

Proyectos para la remodelación del Sitio Real de la Casa de Campo y del Buen Retiro

Virginia TOVAR MARTÍN

Entre los siglos XVI y XIX, una cuestión polarizante en arquitectura fueron los Sitios Reales. A nivel urbano y arquitectónico tales lugares establecieron la escala de un experimentalismo, que en ciertos aspectos trastornaba toda la jerarquía de valores tradicionales. La subjetividad de la norma artística quedó en muchos casos refutada por la objetividad de planteamientos dotados de cierto pragmatismo, que en el caso que nos ocupa, condujo a una racionalización del territorio, a una revigorización de la arquitectura rústica y a un esfuerzo de apreciación del Sitio Real, no como lugar recreativo exclusivo de la Monarquía sino como lugar para asiento de la Corte, de los españoles y de los extranjeros tal y como lo definió el propio Rey Carlos III ¹.

El Sitio Real es un tema apto para estudiar las variadas diversiones de la Corona, en ese redoble de tambores y de himnos que se suceden Jornada tras Jornada. El Sitio Real viene a ser amplificador del discurso político, ante una minoría gubernativa entusiasta y bien adiestrada. La «charla a la vera de la caza» propició en numerosas ocasiones actos y determinaciones de Estado, cuidadosamente dosificados con la música, el teatro o la reflexión cultural. Política y diversión parecen fusionarse de manera particular en aquellas Jornadas simbólicas, en las que no existe una programática e intencionada monotonía, sino una auténtica variación de tono, que va modificando automáticamente la peculiar dinámica de la vida cortesana.

¹ V. TOVAR: *Jaime Marquet*. Madrid, 1988.

Vivimos en un mundo que valora los resultados, y de hecho el Sitio Real fue más bien un foro experimental bajo el punto de vista científico, artístico e incluso sociológico. En los Sitios Reales se manejan herramientas intelectuales y mecanismos científicos de nuevo cuño, un estructuralismo y funcionalismo impensable en las capitales, «temas artísticos» elaborados bajo un método interdisciplinar, métodos de investigación de creciente exigencia que trascienden en ocasiones toda configuración planeada desde otros escenarios.

Es por ello por lo que repetidamente tratamos de redescubrir la dinámica de los Sitios Reales, su finalidad, su normativa, opciones artísticas, soluciones técnicas o las manifestaciones y fluctuaciones de su población estacionada. Esta convicción nos lleva una vez más a ofrecer como tributo a la percepción, a la más correcta interpretación del Sitio Real, dos proyectos inéditos que evalúan la relevancia y la exigencia de algunos de los planteamientos artísticos. Los Sitios Reales nos invitan siempre a buscar el significado sintomático del «cambio estilístico», porque han sido escenario en general de modas cambiantes, de funciones diversas, de una ineludible movilidad estilística.

El Real Sitio de la Casa de Campo merece un estudio sistemático de las construcciones que lo conformaron, de su aspecto geográfico, de su morfología, administración y gobierno, así como de aquellos elementos naturales o urbanísticos que lo definen. Merecen un estudio analítico los sitios de la Torrecilla, Rodajos, Cobatillas, Portillo, etc. el cercado y sus Puertas principales, los Estanques, los Jardines, las Fuentes del Aguila, Cardenal, Artillería, Conchas, Alcabuceros, Príncipe, etc... así como las Grutas y Nichos de adorno, las Casas de Castilla, Pinos y Puerta del Angel, la Faisanera, la Frutera o Casa de Vacas y las dependencias de empleados configuradas por núcleos de población estacional de acuerdo con las diferentes especialidades de cultivo. Entre todas aquellas construcciones de interés sobresale la Casa-Palacio, llamada en los documentos Casa del Campo. Estuvo situada en un término próximo a la Puerta Principal de la real posesión y en sus orígenes, fue edificio vinculado como parte de la propiedad a la familia de los Vargas, de quienes la adquirió Felipe II el año 1563. Villa suburbana, el rey la convirtió en un palacete rodeado de Jardín, el cual mantuvo su modestia durante el siglo XVII ya que Cosme de Medicis en el relato sobre su viaje por España y Portugal la califica como impropia de un Rey ². A. Ponz en su «Viaje de España» también la considera pequeña habitación, sin embargo alude con cierta alabanza a la fachada del Jardín del Caballo con su pórtico de columnas dóricas y arcos ³.

La fisonomía de la Casa-Palacio primitiva, la que corresponde a la etapa entre 1563 y 1773, se nos muestra bajo una configuración rectangular.

² *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal 1668-69*. Madrid, s. f., p. 88.

³ Tomo IV, Madrid, 1793, p. 138.

con cierto retraimiento en los lados mayores, lo cual da lugar a la división del espacio en tres zonas, quedando los dos extremos a modo de cuerpos torreados que flanquean el principal. En las fachadas norte y sur se sitúan las entradas principales que marcan el eje de la composición prolongado en el gran jardín delantero. En la fachada sur se encuentra un pórtico de arquerías en dos pisos, accediéndose a la inferior por medio de una escalinata. Las arquerías también se repiten en el cuerpo superior de la izquierda sin correspondencia con el contrario que se define con muro macizo. Las fachadas laterales y la que se orienta al Jardín del Caballo, también presentan una estructura en arquería en la baja de medio punto y en la superior, rebajada, órdenes sustentados en finas columnas de orden compuesto. El edificio se cubrió con tejado a dos aguas con buhardilla en el eje central, mientras que los laterales emergen en base a dos cuerpos superpuestos a modo de torres (lám. 1).

La construcción fue realizada en ladrillo visto a excepción de las columnas que se realizaron en mármol. Fue en sus orígenes una bella construcción de tipo italiano definida en sus fachadas por la insistente galería como medio de interconexión de ambiente interior con la naturaleza, estructura que representa un gran contraste con los cazaderos o pequeños aposentos reales en el campo, por lo general de configuración muy cerrada. Nada sabemos de los orígenes constructivos de este hermoso palacete adquirido por Felipe II. Nos resistimos a pensar que no pueda tratarse de una casa real tal vez realizada en el primer cuarto del siglo XVI bajo la ola de influencias venidas de Italia.

Esta villa suburbana, quizá por su cercanía al Palacio Real de Madrid no dejó de presentar interés para los diferentes monarcas entre el siglo XVII y XVIII. Se hicieron numerosas restauraciones de su exterior e interior entre 1600 y 1760. Sin embargo, nunca se llegó a abordar el problema de su modernización hasta el reinado de Carlos III. Fue en 1773 cuando Sabatini emprendió su transformación en un programa ambicioso que abarca el territorio entero de la Casa de Campo, ya que el arquitecto predilecto de Carlos III realizará una nueva distribución del territorio, de sus enclaves o cuarteles, en un planteamiento urbano-arquitectónico de gran alcance⁴. Comienza por la transformación de la Casa-Palacio y su entorno ajardinado. Maciza las fachadas haciendo desaparecer los pórticos de la planta superior. Mantiene el retranque y el sistema distributivo de los tres cuerpos. Da mayor énfasis a la planta baja a la que refuerza con sólido zócalo almohadillado y en el piso superior dibuja un leve ático.

En este programa de reforma, Francisco Sabatini pretende jerarquizar la entrada principal del Jardín, trazando tres arcos de medio punto sobre pilares, columnas dóricas exentas en los ángulos y en los dos frentes, pilastras. En los cuerpos laterales procede a la apertura de cinco vanos, los tres

⁴ Ana María GIMENO PASCUAL: «Francisco de Sabatini y su intervención en la Casa de Campo», *Reales Sitios a. XX*, 1983, n.º 177.

centrales en medio punto y los extremos adintelados con huecos en la parte superior determinando una desmaterialización del muro que viene a sustituir al diseño arqueado. El ático también se perfora con vanos adintelados. En el lado este se adosó una galería entoldada a modo de andito cubierto. Años después, hacia 1810, Villanueva agregó en la fachada oeste otra nueva galería en comunicación con la Gruta. La cubierta del edificio siguió manteniendo el tejado a dos aguas en la parte central, mientras que en los cuerpos extremos se realizó a cuatro aguas con mansardas y airoas chimeneas ⁵.

Sabatini no procedió a la transformación de la Casa-Palacio caprichosamente. La remodelación, según sus declaraciones, está sostenida por el mal estado de la fábrica sobre la que había que actuar, sobre todo, en el reforzamiento de sus muros. Sus condiciones de obra y dirección lo expresan holgadamente ⁶. Sus tareas fueron secundadas por José de la Ballina, primer aparejador de las obras del Palacio Real. Sabatini había salvado de la ruina el edificio y lo había aislado de las humedades, causa principal de su deterioro. Pocos años después, el arquitecto Juan Pedro Arnal insistió nuevamente en estas debilidades del terreno donde se asentaba el inmueble ⁷.

Siempre se ha afirmado que la actuación de Sabatini sobre la Casa-Palacio fue la de oponer a la construcción ligera y trasparente una estructura de carácter más clásico provista de cierta estaticidad. Sin embargo, el análisis del edificio tal y como aparece en imágenes grabadas y los datos documentales de su intervención revelan la intención del arquitecto italiano de mantener en la villa cierta fragilidad y el deseo de un diseño que tiene como dato de mayor definición su correlación con la naturaleza. Hubo, sin duda, una variación en el ritmo de los pórticos y una mayor solidez en el formato de los apoyos; sin embargo, Francisco Sabatini dio a la Casa-Palacio y a su entorno un tono más europeizante en la línea de las villas barrocas italianas y de aquellas que se construyeron bajo esta misma influencia en Francia.

En el diseño de los pórticos de la planta baja de la Casa-Palacio Sabatini intervino con el arco de medio punto, el pilar y la columna, interpretados con cierta diversidad, lo cual otorga a la villa el sentido caprichoso y sorpresivo de un lugar para el recreo. Incluso en uno de sus lienzos interviene con arco entre dinteles recordando el viejo sistema italiano extraído en los siglos XVI y XVII como reflejo de la influencia de la Antigüedad. Construye una villa propia del barroco clásico, matizada con la fantasía y arbitrariedad de las villas de recreo dieciochescas en las que mezcla influencias italianas y francesas. Respetó sin embargo, la planta del edificio que sin duda ha de considerarse con cierta atención en el estructuralismo

⁵ Archivo de Palacio. Gobierno Intruso Legajo 2.

⁶ Archivo de Palacio. Casa de Campo Legajo 11. Relativo a Obras.

⁷ Archivo Histórico Nacional. Sección Consejos Legajo 49494.

de villas suburbanas del siglo XVI por su formato italianizante, cuyo esquema de cuerpos extremos adelantados y central en retroceso y volumen muy diferenciado, viene a ser un anuncio de las casitas de recreo principescas de Juan de Villanueva.

En los documentos se hace referencia insistente a dos galerías «entoldadas» a modo de andito cubierto ⁸. Pues bien, el proyecto que damos a conocer nos ofrece por primera vez la estructura de dicha galería porticada frente a la fachada a poniente de la Casa-Palacio como bien se indica en el diseño. Frente al pórtico de la vivienda remodelado por Sabatini, este arquitecto traza este bello complemento arquitectónico al que otorga la máxima importancia y solemnidad, entendiéndolo como un modo de ampliar y magnificar el reducido espacio del palacio antiguo. El concepto del proyecto está basado en los organismos abiertos que unen el mundo privado con un lugar transparente, privado también, y la libre naturaleza, concebidos dichos pabellones bajo un sistema estructural uniforme. Se crean como transición de un dominio espacial a otro, como extensión de la morada palacial y como dominio distinto. El pórtico tiende a hacerse un esqueleto trasparente que permite la fusión del espacio interior y exterior. Fue un ensayo de gran aceptación en Francia, sobre todo en el siglo XVIII en el que se comprometen habitualmente tres unidades definidas, la casa de constitución más compacta, el jardín «finito» y la pérgola que se cierra en pabellón en una articulación diferenciada al superior sistema geométrico infinito de extensión indeterminada, de Versalles o La Granja ⁹ (lám. 2).

Es enfoque que aparece en Hildelbrandt y, sobre todo, en Jules Hardouin Mansart. En ciertos aspectos, el Gran Trianon, con sus alas largas y estrechas de una planta y el sistema uniforme de pilastras y columnas que sostienen un entablamento lineal, viene ya en fecha temprana a ejemplificar la aceptación de la galería en el jardín como forma integrada, en su morfología y sistema estructural transparente.

El diseño para la Casa de Campo de galería en el eje de la Casa-Palacio, es obra de Francisco Sabatini, pues aunque no aparece su firma, las anotaciones son de su mano. No se duda en ningún momento que en este dibujo está también ampliamente demostrada la «estilística» del arquitecto italiano, siempre capacitado para evocar y bien interpretar la savia proyectual de la Europa del siglo XVIII y su innata «interpretación a la italiana». Es proyecto en el que Sabatini vierte con gran sutileza ese sentido un tanto sacral, con el que da un toque misterioso a sus planteamientos laicos. La Pérgola tiene un gran contenido estructural inspirado en la arquitectu-

⁸ Archivo de Palacio. Casa de Campo Legajo 13. Gobierno Intruso Legajo 2.

⁹ Archivo de Palacio. Planos n.º 4443. Mide 309 × 225 mm. Está realizado en tinta gris, negra y aguada verde. Notas manuscritas: «Planta de la Glorietta y Crugida contigua a la Real Casa de Campo». «Puerta de hierro que da paso a la Huerta». «Sección dada por la línea a-b». «Fuente». «Galería del Palacio por la parte de Poniente». «106 pies». Escala 100 pies castellanos.

ra templaria, haciendo uso del doble ábside con el que remata solemnemente los costados, de cinco cúpulas en subordinación en eje transversal y un mayestático ábside frontal que da jerarquía a la composición en eje longitudinal, y sistema axial con el Pórtico del Palacete. Se diría que Sabatini ha considerado la Pérgola como un espacio nuevo al que otorga una gran complejidad estructural a juzgar por los adelantos y retranqueos de su planta, sus espacios en fuga en el juego del pequeño, mediano y colosal, en el sutil modo de integrar los soportes de columnas y pilastras, y sobre todo en la dinámica transparente de sus espacios a los que otorga una medida de correspondencia con el frente de la Casa principal.

La Pérgola viene a ser un elemento de transición entre el edificio y el paisaje. Permite que el contacto con la naturaleza sea menos violento, creándose como organismo que a través de su eje relaciona la Casa activamente con el espacio natural exterior.

Las intervenciones de Sabatini en el Real Sitio de la Casa de Campo fueron de naturaleza muy diversa. Desde los planos para casas de guardas, de vacas y otros animales, ermitas y parroquia, casas de labor, casas muy funcionales para una población estacionada en el lugar para su guarda y cultivo, calles y tapias, Puertas de entrada a la posesión, etc... dan muestra de la intervención decisiva del arquitecto italiano, que, al igual que en El Pardo o en el propio Aranjuez, intervino con un concepto del territorio racional, al que había que prestar atención objetiva para modificar la función del Sitio Real convirtiéndolo en un instrumento a la vez recreativo y productivo ¹⁰.

Su intervención en la Casa-Palacio fue decisiva en cuanto al formato de la vivienda en el exterior y distribución de sus aposentos. El Diseño de la Pérgola en el Jardín viene a demostrar también que Sabatini quiso de algún modo llevar a cabo el criterio de «ampliación» espacial con el que transformara radicalmente los palacios de Aranjuez y de El Pardo. Demuestra una gran habilidad contrastando la textura más pesada de los almohadillados a la italiana con los elementos dinámicos porticados, a los que agrega la hermosa composición de la Pérgola a modo de un pequeño «appartement» como lo hiciera prematuramente Mansart en el Chateau du Val, ya a fines del siglo XVII. Su trazado, equilibradamente distante del pórtico palacial, incluye una zona de jardín donde el parterre se muestra en su trazado francés. Este espacio abierto transicional parece inspirado también en la «cour d'honneur» de las composiciones del barroco clásico del siglo XVIII.

En el dibujo de Sabatini queremos resaltar también el leve alzado de la Pérgola, cuyos soportes, arcos y cubierta rebajada son tratados también con armonía, proporción y persistente transparencia. En su sencillez, también la Fuente en el extremo lateral de dicha Pérgola se incluye como

¹⁰ Archivo de Palacio. Casa de Campo Legajos 13 y 14. Obras. Legajo 479.

estructura adecuada y complementaria ¹¹. Ninguno de los pabellones incluidos en los jardines durante el mandato de Sabatini en los Sitios Reales alcanzan la grandiosidad del que trazara para la Casa Palacio del Real Sitio de la Casa de Campo. El arquitecto italiano magnificó la estructura en un compás de tres cruces griegas concatenadas sin antecedentes. Cada uno de los tramos principales fueron elaborados bajo complejo trazado, utilizando el absidiolo, el testero curvo y plano, la alternancia de soportes y cubiertas, el dintel y el arco así como el despliegue de un eje transversal que retiene en sí mismo la perspectiva del pórtico del palacio del que le separan 106 pies, un buen espacio para dar desahogo a una zona de jardín como medio de contacto directo e inmediato con la naturaleza.

Al enunciar la modernidad de este diseño de Sabatini como sistema porticado exento, renunciamos a su relación con las galerías cubiertas construidas en el entorno de algunas ermitas del Buen Retiro, en criterio de algunos, del siglo XVII. Estas obras fueron al parecer frágiles estructuras de madera cerradas por la interposición de flores y plantas de diferente especie. Sin duda, constituyeron ánditos con espacios verdaderamente delimitados, sin embargo evocan una arquitectura de bambalina propia de aquel escenario teatral, arbitrario y fantástico.

La Pérgola de Sabatini para la Casa de Campo es una construcción que, si alguna virtud sobresaliente se le puede adjudicar, es precisamente la de ser clasificada como obra potente y sólida, de compleja elaboración espacial y culto ensamblaje de cada uno de sus elementos. Es formato muy original, tal vez inspirado en el complicado análisis de algunos rincones porticados de los jardines de Caserta, obra en la que Sabatini se formó guiado por el padre de su mujer, Luigi Vanvitelli. Quizá Sabatini quiera adoptar una inventiva nueva en un sistema en horizontal de ensamblajes extraño a su habitual obra. Quizá quiso medir el grado de su fantasía y el culto a un clasicismo que no abandonó hasta el final de su carrera. La inspiración estructural le viene sin duda de fuentes italianas. Su función y su ubicación constituye una variante de la arquitectura dieciochesca francesa, interpretada con gran talento y sutileza.

Su objetivo principal ha sido el de crear un marco suntuoso a una entrada principal de la Casa-Palacio. Lástima que no halla llegado hasta nosotros para haber disfrutado también de la fina calidad del detalle.

Otro proyecto que ha llamado nuestra atención es el que constituye una interesante alternativa para el trazado de los Jardines y demás construcciones del Real Sitio del Buen Retiro, construcción que en sus orígenes palaciales se remonta al reinado de los Reyes Católicos, cuando la orden jerónima trasladara su convento desde las riberas del Manzanares a los Altos del Prado Viejo, donde subsiste aunque alterado y desfigurado. Aquel primitivo aposento real, donde se recogían las personas reales para

¹¹ La Fuente destaca por su estricta sencillez posiblemente construida como elemento de utilidad más que decorativo.

presenciar los actos religiosos celebrados en aquella iglesia, en el año 1630 fue englobado y ampliado desmesuradamente en el llamado Palacio Real del Buen Retiro, lugar elegido para la vida galante y frívola de la Corte española y obra de gran envergadura impulsada por el Conde-Duque de Olivares y por la inquietud artística del rey Felipe IV ¹².

En importancia arquitectónica, fue el Buen Retiro la segunda residencia palacial de la capital. Con criterio moderno, fue sin embargo la primera, en la que el vocabulario arquitectónico del paisaje aparece bajo la influencia de modelos italianos, en concordancia con las formas estructuralistas de la tradición del primer barroco español, cuyo influjo rítmico se hace perceptible en los espacios rectangulares con alzados de marcada planitud y el movimiento contrapuesto de la bicromía de los materiales, ladrillo visto y piedra equilibradamente combinados (lám. 3). Con soberbia decoración interior, con el escenario propicio para un fastuoso y permanente espectáculo, el Buen Retiro viene a ser paradigma de la obra barroca en la que todas las artes debían contribuir a lograr el efecto de un mundo artificial y fantástico, en un intrincado esquema en el que la arquitectura nítida y precisa se entremezcla con la naturaleza previamente domesticada. El esquema barroco del conjunto nos parece obra de los «virtuosos» italianos trashumantes que llegan a la Corte de Madrid y que habían aprendido a agrupar y organizar en el vasto caudal de esquemas barrocos un edificio confiriéndole grandiosidad. Fue construido por un aparejador, Alonso de Carbonel, afiliado a la tradición local sin que a lo largo de su trayectoria movilizara sus criterios técnicos en aras de otra cosa. Plantea el Buen Retiro hoy todavía problemas de autoría importantes, que esperamos que algún día sean despejados. Pero es indudable, que fue un proyecto independiente, que ofrece de manera insólita un fondo adecuado para las fiestas de la Corte, como marco para su ritual espléndido. En el trazado de su conjunto se encuentran reminiscencias de todo tipo de efectos teatrales, interpretadas en algunos de sus episodios con un exceso de emotividad y la expresión que nunca se había conseguido en el arte hasta entonces. Fue entendido como escenario preversallesco en sus dilatadas proporciones y su esquema laberíntico, sus motivos pintorescos, su traza geométrica y su ritmo bien calculado en el movimiento y distribución de arquitectura y paisaje.

La disposición inteligente de aquel trazado de 1630 propició la idea de ampliación y modernización sugerida por el rey Felipe V, que en 1707 ordenaba a su arquitecto René Carlier un cambio de impresiones con Robert de Cotte, artista al servicio de Luis XIV, el cual tras recibir un breve diseño de la topografía del Buen Retiro de mano del propio Carlier, preparaba un magno proyecto típicamente «francés», el cual hubiese sustituido el viejo esquema por otro semejante de línea más controlada y académica.

¹² J. BROWN y H. L. ELLIOTT: *Un Palacio para el Rey*. Madrid, 1981.

El proyecto de De Cotte no se llevó a cabo y el Buen Retiro a lo largo del siglo XVIII se mantuvo en buen estado de conservación por seguir manteniéndose como residencia periódica de los monarcas, que impulsaron ya en 1739, la sustitución del Coliseo por un teatro a lo «vitruviano» apto para las representaciones operísticas y la puesta en escenas de las más relevantes obras de Metastasio ¹³. Tras el incendio del Alcázar en 1734, los monarcas fijaron en El Buen Retiro su residencia oficial y en él vivió Carlos III entre 1760 y 1764, año éste en el que se trasladaba al Palacio Real Nuevo. En este último periodo en El Retiro se hicieron también algunas nuevas obras como un Salón para la tropa, un gran corral para avestruces, nuevas cocinas y cocheras ¹⁴, y reparaciones importantes en tapias, caballerizas, patio de la Fuente de la Casa de Oficios, etc. ¹⁵. Son muy destacadas las intervenciones del arquitecto napolitano Antonio Carlos de Borbón, un destacado artífice de raza negra traído desde Nápoles por Carlos III ¹⁶, y de Juan de Villanueva, que se ocupó fundamentalmente de la conservación con una destacada intervención en el refuerzo de los cimientos ¹⁷. A él corresponde también el proyecto de la Casa de Aves y el corregir las humedades que en 1779 aparecen en el Coliseo ¹⁸. Tras el reforzamiento de esta pieza, Juan de Villanueva procedió también al acondicionamiento de dicho Teatro como Salón de Baile ¹⁹.

Fue en este proceso cuando se añadió al Buen Retiro una nueva función con la que se aumenta en su riqueza. Carlos III, aprovechando los desniveles hacia el Paseo del Prado (Prado de San Jerónimo y Prado de Atocha), decidió la inclusión en aquellos terrenos de un amplio sector dedicado a la Ciencia, construyéndose el Jardín Botánico, el Museo de Historia Natural y el Observatorio Astronómico. En uno de sus mejores enclaves añadía también un ensayo industrial de primer orden, la Fábrica de Porcelana, que vino a tener tanta importancia como aquella que le sirviera de referencia, la fábrica napolitana de Capodimonte.

El Buen Retiro, enriquecido en su función, llegaba al siglo XIX como un enclave de la capital de gran prestigio. Y se hubiese mantenido a lo largo del tiempo a no ser por las dramáticas circunstancias de la guerra de la Independencia, que hicieron de este lugar y de su situación alzada estratégica, un punto clave de la contienda.

A fines de 1812 Fernando VII ordena un reconocimiento del estado del Buen Retiro tras la fuerte explosión del polvorín ubicado en la Fábrica de Porcelana que arruinó la posesión casi por completo. Decide en 1813 la

¹³ TOVAR MARTIN: «Arte y espectáculo en los Sitios Reales en el siglo XVIII». *Catálogo-Exposición*. Aranjuez, 1987, p. 221.

¹⁴ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11756/13, C.ª 11756/23, C.ª 11756/8.

¹⁵ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11750/47.

¹⁶ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11754/35.

¹⁷ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11752/85.

¹⁸ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11759/35; 11759/29. Planos n.º 958.

¹⁹ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.ª 11752/84, C.ª 11757/26 y 54, C.ª 11765/55.

recomposición de los cuarteles, que encomienda al arquitecto Antonio López Aguado ²⁰. Al año siguiente se demueñen las fortificaciones consistentes en tres baluartes de distinto tamaño ²¹. Entre los años 1823 y 1824 se hacen públicas diversas órdenes que conducen a la conservación y a la reparación urgente de algunos salones como el que se denomina en los documentos, «de la Coloma» ²². También se ordena el desmonte de algunas habitaciones como la de Betancourt, por considerarse ruinosas, se manda la construcción de una Cuadra de gran amplitud para las Falúas ²³ y se repara con cierta urgencia el Salón de Reinos ²⁴ posiblemente por haber sido destinado en el año 1832 a Gabinete Topográfico ²⁵. Se siguen manteniendo los derribos y es así como van cayendo accesorias, la casa de las herramientas y la llamada Casa de la Fuente de la China ²⁶. Todos ellos eran edificios menores que complementaban los servicios palaciales. Por ser construcciones simples posiblemente quedaron maltrechas tras los años de la guerra y las explosiones en aquel final de la contienda. Hacia 1848 creemos que todavía quedaba en pie una de las torres del Palacio que cerraba el ángulo del Patio grande. Fue en esta fecha ordenada su demolición por ruinoso ²⁷ como asimismo se reformaba el Salón de Embajadores y Salón de Proceres, prácticamente fabricado de nuevo entre 1839 y 1848 ²⁸.

Entre los años 1850 y 1855 las obras se condensan prioritariamente en el Palacio de San Juan y en el llamado Jardín de Primavera ²⁹. También en el palacio de San Juan se pinta y decora el dintel de la puerta principal ³⁰ como asimismo se realizan una serie de chimeneas por Luis Vallet para decoración de su interior ³¹.

Cedido el Buen Retiro al Ayuntamiento de Madrid, en el año 1865 se inaugura una etapa de gran especulación sobre el formato y disposición de los terrenos. Todas las órdenes municipales emitidas entre dicha fecha y 1870 se reconducen a una prometedora operación cuyo primer paso sólo atiende a la «explanación» de todos los solares que pertenecen a la que fue real posesión de la Corona ³². El Retiro había que convertirlo en el Parque más importante de la capital, en lugar recreativo del pueblo de Madrid, y para ello había que romper con el concepto de jardín cortesano, sustituyéndolo por un vasto lugar arbolado para el paseo y el descanso, dando un

²⁰ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 198/2.

²¹ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11766/38.

²² Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11773/15.

²³ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11782/6 y 19.

²⁴ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11767/28.

²⁵ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11782/41.

²⁶ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11783/36. C.^a 11779/88.

²⁷ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11794/22.

²⁸ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11785/4. C.^a 11783/23.

²⁹ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11794/62.

³⁰ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11801/31.

³¹ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 10691/7.

³² Archivo de Palacio. Buen Retiro C.^a 11802/31.

primer paso el Ayuntamiento en este criterio al ordenar la compra para el lugar de un largo centenar de bancos de piedra ³³.

Sin embargo, El Buen Retiro era lugar excesivamente enraizado en la tradición madrileña y las proposiciones municipales excesivamente elementales para conformar a los que todavía recordaban la fascinación del lugar en un inmediato pasado. Fueron diversas las propuestas de remodelación, numerosos los proyectos de recuperación del sector desde orientaciones románticas, historicistas o incluso exóticas en cierta medida. En la década comprendida entre 1870 y 1880 se debieron de suceder los proyectos estilísticamente contrapuestos que hacen del Buen Retiro un capítulo singular del historicismo, eclecticismo y rayando en algunos casos con los mejores propósitos estilísticos de la revolución industrial. Es dentro de este variado panorama donde se inserta el proyecto de José Segundo de Lema que ofrecemos como singular alternativa de una época artística difícil y ambigua.

Muchas fueron las vicisitudes por las que atravesó el Buen Retiro después del año 1813, fecha en la que Fernando VII ordenara su rehabilitación, al menos fragmentaria. La maqueta de León Gil de Palacio es un fiel testimonio de la ruina de los palacios y de sus jardines. Las propuestas de restauración se fueron sucediendo y los ensayos de una arquitectura experimentalista de tono exótico y romántico también. El Buen Retiro a lo largo del siglo XIX no se contempla bajo una mirada de conjunto, bajo un criterio panorámico. Se mira como un resto del pasado al que acaso habría que recuperar tan sólo en alguna de sus partes. Conforme avanza el siglo, su espacio vacío desdeñando y desafiando su antiguo cometido cortesano, se convierte en objeto especulativo. En su amplio espacio pueden tener cabida los proyectos más ambiciosos aunque se ofrezcan desde incómodas y contractivas alternativas.

El proyecto de remodelación del Real Sitio del Buen Retiro que presentamos, a nuestro juicio tiene un gran interés por tratarse de la contemplación del lugar bajo un punto de vista panorámico y unitario. Está firmado dicho proyecto y supervisado por José Segundo de Lema, Arquitecto Mayor del Rey, artífice muy comprometido con las obras del Palacio Real en la etapa comprendida entre 1860 y 1885 ³⁴. Se formó como delineante de las obras reales en el periodo isabelino y el 2 de enero de 1875 alcanzó el título de «Arquitecto Mayor de los Sitios Reales» con un sueldo de 7.000 pts. anuales ³⁵. Ejerció el cargo sin interrupción hasta su muerte acaecida el 2 de enero de 1891 (lám. 4).

El Plan para el Buen Retiro de José Segundo de Lema debe estar pensado en torno a 1880 pues se circunscribe a sus tareas de Arquitecto real. Este título aparece bajo su firma, lo cual obliga a pensar que la traza del

³³ Archivo de Palacio. Buen Retiro C.º 11694/9.

³⁴ F. de la Plaza: *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. p.

³⁵ Archivo de Palacio. Expediente Personal C.º 544/26.

Buen Retiro está realizada en torno a esas fechas. La magnitud del proyecto nos obliga a reflexionar sobre algunas cuestiones de sumo interés que hacen del programa de Lema una propuesta muy distanciada de la actitud restauracionista de la mayor parte de los arquitectos que intervienen en esta obra a lo largo del siglo.

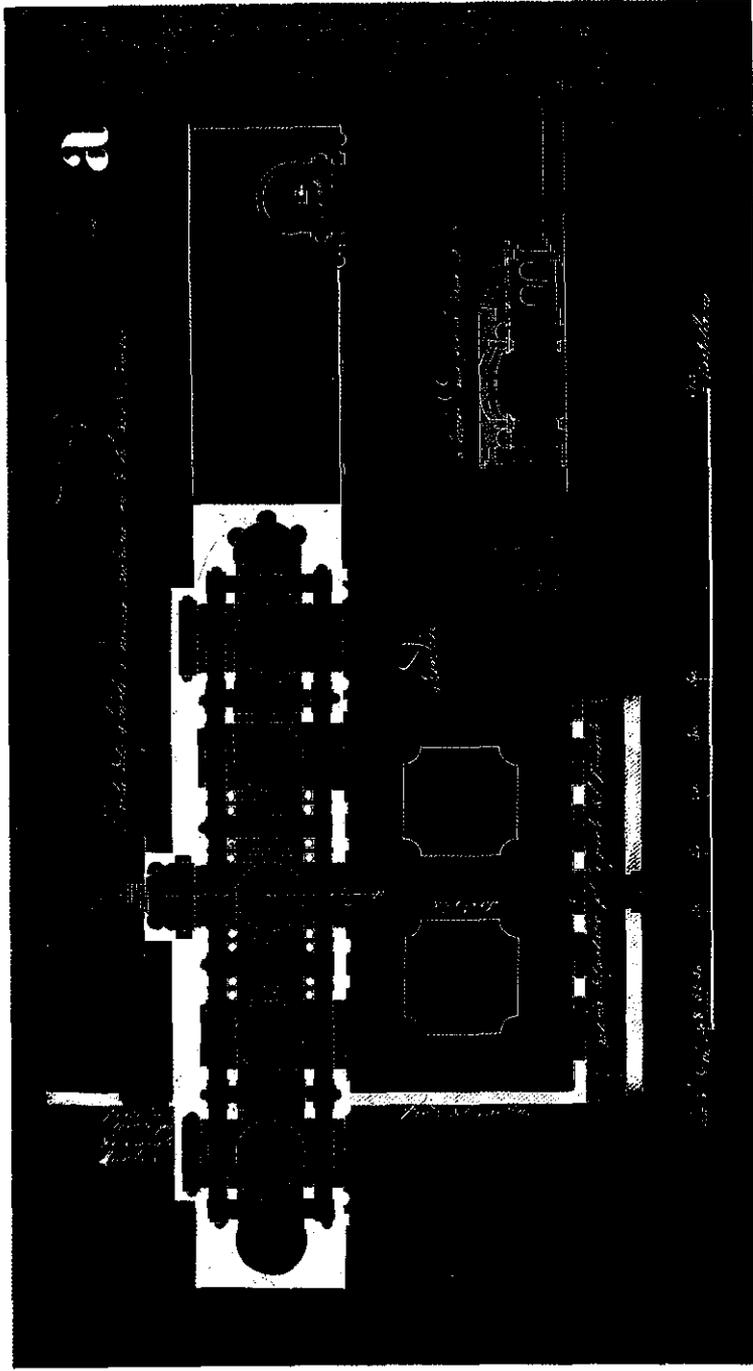
En primer lugar, en el proyecto de Lema se contempla la posesión que ha pasado en estas fechas a ser propiedad municipal, como un lugar de recreo en el que se sobrepone como factor compositivo el tratamiento del espacio al aire libre, el Jardín, con su trazado geométrico y variopinto. Se mira el valor del conjunto y su trazado panorámico viene a ser sistema de relación íntima entre edificaciones relativamente pequeñas, parterres, fuentes y canales y estanques de agua, todo ello integrado sobre la base de los diseños de jardinería planeados con parterres recortados, caminos, plazas y fuentes predispuestas en una distribución formal en la que no cuesta esfuerzo reconocer las cualidades del jardín francés dieciochesco. La naturaleza vuelve a formar parte de un esquema, en este caso adecuado al uso del hombre, mientras que en el pasado lo estuvo al servicio del noble cortesano y del Monarca. El Buen Retiro, en el proyecto de Lema, vuelve a convertirse en una terraza principal, fragmentada en veinte episodios en sabia correspondencia. Todos los bloques arquitectónicos se definen en términos cúbicos mientras que el accidentado terreno se aprovecha para conjugar bellamente el sistema axial del gran Parterre que como médula central pervive rememorando el antiguo trazado barroco exaltado en este eje por el propio rey Felipe V.

Con Lema, El Buen Retiro volvió a recobrar sus antiguos límites y retornó a una parecida adecuación de su distribución interior. El Buen Retiro se concibe como un entorno grandioso, rico en estructuras y colorido. Nos parece una adaptación, con muy pocas variantes, de la obra originaria del siglo XVII, con los mismos trucos de la perspectiva y del ilusionismo, parecidos escorzos y demarcaciones, poniendo en relación arquitectura y paisaje, riqueza y austeridad como factores integrales del diseño. Por su concepción general, El Buen Retiro vuelve a ser una ordenación escénica, con sus imprevisiones, con su compromiso entre trazados de jardín extremos, el artificio del agua y el pabellón que quiebra la simetría del insistente geometrismo del terreno. No nos excedemos al otorgar al proyecto topográfico de Lema el valor de un «revival» cumpliendo perfectamente con las necesidades de su época, al mismo tiempo que daba un paso fundamental en la consideración del valor de una obra prestigiosa del pasado de la capital revelándole como un gran defensor de la tradición (láms. 5 y 6).

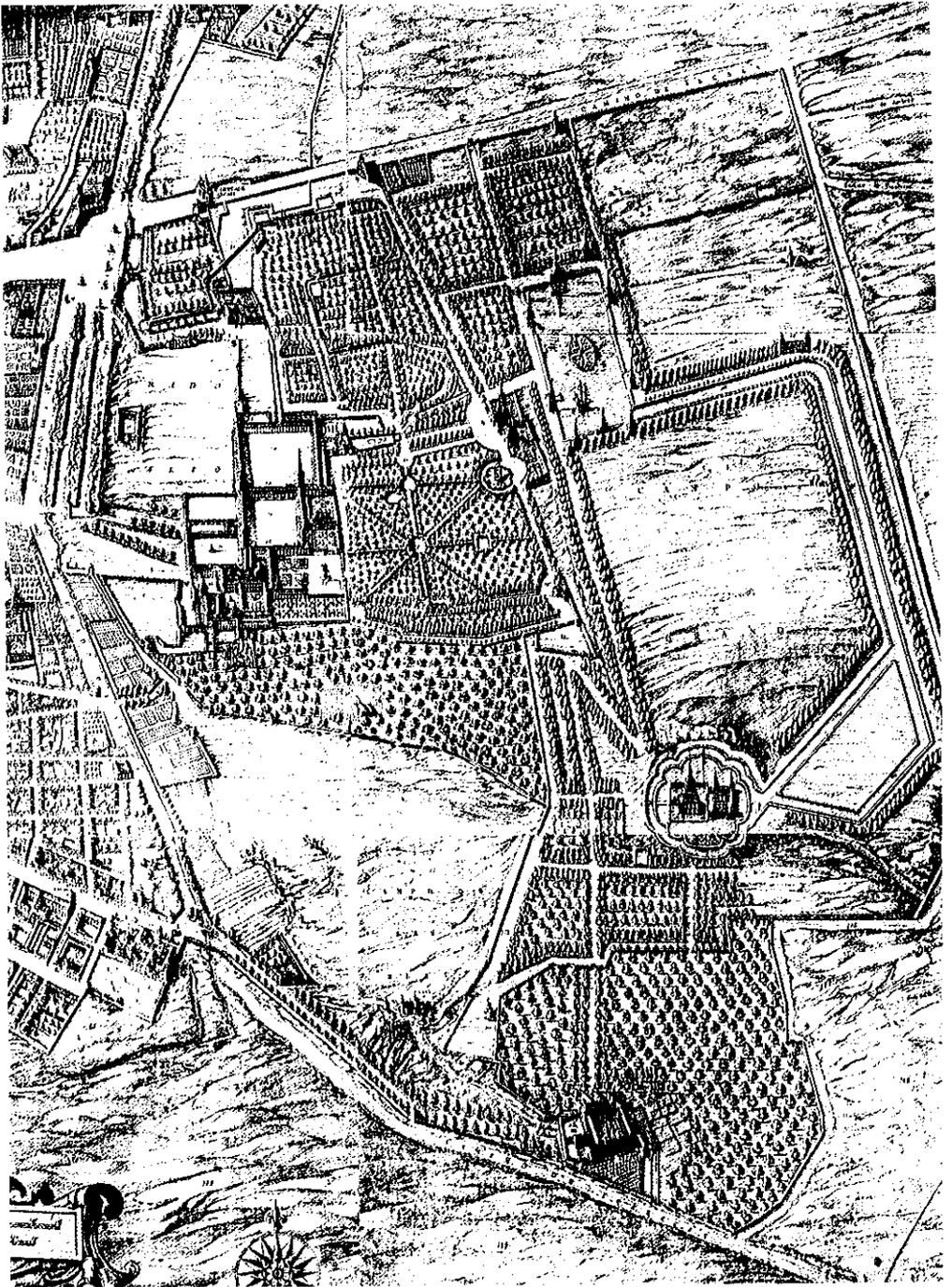
Una característica también fundamental del planteamiento de Lema para El Buen Retiro es el espacio axial dominante en el trazado de conjunto, que toma como punto de partida el ala Norte del Museo del Prado. Desaparecidos casi en su totalidad los pabellones palaciales, se lleva a cabo con gran consecuencia una estructura de bloques ajardinados, libres en

profundidad, que permiten dar una mayor variedad de forma y tamaño a los parterres que se circunscriben a ambos lados, disponiéndose accesos adecuados que siempre encuentran su entrada y salida en el eje principal, aún incluyéndose trazados laberínticos. El Casón y el Salón de Reinos forman parte integral del eje axial, rememorando su protagonismo en el pasado. Lema aprovecha brillantemente las posibilidades que le ofrece el ilimitado espacio, combinando la sobriedad con la opulencia, el código geométrico estricto y la flexibilidad de un sentimiento neobarroco. El Buen Retiro, sin estar todavía mermado en sus valores sustantivos, vuelve a ser escenario de efectos múltiples, de una disposición efectista y brillante, preparado deliberadamente, haciendo uso y quizá abuso del «tapis vert» con la misma ingeniosidad que le dieran los arquitectos franceses de otro tiempo ³⁶.

³⁶ Es documento que se encuentra en el Archivo del Palacio Real pero aún no ha sido integrado en la Sección de Planos con el número correspondiente. Mide 1.100 × 900 mm. Está realizado en tinta marrón y aguada rosa y azul.



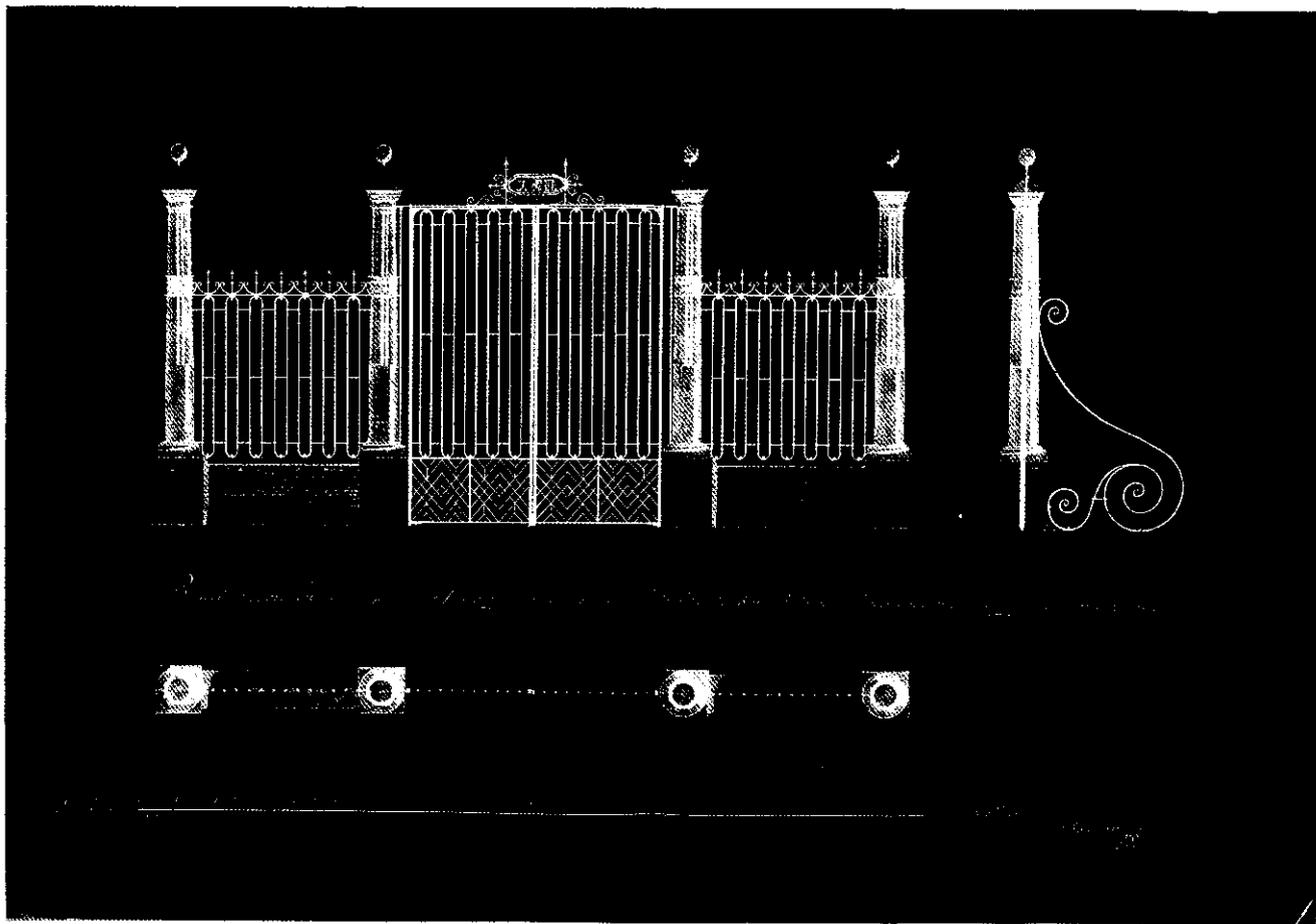
Lám. 2.—Francisco Sabatini. Proyecto para una Pergola en la Casa de Campo (A. P.)



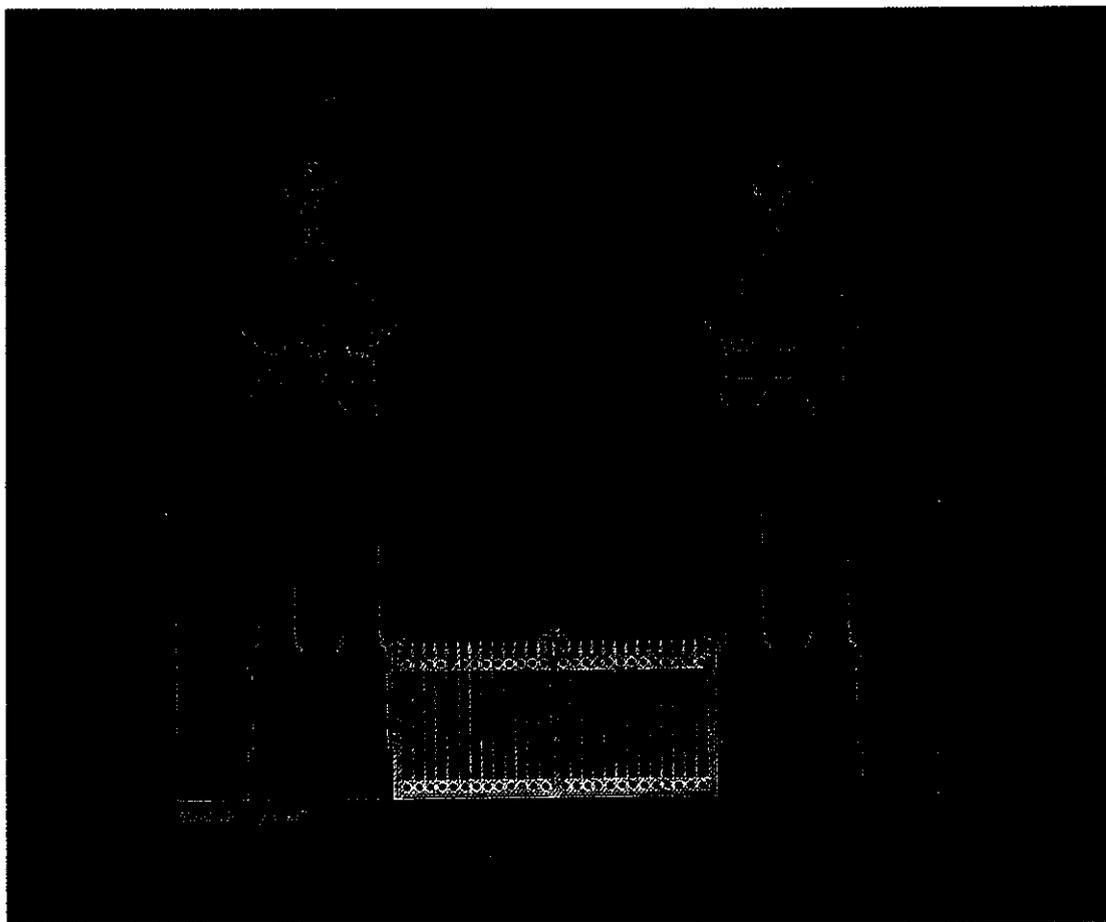
Lám. 3.—El Buen Retiro, en el siglo XVII (Teixeira).



Lám. 4.—José Segundo de Lema. Proyecto para El Buen Retiro (A. P.).



Lám. 5.—Proyecto para una de las entradas a El Buen Retiro (A. P. Plano 3935).



Lám. 6.—Proyecto para puerta en el Real Sitio de El Buen Retiro (A. P. Plano 3977).