo Histórico Nacional).



«Boadilla del Monte», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 61 a 66, y WINTHUYSEN, X. DE: *Jardines Clásicos de España. Castilla*, Madrid, 1930 (ed. facsim., Madrid, 1990).

¹⁶ CASA VALDÉS, M. DE: «Casita del Príncipe», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 99-100; GUERRA DE LA VEGA, R.: *Juan de Villanueva. Arquitecto del Príncipe de Asturias. Jardines y casa de recreo en Aranjuez, El Escorial y El Pardo*, Madrid, 1986, pág. 60; MOLEÓN GAVILANES, P.: *La Arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, C.O.A.M., 1988, pág. 104; ANÓN FELIÚ, C.: «Armonía y ornato de la naturaleza en el Madrid de Carlos III», en *Carlos III Alcalde de Madrid*, Catálogo Exposición, Ayuntamiento de Madrid, 1988, págs. 140-141.

¹⁷ Véanse las diferentes publicaciones de ANÓN FELIÚ, C.: «Real Jardín Botánico», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 101-111; «Notas sobre la historia del Real Jardín Botánico de Madrid», en *Real Jardín Botánico de Madrid. Pabellón de invernáculos*, Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 11 a 37; «Noticias sobre los Reales Jardines Botánicos de Migas Calientes y El Pardo», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXI, 1984, págs. 91 a 116, y *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*, ob. cit., donde se publica el plano reproducido en este artículo.

¹⁸ La arquitectura de las Casitas de El Escorial ha sido estudiada por CHUECA GOITIA, F., y MIGUEL, C. DE: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, y revisada por MOLEÓN GAVILANES, P.: *La Arquitectura de Juan de Villanueva*, ob. cit., págs. 87 a 104. En relación con sus jardines, véanse WINTHUYSEN, X. DE: *Jardines Clásicos de España*, ob. cit., págs. 107-108; GUERRA DE LA VEGA, R.: *Juan de Villanueva...*, ob. cit.; ANÓN FELIÚ, C.: «Armonía y ornato de la naturaleza...», ob. cit., págs. 141-142, y SOTO CABA, V.: *Jardines de la Ilustración...*, ob. cit.

¹⁹ Hacen referencia a los trazados clásicos en los jardines urbanos de palacios y conventos, ARIZA MUÑOZ, M. C.: «Los jardines madrileños del siglo XVIII», en *Madrid y los Borbones*, ob. cit., págs. 153-154, y *Los Jardines de Madrid en el siglo XIX*, ob. cit., págs. 40-50, así como ANÓN FELIÚ, C.: «Armonía y ornato de la naturaleza...», ob. cit., págs. 161-163.

²⁰ Sobre los sones mallorquines, BYNE, A., y STAPLEY, M.: *Majorcan Houses Gardens*, Nueva York, Helburn, 1928; CASA VALDÉS, M. DE: *Jardines de España*, ob. cit., págs. 213-214, y CANTARELLAS, C.: *La Arquitectura Mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca, Institut d'Estudis Baleárics, 1981, págs. 118 y ss. En torno a los jardines de los pazos gallegos, CASA VALDÉS, M. DE: ob. cit., págs. 197-209; ANÓN FELIÚ, C.: «Los pazos gallegos», *Tecniflor*, n.º 9, 1982, págs. 50-52; PORTELA, C.; PINO, D., y OSORIO, C.: *El Pazo de Oca*, Madrid, M.O.P.U., 1984, y MARTÍN CURTY, J. A.: *Los jardines cerrados. Trazados de jardinería pacea en la comarca de Vigo. Siglos XVIII, XIX y XX*, Vigo, C.O.A.G., 1987.

²¹ TEMBOURY ALVAREZ, J., y CHUECA GOITIA, F.: «José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga. Palacios y jardines», en *Arte Español*, 1947, págs. 9-19; TEMBOURY ALVAREZ, J.: *Informes histórico-artísticos de Málaga*, Málaga, C.A.P.M., 1966 (2.ª ed. 1974), págs. 70-95; CASA VALDÉS, M. DE: ob. cit., págs. 112-114; BONET CORREA, A.: *Andalucía Barroca*, Barcelona, Polígrafa, 1984, págs. 298-302, y CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca: Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, 1981, págs. 405-406.

²² Sobre los diversos proyectos para el Paseo del Prado en el siglo XVIII, REESE, T. F.: «Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: un programa agrario y de la antigüedad clásica para el Salón del Prado», en *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, C.S.I.C., 1989, págs. 1-47 (en nota 1, pág. 2, se ofrece una exhaustiva bibliografía sobre el tema). Acerca de la expedición de Herosilla a Andalucía, RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La memoria frágil. José de Herosilla y las Antigüedades Arabes de España*, Madrid, C.O.A.M., 1992.

²³ En torno al origen y difusión del jardín paisajista, véase la bibliografía básica a la que se hace referencia en la nota 4.

²⁴ QUESADA, M. J.: «El Jardín de Robledo: un capricho real», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, ob. cit., págs. 615-622, y SOTO CABA, V.: *Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España*, en BUTTLAR, A. VON: ob. cit., págs. 295-297.

²⁵ Sobre el Jardín del Príncipe, ALVAREZ DE QUINDOS, J. A.: *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 (ed. facsim., Madrid, 1982), págs. 283-295; JUNQUERA, J. J.: *La decoración y el mobiliario en los palacios de Carlos IV*, Madrid, Sala, 1979, págs. 116-122, BOTTINEAU, Y.: *El Arte Cortesano...*, ob. cit., págs. 340-341; CORRECHER, C. M.: «Jardines de Aranjuez (II). Jardín del Príncipe», *Reales Sitios*, XIX, n.º 73, 1982, págs. 17-38; SANCHO, J. L.: «El Real Sitio de Aranjuez y el Arte del jardín bajo el reinado de Carlos III», *Reales Sitios*, n.º 98, 1988, págs. 49-59; GUERRA DE LA VEGA, R.: *Juan de Villanueva*, ob. cit., y PANADERO, N., y SAGUAR, C.: «Isidro González Velázquez y los chinoscos de Aranjuez», *Goya*, n.º 222, 1991, pág. 346. Las obras de mayor difusión de William Chambers que pudo conocer Villanueva fueron *Plans, elevations, sections, and perspective views of the gardens and buildings at Kew in Surrey*, Londres, 1763, y *A dissertation on oriental gardening*, Londres, Griffin, 1772.

²⁶ MARTÍN OLIVARES, G., y SANCHO, J. L.: «Jaime Marquet y la configuración arquitectónica de Aranjuez como sitio rural modelo de la Ilustración bajo Carlos III», en *El Arte en las Cortes Europeas*, ob. cit., págs. 433-442, y ANGUIANO DE MIGUEL, A.: «Aranjuez: evolución urbana y actividad económica (1750-1850)», en *Establecimientos Tradicionales Madrileños. Periferia de Madrid y pueblos de la Comunidad*, Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1988, págs. 361-373, y «Explotaciones agrícolas de Carlos III en Aranjuez: trazados urbanísticos y tipos arquitectónicos», en *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, ob. cit., págs. 51-59.

²⁷ NAVASCUÉS PALACIO, P.: «La Alameda de Osuna. Una villa suburbana», en *Pro-Arte*, 1975, n.º 2, págs. 7-26, y «El Capricho (Alameda de Osuna)», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 133-150.

²⁸ NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Casas-Palacio de la Familia Osuna», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 125 a 132, y SOTO CABA, V.: *Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España*, ob. cit., págs. 303-304.

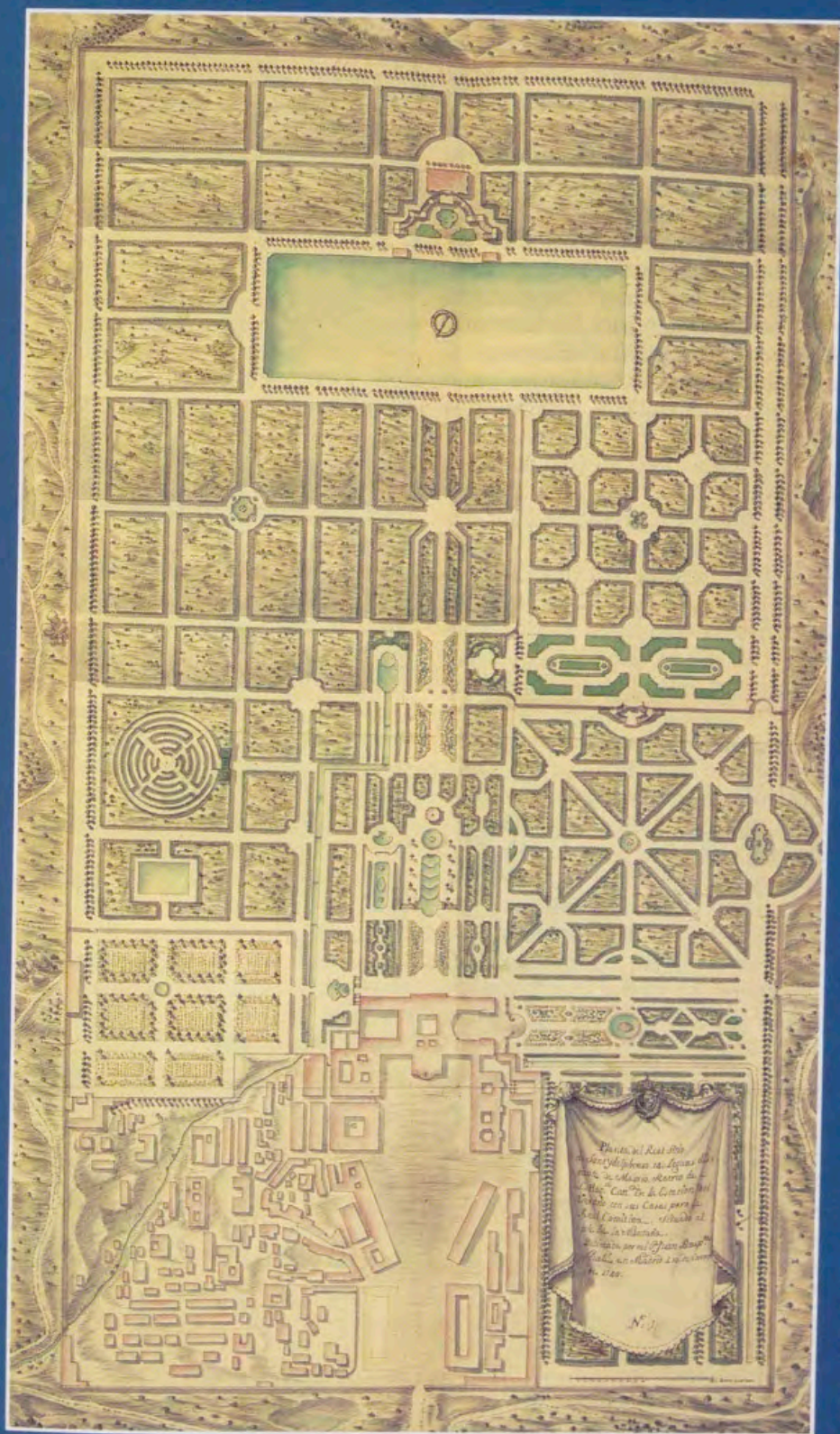
²⁹ NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Casas-Palacio de la Familia Osuna», ob. cit., págs. 129-130, y MARTÍNEZ MEDINA, A.: «El Palacio del duque del Infantado en las Vistillas. Su definitiva configuración en el siglo XVIII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, págs. 85 a 100.

³⁰ NAVASCUÉS PALACIO, P.: «Casas y Jardines Nobles en Madrid», en *Jardines Clásicos Madrileños*, ob. cit., págs. 120-122.

LOS JARDINES DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO EN TORNO A LA RESTAURACION DE UN JARDIN FORMAL

Por José Luis SANCHO

G. B. Novello. Plano General de La Granja.
(Biblioteca Marciana, Venecia).



Durante los últimos años el Patrimonio Nacional, por medio de la Subdirección General del Patrimonio Arquitectónico y de la Delegación de San Ildefonso, ha llevado a cabo diversas actuaciones en los jardines de ese Real Sitio, tanto a través del Servicio de Arquitectura como del Servicio de Jardines. Entre las realizadas por este último, conviene resaltar la restauración del Laberinto —comentada por J. F. Carrascal en otro artículo de este mismo número—; la puesta en marcha de un plan decenal de actuación de adecuación de bosquetes que, entre otras cosas, supone, por una parte, la mejora del sistema de riego con nuevas tecnologías —respetando siempre el tradicional—, y por otra la replantación y recepado de los setos de carpe y haya, cuya longitud lineal supera los 20 kilómetros. Hasta el momento se han abordado ocho de ellos, a un ritmo de unas 5.000 plantas al año. Lógicamente, esto ha exigido la modernización de viveros e invernaderos. Destaca también la mejora textural de caminos, las podas y tratamientos fitosanitarios, la impermeabilización de estanques, etc.

Por otra parte, las actuaciones más importantes emprendidas por el Servicio de Arquitectura han consistido en la restauración de la Fuente de los Baños de Diana, donde se ha instalado un equipo de reciclaje de sus aguas; la rehabilitación de la ría o cascada vieja; la de la cascada de mármoles, y la reconstrucción de la ermita de San Ildefonso.

Sin embargo, tanto estas intervenciones como las que están previstas para su futuro desarrollo no pueden entenderse fuera de un planteamiento global de la restauración integral del jardín, fundamentada en una investigación histórica exhaustiva que tenemos ya prácticamente terminada¹. El alcance de la restauración deseable puede compararse con la que actualmente se está llevando a cabo en los

jardines de Versalles. Y las dificultades técnicas que han de ser afrontadas, así como los costes consiguientes, son tales que tal vez no han sido comprendidas hasta ahora por el público en todo su alcance.

Los problemas básicos que deben abordarse para salvar de la degradación y devolver a su esplendor original el conjunto jardinístico e hidráulico del siglo XVIII europeo que con menos alteraciones ha llegado hasta nuestros días corresponden a tres aspectos: la jardinería, el sistema hidráulico y la escultura. Centrándonos ahora en el primero de ellos, deseamos ofrecer aquí un escueto resumen de las características históricas del jardín que determinan los criterios para su restitución integral.

La formación del jardín: artifices y proceso constructivo

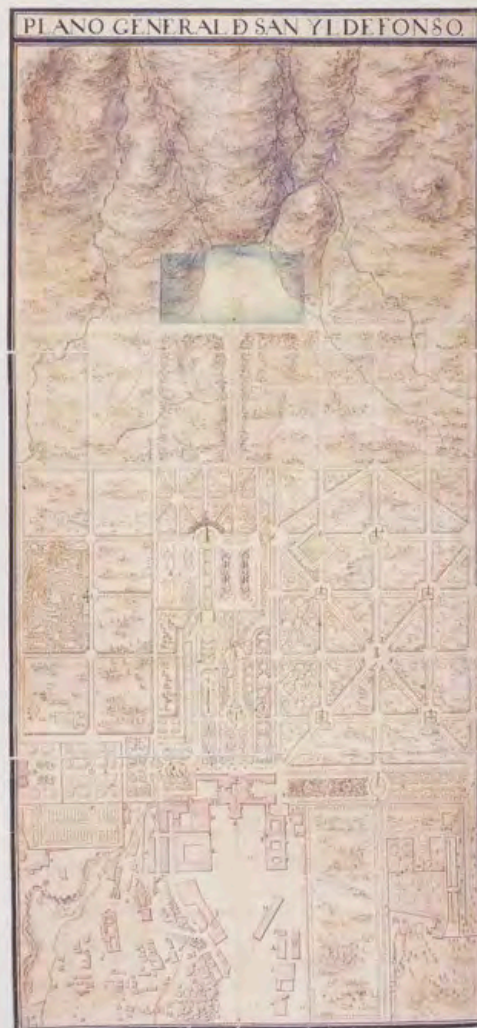
En La Granja, Felipe V no pretendió emular la vasta escenografía monárquica de su abuelo en Versalles, sino crear un lugar para su retiro, semejante al que el propio Luis XIV hizo en Marly; de acuerdo con ese modelo, deseó un jardín a la francesa cuya magnificencia fuese digna de un Monarca de España capaz de tan «heroica» abdicación. Es decir, un jardín riquísimo en esculturas y fuentes —elementos inaccesibles a la mayor parte de los propietarios aristocráticos— y 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.

El arquitecto creador de los jardines de San Ildefonso fue el francés Renato Carlier². En La Granja, curiosamente, encontró de nuevo el mismo pie forzado que diez años antes en el Retiro: un palacio emplazado en bajo, ante unos jardines ascendentes en cuesta. Antes de su temprana muerte, en agosto de 1722, Carlier tuvo tiempo de dejar trazada la totalidad del jardín y realizada en su mayor parte, pues no estuvo al frente de las obras un año, como suele decirse, sino tres³. El ingeniero Esteban Marchand fue llamado en 1724 para dirigir el trazado y desmontes de las nuevas áreas añadidas al plan primigenio de Carlier: la zona en torno a la Fuente del Canastillo y la de la Fuente de Latona (o «nuevo laberinto», por desgracia no realizado según su proyecto), así como, al parecer, el parterre y bosquete de la Fama⁴.

Carlier diseñó frente al Palacio un jardín *à la mode*, dispuesto en varios ejes paralelos; junto a éste, un parque con ocho calles convergentes en un *rond-point de chasse* central, sin el carácter ornamental del jardín y separado de él por una cerca; y, en lugares marginales, varios *potagers* o planteles. Las prioridades en el orden de construcción habían de ser, claramente, el jardín ornamental y los planteles.

Las obras comenzaron con gran ímpetu a finales de 1718, pero carecemos de datos acerca de su marcha durante 1719 y 1720, años durante los cuales parece que se atendió a desembarazar de árboles, rocas y tierra la zona más cercana al Palacio, donde había de estar el *jardin de proprieté*, a comenzar la labor de aterramiento de esta zona y a disponer los planteles y viveros cercanos a la preexistente ermita de San Ildefonso. Durante 1721 la obra fundamental es la explanación de los terrenos y la excavación de zanjas para asentar los cimientos de las murallas que habían de contener las terrazas⁵. Es innegable la asidua vigilancia y el celo que desplegó René Carlier en la dirección de los trabajos, desarrollados a un ritmo ágil, coordinadamente y sin problemas, según testimonia la firma del arquitecto al pie de todos y cada uno de los recibos como «arquitecto y director general de jardines de S.M.». Carlier deja de firmar a principios de agosto de 1722; el día 20 de aquel mes comienzan a hacerlo Boutelou y los demás técnicos que a partir de entonces son responsables, comenzando a funcionar la obra según un organigrama nuevo. Esto fue posible, lógicamente, gracias a la eficaz coordinación que el arquitecto director general supo imprimir a los trabajos y también al avanzado estado de los mismos. Al morir Carlier ya estaban sacados los cimientos de todas las murallas del jardín, construidas buena parte de éstas, así como de los estanques, avanzados los trabajos del depósito grande de aguas, plantado el parterre de Palacio y los bosquetes inmediatos y definido el esquema del parque con sus «Ocho Calles» ya abiertas. Para concluir toda esta tarea ya tan adelantada, Boutelou y los escultores contaban seguramente con diseños del arquitecto lo bastante precisos como para no dejar lugar a vacilaciones. La organización del trabajo tras la muerte de René Carlier siguió los mismos cauces marcados por el arquitecto, pero sin que le sustituyese otra figura con función semejante⁶.

Las obras del jardín empezaron, lógicamente, por la explanación y des-



Fernando Méndez de Rao, según los diseños de Etienne Marchand. Plano General de San Ildefonso, hacia 1736-1740. (Servicio Geográfico del Ejército. Madrid).

monte del terreno, así como por su nivelación en terrazas. Durante 1721 y buena parte de 1722 la actividad se concentra en «el jardín» propiamente dicho, y bien distinguido, en los documentos de la época de construcción, del «parque», que es el área de las Ocho Calles. Dentro del jardín el terreno había de quedar nivelado en toda la extensión del parterre de Palacio y de sus bosquetes adyacentes, así como en el espacio de «la carrera de caballos» por debajo del *buffet d'eau*, que será con el tiempo la Fuente de la Lira. Por encima de este nivel quedan las rampas laterales de la cascada, la eminencia del cenador y la terraza de la media luna; por debajo, la ría. Así pues, los esfuerzos más considerables hubieron de centrarse en la construcción de los muros que contienen por el Norte las subidas hacia el templete y el bosquete alto, así como la del largo muro que forma la terraza de la «carrera de caballos» sobre la ría. En abril de 1721 se acometía la creación de «los nuevos jardines que se estan haciendo enfrente del Palacio», bien distinguidos de los planteles que ya por entonces parece que existían⁷.

En cuanto a las obras de la ría, comenzaron en enero de 1721 con el desmonte o allanamiento del terreno entre la muralla y el cauce, «detrás de la muralla grande cerca del arroyo»⁸. Otras obras importantes de desmonte en las inmediaciones de la ría son las del «estanque prolongado» y la del «estanque ovalado inmediato a la plomería», denominado posteriormente de la Gerbe o «de la Selva».

Esta atención al avance de los desmontes de la ría y de los parajes a ella cercanos no debe hacer olvidar que al mismo tiempo se trabajaba con ahínco en las inmediaciones del parterre, puesto que se deseaba dejarlo plantado para primavera, como en efecto así fue. Ello suponía la terminación de los bosquetes adyacentes y también la de las cañerías. En marzo se trabajaba aún en algunas partes de la cascada⁹. En junio de 1722 estaban plantados el parterre principal y sus bosquetes y se probó ya la cascada nueva, todavía sin el revestimiento de mármoles. Durante los meses de marzo y abril de 1722 constan abundantes pagos por desmontes en la «cabeza del río cascada» y en toda la «cascada baja donde ha de venir el río»¹⁰. Las excavaciones del río son particularmente considerables en junio de 1722. En julio parecen estar ya acabadas en su mayor parte, aunque aún quedan vaciados por hacer. Al parecer estaba proyectado rearmar el extremo inferior del río con

un estanque circular. A partir de entonces la actividad en toda la ría no disminuye, pero no se trata ya de excavación, sino de obra de mampostería. Por otra parte, el estanque de la Gerbe, nombre que fue castellanizado inapropiadamente como «de la Selva» —citado siempre en los documentos como «el estanque ovalado cerca de la plomería»— comenzó a ser vaciado a la vez que la excavación del cauce de la ría o cascada baja, requiriendo mucho trabajo, pues se trata de una superficie mayor de lo que parece a simple vista.

Las primeras referencias sobre desmontes y nivelaciones de las Ocho Calles, es decir, del parque, datan de mayo de 1722, cuando ya han tomado forma los terrenos del jardín, y la calle de Valsain está incluso plantada¹¹. En noviembre de ese mismo año se trae por primera vez ladrillo molido para el cemento del fondo de los estanques y tejos para empezar a plantar las «parterras del río», o sea el parterre de Andrómeda, cuyo glacis y bosquetes se acometieron al mes siguiente, a la vez que el plantío de la calle de Valsain.

El «Jardín». Adviértanse el parterre y los bosquetes frente al Palacio, los boulingrins (b), los treillages de Andrómeda (1) y del Laberinto (g). Detalle del plano de Méndez de Rao. (Servicio Geográfico del Ejército. Madrid).



En diciembre comenzaron a ser asentados los cimientos del cenador. En 1723, año durante el cual «fue mucho el concurso de operarios de todas clases» (Ponz), comenzó con el plantío de la calle del Mallo y la preparación, junto al potager, de un plantel específico para los guindos garrafales. Ya entonces estaban plantados buena parte de los tilos del jardín y álamos negros u olmos del parque, y la tarea de desmonte del terreno era muchísimo más pequeña y pasó a ser realizada por asalariados al cargo de Boutelou, jefe de «desmontes, murallas y plantíos»¹².

En 1724, año del cual se conserva menos documentación, el jardín ya estaba por tanto plenamente acabado, y los Reyes pudieron disfrutarlo en su «retiro» durante el breve reinado de Luis I. A la vuelta de Felipe V al trono debió ser cuando se decidió agrandar el jardín ornamental, añadiéndole el área del parque, y con tal fin debió llamarse a Esteban Marchand, quien ya aparece con sueldo fijo en La Granja durante todo el año 1725¹³.

En 1728 se habían empezado a llevar a cabo los añadidos de Marchand al plano de Carlier, concretamente el bosque de Latona, que el ingeniero ideó como remate de la calle Larga, con una forma circular, en laberinto mucho más imaginativa que la finalmente realizada (se denomina «nuevo bosque en forma de laberinto cerca de la puerta de Valsaín»). A Marchand ha de atribuírsele también el grandioso esquema del parterre y bosque de la Fama, fuente que empieza a construirse en septiembre y cuya denominación en los documentos —«estanque ovalado contiguo al Mallo»— demuestra que esta zona no estaba aún definida. En diciembre de 1729 empieza a crearse el «nuevo jardín que cuida el florentino». En julio de 1730 comienzan las noticias sobre los pedestales para las estatuas que habían de adornar las «parterras del Mallo», es decir, el parterre de la Fama, acerca del cual es ésta la primera mención; la Fuente de la Fama es llamada así por primera vez en abril de 1731.

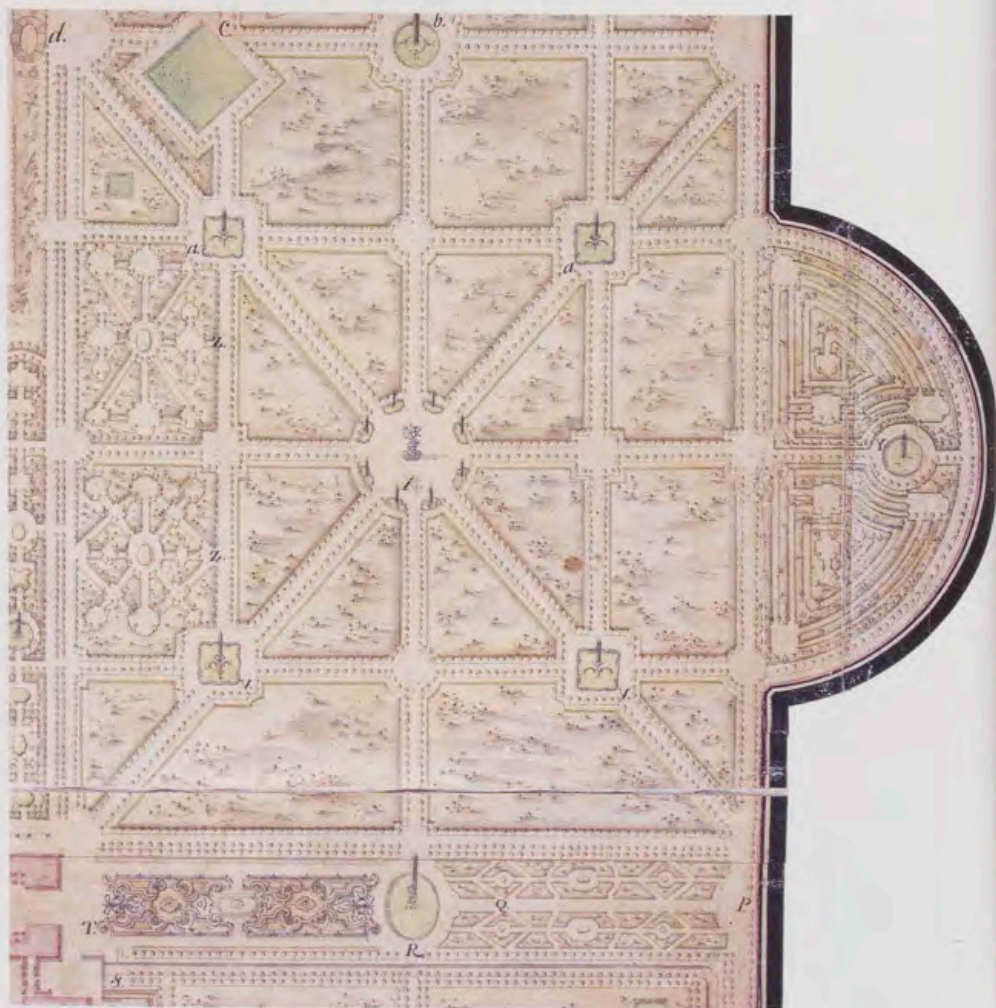
Durante 1732 y 1733 se trabaja en los bosquetes altos del jardín, o sea los nuevamente añadidos por Marchand en torno a la Fuente del Canastillo, derribando la muralla que cerraba el Parque por el Este; se construye la cerca del bosque de Latona y su estanque, se inicia el solado de mármol de los estanques de las Ocho Calles y se desmontan las dos calles que desde el jardín suben al nuevo mar, cuya ampliación se empieza a considerar

entonces. En 1735 se hacía la nueva muralla del mar y la nueva cañería principal que desde éste baja a la Fuente del Canastillo, a la vez que se terminaba el estanque de Latona. En 1737 comenzaron las obras de la Nueva Fuente de los Baños de Diana, añadiendo al jardín una parcela fuera del perímetro original de Carlier. Tan monumental elemento, canto del cisne del proceso creativo de La Granja, se concluyó en 1746¹⁴.

Los condicionantes del trazado

El paraje escogido para formar el Parque, el emplazamiento del Palacio y, por tanto, del jardín, y seguramente los límites exactos de la propiedad, fueron decididos personalmente, y si se quiere de modo caprichoso, por Felipe V. No fueron los expertos, sino el Monarca absoluto quien eligió. Los técnicos hubieron de convertir las dificultades en ventajas, y desde luego no objetaron contra lo señalado por su amo, a diferencia de Saint-Simón, quien criticó acerbamente la situación general y, sobre todo, la del Palacio. La llanura hacia Segovia, que Saint-Simón encuentra más atractiva que la «desagradable belleza» de las montañas, no debía hacerle ninguna gracia

El «Parque». Adviértanse el Laberinto, proyectado en torno a la fuente de Latona (Y), los bosquetes adornados (Z), la escalera de césped (d) y el juego de Mallo (S). Detalle del plano de Méndez de Rao. (Servicio Geográfico del Ejército. Madrid).

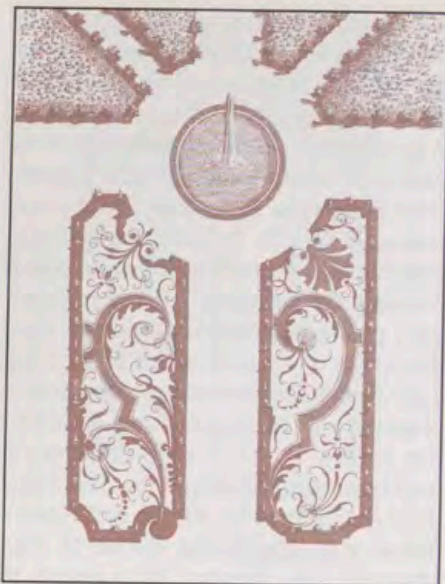


a Felipe V, quien deseó el jardín vuelto hacia aquellas, donde el monte se hacía más espeso.

Este peculiar rasgo de sensibilidad pintoresquista se explica, en gran parte, por el deseo de sacar el máximo partido a la principal ventaja del lugar, la abundancia de aguas vivas procedentes de la montaña, almacenadas en el gran depósito superior, «el mar», y capaces de formar grandes cascadas hacia la Casa.

El resultado es que la distribución general de la propiedad se ajusta a los principios compositivos típicos de un *château* francés de la época: en el eje del castillo los antepatios y patio de honor, flanqueados por los huertos y las dependencias de servicio a uno y otro lado¹⁵. Más allá, al otro lado del *château*, se extiende el *jardin de propreté*, en un terreno cuyas características son fundamentales para entender el trazado. Dos arroyos, Morete y Carneros, bajan de la montaña y forman un gran estanque en el punto de inflexión entre la falda de aquella y la pendiente más suave hacia la llanura. Antes de la creación de este depósito, uno de los arroyos continuaba bajando libremente por lo que hoy es la calle Honda y la ría¹⁶.

Por otra parte, la incidencia que las sucesivas compras tuvieron en la configuración del jardín ha sido mal entendida desde Digard, que atribuyó a esa causa la yuxtaposición de ejes paralelos entre las dos cascadas. Más bien parece que el primer terreno adquirido en 1720 no incluyese el área de las Ocho Calles, y que ésta fuese el objeto de la venta que se formalizó el 27 de septiembre de 1723¹⁷. La división de los jardines en dos zonas separadas por la calle de la Medianería —y originalmente, además, por una pared a lo largo de ésta— se corresponde con diferencias constitutivas entre ambas: la zona de las Ocho Calles estaba plantada de olmos con paseos laterales o *contre-allées*, mientras que al Norte de la Medianería éstos no existen, las calles son más estrechas y los árboles son tilos. La diferencia de trazado y de tratamiento entre la zona de las Ocho Calles y el jardín se debe a que aquella fue concebida, según indica Isabel de Farnesio, como un «parque», un espacio de caza, con un *rond-point de chasse* en el centro y avenidas radiales, y que su carácter varió luego hacia el de un *jardin de propreté*, con *palissades* bien cuidadas, embelleciéndose con fuentes¹⁸. Por otra parte, ese ambiguo nacimiento de las Ocho Calles como parque, con cierto matiz cinegético, reorientado rápidamente ha-



Ejemplo de Parterre de broderie, de La théorie et la pratique du jardinage.

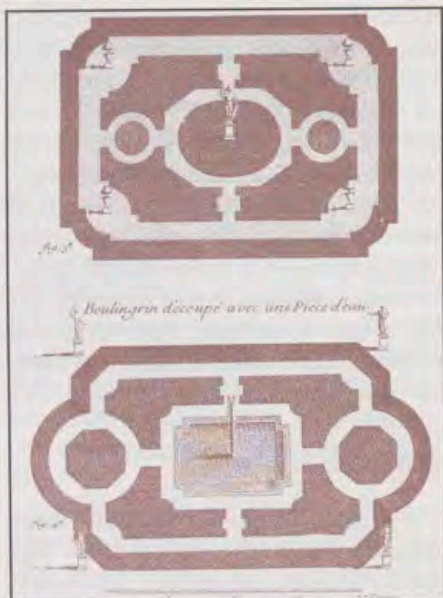
En las Ocho Calles. A la sombra de las coníferas es difícil que los árboles crezcan en las alineaciones.



cia *jardin de propreté* a gran escala, pero de acuerdo con un trazado atípico a tal objeto, otorga a toda esta zona un carácter equívoco. Su planta, más que en el ochavo del Retiro, parece inspirada en las avenidas de un bosque de caza, pero para este cometido el área es demasiado pequeña y el trazado muy cargado de detalles. Así, el carácter menos ilógico que se le podía dar fue el que finalmente obtuvo, de un conjunto de *bosquets* ornado con fuentes en los cruces de las avenidas.

El trazado del jardín

Así pues, desde el momento de la creación del jardín son decisivos tres pies forzados: la orografía, la posición del Palacio y la disposición de *potager*, *jardin de propreté* y *parc*. En consecuencia, el arquitecto trazó un eje transversal, formado por la calle de Valsaín y el *perron* o terraza del Palacio, eje que define la posición del *potager* principal y que adquiere monumentalidad merced a la fuente y bosquetes de *la Gerbe*, emplazados en el desnivel entre el *perron* y el *potager*. Por encima de este eje transversal se dispone el resto de la ordenación, protagonizada por los ejes longitudinales yuxtapuestos que ascienden hacia la montaña. Carlier convirtió el arroyo en ría, llamada también cascada grande o vieja; formó otra cascada —la chica, nueva o de Palacio— en el eje del *Château*, entre el parterre principal y la pequeña colina, cuyo protagonismo reforzó con dos elementos verticales: una fuente y un pabellón; continuó este eje principal, hacia el mar, sobre el antiguo curso superior del arroyo, formando un parterre en la depresión del meandro, de modo que puede ser visto de arriba abajo desde varios puntos, creó otro eje acuático en la no muy ancha terraza factible entre las cascadas grande y pequeña, y, haciendo *pendant* con este eje, dispuso otro al lado opuesto de la cascada pequeña y su parterre. Así ordenó todo el terreno condicionado por el arroyo y más bajo, lo separó, por medio de otro eje longitudinal que atraviesa todo el jardín, la calle de la Medianería, de la otra zona más alta, de pendiente uniforme y superficie cuadrangular, donde dispuso el Parque, con bosquetes separados por avenidas regulares que dan a esta parte el nombre de las Ocho Calles. Por debajo de éstas y de la calle de Valsaín se extiende ante el Palacio un gran parterre prolongado por un bosque, y más abajo aún quedan los *potagers* y sus similares —viveros, *faisanera*—, junto a la ermita de San Ildefonso.



Ejemplos de boulingrins, o parterres de césped, de *La théorie et la pratique du jardinage*.

Este es, a grandes rasgos, el plan del jardín cuyas «incoherencias» pueden ser explicadas en virtud de los condicionantes y del gusto de su momento, y no parecen deberse a cambios derivados del proceso de compra y construcción, según el análisis de la obra misma y con la documentación que actualmente poseemos sobre los años iniciales. Sólo podemos hacer referencia a posibles tanteos o modificaciones del proyecto a partir de los planos del siglo XVIII, que muestran variaciones respecto a lo realizado. En el de Méndez de Rao (c. 1735) el jardín está ya perfectamente constituido y sólo difiere de la realidad en un detalle correspondiente a la ampliación, donde se emplazaron las fuentes de Latona y Diana, la cual constituye un añadido realizado en 1737 sobre la organización preexistente, sin afectarla por lo demás. Según Méndez de Rao, que refleja aquí los proyectos de Marchand, el entorno de lo que será la Fuente de Latona es un hemiciclo que rompe la línea recta de la cerca.

Este detalle es prácticamente igual en el único plano contemporáneo que muestra apreciables diferencias con la realidad, el de G. B. Novello, fechable en la década de 1740 y del que en verdad es difícil sacar conclusiones, pues no puede afirmarse con seguridad si refleja una fantasía o un proyecto truncado¹⁹. Novello no era un creador y se limitó a copiar los planos existentes en el estudio del arquitecto mayor y hoy perdidos; menos todavía se dedicaba a la creación de jardines²⁰. En su plano destacan varias cosas. Primera, que el planeamiento del mar es, en gran medida, ideal. Segunda, que se ha supuesto algo mayor la distancia entre las Ocho Calles y el mar de lo que realmente es, pues en ese espacio no caben el esquema de dieciséis cuadros y los boulingrins que incorpora; estas dos observaciones —así como el trazado del Laberinto y bosquetes colindantes— suponen que el plano refleja un estado inicial del proyecto. Tercera, los boulingrins, elevados sobre una terraza a la que se accede por escaleras, constituyen una unión de la Ocho Calles con la parte superior del jardín mucho más eficaz que la realizada. En cambio, la conexión de este eje transversal con el estanque de Andrómeda no está tan bien pensada: el parterre resulta demasiado estrecho y largo, y todo resulta mejor solucionado en la realización que en este ingenioso proyecto con apariencia de tanteo inicial. Cuarta, podrían sintetizarse las diferencias de este plano con la realización en que se ha prestado la mayor

atención a resolver bien el espacio alrededor de Andrómeda —con los parterres a uno y otro lado de la ría, el treillage y los bosquetes detrás— y en que se han descuidado los bosquetes situados más arriba de la Fuente del Canastillo.

En consecuencia, se diría que en este plano Novello ha yuxtapuesto la realidad —el poblado tal y como se hallaba hacia 1740— con lo que debe ser el reflejo o la copia de los primeros proyectos para el jardín de Carlier²¹.

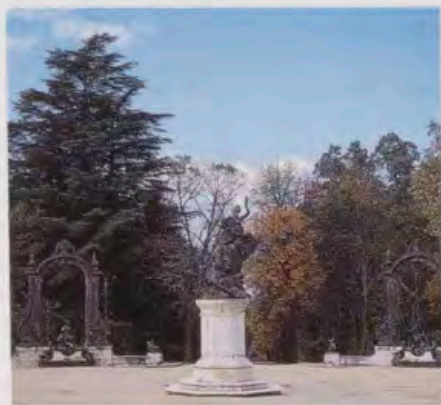
Como señalan Breñosa y Castellarnau, la intención inicial de Felipe V no debía ser dejar los bosquetes según permanecieron luego, y ello no sólo en el sentido que ellos le dan, de cultivar el interior de los existentes, sino en el de extender el sistema de bosquetes hacia arriba, a lo cual creo que tendería tanto el proyecto inicial de Carlier, pese a no ser todavía del Rey la propiedad del terreno, como los que pudieron hacerse en 1735 a raíz de su compra. Sin embargo, razones difíciles de esclarecer, aunque seguramente ligadas al sistema de abastecimiento de agua, hicieron que a partir de 1736 la atención se volviese a las zonas bajas, despreocupándose de las altas; lo más significativo a este respecto es el proyecto para un nuevo parterre por debajo de la calle del Mallo, o el añadido de terreno para las fuentes de Latona y Diana, pero también el hecho de que unas esculturas —los términos— concebidas para los bosquetes de Andrómeda, detrás del treillage, se colocaron en 1737 en la plaza de la Selva.

Explicado ya de un modo sumario el trazado, veamos ahora con más detenimiento el espíritu que lo anima, o su carácter, y los elementos individuales de que se compone.

El espíritu del trazado

El espíritu del jardín de San Ildefonso, por encima de su inspiración en Marly o en cualquier otra creación del Rey Sol y de su jardinero²², responde al rumbo que la escuela de Le Nôtre iba tomando a principios del XVIII y que se halla expresado mejor que en ninguna parte en el manual *La théorie et la pratique du jardinage*, de J. A. Dezallier d'Argenville. Si citamos con frecuencia este libro de tan amplio éxito y difusión no es tanto por suponer que los creadores de La Granja se inspirasen forzosamente en él de manera directa, aunque a veces nos consta que lo hicieron (Marchand en sus obras documentadas, y, en el Laberinto, quien sea su autor), sino

Plaza de las Ocho Calles. Obsérvese la invasión de las coníferas.

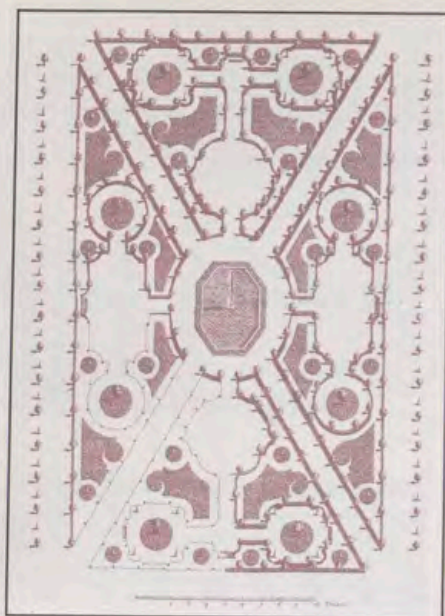


porque refleja el sentir común de la época.

Es cierto que en La Granja el Palacio no ocupa la posición más elevada, ni tiene ante él una amplia superficie despejada, como exigirían los principios de Le Nôtre; pero ya vimos cómo esto obedece a la voluntad del Rey, a partir de la cual los tracistas compusieron un jardín según el espíritu de su momento.

Esto supone principalmente sacar partido de las dificultades mismas que ofrece el lugar querido por Felipe V, convirtiéndolas en bellezas, como subraya D'Argenville²³. Aplicando a este principio las formas del lenguaje clásico, el jardín debe resultar armonioso, ni demasiado abierto ni demasiado recargado, y parecer siempre mayor de lo que en realidad es. Así es como actuó Carlier al plantear la división del jardín en dos zonas y la yuxtaposición de varios ejes longitudinales, paralelos, en la principal de ellas. Explicar este fenómeno, y concretamente la existencia de la ría, por un proceso de agregación, consecuencia de la sucesiva anexión a terrenos, no sólo es suponer demasiado contra la lógica elemental —pues se sabe que Carlier trabajaba en la ría o «cascada vieja» antes que en la «nueva», y que ya estaba muy avanzada en 1722—, sino que resulta de ignorar la exigencia de variedad fundamental en la época: «los jardines son más estimados y magníficos cuanto más variados».

Carlier y Marchand demostraron ser maestros en tomar del arte sólo lo que «pueda servir a dar más valor a la naturaleza». El espíritu fundamental de los jardines de la Regencia, según lo expresa Dezallier, es adaptarse al lugar, de tal modo que la regularización cartesiana del paisaje respete su carácter propio, por tanto, las creaciones tienen un valor «pintoresco» que ya supo ver Digard: «hacer que el arte ceda ante la naturaleza» es el principio básico en el trazado. No hay que olvidar que este respeto a la «naturalidad» del lugar se refiere al aprovechamiento de los accidentes y del carácter del terreno, pero no al «lenguaje» paisajista, que es formal, integrado por «lugares comunes» sobre los que volveremos luego. El Parque de La Granja es, en este sentido, un ejemplo típico de *jardin de plaisance* ou de *propreté*, es decir, «un hermoso jardín, el que se tiene cuidado de mantener con toda atención y limpieza, y donde principalmente se busca la regularidad, la perfecta disposición de los detalles y todo lo que más puede agradar a la vista, como son los parterres, los bosquetes, los *boulingrins*,



Ejemplo de bosquete adornado, de La théorie et la pratique du jardinage.

Calle de Valsain. Varias especies, como el castaño de Indias, han sustituido al olmo en las calles del «Parque».



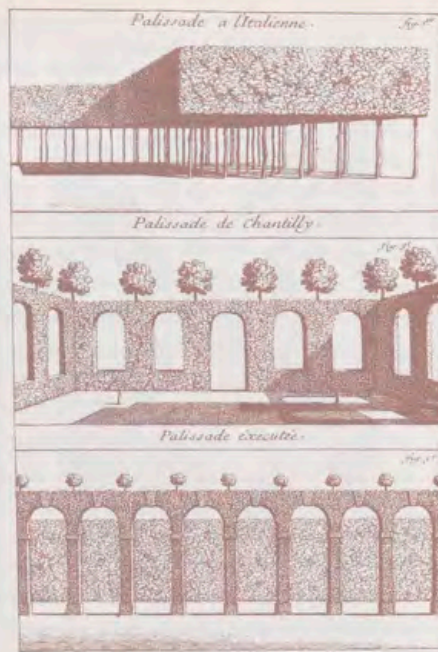
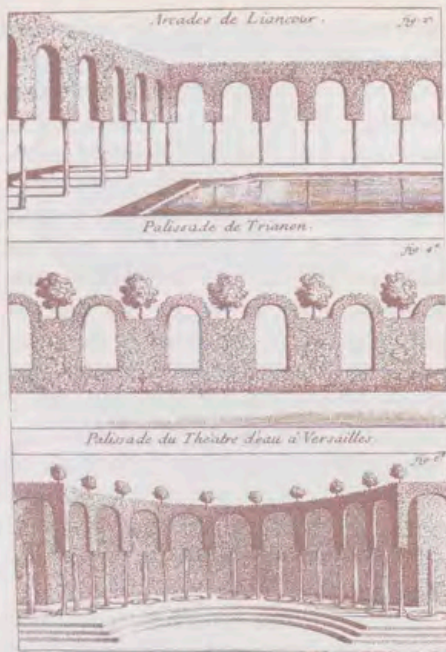
adornados de pórticos, de gabinetes de treillage, de figuras, fuentes, cascadas, etc...»²⁴. San Ildefonso, respondiendo a la orientación nueva que la jardinería a la francesa tomaba en aquellos años, ofrece sin embargo un resultado atípico, porque el extraordinario peso de los condicionantes, por un lado, y el afán de enriquecimiento plástico, por otro, producen tan exasperada abundancia de terrazas, ejes yuxtapuestos y escultura decorativa, que el efecto roza el de un jardín italiano²⁵. De modo confluyente, el Palacio también se fue italianizando a lo largo de su proceso constructivo, de suerte que uno y otro se amalgaman al fin en un conjunto de intrincado cosmopolitismo.

Un *jardin de propreté* magnífico como éste debía estar subordinado al edificio residencial y proporcionado con él. En La Granja el Palacio era inicialmente más pequeño y, por tanto, la distancia entre el edificio y los parterres y bosquetes inmediatos estaba bien calculada. En cuanto a su tamaño, el Palacio no era excesivamente chico según la forma que le dio Ardemans, pues aunque Dezallier aconseja huir de los contrastes extremos entre la casa y el jardín, «sin embargo, siempre sería mejor contentarse con una casa pequeña, acompañada de un gran jardín...», puesto que al campo no se va sino para gozar de jardines mayores y más magníficos». Ese era el ánimo de Felipe V en su retiro.

Es preciso destacar que desde el principio se otorga al Palacio un área sobre la cual, cuando es necesario, crece, pero que de hecho el jardín no depende de él, sino que la composición responde a sus reglas intrínsecas: el eje principal transversal es el de la calle de Valsain, no el del Palacio, los longitudinales, salvo el central, eran en principio independientes del edificio, al igual que las Ocho Calles.

Cuando el Palacio creció, los bosquetes que flanquean el parterre principal quedaron demasiado próximos al Palacio según las reglas de Le Nôtre; ello no resultaba ajeno a ciertos aspectos de comodidad que preocupaban a los Reyes por encima de todo, y sobre los cuales volveremos, pero a partir de aquí podemos plantear las críticas de las que el jardín es susceptible según las normas que animan su creación.

No diremos ya nada de la elección del terreno; la vista no es buena según los criterios clasicistas —de los que Saint-Simón resulta portavoz—, pero sí desde una óptica pintoresquista o moderna. La exposición es buena, y las aguas inmejorables, pero no se



puede decir lo mismo de la naturaleza del terreno y su comodidad para el paseo. En cuanto a la composición, y admitiendo todos los pies forzados, Carlier creó una parte central ingeniosa con ejes muy variados, en comparación con la cual los bosquetes de las Ocho Calles y de la zona del Laberinto resultan inexpresivos, según podían juzgarlo sus contemporáneos: «Al emplazar y distribuir las diferentes partes de un jardín hay que tener cuidado de oponer siempre una contra otra, por ejemplo, un bosquete contra un parterre... y no poner los parterres a un lado y al otro todos los bosquetes... (sino) oponer lo lleno contra lo vacío y lo sencillo contra las superficies ricas». A finales del XVIII Lady Holland, que prefería los jardines formales a cualesquiera otros, admiró los de San Ildefonso, pero le parecieron demasiado sombríos. Aunque no los encontramos así, quizá esto no se debería a un cálculo mal hecho al plantar los árboles pequeños —Dezallier apunta que éste es un error frecuente—, sino a un efecto voluntario de obtener espacios muy umbríos para las cálidas horas del verano.

Los elementos del jardín. Los bosquetes

Carlier, Marchand y Boutelou emplearon en el trazado casi todos los «lugares comunes» del repertorio francés, tal y como los recoge Dezallier en sus láminas, que son un material precioso para recuperar la imagen primigenia de San Ildefonso. Sea por una actuación semejante de inspiración directa, sea por el espíritu de la época, es patente la semejanza entre las lámi-

Ejemplos de setos de carpe cuidadosamente podados, de La théorie et la pratique du jardinage.

nas de aquel manual y las diferentes partes del jardín según aparecen en los planos del siglo XVIII. Conviene señalar que los tipos de diseños no introducen novedades como las afortunadas *melées* que creara Blondel en sus parterres. Se manejan con eficacia las fórmulas convencionales, huyendo de las demasiado sofisticadas: no había *palissades tres execute'es*, *cloitres* ni *berceaux*, aunque tal vez los bosquetes detrás del treillage de Andrómeda fueron pensados como *berceaux*. Había dos *parterres de broderie* y otros dos *de compartiment*, así como uno *de orangerie*, pero no existía ninguno *de pièces decoupés*. Cuatro *boulingrins* hacían el papel de *parterre al'anglaise*. Aparte del Laberinto, no faltaban tipos sofisticados de bosquete, como el *bosquet decouvert et a compartiment*, *cabinets* y *salons de verdure*, pero los anfiteatros, teatros, salas grandes y otras formas peculiares brillan por su ausencia.

El tipo más usual de bosquete, que es el que llena el área de las Ocho Calles, es el *bosquet de moyenne futaie a hautes palissades*, y, como constituía la masa del jardín y hoy se encuentra tan desvirtuado, conviene explicarlo.

El bosquet deriva de la vegetación natural de Francia, donde las agrupaciones de árboles forman masas cerradas y compactas, sobre todo cuando no son muy grandes, es decir, de mediano porte o *moyenne futaie*, mientras que los de gran porte o *haute futaie*, con menos espesura abajo y propios para la caza, se atravesaban con grandes calles rectilíneas cruzadas formando estrellas, pero para ser «imitados» en un jardín resultaba necesario formar tal bosque²⁶. Ni los pinos, ni mucho menos los rebollos, eran adecuados para formar *bosquets de haute futaie*, y tanto por ellos como por el espíritu mismo del *jardin de proprieté* se emplearon *bosquets de moyenne futaie a hautes palissades*. Esta «imitación de la naturaleza» era, desde luego, más «natural» en Francia, donde la vegetación autóctona formaba sin problemas el «relleno» de los bosquetes. Pero aun allí, se reforzaba el efecto creando muros de vegetación con *charmille*, es decir carpe o *carpinus betulus*, de unos dos metros o poco más de alto, formando muros verdes continuos, que es a lo que se denomina *hautes palissades*.

Sabemos que al crear el jardín se «desmontó» el terreno, lo cual quiere decir que se taló sistemáticamente, dejando hacia fuera la ilusión del bosque con robles de pequeño y mediano porte y la pared de *charmille*. Es im-

Las coníferas han invadido los bosquetes al sur de la Cascada.

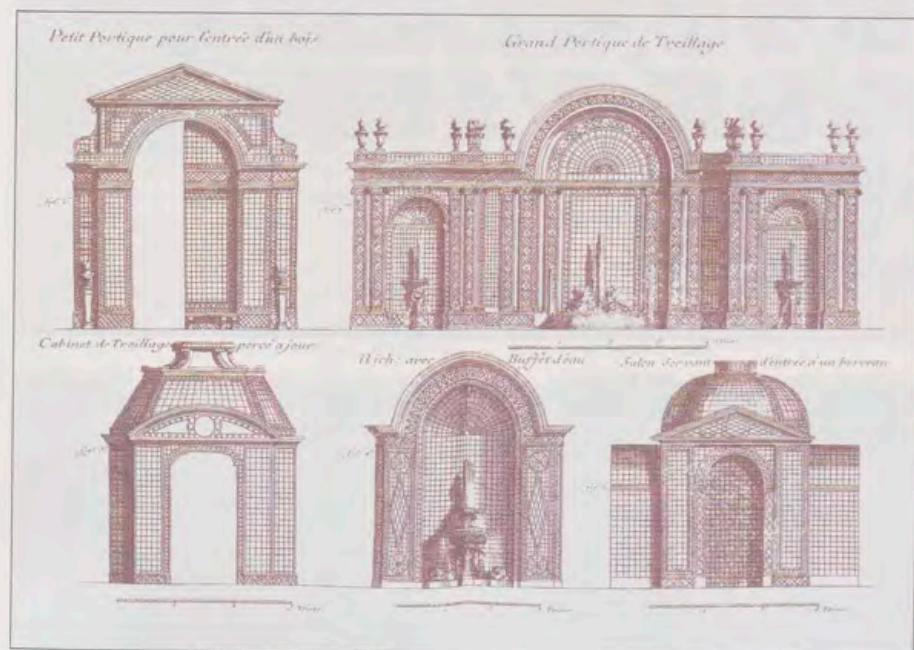


pensable un bosque de este tipo con pinos creciendo en el relleno y sobresaliendo por encima de las alineaciones. En 1861 se mencionaban las paredes continuas de haya como elemento separador entre las calles y «los bosquetes incultos e intransitables».

Sabemos también que el rebollo se dejaba cortar algunas veces, aprovechándose para leña. Como esto dejó de hacerse (probablemente ya en nuestro siglo) a la vez que se dejaba crecer el pino e incluso se introducían grandes coníferas, mientras que la pared de charmilla degeneraba hasta llegar casi a desaparecer, bien puede imaginarse la diferencia entre el actual aspecto que ofrece y el que originalmente tenía el *jardin de propreté*.

Dadas todas estas premisas, son evidentes las dificultades que se presentan

Modelos de treillages,
de La théorie et la pratique
du jardinage.



NOTAS

¹ Nos remitimos a ese trabajo, que esperamos ver publicado pronto, para las referencias documentales y bibliográficas exhaustivas, que no caben en el reducido espacio de que disponemos aquí, señalando tan sólo que, tras los fundamentales estudios de Digard y Bottineau, las aportaciones más recientes se deben a Carmen Añón y a M^o Jesús Callejo Delgado —cfr. *Reales Sitios*, n.º 77 (1983), págs. 45-52—, cuya tesis sobre la ordenación urbanística de San Ildefonso continúa, por desgracia, inédita.

² Había sido enviado a la Corte de España por su maestro, el prestigioso Robert de Cotte, como ejecutor de sus proyectos para el Retiro y Alcázar de Madrid y, pese a los problemas entre De Cotte y su discípulo, y al definitivo fracaso de los grandiosos proyectos para El Buen Retiro, Carlier permaneció aquí como arquitecto de Felipe V; realizó el parterre de El Buen Retiro a satisfacción del Rey, y por su formación resultaba idóneo a la hora de plantear unos grandes jardines a la francesa.

³ Carlier contó desde el principio con el eficaz apoyo del jardinero, también francés, Esteban I Boutelou, pero ni a éste ni a los escultores Fremin y Thierry puede atribuirse parte alguna del trazado, aunque asumiesen conjuntamente la dirección de las obras a la muerte del arquitecto. Los jardineros florentinos Joly, Basani y Lemmi se circunscribieron al jardín que les estaba encargado, llamado por ello «de los italianos», y conocido ahora como *Partida de la Reina*, que era un plantel o *potager* cuya disposición se debe también a Carlier.

⁴ Pese a su mérito, no hay que exagerar el peso de Marchand en la responsabilidad del trazado. Estaba muy unido a Boutelou, a quien dejó sus libros y papeles al morir, y con quien había colaborado también en Aranjuez, haciendo el nuevo parterre ante el palacio de aquel Sitio, y la Isleta. Cfr. J. L. SANCHO, «Los jardines de Aranjuez bajo los primeros Borbones, una nueva imagen», en *Actas del Congreso Internacional «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII»*, Comunidad de Madrid, 1987, págs. 663-674. La adición del terreno donde está la fuente y plaza de los Baños de Diana es posterior a la muerte de Marchand, cuando fue reemplazado por su discípulo Fernando Méndez de Rao, quien levantó un plano, o varios, del Sitio, pero no consta que proyectase nada en el jardín.

para llevar adelante la actuación global y coherente planteada y deseable. Los *parterres*, por unas razones o por otras, pueden quedar como están²⁷, pero los bosquetes originan diferentes problemas. Los de diseño más elaborado exigen una actuación drástica, pero sencillamente inevitable, que es su total reposición, eliminando los ejemplares arbóreos inútiles que hoy los forman y replantando *ex novo*. Tal es el caso de los bosquetes a ambos lados del eje de la cascada principal, y de los de la Selva y del Nocturnal, y dentro de esta categoría hay que considerar como actuación pionera la del bosque del Laberinto. Paradójicamente, son los bosquetes de diseño más simple los que presentan más problemas, pues la masa arbórea de su «relleno» ha crecido descontroladamente, alcanzando, por una parte, los robles una altura desmesurada respecto a la que podían llegar a



⁵ La mano de obra para ello consistía en cuadrillas de paisanos y de soldados; estos últimos pertenecientes a las guardias españolas y walonas. Pero además de esta fuerza de trabajo se contaba con una nutrida plantilla de empleados, dirigidos por un grupo de técnicos, a cuyo frente estaba el director general de las obras, René Carlier, quien aparece denominado ya en marzo de 1721 como «arquitecto y director general... de dicha Real Obra». Desde muy pronto, Carlier sintió una doble necesidad: tener un ayudante de confianza para los diseños y trazas y colocar a su hijo Francisco. Así, éste aparece ya en agosto de 1721 como delineador en el primer puesto de la nómina, inmediatamente después de su padre y con el sueldo de 15 reales diarios, y así continuará hasta la muerte de René.

⁶ Las tres grandes secciones de la obra quedaron bajo la completa y directa responsabilidad de sus respectivos jefes, es decir, Esteban Boutelou para la jardinería, D'Orleans para la fontanería; y para la escultura Fremin y Thierry. Aunque es indudable el peso específico de Boutelou, «jardinero y arbolista de S.M.», y aunque en los documentos de ese mes se le cite el primero entre todos los empleados, no cabe duda de que los escultores no estarían dispuestos a tolerar el quedar jerárquicamente subordinados a él. Las obras continuaron con perfecta regularidad y eficacia bajo la dirección conjunta de ese «entente» de los cuatro técnicos franceses: rápidamente apartaron de la escena a Francisco Carlier, quien, si no de director, pues tenía 15 años, podía haber continuado como delineador. Para desempeñar las funciones de trazador de las obras apareció más tarde el ingeniero Esteban Marchand, pero éste nunca obtuvo el cargo de director de las mismas, limitándose a un papel de técnico especializado para la disposición de las calles que habían de complementar el trazado, ya totalmente dispuesto por Carlier. El jardinero

Anónimo. Plan general de San Ildefonso, fechable entre 1740 y 1760, con el jardín en su estado definitivo. (Biblioteca Nacional. Paris).

mayor no sólo respondía de las plantaciones, sino que quedaba a su cuidado la dirección de los desmontes, allanamiento de terreno, apertura de zanjas para los cimientos de las murallas y supervisión de la obra de mampostería de las mismas. Pero las «cadenas» e impostas de piedra de sillería de estos muros eran supervisadas, como toda la cantería, por los escultores, quienes dirigían no sólo el taller de escultura de Valsain, sino los equipos de trabajadores que sacaban piedra de las canteras de El Paular y Espejón y los que labraban el mármol en el jardín; también dirigían lo realizado por los asentistas de cantería. De este modo fue responsabilidad enteramente de los escultores la construcción del templete o cenador sobre la cascada principal, llevado a cabo por los canteros empleados en el jardín. La nómina del jardinero mayor en septiembre de 1722 constaba de 363 personas.

⁷ Durante ese mes de abril trabajan en el desmonte muchísimos peones, nada menos que 210, y además 200 soldados, 100 de ellos pertenecientes a la guardia walona y los otros 100 a la española, acuartelados en el Sitio. Durante la primera fase del desmonte, sobre la que tenemos menos datos, hubo de llevarse a cabo la explanación de todo el terreno del parterre y de los bosquetes a él inmediatos, el aterrazamiento de la eminencia, donde se asienta el cenador y la cascada, y la nivelación de la gran terraza de la «carrera de caballos», puesto que todos estos son trabajos que se dan por realizados en la fase siguiente.

Evidentemente, el estado de desarrollo de las obras de desmonte no era homogéneo en todo el jardín, sino que se llevaban a cabo a la vez fases diferentes en diversos puntos. Por otro lado, las referencias a la cascada principal hacen pensar que ese punto, el de atención preferente, se encontraba bastante avanzado: ya se pensaba en la decoración escultórica, que inicialmente

parece haber sido concebida en mármol, y se llevaban a cabo movimientos de tierras que parecen concernientes tanto al vaciado de los estanques o caídas de la misma, como a sus inmediaciones. En noviembre se vaciaba el hueco para el estanque de las Tres Gracias. Terminados, al menos en lo esencial, los vaciados de la cascada principal y de los estanques mayores de la «carrera de caballos», así como la «gran muralla» que contiene los terrenos de esta terraza, la atención y el pulso de los trabajos de desmonte se desplaza a principios de 1722 hacia la cascada baja o ría, y también a los bosquetes adyacentes a la cascada principal.

⁸ Varios pagos de ese mes y siguientes se refieren al estanque de la Media Luna. A partir de febrero se hacen regulares y abundantes los pagos por vaciado en el estanque de Andrómeda o cabeza de la cascada. La actividad parece concentrarse primero en la Media Luna, para luego dedicarse por una parte a la «cabeza de la cascada», o sea al estanque de Andrómeda, y al tramo de la cascada entre ambos estanques, y por otro al tramo del río por debajo de la Media Luna. Ya en abril se menciona «la calle de los árboles cerca del río que ha de pasar por detrás de la muralla grande», a este lado del cauce de la ría, y al otro «la calle de los árboles al otro lado del río frente a la muralla grande».

⁹ El silencio documental permite suponer que las tareas de explanación de los bosquetes inmediatos al parterre, a derecha e izquierda, estaban ya terminadas, y que se esperaba sólo al tiempo oportuno para su plantación, al igual que en el propio parterre. Previamente era necesario, sin embargo, terminar los movimientos de tierras en el estanque de la fuente de Eolo, situado en el bosque alto de la derecha, sobre la cascada. Ya preparado el terreno del parterre para plantarlo continúan los trabajos de desmonte «al pie de la cascada principal, donde ha

Plantados como «arbusto ornamentales» en el siglo XIX, los enormes cedros llenan el parterre de Andrómeda.



de estar la fuente», es decir, la de Anfitrite, en los cimientos de las escaleras que la flanquean, en los de los muros que contornean el parterre y contienen los bosquetes sobre él, especialmente a la derecha, y en las zanjas para las cañerías que conectan con la fuente de Anfitrite. Con ello se acaban los desmontes en las inmediaciones del parterre, y la atención a este respecto vuelve a concentrarse en la ría y en otros puntos.

¹⁰ A finales de ese mes se desmonta el ámbito de la plaza de Andrómeda y el vaciado de su estanque. Desde finales de abril y durante todo el mes de mayo los trabajos de la ría o cascada baja experimentan un notable empuje, y se comienzan a abrir las zanjas para los cimientos de los muros que formarán el cauce. Sabemos que por entonces se trabaja todavía en perfeccionar el cauce de la ría o cascada baja entre los estanques de Andrómeda y de la Media Luna. A la vez que se llevaba a cabo la importante tarea de vaciado del estanque de la Media Luna se proseguían las zanjas para cimentar los muros que habían de encauzar la ría y continuaba el vaciado en el extremo inferior de ésta.

¹¹ «La muralla del parque que cierra el jardín» era llevada a cabo desde principios de junio por varios maestros de albañilería. Esta obra, cuyos pagos se extienden durante los meses siguientes, es sin duda la cerca que rodeaba el perímetro de las Ocho Calles por el Sur y el Este, y que no existe a causa de las ampliaciones posteriores. A finales de junio aparecen los primeros pagos por la explanación de las dos calles principales perpendiculares, la de Oeste a Este y la de Norte a Sur, así como las que forma el perímetro del esquema por el Sur y Levante. También entonces se acomete la calle que prolonga hacia el Oeste el eje central de las Ocho y va entre la faisanera y los planteles y su paralela, la llamada luego «de la Melancolía». En la segunda semana continuó el trabajo en las dos calles paralelas en dirección Este-Oeste, situadas más al Sur dentro del esquema de las Ocho Calles. En julio de 1722 se estaba trabajando en la mampostería de las murallas de la cascada y en la de la cerca del parque, así como en las calles diagonales de éste, en las perimetrales al Norte y al Este y en la «plaza diametral», o sea la de las Ocho Calles, donde aún no estaba planeado colocar fuentes. Se desmontaba entonces también el terreno para la calle del Mallo («que sale de enfrente de la capilla de Palacio») y se traía mucha piedra de Espejón para la cascada principal. En agosto comenzaron a allanarse las calles del lado norte del jardín y a plantarse la calle del Mallo y de la Melancolía; los soldados dejan de trabajar entonces en el desmonte. En octubre puede darse por completamente terminado el *potager* o jardín plantel, cuyas portadas de cantería estaban acabadas; continuaba la construcción de las murallas del río.

¹² En febrero se traían álamos para plantar el parque —en cuya muralla aún se trabajaba—, y tilos para la terraza de la «carrera de caballos», naranjos de Florencia y, sobre todo, tejos, bojés, charmilla —de Pau— y acebos para las «parterras del río», cuyo plantío avanzaba en marzo, cuando se estaba llevando a cabo el túnel embovedado que lleva las cañerías desde el «mar» a la fuente de Andrómeda y se empezaba la escalera de la Selva y el puente sobre la ría. El 9 de marzo se colocaban las estatuas del triunfo de Anfitrite al pie de la cascada, y ya corrían los surtidores de la Selva. En abril se empezaron a desmontar los bosquetes de Andrómeda, a la vez que se terminaba el plantío de álamos del parque, cuya muralla se concluyó en mayo al colocarse su albardilla; seguían entonces aserrando mármol para la cascada principal, mientras se empezaba la casa de las flores y la muralla del «mar de carneros». En junio se colocaba el suelo de la cascada, de mármol de El Paular, se

trabajaba intensamente en el mar y en la alcantarilla que de él baja a Andrómeda, y se atendía a cerrar la muralla del jardín por la parte del bosque alto sobre el cenador contra la del parque. En julio se había dejado sin agua la ría para construir más deprisa sus paredes, y avanzaba la obra de cantería del puente, la escalera de la Selva, los estanques y la casa de las flores, por Andrés Collado. Las puertas de madera en la muralla del parque se asentaron en agosto. El 10 de septiembre del mismo año se terminaba el revestimiento de mármoles de la cascada, mientras empezaba a elevarse el cenador. En noviembre se acarrea gran cantidad de tierra para el terraplén de la muralla del mar y se iniciaba el plantío del Laberinto, que continúa en diciembre, a la vez que se hacía el estanque de la faisana. Según Ponz, la cascada baja o ría, al igual que la fuente de la Selva y la de los Vientos, «estaba corriente a fin del año 1723, y asimismo algunas otras».

¹³ Durante esos años el ritmo de las obras, naturalmente, disminuyó mucho. En enero de 1726 estaba terminado el treillage de la entrada del Laberinto, y se iniciaba el de Andrómeda, que formaba una perspectiva en lo alto de la ría o cascada. Durante 1727 Collado labraba zócalos de cantería para las estatuas de mármol que empezaban a poblar el jardín.

¹⁴ Sobre esta fuente, cfr. J. L. SANCHO, «La fuente de los Baños de Diana en los jardines de San Ildefonso», en *Estudios segovianos*, tomo XXXII, n.º 88 (1991), págs. 247-302.

¹⁵ Así es tal como los podemos encontrar, sin ir más lejos, en las dos primeras láminas del Dezallier d'Argenville; pero en La Granja, la ampliación de la escala y el desinterés urbanístico, reunidos, hacen que toda la esquina norte de la propiedad, descuidada como un espacio residual, sea una inmensa *basse-cour* formada por barracas sin ordenar.

¹⁶ Seguramente formaba una doble curva en el punto del parterre de Andrómeda, debido tanto a la pequeña colina que interrumpía su descenso como a la meseta que quedaba a su izquierda, formando un espacio alto, con una pendiente regular y sin mayores accidentes. Tampoco los había en el espacio, más bajo y más estrecho, al otro lado del arroyo, el cual salía de la propiedad por su ángulo norte. En este último tramo del recorrido, correspondiente al pueblo, el arroyo mantuvo su forma natural hasta el reinado de Carlos III. Que la ría era primitivamente un arroyo ya lo dice Ponz, y lo subraya Casa-Valdés, tras haberlo pasado por alto todos los autores que se han dedicado al jardín, a veces con notable miopía, pues suponen esta «cascada vieja» posterior a la «nueva» cuando su nombre mismo indica todo lo contrario: las obras de la cascada o ría estaban muy avanzadas en 1722, según las cartas de Carlier publicadas por Casa-Valdés.

¹⁷ Según esto, el trazado de las Ocho Calles se habría realizado antes de que el terreno fuese de propiedad real, pero parece imposible explicar el proceso de otra manera, y además ya existía el precedente del mar, que se creó sin ser del Rey el terreno, pues vino también incluido en la venta de 1723. Posteriormente, en 1735, la Corona adquirió el resto de los terrenos desde las calles de la última línea hasta los límites actuales, rodeando el mar y el añadido donde se encuentran las fuentes de Latona y de Diana.

¹⁸ La diversidad entre ambas zonas fue señalada ya por Breñosa y Castellarnau, quienes la interpretaron entendiendo que las Ocho Calles eran la zona más antigua, parecer en el que les siguen Digard y Bottineau, aunque se llenan por ello de contradicciones internas. Ponz, por el contrario, apunta que las Ocho Calles responderían a una adición a la muerte de Luis I, cuando en



En el bosque de la Fama (al fondo), las coníferas han suplantado a los olmos y a los chopos de Lombardía.

1724 «... volvió el Rey a este sitio, en donde seguían las obras sin intermisión. Se extendieron los jardines hacia el lado del mediodía, dando lugar a las fuentes de los Dragones, de Latona, de Diana y de la Fama, y al paseo de las Ocho Calles». Aunque esta afirmación podría ser interpretada como una confusión del viajero, que se refiere a la compra del terreno sólo donde se hicieron las fuentes de Latona y Diana, nos parece que confirma que las Ocho Calles no habían sido pensadas como jardín antes de 1723. En cualquier caso, una carta de Isabel de Farnesio, fechada el 9 de marzo de 1723, distingue entre las dos partes del jardín: lo que ella llama propiamente el jardín, que es la zona plantada con tilos, y lo que denomina el parque, que ya entonces estaba «plantado casi todo de dobles avenidas de olmos». Esto es, las Ocho Calles. Por tanto, el conjunto del jardín estaba pensado y hecho en 1723, pese a que faltaba por adquirir el terreno del «parque». De este modo se encontraría ya en su origen esa distinción entre «jardín» y «bosque» que marcan Breñosa y Castellarnau dentro de la totalidad del «Real Parque».

¹⁹ En cuanto al pueblo, su plano es un levantamiento —no totalmente exacto— del estado en que se encontraba hacia 1738-1741, con las caballerizas realizadas, pero no la iglesia del Ro-

sario y, cosa curiosa, el cuartel de guardias ya proyectado.

²⁰ Por lo que a estos se refiere, la estructura general es la misma, salvo pequeños detalles, hasta la línea de las fuentes de Andrómeda y del Canastillo, y a partir de ahí todo cambia; el pilón de Andrómeda se convierte en un estanque oblongo, paralelo al cual se desarrolla el parterre del mismo nombre, doblando su longitud actual. Desaparecen así los bosquetes de Andrómeda y también los *boulingrins* al otro lado de la ría, pero otros dos parterres a la inglesa de este tipo, enormemente grandes, ocupan el espacio intermedio entre las Ocho Calles y otro grupo de 16 bosquetes que abarcan un área algo más reducida que las Ocho Calles, pero forman *pendant* con ellas. Al área del Laberinto se le ha dado forma cuadrada, disponiendo de modo completamente distinto los bosquetes de todo ese lado. Por último, el «Mar» ocupa un largo rectángulo transversal, difícil de hacer realidad.

²¹ La hipótesis de que sea un proyecto derivado de la adquisición en 1735 de los terrenos más allá de la calle de la última línea no me parece fácil, dadas las excesivas diferencias con la realidad en la parte baja del jardín, ya consolidada entonces.

²² Los autores españoles de guías en el siglo XIX veían en La Granja un trasunto de Versalles, queriendo decir que el jardín era de estilo clásico francés derivado de Le Nôtre. Esta tradicional y absurda comparación entre Versalles y San Ildefonso fue analizada por Digard, quien, movida por la preocupación de hallar en La Granja una belleza que le fuera propia, la encontró fundamentada en el pintoresquismo y la interacción entre arte y paisaje que advertía en el jardín castellano. Las observaciones de esta autora han sido aprovechadas luego por Bottineau y Casa-Valdés. Bottineau, sin embargo, dio un paso fundamental al encontrar el más directo paralelo francés y fuente inspiradora de La Granja, no en Versalles, sino en Marly.

²³ «La máxima sabiduría en la buena disposición de un jardín consiste en examinar y conocer a fondo las ventajas y los defectos naturales del terreno con el fin de aprovechar aquéllas y corregir éstas, puesto que las circunstancias de cada jardín son diferentes... A esto debe atender por encima de todo un arquitecto o un tracista de jardines cuando quiera formar un hermoso proyecto, sirviéndose con arte y economía de las ventajas del sitio y corrigiendo por medio de su habilidad los defectos, las irregularidades y las desigualdades del terreno... según la situación natural del trazado...».

²⁴ Conforme a este carácter dominante de jardín de propreté, en La Granja los potagers, aunque extensos e importantes, no ocupan sino un lugar subsidiario, «ya que todos esos huertos de verduras y de frutales, por muy bellos que puedan ser, se colocan siempre en lugares apartados y separados de los demás jardines; prueba evidente de que se les estima más útiles para la comodidad de una casa que necesarios para añadirle belleza y magnificencia... y que no deben ser expuestos a la vista sin más en un jardín hermoso».

²⁵ Este efecto ha sido señalado por J. L. SOUTO, *Madrid simbólico* (en prensa).

²⁶ Por tanto, no puedo estar de acuerdo con Darío Álvarez, quien ve en La Granja un bosque «natural» segoviano cortado por avenidas rectilíneas.

²⁷ El de la Fama debe su trazado actual a la época de Carlos IV, y por tanto no parece pertinente restituirlo a su estado original; en el de la Cascada sería posible, pero no así en el de Andrómeda, donde las grandes coníferas indiscrétamente plantadas a fines del siglo XIX —y alguna en el XX, para emparejar con las ya existentes— asombran su espacio impidiendo cualquier plantación.

HISTORIA DE "GRAËLLSIA ISABELAE" (GRAELLS, 1849)

UNA MARIPOSA DIGNA DE UNA REINA

Por Santiago SORIA CARRERAS

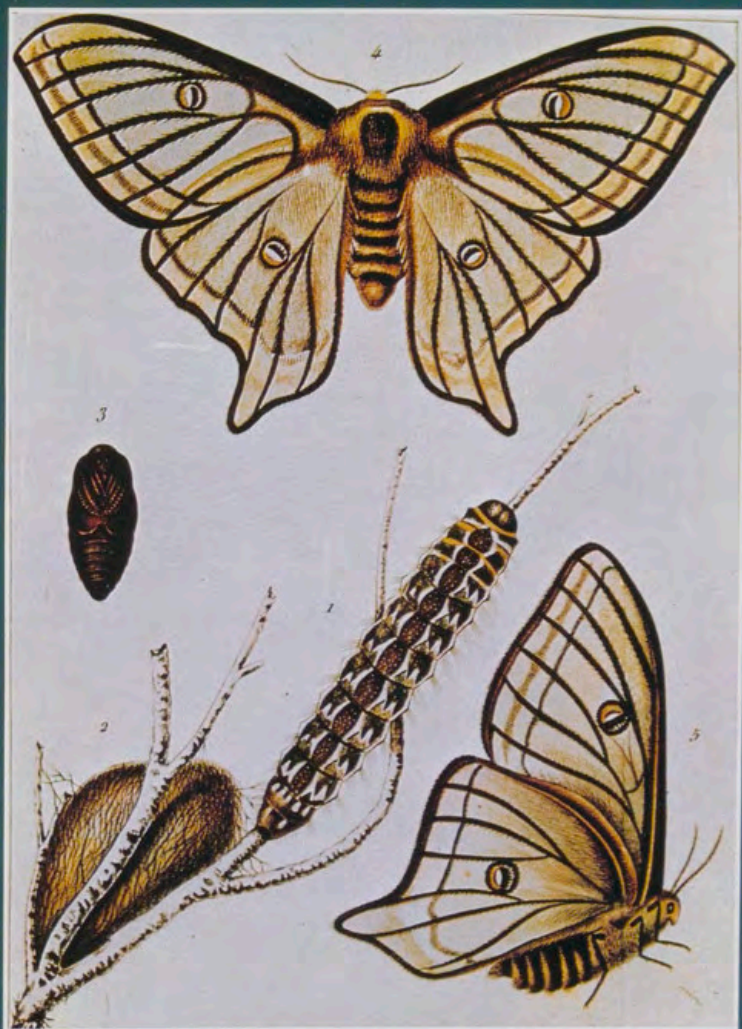


Lámina de los Anales de la Sociedad
Entomológica de Francia.

Se cuenta que a mediados del siglo pasado, en un baile de Palacio, la reina de España, Su Majestad Isabel II de Borbón, lucía entre sus joyas una gran mariposa de hermosura sin igual, como un colgante único en el mundo, montada sobre un collar de esmeraldas. La mariposa era una especie recientemente hallada en España, llevaba el nombre de la Soberana, y no cabe duda de que de todos los descubrimientos en el campo de la Ento-

mología realizados en nuestro país, que son muchos, el más apasionante, y uno de los más hermosos en su historia, es el de la *Graëllsia isabellae*, que intentaré resumir a continuación.

La historia comienza en 1838, posiblemente en una de las tertulias científicas de las tardes de Madrid, entre dos de sus típicos personajes: el profesor de Física de Su Majestad el Rey, don Juan Mieg, y el doctor don Mariano de la Paz Graells, médico y catedrático del Real Gabinete.

En alguna de estas tertulias se discutió de Entomología, ciencia que don Mariano dominaba perfectamente, y su atención quedó cautiva de una información que le suministró el físico. En la Sierra de Guadarrama, hacia El Escorial, se podía localizar una especie de lepidóptero americano que aún nadie había logrado capturar en Europa: *Actias luna*, mariposa de gran belleza, cuya presencia en España sería una noticia de enorme importancia científica. Si bien hasta entonces nadie había

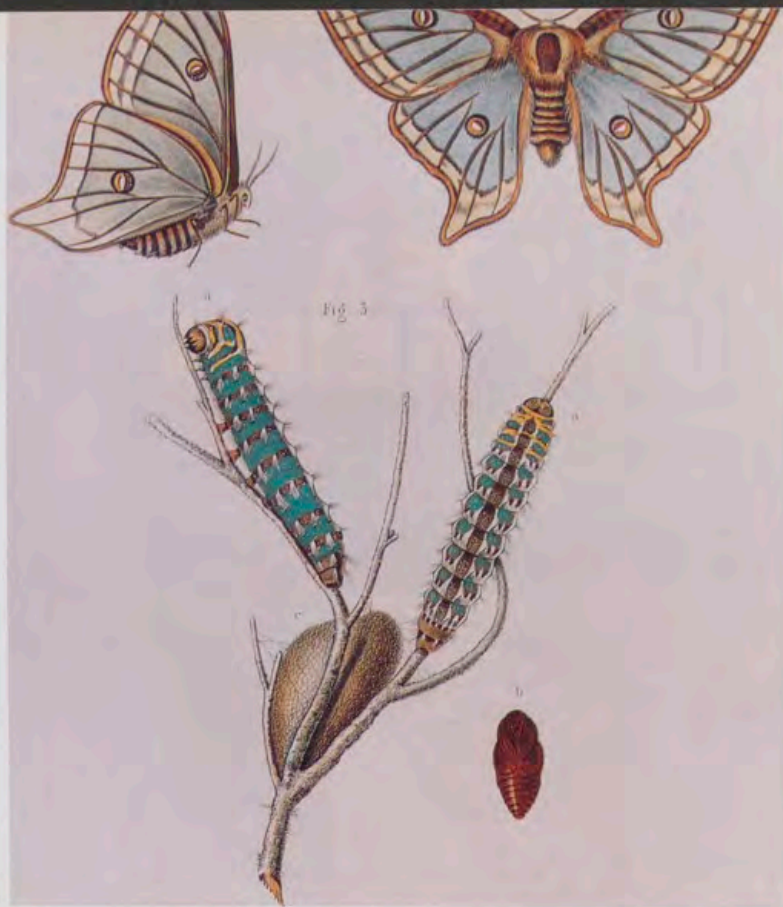


Lámina publicada en las Memorias de la Real Academia de Ciencias de 1852, que coincide con la publicada en Francia, añadiendo una segunda oruga.

capturado ningún ejemplar completo que pudiera ser estudiado, y confirmar así su presencia en nuestro país, él sí había visto algún resto de sus alas.

El doctor Graells, desde ese momento, tuvo un aliciente más para pasear por los hermosos lugares que la Casa Real poseía en la Sierra de Guadarrama: la esperanza de encontrar la preciada mariposa, hecho que no ocurrió hasta once años después.

En la primavera de 1848, nadie sabe tras cuantas visitas a las zonas donde suponía que podía encontrarse la *Actias luna*, y casi al atardecer, cuando ya sin duda finalizaba su día de capturas entomológicas con una nueva desilusión, descubrió sobre un pino silvestre del Monte de Pinares Llanos, en el término municipal de Peguerinos, provincia de Avila, una oruga de gran tamaño, desconocida, y que inmediatamente relacionó con la mariposa que con tanto afán buscaba, intentando su cría en cautividad, lo que por desgracia no logró, ya que, tras formar su capullo y crisalidar, fue destruida por otros insectos.

Localizada la zona donde se hallaba la *Actias luna*, y conocida su planta nutricia, para don Mariano era sólo cuestión de tiempo la captura del insecto adulto (que es el necesario para la identificación total de las especies). En la primavera siguiente (1849) se desplazó al mismo lugar, y después de tres días de infructuosa búsqueda, su fiel acompañante, el perro «Curicus»,

hizo la postura típica de «muestra» ante un pino silvestre abatido, sobre el que se hallaba posada una mariposa de gran tamaño, y de belleza sin igual en la fauna entomológica europea.

El doctor Graells rápidamente se dio cuenta de que la mariposa capturada por él, una hembra, era parecida a *Actias luna*, pero sin duda correspondía a una nueva y hermosísima especie, aún sin describir para la ciencia.

El ilustre entomólogo preparó en seguida la descripción original de la especie en latín, como era preceptivo en esa época, y a la hora de denominarla pensó en *Diana*, pero al averiguar que este nombre ya estaba ocupado por otra mariposa del mismo género, escogió el de *Isabellae*, en honor a la Reina Isabel II de Borbón, como explicaría con posterioridad.

La descripción primera, a efectos de que ningún otro entomólogo se le adelantara, corría prisa, por lo que decidió publicarla en Francia, país que en aquel tiempo tenía un número mucho mayor de revistas científicas que el nuestro, recurriendo (por desgracia como luego veremos) a su amigo el General Barón de Feisthamel, que fue gobernador militar de Barcelona en 1823, cuando tuvo lugar la ocupación de los «100.000 hijos de San Luis».

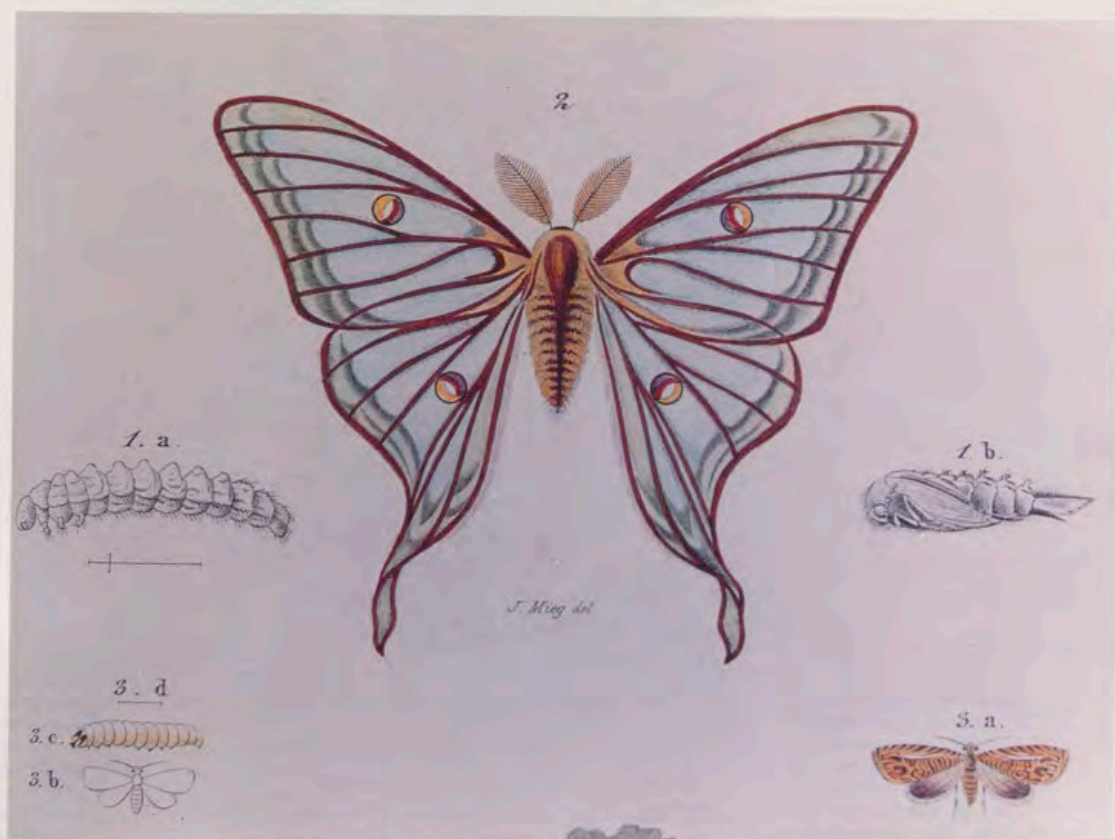
La especie se publicó aquel mismo año (1849) con el nombre de *Saturnia isabellae* en la poco difundida *Revue et magazine de zoologie* de París, en un trabajo titulado «Description d'un

Lipidoptère nouveau de la tribu des Saturnides, appartenant a la Faune entomologique espagnole», que por su interés y escasa longitud reproducimos a continuación:

«En attendant que j'aie rédigé une notice détaillée sur le magnifique Lépidoptère que j'ais déconvert celle année, je m'em presse d'en publier la description suivante: *Saturnia Isabellae* — alis patentibus: anticis rotundatis, posticis caudatis, omnibus viridibus, subdiaphanis, basi lanuginosis marginibus nervisque purpureo ferrugineis; ocellatis, ocellis fenestratis, annulatis; in uno quoque, annulo externo nigro; interno dimidio luteo, dimidio purpureo, alarum anticarum limbo externo ex luteo et nigro quadrivittato; posticarum tantum trivittato. Corpore longe villosa. Oculis nigris; fronte, antennis, scapulisque luteolis; cervice tergoque purpurascens; abdomine ex luteonigro et purpureo, obscuro annulato; pedibus purpureis; femoribus lanugine flave longe ciliatis — Lat. alarum patentum, II centim».

«Larva, ex albido punetatissima; fascia lata dorsali abdomineque rufescentibus; lateribus viridibus; segmentis tribus primis, antea ex atro purpureo luteoque maculato marginatis; caeteris, praeter duos últimos, rubello-purpureo annulatis; annulis a maculis ablongis niveis tuberculoso-piliferis verticaliatis;

Primera representación del macho de la especie, en las Memorias de la Comisión del Mapa Geológico de España de 1855 (publicado en 1858).



pilis tuberculorum trium segmentorum priorum flaveolis; reliquis albicantibus».

«Puppa brunnea, foliculata; foliculo laxo, pyriformis, apice foramine elástico dehiscente». «La Saturnia Isabellae est visiblement l'unique représentant en Europe du groupe des Saturniides appelées Cudatae, dont six Espèces sont connues seulement; savoir: Sat. Luna, Selene, Cometes, Diana, Mimosae et Isis, toutes exotiques.

Sous peu de jours, je publierai une Notice complète sur ce Lépidoptère, avec les figures de l'insecte parfait, de sa chenille et de ses diverses transformations».

Con anterioridad, y en un detalle carente por completo de elegancia (pero que ha resultado muy revelador para las posteriores discusiones sobre la personalidad de don Mariano), el traductor del trabajo, Fairmaire, publicó una nota sin título en los *Anales de la Sociedad Entomológica de Francia* (año 1849, tomo VII, pág. 62), donde indica:

«y a une quinzaine d'années, dans les montagnes des environs de Madrid, un grand Lépidoptère qu'il regardait comme una simple variété de la *Saturnia luna*, Cet insecte vient d'être retrouvé récemment dans les mêmes localités par M. Graells, qui le regarde comme davant former une espèce nouvelle qu'il se propose

de décrire et de figurer dans nos Annales sous la dénomination de *Saturnia Diana*».

En 1850, en los citados *Anales*, se publica de nuevo la descripción latina de la especie en un artículo titulado «Sur un lepidoptere nouveau de la tribu des *Saturniides* appartenant a la fauna Centrale d'Espagne», donde se corrigen algunas erratas del anterior, y a continuación, y ya en francés, se explica la descripción de la especie y las vicisitudes de su descubrimiento y captura.

El artículo es acompañado por una excelente lámina que representa a la mariposa de perfil y desde arriba; una oruga y un capullo sobre una rama sin ningún tipo de hoja, y una crisálida, desnuda.

Graells, posiblemente deseoso de dar a conocer su descubrimiento a los pocos entomólogos españoles de aquel entonces, publicó nuevamente la descripción de su insecto en las *Memorias de la Real Academia de Ciencias de Madrid* de 1852, con el título «Descripción de algunos insectos nuevos pertenecientes a la fauna central de España», traduciendo casi literalmente lo publicado en Francia, si bien es en este artículo donde explica el «porqué» del nombre. Tras la descripción latina y la referencia a sus dos artículos anteriores se leen las siguientes palabras:

«AL AUGUSTO MOMBRE DE S.M. LA REINA DOÑA ISA-

BEL SEGUNDA, dedico esta magnífica *Saturnia*, único representante en Europa de la Sección a que pertenecen la DIANA, LUNA, SELENE, ISIS y otras divinidades menos positivas que la nuestra».

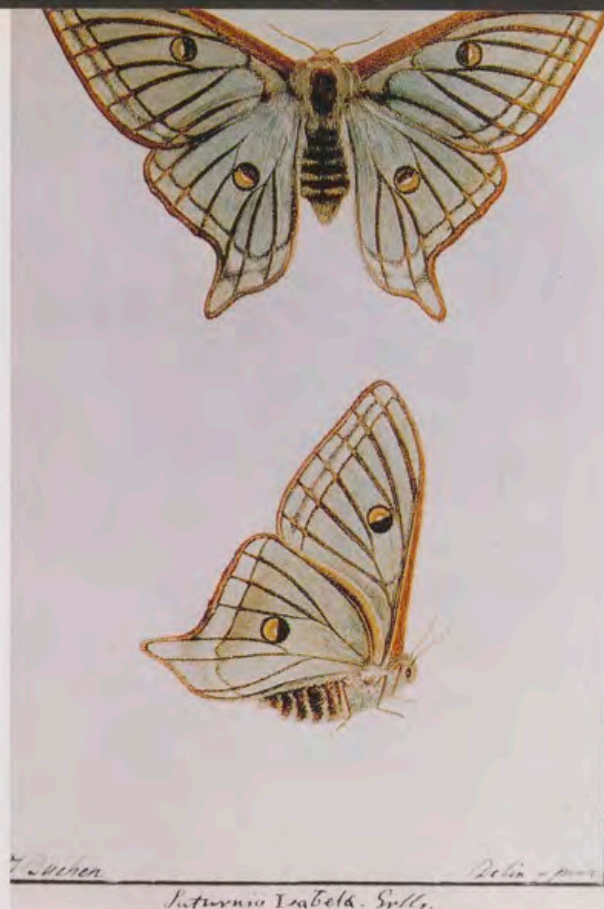
Asimismo, respecto al texto en francés cambia los dos últimos párrafos, que quedan así:

«Esta linda mariposa aparece en la primavera; su oruga crece durante la primera parte del verano y en la canícula hila el capullo en que la crisálida pasa encerrada la mayor parte del año».

«Peculiar hasta el presente de los bosques de S.M., pertenece de hecho a la fauna central de España y, sin disputa, es el más hermoso lepidóptero que la caracteriza». Madrid, 1851.

Si bien por otros escritos parece claro que la localidad de la primera captura fue Pinares Llanos, el descubrimiento casi inmediato de una colonia muy numerosa en La Granja de San Ildefonso (Segovia) inspiró sin duda este comentario como refuerzo a la dedicatoria del autor, ya que los terrenos no sólo pertenecían a la Soberrana, sino que eran frecuentemente visitados por ella con un cariño especial.

Acompaña al trabajo la misma lámina que en el publicado en Francia, cambiando sólo el orden, y añadiendo una segunda oruga, en este caso vista de perfil.



Dibujo original de Graells, de donde fueron tomadas las dos primeras láminas que aparecen en este artículo en lo referente a la hembra adulta. Obsérvese la nomenclatura manuscrita por don Mariano: S. Isabelae, con una sola l.

En el mismo año 1852 publica una separata de este trabajo con el título «Descripción de un lepidóptero nuevo, perteneciente a la fauna central de España, dedicado a S.M. la Reina D.^a Isabel II», con idéntico contenido, excepto la errata MOMBRE por NOMBRE, que corrige.

En 1855 se editó, dentro de la parte zoológica de las Memorias de la Comisión del Mapa Geológico de España de 1853, un «catálogo», preparado por don Mariano, sobre los «lepidópteros de la provincia de Madrid», donde se describe al macho brevemente con las siguientes palabras:

«*Saturnia isabelae* Grlls. Primavera. El macho de esta linda especie difiere de la hembra por sus antenas pectinadas y de forma oval, y además tiene los colores más vivos, y la cola del ángulo de las alas posteriores es mucho más larga y revuelta en espiral». Este macho fue capturado, según informa en el mismo trabajo el autor, en la sierra de Madrid, en el mes de mayo, una vez concluidas las labores de la parte baja de «su área» de trabajo.

En 1858, dentro de las *Memorias* referidas al año 1855, se encuentra el estudio «Insectos Nuevos de España descubiertos y descritos por el Doctor D. M. P. Graells», donde don Mariano aporta una descripción del macho más completa, que transcribimos a continuación:

«Alis anticis triangularibus, angulis obtusis: posticis longe caudatis, cauda

pollicari, spiraliter revoluta, antennis latissime pectinato-plumosis, ellipticis, fulvis: caetera ut in o».

«Coloración.—Igual a la de la hembra, con la diferencia de tener alguna mayor intensidad las tintas; sobre todo en las antenas, que son del mismo color que las nerviaciones de las alas».

«Cuerpo menos grueso que la hembra con el abdomen más recogido y atenuado».

«Antenas anchas elípticas, pectinado-plumosas, con las barbas superiores casi tan largas como las inferiores».

«Alas anteriores más triangulares que las de la hembra y las posteriores con el ángulo anal terminado en una larga cola de forma ligular y retorcida en espiral».

Acompaña a la descripción la primera figura del macho (entre otros insectos en diversas fases), firmada por «J. Meig del», y para mi gusto, de calidad algo más inferior que las anteriores.

Hasta aquí la historia podría ser la de cualquier otro descubrimiento entomológico, destacando la gran paciencia y tenacidad de don Mariano y la belleza del insecto descrito, con la excepción del nombre, que la publicación de París usó como dado por Graells de «*isabellae*», afrancesamiento del original *isabelae* escogido por el autor del descubrimiento, como se ve en el nombre manuscrito por don Mariano en las láminas de su trabajo, afortunadamente conservadas en la Escuela Técnica Su-

perior de Ingenieros de Montes, y con posterioridad en el Instituto Español de Entomología, hoy parte del Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

Ya que el traductor afrancesó el nombre de *isabelae* a *isabellae*, pero no lo latinizó (en latín hubiera sido *elisabethae*), el nombre dado en la revista de París no es válido según el Código Internacional de Nomenclatura Zoológica, que marca las reglas aplicables en estos casos, debiendo por tanto conservar el de *isabelae*, como era la intención manifiesta del descubridor y así lo hacemos todos los entomólogos españoles, pero aún no, desgraciadamente, gran parte de los investigadores del exterior.

Graells sólo utilizó una vez la palabra «*isabellae*», que sepamos, y fue en 1852, al re-traducir el trabajo publicado en Francia, posiblemente «arrastrando» el «error» del traductor francés, pero antes (como puede verse en sus láminas manuscritas) y después (en multitud de etiquetas, otras publicaciones, correspondencia, etc.) siempre empleó *isabelae*, latinización correcta de «Isabel» español (no Isabell, Isabelle o Isabella) y es por tanto evidente que siendo una «Isabel» española la receptora de la dedicatoria, la especie ha de nominarse *Isabelae*, una vez desechada la posibilidad de «Diana», que aparece igualmente manuscrita y tachada en la referida lámina (conviene aquí recordar lo citado en la nota de Fairmaire).



Dibujo original de Graells. Obsérvese la presencia de acículas en la rama, que identifican claramente al pino silvestre, y la nomenclatura Diana, tachada y sustituida por Isabelae.

No fue éste el único problema causado por el General Feisthamel y por Fairmaire, ni el más grave. Se ha demostrado por Agenjo (1945), en su magnífico y completísimo estudio sobre el tema, que fueron estos personajes los que hicieron borrar de las láminas originales los dibujos de las acículas que hacían identificable la planta nutricia, rogando al insigne entomólogo español, preso de la necesidad de su «protección», que no la publicara, y posiblemente los que eliminaron toda referencia directa de la localidad de captura, desatando la crítica contra el sabio español.

Se negó la procedencia española del insecto, especialmente por entomólogos como Rambur, que habían colectado muchos años en España sin lograr localizarla; otros mantuvieron que, dadas las características exóticas de la especie, tan distintas de cualquier otra fauna europea, la misma había sido traída por barco de Africa, América, etc., y se habló durante años de misterios, leyendas y de «supercherías de traficantes de lepidópteros para dar mayor valor a la mercancía». Entre los entomólogos extranjeros que más criticaron a Graells destacaron Rambur, Seebold, Testout, y luego, de forma persistente, Oberthür, del que posteriormente trataremos.

Don Mariano de la Paz respetó este compromiso en lo referente a sus escritos, aunque no de palabra, hasta la muerte de Feisthamel, si bien con las noticias de «Pertenece a las montañas de los alrededores de Madrid»

(Fairmaire, 1849); «Pertenece a la fauna central de España» (Graells, 1850); «Peculiar hasta el presente de los bosques de S.M., pertenece de hecho a la fauna central de España» (Graells, 1852); «Sierra de Madrid, parte alta» (Graells, 1855), hubiera bastado para su rápida localización de no ser por la ignorancia manifiesta, la torpeza, o la desconfianza, máxime cuando don Mariano siempre empezaba sus estudios haciendo referencia a los anteriores, que completaba. El conocimiento de un trabajo debería haber supuesto el de la totalidad de lo publicado, por lo que con pocas molestias se hubieran evitado frases dolorosas que ahora se han convertido en ridículas para los que las escribieron.

Dolido por estas dudas, Graells afirma en su trabajo de 1858: «Esta magnífica mariposa, sobre cuya patria han dudado algunos entomólogos extranjeros, sólo por la circunstancia de pertenecer a un grupo cuyos miembros conocidos hasta el día son exóticos, ¡es española!, y otro de los insectos característicos de nuestra fauna, que, como la *Chelonia Latreillei* et *Dejéani*, *Megacephala euphratica* y tantas otras especies notables de la península son envidiadas por los entomólogos del norte, reducidos a observar las formas triviales de su frío país».

Graells sufrió más casos de desconfianza por parte de los «sabios extranjeros». Escalera, casi coetáneo, señala el caso de la *Acontia Graellsi*, otra mari-

posa capturada por don Mariano en Barcelona y descrita por Feisthamel, que se «supuso» de las Indias orientales, Isla Mauricio y Nubia, hasta que se encontró, años después, en gran cantidad, en la localidad señalada por el entomólogo español, lo que permitió escribir en 1858, refiriéndose al tema: «Espero sucederá lo mismo con la *Saturnia Isabelae*, destinada también por ahora a excitar la golosina entomológica de los naturalistas del norte, como a llamar cada día más la atención de los extranjeros sobre nuestro privilegiado país».

Asimismo Escalera, en 1943, relata el viaje que Graells «obligó» a realizar a Dufour y Perris a los altos del Guadarrama en 1854 para que confirmaran sus observaciones, puestas en duda, sobre su coleóptero *Byrrhno deplilis* Grlls., y que, tras unas capturas abundantísimas, hicieron exclamar al doctor Dufour: «bona, nova et singularis species Byrrhorum».

Volviendo a nuestra historia, en 1857-1858 el entomólogo Staudinger realiza un viaje por la Andalucía baja buscando la mariposa, que fracasa por no conocer las citas anteriores o despreciarlas, ante su creencia de que un insecto tan diferente a todos los europeos a la fuerza tenía que ser muy meridional. Esta decepción dio pie aún a más dudas, por la categoría del viajero como buen colector.

En 1862 vuelve Staudinger, ya orientado por los colaboradores de Graells, y captura gran cantidad de orugas en



Monumento que recuerda el descubrimiento de *G. Isabelae* en Pinares Llanos desde 1975. (Fotografía de Carlos Gómez de Aizpurua).

Placa cerámica conmemorativa del homenaje rendido a Graells en San Lorenzo de El Escorial, el 27 de agosto de 1991. (Fotografía de Carlos Gómez de Aizpurua).

La Granja (Segovia), sobre pino silvestre, montando un gran negocio de importación de crisálidas que le proporcionó altísimos beneficios.

Staudinger, buen comerciante, no relató jamás la zona de captura, excepto con un evasivo «Castilla y Aragón», ni la planta nutricia, sin merecer por ello las duras críticas que hemos comentado desatadas sobre Graells.

En 1877 Graells, hartó ya de los ataques a su proceder teóricamente egoísta, desveló la petición de Feisthamel, en una nota, en el Boletín de la Sociedad Entomológica de Francia, que en principio debió haber zanjado toda duda, excepto las nacidas de la envidia, quizá uno de los sentimientos más humanos y menos científicos de todos los tiempos.

Las críticas de Rambur de que Graells no «repartiera» más ejemplares de su mariposa entre los colegas extranjeros (lo que sí hizo con gran desprendimiento, por cierto, aunque no con Rambur) y de que debería haber hecho comprobar su descubrimiento por otros entomólogos, quedan perfectamente contestadas por la frase de Agenjo: «cuando la pasión enturbia los cerebros de los hombres, hasta los más perspicaces, como sin duda lo era Rambur, escriben cosas que rebasan el aspecto de lo pintoresco».

La crítica de Oberthür de que Graells «escriba mal» el nombre de la mariposa (*isabellae* y no *isabellae*) no deja de tener una cierta gracia, si pen-

samos que fue Graells y no Oberthür quien dio el nombre a la especie. No estaba «muy puesto» Oberthür en nomenclatura zoológica (ni sus seguidores) cuando refiriéndose a su pretendida subespecie francesa, a la que luego aludiremos, la nomina en varios artículos *Graëllsia Galliaegloria* OBTHR, como si se tratara de una especie diferente, y no *Graëllsia isabellae* (GRAELLS) Sub. *Galliaegloria* OBTHR, como debería nominarse, de ser cierta.

Pero si todas estas injustas dudas se dispararon con el tiempo, no ocurre lo mismo con las dudas científicas que este lepidóptero plantea, y que podemos resumir en dos:

1.ª) ¿Cuál es la auténtica posición de esta especie en la sistemática de los lepidópteros?

2.ª) ¿Cuál es el origen de este lepidóptero dado su aislamiento geográfico de sus especies más cercanas?

A ninguna de las dos preguntas podemos hoy dar respuesta en su totalidad.

El género parece que ya no ofrece dudas; Graells la incluyó dentro de *Saturnia*, y coincidieron con él casi todos los especialistas de su tiempo: Milliere, Fairmaire, Staudinger, Brhem, Oberthür, Bolívar, etc.; otros la consideran del género *Tropae* (Robinson, Grote, Kirby, etc.); otros en *Attacus* (Rambur, Larousse, etc.), pero, para satisfacción del descubridor, Grote, en 1896 (dos años antes de la muerte de don Ma-

riano) estudia el caso en profundidad y demuestra sus diferencias con todos, creando para ella el género *Graëllsia*, en honor al científico español, dando un criterio que desde entonces es aceptado por todos los autores prácticamente. Naessig en 1991 pone en duda de nuevo la validez del género y del «isabellae», pero sus argumentos son poco consistentes y rebatidos de manera eficaz por Ylla (1992), entre otros autores. El nombre completo del insecto estudiado debe quedar entonces como: *Graëllsia isabellae* (Graells, 1849).

Donde aún se plantea mayor problema es en la diagnosis de la familia a la que pertenece. La especie se aceptó por todos como un *Saturniidae*, hasta que en 1936 Schussler la integra en *Syssphingidae* por una serie de caracteres. Este es el criterio mantenido por la mayoría de los autores, hasta que en 1971 Rougeot revisa los *Saturniidae* del Mediterráneo, e incluye, por otros caracteres, a *Graëllsia* otra vez en ella. Desde entonces los criterios están divididos entre las dos teorías según los autores consultados, aunque parece tomar fuerza esta opción, acorde con lo expresado por don Mariano.

Para contestar ahora la segunda pregunta que nos hacíamos, es necesario continuar un poco la historia de tan discutido lepidóptero con dos nuevos descubrimientos (aunque uno quizá no lo sea).

En 1922, y ya en su vejez, le fue presentada a Oberthür una acuarela de



una mariposa capturada en Basse-sur-durance en los Alpes franceses «para que la identificara». Resultó ser una hembra de *Graëllsia isabelae*, sobre la que el entomólogo francés —por otro lado excelente— se apresuró a describir una nueva «subespecie» a la que le puso el nombre de «*galliegloria*», lo que no nos sugeriría más comentario de no ser porque el autor francés reprochó siempre a Graells la dedicatoria de la especie: «¡a una reina!», lo que le resultaba presuntuoso, no siéndolo, según parece, llamar a una simple subespecie (que quizá no lo es) nada más y nada menos que «¡Gloria de Francia!», que es lo que el nombre significa.

Además, como la historia escrita no perdona, destacaremos que otra de las críticas de Oberthür a Graells consistía en que necesitara cinco artículos para describir su mariposa (y hay que pensar que describió y dibujó por primera vez la hembra, el macho, la oruga, la crisálida, el capullo y el ciclo biológico), lo que le parecía excesivo. El y sus colaboradores dedicaron «sólo» quince a su «*Galliegloria*» que, además, y para terminar, no puede aceptarse como subespecie, ya que muchos de sus caracteres se encuentran dentro de la variabilidad individual de cualquiera de las colonias españolas, por lo que a lo sumo se trataría de una «forma» o ni siquiera eso. Poco después de su «descubrimiento», y en la misma Francia, se oyeron voces de que era una introducción artificial de crisálidas españolas

por parte de los discípulos del entomólogo francés para alegrar sus últimos años de vida.

Nunca sabremos lo que puede haber de cierto en estos rumores, que tanto sufrió Graells en propia carne, ya que es raro que estando Francia mucho mejor estudiada que España se descubriera una población autóctona de tan llamativo lepidóptero nada menos que setenta y tres años después de descubrirse en nuestro país, pero no sería un caso único, y además la siguiente historia nos hace reconocer que, aunque extraño, el suceso es posible.

El segundo descubrimiento se debe al profesor de Entomología de la Escuela de Ingenieros de Montes, el recordado don Gonzalo Ceballos, y a su hermano Luis que, tras multitud de fracasos por parte de entomólogos nacionales, y sobre todo extranjeros, de capturar *Graëllsia* en la zona sur de España, la localizaron en oruga en 1942 en las Sierras de Cazorla y Segura (Jaén), y, para gran sorpresa, no sobre pino silvestre, sino sobre pino laricio, lo que hacía cambiar no sólo el área conocida de localización, sino también la distribución de los alimentos de la especie, y por tanto el posible camino que siguió la mariposa para asentarse en el centro de la Península.

Hoy, con todos estos conocimientos, parece lo más probable que *Graëllsia isabelae* represente un relicto de la época terciaria, en la que poblaría una zona amplísima, ahora muy restrin-

gida. Hasta hace poco se pensaba que la especie más próxima en la evolución era *Actias luna* de Norteamérica, donde además existe el pino silvestre, pero ahora, conocida su alimentación sobre pino laricio (sólo Eurasiático), y estudiados en profundidad los principales caracteres de identificación de estas dos especies y de *Actias artemis*, de Japón, hay que admitir que *isabelae* es más próxima a *artemis* que a *luna* y posiblemente lo será más aún a ciertos *Sisphingidae* del Tíbet aún no bien estudiados, por lo que hoy por hoy, parece que *isabelae* es una especie sobreviviente en pequeñas colonias repartidas por España, desde una dispersión mucho mayor hace unos cuarenta millones de años. La ocupación por grandes masas de hielo de la zona de los Alpes franceses durante los periodos glaciales del cuaternario hacen difícil la presencia en Francia de una población autóctona, si se acepta esta teoría.

Los ejemplares tipo, macho y hembra, esto es, los individuos sobre los que Graells hizo las descripciones originales, se han perdido a causa de nuestra agitada historia, pero Agenjo, en 1965, inspirado en estas descripciones, y sobre ejemplares de la que se supone localidad tipo de la especie (Peguerinos, Avila), describió un nuevo tipo (Neotipo) para *Graëllsia*, en la revista que además tiene su nombre genérico (revista *Graëllsia*, volumen XXI, páginas 9 y 10), que es el que actualmente debe ser tomado como referencia, y que se



encuentra depositado en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

La «historia» de que Graells vendiera al Museo Británico el tipo de la especie por 500 pesetas, relatada (según dice, con constancia del hecho) por el Padre Barreiro (1944), tanto en el prólogo (pág. 70) como en el texto (nota de pie de página, 243), y el que esta cita haya sido recogida con posterioridad, y dureza crítica, en la «Historia de España» de Menéndez Pidal (1994, pág. 420), nos hizo ponernos en contacto con el prestigioso Museo, para intentar reafirmar la existencia del insecto primero capturado, recibiendo amable respuesta del Dtor. David T. Goodger, del Department of Entomology del Natural History Museum, en el sentido de que este ejemplar nunca estuvo en su colección y que se encuentra perdido, por lo que debe considerarse como «tipo» el neotipo descrito por Agenjo, lo que creo que zanja definitivamente esta cuestión.

Desde su descubrimiento, la «isabela» se ha convertido sin duda en el lepidóptero español más codiciado por los coleccionistas nacionales y extranjeros, y ha merecido, entre otros, los siguientes títulos: «conquista más bella de la entomología europea en 100 o más años» (Millere, 1869); «el más bello lepidóptero de Europa» (Ceballos, 1943); «la más española y más típicamente forestal de nuestras especies de lepidópteros» (Ceballos, 1943); «la mariposa más hermosa del continente europeo» (Agenjo, 1943);

«un insecto digno de figurar en el emblema del Cuerpo de Ingenieros de Montes Españoles» (Agenjo, 1967); «el más hermoso lepidóptero con que cuenta nuestro continente» (Soria, Abos y Martín, 1986), etc.

El afán coleccionista de finales del siglo pasado hizo mover gran cantidad de dinero alrededor de este lepidóptero, aumentado por el hecho de no poder ser reproducido en cautividad (al no fecundar los machos a las hembras), por lo que cada año debía ser capturada en sus lugares de origen, en cualquiera de sus fases, y criada hasta ser insecto perfecto, único con interés comercial.

La cría de generaciones sucesivas en cautividad no fue resuelta hasta 1972, en que el equipo de ICONA, bajo la dirección de don Ramón Montoya, ingeniero de Montes, jefe del Laboratorio de Mora de Rubielos (Teruel), logró fecundaciones con machos silvestres (o soldados) sobre hembras en trampas diseñadas al efecto, manteniendo una buena población, con fines científicos y de repoblación, hasta la actualidad. Esta técnica, con alguna pequeña variación, es la utilizada desde entonces por todos los entomólogos para la cría de la especie, y ha contribuido en gran manera a las posibilidades de estudio y reintroducción.

En 1975, y tras varios intentos anteriores no realizados, se erigió un monumento a este descubrimiento en Pinares Llanos (Peguerinos, Avila), con una

hermosa losa de bronce de dos centímetros de espesor, orientada al Norte, y debida al amor a la ecología y a la ciencia del ingeniero de Montes responsable de la zona, don Javier Ubeda.

El 3 de agosto de 1979, por decreto de los Ministerios del entorno, y de Agricultura de Francia, se protege en todo el país vecino a una serie de especies, entre las que destacan 24 lepidópteros, y de ellos la *Graëllsia*, prohibiendo la destrucción, cambio de lugar, captura, venta y transporte de ejemplares vivos y naturalizados.

El 19 de septiembre de 1979 se firma el Tratado de Berna, que es ratificado por España el 13 de mayo de 1986, y que da calificación II (estrictamente protegidos) a 51 insectos, 24 de los cuales son mariposas, y calificación III (protegidos) a dos insectos de los que destacamos *Graëllsia isabellae* (sic). España hizo reserva de este punto pasando todos los invertebrados del punto II al III, y quedaron incluidos por tanto en la calificación de «protegidos».

La Directiva 92/43/CEE del Consejo, de 21 de mayo de 1992, «relativa a la conservación de los hábitats naturales y de la fauna y flora silvestres», cita dos veces a nuestro lepidóptero (como *Graëllsia isabellae*, desgraciadamente), en el anexo II: «especies animales y vegetales de interés comunitario para cuya conservación es necesario designar zonas especiales de conservación»; y en el anexo V: «especies animales y vegetales de interés comunitario cuya recogida

Oruga en su cuarto estadio, dispuesta a consumir acículas de pino.



Macho adulto de *Graëllsia isabelae* (Graells).

en la naturaleza y cuya explotación pueden ser objeto de medidas de gestión».

El Decreto 18/92 del 26 de marzo de 1992, de la Comunidad Autónoma de Madrid, por el que se aprueba el Catálogo Regional de especies amenazadas de fauna y flora silvestre, y se crea la categoría de árboles singulares, recoge a *Graëllsia isabelae* en la categoría «D»: «Especies de interés especial», junto a otros tres lepidópteros, y señala una amplia relación de árboles monumentales de la Comunidad, muchos de ellos de los jardines, parques y montes del Patrimonio Nacional.

Por último, en un artículo sobre aspectos legales de la conservación de mariposas, Viejo *et al.* (1992), citan una Ordenanza (B.O.C.M. 300, de 18 de diciembre de 1991) del Excelentísimo Ayuntamiento de Colmenar Viejo (Madrid), por la que se otorga protección en el Municipio a 4 lepidópteros, entre ellos la *Graëllsia*, y a todas las especies en general que no constituyan plagas. Desgraciadamente las especies citadas lo son por su nombre común, lo que podría inducir a error. La *Graëllsia* lo es como *Isabella*, intento de vulgarizar el nombre afrancesado y erróneo de la mariposa, en un término nada acorde con un pueblo tan «castizo» como Colmenar.

En 1983, ante el gran auge que han tomado en España los tratamientos masivos contra procesionaria del pino con productos antiquinizantes, que parecían poseer una alta persistencia, se

decidió investigar la duración del producto en las acículas de los pinos, y su influencia potencial sobre la bella especie que nos ocupa (Soria, Abos, Martín, 1986).

Los trabajos de investigación se realizaron sobre orugas (amablemente cedidas por don Rodolfo Hernández, del Laboratorio de ICONA de Mora de Rubielos, Teruel), tanto en Zaragoza como en La Granja de San Ildefonso (Segovia), con personal del Patrimonio Nacional; los resultados fueron concluyentes respecto a la duración en los pinos y efecto sobre las poblaciones de *Graëllsia*, de modo que desde entonces, y a nivel oficial, es un condicionante más a la hora de decidir los puntos y los sistemas de intervención.

De esta experimentación se obtuvo la captura, en trampa de luz, de 4 hembras fértiles en La Granja de San Ildefonso en junio de 1984, iniciándose con ellas las crías en cautividad de esta especie, por parte del Patrimonio Nacional, con el exclusivo fin de mantener una población anual de 50-100 ejemplares para repoblación de nuestros bosques de pino silvestre, así como para estudios científicos de influencia de insecticidas y aspectos parciales de su biología, poco conocidos todavía.

En 1991, dentro de la colaboración institucional y personal mantenida con la Agencia de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid, se recibieron de ella 6 crisálidas con que reponer genéticamente nuestra población. En

1992 fueron cedidas doce a la misma Agencia y con idéntico fin.

La cría en cautividad de esta especie, según la Técnica ICONA, adoptada por Patrimonio Nacional, Agencia del Medio Ambiente y entomólogos particulares, permite la existencia de una población de reserva ante posibles caídas de población naturales o inducidas, y abre la posibilidad de pequeñas «seltas», como las realizadas en sus terrenos por el Patrimonio Nacional durante varios años, y en 1991 por la Agencia de Medio Ambiente en el término de San Lorenzo de El Escorial, que garantizan la presencia (o la aumentan), en sus zonas típicas de vuelo.

El 27 de agosto de 1991 tuve el honor de ser invitado al homenaje que la Agencia de Medio Ambiente, el Muy Ilustre Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial, y la Universidad Complutense, rindieron a don Mariano en la que fue su casa (y primer jardín particular de aclimatación botánica de España) con la colocación de una placa de cerámica de Talavera que, diseñada por don Juan Vielva, y redactada por doña Valeria Ríos, ingenieros forestales de la Agencia, recuerda la estancia en el Municipio del Sabio Riojano. Fue un justo homenaje institucional y popular a quien merecidamente ha sido llamado el Padre de las Ciencias Naturales en España.

La importancia científica del insecto estudiado es tanta que nuestro magnífico lepidopterólogo don Ramón



Motivo infantil, reproducido en papel de regalo, donde a la fantasía se une una perfecta representación de un macho de la especie.

Agenjo, director que fue del Instituto Español de Entomología, reúne, ya en 1943, más de 150 artículos de diversos autores, sobre este insecto. Como es lógico han aparecido gran cantidad de ellos desde esta fecha hasta nuestros días. José Ylla, en su magnífica tesis doctoral, defendida en Barcelona en diciembre de 1992, «Biología del Saturnid *Graëllsia Isabelae* (Graells, 1849)» (calificada con «Apto Cum Laude»), anota 302 referencias bibliográficas, en la revisión más completa que conocemos.

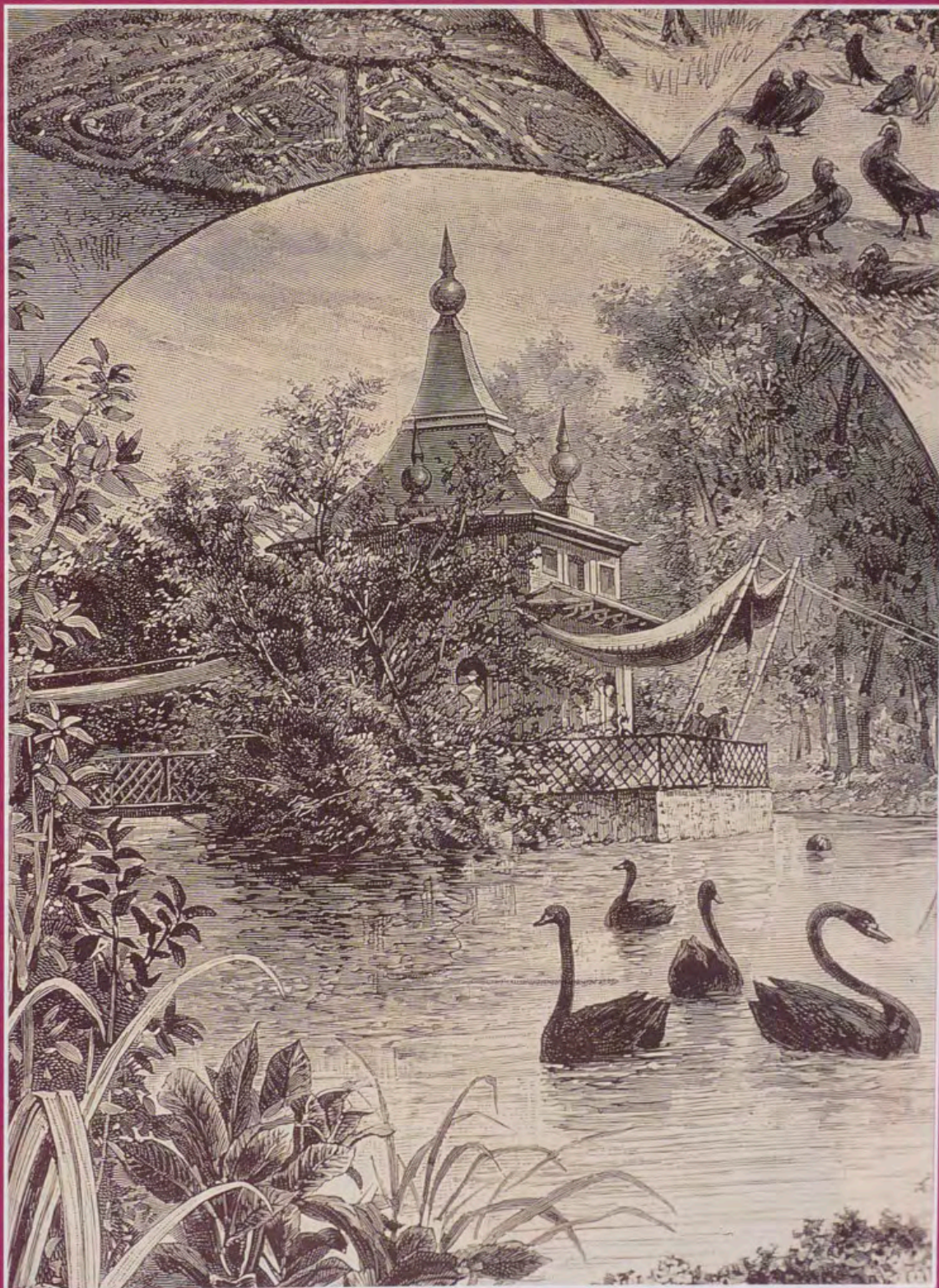
Son muchas, muchísimas más, las cuestiones entomológicas, anecdóticas y humanas que ha generado el descubrimiento de este bello elemento de nuestra fauna, como son los estudios encaminados a utilizar su seda como elemento industrial, apuntados por Agenjo (1945), o el relato, no por erróneamente interpretado menos poético, de «el cementerio de las mariposas», muy bien relatado por Federico Muelas en su *Sorpresa de España* (1962); pero creo que esta visión, aunque forzosamente resumida, puede dar una idea de uno de los muchos tesoros que se encuentran en nuestros jardines históricos, dispuestos a proporcionar un encuentro entre Ciencia y Belleza, que en este caso conmovió al mundo de la Entomología de su época, y fue digna de ser dedicada a una Reina.

BIBLIOGRAFIA

AGENJO, R. (1943): «Ensayo sobre la *Graëllsia isabelae* (Graells) (lep. syssph.)», 2.ª parte, *Eos*, XIX, págs. 311-414.

- (1945): «Una mariposa sericígena, aborigen en España, posible e inexplorada fuente de riqueza nacional», *Ganadería*, vol. 3, págs. 434-438.
- (1965): «Un neotipo para *Graëllsia isabelae* (Graells, 1849) (lep. syssphingidae)», *Graëllsia*, XXI, págs. 9-10.
- (1967): «Historia de la *Graëllsia isabelae* (GRLLS, 1849), la más bella mariposa europea», *Bol. plagas forestales*, n.º 19, págs. 35-43.
- BARREIRO, A. J. (1944): *El Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Consejo Sup. Inv. Cient.
- CEBALLOS, G., y AGENJO, R. (1943): «Ensayo sobre la *Graëllsia isabelae* (Graells), el lepidóptero más bello de Europa (lep. syssph.)». 1.ª parte: «*Graëllsia isabelae* (Graells) en Andalucía», *Eos*, XIX, págs. 303-310.
- CLEU, M. (1925): «La veridique histoire de *Graëllsia Galliaegloria* Obthr.», *L'Amateur de Papillons* (II), n.º 18, págs. 280-286.
- ESCALERA, M. DE LA (1943): «Boceto entomológico a propósito de una lectura», *Bol. Real Soc. Españ. Hist. Nat.*, XLI, págs. 337-340.
- FAIRMAIRE, L. (1849): Sin título. *Ann. Soc. Entomol. France*, VII, pág. 62.
- GRAELLS, M. DE LA P. (1849): «Description d'un lépidoptère nouveau de la Tribu des Saturnides, appartenant à la Faune entomologique espagnole», *Rev. et Mag. de Zool.*, de GUERIN-MENEVILLE, págs. 601-602.
- (1850): «Description d'un lépidoptère nouveau de la Tribu des Saturnides, appartenant à la Faune central de l'Espagne», *Ann. Soc. Entomol. de France*, VIII, págs. 241-245.
- (1852): «Descripción de algunos insectos nuevos, pertenecientes a la fauna central de España», *Mem. Real Academia de Ciencias*, Serie 3.ª I, 2.ª parte, págs. 161-163.
- (1852): *Descripción de un lepidóptero nuevo, perteneciente a la fauna central de España, dedicado a S.M. la Reina D.ª Isabel II*, Imprenta Aguado, Madrid.
- (1855): *Memorias de la Comisión al Mapa Geológico de España, año 1853, parte zoológica: catálogo metódico de las mariposas observadas hasta el día en la provincia de*

- Madrid*, Imprenta Nacional, págs. 66-75.
- (1858): *Memorias de la Comisión del mapa geológico de España. Año 1855. Parte zoológica: Insectos Nuevos de España descubiertos y descritos por el Dr. DMP GRAELLS*, Imprenta Nacional.
- (1877): Sin título. *Bull. Soc. Entomol. France*, 5, págs. 131-132.
- GROTE, A. R. (1896): «Die Saturniiden», *Mittheil. Roemer Mus. Hildesheim*, tomo IV.
- MENÉNDEZ PIDAL (1994): *Historia de España*. Tomo XXXIX (2), Calpe.
- MILLIERE, P. (1869). «Iconographie et Description des chenille et lépidoptères inédits», *Ann. Soc. Linn. Lyon*, XVIII.
- MONTOYA R., y HERNÁNDEZ, R. (1972): «*Graëllsia isabelae*», *Vida silvestre*, 12, páginas 207-211.
- MUELAS, F. (1962): *Sorpresa de España (primer recuento): El cementerio de las mariposas*, Ed. Aguado, págs. 99-101.
- NAESSIG, W. A. (1991). «Biological observations and taxonomic notes on *Actias isabellae* (Graells) (lepidoptera, Saturniidae)», *Nota Lepid.*, 14 (2), págs. 131-143.
- OBERTHÜR, CH. (1922): *Supplement en n.º 5 de L'Amateur de Papillons*, (I), 5, pág. 80 bis.
- (1923): «Decouverte en France, dans les Montes Alpes, par le Dr. Cleu, de la *Saturnia (Graëllsia) isabellae*. Graells», *Et. de Lep. Comp.*, XX, págs. 161-173.
- (1923): «Decouverte en France, dans les Montes Alpes, par le Dr. Cleu, de la *Saturnia (Graëllsia) isabelae*. Graells, forma *galliaegloria* obthr.», *Et. de Lep. Comp.*, XXI.
- (1923): «La *Graëllsia Galliaegloria* obthr.», *L'Amateur de Papillons*, (I), n.º 15, págs. 238-239.
- SCHUSSLER, H. (1936): *Lepidopterorum catalogus*.
- SORIA, S.; ABOS, F., y MARTÍN, E. (1986): «Influencia de los tratamientos con diflubenzuron ODC 45% sobre pinares en las poblaciones de *Graëllsia isabelae* (Graells) (lep. syssphingidae) y reseña de su biología», *Bol. San. Veg. Plagas*, 12, págs. 29-50.
- YLLA, A. (1992): *Biología del "Saturnid *Graëllsia isabelae*" (Graells, 1849)*. Tesis doctoral. Barcelona.



Parque de Madrid.
La Ilustración Española y Americana. 1888.

DEL CAPRICHO AL PAISAJE

JARDIN Y URBANISMO EN EL MADRID DEL SIGLO XIX

Por Victoria SOTO CABA

Para Massimo Venturi la oposición entre la ciudad y el jardín es un juicio bíblico; es un empeño que sólo se retracta ante la ciudad del siglo XIX, ante el urbanismo y su propia contradicción al tener que aceptar nuevos espacios por su belleza y utilidad. Por ello, escribe este autor, el jardín llega a su punto crucial: asomarse, integrarse, en un juego de encuentros y desencuentros que deben verse como un intento de prolongar una visión edénica o un punto sublime frente al paisaje gris que adquiere la ciudad¹.

Numerosas estampas y textos literarios del siglo pasado nos ofrecen una imagen liberadora del jardín ante la pujanza progresiva y opresiva de la ciudad, una imagen evasiva y, por ello, distorsionada, pero que sirvió y justificó el mantenimiento de un estilo jardinístico basado en una estética plenamente romántica. El triunfo del jardín paisajista fue una respuesta a la propia época, llena de técnicas y revoluciones, capaces de transformar la vida de unos nuevos ciudadanos que se debatían ante el progreso de la industria y el urbanismo. Un progreso tardío en el panorama español y que presenta, sin embargo, un digno repertorio de respuestas. Los proyectos y propuestas de nuevos jardines, al menos en el caso de Madrid, fueron numerosos, pero también fueron, y por su propio fracaso, el reflejo de cómo la opresión de la ciudad ganó la batalla.

La jardinería madrileña del siglo XIX cuenta con amplios trabajos e investigaciones sobre las vicisitudes de los jardines históricos y sus progresivas transformaciones al paisajismo dominante de la época². Sin embargo no se ha insistido tanto en aquellos que fueron lanzados en proyectos y proclamas, aquellos jardines que por sus enunciados teóricos representaron una avanzada en la evolución del concepto y del trazado del «jardín a la inglesa», adoptando la concepción pulcra y salubre de lo público; jardines que, en

definitiva, no se llevaron a la práctica por decisivos factores que constan en los mismos escritos de la época: ignorancia y desinterés, precaria infraestructura y, sobre todo, una política lucrativa más especulativa que urbanística.

La formulación del jardín o parque público como un fenómeno derivado de la estética del jardín anglo-chino o a la inglesa resulta evidente, aunque la creación y evolución del estilo en sí es algo complejo, confuso y multiforme³. Debe admitirse que el «jardín a la inglesa» o «jardín paisajista» fue sobre todo una revisión crítica del jardín regular del Barroco, sin embargo el «jardín anglo-chino» fue, como ha indicado Luciano Patetta, «una solución particular del jardín paisajista»⁴.

En el caso español tampoco la terminología para calificar los jardines del siglo pasado ayuda a comprender esta evolución. Jardines «anglo-chinos», «a la inglesa», paisajistas, «apaisados» o «siguiendo la perspectiva de paisajes» fueron los nombres más utilizados. Ahora bien, los ejemplos de jardines reclamados en la mayoría de los proyectos urbanísticos presentan unos enunciados que revelan de forma clara un trasvase formal y conceptual en la nueva idea del jardín en la ciudad.

Durante la primera mitad de la centuria se produjo un cambio en el trazado, pero sobre todo un cambio ideológico, en las intervenciones y nuevos jardines de las capitales europeas. Cambio que no se explicaría sin el decidido papel político que alcanza la disciplina urbanística y sin el polémico debate de los usos de los espacios públicos, como tampoco se explicaría sin la aparición de la burguesía y del numeroso proletariado que la revolución industrial marginaba en las grandes urbes como París y Londres. El trasvase de funciones y objetivos no fue otro que la transferencia de un modelo jardinístico que deja de ser aristocrático, privado y evasivo, propio de la

Planta del Casino de la Reina.



clase dominante del Antiguo Régimen, para convertirse en jardín o parque público, en un «espacio de naturaleza» inserto en la ciudad y en el campo de batalla de las reivindicaciones urbanas e higienistas.

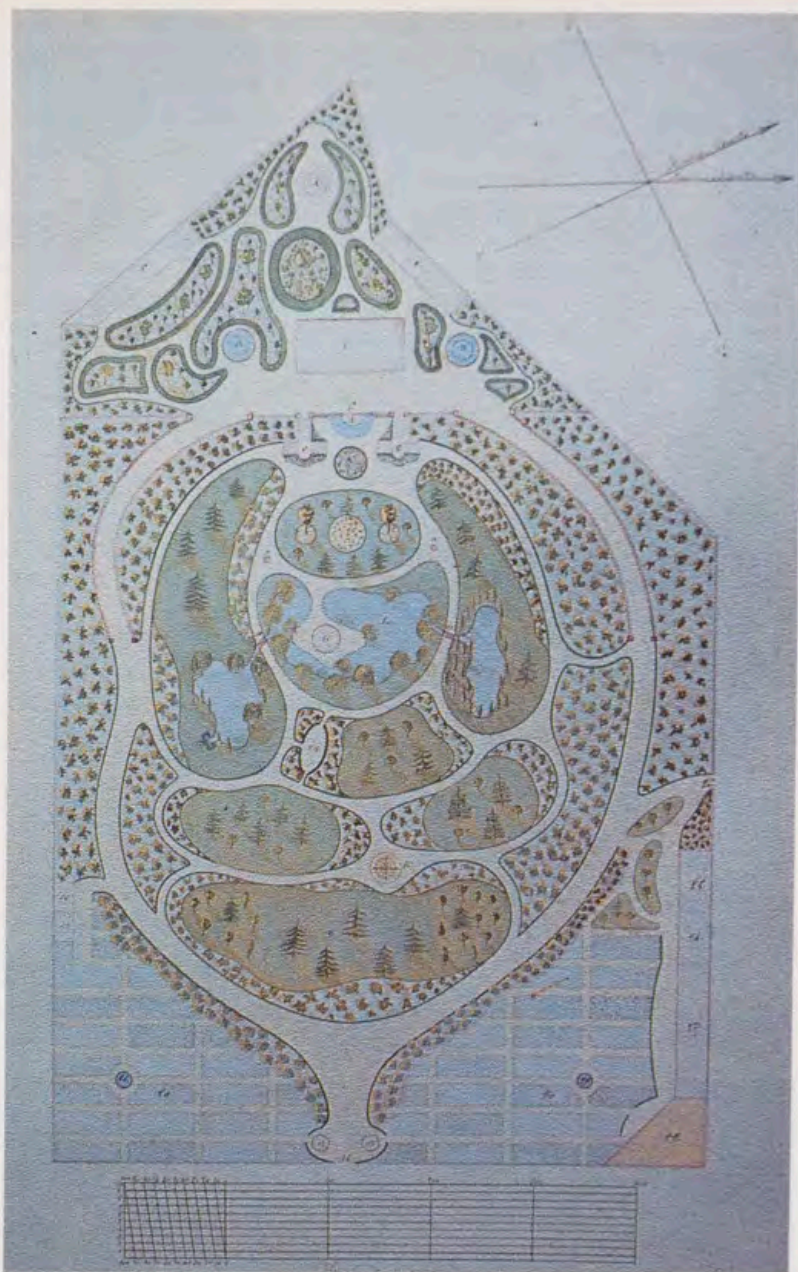
De la importancia que adquiere la jardinería urbana da buena cuenta la variedad de testimonios y comentarios que se suceden desde mediados del siglo XIX. En crónicas de todo tipo, en publicaciones periódicas, en proclamas, discursos, e incluso en las crónicas de sociedad, están presentes también los jardines. En los planes de ensanche se trata de una cuestión que representa una problemática política y en un siglo como el XIX español, donde se suceden períodos absolutistas, regímenes liberales, un reinado, una república y una restauración, el jardín no sólo fue un elemento más del espacio público o de la fisonomía de la ciudad, sino un símbolo o, al menos, un signo en íntima relación con la ideología de los diversos autores. En este sentido, la figura de Angel Fernández de los Ríos resulta paradigmática y su obra *El Futuro de Madrid* el punto álgido de la preocupación por la jardinería urbana y por la aplicación de un tipo de trazado concreto. Su actitud radical le lleva a escribir una crítica agria hacia el carácter cerrado de los jardines, a las posesiones reales que circunscribían la periferia este y oeste de la Villa, es decir, el Retiro, la Casa de Campo y La Florida, posesiones privadas en gran parte, ya que «hasta aquí todo el afán de los reyes se ha cifrado en cerrar al público cuanto les rodeaba»⁵. Democratizar o abrir los Reales Sitios es una aspiración que recorre la primera mitad del siglo y se mezcla con la bondad populista de los mismos soberanos que, desde Carlos III, permitían la apertura y la visita de ciertas zonas de sus posesiones. Como ha señalado Carmen Ariza⁶, tal apertura no fue del todo voluntaria y acabará coincidiendo con los acontecimientos adversos a la monarquía, es decir con la llegada de la república. Tras la revolución de 1868 los jardines del Buen Retiro y La Florida pasan al Ayuntamiento, mientras que la Universidad se queda con el Jardín Botánico.

Sin embargo, la propuesta de ampliar estas posesiones, de incorporar jardines para el tejido histórico y nuevos parques para la ciudad ensanchada no llegó a realizarse. Se proyectaron jardines en los planos y en los escritos, ideados según un estilo que continuaba los patrones del paisaje o la naturaleza y con unos nuevos criterios «higiénicos» y sociales que repudiaban la concepción caprichosa y elitista de los jardines del pasado.

A lo largo de la centuria los propósitos de ajardinar Madrid se plantean con una serie de consideraciones y juicios que permiten rastrear los cambios ideológicos y formales que conformarán la idea del parque público y del jardín urbano.

UN JARDIN NO ES UN CAPRICHIO

En 1808 un viajero y observador del conflicto bélico que asolaba la península, Charles Richard



Proyecto de un jardín de la Escuela de Jardineros-Horticultores. Archivo General de Palacio.

Vaughan, al visitar el Palacio y los jardines de Aranjuez escribía que la primitiva cabaña real de la Casita del Labrador era «uno de esos edificios humildes, pero costosos, cuya erección ha sido capricho de casi todos los soberanos de Europa»⁷, alusión que estaba en boca de muchos y que acabaría convirtiéndose en una crítica hacia uno de los principios que habían regido la estética del jardín anglo-chino. Esta tipología jardinística, que triunfaba en toda Europa desde el último tercio del siglo XVIII, estaba caracterizada por su trazado irregular de caminos curvilíneos y senderos intrincados, con múltiples perspectivas y con una vegetación más libre que intentaba imitar lo espontáneo de la naturaleza. Pero era la serie de pequeñas construcciones la que marcaban al jardín anglo-chino o «a la inglesa» su carácter literario, ambiental y escenográfico, pero esencialmente su carácter caprichoso.

Durante las primeras décadas del siglo estas características se implantaron en los Reales Sitios: en las denominadas zonas reservadas del Retiro, de la Casa de Campo o en el Casino de la Reina⁸. Cabañas rústicas, ruinas y montañas artificiales, evocadoras casitas con autómatas artesanos

y riachuelos cruzados por pintorescos puentes de madera llamaron la atención de los viajeros, atrajeron el interés de los visitantes y quedaron reseñados en numerosas guías urbanas. Sin embargo, los «caprichos» constructivos van a convertir pronto estos «reservados» en el blanco de fuertes críticas, procedentes incluso de los propios medios oficiales, como la que lanza el escritor costumbrista Mesonero Romanos, un personaje conservador y un cronista que alcanzará cargos importantes en la corporación municipal. Los jardines del Reservado eran para este concejal, y posterior regidor de la Villa, grotescos y ridículos y sus «caprichos» y construcciones raquítics y miserables⁹.

Esta crítica debe analizarse dentro de un contexto más amplio. Por un lado, a través de una opinión generalizada que advertía del mal gusto que presentaban ciertas posesiones de carácter regio por la aglomeración y confusión de «objetos» y construcciones. Como ya hemos señalado en otra ocasión, teóricos y tratadistas insistían desde la década de los años cincuenta en que había que huir de la exageración y de la extravagancia y que la importancia del diseño se cifraba en un trazado que se basara en criterios de unidad, relieve y ordenación¹⁰. Se trataba de eliminar lo abigarrado y tortuoso, así como la multiplicación perspectivica que comportaba el jardín anglo-chino, para buscar unos efectos más amplios, unitarios y grandiosos al modo de los parques, bosques y jardines que Haussman dirigía en París con la colaboración del gran jardinero de la época: Adolphe Alphand.

«Paisaje Español»,
de Francisco Viet,
1848-1849.
Archivo General
de Palacio.



Por otro lado, no hay que olvidar que los planes de mejoras, reformas y ensanches propuestos —plan que ya recomendó Jovellanos en 1787— van a reclamar una serie de intervenciones encaminadas a incorporar jardines en la trama urbana. En 1835, coincidiendo con la primera desamortización, Mesonero Romanos publicaba su *Rápida Ojeada sobre el estado de la Capital y Medios de mejorarla*, un proyecto ciertamente corto de miras y que no resolvía el problema acuciante de la ciudad: una población congestionada y un caserío abigarrado y constreñido en una cerca o tapia. Sin embargo, su texto es un buen exponente de cómo la jardinería urbana o municipal, característica del siglo XIX, es la herencia y la consecuencia de una preocupación típica de la Ilustración. Las recomendaciones de Ponz, Jovellanos y otros intelectuales y políticos ilustrados —el culto al árbol, el square y los paseos o bulevares, las pantallas modélicas de París o Londres, etc.— siguen vigentes en el texto del cronista. Sin embargo, tanto su *Rápida Ojeada...*, como su posterior *Memoria... de mejoras...*¹¹, parecen presentar un intento de articular el paisaje urbano con la creación de jardines públicos, jardines para el pueblo como solución de desahogo ante un urbanismo caótico y apiñado.

El carácter público que se pide al jardín es una reivindicación latente desde años antes y que prospera en una modalidad conocida como «jardín recreativo», adecuado y representativo de la incipiente burguesía aparecida con la regencia de María Cristina y establecida durante el reinado de Isabel II¹². En Madrid existieron algunos ejemplos precoces —El Jardín de Apolo o el de las Delicias— y Mariano José de Larra no olvidó comentarlos en tono irónico en uno de sus artículos periodísticos. Eran establecimientos de recreo y diversión, señala Larra, realizados «a imitación de los extranjeros y que, sin embargo, rara vez han prosperado». El periodista alegaba en defensa de este tipo de jardines los «bosquetes», «gabinets de verdura», la «espesura y frondosidad» de sus árboles, pero sobre todo sus construcciones destinadas a salas de baile, fondas y café, juegos, teatros, etc.¹³, y es aquí donde se establece una ruptura con la ideología de las construcciones que seguían salpicando los jardines anglo-chinos de la aristocracia y la realeza.

Los caprichos arquitectónicos en tanto en cuanto eran inoperantes, sin ninguna función que no fuera la evasión lúdica de sus dueños, podían continuar en reservados y en los jardines de las quintas y villas suburbanas de la clase aristocrática, pero no tenían ya cabida ni sentido en la nueva racionalización del trazado del jardín en la ciudad.

Los teóricos y tratadistas arremetieron contra la aglomeración decorativa de objetos en los jardines, pero nunca llegaron a eliminarlos. De hecho, puede decirse que aumentaron; se trataba de controlar las construcciones, alejarlas unas de otras y distribuirlas con mayor rigor en los nuevos jardines paisajistas. En estos parques públicos, como en los paseos arbolados, la función especí-

fica y los objetivos, ya fueran científicos, pedagógicos, culturales o recreativos, establecen la diferenciación del modelo aristocrático, puesto que el lenguaje de estas arquitecturas mantiene la estética pintoresca, el escenario rústico y las evocaciones exóticas y neogóticas.

JARDINES ISABELINOS

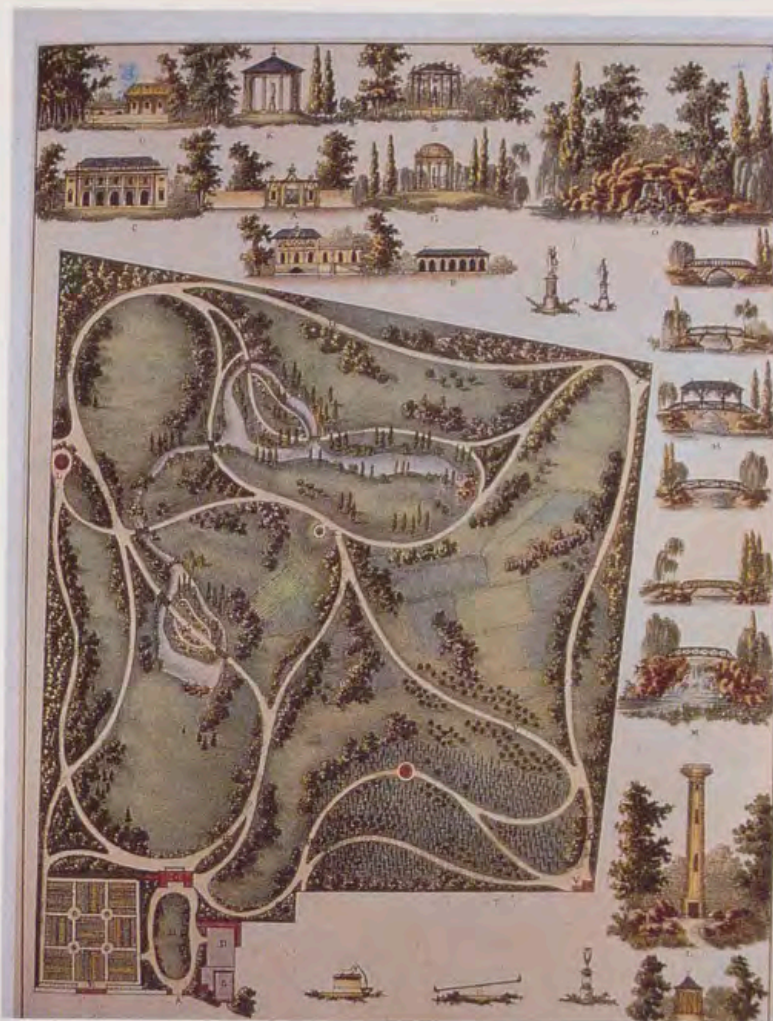
Es posible que los proyectos de la Escuela de Jardineros-Horticultores, fundada por Isabel II en 1847, anticipen el trazado paisajístico del parque urbano, sin embargo hay mucho de chinesco y de imprecisión en los trazados que los alumnos presentaron como ejercicio de fin de carrera y en respuesta al tema fijado de «Proyecto de Jardín o casa de campo para el clima de Madrid»¹⁴. En estos trabajos no faltan los caprichos característicos de los jardines a la inglesa y en la mayoría de ellos se insertan además parcelas geométricas de huertas o parterres.

Es fácil suponer que los repertorios de estampas e ilustraciones, cartillas y tratados de jardinería, franceses e ingleses, publicados desde las últimas décadas del siglo XVIII, sirvieron de modelos para la enseñanza y los proyectos de esta Escuela. La mayoría de esas obras, algunas tan popularizadas como la *Dissertations*, de Chambers, o la *Description des nouveaux jardins...*, de Laborde, entre otras muchas, debieron convertirse en auténticos manuales divulgativos. Hasta mediados del siglo XIX una parte de la producción editada continuaba la tendencia de una jardinería basada en la valoración de lo chino, en lo exótico y en todas las «curiosidades» apropiadas para los grandes jardines y parques privados de la clase dominante.

Los proyectos o ejercicios de la Escuela están dentro de esta tendencia «anglo-china» y sorprende la similitud que presentan algunos de los trazados con ciertas estampas de los álbumes publicados por G. L. Le Rouge, *Détails de nouveaux jardins à la mode* (1787-1788), verdadera enciclopedia jardinística.

Por otro lado, merece destacarse el proyecto de jardín, denominado «Paisaje Español», que el jardinero de Palacio y responsable de la Escuela, Francisco Viet, realizó en 1848-1849 para implantar en una de las zonas del Retiro conocida con el nombre de «Huerta de la Primavera». Se trata de uno de los primeros trazados de rasgos paisajistas en el panorama madrileño, como ha señalado Carmen Ariza al indicar además el carácter de las plantaciones y el predominio de las praderas de césped. La tortuosidad de los caminos y senderos ha desaparecido en favor de un trazo sinuoso y ondulado¹⁵. La idea, no obstante, rememora sin duda algunos de los diseños del *Plans raisonnés des toutes les espèces de jardins*, publicado en 1820 y realizado por Gabriel Thouin, un jardinero todavía inmerso en la concepción ambiental y escenográfica de los jardines y grandes parques.

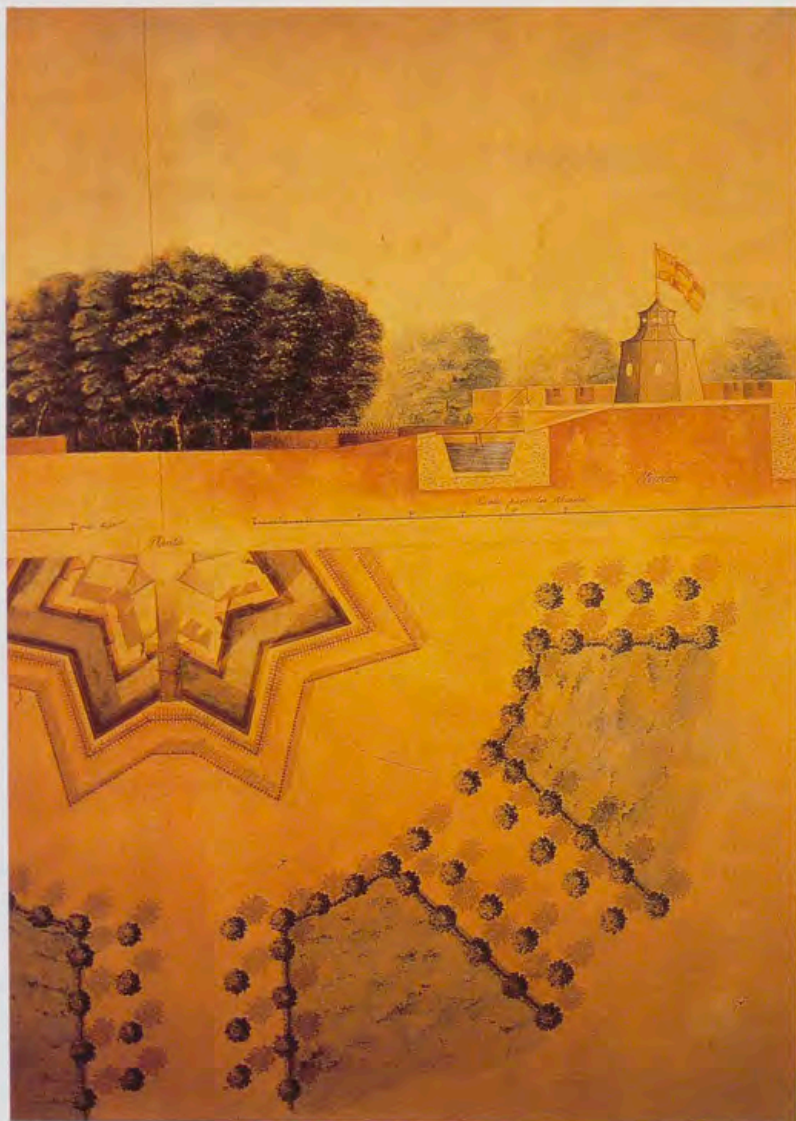
Una reina demasiado niña podría justificar la continuidad de los caprichos y el carácter escenográfico del jardín en las posesiones reales de la



Thouin.
Plans raisonnés
des toutes
les espèces
de jardins, 1820.

Corona, sin embargo las realizaciones que se acometen en la jardinería madrileña durante su reinado son, amén de parcas, ambiguas y manifiestan una actitud que fluctúa entre la indecisión por el trazado y el eclecticismo propio del momento. La postura del arquitecto de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, interesado en la jardinería e implicado en la creación de la Escuela de Jardineros-Horticultores, es significativa al respecto. Sus diseños van desde un caprichoso castillo para el Reservado del Retiro hasta un parque para ajardinar la zona del entorno de los Jerónimos¹⁶ —con una solución que recuerda algunos de los diseños publicados por Le Rouge—, pasando por un proyecto regular de un conjunto de parterres geométricos para la zona de Palacio¹⁷. Estos últimos son la respuesta a uno de los problemas que se originan entre la adecuación del estilo jardinístico y el marco arquitectónico, debate de la propia tratadística ante la cláusula del «decoro» y problema irresoluble ante los trastornos y cambios políticos de la época. El jardín parece transformarse en una metáfora política: el Campo del Moro, según las crónicas del momento, acaba convirtiéndose, tras la revolución de 1868, en un foso¹⁸ y en un estercolero.

Con la revolución y posterior Restauración, el concepto de decoro y el problema de la adecuación desaparecen en los jardines de los grandes palacios madrileños, según se desprende del plano de Ibáñez Ibero (1872-1873-1874). Los parterres fueron sustituidos por diseños «a la inglesa» que,



Narciso Pascual y Colomer.
Proyecto de Castillo para el reservado del Retiro.
Archivo General de Palacio.

en vez de realzar la fachada, escondían el edificio, creando un ambiente más pintoresco, íntimo y privado, signo de que las actitudes románticas fueron absorbidas por la nobleza de viejo cuño a la par que ocurría con la nueva aristocracia y la alta burguesía. Con esta clase se impone el hotel rodeado de jardín, una tipología que se convierte en el signo característico de la clase privilegiada¹⁹, y que acabará transformando la imagen de algunos barrios de Madrid en pequeños, cerrados y exclusivos jardines de una sociedad que se ha enriquecido con los negocios especulativos.

Los jardines particulares acabaron reflejando aquello que no pretendían los urbanistas y escritores más radicales: los contrastes y diferencias entre la riqueza y la pobreza de la ciudad, mientras que los jardines y parques públicos todavía distaban mucho de ser una realidad en la segunda mitad del siglo XIX.

EL JARDIN DE LOS URBANISTAS

Una nueva ciencia se ocupó del espacio de la ciudad, y frente al capricho y los jardines cerrados trataba de imponer el bien común y público. Espacios ajardinados con vegetación y arbolado se convierten en una de las premisas del catecismo urbanístico.

En 1860 se aprobó el plan de ensanche de Madrid proyectado por el arquitecto e ingeniero Carlos María de Castro, plan que será criticado y radicalizado posteriormente por el periodista y político Angel Fernández de los Ríos. Los avatares del ensanche, como el carácter utópico de este último ya son conocidos²⁰, sin embargo conviene repasar el estilo o la tipología de los jardines que ambos proponen. Es cierto que los urbanistas apenas establecieron normas concretas y que, en el caso de Castro, la jardinería urbana «no estaba integrada en el contexto», sino «aplicada arbitrariamente dentro de la trama urbana»²¹. Pero en la Memoria del ingeniero se desprende una clara preferencia por el ajardinamiento paisajístico: los parques y bosques podían diseñarse según «nuestro concepto trazando calles irregulares, pero de suave pendiente, adornadas con grupos de árboles y flores a la manera de los jardines a la inglesa...»²². Los conceptos de «pintoresco» y «agradable» sorprenden en el texto de un urbanista y un bosque «diseñado a la inglesa... con saltos y fuentes caprichosas, cascadas, ríos y estanques» harían de la ampliación proyectada para el Retiro un lugar más frecuentado y los «bosquecillos» contarían con «merenderos y cafés, juegos de sortija, columpios, montañas rusas y otras diversiones análogas que apenas son conocidas de la mayoría del público madrileño»²³. Castro, pese a los aspectos negativos de su proyecto, asumía una de las reivindicaciones más latentes de la centuria: la creación de un tipo de parque cuyo modelo eran los «bois» parisinos.

Pero el urbanista también introdujo los conceptos de salubridad y saneamiento que reclamaba el movimiento higienista, afirmando con ello el conocimiento de la obra teórica de Ildefonso Cerdá. A diferencia de Castro, éste ignoró la forma del jardín para convertirlo en una fórmula química, la del oxígeno, y en una ecuación matemática que establece su superficie²⁴. Con Cerdá la higiene es un sistema de parques que equivalen a «una espesa malla de canales circulatorios» y el jardín «se convierte en aire»²⁵, sin trazados ondulados ni evocaciones.

La actitud romántica y utópica de Fernández de los Ríos, radicalmente distinta a la asepsia de Cerdá, participa de una doble postura, higiene y arte, aire y jardín. La ciudad es de todos y no sólo de los ingenieros y los arquitectos: «si el arquitecto tiene autoridad para juzgar las perspectivas y la planimetría, no la tiene por su profesión para hablar de arbolado, de aguas, de meteorología, de higiene y de economía social»²⁶. La postura del político era crítica con respecto al plan Castro que, según avanzaba, perdía sus pocas cualidades, desaparecían los jardines y parques proyectados y todo acababa en una «absurda regularidad». Fernández de los Ríos describe un Madrid imaginario en el que el barrio de Palacio toma «el aspecto risueño de un edificio rodeado de vegetación, de jardines y cascadas»²⁷, donde los barrancos se salvan con rústicas escaleras y los murallones con plantas trepadoras, y donde los jardines «hacen uso de los adelantos que hoy alcanza la perspectiva campestre»²⁸, como el bosque paisajista que debía ampliar el Retiro. En la

ciudad «la naturaleza es siempre una necesidad...», pero insiste en que hay unas «leyes estéticas de la decoración», unos «preceptos relativos al trazado», «unas reglas en la disposición de las perspectivas tan esenciales» y «un acierto en la disposición de los pequeños edificios»²⁹.

EL JARDIN Y LA CIUDAD

La jardinería del siglo XIX significó el triunfo de la ondulación y de la línea curva, pero paradójicamente estaba pensada para insertarse en una trama urbana cuyo lema era la uniformidad sistemática. El urbanismo decimonónico equivale al triunfo del espacio geométrico, del damero o sistema de cuadrícula, de la línea recta y de las avenidas radiales, en definitiva, de aquellos principios que habían regido los jardines regulares del Barroco y del Antiguo Régimen. Como señala Massimo Venturi, se produjo una transferencia: «el jardín arquitectónico se transfiere en urbanística y el jardín pictórico se convierte finalmente en jardín»³⁰.

Pero el triunfo de los postulados geométricos, imprescindibles para conseguir unas perspectivas que dignificaran las nuevas residencias, chocaba con muchas de las categorías estéticas del siglo del Romanticismo. La racionalidad en la ciudad fue tan alabada por arquitectos, ingenieros y urbanistas como criticada por escritores, periodistas y viajeros. Es conocido el desacuerdo de estos últimos al plan de reformas y ensanche de las ciudades españolas. Los capítulos «Luz y sombra» y «No hay que ensancharse», redactados por Angel Ganivet³¹, son perfectos exponentes de una opinión que criticaba la regularización de la trama. Al derribar conventos, murallas y torres se eliminaba lo peculiar, lo verdaderamente pintoresco y, en definitiva, el sabor y el carácter de lo hispano. Los viajeros, como Edmundo de Amicis, se decepcionaban al encontrar «calles rectas», «plazas espaciosas» en vez de las «callejuelas misteriosas» que venían buscando³². También el ensanche arrasaba vetustos y frondosos árboles, así como jardinillos que, aunque fueran de conventos y palacios trasnochados, no dejaban de ser románticos y enigmáticos. Por ello, y ante el ensanche desvirtuado de Cerdá, un cronista dejaba escrito: «¿Para qué jardines cuando faltan jaulas?: debió decir el espíritu invasor del ensanche; y la piqueta vino en seguida acompañada del nivel, arrasando huertas, jardines y árboles, cual si estos fueran enemigos encarnizados del hombre»³³.

Se trata de una opinión, la opinión del escritor, que no puede coincidir con la de los urbanistas —al menos que estos sean utópicos, como Angel Fernández de los Ríos—, pero que coincide con numerosas imágenes de la época, la del jardín en la estampa gráfica con sus exageraciones y deformaciones —no hay más que repasar *La Ilustración Española y Americana*—, la del cronista que «tropieza cada día con montañas de ladrillos y sillería»³⁴, o la del poeta que siente continuamente la nostalgia del paisaje.

En su decepción Edmundo de Amicis escribía que «en las ciudades, como en la vida general,

me gusta lo imprevisto... No es conveniente para el hombre verlo todo en línea recta»³⁵. Y esta línea se curva en el jardín urbano, en un paseo paisajístico de hondonadas y desniveles entre una frondosa vegetación que permitía el contrapunto a la fría regularidad urbana. Y es entonces cuando el jardín urbano o el parque se convierte en un reducto que mantiene y conserva la percepción romántica de la naturaleza que exigía variedad,



Narciso Pascual y Colomer.
Proyecto de parque inglés para los Jerónimos. Archivo General de Palacio.

contraste y una estética basada en la naturaleza, y que hace olvidar la aridez monótona de la ciudad.

Quizá porque mantuvieron una elegancia todavía pintoresca y una clara valoración del paisaje, los jardines del siglo XIX fueron vistos como un signo de liberación ante la opresión de la ciudad. En el caso de Madrid la ciudad ganó la batalla, como hemos dicho, pues «la utilidad pública dividió en lotes el paraíso terrestre, y nuestro siglo demoledor se ocupa de construir casas en vez de desarrollar jardines»³⁶, y lo más interesante de la jardinería urbana se olvidó en el plano y se quedó en el papel.

NOTAS

¹ MASSIMO VENTURI: «Il Giardino e la brillante miseria della città», en *Il Giardino Italiano dell' Ottocento*, a cura di A. Tagliolini, Milano, 1990, pág. 119.

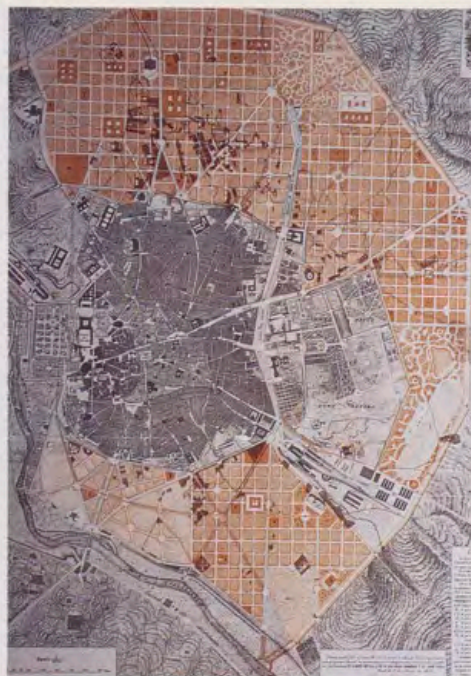
² Véase CARMEN ARIZA MUÑOZ: *Los jardines madrileños del siglo XIX*, Madrid, edición Avapiés, 1988, y «La introducción del jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX», *Villa de Madrid* (1988), núms. 97-98, págs. 80-89. Sobre el Real Sitio del Retiro en particular debe destacarse el excelente estudio de la misma autora, *Los jardines del Buen Retiro*, Madrid, edición Lunwerg-Ayuntamiento de Madrid, 1990, 2 vols.

³ JOHN DIXON HUNT ha intentado definir esta evolución en «Le trasformazioni nel Paesaggio del Parco in Inghilterra e in America nel XIX secolo», en *Il Giardino Italiano dell'Ottocento*, ob. cit., págs. 241-251.

⁴ Vid. L. PATETTA: *L'Architettura dell'eclittismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milano, Città Studi, 1991, pág. 11.

⁵ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *El Futuro Madrid*, Madrid, 1868, Ed. Libros de la Frontera, Barcelona, 1975, e introducción de A. Bonet Correa, págs. 14 y 129.

Carlos María de Castro.
Plano del ensanche
de Madrid.



Angel Fernández
de los Ríos.
Proyecto de
ampliación
del Parque
del Retiro.



La Casa de Campo.
La Ilustración
Española
y Americana. 1874.



⁶ C. ARIZA: «Buen Retiro», en el Catálogo de la Exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, Madrid, 1981, pág. 44.

⁷ CH. R. VAUGHAN: *Viaje por España, 1808*, Madrid, edición Universidad Autónoma, 1987, pág. 159.

⁸ Además de los trabajos citados de C. ARIZA, *vid.* de la misma «La Casa de Campo y el Buen Retiro: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio», *Reales Sitios* (1985), n.º 85, págs. 65-72; «El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista-Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio», *Reales Sitios* (1985), n.º 86, págs. 37-44, y «En época de Isabel II. Creación y mejoras de los jardines madrileños pertenecientes a la Corona», *Reales Sitios* (1986), n.º 88, págs. 29-36.

⁹ RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: «Los Jardines del Retiro» (1840), en *Escenas Madrileñas por El Curioso Parlante*, Madrid, edición de Fernando Plaza del Amo, 1991, págs. 686-694.

¹⁰ Cfr. VICTORIA SOTO CABA: «Jardines de la Ilustración y del Romanticismo en España», en A. VON BUTTLAR: *Jardines. Del Clasicismo y el Romanticismo*, Madrid, Nerea, 1993, pág. 317.

¹¹ R. DE MESONERO ROMANOS: *Memoria explicativa del Plano General de Mejoras que presentó con esta fecha al Excmo. Ayuntamiento esta villa...*, Madrid, 1849.

¹² Sobre este tipo de jardines, véase C. ARIZA MUÑOZ: «Jardines de Recreo en Madrid: los llamados Campos Eliseos», *Goya* (1988), n.º 204, págs. 343-351.

¹³ MARIANO JOSÉ DE LARRA: *Artículos de Costumbres*, Barcelona, Bruguera, 1981, edición de Jerry L. Johnson, págs. 425-431.

¹⁴ Véase C. ARIZA MUÑOZ: «La creación de escuelas de jardinería durante los siglos XVIII y XIX», *Reales Sitios* (1986), n.º 89, págs. 29-36.

¹⁵ *Vid.* C. ARIZA MUÑOZ: *Los jardines del Buen Retiro*, *ob. cit.*, vol. I, págs. 122-123.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 121 y 129.

¹⁷ *Vid.* C. ARIZA MUÑOZ: «En época de Isabel II. Creación y mejoras...», *ob. cit.*, pág. 34.

¹⁸ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *ob. cit.*, pág. 9.

¹⁹ *Vid.* CLEMENTINA DÍEZ DE VALDEÓN: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1986, cap. 6, págs. 325 y ss.

²⁰ Véase de A. BONET CORREA: «Angel Fernández de los Ríos y la génesis del urbanismo contemporáneo», en A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *ob. cit.*; del mismo el estudio preliminar a C. M. DE CASTRO: *Memoria Descriptiva del Anteproyecto de Ensanche de Madrid*, Madrid, C.O.A.M., 1978, y E. RUIZ PALOMEQUE: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, I.E.M., 1976.

²¹ LUCÍA SERREDI: «La jardinería en el paisaje urbano madrileño», en Catálogo de la Exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, *ob. cit.*, pág. 159.

²² C. M. DE CASTRO: *ob. cit.*, pág. 106.

²³ *Ibidem*, pág. 154.

²⁴ «La superficie mínima destinada a jardín podrá representarse por un cuadrado cuyo lado será la raíz cúbica del producto de la longitud por el fondo y por la altura de la casa o casas contiguas», en I. CERDÁ: *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdá y Barcelona*, Madrid, M.A.P., 1991, vol. I, pág. 351.

²⁵ M. SARAVIA MADRIGAL. *La urbanística como fronda y otros ensayos*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990, págs. 117 y ss.

²⁶ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *ob. cit.*, pág. 10.

²⁷ *Ibidem*, pág. 131.

²⁸ *Ibidem*, pág. 161.

²⁹ *Ibidem*, pág. 291.

³⁰ M. VENTURI: *ob. cit.*, pág. 119.

³¹ A. GANIVET: «Granada la bella», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1943, tomo I, págs. 24-36.

³² Sobre el tema, cfr. M. DEL MAR SERRANO SEGURA: «La ciudad percibida. Murallas y ensanches desde las Guías Urbanas del s. XIX», *Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 1991.

³³ RICARDO SEPÚLVEDA: *Madrid Viejo*, Madrid, 2.ª edición, 1889, pág. 81.

³⁴ R. SEPÚLVEDA: *ob. cit.*, pág. 83.

³⁵ M. DEL MAR SERRANO SEGURA: *ob. cit.*, pág. 19.

³⁶ ENRIQUE SEPÚLVEDA: *La vida en Madrid en 1886*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1887, pág. 158.



Vuelo en falso color sobre la Casita de Arriba.
Obsérvese que los árboles que no dan color rojo son los afectados por problemas fitosanitarios.

LA RECUPERACION DE LOS PARQUES “DE LAS CASITAS DE EL ESCORIAL”

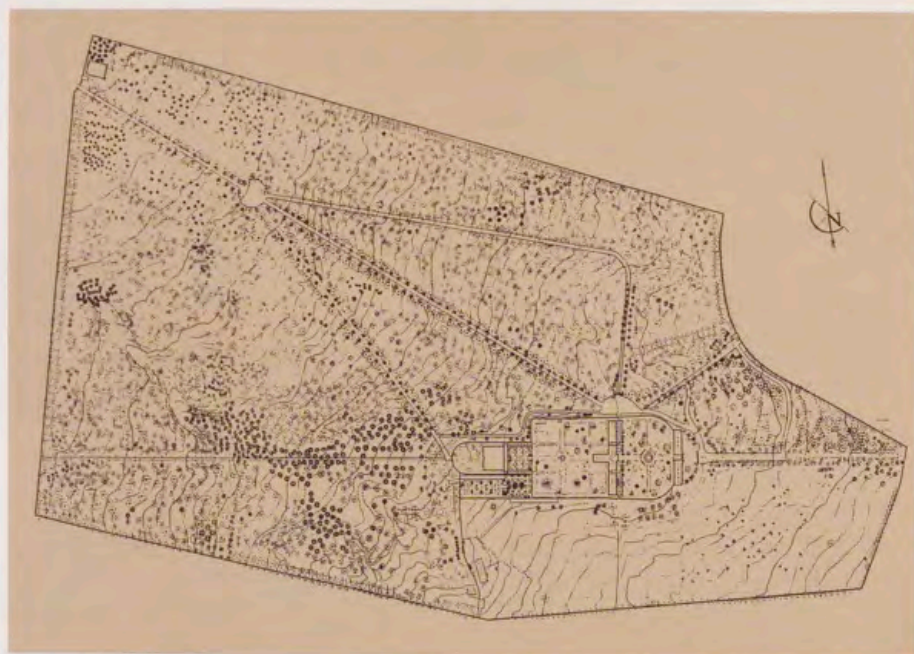
Por Angel MUÑOZ RODRIGUEZ

Se conocen como «Casitas» de El Escorial, y más concretamente como Casita de Arriba o El Infante y Casita de Abajo o Casita del Príncipe, dos pequeñas pero magníficas obras del arquitecto real Juan de Villanueva, realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII durante su época escorialense. La Casita de Abajo, Casita del Príncipe o Casino del Príncipe, que ha sido y es conocida por los tres nombres, fue mandada construir por

el entonces Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. En 1769, Villanueva es nombrado Arquitecto del Príncipe y de los Infantes, y en 1772 recibe el encargo de realizar una casa de recreo y jardines al estilo de la moda imperante en Francia y en el resto de Europa. Para su ubicación se eligen las zonas bajas o vallizares de la finca de La Herrería, cuya vegetación fundamental son masas mixtas de fresno (*Fraxinus angustifolia*) y roble rebollo (*Quercus pyrenaica*).

El edificio se construye en el espíritu que impone el Monasterio, basado en el granito y la pizarra; los jardines son del más puro estilo neoclásico, relacionados y dependientes de la arquitectura, con proporciones perfectamente estudiadas y supeditadas a aquella.

El Palacete y sus jardines se completan con una extensa zona de parque, mucho más «natural», que a su vez enlaza con el bosque de La Herrería en todo su contorno, a excepción del



Plano del Servicio de Jardines, Parques y Montes del Parque y Jardín de la Casita del Príncipe. 1984.

lado oeste, lindante con Las Huertas del Monasterio.

Su trazado es absolutamente rectilíneo, con la casa y el jardín desplazados hacia el Sureste y una plaza circular de la cual irradian ocho calles en el Noreste como compensación a la situación anterior. La vegetación era sin duda la autóctona exclusivamente reforzada por plantaciones lineales, tanto a lo largo del cerramiento como en los márgenes de los caminos. Si bien se desconocen las plantaciones originales no cabe duda de que el roble, fresno y olmo (*Ulmus minor*) serían la base fundamental de este diseño.

En la misma época, por orden de Carlos III, se inicia la construcción de la «Casita de Arriba» o «Casino del Infante», lugar de ocio, descanso y centro cultural para el infante don Gabriel, hijo predilecto del Rey, fallecido tempranamente en 1778.

Situada en un alto del camino a Robledo de Chavela, sigue el estilo de la anterior, si bien su posición más alegre y sus vistas, dominando tanto el Monasterio como gran parte del monte de la Herrería, hacen de ella «La Joya del Neoclasicismo Español» y una de las más logradas del arquitecto Villanueva.

El jardín, nuevamente al más puro estilo neoclásico, adapta sus medidas a las de la edificación. Las graciosas fuentes, su mesa octogonal de piedra berroqueña, y sus parterres en terrazas delimitadas por hermosas balaustradas, le confieren un ambiente intimista y sosegador, absolutamente inimitable.

La totalidad de este jardín forma a su vez terraza sobre el bosque, cuya disposición original, ordenado en cuadrículas, daba tránsito visual a la vegetación desordenada de la finca.

La reina doña María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII, ordenó que en el jardín que circundaba el edificio se formase una enredadera de «nomeolvides y jazmín», y mandó hacer una bóveda de esta enredadera en torno a la fuente que existe en el parterre alto; asimismo, bajo su dirección, se crearon en el parque calles de cipreses que morían en cenadores recoletos de la misma especie botánica, alguno de los cuales se ha conservado hasta la actualidad.

En 1870 la Escuela Especial de Ingenieros de Montes es trasladada de Villaviciosa de Odón a El Escorial por razones económicas, de espacio y de posibilidad forestal.

Esta estancia, que durará hasta 1914, dejó profundas huellas en el pueblo y sus alrededores y si bien alguna de sus actuaciones, como la introducción masiva de coníferas en los jardines de las «Casitas», fueron sin duda poco respetuosas con sus composiciones originales (aunque totalmente acordes con la moda reinante, como puede verse en numerosos jardines históricos), otras, como las repoblaciones de los montes colindantes («La jurisdicción», «El cerrado», etc.) formaron un cinturón verde de protección y económicamente importante, que fue públicamente homenajeado, y colaboraron en buena medida en la transformación del pueblo en estación veraniega, con las ventajas y problemas que esto acarrea. Gran parte de la vegetación circundante a la población que existe en estos momentos (con excepción de La Herrería) procede de esta época, y a su perfecta realización hay que añadir una variedad de especies poco común, lo que le confiere un valor pedagógico y visual adicional.

Plano del Servicio de Jardines, Parques y Montes de la Casita de Arriba.





En el caso de las Casitas de El Escorial se consideró prioritaria la intervención sobre las zonas de jardín formal, actuando de manera integral sobre los siguientes elementos: vegetación (reposición de marras, plantación de arbustos y flor, cirugía arbórea, controles fitosanitarios, redimensionado de setos, etc.); obra civil (acondicionamientos, cerramientos exteriores del jardín, impermeabilización de fuentes y estanques, dotación de nuevas redes de riego, recuperación de invernaderos, estufas y camas calientes, estabilización de caminos, etc.); mobiliario y estatuaria (reposición de jarrones según modelos originales, bancos, papeleras, celosías, etc.).

Estas actuaciones se realizaron entre los años 1983 y 1990, compaginándose con el mantenimiento normal de las zonas de parques, en aquel entonces al inicio de su recuperación.

Concluidas en su mayoría las restauraciones de los jardines, dentro de las posibilidades que daba el estado inicial, y que serán comentadas en un futuro trabajo, se inició la recuperación de los parques por fases anuales que se describen a continuación.

PARQUE DE LA CASITA DE ARRIBA

Al comienzo de los trabajos de inventariación de la vegetación de esta zona, se observó un estado de degra-

En 1982, y dentro de la reestructuración que supone la Ley 23/1982, reguladora del Patrimonio Nacional, se crea el Servicio de Jardines, Parques y Montes, que centraliza la gestión de todos los espacios naturales.

Fruto de la creación de este Servicio, y como primera actuación previa a la organización de los trabajos tendentes a la restauración integral de los jardines (meta final del entonces recién creado Servicio), se realiza un estudio cartográfico y temático individualizado de cada jardín, para conocer en profundidad sus valores y recursos, el estado de degradación de las distintas áreas y asociaciones vegetales que lo integran, sus posibilidades botánicas, faunísticas, de ocio y pedagógicas. Se establece además un plan de conservación y mejoras, dirigido, de una parte al mantenimiento, restauración y posterior conservación; y de otra, al desarrollo de infraestructuras imprescindibles para estos fines.

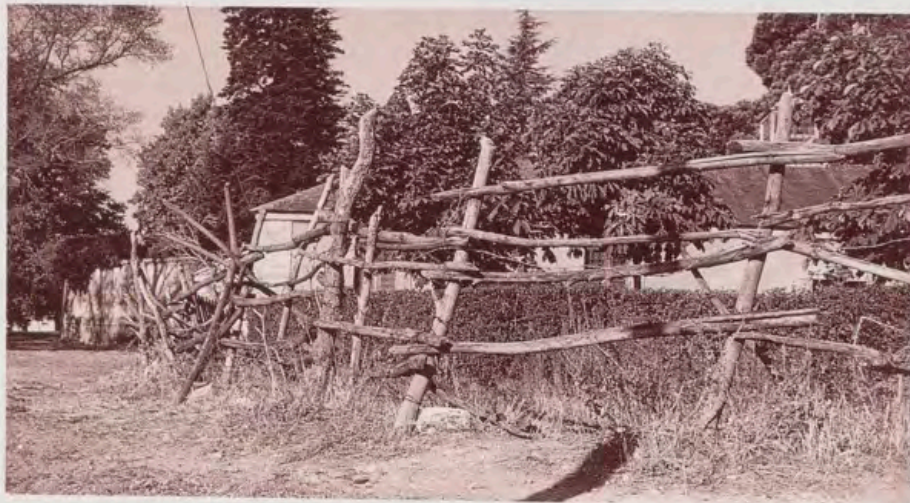
Como consecuencia de estos planes de gestión se han realizado en los parques de las dos Casitas una serie de mejoras y dotaciones de infraestructuras, que sin haber logrado todavía el fin primordial de su restauración integral (fin posiblemente utópico) enmarcan y definen la política de restauración y conservación diseñada por el Servicio de Jardines, que creemos va dando ya los frutos suficientes para ser observados por el público no experto en general.

Vuelo en falso color sobre la Casita del Príncipe. Obsérvese, en ambas fotografías, cómo los árboles que no dan color rojo son los afectados por problemas fitosanitarios.



dación y regresión prácticamente total, sin conservarse ni los diseños ni la vegetación arbórea, arbustiva y subarborescente original.

El parque, en esa época arrendado para pasto de ganado ovino, se encontraba transformado en una olmeda seminatural con un aspecto de total abandono. Dentro de la política de cartografía e inventariación de los jardines, parques y montes, se realizó una campaña de vuelos fotogramétricos



que facilitaron su realización por métodos no manuales mucho más costosos y de menor precisión.

Las zonas del parque han sido objeto de dos vuelos fotogramétricos. El primero en marzo de 1984, en emulsión pancromática (AGFA: Aviophot, PANZOO), y a escala de fotografía 1:2.500, correspondiente a una altura sobre el plano de referencia del terreno de 390 metros.

Estos fotogramas fueron tomados con una cámara WILD RC-8, provista de objetivo universal Aviogon 237, distancia principal 152,29 mm y en fecha última de calibración del 5 de octubre de 1983.

La fecha de vuelo fue impuesta por la necesidad de obtener la máxima visibilidad del terreno, con ausencia de hojas en especies caducifolias.

En octubre de 1984 se realizó el segundo vuelo fotogramétrico, con la condición de que su geometría fuese de parecidas características a la anterior. Su planeamiento responde a las siguientes especificaciones: escala de fotografía 1:2.500, cámara métrica RC-10 Wild de distancia principal 152,24 mm Emulsión Kodak, Aerochrome Infrared tipo 2443 (falso color).

También se realizó un fotograma en emulsión pancromática a escala de fotografía 1:8.000. Su finalidad fue la de obtener la cobertura total del parque en un solo fotograma, con el objetivo de realizar el fotoplano correspondiente.

Los trabajos topográficos precisos para el apoyo del vuelo fotogramétrico se diseñaron a partir de una poligonal enlazada a la Red definida para el Parque de La Herrería y uniéndose con la anterior en los vértices V-2 y V-1, en el caso del parque de la Casita de Abajo y en el vértice V-3 en el parque de la Casita de Arriba.

La medición de ángulos se realizó con teodolito T-3 Wild; y la medición de distancias, con distanciómetro elec-

trónico DI-20 Wild. Los puntos de apoyo se determinaron por radiación y trisección inversa. Todos los cálculos y precisión en la determinación de sus coordenadas se encuentran expresados en listados de ordenador.

Con el fin de homogeneizar el conjunto del trabajo, conocer a priori la precisión media del mismo, así como densificar la Red de Control Topográfico, se ha empleado el método fotogramétrico de triangulación aérea. Las técnicas de aerotriangulación ejecutadas han sido las de los modelos independientes y ajuste en bloque por los programas PAT-M-43 Ackerman.

Con este procedimiento se obtienen las coordenadas de seis puntos por modelo estereoscópico, con una distribución óptima que permite realizar la fase de orientación de una manera idónea.

Durante el cálculo se han realizado cuatro iteraciones, dos de ajuste horizontal y dos de ajuste vertical, alternadas, corrigiéndose el error debido a refracción y curvatura terrestre después de la segunda iteración. En listados de ordenador se reflejan todos los residuos en sus tres coordenadas, así como las coordenadas finales compensadas.

Los bloques presentan forma rectangular, siendo ésta idónea según los estudios de E. Ebner y R. Mayer de la Universidad de Stuttgart, respecto a la distribución del control terrestre y su relación con la precisión deseada.

Situación del Parque de la Casita del Príncipe en 1974.

Situación del Parque de la Casita de Arriba en 1982.



Las mediciones del proceso se han realizado en un estereocomparador analítico ACIOLYT WILD, apoyado por el computador electrónico DATA GENERAL NOVA/4.

El procedimiento ha sido el propio de los modelos independientes (programa TMO), ejecutándose todos los controles, así como los de calibración de la cámara de toma aérea.

El ajuste y cálculo por modelos independientes de los bloques se realizó con el programa PAT-M-43, basado en procedimientos de iteración en planimetría y altimetría y resolución de las ecuaciones normales reducidas por una generalización del método Gauss-Cholesky, programa Ackerman.

Los planos se realizaron a escala 1:500 y equidistancia de curvas de nivel de 1 metro.

La base geográfica se define de acuerdo con las normativas dictadas por el Instituto Geográfico Nacional para tal escala.

El carácter temático lo constituye la vegetación arbórea existente en los parques.

Para su identificación por especies, se confeccionaron las correspondientes claves por técnicas de fotointerpretación, y ésta se realizó en un proceso posterior a la restitución fotogramétrica, pero con los mismos equipos analíticos de restitución.

Los fotoplanos de los parques a escala 1:2.000 se tienen que tomar como aproximados, debido a la orografía del terreno.

La rectificación se realizó con el ajuste de cuatro puntos situados en las esquinas del fotograma y compensando los residuos debidos al desplazamiento del relieve.

Los daños del arbolado se detectaron por cambios morfológicos (de forma o contorno), o por cambios fisiológicos (descompensación en el proceso de fotosíntesis). Frecuentemente los efectos en los cambios morfológicos aparecen rápidamente, mientras que en los de tipo fisiológico su respuesta necesita de un período de tiempo para manifestarse.

Ambos efectos son detectables en la fotografía aérea. Los de tipo fisiológico exigen el uso de emulsiones infrarrojas para lograr una diagnosis precoz de la salud del árbol, puesto que sus efectos sólo pueden ser localizados en los cambios del modelo normal del espectro de reflectancia que produce grandes alteraciones en la región del infrarrojo cercano.

Los estudios realizados con la aplicación de estas técnicas han demostrado que, poco después de que la

Estado de caminos en el Parque de la Casita del Príncipe.



planta se encuentre dañada, se acusa una alteración en el infrarrojo cercano antes de que ocurra un cambio notable en el espectro visible. Solamente cuando el daño fisiológico ha sido bastante severo, la causa irrumpe en la clorofila y el daño se hace patente.

Uno de los primeros síntomas visuales del daño fisiológico es, a menudo, el amarilleamiento del follaje en las curvas reflectantes del espectro. Este viraje de tono en el árbol se nota por un cambio en el máximo reflectante del verde hacia el rojo.

La fotografía en falso color, al recibir su respuesta más acusada dentro de esta zona del espectro, expuesta a las variaciones de la fisiología del árbol, permite detectar por tonalidad estos daños, imposibles de localizar en el espectro visible.

Los daños se clasificaron en cuatro tipos:

- Daño tipo I: Árboles total o casi completamente defoliados.
- Daño tipo II: Árboles que tienen alguna defoliación, presencia de ramas desnudas o malformación de éstas.

- Daño tipo III: Árboles que tienen diferente coloración de hojas de la normal.

- Daño tipo IV: Árboles que no tienen visible ningún signo de daño, pero presentan una desviación respecto al modelo normal de la reflectancia en la luz no visible.

Toda esta información fue cartografiada con simbología normalizada, para su estudio y posterior utilización.

La situación inaceptable de los parques se vio agravada ante la aparición desde 1983 de la grafiosis agresiva del olmo (*Ceratocystis ulmi* Buisson)

reau, cepa NAN), que no pudo ser controlada por la idiosincrasia de la región, y que en tres años causó la muerte de los 450 pies adultos existentes en el parque, que adquirió un aspecto desolador.

Las alineaciones de plátano de sombra (*Platanus hispanica*) se encontraban perdidas en un 60 por 100; y los supervivientes, con portes no adecuados por tratamientos culturales incorrectos, así como con fuertes ataques de antracnosis (*Gnomonia platani*).

Las alineaciones y cenadores de cipreses (*Cupressus sempervirens*), perdidas en su gran mayoría y afectadas del hongo *Coryneum cardinale*, no reflejaban el espíritu de su creadora, dando impresión de plantaciones anárquicas, sobre todo al introducirse con posterioridad diversas especies de pinos de gran interés botánico, pero sin respeto alguno al diseño del parque.

La existencia de gran cantidad de resalvos de olmo y la presión ganadera condicionaron la desaparición de la vegetación arbustiva y subarbustiva.

Los caminos y viales originales habían desaparecido en su totalidad, haciendo imposible su recuperación por

el condicionante de la vegetación superviviente que corresponde a diseños posteriores.

Los sistemas de riego tradicionales, a base de caceras, se habían perdido completamente en todos los diseños sucesivos del parque, obligando a la creación de una nueva red hidráulica.

En la década de 1960 se proyecta y construye el campo de golf de La Herrería, que afecta a más de 16.000 m² del parque e imposibilita la recuperación integral del mismo en cualquiera de sus diseños anteriores. Ante esta situación caótica, y siendo imposible la recuperación del trazado original, tanto por la pérdida de parte de su superficie como por desconocimiento de la vegetación existente en su primer diseño, se optó por recuperar el recorrido del que aún quedaban trazas, posiblemente correspondiente a la época de María Josefa Amalia de Sajonia.

La primera intervención fue la eliminación de todos los olmos muertos por la grafiosis agresiva (450 pies adultos y más de 2.000 de 1.ª clase diamétrica). El parque quedó fuertemente desforestado, especialmente en su cuadrante nor-noreste. Para paliar este grave impacto visual se procedió a la plantación de frutales de porte medio-bajo (perales, manzanos y moreras) al objeto de tupir la zona sin impedir la magnífica vista del Monasterio desde el plano norte del Jardín. Esta plantación, de carácter provisional, fue realizada por bosquetes, y será mantenida hasta la última fase de recuperación del parque, ya en estudio, por el Servicio.

En las demás áreas, donde la presencia de olmos era menor, se ha mantenido la vegetación arbórea y arbustiva existente, adaptándola al nuevo trazado cuando ha sido posible (trasplantes) o realizando tratamientos culturales (podas, cirugía, abonados, escardas, binas, etc.) cuando éstos no eran irrecuperables.

En el caso de los plátanos de sombra, se procedió a podas terapéuticas dirigidas por una parte a la eliminación de la antracnosis, y por otra al equilibrio y recuperación de sus portes naturales, modificados por fuertes trasmochos de intervenciones anteriores. Los fresnos, tradicionalmente desmochados con objeto de obtener leñas y ramoneo para el ganado en época de estiaje, se encontraban en situación irreversible para volver a sus portes naturales, ya que su avanzada edad y el gran número de recepes altos causaron pudriciones y coqueras y por tanto pérdida de resistencia mecánica al viento, que impide ya de por vida la posibilidad de formar una copa alta y volu-

minosa como corresponde a esta especie.

No obstante la gran belleza de las cepas, alguna de ellas muy longevas, aconsejaban una intervención encaminada a paliar en lo posible los efectos anteriormente mencionados en aras a su conservación.

En las escasas frondosas existentes en el parque se han realizado podas de rejuvenecimiento y formación, así como eliminación de zonas secas y enfermas.

Los cipreses piramidales en alineación fueron tratados contra el hongo *Coryneum cardinale*, causante de la muerte de gran cantidad de pies; limpiados de sus partes secas y atacadas, y perfilados cuidadosamente para volver a sus portes originales.

El resto de coníferas, en especial diversas especies del género *Pinus*, si bien no corresponden al diseño del jardín (plantación de la época de la Escuela de Ingenieros de Montes), han sido conservadas por su belleza, rareza e interés botánico y pedagógico, ya que algunas de ellas representan los más antiguos ejemplares de su especie en la Comunidad de Madrid y posiblemente de España. Se han efectuado podas, saneamientos, equilibrados de copas, cableados de ramas y consoli-

dación de fustes, cuando han sido necesarios.

La escasa vegetación arbustiva superviviente a la presión ganadera estaba representada principalmente por pequeñas matas de majuelo (*Crataegus monogyna*), boj (*Buxus sempervirens*), lilos (*Syringa vulgaris*), rosal silvestre (*Rosa canina*) y rusco (*Ruscus aculeatus*), así como algunos arbustos ripícolas como sauces (*Salix caprea*) y avellano (*Corylus avellana*), formando un bosque de galería sobre el Arroyo del Infante.

La distribución espacial de estos arbustos era aleatoria, por lo que hubo que trasplantar parte de ellos para adaptarlos al diseño elegido. Sus formas han sido condicionadas por las necesidades impuestas según su ubicación, eliminando sólo las matas secas, deformadas o enfermas.

Tras estas actuaciones sobre la vegetación existente se consideró prioritario dotar de una red hidráulica perimetral a toda el área, de la cual parten ramales a los bosques y caminos en recuperación. Esta red ha sido abastecida de bocas tipo Madrid, tanto para riegos de plantaciones como para apoyo a la red contra-incendios.

El agua, independiente de la red de agua potable del pueblo, se trasvasa



Camino de la Casita del Príncipe en el Parque de ésta, una vez estabilizado y recuperado.

desde la presa del Batán (propiedad del Patrimonio Nacional y ubicada al Noroeste de la Finca de La Herrería) y se almacena en dos estanques, situados uno en la parte posterior del jardín formal, con una capacidad de 1.500 m³, y el otro junto a los estufines e invernaderos en el Oeste del parque, con capacidad de 150 m³. Desde el «estanque grande» el agua es bombeada a la red de riego.

Hasta la actualidad se ha dotado de infraestructura de riego a 23.286 m²,

lo que supone el 22 por 100 de la superficie total y prácticamente el 50 por 100 de la zona susceptible de riego. Los sistemas implantados son automatizados por un programador que determina tiempos de riegos controlados por electroválvulas que sectorizan por áreas, con la posibilidad de elección de tiempo según las necesidades hídricas de las plantas. La elección de los sistemas de riegos por microdifusión y goteo obedecen a la política de reduc-

Recuperación de bosques con plantaciones de grandes ejemplares de producción propia.



ción de gastos de agua adoptada como norma general por este Servicio.

Para la realización de este sistema ha sido necesaria la instalación de tubería enterrada tipo Saipen o polietileno en más de 2.000 metros lineales y la de 169 unidades de boquillas microdifusoras, 3.100 ml de tubería con 6.000 boquillas autocompensantes y 16 unidades de bocas de riego tipo Madrid.

La reducción de gasto con esta nueva red es superior al 50 por 100 respecto al riego convencional realizado anteriormente.

Los caminos y viales han sido recuperados en 10.180 m², lo que representa el 40 por 100 de la superficie total. De estos, 3.500 han sido rehechos mediante estabilización y compactación a base de zahorra y cemento al 4 por 100 con terminación en capa de rodadura con arena de jabre (arena de descomposición granítica) compactado. El resto han sido nivelados y recebados con el mismo tipo de áridos.

La tercera fase ha consistido en la recuperación de alineaciones arbóreas y cenadores de cipreses, que alcanzan en la actualidad 60 por 100 en el primer caso y 45 por 100 en el segundo.

El número total de árboles repuestos ha sido de 255 unidades correspondientes a las siguientes especies: ciprés

(*Cupressus sempervirens*), 92 unidades; plátanos (*Platanus hispanica hybrida*), 86; catalpas (*Catalpa bignonioides*), 47; moreras (*Morus nigra*), 19; tilos (*Tilia platyphyllos*), 11.

En cuanto a los arbustos dispuestos en estas alineaciones, celosías y muros se han plantado 325 unidades, cuyas especies son boj (*Buxus sempervirens*), 225 unidades; rosas trepadoras variedad Roundelay (rojo sangre), 28; variedad Roundelay (rojo aterciopelado), 24; rosales estándar de pie, 7; jazmín (*Jasminum officinalis*), 41.

Por deficiencias del suelo previas a las plantaciones se realizó una mejora textural del mismo, con humus orgánico, tierra vegetal, arena de río y/o sílice; también se incorporó al hoyo de plantación un hidrorretenedor tipo «Hidroplus» en forma de cristales gelatinosos, al objeto de aumentar la capacidad de retención de agua por parte del suelo de forma asimilable por la planta.

A cada pie, bien en cepellón o a raíz desnuda, se le trató con una fitohormona de enraizamiento tipo exuberone (ácido indolbutírico) para facilitar la emisión de raíces y por tanto su arraigo. Por último, se incorporó al sustrato un abono de liberación lenta tipo «Osmocote» que garantiza las necesidades de macro y oligoelementos

necesarios para el buen desarrollo de la planta, durante un período superior a dos años.

La última fase consistió en la recuperación de los bosquetes, la gran mayoría de ellos en forma de triángulos cuyos lados y bases quedan delimitados por las plantaciones lineales antes mencionadas.

Los bosquetes están diseñados como asociaciones artificiales que cubren en gran espesura todos los pisos de vegetación, para ser contemplados como un todo desde las terrazas del jardín, como transición al bosque natural.

Se han recuperado 11.488 m² de bosquetes, lo que representa el 40 por 100 de la superficie total de estas zonas. Los trabajos previos a la ordenación y plantación consistieron en las siguientes labores culturales: aportación de sustrato, según mezcla mencionada anteriormente en un volumen total de 2.200 m³, incorporación de Leonardita (ácidos fulvicos y humicos); al sustrato se le añadieron fertilizantes de liberación controlada, consistentes en nutrientes granulados y recubiertos por una resina de material orgánico, cuya velocidad de liberación dependerá de la temperatura, correspondiendo de esta forma con las necesidades nutritivas de las plantas.

En estos bosquetes se han plantado un total de 176 árboles, de los cuales 27 unidades corresponden a moreras péndula (*Morus nigra pendula*); 78 unidades a moreras (*Morus nigra*); 3 unidades a tejos (*Taxus baccata*); 24 unidades a pinos piñoneros (*Pinus pinea*); 12 unidades a cerezos de flor (*Prunus spp.*); y 32 unidades a perales (*Pirus communis*). Asimismo se plantaron 32.672 unidades de arbustos y herbáceas; 1.585 de *Cotoneaster horizontalis*; 23.385 de *Vinca minor*; 114 de *Rosmarinus officinalis*; 25 de *Berberis ottawensis*; 6 de *Ilex aquilifolium*; 42 de *Crateagus monogyna*; 12 de *Sorbus aucuparia*; 29 de *Prunus laurocerasus*; 3.550 de *Lavandula officinalis*; 17 de *Syringa vulgaris*; 4 de *Spiraea arguta*; 3.310 de *Hypericum calycinum*; 178 de *Cineraria maritima*; 150 de *Plytoporum tobira*; 165 de *Veronica traverisii*; y 100 de *Iris jane phillips*.

La parte oeste del parque se habilitó como área de viveros y huerta de frutales, con una superficie de 2.116 m², por ser ésta la zona más protegida del parque y como tal la mejor para la producción de planta anual y plantación de árboles frutales. La huerta quedó dispuesta en dos bancales, uno superior próximo al estanque pequeño; y otro inferior enlazado en perfecta armonía con las dependencias del vi-



Zona de Obregón
(Parque de la Casita del Príncipe)
en fase de recuperación.

vero (estufines e invernadero). Los frutales elegidos fueron manzanos de flor (*Malus floribunda*), por su vistosa floración y portes recogidos, encajando perfectamente con el resto de la vegetación circundante. Se plantearon 109 unidades de esta especie a marco real de 5 m.

En el muro de cerramiento paralelo a la carretera de Robledo de Chavela y por su parte interior se ha instalado una celosía cuyas características son: largo, 142 m; ancho, 2,20 m; construida en hierro en piezas de 2,6 m de largo por 1,1 m de ancho interior de rombos, pletina de 40 × 5 mm; líneas interiores que forman rombos de pletina de 25 × 5 mm, quedando rombos de 13 mm de lado hueco.

La celosía se instaló recibéndola sobre el muro mediante patillas fijadas al mismo con tornillos en dos alineaciones a lo largo del muro en el sentido estrecho de la pieza.

Este elemento cumple una doble función; por un lado posee un valor estético intrínseco, ligado a la jardinería borbónica; y por otro, como elemento de sujeción de la Rosaleta trepadora, plantada a lo largo de este muro.

Se han utilizado 52 unidades de rosales trepadores; 28 unidades de la variedad Roundelay de floración rojo sangre; y 24 Roundelay de flor rojo aterciopelado.

PARQUE DE LA CASITA DEL PRINCIPE

En el caso de este parque, de acuerdo con la documentación cartográfica ya citada y la observación *in situ*, se apreció una situación menos catastrófica que en la Casita de Arriba, debido principalmente a los siguientes motivos:

A) Menor presencia relativa de olmos. Si bien fueron varios miles los pies secos por la enfermedad, la corta

Antigua zona de huerta del Parque de la Casita del Príncipe, acondicionada para vivero de producción de planta autóctona.



de los mismos no supuso una pérdida de superficie verde cubierta tan importante como en el caso anterior, por haber mayor representación de otras especies arbóreas.

B) La presencia de ganado vacuno, menos dañino que el ovino, y su confinamiento sólo en la zona sur o huertas permitían la vegetación natural de las especies arbóreas y arbustivas, ofreciendo un aspecto más forestal que en el caso de la otra Casita.

C) La vegetación autóctona, que representa el 80 por 100 de la vegeta-

ción que compone este parque, se respetó secularmente, encontrándose en buen estado vegetativo (excepto olmos) sin necesidad de cuidados especiales para garantizar su supervivencia.

No obstante la recuperación en el espíritu con el que fue diseñado este parque nos obligó a realizar una serie de intervenciones, actualmente algunas de ellas, que pasamos a describir someramente, en fase de ejecución.

Al igual que en el caso anterior, las primeras intervenciones fueron selvícolas, eliminando todo el arbolado muerto, enfermo y decrepito con el fin de mejorar el aspecto visual y permitir la ordenación y ajardinamientos posteriores de los diversos bosquetes.

Las alineaciones de arbolado, en parte perdidas, se basaban principalmente en *pinus pinea* (pino piñonero), *platanus hispanica* (plátano de sombra) y *juglans regia* (nogal). Destacan por sus magníficos portes los primeros de ellos.

En todos los casos el arbolado fue sometido a la limpieza y saneamiento de sus partes secas, tronchadas, enfermas o mal conformadas, equilibrado de copas y cirugía arbórea en los casos necesarios (cableados, desinfecciones, tratamiento de heridas, etc.). Se han

repuesto marras en los casos en los que se tenía posibilidad de arraigo y supervivencia futura, y se han completado alineaciones en los casos en los que se habían perdido.

En los bosquetes, tras la limpieza señalada se vienen realizando tratamientos culturales, previos a la definitiva ordenación y diseño: arbórea y arbustiva.

Las conducciones, caceras y demás sistemas de riego originales han sido respetados por su carácter histórico; además se ha dotado al parque de

nuevas infraestructuras con los más modernos sistemas para conjugar economía y efectividad.

Los caminos y viales ocupan casi el 20 por 100 de la superficie total del parque, por lo que representan uno de los mayores esfuerzos en trabajo e inversión de los realizados en la actual recuperación.

Como resumen de estas actuaciones aportamos algunos datos numéricos que pueden dar una idea tanto de lo ejecutado como de los trabajos pendientes de abordar.

El parque, con una superficie total de 422.877 m², se halla todo él delimitado por un cerramiento de mampostería de 2,00 × 0,60 m y cuya longitud es de 2.908 metros lineales, restaurado en los casos necesarios, y se encuentra actualmente en perfecto estado de conservación.

Los paseos, viales y sendas ocupan una superficie de 65.183 m², de los cuales 34.048 m² se encuentran asfaltados; 5.100 m² han sido estabilizados de acuerdo con la técnica zahorramiento ya descrita; y el resto ha sido nivelado, recebado con arena tipo jabre y compactado para evitar en lo posible su erosión.

En el acceso al Palacete se han recuperado 1.289 m² de pradera con especies nobles, a base de *Lolium perenne*, *Agrostis tenuis*, *Poa pratensis* y *Festuca rubra stolonifera*; y en diversos bosquetes más de 100.000 m² de praderas naturales.

Los ejemplares arbóreos sometidos a diversos tratamientos selvícolas (podas, cirugía, etc.) han sido: *Fraxinus angustifolia* (fresno), 280 unidades; *Quercus ilex* (encina), 133; *Acer campestre* (arce moscón), 142; *Populus spp.* (chopos), 15; *Quercus pyrenaica* (rebollo), 275; *Tilia spp.* (tilos), 50; *Arbutus unedo* (madroño), 6; *Aesculus hippocastanum* (castaño de Indias), 15; *Cercis silicuastrum* (árbol del amor), 6; *Pinus pinea* (pino piñonero), 379; *Platanus x. hispanica* (plátano de sombra), 866; *Juglans regia* (nogal), 90; *Gleditsia triacanthos* (acacia de tres púas), 91; *Abies pinsapo* (pinsapo), 6.

El número total de árboles plantados ha sido de 997 unidades, y 8.643 unidades de diferentes arbustos, que se desglosa en las siguientes especies: *Alnus glutinosa* (aliso), 44; *Betula pendula* (abedul), 20; *Carpinus betulus* (carpe), 140; *Aesculus hippocastanum* (castaño de Indias), 139; *Pinus pinea* (pino piñonero), 158; *Tilia spp.* (tilos), 120; *Platanus x. hispanica* (plátano de sombra), 266; *Juglans regia* (nogal), 51; *Gleditsia triacanthos* (acacia de tres púas), 18; *Morus sp.* (morera), 25;

Recuperación de márgenes del Arroyo del Infante en el Parque de la Casita de Arriba.



Liquidambar styraciflua (liquidambar), 10; así como tres *Ginkgos biloba* (ginkgo) y 3 *Celtis occidentalis* (alnuez occidental) cedidos por los viveros de la Expo-92 de Sevilla en intercambio de planta con el Patrimonio Nacional.

Entre los arbustos destacaremos las siguientes especies: rododendros, romeros, lavandas, cotoneaster, berberis, pyracanthas, spiraea, hypericum, majuelos, rosales, mahonias, azaleas, etc.

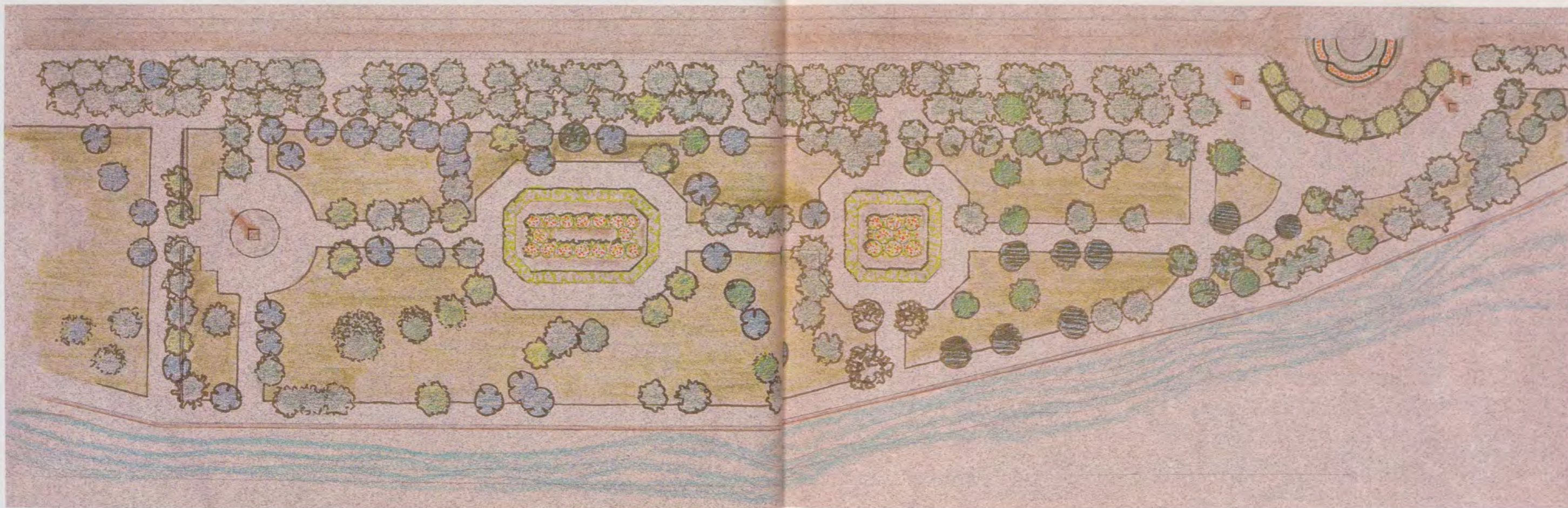
Por último hay que destacar la construcción en la antigua zona de huertas de un vivero de producción de planta autóctona para la regeneración y recuperación del bosque de la finca de La Herrería, que con una superficie total de 3.348 m² cuenta con 8 eras de 15 × 9,12 m de producción, con una superficie útil de 1.094 m².

En cada era se producen unas 1.000 plantas en filas de tres, siendo por tanto la producción aproximada de 8.000 ejemplares. Las especies principales en producción son: *Fraxinus angustifolia* (fresno), *Quercus pyrenaica* (rebollo), *Acer monspessulanum* (arce de Montpellier), *Castanea sativa* (castaño), *Acer campestre* (arce campestre), *Alnus glutinosa* (aliso), *Berberis vulgaris* (agracejo), *Corylus avellana* (avellano), *Prunus avium* (cerezo silvestre), *Rosa*

canina (escaramujo), *Salix caprea* (sauce cabrudo), *Sorbus aria* (mostajo), *Sorbus aucuparia* (serbal de cazadores) y *Sorbus torminalis* (serbal silvestre), etc.

Completan este vivero 837 m² de caminos estabilizados, 942,5 m² de talud recuperados con lirios y plantaciones de manzanos y albariqueros en vaso como ornato de los paseos.

La recuperación de este parque hasta el momento se puede evaluar en un 40 por 100. Es objeto de este Servicio alcanzar a medio plazo la recuperación total de ambos parques, fin que exige fuertes inversiones económicas, así como de un esfuerzo considerable del personal de Jardines, sin cuyo celo profesional y alta cualificación sería imposible llevar a cabo los trabajos de conservación, mantenimiento y en muchos casos ejecución de obra nueva.



LA RESTAURACION

El jardín definido como obra de arte es un conjunto de elementos arquitectónicos y vegetales, materia viva con un ciclo vital, evolutivo y perecedero previsto desde el proyecto.

Considerado complejo dinámico, su estado varía a través de los tiempos, con los cambios de la vegetación, del estilo (resultado de la evolución natural), y de la actuación humana. A una voluntad de proyecto original se superponen ideas y obras posteriores, generalmente de gusto diferente, que afectan al conjunto de forma parcial o en su totalidad.

En los jardines históricos, el factor tiempo determina el estilo de la época de su creación, el cambio formal y de color de la vegetación, y la tendencia humana a actuar sobre una obra anterior, adaptándose a una nueva moda.

Cuando se propone una restauración el punto clave es la relación entre el estado actual y el informe histórico. En función de los cambios establecidos desde el jardín original, el proyecto podrá consistir en una recreación *ex novo*, o en la simple evocación, según sea la situación del conjunto. Un jardín de estilo francés puede llegar a nuestros días transformado en jardín isabelino, o simplemente en otro anodino que perdió su carácter para no conseguir uno nuevo; a veces se restaura sólo la imagen, ya que el espíritu creador y el momento social son irrepetibles.

La restauración prevé la reserva de los elementos originales y de los posteriores integrados, la reposición de la vegetación histórica, las nuevas

técnicas y tratamientos para el mantenimiento de los jardines, en una planificación de protección general ecológica.

El Jardín del Príncipe

El plan integral para la restauración del Jardín del Príncipe se ha elaborado a partir de los estudios históricos y de estado actual como unidad paisajística. Se ha trazado con dos directri-

ces que responden al mantenimiento continuo —tratamientos generales del Jardín— y a la restauración escalonada de las unidades diferentes que lo componen.

En la superficie de 145 hectáreas del Jardín, la zonificación viene dada por el trazado general de las avenidas principales, ya definido en 1868 en el estudio de Cándido López y Malta. Los dos primeros departamentos quedan inscritos entre la Avenida del Embarcadero y la calle de

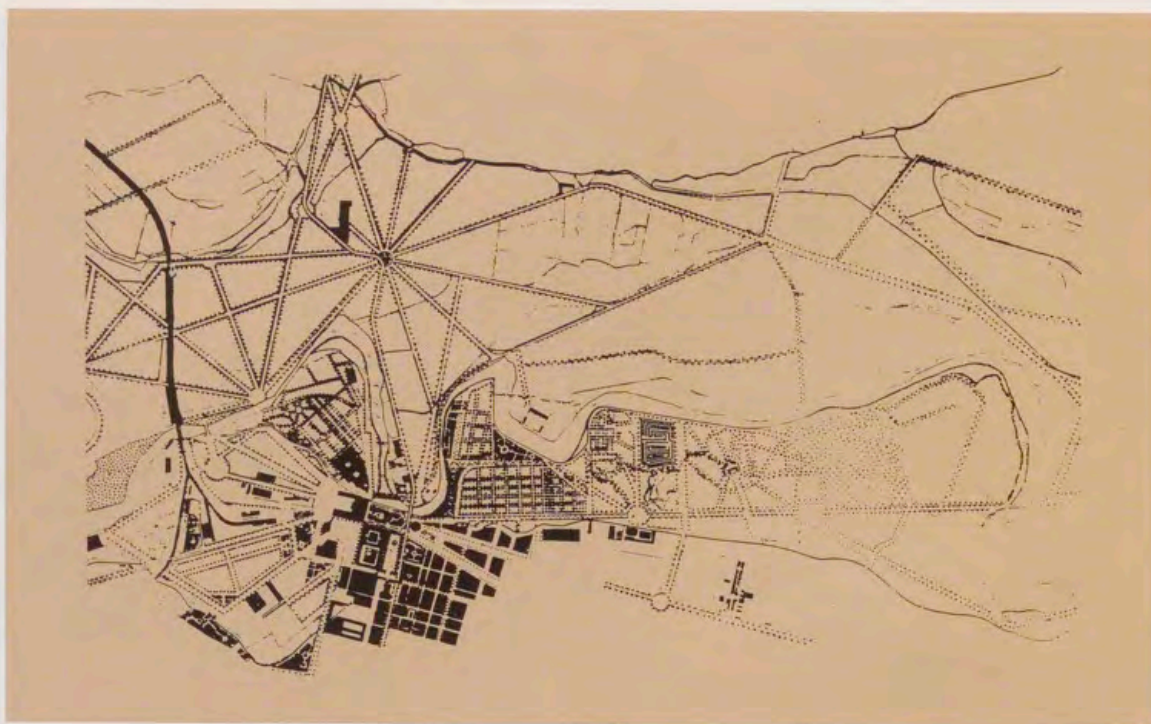
Estudio previo para la restauración del Jardín Español.

LA RESTAURACION DE JARDINES HISTORICOS: EL JARDIN DEL PRINCIPE DE ARANJUEZ

Por Margarita MIELGO DE CASTRO y Ricardo DE LA TORRE CAMPO



Ordenación general de Aranjuez. 1865.



*Traza del Jardín
en el siglo XIX.*

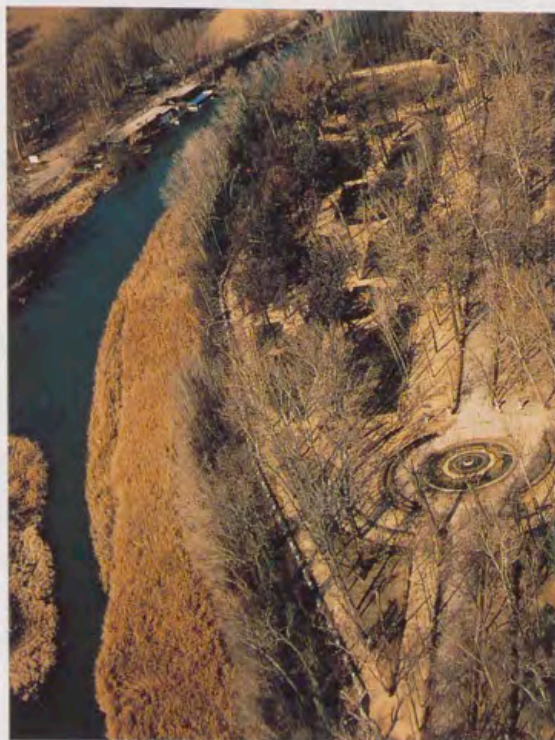
Apolo; el tercero hasta la calle del Blanco; y el cuarto hasta el Puente de la Reina; y en sentido N.S., entre el río y la calle de la Reina.

Cada departamento comprende más de una zona característica; por ello el estudio de restauración se ha dividido en capítulos.

JARDIN DEL PRINCIPE

Sectores del proyecto de restauración

1. Jardín del Embarcadero.
2. Plaza de Pamplona.
3. Jardín Español.
4. Jardín de Pabellones del Embarcadero.
5. Huerta de Pabellones.
6. Huerta de la Primavera.
7. Jardín de los Negros.
8. Jardinillos de los Negros.



*Avenida
del Embarcadero.
1991.*

9. Jardín Anglo-Chino.
10. Campos Elíseos.
11. Jardín del Estanque Chinesco.
12. Montaña Rusa.
13. Islas Asiática y Americana.
14. Ría de las Islas.
15. Jardín del Laberinto.
16. Bosquete del Hexágono.
17. Casa del Labrador.
18. Parque de Miraflores.

Análisis del medio en el proyecto de restauración

En la conformación topográfica de Aranjuez ha influido la urbanización y el turismo, la industria, la agricultura y el recreo, actividades que inciden a su vez en el proceso evolutivo y necesitan una previsión continua de sus límites ecológicos en cuanto a reserva de agua, espacios libres, protección y conservación de especies autóctonas e introducidas.

En cuanto a estilo, el Jardín del Príncipe parece representar el jardín armónico, variedad tratada en unidad, equilibrio y armonía entre las partes.

Cinco siglos de evolución

Si bien el siglo XVIII parece su edad de oro, el momento de mayor esplendor de este Jardín, como el de otras Bellas Artes, tiene lugar en el siglo XVI, cuando se concibe el gran proyecto del Real Sitio como unidad paisajística, con sotos y huertas, que formarán el denominado más tarde Jardín del Príncipe.

En esta época se prevé ya el acopio de agua del Mar de Ontígola, la red hidráulica y la riqueza botánica del Jardín. Se zonifican huertas de frutales, alineaciones, bosquetes y viveros de árboles autóctonos y exóticos, áreas de Jardín y escenografías de paisaje.

El Jardín del Príncipe es un espacio ecológico rico en flora y fauna, jardín botánico, lugar de placer, vivero, semillero, campo de experimenta-

ción, y parece uno de los preferidos por Felipe II por el seguimiento que realiza casi diariamente de las actividades y de las ideas.

En el siglo XVII, prosiguen las dotaciones, las plantaciones masivas, y el Jardín adquiere la calidad y belleza que describieran D'Harcourt, Bourgoing, Ponz, Beckford y otros autores en el siglo XVIII.

En 1784 se llama ya Jardín del Príncipe. Se detalla el trazado general, se definen el Jardín de los Negros, la Huerta de la Primavera, el Pabellón Chinesco, las Atarazanas, las fuentes monumentales, puertas y templetes, así como una larga serie de obras extraordinarias que ordenan Juan de Villanueva y Pablo Boulelou.

El siglo XIX representa para el Jardín una época de decadencia. La pérdida de elementos notables, arquitectónicos y botánicos, típica de los conflictos sociales, marca el primer tercio del siglo.

La influencia de las modas europeas se refleja en pequeñas zonas residuales, como recuerdo de las grandes ideas anteriores, transformando el Jardín en un intermedio entre soto y parque.

En 1845 comienza un tiempo de gran actividad, cuando Esteban Boulelou era Inspector de los Reales Sitios. Se suceden numerosas plantaciones, nuevos viveros y cultivos, la restauración de fuentes y templetes, la verja de hierro sustituye a la

base de trabajo faltan documentos que determinen las especies vegetales y su distribución.

Ya en el siglo XX se observa en el Jardín la huella de la problemática social, seguida de épocas de carencia y postergación.

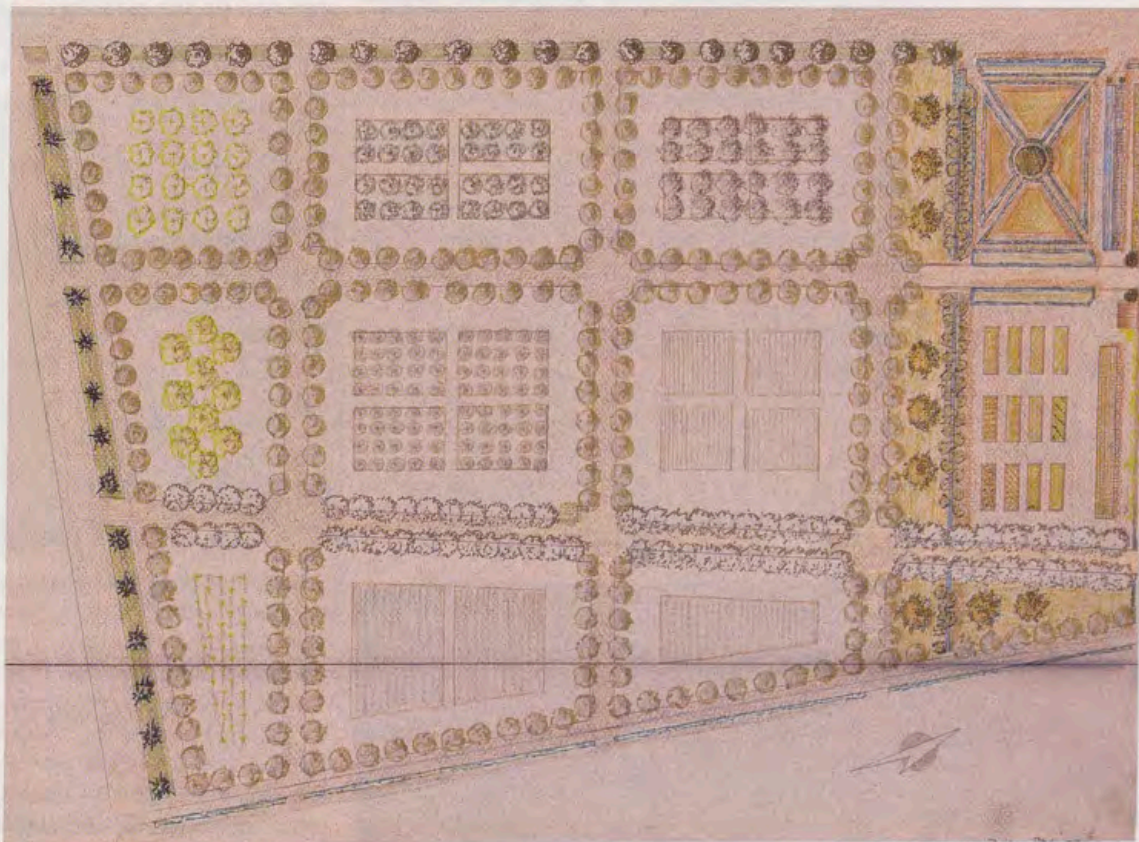
El plano de 1920 del Archivo de Palacio y algunas pequeñas obras y cambios confirman el menor número de actividades hasta 1985, año en que emprende la restauración de los jardines el Patrimonio Nacional.

El proyecto actual

Las zonas que hay que recuperar, en primera fase, son: la Avenida del Embarcadero y su entorno, y el área del Jardín del Estanque Chinesco, elegidas por la urgencia de su restauración. Seguirán otras actuaciones hasta completar los tres primeros departamentos, y, simultáneamente, se realizarán los trabajos de mantenimiento en todo el Jardín.

EL PRIMER DEPARTAMENTO

Consiste en 116.380 metros cuadrados de arbolado de sombra en calles y cuarteles, bosquetes de coníferas y frondosas, frutales y flores en los cuadros.



Proyecto de plantación de la Huerta del Embarcadero.

de madera, y, en 1904, se cierra el Jardín hasta el Puente de la Reina.

Entonces los jardineros se forman en Francia, viajan y conocen otros estilos y técnicas que dejan su influencia en el Jardín, aunque perduran los gustos clásicos.

En 1868, Francisco Viet lleva a cabo la reforma del Jardín del Príncipe. El plano de 1865 muestra el trazado de avenidas y la zonificación; como

Avenida del Embarcadero

El acceso desde la Puerta de Minerva y Pomoná en la calle de la Reina es la primera entrada, y conduce al Jardín del Embarcadero, el más antiguo de los que forman el conjunto. Este comprende el que rodea los cinco pabelloncitos, el Jardín de las Reales Atarazanas y los bosquecillos.



Plantaciones en el área del Estanque Chinesco.

En el primer tramo de la Avenida hubo cuatro filas de árboles, «chopos carolinios y lombardos y álamos negros», sustituidos posteriormente por plátanos occidentales, olmos, gleditsias y arces.

La plazuela que sirve de rótula en el trazado de los paseos aparece diáfana en el plano de 1784, de Boutelou. Cándido López y Malta cita en 1868 solamente los ocho jarrones de piedra de Colmenar que circundan este espacio.

La perspectiva desde la Avenida se completa con dos bosquetes, uno de álamos negros —actualmente de tilos—, y otro «a la inglesa» en el original, transformado con intervenciones posteriores en bosque mixto de coníferas y frondosas.

También se encontraban allí cuatro esculturas alegóricas de Júpiter, Plutón, Mercurio y la Abundancia, que desaparecieron a principios de siglo.

Posteriormente se añadió en el centro de la plazuela un parterre circular con una florera de caliza rosa que transformó la plaza en 1960. La instalación del «carrilet» afectó también al trazado del Jardín Español.

La remodelación ha consistido en sustituir los ejemplares envejecidos o enfermos; y el tratamiento del suelo, en paseos y praderas, recuperando el trazado original. La nueva plantación de especies ornamentales responde a su referencia histórica y a valores de masas y color.

Restauración de la Huerta de Pabellones y Jardín de Narciso en el primer departamento.



El Jardín Español

La zona más al Oeste del Jardín del Príncipe, entre la plaza de Pamplona y el Embarcadero, ha venido llamándose tradicionalmente Jardín Español, acaso por el estilo de la plantación, compartimentada en setos de boj y flores «a mesa», o por la tendencia a denominarlo sencillamente con el nombre de un elemento escultórico, en este caso la figura que dominaba la perspectiva del Jardín.

El Jardín Español se extiende a lo largo del río, y comprende también la praderita que a veces se utilizó como picadero: un seto de ciprés tallado en almenillas la separaba del resto del Jardín.

La restauración ha recuperado el trazado original de plazoletas alineadas en el eje principal, y paseos transversales que relacionan el área con la Huerta de frutales al Este de la avenida del Embarcadero.

En el estado anterior se había perdido prácticamente el trazado y esta zona tenía aspecto de soto espontáneo. Ahora ofrece su composición original ordenada de paseos y praderas sombreadas por una variada cobertura arbórea, con zonas soleadas en las que está prevista la plantación de arbustos de floración escalonada; mirtos, rosales, y espinos de flor especialmente, volverán a aportar el color y la variedad estacional que fue una de sus características originales.

Son notables los ejemplares de Liquidambar, Taxodium y Plátano, restos importantes de los que caracterizaban cada una de las plazoletas —olmos, plátanos y gleditsias—. Posteriormente se introdujeron fresnos, carpes y arces.

La Huerta del Embarcadero

Las crónicas nos la describen «cruzada de anchas calles y plantada con gran variedad de frutas y verduras, con estufas para las frutas de invierno y muchas plantas exóticas...».

Comparando el plano de Pablo Boutelou (1784) con el de estado previo a la restauración, se aprecia cómo el tiempo y la actividad humana transforman un jardín.

El trazado en cuadrícula se vio afectado por el enclave del Jardín del Cenador de Rusiñol, y también por la avenida en diagonal de *Populus bolleana*, que divide la Huerta en sentido nortesur, alterando no solamente la simetría de los cuarteles, sino creando también una pantalla visual que limita la perspectiva total de la Huerta.

En 1964 se recorta nuevamente el área, al Oeste, con un talud y seto, césped, medallones de flor estacional y arcadas de rosales; al Sur una alineación de *Juniperus virginiana* y *Thuja orientalis*. Utilizada la Huerta durante unos años como área de cultivo para flor cortada, los antiguos caminos se pueden apreciar de forma clara en la fotografía aérea.

En la remodelación se han respetado las avenidas de *Populus* y la de *Juniperus*, ya con ejemplares notables establecidos, y el Cenador de Rusiñol, de entrañable memoria en los Jardines de Aranjuez. Se ha recuperado el trazado general de paseos y las alineaciones en cuadrícula con

frutales, esta vez ornamentales, *Prunus serrulata* «Kanzan», cerezos de flor.

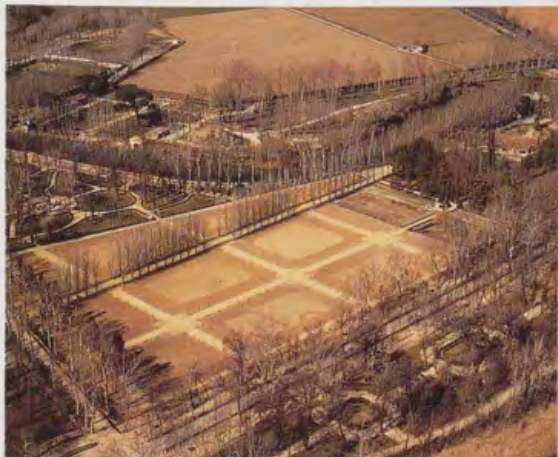
Los cuadros interiores del jardín original, plantados con frutales, supondrían un mantenimiento casi imposible en la actualidad. En su lugar se harán plantaciones ornamentales y hortícolas.

Jardín Anglo-Chino

Inmediato a la Huerta en el recorrido hacia el Este, el Jardín Anglo-Chino se compone de bosquetes irregulares y calles tortuosas que desembocan en la plaza de la Fuente de Narciso. La calle paralela al río, con tratamiento de túnel verde en el plano de Boutelou, lleva a otra plaza ovalada en la que, en tiempos de Carlos IV, se instaló el estanque y Fuente de Ceres, restaurada en 1828, hoy en el parterre del Palacio en el Jardín de la Isla.

Esta zona del Jardín ha sufrido especialmente la desaparición de los olmos; los «copudos álamos negros» de las referencias históricas se van sustituyendo por especies más resistentes, igualmente ornamentales, como son *Carpinus betulus*, *Celtis australis* y *Tilia phatiphyllus*, carpes, almeces y tilos.

La variedad de arbustos, que fue una de las grandes riquezas del Jardín del Príncipe, decreció a causa de la proliferación de especies mejor adaptadas, y también por la ausencia de otras con necesidades muy específicas, que no pudieron ser mantenidas y que han desaparecido.



El inventario histórico ha servido de base para la selección de los arbustos en el proyecto de restauración.

EL SEGUNDO DEPARTAMENTO

Comprende la Huerta de la Primavera, el Jardín de los Negros y los Campos Elíseos, en una superficie de 119.400 metros cuadrados.

La Huerta de la Primavera fue estructurada en 1535, y se adornó en 1616 con un reloj de máquina con doce figuras de bronce que le dieron nombre al Jardín de los Negros. En 1750 se cercó con verja y machones de fábrica, rematados en piñas de piedra. Dos fuentes que encuadraban la entrada desaparecieron a principios del siglo XIX, así como las esculturas de bronce. De aquella época se conservan un cenador y un invernadero.



El entorno estuvo cubierto de frondosos olmos y calles de espinos recortados, zonas de flor y semilleros de árboles exóticos.

Recientemente se ha pospuesto la restauración de este departamento en favor de otras zonas con menor porcentaje de impactos y con la posibilidad de una recuperación más rápida.

EL TERCER DEPARTAMENTO

Entre la calle de Apolo y la del Blanco, el río y la calle de la Reina, está situado el tercer departamento. Esta zona del Jardín ha sido una de las más atractivas por el carácter exótico de la vegetación y las pequeñas construcciones y fuentes que lo adornan.

Citada por los cronistas como la parte «más preciosa» del Jardín, su acceso principal nace en la Avenida de la Fuente de Apolo. A este departamento se destinaron las plantas procedentes de la expedición de Nueva Granada.

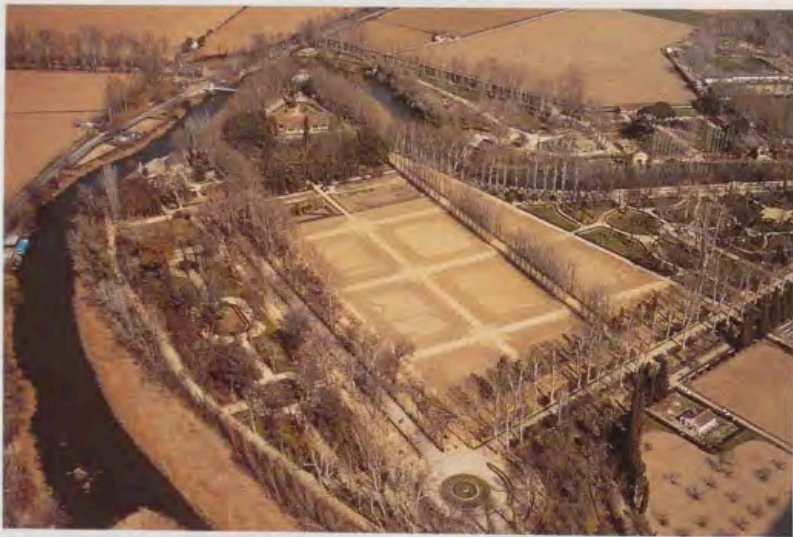
Esta Avenida es límite entre los departamentos segundo y tercero, comienza en la segunda puerta de la calle de la Reina, y forma un magnífico túnel de tilos con el fondo de la fuente del dios de la Poesía y la Música. Comprende el Jardín del Estanque Chinesco, la Ría, la Montaña Rusa y la Huerta de frutales, en una superficie de 213.492 metros cuadrados.



La Huerta de Frutales. Estado de la vegetación y enclave del Cenador de Rusiñol durante la restauración.

◀ Relación del trazado de la Huerta con el Jardín Español y el de Narciso.

La Montaña Rusa y la Huerta de Frutales al norte del Jardín Chinesco.



Restauración del trazado del primer departamento.

Jardín del Estanque Chinesco

La Fuente de Apolo y la Avenida de Tilos limitan el Jardín por el lado oeste, donde termina el plan de Boutelou para el Jardín del Príncipe.

En 1803, Carlos IV dispone la construcción de la Fuente y probablemente el trazado general de las calles del Chinesco que conduce a la Ría, y la continuación de la calle de la Princesa.

El resto del trazado efectuado en la restauración responde básicamente al plano de 1920, del Archivo del Palacio Real. Aunque hay referencias de las especies botánicas, no se han encontrado datos de su distribución en el plano.

Alvarez Quindós, en 1804, y López y Malta, en 1868, describen los templetos griego y chino y, globalmente, una gran riqueza botánica que ha ido decayendo desde principios de este siglo en épocas de conflictos sociales.

En los años cuarenta se perdieron muchos árboles y arbustos para instalar una piscifactoría y un pabellón en la zona inmediata al estanque. En el resto del tercer departamento proliferaron las especies más fuertes y se fueron perdiendo las de más difícil adaptación.

La restauración ha consistido en la reordenación de los espacios según el estilo paisajista de su origen. La composición general, pretendidamente espontánea y natural, comprende una diversidad de elementos focales: templetos, grutas, bellvedere, estanque y ría, fuente monumental y

Entorno del Estanque Chinesco en 1992.



pequeñas islas. El tortuoso trazado de los paseos, el tratamiento diferenciado de las masas y color vegetal acentuarán la sorpresa en el recorrido, y el contraste de luz y sombra.

La obra civil ha consistido en la instalación de una nueva red hidráulica, la restauración de los templetos y el estanque, y el trazado de paseos.

En cuanto a la jardinería, después de los tratamientos específicos de la vegetación existente, se repusieron especies desaparecidas con el fin de recuperar la riqueza botánica y la frondosidad característica.

La Montaña Rusa y la Huerta

Entre el Jardín del Chinesco y el río, la «montaña rusa» es uno de los elementos del jardín paisajista. Desde el pequeño bellvedere de madera policromada, se ofrece la perspectiva del tercer departamento, especialmente atractiva en el otoño, cuando se revaloriza la diversidad de formas y el color del arbolado ornamental y de las plantaciones de frutales.

Se conservan los paseos de acceso a la montaña, bordeados de cipreses tallados, y los ejemplares de la *Magnolia soulangeana* y *Morus alba* en el campo de los narcisos.

Esta zona del Jardín del Príncipe ofrecerá enclaves amplios y atractivos, silencio y variedad de perspectivas, temas que atraen cada día a un mayor número de visitantes. Sin embargo, de este incremento resulta un deterioro más rápido en algunas zonas, como es la «montaña rusa».

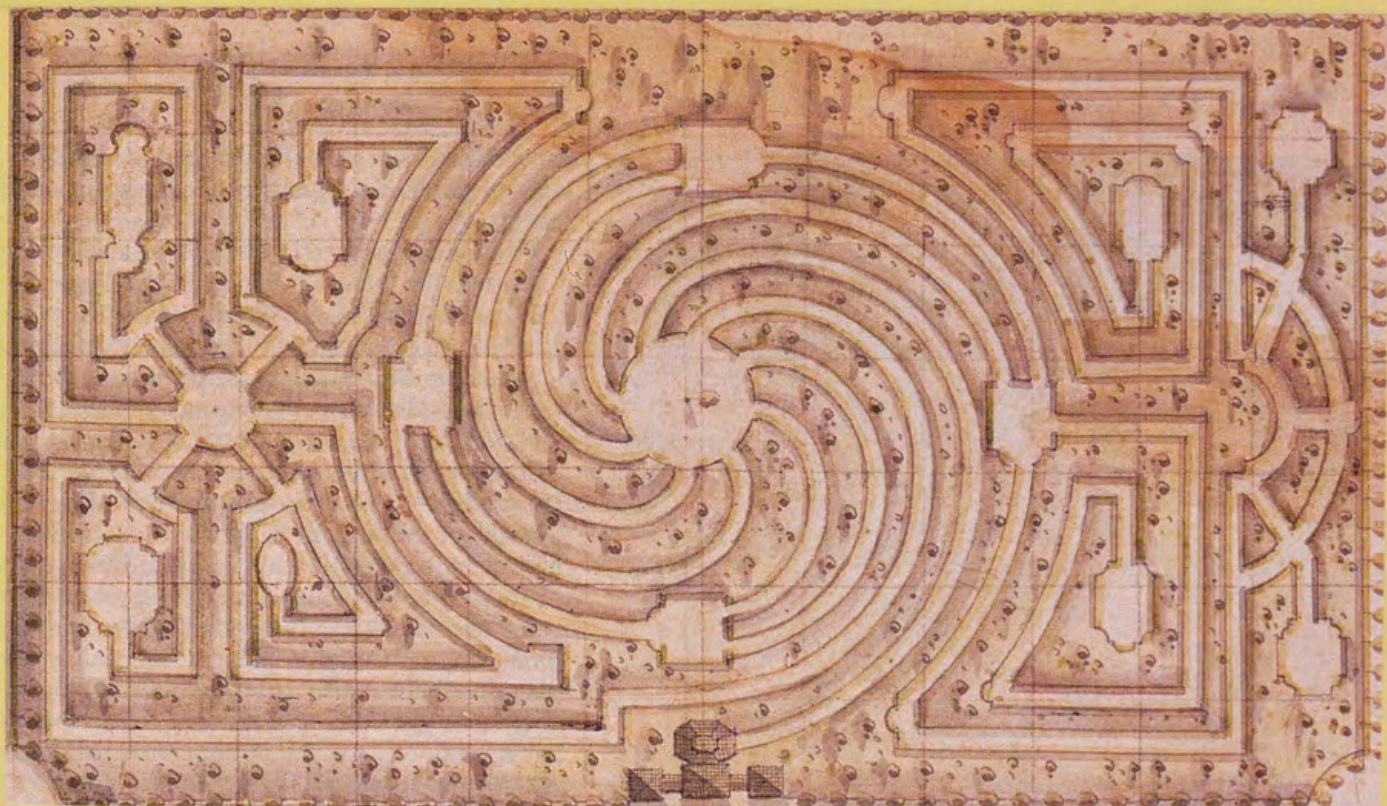
Dada la fuerte pendiente de esta pequeña montaña artificial, la selección de especies atiende tanto a características de color y forma como al tipo de raíz, pivotante, difusa y rizomatosa.

Hasta aquí las actividades emprendidas que comprenderán los tres primeros departamentos en una restauración que, seguramente, no podría recrear un jardín anterior, ni en cuanto a estado vegetativo ni en cuanto a la riqueza de elementos escultóricos.

Parece necesario apreciar el efecto de los resultados que seguirán a las actuaciones de restauración, una estimación primaria de impacto ambiental. Sin embargo, el estudio supone la comparación del estado final previsto en el proyecto con otra situación anterior, pero ¿cuál ha sido el estado ideal, el sueño de Felipe II, la ordenación de Boutelou en el siglo XVIII, o el jardín descubierto y expoliado en el siglo XIX y adornado en el XX?

La prueba daría resultados muy diferentes al considerar el jardín como conjunto estático, ya que por naturaleza es dinámico, evolutivo. Acaso encontremos la clave de calidad —como base para restaurar— en la definición, en la esencia del jardín «... y por tanto, perecedero». Su historia y la añoranza sirven de referencias mayores, pero también el conocimiento de que la decadencia y las agresiones del tiempo causan efectos que son irrecuperables.

Aprendiendo de lo que ha desaparecido por inviable, se trata de recuperar la ordenación general y la riqueza botánica en la medida de los medios de nuestra época.



Mapa de Méndez de Rao (1740), zona del laberinto.
Servicio Geográfico del Ejército. Madrid.

LA RESTAURACION INTEGRAL DEL LABERINTO DEL REAL SITIO DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Por Juan Fernando CARRASCAL VAZQUEZ

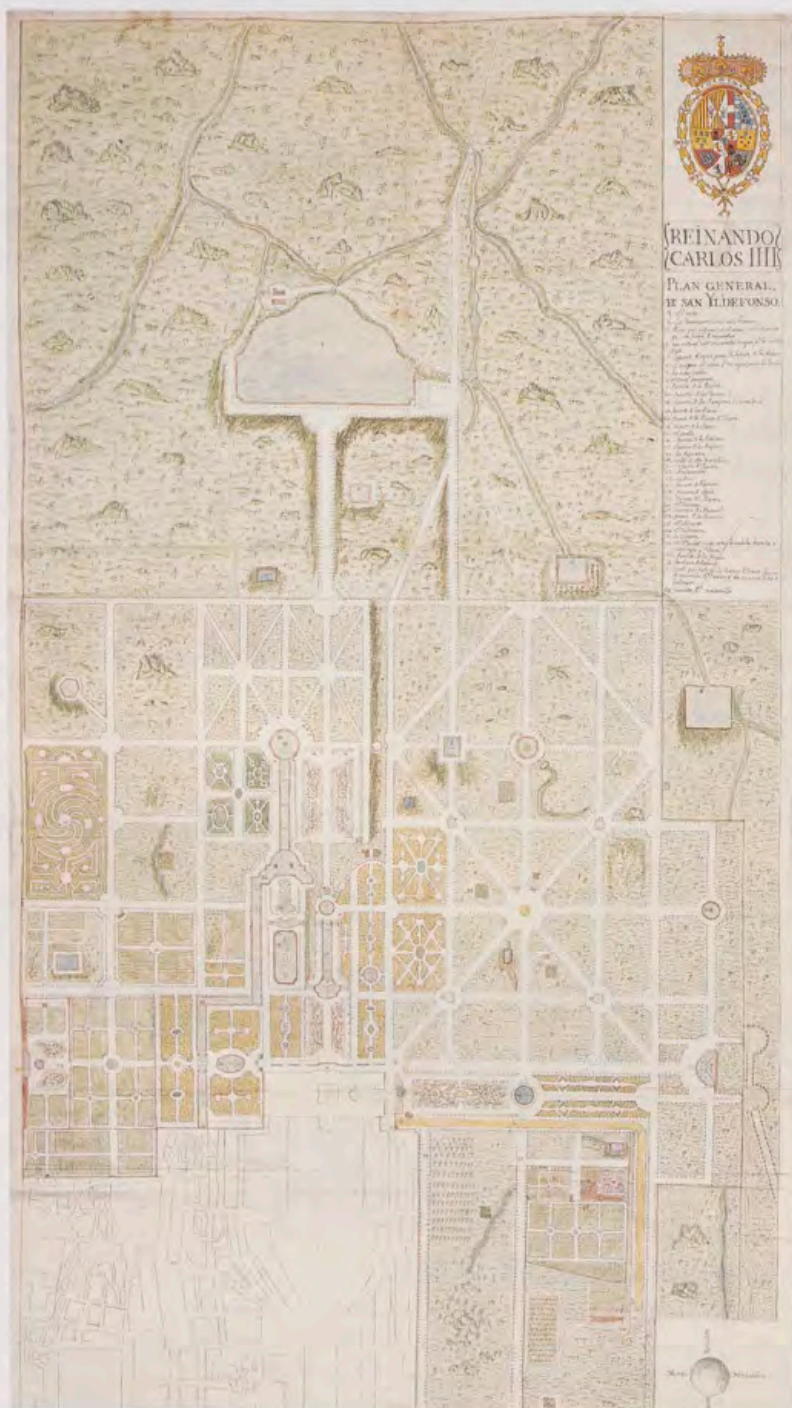
El laberinto de los Jardines del Real Sitio de San Ildefonso es un bosque de forma rectangular con una superficie de 27.256 m²; sus longitudes son de 222,5 m de largo por 122,5 m de ancho, lo que corresponde a un bosque de doble longitud a la normal, y por tanto, de doble superficie.

Se encuentra ubicado al noroeste de los Jardines, entre la calle del Infante, la del Laberinto, la de la Muralla (adyacente a la tapia del Jardín) y la calle sin topónimo que lo separa del Bosquete del Ocho. Su pendiente es del 13,9 por 100, entre las cotas 1.193 m. de altitud al norte del mismo y 1.209 m en el sur.

En su interior presenta un intrincado diseño de calles y plazuelas, delimitadas por un seto vivo de *Carpinus betulus* (carpe) y *Fagus silvatica* (haya); los paseos y glorietas ocupan una superficie de 7.674 m² y una longitud de 2.504 m. El seto vivo de carpe tiene una longitud de 6.063 m y está constituido por más de 18.000 plantas, en su gran mayoría de la primera especie citada.

RESEÑA HISTORICA

El laberinto, como elemento diferenciado, se corresponde perfectamente con el estilo de jardinería formal francesa que inspira la mayoría de la superficie de «los jardines de La Granja», y es,



«Plano General de San Yldefonso.
Reinado de Carlos III»,
aproximadamente 1788,
zona del laberinto.

dentro del diseño simplificador de toda la obra, el más elaborado de todos los bosquetes que lo conforman.

Atribuido a Esteban Boutelou y sus colaboradores (Padilla, Gómez y Escolano) por Fagoaga y Munico (1845), a Le Blond, por Breñosa y Castellarnau (1884) y a Marchand con la colaboración de Boutelou por la Marquesa de la Casa Valdés, es una copia exacta del publicado por Dezallier d'Argenville en su obra de 1713.

Son pocos los datos que se poseen de la construcción de esta obra, pero se sabe que Marchand y Boutelou trabajan en él en enero de 1725, es decir cuando está acabado el Jardín Principal y fuentes cercanas a Palacio, pero antes de construirse elementos tan fundamentales como la Fuente de la Fama o la Fuente de Diana, y su infraestructura hidráulica (estanques del «Chato»), terminados casi veinte años después. Es por tanto un elemento original del Jardín, con función de recreo y divertimento.

Su diseño no ha sido modificado a lo largo del tiempo, con la pequeña excepción de los perímetros de sus plazuelas, que son representadas de diferente forma en los diversos planos del Jardín, quizá reproduciendo la realidad de cada momento, quizá por idealizaciones de las formas más o menos irregulares que podrían ir tomando los setos según la mayor o menor pericia de los encargados del recorte lateral («faldeado») de las pantallas vegetales. Así, en el primer plano del que tenemos noticia, obra de Méndez de Rao, en 1740, el diseño aparece como el actual, con las plazoletas formadas en figuras geométricas simples, así como en el «Plan General du Château de St. Ildefonse», conservado en la Biblioteca Nacional de París. En el «plano General de San Yldefonso Reinado Carlos III», y fechado aproximadamente en 1788, las figuras geométricas son algo más complicadas, en especial en los diseños de la zona más baja (oeste).

En el «Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso», levantado por don José Ribelles en 1830, y publicado en 1833, las figuras se complican algo más, recordando en algunos casos perfiles animales, que quedan perfectamente definidos en el «Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso», publicado por el presbítero don Tomás Muñico en 1851, que no recoge sin embargo obras de gran importancia realizadas en el intervalo que media con el anterior, como las transformaciones de los parterres de la Fama, Andrómeda y de la fachada, por lo que es posible que sólo refleje en el caso del laberinto una interpretación del anterior. Los planos posteriores, como el de la Guía de Martín Sedeño (1854); Breñosa y Castellarnau (1884), Instituto Geográfico Nacional (1917), etc., vuelven a representar las plazoletas como figuras geométricas más o menos simples, como se encuentran en la actualidad.

La fantasía representada en el Plano de Novello, actualmente en Venecia, con un laberinto de estructura basada en círculos concéntricos, y colocado en el lado opuesto del Jardín al ocupado en la realidad, puede ser sólo eso, una fantasía, o bien una copia de algún proyecto inicial del Jardín, que jamás llegó a plasmarse en la realidad.

Por último, destacaremos el gracioso dibujo que da al laberinto (y de todo el jardín) el «plano formado sobre el terreno de los Reales Jardines, Fuentes y Cañerías del Real Sitio de San Ildefonso, año de 1840», firmado por E. L. Páramo, y depositado en el Servicio Geográfico del Ejército (sig. 217). Este plano, catalogado como Aranjuez, corresponde sin duda a La Granja de San Ildefonso, si bien «su» laberinto es una simplificación deformada del diseño real.

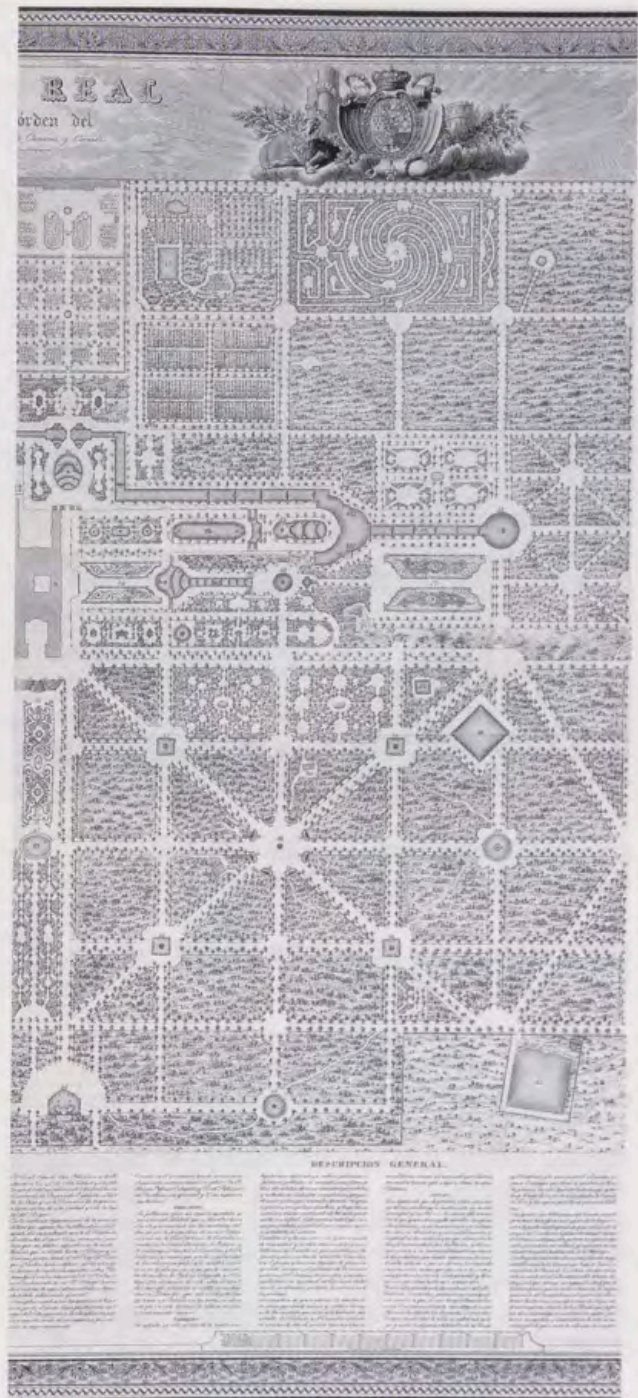
Es difícil conocer la composición botánica de los setos y los interiores de los bosquetes en el momento de la creación del laberinto, ya que la mayoría de los autores confunden o mezclan el haya (*Fagus sylvatica* L.) con el carpe (*Carpinus betulus* L.), conocido en La Granja como «Haya francesa», lo que sin duda ha sido, al menos en parte, causa de esta confusión.

Fagoaga señala las paredes formadas por haya, y los interiores cubiertos de álamos, castaños de Indias y otros, sin ningún frutal. Breñosa, excelente botánico, indica que en la entrada se encuentran unas hermosas hayas, «especie no común en este Real Parque», y que «los pies de Carpe que forman el seto son en su mayor parte viejos...», por lo que posiblemente, como en otras zonas del Jardín, se encontraban las dos especies mezcladas.

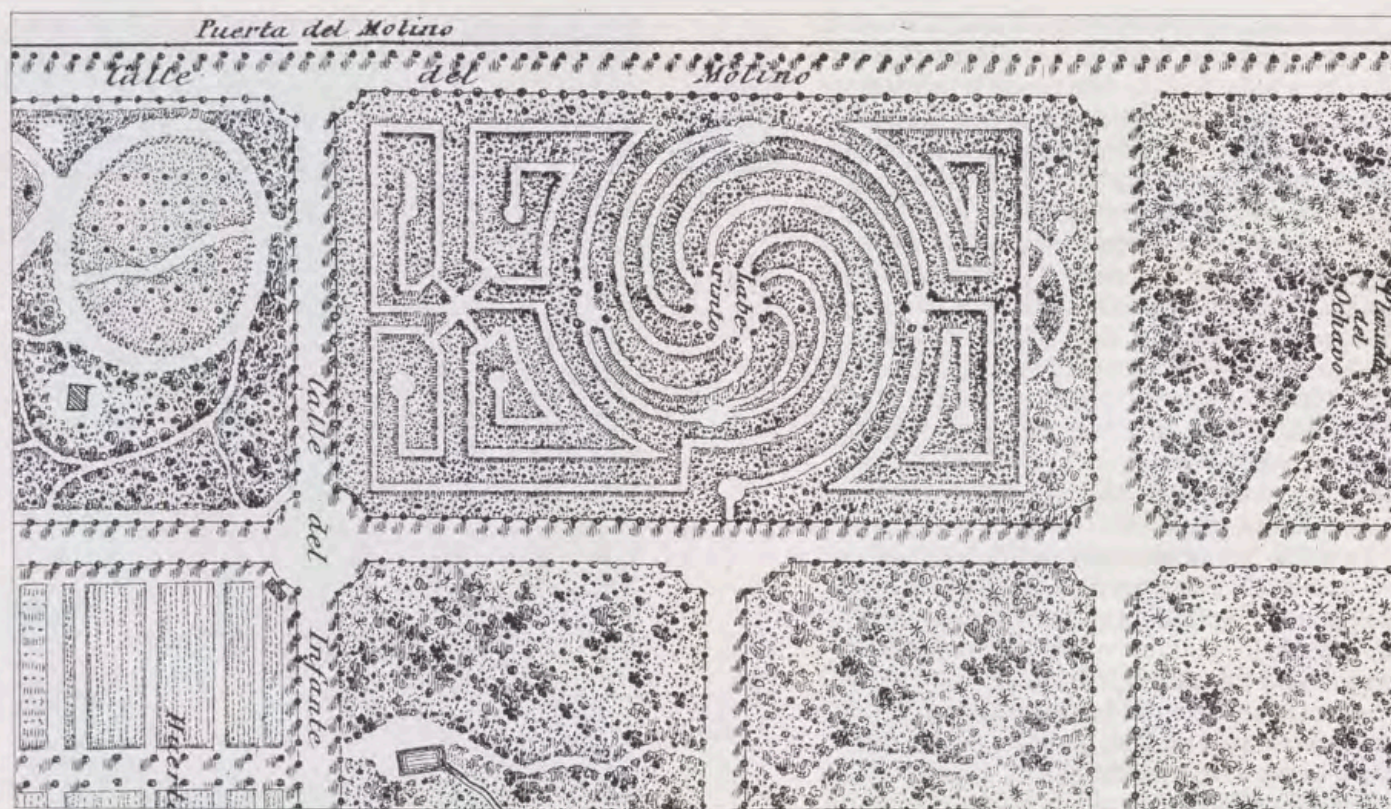
Hasta mediados del siglo XIX el laberinto parece mantenerse en buen estado, pero su degradación es rápida, ya que si en 1840 y 1854 Fagoaga y Sedeño, respectivamente, señalan la posibilidad real de perderse en él, en 1884 Breñosa y Castellarnau señalan que «no ofrece atractivo alguno, pues los pies de carpe que forman el seto son en su mayor parte viejos y poco poblados de ramas, y pobres los macizos intermedios, lo que hace que las veredas no queden bastante aisladas, y por lo tanto, no ofrece dificultad alguna entrar en su centro y salir luego», y ello pese a que en 1875 se habían sustituido las «latas» de pino de Valsain, ya podridas, que impedían el paso de unos caminos a otros.

En 1885 se limpia de zarzas y espinos, reponiendo «innumerables» zonas de carpe, y en 1903 se vuelve a replantar carpe y haya en las «paredes», y robles en los bosquetes, adecuando las caceras de riego en la última restauración importante acometida antes de la actual.

A partir de la década de 1940, y coincidiendo con su apertura al público (dejando por tanto de ser considerado «partida reservada»), sufre una fuerte degradación y pierde parte de la vegetación que conforma las paredes de las calles interiores,



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



en una situación perfectamente asimilable a la descrita por Breñosa un siglo atrás.

NECESIDAD DE RECUPERACION Y CRITERIO ELEGIDO

La recuperación de esta zona fue una de las actuaciones prioritarias decididas desde la creación del Servicio de Jardines, Parques y Montes, tanto por ser un elemento original del Jardín, singular y altamente valorado, como por las escasísimas variaciones que había sufrido en su trazado y espíritu desde el origen, si se exceptúa el mal estado de sus estratos vegetales, y en especial el sub-arbóreo, que se correspondería con las paredes laterales de impermeabilización vial y visual entre los diversos caminos.

El criterio elegido se basó en respetar al máximo la vegetación que de manera natural o artificial se hallaba asentada en el momento del inicio de las obras, siempre que permitiera la recreación de las pantallas vegetales; la creación de una nueva «espesura» en los bosquetes que individualizara los caminos, la recuperación del sistema tradicional de riego adaptado a las nuevas circunstancias de la zona visitable, y la estabilización de los caminos, para hacerlos transitables la mayor parte del año, causando el menor impacto visual posible.

La reparación entre caminos a base de «latas» de pino de los montes del Valsaín se sustituyó por alambrada metálica, de mucho menor impacto visual y mayor duración y fácil arreglo y/o sustitución.

*Zona del laberinto.
Plano de Breñosa
y Castellarnau.
1884.
Biblioteca
del Palacio Real
de Madrid.*

En resumen, se optó por un criterio de restauración integral, dentro de la escasa información existente, respetando las posibles adiciones botánicas que no interfirieran en la obra, como un valor añadido, y adaptando los sistemas de infraestructuras a las actuales tecnologías cuando no suponen un fuerte impacto visual o contrario al fin perseguido.

ACTUACIONES

Por razones económicas y de minimización de los impactos, se decidió acometer la obra en 10 años, iniciándose las actuaciones en 1984 y terminándose en 1993.

Se comenzó por definir las calles y glorietas de modo acorde con el antiguo trazado que se mantenía en su totalidad, con la excepción de pequeñísimas zonas algo «desdibujadas». Las calles se enumeraron desde la 1 a la 18, y las glorietas desde la «A» hasta la «O» (según nuestro abecedario).

Estos datos quedan recogidos en los cuadros 1 y 2, y en el mapa actual adjunto.

Los trabajos que se han realizado según su orden cronológico son:

1.º Recepado de algunos pies arbóreos de especies frondosas, principalmente *Quercus pyrenaica*, que irremisiblemente había invadido toda su superficie y había provocado la degradación del seto. Como es lógico, el objetivo que se pretendía era acabar con la competencia que estos ejemplares estaban ocasionando a los estratos

Cuadro 1
DENOMINACION Y CARACTERISTICAS DE CADA CALLE

Calle	Longitud (m)	Superficie (m ²)	Descripción
1	172	430,0	De la glorieta D a la A.
2	336	840,0	De la glorieta A a la E.
3	358	895,0	De la glorieta A a la G, pasando por I y J.
4	43	107,5	De la glorieta A a la I.
5	70	175,0	De la glorieta A a la J.
6	664	1.660,0	De la glorieta A a la M, pasando por la K, C y N.
7	84	210,0	De la glorieta A a la K.
8	123	307,5	De la glorieta A a la C.
9	142	355,0	De la glorieta C a la L.
10	25	62,5	De la glorieta N a la Ñ.
11	25	62,6	De la glorieta N a la O.
12	52	130,0	De la calle 6 a la glorieta B, cruzando por la 10 y 11.
13	199	497,5	De la glorieta B a la F.
14	11	27,5	De la glorieta B a la calle 13.
15	11	27,5	De la glorieta B a la calle 2.
16	167	417,5	De la glorieta B a la H.
17	11	27,5	De la glorieta B a la calle 16.
18	11	27,5	De la glorieta B a la calle 1.
TOTAL	2.501	6.260,0	



«Plano geométrico del Real Sitio de San Ildefonso», del presbítero don Tomás Muñoz. 1851. Archivo General de Palacio.

Cuadro 2
DENOMINACION
Y CARACTERISTICAS
DE LAS GLORIETAS

Glorieta	Perimetro (ml)	Superficie (m ²)
A	17	315
B	20	123
C	20	95
D	26	50
E	32	143
F	19	38
G	35	113
H	20	95
I	24	86
J	22	70
K	26	95
L	23	50
M	22	44
N	17	47
Ñ	22	25
O	20	25
TOTAL	365	1.414

más bajos. Con esta acción no se pretendía destruir el rebollo existente, sino redimensionarlo y rejuvenecerlo, por ser una especie que brota con muchísima facilidad de cepa y raíz, para posteriormente realizar una selección de los pies, cuyo desarrollo fuese conveniente para dar sombra a los paseos, sin competir en exceso con el resto.

Estas labores se iniciaron en 1985, y concluyeron en 1989.

La riqueza botánica de este privilegiado bosque, sin ser la más variada del jardín, es muy superior a la media, ya que representando su superficie menos del 2 por 100 del total, alberga más del 25 por 100 de las especies de árboles y arbustos censados en la actualidad. Destacan las siguientes:

Arboles

- Aesculus hippocastanum* (Castaño de Indias).
- Tilia cordata* (Tilo de hoja pequeña).
- Tilia platiphyllos* (Tilo de hoja grande).
- Tilia x vulgaris* (Tilo).
- Acer campestre* (Arce campestre, arce menor).
- Carpinus betulus* (Carpe).
- Crataegus monogyna* (Majuelo).
- Fagus sylvatica* (Haya).
- Quercus pyrenaica* (Rebollo).
- Acer platanoides* (Arce).
- Picea abies* (Abeto de Navidad).
- Betula pendula*, subsp. *pendula*, var. *meridionalis* (Abedul).
- Pinus sylvestris* (Pino de Valsain).



Plano del laberinto.
Guía de Martín Sedeño. 1854.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Robina pseudoacacia (Falsa acacia).
Sorbus latifolia (Serbal).
Sorbus torminalis (Serbal).
Chamaecyparis lawsoniana (Ciprés de Lawson).
Fraxinus excelsior (Fresno).
Fraxinus angustifolia (Fresno de hoja estrecha).
Prunus avium (Cerezo silvestre).
Prunus padus (Cerezo silvestre).
Populus tremula (Alamo temblón).

Arbustos

Daphne laureola (Dapne).
Viburnum lantana (Morriónera).
Cytisus scoparius (Escoba negra).
Rosa sp. (Rosal silvestre).
Rubus sp. (Zarzamoras y frambuesas).
Ligustrum vulgare (Aligustre).
Crataegus monogyna (Majuelo).
Euonymus europaeus (Bonetero).
Lonicera peryclimenum, subsp. *hispanica* (Madréselva).
Fagus sylvatica (Haya).
Carpinus betulus (Carpe).
Syringa vulgaris (Lilo).
Quercus pyrenaica (Rebollo).
Lonicera japonica (Madréselva).
Corylus avellana (Avellano).
Phyladelphus coronarius (Celinda).
Salix atrocinerea (Sauce bardeguera).
Hedera helix (Hiedra).

Los setos, basados en gran medida en el carpe, y con algo de haya, albergan de modo esporádico

arce campestre, tilo, aligustre, lilo, hiedra, y otras especies, que, recortadas desde antiguo, colaboran a la formación de las pantallas, y que en la medida de lo posible, han sido respetadas cuando su edad o belleza así lo aconsejaban.

El interior de los bosquetes (fuera de los caminos) está dominado por matas y arbolitos de *Quercus pyrenaica* y regeneración de *Acer campestre*, *Tilia cordata*, *Tilia platyphyllos*, *Populus tremula*, *Carpinus betulus*, *Robinia pseudoacacia* y algún *Betula alba*. También destacan ejemplares notables de *Crataegus monogyna* y *Euonymus europaeus*.

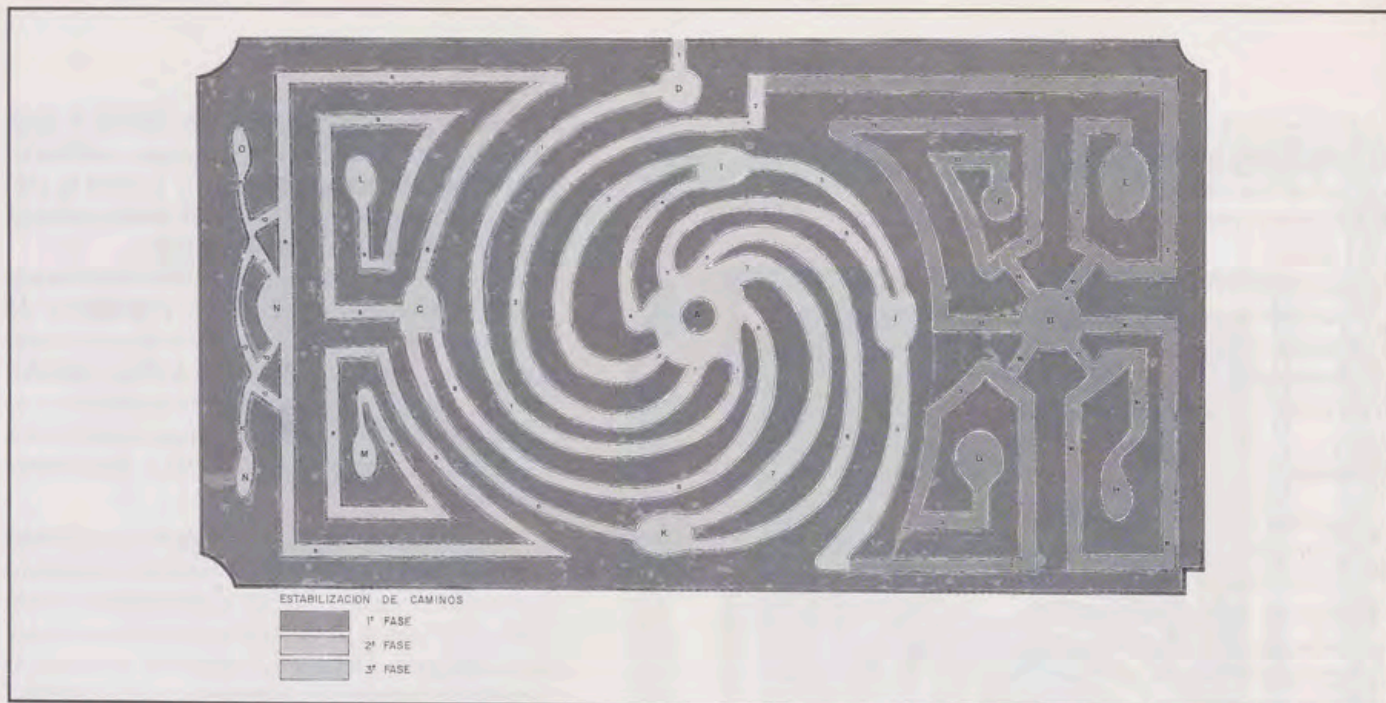
2.º Reposición de todas las plantas, siguiendo escrupulosamente el antiguo trazado, mediante plantación de seleccionados ejemplares de carpe traídos de viveros de Holanda y conservando las cepas antiguas. Del mismo modo se recuperó el trazado de caceras de irrigación con sus arterias principales constituidas por tejas árabes, colocadas de manera que la infiltración y pérdida de agua fuera mínima. Los trabajos se llevaron a cabo durante los años 1987, 1988, 1989 y 1990.

3.º Protección interior y exterior mediante un cerramiento constituido con postes de acero galvanizado y malla anudada de simple torsión, con objeto de proteger las plantaciones de los corzos y de los futuros visitantes. Este cerramiento se realizó en tres fases consecutivas: años 1988, 1989 y 1990.

4.º Resalveo de los brotes que los rebollos habían emitido de las cepas después del recepado, seleccionándose aquellos pies que en un futuro

J. A. Dézallier
d'Argenville:
La théorie
et la pratique
du jardinage (1709),
modelo de laberinto
seguido por Carlier
en La Granja.





proporcionaran una sombra suficiente para que los paseantes no sintieran los rigurosos calores del verano. La densidad de ejemplares que se dejaron después del resalveo es del orden de 100 pies/Ha. Este resalveo habrá que reiterarlo cada ocho o diez años, pero respetando siempre esos 100 pies por hectárea que se dejará que alcancen porte arbóreo.

El resalveo se realizó en el año 1992.

5.º Estabilización de sus paseos que, debido a la acusada pendiente que presentan y a pesar de ser acondicionados anualmente mediante recibos con arena, manifestaban multitud de regueros producidos por escorrentías superficiales y con encharcamientos en las zonas llanas, dando lugar a superficies anegadas, impracticables para el visitante. Ese exceso de humedad estimulaba la aparición de malas hierbas, obligando a un mantenimiento constante a base de rozas y descajes.

Por esas razones el Servicio de Jardines decidió la estabilización de sus paseos y glorietas, eligiéndose la técnica de grava-cemento, ampliamente utilizada en los países occidentales, de manera que se asegurase un drenaje conveniente, que impidiera la ascensión capilar del agua subterránea y permitiera la evacuación de la procedente de la lluvia, consiguiéndose los siguientes efectos:

- Disminución del límite líquido y del índice de plasticidad.
- Aumento del índice de contracción.
- Aumento de la cohesión y del ángulo de rozamiento interno.
- Disminución de la incapacidad de hinchamiento del suelo.
- Aumento de la resistencia a la compresión y al esfuerzo cortante.

Plano actual del laberinto, con sus toponimias y con las tres fases de estabilización de caminos diferenciados.

Mediante la aplicación de esta técnica se han conseguido los objetivos marcados de antemano:

- Evitar el estancamiento del agua en la superficie de los caminos, para que ésta se filtre al interior o pueda correr a ambos extremos en dirección a las caceras que riegan los setos.
- Evitar las invasiones de malas hierbas.
- Evitar las rodadas por el paso de la maquinaria durante las labores de mantenimiento.
- Proporcionar a los visitantes un agradable paseo por sus calles al encontrarse éstas en perfectas condiciones.

El único inconveniente de esta técnica es la coloración final de los caminos, más blancos que el resto del jardín al no poder incorporar nada de arcilla, lo que esperamos poder solucionar en breve con adición de tierras pardas o rojizas, que cumplan las necesidades de drenaje y mejoren el aspecto visual de la obra.

Los trabajos se han realizado en 1991 y 1992, y han concluido en 1993.

Todas estas actuaciones para la recuperación han ido acompañadas de un esmerado trabajo por parte de los jardineros que han colaborado en el mantenimiento del laberinto, tanto en las labores de perfilado de setos, refinados de paseos, riegos, abonados, podas arbóreas y limpieza de entrecalles, como en la dotación de agua para el riego a este bosque, con la instalación de una tubería que va desde el depósito de las Llagas hasta la arqueta que distribuye el agua a las caceras principales.

El laberinto se puede considerar totalmente recuperado, con la única salvedad de la necesidad del paso del tiempo, que haga posible la espesura deseada y el desarrollo arbóreo conveniente para devolver al lugar su «espíritu», y dar así a la restauración su auténtico carácter de «integral».

«FILIPPO JUVARRA (1678-1736).»

De Mesina al Palacio Real de Madrid»

Dentro del programa del Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística del Ministerio de Cultura y del Patrimonio Nacional, se ha presentado, en las Salas del Palacio Real de Madrid, una completa exposición sobre «Filippo Juvarra (1678-1736). De Mesina al Palacio Real de Madrid», que permanecerá abierta al público hasta el próximo 17 de julio. En la Muestra, cuyos comisarios son Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias,

A través de un total de 155 piezas —entre dibujos, estampas, óleos, mobiliario, álbumes y planos— se introduce al espectador en el peculiar universo barroco clasicista de este arquitecto áulico que desempeñó un papel protagonista en el desarrollo de las Artes en España y en la introducción del Clasicismo, como vehículo de expresión del poder absolutista, en la corte madrileña de Felipe V de Borbón y de Isabel de Farnesio.

Como es habitual, la Exposición se completa con un Catálogo en el que se incluyen, además de las fichas técnicas correspondientes, una extensa bibliografía y varios Apéndices documentales y un total de catorce estudios sobre distintos aspectos de la vida y obra de Filippo Juvarra.

Esta Exposición sobre Filippo Juvarra ha sido ad-

crita al Proyecto de la Unesco «Los Espacios del Barroco».

EL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN

El proyecto para el montaje de la Exposición sobre arquitectura de Filippo Juvarra articula los dos principios característicos de la época pre-industrial: la transparencia espacial y la caracterización de una arquitectura.

El sentido de la transparencia espacial es una de las bases en la que se sustenta la interpretación del espacio barroco de la primera mitad del siglo XVII por Juvarra. De esta forma se singulariza una arquitectura por el empleo de escalas contrapuestas de espacios y por la superposición de elementos clásicos diferentes en una conformación nueva.

numentos funerarios. En el segundo ámbito se muestran las obras de Palacios Reales, Palacio Madama, Villa Rivoli, Palacio Stupinigi y las Fiestas Reales.

A continuación se encuentra Superga, pieza singular, como una rótula en la Exposición. En el cuarto espacio, que es el extremo final del eje que relaciona todos los recintos expositivos, se presentan las iglesias. Y, por último, las reformas urbanas, los jardines, las villas y el proyecto del Palacio Real de Madrid cierran la temática de la Muestra.

SALONES GÉNOVA EN EL PALACIO REAL DE MADRID

La restauración de las salas «Génova», llevada a cabo por el Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, ha supuesto recuperar el único eje del edificio —150 metros aproximadamente—, que une, a través de los zaguanes principales, la fachada oriental —calle de Bailén/torreón sureste—, y la fachada occidental —Génova/torreón suroeste que da al Campo del Moro.

La actuación ha consistido en renovar los sistemas de seguridad, calefacción, electricidad e iluminación y dejar las salas como sede de exposiciones temporales.

Con motivo de la Muestra dedicada al arquitecto y autor del proyecto del Palacio Real de Madrid, el abate Juvarra, en los Salones Génova, se recobran los espacios originales de esta zona y la singular línea continua que cruza una planta entera de Palacio, sin interrupciones de muros, según los principios de la perspectiva del barroco romano del siglo XVII.



Su Alteza Real la Infanta Doña Elena asistió al Palacio Real de Madrid, donde se presentó la exposición sobre Filippo Juvarra.

se ofrece un amplio testimonio del quehacer artístico de este ilustre personaje, que fue además de arquitecto, urbanista, escenógrafo, grabador y dibujante de extraordinarias cualidades y de una prodigiosa fantasía proyectiva.

El espacio planteado para la Exposición «Filippo Juvarra (1678-1738). De Mesina al Palacio Real de Madrid» se concentra en cinco ámbitos temáticos distintos. En el primero de ellos se sitúan el concurso Clementino y varios diseños para mo-

VI CICLO «PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO»

En el Aula de Música del Palacio Real de Madrid se presentó la sexta edición del Ciclo «Primavera Musical en Palacio» que, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, organiza el Patrimonio Nacional y en el que se incluyeron cinco conciertos celebrados en el Campo del Moro.

Además de la Unidad de Música de la Guardia Real, intervino la Escuela Militar de Música y la Orquesta de Pulso y Púa de la Universidad Complutense de Madrid, así como el Orfeón Maestro Vallejos y el Coro de Salinas de Torreveja, con un concierto titulado «Habanezas en Madrid».

La programación de estos cinco conciertos, de carácter gratuito, ha abarcado diferentes estilos: folclore en la música bandística, zarzuela y música militar.



EL POETA JOAO CABRAL DE MELO NETO, III PREMIO

«REINA SOFÍA» DE POESÍA IBEROAMERICANA

El Jurado, reunido en el Palacio Real de Madrid, otorgó el III Premio «Reina Sofía» de Poesía Iberoame-

ricana al poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto.

El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de cooperación cultural firmado por ambas Instituciones.

El objeto de este galardón —dotado con seis millones de pesetas— es premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.



«VI Velada Poética en la Voz de sus Autores».

CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL

En el Salón de Mayordomía del Palacio Real de Madrid se celebró la entrega de Premios del IV Concurso de Pintura Patrimonio Nacional para Centros Escolares, dirigido a los alumnos de 6.º,

Actuación de la Unidad de Música de la Guardia Real y el Orfeón Maestro Vallejos, dentro del VI Ciclo «Primavera Musical en Palacio».



CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA

Bajo la presidencia de honor de Su Majestad la Reina, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la clausura del curso académico 1993-1994 de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

7.º y 8.º de Enseñanza General Básica de todos los colegios de Madrid, El Pardo, El Escorial, San Lorenzo de El Escorial y Aranjuez. El tema del Concurso se centró en los exteriores, jardines y fuentes de los Reales Sitios de la Comunidad de Madrid, con libre elección de técnica. En el Concurso han participado veintiséis centros escolares, con un total de 381 dibujos, que han quedado expuestos en una de las salas del Palacio Real.

El acto estuvo presidido por José Luis García García,

Reunión del Jurado del III Premio «Reina Sofía» de Poesía Iberoamericana.

Su Majestad la Reina durante la clausura del curso académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Acto de entrega de Premios del IV Concurso de Pintura Patrimonio Nacional para Centros Escolares.



Secretario General del Patrimonio Nacional.

El ganador fue David García Morato, del Estudio de Arte María Lozano; Tatiana María López Richart, del Colegio San Eulogio, quedó en segundo lugar; y en tercera posición, Rubén Díaz Polo, del Colegio San Francisco de Asís.

Formaron parte del Jurado: Manuel Blanco, Julián Santamaría, Soledad García Fernández y Esperanza Rodríguez Arana. Actuó como secretaria María del Prado Dégano.

En dicho acto, Su Majestad la Reina entregó la Placa de la Escuela a Raphael Hillier, Profesor Titular de la Cátedra de Viola, incorporado al claustro durante el curso 93-94. Seguidamente procedió a la concesión de diplomas a los alumnos más destacados.

La Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, bajo la dirección de García Asensio, interpretó la *Sinfonía n.º 5 en Do sostenido menor*, de G. Mahler, y *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge, Op. 10*, de B. Britten.





Entrevista

M.^a DEL CARMEN
IGLESIAS CANO

MONTESQUIEU
Y LA CONVULSIÓN
DIECIOCHESCA



El itinerario era intencionado. Una visita corta y siempre interesante al Museo del Prado. Después la plaza de las Cortes, con reflexiones urgentes sobre la plutocracia del Palace y la democracia del Congreso, para enfilar, calle del Prado arriba, hacia el Ateneo, donde las reflexiones se estancan en algunas de sus figuras señeras. Buen preludio para hablar más tarde con María del Carmen Iglesias Cano, profesora universitaria de la Historia del Pensamiento y de las Ideas, y sin duda nuestra mejor especialista en la figura y la obra de Montesquieu. Pero seguimos Prado arriba para doblar a la izquierda, calle León, hacia la Academia de la Historia. Vale la pena la visita, aunque sólo sea para ver el Carlos IV de Goya o la Isabel la Católica, atribuido a Juan de Flandes, o las soberbias pinturas de Carlos V en Yuste o de Felipe II inspirado en el Tiziano. Junto a estos cuadros hablamos con María del Carmen Iglesias de temas de su especialidad, aparentemente densos y complicados, que ella va disolviendo, desmenuzando y simplificando, con un discurso fluido y suave asentado en una muy vasta y profunda erudición. Son muchos años de experiencia universitaria al servicio de contar lo difícil de manera fácil y asequible. Cuanto sigue no es sino un apretado resumen de una impagable y privilegiada lección de Historia.

* * *

—¿Cómo prefiere ser conocida? ¿Como historiadora, como profesora universitaria, como investigadora, como miembro de la Academia de la Historia?

—*En realidad todo forma parte de lo mismo. Estoy muy orgullosa de ser miembro de esta Academia, quizá por ello mi condición principal es la de historiadora. Pero la enseñanza y la investigación también van juntas. No se puede enseñar bien sin haber investigado. La docencia obliga a estar al día, a exponer en voz alta muchas reflexiones e investigaciones que previamente se han hecho en soledad. Ese trabajo anterior, que ha de hacerse en bibliotecas, archivos y gabinetes, es imprescindible para enseñar. En resumen, me encanta mi profesión.*

—¿Su vocación docente pertenece a su etapa preuniversitaria, o es algo posterior?

—*Es algo que vino de forma natural, cuando enlacé, en mi segundo curso de carrera, con el Departamento de Historia. Tuve la suerte de contar con muy buenos maestros: Díez del Corral, Maravall y García de Valdeavellano. Los tres, aparte de grandes investigadores, fueron para mí personas humanamente entrañables y muy cercanas. De aquellos seminarios sobre la Historia de las Ideas y del Pensamiento surgió en mí un deslizamiento natural hacia la actividad docente.*

—Cursó usted la carrera de Filosofía y Letras.

—*No. Yo empecé Filosofía, pero lo dejé muy pronto para cursar Ciencias Políticas.*

—¿Ya estaba separada de Económicas?

—*Todavía no. La carrera se denominaba entonces Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales. La separación, que fue como un «castigo», vino después. Pero lo que quiero hacer notar es que aquella Facultad era muy viva, muy activa. Al acabar la carrera el panorama era muy atractivo, lleno de posibilidades, no como ahora, en que los estu-*

diantes tienen el horizonte mucho más «apretado». Me ofrecieron diversas ocupaciones, pero yo tenía ya muy claro mi interés por la Historia del Pensamiento y de las Ideas. Luego vino el cariño por la enseñanza, complementario con lo anterior, y creo que me entiendo bien con los estudiantes en el plano intelectual.

—Parece que no hay muchos especialistas españoles en esta materia.

—*Así es. Hay muy pocos. Es algo que se nota mucho en los congresos internacionales. Tenemos magníficos historiadores, pero investigan principalmente temas españoles. Díez del Corral y Maravall llamaban la atención hace años sobre ese cierto «ensimismamiento» español, para advertir la necesidad de abrirse a otros temas extranjeros, más amplios y sin duda interesantes.*

—A los especialistas extranjeros interesados en asuntos españoles los llamamos «hispanistas». ¿Cómo le llaman a usted en Francia? ¿Francesista?

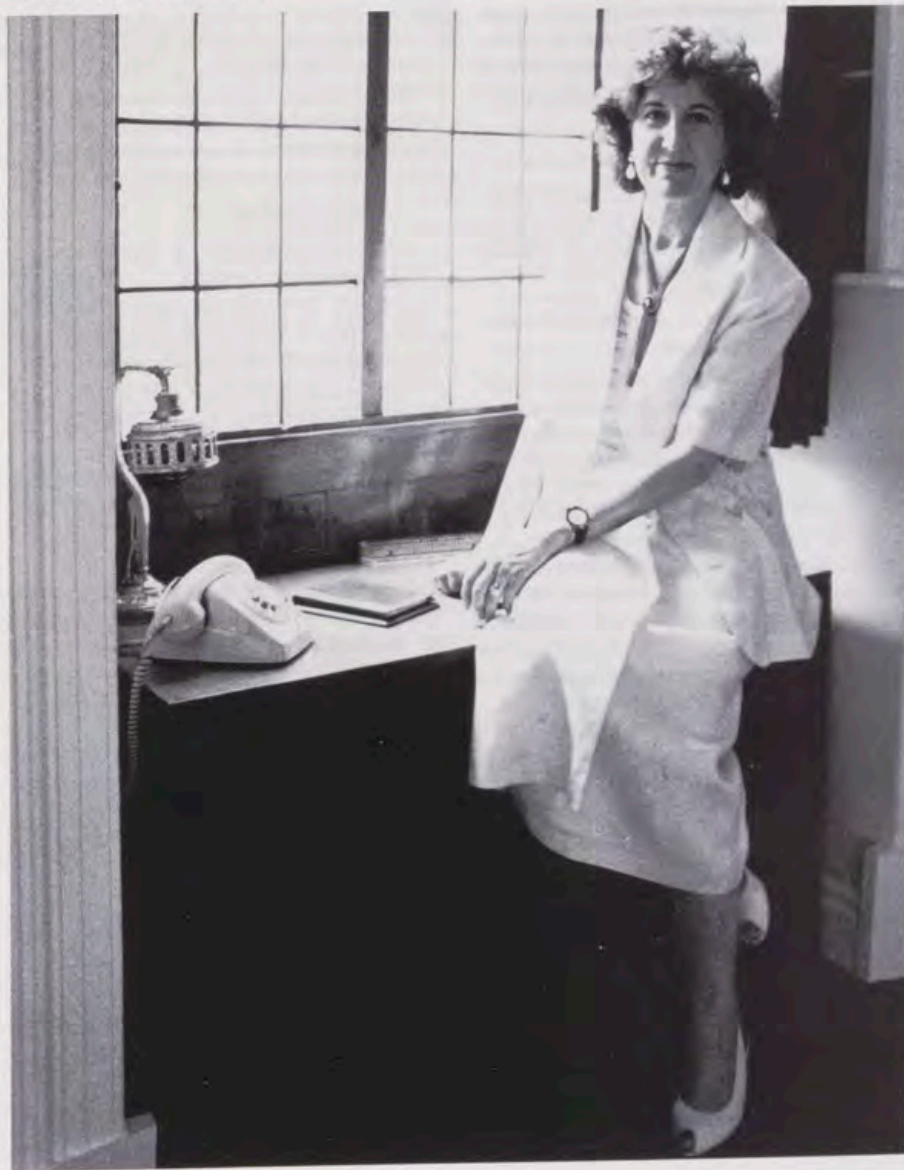
—*No, yo, en todo caso, formaría parte del grupo de «dieciochistas». Entre las varias «tribus» a la que una pertenece, pues afortunadamente se pertenece siempre a varios grupos, probablemente la voz «dieciochista» es la más utilizada. Pero es verdad, somos muy pocos en este grupo.*

—¿Cómo llegó usted a la figura de Montesquieu?

—*Probablemente se llega de forma natural a través del propio siglo XVIII, donde Montesquieu es una figura capital. Yo estuve muy unida, profesional e intelectualmente, a don Luis Díez del Corral, en una materia muy extensa, la Historia de las Ideas, que teóricamente abarca desde el siglo V a. de J.C. hasta nuestros días.*

—Es la disciplina más amplia de toda la Universidad. Empezan ustedes con Pericles.

—*Es la más extensa y la más preciosa, al menos para mí. Empezamos con los presocráticos. Yo estuve a punto de pasarme a Filología Griega, porque durante unos años me enfiqué en la lectura de Platón y Aristóteles, e incluso los helenísticos. Pero don Luis me animó a trabajar en la Historia de las Ideas, en la cual, por su propia extensión y apasionamiento, es muy difícil fijar un tema de especialización. A mí me costó varios años detenerme en el XVIII, y no sé exactamente cómo fue. Me vi muy metida en la Ilustración, quizá analizando el concepto Naturaleza desde el mundo griego, y su herencia en Occidente a través del cristianismo. En el XVIII el concepto de Naturaleza es una cuestión clave, con sus propias estructuraciones. Así se fue delimitando mi campo de trabajo hasta desembocar finalmente en Montesquieu.*



—Hay muchos autores que defienden que los cambios profundos del siglo XVIII, hablo desde una posición puramente eurocéntrica, se empiezan ya a gestar con muchas ideas filosóficas de la centuria anterior.

—En *Historia nada surge de repente*. Yo me he referido en muchas ocasiones al *simil del «conglomerado heredado»*, semejante a la imagen que nos dan las capas geológicas, de diferentes grosores. Unas sufren erosión, otras filtran más o menos a su través, otras se asientan con firmeza y tienen más permanencia, pero ninguna desaparece. En el proceso histórico sucede algo similar, y en ese corte eadafológico puede haber raíces muy profundas, aunque no lo advirtamos por una falta circunstancial de perspectiva. Los contemporáneos pueden tener dificultades para reconocer cambios radicales y para apreciar su propio momento. Yo fijaría la revolución científica que arranca en Galileo y en Copérnico como uno de los precedentes más importantes de los cambios del siglo XVIII, como el hito más notable en la nueva concepción del mundo.

—¿Cuál sería el protagonista de ese hito científico, o al menos la figura más representativa? ¿Newton?

—Newton hace la gran síntesis. Yo he hablado en mi trabajo sobre Montesquieu de la fascinación newtoniana. Además de sus aportaciones básicas, Newton, como personaje indiscutible, logra reunir los esfuerzos de Kepler, de Copérnico y de Galileo. Es uno de los grandes sistematizadores del método experimental, que huye de la especulación para ver la realidad tal como es.

—El método empírico sobre el especulativo.

—Sí, pero no hay que olvidar que Newton dedicó mucho más tiempo de su vida a reflexiones teológicas y religiosas sobre el misterio de la Trinidad que al propio trabajo científico.

—Creo recordar que en su obra *De Principia* habla algo de estas cuestiones.

—Sí, pero la idea en la que quiero insistir es que la realidad es siempre más compleja que los «cortes» que hacemos en ella los historiadores para poder analizar una parcela de esa realidad.

—¿Se podría decir que el pensamiento científico comienza como tal en el XVII?

—Hay toda una polémica apasionante entre los historiadores con respecto a la aportación de la ciencia medieval, y es indudable que la acumulación de saberes medievales en el campo de la Astronomía y de la Física tiene algunas discrepancias con los saberes aristotélicos o de Ptolomeo.

Esto comportaría dos posiciones: una de ruptura total entre el medioevo y la ciencia moderna, y otra más continuista. Pero por sintetizar un poco, yo diría que en el siglo XVII cristaliza el pensamiento moderno, se unen una serie de hilos sueltos, de caminos de pensamiento que convergen en dicho siglo. Esta cristalización es sólo para una minoría, y no se empieza a divulgar hasta el XVIII. Recuerdo una frase de un profesor de mi Facultad, Gómez Arbolea, sociólogo amante de la Historia, que afirmaba que en el XVIII es cuando se «socializan» en grandes sectores de población los grandes sistemas del pensamiento del XVII.

—¿Influyó en ello la consolidación de la burguesía? Porque en la Edad Media la burguesía era escasa.

—En la Edad Media hay una serie de grupos burgueses de cierta importancia, especialmente en los sectores comerciales, en la contabilidad, en los mercados, en las letras de cambio. Me refiero, claro es, a la Baja Edad Media. Pero hablar en abstracto de la burguesía es algo que hoy está muy puesto en cuestión. Maravall piensa que no hay una verdadera burguesía hasta el siglo XIX, hasta la primera industrialización, sin perjuicio de que antes pudiera existir el «espíritu burgués» o mentalidad burguesa. Este espíritu era sin duda anterior. Basta recordar la nueva mentalidad sobre la que reflexiona Locke, en el XVII.

—La propiedad privada.

—Uno de los hitos fundamentales de este asunto lo situaríamos en la nueva valoración que sobre la propiedad privada hace John Locke. Es una nueva forma de legitimar la propiedad privada como producto del trabajo y no como producto de una herencia, que es como se veía hasta la segunda mitad del XVII. Con ello aparece un nuevo valor del trabajo y del individuo, de forma que el trabajo es una prolongación de la propia persona; el trabajo es la apropiación de las cosas a través del esfuerzo personal legítimo.

—Estamos llegando a las diferencias íntimas entre el Derecho anglosajón y el Derecho latino, que tienen fundamentos dispares.

—Inglaterra va por delante del continente con su famosa revolución gloriosa de 1688, cuando llega el cambio dinástico. Este es el momento histórico de las reflexiones de Locke, que era médico y filósofo, y siempre estuvo cerca de los círculos de poder, como sucedía con otros pensadores.

—¿A quién se refiere?

—A muchos, pero a título de ejemplo se podría citar a Maquiavelo, a Descartes, a Hobbes, al propio Montesquieu, como filósofos políticos cercanos al poder, aunque no lo ejercieran. Esa proximidad les daba una buena información que, unida a su genio, a su valía, a su capacidad de observación, era lo que les permitía producir obras de pensamiento de tanta importancia.

—A Montesquieu le debía venir muy pequeño su Burdeos natal y por ello tuvo que desarrollar en París su vida intelectual.

—Hay que recordar que París, a principios del XVIII, era el centro de Europa. Montesquieu deja muy ordenada en Burdeos su hacienda, sus viñedos, sus propiedades, y la segunda parte de su vida

pertenece casi en exclusiva a París. Su mujer, que era hugonote, fue extraordinaria en la comprensión de esta situación. Era muy tolerante.

—Pero él era católico, aunque tuviera un catolicismo un poco relajado.

—El siglo XVIII es muy abierto, muy tolerante; es un siglo en el que las creencias íntimas podían convivir con tendencias más permisivas. Montesquieu murió como católico, después de confesarse con un padre jesuita. Pues bien, sin perjuicio de ello, antes había puesto a buen recaudo las Cartas persas para que el libro no tuviera ningún problema con la censura.

—¿Qué censura?

—La de la Universidad de París, y la del gobierno. Esto era algo casi natural en el «ancien régime» y los filósofos, claro está, luchaban contra ello.

—Ningún país se libraba, pues, de una censura, ni de un control, ni de una inquisición.

—En cada país y en cada época esta cuestión inquisitorial era diferente. He estado recientemente en Soria con motivo de un seminario y los historiadores hemos hablado mucho de esta materia. Y no sólo los españoles, sino también los hispanistas extranjeros, que han contribuido mucho a romper la imagen estereotipada de nuestra Inquisición. Quiero decir que el análisis de este tema ha de hacerse en función de naciones o regiones concretas.

—¿Por ejemplo?

—Recuerdo que en esta Casa nos hablaba un académico, don Antonio Domínguez Ortiz, de sus investigaciones sobre la existencia de unas «agencias» sevillanas del siglo XVII que se dedicaban a componer genealogías falsas que eran vendidas a los interesados con objeto de dotarles de un expediente de limpieza de sangre. Eso indica que dentro de un marco rígido, el propio poder se relajaba y permitía estas prácticas, o al menos hacía la vista gorda.

En Francia sucedía algo parecido. Voltaire, Rousseau o Diderot podían pasarlo mal en algún momento, sin embargo, durante buena parte del reinado de Luis XVI las figuras de Malesherbes o de Madame de Pompadour son buenos ejemplos de permisividad y de protección a la cultura.

—La primera gran obra de Montesquieu, las *Cartas persas*, no fue apreciada en toda su profundidad por algunos sectores, que al parecer la entendían como una mera crónica social, ¿no?

—Las *Cartas persas* fue, desde el principio, un gran éxito. Un best seller diríamos hoy. Yo creo que socialmente las «*Cartas*» pudieron despertar tensiones sociales, pero no tanto por el hecho de incluir críticas con nombres y apellidos, cuanto por el concepto de la profesionalización cultural de la aristocracia, que era algo que no estaba suficientemente entendido. Un gran señor podía dedicarse a los libros mientras no viviera de ellos.

Se pensaba que esa dedicación podía ser algo ligero o frívolo. En Montesquieu, sin embargo, esa afición era algo más, era una auténtica vocación intelectual a la que dedicó mucho esfuerzo y mucho tiempo. Era normal entre los pensadores de la primera mitad del XVIII el hacer experimentos científicos en su propia casa, el comprobar personalmente los avances en el campo de la electricidad o de la Zoología, por ejemplo.

—¿Y esa crítica que se hizo a las *Consideraciones*, otra gran obra, de que carecía de suficiente rigor histórico?





—Probablemente es exagerada. La historiografía en el siglo XVIII no cuenta todavía con el utillaje y la experimentación de que gozó en las universidades alemanas del XIX. El hablar sobre Roma era ya un tópico en Occidente desde la modernidad, desde los Discorsi de Maquiavelo, e incluso desde El Príncipe, donde también existen referencias romanas. Hay constantes estudios y alusiones al imperio y a la república, a los valores de la libertad política que se encarnaban en la república romana. Toda la corriente del humanismo cívico se basa en la necesidad de volver a esos valores republicanos. Montesquieu está en esa tradición, y la sobrepasa. Piensa que un pueblo que es capaz de autogobernarse es superior, y para ello se necesita sentido de la disciplina, sentido de la participación, anteposición del interés general al individual.

Montesquieu pertenece a una corriente superior no tan tónica como la de Maquiavelo, sino con mayor aprecio del valor empírico, de la experiencia, de conocer la realidad tal como es.

Fue una meta difícil de conseguir, pues suponía un cambio de raíz epistemológica y ética. Hasta el final del medioevo había un valor en la experiencia, por supuesto, pero pesaba mucho más el «cómo debían ser» las cosas sobre el «cómo eran» en realidad. Si lo que era no se ajustaba al cómo debía ser, peor para los hechos.

—¿Esta supremacía se aplicaba también en el campo de la política?

—Claro que sí, y ahí es donde se aprecia muy bien esta reflexión. Todo el mundo sabe que la política es ordenamiento, es Derecho, pero también es poder y es violencia. Tucídides nos lo recuerda en Las guerras del Peloponeso: el que pierde, pierde. La lucha por el progreso es constante en la Baja Edad Media, y basta recordar la tensión entre el Imperio y el Papado. Lo mismo sucede con las pujantes ciudades italianas de la Toscana y la Lombardía.

Pero dejando aparte esta referencia histórica, quiero insistir en la idea básica de que hablábamos: el principio de las cosas tal cual son, el conocimiento de la realidad, para ajustar las leyes a la realidad, y no al revés. Este es uno de los principios de la modernidad, es uno de los fundamentos teóricos del estado laico. Esto tiene una raíz lejana que nos llevaría al mismísimo siglo XIV, y en concreto a Marsilio de Padua, de manera que este proceso de cambio profundo es muy lento. Se puede establecer un eje a través de más de tres siglos uniendo a Marsilio con Maquiavelo y con Montesquieu. Y en este eje se advierte una admiración por Roma, que empieza siendo un pequeño pueblo del Lazio para acabar dominando el mundo conocido. En los siglos VIII y IX hubo un intento de continuidad imperial.

—Carlomagno y el Imperio carolingio.

—Exacto, pero con la referencia romana. Roma es la constante Jerusalén de Occidente, y esta idea la encontramos también en Montesquieu. Quizá su método histórico, como el de sus contemporáneos, no era el mejor, al trabajar sobre textos, no sobre fuentes directas. Pero esto no es lo importante. Lo capital en Montesquieu es el valor de la reflexión política, que es verdaderamente genial y lúcida. Sus consideraciones sobre Sila, o sobre los conflictos sociales son muy válidas. Montesquieu defiende el valor del conflicto social en la sociedad compleja y moderna a la que él pertenece. Las repúblicas que carecen de conflictos, de tumultos, de manifestaciones, están muertas, son la paz de los cementerios.

—Su tercera gran obra es El espíritu de las leyes.

—Es la más extensa, y todavía su lectura es muy costosa, porque Montesquieu no se encierra en un sistema. Su reflexión es de gran altura y ha evolucionado mucho más que Maquiavelo en la valoración del interés del individuo. Hay un nuevo valor de la individualidad como factor social, superando

con creces la teoría de Maquiavelo del interés general sobre el particular.

—Este concepto del individualismo ha sido motivo de sus investigaciones más recientes. Su discurso de entrada en esta Casa es prueba de ello.

—El valor del individualismo, del individuo sobre el grupo, es una idea plenamente moderna y occidental. Actualmente, el tema está muy vivo en el campo de las ciencias sociales y del pensamiento de grupo. Es curioso recordar que en muchas empresas punta de los EE.UU. se ha llegado a la conclusión de que las decisiones que antes se tomaban colegiadamente en los comités directivos han de ser tomadas ahora de forma individual para que no se diluya la responsabilidad. Así se garantiza el no adoptar decisiones demasiado radicales escudándose en la masa o en el grupo.

Pero no conviene confundir individualismo con egoísmo, que es un error frecuente. El asunto, en cualquier caso, es muy complejo y se puede acometer o considerar desde aspectos muy diversos, como filosóficos, políticos o religiosos.

—¿También religiosos?

—Por supuesto que sí. El cristiano se salva o se condena solo. Es una labor exclusiva del creyente, que no depende de la familia ni del clan, de forma que el propio cristianismo concede un enorme valor a la acción individual o personal. No todas las religiones defienden lo mismo.

—¿Cómo se pueden entender entonces los fundamentos de las monarquías de Derecho divino?

—El Derecho divino es quizá la versión más radical, pero conviene no confundir las monarquías absolutas, o mejor, los absolutismos, con los despotismos. La soberanía absoluta que teoriza perfectamente Bodin en el siglo XVI supone que la cúspide del poder está en el rey, pero el monarca no arrasa los demás poderes intermedios, sino que convive con ellos. Las monarquías absolutas se forman en una atmósfera de pactos con los poderes de los nobles, de las ciudades, de los burgueses.

En el Occidente moderno, los países que no lograron centrar una soberanía, generalmente en la figura del monarca, acaban desapareciendo o viviendo largos períodos problemáticos. Es el caso de Italia o de Alemania, que no consiguen la unificación o la soberanía hasta el siglo XIX, y son escenario de las batallas de otras grandes potencias. La falta de centralización, o mejor, de centramiento del poder soberano tuvo esas consecuencias históricas. El caso de Polonia en el siglo XVIII es espectacular, al sufrir ese triste proceso de reparto entre sus ambiciosos vecinos.

—Desde el punto de vista de la Historia de las Ideas, y aun a riesgo de carecer de perspectiva, ¿cómo ve usted estos años finales del siglo XX? ¿Estamos viviendo cambios importantes, comparables a los del XVIII?

—Creo que sí, que estamos viviendo cambios decisivos, que los contemporáneos o los entendemos de forma catastrófica o no somos capaces de entenderlos. Una de las enseñanzas más importantes de la caída de los regímenes de los países del Este es que nadie podía preverla, ni su momento ni su forma. Por ello la prospectiva es muy arriesgada y muy comprometida. Felizmente, el hombre no puede planificar su futuro. Pero dejando a un lado la prospectiva, debo decir que yo veo dos modificaciones sustanciales en el momento actual.



—¿Cuáles son?

—La primera de ellas, aunque procede del XVIII, sufre en nuestros días un profundo cambio cualitativo, y es el desarrollo enorme de la técnica. Creo que esto es una maravilla, aunque sea algo por lo que se paga un precio. Ya se sabe que en Historia no hay ganancias absolutas, y el costo podría ser el medio ambiente. El hombre común, no obstante, ha mejorado y no sólo en el aspecto médico o sanitario, sino en el sentido universal de los derechos del ser humano. Esto es un avance muy importante, y aunque cuenta con raíces en siglos anteriores, hay que ponerlo en el haber de estos decenios actuales.

—Cuál sería el segundo cambio social importante?

—La incorporación de la mujer a todas las actividades también es una característica o una contribución del presente siglo. No digo que no haya otros cambios importantes, pero a mí me parecen sustanciales estos dos que hemos comentado.

Es usted miembro del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional desde hace algunos años.

—En efecto, estoy en el Consejo y en la Comisión Cultural. Es un lugar apasionante, y en estos últimos años he sido testigo de un buen aprovechamiento de las circunstancias de abundancia y prosperidad. Creo que está a la vista en sus monumentos y sus obras de arte. Una de las cosas más emocionantes es celebrar los consejos en algún Monasterio como el de La Encarnación o el de Tordesillas. Se han acometido obras decisivas y a las monjas de estos

conventos, creo que en cierto modo, les ha cambiado la vida.

—También estuvo usted muy atareada con motivo de la celebración del segundo centenario de la muerte de Carlos III, hace ahora casi seis años.

—Los tópicos sobre la Historia española son tremendos, en parte porque hasta hace cuatro o cinco décadas esa Historia estaba hecha más por los políticos que por los historiadores, especialmente a través del siglo XIX. Uno de los tópicos más fuertes ha sido considerar el siglo XVIII en España como extranjerizante, como un siglo que no merecía ser tenido en cuenta. Y esta consideración se hacía tanto por la izquierda como por la derecha, tanto por Ortega como por Menéndez Pidal. Pues bien, en mi opinión el siglo XVIII supone recoger el esfuerzo de los años 1680-1690, tanto en el campo económico como en el del pensamiento. En Castilla se hace un plan de estabilización para acabar con la moneda falsa de vellón. Esto explica que se pudiera soportar la Guerra de Sucesión. Desde el advenimiento del primer Borbón, Felipe V, el esfuerzo de modernización es constante, y en esta línea, la culminación sería Carlos III. Los personajes ilustrados que colaboran junto a Felipe V, Fernando VI y Carlos III constituyen una auténtica pléyade de categoría muy notable. Es sin duda un siglo de esplendor, con una Ilustración que podía tener aspectos similares a la francesa, la alemana o la italiana, pero que contaba igualmente con una singularidad propia española. Quizá no tuvimos un Montesquieu, pero contamos con un Jovellanos por ejemplo.

Puede decirse que esta pléyade de reformadores eran gentes ilustradas, pero con capacidad de gobierno, lo que hacía que tuvieran un sentido de la realidad muy distinto, por su propia responsabilidad política. Campomanes sería otro ejemplo.

Pienso que tuvimos una Ilustración muy digna, que desgraciadamente se quiebra en 1808 con los episodios napoleónicos. El XVIII tuvo en España sus luces y sus sombras, pero no era exacta la imagen que nos habían transmitido de él, en la que se postergaba ese enorme esfuerzo de reforma y modernización.

—Es casi obligada la pregunta por su condición de profesora universitaria. ¿Cómo ve nuestra Universidad?

—Siempre es complicado hablar de la Universidad. Desde que entré en ella he oído que está en crisis. Pero en fin, dicho esto, que es una obviedad, hay que afirmar que la Universidad española arrastra ciertos males. Ha mejorado por ejemplo en investigación, en becas, en dotaciones económicas, y esto se aprecia en los congresos, donde ha aumentado la presencia de profesores, de licenciados, de jóvenes estudiantes. Las publicaciones son más numerosas y de más calidad. En otros aspectos, la Universidad ha empeorado, como lo ha hecho en todo Occidente, y el nivel de enseñanza es inferior. No ha habido formación adecuada de profesorado, y este mal se ha acrecentado por la endogamia en la provisión de cátedras y de plazas de profesores. En ese punto estamos peor. Existen unos sistemas de clientelismo y de reparto de favores, de intereses creados, que benefician muy poco la selección del profesorado.

Ya que aquí se intentó establecer un modelo norteamericano, desde luego mal asimilado, hubiera sido lógico propiciar uno de sus puntos importantes, que es la movilidad del profesorado. Y tenemos todo lo contrario: la plaza, una vez ganada, es algo «de la cuna a la tumba». Otro problema grave de los departamentos es que se ha quebrado el principio de la jerarquía de la excelencia, que ha sido sustituido por el principio de la mayoría. Esto que puede ser bueno en política, puede no ser bueno en aspectos profesionales o universitarios. Las presiones para proveer una plaza libre con personas «de la Casa» son tremendas, y así se crean círculos muy cerrados, y todas las sociedades y grupos deben ser abiertos y móviles, porque todo lo cerrado se pudre.

—¿Qué tal es el Príncipe Don Felipe como alumno?

—Muy bueno. Yo he tenido la oportunidad de estar junto a él como preceptora durante cinco años.

—Cuando S.A.R. estudiaba Derecho.

—Sí. Don Felipe cursó Derecho y Económicas en la Universidad Autónoma de Madrid, y en ese período yo asistía una vez a la semana al Palacio de La Zarzuela para hacer con él un repaso de la Historia de España y de Occidente, de manera muy exhaustiva. Es un magnífico alumno, como ha quedado demostrado en la Universidad.

—Debe ser muy difícil estudiar cuando además existen en la agenda de Don Felipe tantos actos oficiales y compromisos protocolarios.

—Ellos están muy acostumbrados a la disciplina. De la Infanta Doña Cristina, que estuvo también en la Universidad cursando la carrera de Políticas, se podría decir lo mismo. Son personas que ordenan muy bien su tiempo y sus energías.

Entrevista: Juan HERNANDEZ
Fotos: Blanca BERLIN

EL JARDIN DEL REY DE ARANJUEZ Y LA ESTATUA DE FELIPE II POR LOS LEONI

Una de las restauraciones más notables, entre las llevadas a cabo durante los últimos años por el Patrimonio Nacional, ha sido la del **Jardín del Rey o de los Emperadores** en el Palacio Real de Aranjuez, la cual fue dirigida por Carmen Añón y Lucía Serredi como paisajistas, con la intervención del ingeniero Ricardo de la Torre, y cuyos aspectos fundamentales fueron ya expuestos por Carmen Añón en el número extraordinario —XXV aniversario, 1989— de esta revista, págs. 125-136.

Este Jardín, que fue creado por Juan de Herrera como parte del Palacio mandado construir por Felipe II, recibió su imagen definitiva bajo el reinado de Felipe IV, quien ordenó pavimentarlo con un empedrado y decorarlo con una serie de esculturas que le otorgaban un sentido político-dinástico: las medallas o bajo-relieves de *Carlos V* y *La emperatriz Isabel*, y la estatua en bulto redondo de *Felipe II*, obras todas de Leone Leoni. Las dos primeras se encuentran en el Museo del Prado desde 1868, mientras que el *Felipe II* ha continuado hasta nuestros días en su emplazamiento. Actualmente se halla en proceso de restauración en los Talleres del Patrimonio Nacional.

La correcta lectura de este pequeño **jardín cerrado** como una obra de arte completa resulta imposible sin estas esculturas, y no siendo aconsejable la vuelta de las originales al lugar donde estuvieron durante siglos —dos y medio en el caso de las medallas, casi cuatro el *Felipe II*— es forzoso plantearse la conveniencia de colocar en su lugar reproducciones, como en casos semejantes se ha hecho en numerosos jardines y monumentos europeos.

La exposición sobre *Los Leoni*, abierta el día 18 de mayo de este año, en el Museo del Prado, pone de actualidad este Jardín y sus esculturas, pues en ella figuran las dos «medallas», y el *Felipe II* ocupa un lugar en el catálogo aunque sólo sea indirectamente, pues al encontrarse en restauración ha sido imposible que esta pieza fuese expuesta en el Prado.

La estatua de *Felipe II* no había sido tenida en cuenta por la crítica moderna, porque E. Plon no la había incluido en su fundamental estudio, dando por perdida una «bella estatua de mármol de Carrara, representando a S.M. el Rey» que Leone menciona como obra suya en una de sus cartas a Ferrante Gonzaga, y que luego aparece en los inventarios

reales de 1582 y 1608¹. Según señaló el propio Plon, esa escultura había de ser análoga al Felipe II en bronce realizado por Leone y Pompeo Leoni (Museo del Prado, E-272) representando al Príncipe a los veinticuatro años, y en efecto, la de Aranjuez es una versión de ésta, con variantes, como los lógicos cambios en el rostro del retratado, o el leoncito que había junto a su pierna izquierda.



Las semejanzas entre una y otra escultura, tanto en sus características generales, la posición y el manto, como en los detalles de la armadura, indican, a mi entender, que se trata de una réplica con variantes de la obra en bronce, acabada luego, como sucedió en otros casos, por Pompeo, cuya firma aparece en su base: «Pomp. Leoni. F. 1568».

Sin embargo, Alvarez de Quindós, autor fiable y sumamente escrupuloso, que vio la estatua cuando se encontraba en buen estado, o, en el peor de los casos, mucho menos erosionada que hoy, afirma de modo concluyente que era obra de Leone y no de Pompeo, negando de modo rotundo a Ponz: «Es obra del célebre León Leoni, como leí en el pedestal con el nombre del Rey, habiéndose bajado... Ponz... padeció equivocación en asegurar que es figura del Señor Don Felipe III, joven, y obra de Pompeo Leoni, hijo de León...».

Tal vez, aunque esto parece difícil, Quindós pudo leer una inscripción suplementaria hoy desaparecida, como la que había —hoy casi borrada— en el tahalí de la estatua bronceada del Prado; el de nuestra escultura está completamente descompuesto, al igual que el frente del pedestal donde sólo quedan las primeras letras de la inscripción: PHILIP... La doctora doña Margarita Estella, especialista en el tema, opina, sin embargo, que en su conjunto la obra responde más al quehacer de Pompeo, según amable comunicación oral.

En un artículo nuestro incluido en el catálogo de la citada exposición, cuyo comisario ha sido don Jesús Urrea, hemos tenido lugar para exponer con detalle la importancia histórica de este *giardino segreto* y encuadrarlo adecuadamente dentro de las residencias de los monarcas de la Casa de Austria, analizando el sentido iconográfico que cumplía en él esta estatua, hasta hoy olvidada, de *Felipe II*.

José Luis SANCHO

NOTA

¹ Esta escultura fue mencionada de modo confuso por Ponz y Ceán, siendo restituida luego a su correcta paternidad por Alvarez de Quindós. Cfr. EUGENE PLON, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887, págs. 280-281.

ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, I. Madrid, 1793, p. 104. JUAN A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico...*, Madrid, 1800, tomo III, p. 31. JUAN A. ÁLVAREZ DE QUINDÓS: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, pp. 294-295.

Endesa

transforma

la energía

en riqueza

para todos.

Endesa es la empresa líder en producción de energía eléctrica. Integrada en Teneo, sus acciones se negocian en las principales bolsas nacionales e internacionales. Su energía hace de Endesa la empresa más rentable del país.



Endesa

Nos Gusta Hacer Historia

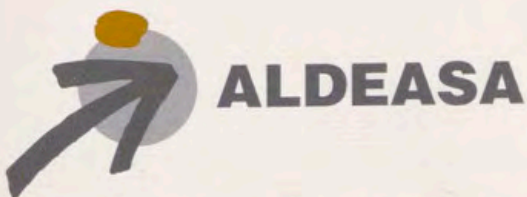


En las tiendas de los principales Palacios y Museos, tiene la posibilidad única de acercarse a la cultura del pasado y del presente.

ALDEASA diseña para Vd. una exclusiva colección de objetos extraídos del Patrimonio Artístico Español, que van desde: Joyas basadas en cuadros famosos, Libros de grandes exposiciones, El Jardín de las Delicias en material de escritura, Reproducciones de esculturas y piezas históricas de cristal de la Granja, hasta los últimos diseños contemporáneos en objetos de regalo.

Recuerde, sólo en las tiendas de los más importantes Palacios y Museos encontrará la oportunidad de adquirir una parte de nuestro Patrimonio Cultural.

Venga a conocernos y descubrirá por qué nos gusta hacer Historia.



PALACIO REAL DE MADRID • PALACIO REAL DE LA GRANJA • PALACIO REAL DE RIOFRIO • PALACIO REAL DE ARANJUEZ • REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL
• CASITA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ • MUSEO DEL PRADO • MUSEO NACIONAL REINA SOFIA • MUSEO DE CIENCIAS NATURALES • TEATRO/MUSEO GALA-SALVADOR DALI • CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA • ALCAZAR DE SEGOVIA • PARQUE TEMATICO LA CARTUJA • PROXIMA APERTURA CATEDRAL DE SEVILLA • MUSEO SEFARDI DE TOLEDO • MUSEO CASA DEL GRECO DE TOLEDO • MUSEO DE AMERICA • MUSEO ARQUEOLOGICO DE MADRID



© Federación Nacional de Cafeteros de Colombia-Goya, 15-28001 Madrid.

“¿No es de Colombia? No gracias.”



Café de Colombia
El mejor café del mundo.