

EL PALACIO REAL
DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO





EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA
IX



PATRIMONIO NACIONAL



IBERDROLA

Nuevamente recibo el honor de encabezar con unas líneas un Cuaderno de Restauración de Iberdrola porque, por cuarta vez, tengo el grato deber de testimoniar el reconocimiento de Patrimonio Nacional a Iberdrola al patrocinar la iluminación de un Real Sitio, en esta ocasión el de La Granja. Se acopla esta acción a la intensa, y extensa, restauración llevada a cabo en el palacio, cuya fase principal concluyó en el año 2000. Desde entonces la labor ha continuado en los jardines, fuentes y estatuas. La iluminación viene ahora a rematar la completa transformación de este Real Sitio.

En otro Cuaderno de esta serie me he referido a cómo, en la percepción colectiva, la iluminación externa de un edificio refuerza su carácter monumental. Ello desde el entendimiento de que iluminar ni es *echar vatios* ni derrochar energía, sino un arte. Iberdrola ha demostrado ya con creces que sabe hacerlo así. En La Granja, sin embargo, además del carácter monumental, la iluminación consolida otro aspecto relacionado con aquél: el de espectáculo. Es lógico habiendo agua por medio, pues en una fuente interpreta una coreografía espectacular y fantástica.

Es sutil la alusión a este elemento en las fuentes de La Granja que hacen un par de viajeros ingleses de los siglos XVIII y XIX, de esos que tras su itinerario dejaban escritas minuciosas referencias y observaciones. Uno, llamado Swinburne, escribe en 1776 que «los chorros emiten un caudal tan claro como el cristal, en los que los rayos del sol producen los más bellos matices del prisma». Y otro (R. Ford, 1845) alude a la Cascada Nueva como un «gran cortinaje de agua que bajo el sol de Castilla reluce como la plata líquida». Si tomamos la licencia, perfectamente asumible, de sustituir en esos textos la palabra sol por iluminación, nos aproximamos al resultado del proyecto patrocinado por Iberdrola.

Es conocida una frase atribuida al rey Felipe V refiriéndose, como con reproche, a las fuentes: «¡Tres millones me cuestan y sólo tres minutos de placer me das!». Como la mayoría de las frases célebres, probablemente ésta también será apócrifa. Pero mirando las cosas con perspectiva merecería que fuese auténtica, porque teniendo en cuenta las veces que las fuentes de La Granja han dado tres minutos de placer a tantas personas, bien amortizados están los millones.

Ya sé que a don Iñigo de Oriol, el Presidente de Iberdrola, no le duelen prendas cuando se trata de hacer bien un trabajo. Incluso cuando es en el *territorio eléctrico* de la competencia. Estoy convencido, por tanto, que como yo pensaré que los euros empleados en iluminar las fachadas del Palacio Real de La Granja y de la fuente de la Cascada Nueva tendrán una óptima y rápida amortización social, al ampliar las posibilidades de visita y ofrecer nuevos atractivos al público.

El Duque de San Carlos

Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional

Me es especialmente grato presentar un nuevo Cuaderno de Restauración que explica y refleja, una vez más, el compromiso de nuestra empresa con la conservación y la difusión del patrimonio artístico de nuestro país. La colaboración de Iberdrola con Patrimonio Nacional, iniciada hace varios años, está dando lugar al realce y mejora de algunos de los palacios y jardines más significativos del acervo histórico español. A la restauración e iluminación de las fuentes de los Tritones y de las Conchas de los Jardines del Campo del Moro en el Palacio Real de Madrid, siguió la iluminación exterior del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y del Palacio Real de Aranjuez. En este itinerario regio, llegamos ahora al Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.

En estas páginas el lector encontrará un magnífico estudio realizado por el profesor Delfín Rodríguez Ruiz sobre el palacio y los jardines de ese Real Sitio, de ese lugar «lleno de paradojas, seductor, y espacio de maravillas, gracias a la naturaleza, los jardines, las fuentes y las aguas...». Difícilmente se podría expresar mejor el encanto de ese conjunto artístico y natural en el que con la nueva iluminación se podrán descubrir ángulos desconocidos, nuevas facetas y bellezas quizás todavía inéditas.

No es cierto, y así lo señala el profesor Delfín Rodríguez, que los jardines de La Granja traten de imitar a los de Versalles, pero es evidente que en los proyectos de Felipe V, el primer rey Borbón en España, se puede adivinar la influencia de la cultura francesa en la forma de mirar la naturaleza y la vida, diferente de la que se transmitía en tiempos de los Austrias. El Palacio Real, cuya fachada podrá adquirir ahora mayor esplendor, queda en cierto modo eclipsado por la magnificencia de los jardines y la grandeza del entorno guadarrameño en el que se sitúan.

La nueva iluminación se extiende también al conjunto de los jardines que dan entrada al palacio, a la fuente de las Tres Gracias, y al denominado Costurero de la Reina, y cubrirá así el espacio quizás más relevante del que fue lugar preferido de veraneo de la Familia Real española, como recuerda Juan Ramón Aparicio González en el epílogo de esta obra, en la que se aportan informaciones y comentarios del mayor interés sobre los valores artísticos y culturales del palacio, de los jardines y de las fuentes monumentales que los adornan.

Invito cordialmente al lector a que se adentre en las páginas de este Cuaderno, a que las lea con curiosidad y sosiego y a que, en algún momento propicio, acuda a visitar este interesantísimo conjunto monumental situado en el corazón de la sierra de Guadarrama. Para Iberdrola es motivo de satisfacción el resultado final del trabajo realizado en esta nueva colaboración con Patrimonio Nacional. Nos sentimos honrados por ella y comprometidos y esperanzados en su continuación y desarrollo en el futuro. Y esperamos también que dicha colaboración contribuya al mejor conocimiento y disfrute del rico patrimonio cultural español por todos los ciudadanos.

Iñigo de Oriol Ybarra
Presidente de Iberdrola





◁ Ejemplares de sequoia en la plaza de Palacio

Fachada de la colegiata

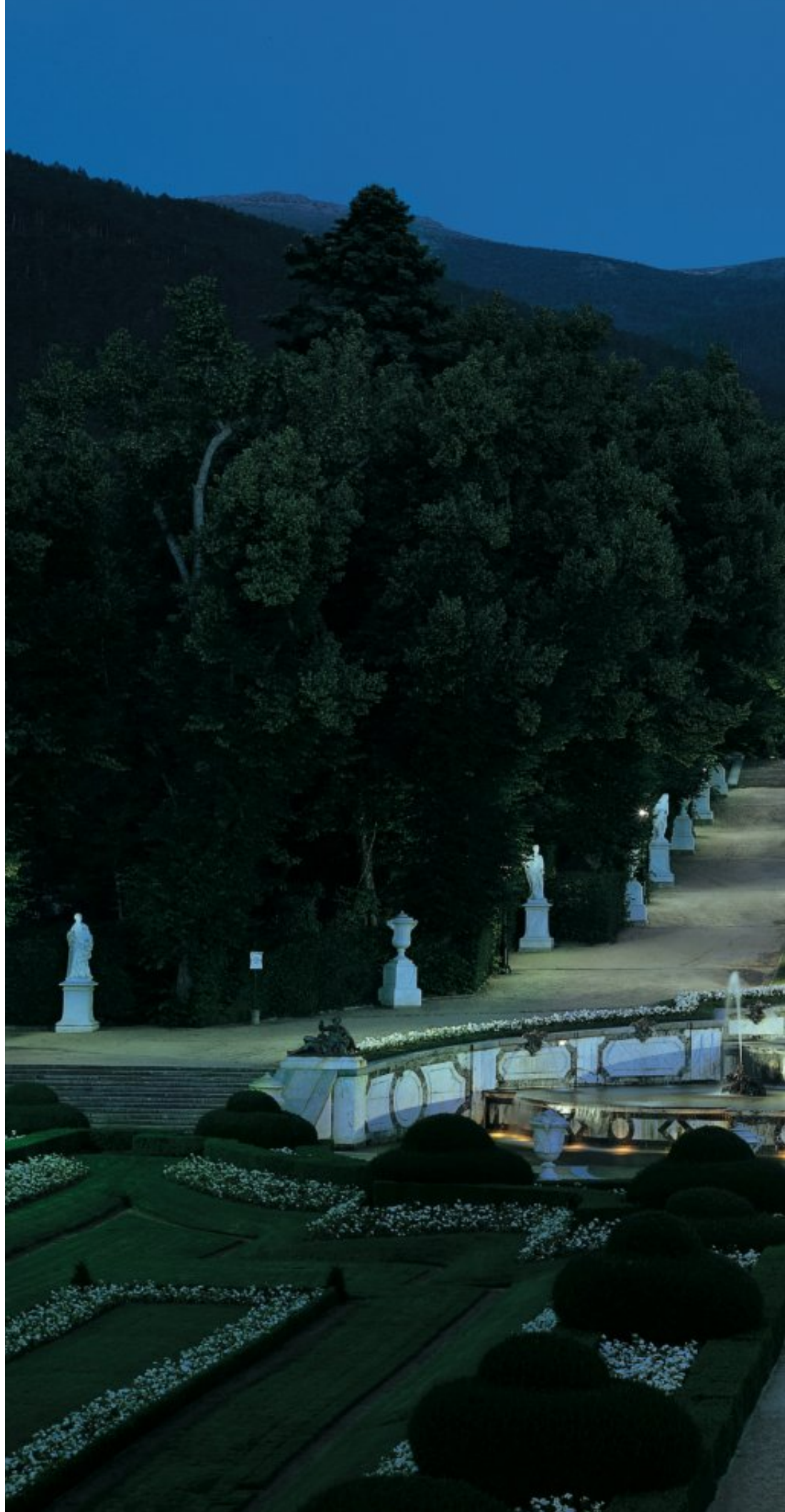






◁ Fachada del palacio
hacia los jardines

Vista de la fuente de Anfitrite
y de la Cascada Nueva





Fuente de las Tres Gracias frente al Cenador de Mármoles





Torre del primitivo palacio de Ardemans y cúpula de la colegiata

El palacio y los jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso

Delfín Rodríguez Ruiz

Es este Real Sitio de San Ildefonso, cerca de Segovia, un lugar lleno de paradojas, seductor, y espacio de maravillas gracias a la naturaleza, los jardines, las fuentes y las aguas, que permiten pensar y sentir, como ya la cultura barroca había demostrado, de Bernini a Bartoli. Este último había escrito, en el siglo XVII, algunas de las más hermosas metáforas sobre el agua que compartían sus contemporáneos y aún después, metáforas en las que el agua, sin dejar de ser naturaleza, era representación de sí misma y de sus cualidades y elocuencia para hablar de otras cosas, obediente siempre al ingenio y artificio de las fuentes, a su altura y caudal, hablando de dioses, de apariciones mágicas, de música, incluso sonando, dando vida a esculturas muertas¹. Pero este de La Granja de San Ildefonso es también espacio en el que se levanta un palacio que nació con voluntad de casa de retiro, privada, que, aunque regia, estaba destinada a un monarca, Felipe V, que quiso dejar de serlo, lo que, por otra parte, sólo podía hacer un rey.

Casa y jardines nacieron a la vez y como consecuencia de un proyecto común, a pesar de que con frecuencia la historia y los historiadores los hayan tratado como partes autónomas que obedecen a lógicas diferentes². La casa sería así frágil, pequeña, en comparación con la extensión de los jardines y el derroche de esculturas, fuentes, paseos y aguas. La primera nacería hispánica, tradicional, castiza, casi casa de campo, pensada como lugar de retiro, más que como un palacio cosmopolita, mientras que las aguas, la naturaleza, sus trazados y orden, sus grupos de esculturas, sus recorridos, sus estatuas alegóricas, parecían tocadas por su ser cosmopolitas y europeas, a medias entre tradiciones de jardines italianos y franceses. Es decir, considerados, casa y jardines, como mundos ajenos, reducida la primera a mero contenedor de funciones y obras de arte, primero privadas y, a partir de 1724, cortesanas. Sin embargo, lo cierto es que ambos nacieron a la vez



[FIG. 1] Jean Ranc, *La familia de Felipe V*. Madrid, Museo Nacional del Prado [Inv. 2376]

por decisión del mismo monarca y de su esposa que, voluntariamente, quisieron un autorretrato, una representación de su propia biografía y ataron, como verdaderos arquitectos y artistas, el lugar a su vida, cambiando el espacio y sus lenguajes según cambiaba aquélla. Y los cambios fueron muchos, sin duda, desde que en torno a 1720 se iniciaran las obras, cuando el destino del lugar era convertirse en escena del retiro del mundo y de la corona de un monarca melancólico y profundamente religioso. Y los dos, Felipe V e Isabel de Farnesio, siguieron con detalle el proceso de construcción y ornamentación del lugar, interviniendo minuciosamente en cada decisión, desde las generales a la disposición de pinturas, espejos o tapices en cada cuarto o sala, buscando también una obsesiva y lógica relación de la casa con los jardines, convirtiendo aquélla, a la vez, en escena y palco de un teatro simbólico animado por la naturaleza, las

aguas y los dioses, los héroes y figuras alegóricas de sus propias virtudes y, entre ellas, aunque la arquitectura del lugar haya sido tratada con frecuencia con menosprecio, la Magnificencia. Situada al lado de la Cascada principal que se remansa en la fuente de Anfitrite, grupo ya terminado en 1723 por Jean Thierry, aquella escultura, obra de René Frémin, del mismo año, cuando el primitivo palacio y colegiata de Ardemans estaban ya finalizados, parece recordar en los jardines que la verdadera Magnificencia estaba en la casa, en su capilla, y así aparece representada en el plano que soporta en su mano con la planta de la capilla del palacio. En todo caso, arquitectura y jardines no parecen desentendidos entre sí, como se ha pretendido.

La relación de la casa con los jardines era sentida tan intensa y simbólicamente por parte de los reyes que las salas y cuartos de la crujía de levante que da a los jardines y a la Cascada central y la llamada sala o gabinete de los Espejos que se abre a esos jardines pero también a los situados al sur, dando a la fuente de la Fama, fueron decorados intencionadamente con espejos cuya función última era hacer juego con las ventanas, según se afirma en los documentos, recogiendo así aguas y naturaleza en el interior del propio edificio, el teatro del exterior en el teatro del interior. Es más, ante la reforma de la sala de la Fuente, a mediados de los años cuarenta del siglo XVIII, en el centro de la planta baja de la mencionada crujía, motivada por la construcción de la nueva fachada de Juvarrá y Sacchetti, Sempronio Subisati, como siguiendo un hábito propio del lugar, proponía decorarla con espejos que atendieran

[FIG. 2] René Frémin, *La Magnificencia*, 1721-1727, jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso





[FIG. 3] La fachada de Juvarra y Sacchetti desde lo alto de la Cascada

también a la fuente de Apolo situada en su interior: «En los entrepaños o recuadros soy de sentir harían buen efecto unos espejos que multiplicando las aguas de la fuente, causarían un apacible engaño a la vista»³.

La casa primitiva, la levantada por Ardemans entre 1720 y 1724, sencilla, sólida y menuda, nada cortesana o cosmopolita, casi funcional y recogida, tradicional en los hábitos hispánicos, creció después como si de un palacio se tratara, pero siguió siendo casa, tan marcada estaba en su arquitectura la primera intención. Por otra parte, acogió, siendo casa y, con mayor motivo cuando tuvo que disponerse a ser palacio, colecciones de obras de arte extraordinarias, pero ni esa circunstancia, ni que la primera construcción de la casa creciese para acogerlas, pareció redundar en el aprecio de su arquitectura y ello hasta tiempos muy

recientes en los que incluso se ha indicado que el edificio sólo es memorable arquitectónicamente gracias a la fachada a los jardines que proyectaran y levantarán dos arquitectos italianos tan significativos en la cultura arquitectónica europea y española como Filippo Juvarra (1678-1736) y su discípulo Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764). La intermedia intervención de Andrea Procaccini casi no ha recibido atención hasta tiempos recientes, a pesar de ser el responsable de la ampliación del palacio con cuatro alas o brazos destinados a contener las nuevas funciones que la primitiva casa debía acoger a partir de la muerte de Luis I, en 1724, y el regreso al trono de Felipe V.

[FIG. 4] Vista del ala noreste del palacio desde la fuente de la Selva



Es más, en términos arquitectónicos, el palacio primitivo, construido por Teodoro Ardemans (1661-1726) a partir de 1720 y posteriormente ampliado por Andrea Procacini (1671-1734), y al que pusieron fachada a los jardines, proyectada en 1735, Juvarra y Sacchetti, ha llegado a ser considerado desde puntos de vista irreconciliables entre sí, sobre todo en su significación política, tantas veces arbitraria y tópicamente sinónimo de opciones y lenguajes arquitectónicos aparentemente inequívocos. De este modo, la primera casa de Ardemans, articulada en torno a un patio, cuyas medidas le venían dadas por la primitiva hospedería jerónima, que debía mantener casi como una reliquia arquitectónica, con cuatro torres en las esquinas rematadas por chapiteles, sería tradicional, hispánica o castiza, según quién interprete, por seguir modelos propios de la dinastía anterior, la de la Casa de Austria, ya fueran memorias del palacio de El Pardo, de la Torre de la Parada y tantos otros. Pero, además, la elección de esos modelos ha sido entendida como una elección voluntariamente retrógrada por parte del monarca y de su esposa Isabel de Farnesio que se habrían comportado, en su calidad de mecenas, profundamente conservadores, ajenos a la cultura arquitectónica y artística europea, lo que no deja de ser sorprendente por muchos motivos y, precisamente, en el propio palacio y jardines del Real Sitio de San Ildefonso. La observación desconcierta por varias circunstancias. En primer lugar, porque la formación de los monarcas, en Francia y en Italia, era cualquier cosa menos desdenable y retrógrada o castiza. En segundo lugar, los jardines parecían demostrar lo contrario, realizados por artistas franceses y con modelos europeos en su proyecto y realizaciones. Y, en tercer lugar, pero podrían añadirse otras muchas, porque esa arquitectura anacrónica estaba destinada a acoger, y la decisión se había tomado mientras se construía, colecciones extraordinarias y, entre ellas, dos en las que intervino Andrea Procaccini, venido de Roma en 1720 por medio del cardenal Francesco Acquaviva, y artista de reconocida trayectoria y académico de la Academia de San Lucas. Me refiero a la colección de pinturas de su maestro Carlo Maratta o Maratti (con obras de fuerte sabor clasicista, de Poussin o Claudio de Lorena a Annibale Carracci, Guido Reni o Domenichino) y a la extraordinaria de esculturas clásicas que había reunido en Roma la reina Cristina de Suecia.

En aquella originaria elección, se ha dicho, parecían coincidir, intencionadamente, Felipe V, Ardemans y la «oligarquía» hispánica (como ha sido denomi-



[FIG. 5] Placido Constanzi, *Alejandro ordena construir la ciudad de su nombre*, Patrimonio Nacional, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso [inv. 10025643]

nada la nobleza más conservadora y apegada a hábitos nostálgicos), estableciendo una relación estrecha entre lenguajes y tipologías arquitectónicas tradicionales, propios de la arquitectura de los siglos XVI y XVII en España, y comportamientos políticos asociados a ellos, tal vez por pertenecer ambas, política y arquitectura, simplemente a un pasado inevitablemente común, como si en aquél, además, hubieran sido intercambiables la política de la monarquía, la misma monarquía, y su arquitectura, sin que el tiempo ni la historia les hubiera afectado de forma sustancial, ni simplemente la cronología o los hace años llamados cambios de estilo que se suceden o conviven durante las dos centurias anteriores a la del Setecientos. Al cabo, da la impresión de que se pretende afirmar que los reyes, al elegir a Ardemans y la tipología y lenguajes tradicionales y castizos que sabían de antemano que iba a usar, no pensaban en la arquitectura, sino en un pacto político con la tradición hispánica y sus implicaciones, precisamente cuando habían decidido dejar de reinar, lo que no deja de ser sorprendente.

Otros historiadores, sin embargo, han planteado que esa primera elección y casa, la de Felipe V e Isabel de Farnesio y Ardemans, suponían una ruptura



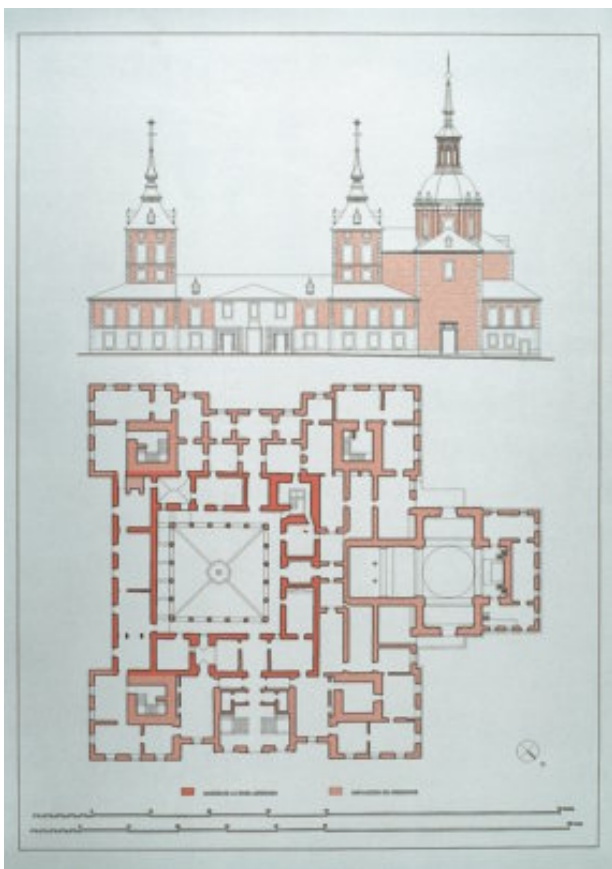
[FIG. 6] Teodoro Ardemans, patio de la Fuente

intencionada con los sitios reales de los Austrias. De hecho era la primera residencia definida como propia por la nueva Casa de Borbón, distinta a los otros *sitios* y con voluntad de distanciarse, en un primer momento, del itinerario estacional y ceremonial de la corte tal como fue usado tradicionalmente por la Monarquía Hispánica: ciertamente fue pensado como un lugar de retiro voluntario del ejercicio del gobierno de aquélla. Es más, para afianzar esa distancia, casi es lugar habitual señalar la dependencia de los jardines de La Granja de San Ildefonso de los de Versalles, lo que no es enteramente cierto, y también señalar el hecho de que Felipe V e Isabel de Farnesio quisieron ser enterrados en la propia colegiata del palacio de San Ildefonso y no en el panteón de El Escorial.

Es decir, que el palacio de La Granja de San Ildefonso, en su primera arquitectura y motivación, la de Ardemans y la voluntad de renuncia a la corona por parte de Felipe V a favor de su hijo, el malogrado Luis I, ha sido interpretado, y aún lo es, como un edificio castizo, hispánico, retrógado, oligárquico, por ser sus lenguajes y tipología correspondientes al pasado representado por la Casa de Austria y, a la vez, como una forma de rechazo y distanciamiento

de la mencionada dinastía y de sus Reales Sitios. Ciertamente se trata de una llamativa paradoja que, por otra parte, no afecta sólo al palacio y los jardines de San Ildefonso, sino a todo el arte y la historia del reinado de Felipe V⁴. Sin embargo, parecen difíciles de conciliar ambas interpretaciones o, al menos, resultan contradictorias. No puede ser que el primitivo palacio fuera a la vez una elección castiza, tradicional, conservadora, ajena al pasar de los tiempos, local y nada cosmopolita, casi propia de los hábitos y lenguajes de la época de la Casa de Austria, y, al tiempo, una forma de rechazo dinástico de esa misma tradición. Es más, tan anacrónico sería el originario palacio, que Ardemans habría elegido intencionadamente, en complicidad política con Felipe V, una arquitectura y unos lenguajes propios del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, en la mejor tradición de Juan Gómez de Mora o Alonso Carbonel, renunciando así a su pertenencia cultural e histórica a la época del triunfo del llamado despectivamente estilo «churrigueresco», herética y artesanal versión hispánica del «borrominismo» y del que formaba parte, sin duda, junto a figuras tan representativas durante el reinado de Felipe V como José Benito de Churriguera o Pedro de Ribera⁵. Pero se trata, además, de una lectura destinada a entenderse conflictivamente con la otra, también habitual, de que San Ildefonso es una clara muestra arquitectónica de distancia dinástica del primer rey de la Casa de Borbón en la Monarquía Hispánica.

La inicial casa de retiro, la levantada por Ardemans para recoger a un monarca que abandonaba el mundo para «su quietud y poder más libremente dedicarse a Dios», como dijera el marqués de Grimaldo, en 1724, fue construida atendiendo al pie forzado de la primitiva granja y hospedería jerónima que allí se alzaba⁶, cesión de los Reyes Católicos, en 1477, a los jerónimos del monasterio de Santa María del Parral. Obedeciendo a las indicaciones del propio rey, Ardemans proporcionó una respuesta adecuada a los requerimientos de Felipe V, convertido, real y simbólicamente, en arquitecto de su casa y en jardinero de sus jardines, estos últimos trazados, en una división de funciones muy elocuente, por René Carlier. Es posible que este hecho, el origen francés y la cultura moderna de Carlier, arquitecto discípulo de Robert de Cotte, que entre 1712 y 1715 había proyectado una radical transformación del Real Sitio del Buen Retiro que no se llevó a cabo, haya contribuido también a considerar los jardines de La Granja como un



[FIG. 7] Javier Ortega, planta baja y alzado norte del palacio de Ardemans

[FIG. 8] Javier Ortega, reconstitución volumétrica del palacio de Ardemans



lugar europeo y cosmopolita, lo que es indudable, frente al tradicional, hispánico y castizo palacio de Ardemans. Es decir, que, según estas interpretaciones, ya desde el comienzo habría habido una distancia abismal y consciente entre casa y jardines. La primera, paradójicamente interpretada como castiza y conservadora, propia de la tradición de los Austrias, y, a la vez, como negación de esa tradición. Lo que no es verosímil. Felipe V no podía intentar seducir a la oligarquía tradicional con una arquitectura anacrónica, la de los Austrias, y, al tiempo, negar esa misma tradición dinástica, entendida en términos arquitectónicos, políticos y simbólicos⁷. En cualquier caso, esas contradictorias interpretaciones estarían de acuerdo en plantear un divorcio, desde luego un tanto incomprensible, entre la casa y los jardines: aquella, local, tradicional y anacrónica, ya fuera entendida como distancia o aceptación de la memoria de la Casa de Austria; éstos, cosmopolitas por franceses y europeos. En efecto, los segundos, los jardines, por el contrario, han gozado de una particular atención y merecida fama porque sus modelos o referencias podían encontrarse tanto en la cultura italiana como en la francesa, obras de arquitectos, jardineros y escultores franceses, de Carlier (activo en la corte



[FIG. 9] Vista del Parterre y de la Cascada desde el balcón central del palacio

entre 1712 y 1722, fecha de su muerte) a los escultores René Frémin (1672-1744) o Jean Thierry (1669-1739), en un primer momento.

Se ha consolidado así ese particular divorcio entre casa y jardines, correlato, por otra parte, del supuesto enfrentamiento y ruptura que el arte y la arquitectura de promoción regia, también denominado arte cortesano, habrían establecido con las tradiciones hispánicas durante el reinado de Felipe V. De esta forma, los jardines serían cosmopolitas, cultos y modernos, frente a la arquitectura anacrónica de la casa. Sin embargo, cabe dudar, ya que el mismo monarca fue jardinero y arquitecto de este Real Sitio, pensado casi como autorretrato biográfico que cambia según la vida, la biografía, del monarca. Es más, no es inverosímil, todo

lo contrario, que entre la primitiva casa, la de Ardemans, y los jardines, los diseñados por Carlier, y entre ellos la zona central de la Cascada, existiera una relación proyectual, proporcional, de escala y simbólica, algo que parecía consolidado en la experiencia histórica de otros jardines y villas franceses e italianos y teorizado incluso en los tratados de jardinería y también en el que, sin duda y entre otras fuentes, fue usado por Carlier en los primeros y decisivos años de los de San Ildefonso, me refiero al de J. A. Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, París, 1709⁸. Por otra parte, Ardemans y Carlier no trabajaron de espaldas el uno al otro, como es fácil pensar a pesar de los tópicos al uso y como puede probarse con algo tan menor, aparentemente, como unos planos de 1721⁹ del arquitecto francés, relativos a la colocación de tapices prevista en el dormitorio de los reyes y en el oratorio anejo, situados en la planta alta de la crujía que da los jardines, recién levantada por Ardemans, frente a la Cascada que el propio Carlier estaba terminando.

Por otra parte, puede ser constatado que, durante su reinado, convivieron híbridamente, aunque no sin conflictos, modelos hispánicos y referencias europeas y cosmopolitas, incluso en ámbitos cortesanos. Carlier mismo intervino, como se ha visto, en la decoración de la casa construida por Ardemans y, muy pronto, también Andrea Procaccini (1671-1734) participaba, con todo el peso de la cultura romana e italiana detrás, en el Real Sitio, aunque su intervención en el palacio ha sido juzgada como mezquina, menor e insignificante, a pesar de que a él se deben su ampliación, su ornamentación, su nuevo programa iconográfico y arquitectónico, convirtiendo la casa de Ardemans en palacio cortesano y sitio real, una vez que Felipe V se había visto obligado, en 1724, por la muerte de Luis I, a recuperar la corona, habiendo gestionado, además, no sólo su decoración de tapices, sino también, y de manera destacada, la incorporación al mismo de las colecciones de su maestro Carlo Maratta y la de escultura clásica de la reina Cristina de Suecia, compradas ambas en Roma entre 1722 y 1725.

La fama la tienen, sin embargo, los jardines, y merecidamente, así como sus fuentes, en detrimento del palacio, considerado con frecuencia casi una pieza

[FIG. 10] Fuente de las Tres Gracias y el Cenador en los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso





[FIG. 11] Fernando Méndez de Rao y Sotomayor, *Plano general de San Ildefonso*. Madrid, Centro Geográfico del Ejército, Cartoteca Histórica [Armario E, tabla 6ª, carpeta 2ª, n.º 214]

más de aquéllos, como puede serlo el Cenador de la Cascada central, eje fundamental del lugar, o pudo haberlo sido la arquitectura de jardín, el *treillage*, que, de madera pintada de verde y en forma de pórtico con pabellones, bordeaba parcialmente la fuente de Andrómeda y sólo perduró una veintena de años, después de haberse construido en 1724, aunque hubo otros «trillajes», como se decía en castellano, como el del Laberinto, como pueden ser observados en el excepcional plano del Real Sitio levantado, entre 1734 y 1736, por el ingeniero militar Fernando Méndez de Rao¹⁰ que, además, incorporaba las reformas en el jardín y parque introducidas por Étienne Marchand, ingeniero militar que había sustituido a Carlier, en 1725, al frente de las obras de los jardines, contemporáneo, por tanto, de las tareas de dirección y traza en la ampliación del palacio y su nuevo programa iconográfico llevadas a cabo por Procaccini.

También en algo más de veinte años levantaron Felipe V y su segunda esposa, Isabel de Farnesio, este lugar de delicias, retiro y cosmopolitismo que vieron crecer como un autorretrato privado, además de ser el primer Real Sitio construido enteramente por los Borbones en España, una vez fracasado el primer intento de construir un nuevo palacio y jardines para el Buen Retiro, ya mencionado, y antes de que un desgraciado incendio acabase, en 1734, con el Alcázar de Madrid y les obligara a levantar el Palacio Real Nuevo.

Ya se ha visto cómo el primitivo palacio de Ardemans, aunque también la ampliación de Procaccini, no han gozado de especial fortuna, al revés que la fama de la que siempre han gozado los jardines o la fachada de Juarra-Sacchetti frente a los mismos y al eje central de la Cascada. Planos de estos últimos solieron hacerse, a partir de mediados del siglo XVIII —aunque antes había ocurrido, especialmente al regreso de Felipe V de Sevilla en 1733, después del *Lustro Real*—, unas veces como documento institucional, otras como regalo, recuerdo o memoria del Real Sitio para visitantes ilustres y no sólo con fines proyectuales, como también puede comprobarse con el conservado, de 1777, de Hubert Dumandré (1701-1781), escultor y arquitecto director de las obras en los jardines de San Ildefonso durante el reinado de Carlos III, y dedicado al marqués de Grimaldi¹¹. Es más, ya durante el reinado de Felipe V se había previsto la posibilidad de realizar una publicación reproduciendo, mediante estampas, los planos, vistas y fuentes de San Ildefonso. Idea que volvería a ser

contemplada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹², en los inicios del reinado de Carlos III, como comienzo de una «Colección de monumentos arquitectónicos de España» y de la que sólo vería la luz el volumen correspondiente a las *Antigüedades árabes de España*, en 1787. Después de la muerte de Felipe V, en 1746, la propia Isabel de Farnesio pretendió hacer una publicación con un estudio y estampas de la colección de escultura reunida en el palacio de La Granja de San Ildefonso. El trabajo debió hacerse entre 1746 y 1752, aproximadamente, y de él quedan, ya que no llegó a publicarse, un álbum de dibujos, conocido como *Cuaderno de Ajello*, conservado en el Museo del Prado¹³, llamado así por el nombre del erudito y bibliotecario al que la reina encargó la obra, el abate Eutiquio Ajello e Liscari, y, además, un manuscrito¹⁴ con la descripción de las esculturas, que debe ponerse en relación con su trabajo. Sin embargo, habría que esperar al siglo XIX y a Fernando Brambilla para tener una colección de vistas del Real Sitio¹⁵.

A pesar de todo, cabe recordar el afán del entorno de Felipe V y de Isabel de Farnesio por difundir y celebrar el primer palacio de Ardemans y los primeros jardines de Carlier, con la Cascada central y las esculturas y fuentes de Frémin y Thierry, ya desde 1723, año de la consagración de la colegiata, el 22 de diciembre de ese año, y de la bendición del edificio en el mes de septiembre anterior, casi coincidiendo con la renuncia del monarca en su hijo Luis I. Se trata de textos que establecen el significado simbólico no sólo del edificio y de los jardines, sino su íntima vinculación a la biografía del rey, casi como un retrato en el que el lugar y la vida, el retiro y la renuncia, alcanzan su más alta expresión en el arte y la arquitectura. A un raro opúsculo, de hacia 1725, titulado *Regia villa Ildefonsoe mirabilia*, de expresivo y elocuente título en el que la casa de retiro es denominada villa, en la mejor tradición italiana y clásica, hay que añadir la que puede que sea la primera descripción publicada del edificio, impresa en Madrid y posiblemente en 1723, ya que en la dedicatoria aún aparece el futuro Luis I como Príncipe de Asturias, y obra de Juan Díaz de Torres, *Estado, y Forma que al presente tiene el Real Nuevo Sitio y Palacio Titular de San Ildefonso, de Nuestros Católicos Reyes, y Señores D. Phelipe Quinto, y Doña Isabel Farnesio*. La obra, con retórico lenguaje versificado, resume lo construido y los jardines tal como estaban en ese momento, crucial para conocer el significado y características del



[FIG. 12] La Cascada desde el balcón central del palacio

lugar antes de la ampliación de Procaccini, además de anunciar, indirectamente, la posibilidad del crecimiento, del aumento del mismo, entendido como un atributo propio de reyes arquitectos. Así, al finalizar su descripción, señala que

cerrando el Plan y finalizando el Mapa, pare y cese la Pintura de una Obra que no para; porque tales Obras siempre de Magnificencia tanta, aunque tengan muchos años, crecen pero no se acaban; que al Arte y a la Materia exceden mucho las altas y majestuosas ideas que Real inventiva traza.

El párrafo no tiene desperdicio porque, en primer lugar, como insinuaba la escultura de Frémin de la Magnificencia, al lado de la Cascada, el edificio era considerado propio de tal virtud y atributo de un monarca que, además, vincula la

construcción a su vida y biografía, se convierte en su propio arquitecto y traza el crecimiento de una obra que «no para».

De la «Casa desierta y de soledad poblada», «solitario sitio heremítico», fijando así, cabalmente, el significado de la arquitectura y su existencia por voluntad del rey, Díaz de Torres describe su disposición, volúmenes y fachadas, las realizadas por Ardemans antes de la intervención de Procaccini y de las posteriores de Juarra y Sacchetti, constituyendo un documento inestimable. Según su testimonio versificado, el edificio era de planta cuadrada y dos alturas, con cinco torres, cuatro en las esquinas y, la quinta, la del reloj, con su colegiata. Describe la fachada principal, la de entrada al edificio, en el lado norte, con una portada de orden dórico, y también la ordenación de las otras fachadas, con ventanas y balcones dorados, especialmente en la de levante, la que da a los jardines, en la que un balcón corrido y dorado «se alarga a ceñir artificioso toda la Oriental fachada, haciendo frente a la Sierra [...] con ventanas de azul y blanco», mientras que la meridional «tiende otro vistoso lienzo». En la occidental, «en conforme arquitectura muestra el costado la vanda de donde sale: qué cielo! [...] Capilla Real: qué prodigio de nuestros grandes Monarcas». Como en el plano que la representa en la escultura, ya mencionada, de la Magnificencia de Frémin.

La reveladora e importante descripción de Díaz de Torres del palacio y jardines de San Ildefonso, por entonces sinónimo también de *villa* o casa —y no es menor esta observación, como después se verá—, lo es porque no sólo permite conocer algunos datos fundamentales de esa primera construcción, luego casi enmascarada por sucesivas ampliaciones y fachadas añadidas, sino porque también sintetiza, con elocuencia y retórica, el carácter que al edificio habían convenido en atribuir juntos sus dos primeros arquitectos, Felipe V y Ardemans: «Casa desierta y de soledad poblada», «solitario sitio heremítico». A esa singular casa y lugar, la primitiva construcción jerónima debía haberle proporcionado no sólo de un pie forzado arquitectónico para la composición de Ardemans, entendido casi como un ideal coloquio entre arquitecturas vernáculas, lo que podría explicar también la natural e histórica elección del lenguaje arquitectónico para el nuevo edificio, sino que, de algún modo, aquella vieja arquitectura se mantuvo como reliquia, entre laica y sagrada, en las nuevas crujías de Ardemans. De hecho, Felipe V siempre mantuvo un peculiar empeño en no alterar

los cuartos de la primitiva granja en la fachada de levante que da a los jardines y en los que debió alojarse ya en 1719, según la documentación conocida, arreglados por su arquitecto, es decir, mientras maduraba la idea de retirarse a ese lugar, abdicar de la corona e iniciar las obras del nuevo edificio en 1720. Es más, esos cuartos mantuvieron sus dimensiones y su peculiar desorden de huecos¹⁶ hasta en el mismísimo proyecto de Juvarra, de 1735, para esa fachada central, que suponía una intervención entendida en forma de revestimiento, de ennoblecimiento, de piel áulica, pero sin alterar la disposición de las habitaciones y salas centrales. Sólo cuando Sacchetti se haga cargo de las obras, a partir de 1736, esa zona sería definitivamente transformada y la reliquia del lugar primitivo convertida casi exclusivamente en memoria personal del monarca, aunque todavía insistiría, en 1743, para que su arquitecto, que estaba de acuerdo, diese más vuelo a los balcones de la planta principal de esa fachada y los hiciera de piedra, aun a riesgo de realizar una obra complicada que afectaba a los fustes de las columnas centrales, pero cuya presencia debía haber incomodado al rey por el hecho de que su memoria, su mirar desde ese palco, sus recuerdos, parecían obstaculizados por la elegante arquitectura de columnas de orden gigante, lo único memorable, se ha dicho, del palacio.

Que esa crujía de la granja jerónima, la de levante, la que mira a la Cascada, debía tener un valor muy especial para el rey, puede deducirse, además, de la manera en que Ardemans levantó su casa-palacio, envolviendo la primitiva construcción, pero haciéndolo con un peculiar desplazamiento de volúmenes hacia el lado de occidente, lo que conllevaba un corrimiento del eje norte-sur del edificio hacia esa orientación¹⁷. Es decir, que mientras forró, ensanchándolo con nuevos cuartos, los lados norte, sur y oeste del edificio (este último lado con la colegiata), el arquitecto mantuvo, sin embargo, las dimensiones de la crujía que da a los jardines, mucho más estrecha, a pesar de ser el lugar destinado a las habitaciones reales. Todo este movimiento de volúmenes obligaba, además, a desplazar el eje del palacio marcado por la entrada principal en el lado norte, con portada de orden dórico, como decía Díaz de Torres, que no pasa por el centro del patio, mientras que sí mantiene centralizado el eje este-oeste (jardines en torno a la Cascada, habitaciones reales y dormitorio en la crujía mencionada, patio con la fuente de Ardemans y colegiata, precisamente el eje enfatizado con

la fachada de Juvorra-Sacchetti algunos años después). Luego, no sólo el originario edificio de los jerónimos fue un pie forzado para Ardemans, sino que constituía una especie de razón de ser que habría de marcar el desarrollo de todo el proyecto, trazado, y no en términos exclusivamente retóricos, por el propio Felipe V, con independencia de que ya lo afirmara, en 1723, Díaz de Torres. Eso sí, ayudado por las manos y las trazas de Carlier y Ardemans. Es más, el rey pretendió mantener casi intocable la crujía¹⁸ que mira a la sierra, a la Cascada y a los primeros jardines diseñados por Carlier, mientras se levantaba la casa-palacio de Ardemans, al menos hasta que la fachada proyectada por Juvorra afectara constructivamente a la primitiva reliquia arquitectónica y Sacchetti se viera obligado a ensanchar todo ese espacio con una arquitectura que muestra su grandeza como arquitecto, por mucho que siempre se le haya estudiado a la sombra de su maestro¹⁹. Téngase en cuenta, además, que, para no encarecer su transformación espacial y ornamental de la fachada prevista por Juvorra, tuvo que tener en cuenta y usar los capiteles, basas y otros elementos decorativos de mármol de Carrara, encargados, en agosto de 1735, por éste al escultor G. Baratta²⁰. Es decir, que, por un lado, tuvo que mantener un discurso en los lenguajes y en las proporciones de columnas y pilastras dictados por un proyecto anterior y por los materiales ya encargados y disponibles, y, por otro, acomodar su ensanchamiento y nuevo ritmo y ordenación de espacios y órdenes también a lo que le imponían las alas de Procaccini a ambos lados de su fragmento de fachada y también a la volumetría general del edificio de Ardemans, sobre todo en relación a las torres y cúpula de la colegiata. Tarea nada fácil que resolvió, no sin discusiones, como era y fue siempre habitual desde su llegada a España para sustituir a Juvorra, con el rigorista y puntilloso marqués de Scotti, asesor de la reina Isabel de Farnesio en tantas cuestiones²¹.

Podría afirmarse, por tanto, que el palacio y los jardines de San Ildefonso no son una suma de palacios y jardines, aunque éstos en menor medida, como es casi cotidiano afirmar, sino una casa-palacio y unos jardines que crecieron —pendientes del primer proyecto de Ardemans y Carlier— vinculados a la vida íntima

[FIG. 13] Filippo Juvorra y Giovanni Battista Sacchetti, fachada a los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso



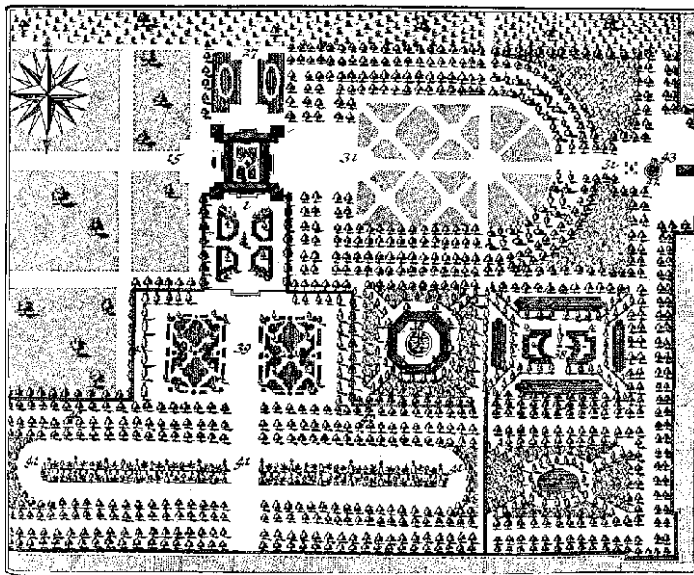


[FIG. 14] Detalle del encuentro entre las fachadas de Procaccini y Juvorra-Sacchetti

y personal de un monarca, Felipe V, casi como un autorretrato o como un retrato, lógicamente cambiante y contradictorio, desde la primera voluntad de elegir el *sitio* como lugar de soledad y retiro, incluida la renuncia a la corona, al inevitable de tener que volverlo a incluir en el ceremonial de la corte y de los Reales Sitios a partir de 1724. Es decir, transformando la inicial villa y sus jardines en palacio. En todo caso, las decisiones más importantes se tomaron en un tiempo relativamente corto, apenas algo más de veinte años, entre 1720 y 1746, aunque, en realidad, lo fundamental se había ordenado entre la primera fecha y finales de los años treinta. Es decir, que, frente a las implicaciones que se derivan de su consideración, en lo arquitectónico, de suma de palacios, cabría decir que se trata de un palacio que crece y «no para», como ya anunciaba Díaz de Torres en 1723,

antes, incluso, de que la historia acabara por darle la razón. Por otro lado, considerar el de San Ildefonso como una sencilla sucesión de palacios implica negar la existencia de un proyecto inicial, que tomaba, para hacerse realidad, la presencia de un dato real y simbólico como era la de la hospedería o granja de los jerónimos. Proyecto que, según estas interpretaciones, se levantaría anacrónico y trasnochado, frente al de los jardines, más europeo y cosmopolita, pendiente, según unos a Versalles y, otros, a Marly, en su trazado, con la evidente presencia de modelos derivados del tratado de Dézallier d'Argenville, aunque también es obvia, y así ha sido repetido con insistencia desde antiguo, la influencia, para las fuentes, de los modelos de Le Brun para Versalles.

Es decir, y resumiendo mucho, aunque amparado en la magnífica evidencia de la historia del lugar y en la descripción de Juan Díaz de Torres, de 1723, se puede afirmar que inicialmente hubo un proyecto unitario de casa (*¿villa?*, como quería el otro texto latino de hacia 1725, ya recordado, *Regia villae Idefonseae mirabilia*) y jardines, con un programa iconográfico y simbólico en las esculturas y fuentes que, por un lado, presentaba evidentes relaciones con Versalles y otros modelos franceses, pero sin olvidar, por otro, referencias clásicas e italianas que la misma reina Isabel de Farnesio conocía bien. En otras palabras, en 1720 ya existía un proyecto unitario, querido y trazado también por los monarcas, que pusieron en marcha con agilidad sorprendente, teniendo en cuenta la presencia simbólica y arquitectónica de la primitiva granja de los jerónimos y la geografía y naturaleza del lugar, dos arquitectos vinculados directamente a la corte como Ardemans y Carlier, a los que secundaron, a partir de 1721, los escultores franceses Thierry y Frémin y, casi inmediatamente, en tareas de dirección de la decoración del interior, el mismo Procaccini. La actividad fue, sin duda, frenética, ya que en 1723 el edificio estaba terminado, con la excepción del retablo mayor de la colegiata que Ardemans realizaba en Madrid, y lo principal de los jardines y esculturas también, especialmente en la zona situada frente a la fachada de levante. Casa —o *villa*— y jardines nacieron, pues, al alimón, no distanciados ni enfrentados, teniéndose mutuamente en cuenta por voluntad de los reyes y de la traza general del conjunto, y no como un lugar de enfrentamiento entre modos anacrónicos y modernos y cosmopolitas, europeos los unos, los jardines y su programa de esculturas, castizos y retardatorios los empleados en la arquitectura.



[FIG. 15]
 Jean-François Félibien des Avaux, «La Villa Toscana de Plinio el Joven», en *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le Consul*, París, 1699

Sustancialmente, el diseño general previsto y construido en esas fechas por Ardemans y Carlier, justo antes de la renuncia a la corona por parte de Felipe V, se podría describir como una casa o villa de planta cuadrada, articuladas sus cuatro crujías en torno a un patio, cuya forma y dimensiones venían impuestas por la construcción jerónima, con cuatro torres en las esquinas con chapiteles y con un anfiteatro de jardines y fuentes enfrente a uno de sus lados, el de levante. Además de las referencias que pueden estar o encontrarse, y así han sido evidenciadas en múltiples y contradictorias ocasiones, con facilidad tras esa composición general, cabe recordar otra que no ha sido tomada, que sepa, en cuenta hasta ahora. Me refiero al hecho de que se trata de una disposición de tradición clásica e italiana, uno de cuyos ejemplos más difundidos y conocidos sería la similar relación establecida en el palacio Pitti, de Florencia, entre el edificio y el anfiteatro del jardín de Boboli. Pero aún más precisa me parece la relación tipológica y cultural que puede establecerse entre el primer diseño de San Ildefonso y la restitución, ideal y filológica, que de la Villa Toscana, de Plinio el Joven, realizara Jean-François Félibien des Avaux en su célebre y muy difundida obra *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le Consul*, publicada, en París, en 1699, en la que, además de la Villa Toscana, también transcribía, estudiaba y restituía gráficamente la Laurentina²². Reeditada rápida-

mente, primero en Amsterdam, en 1706, y después, en 1707, en Londres, la obra de Félibien fue muy conocida e incluía también unas muy interesantes observaciones sobre la arquitectura gótica que también acabarían siendo fundamentales en la teoría arquitectónica del siglo XVIII. Curiosamente, a esa consideración del gótico por Félibien se refería, en un texto de 1729, publicado con el fin de defender su proyecto para la catedral de Cádiz, Vicente Acero, arquitecto en el que también se pensó, en 1733, mientras trabajaba en la Fábrica de Tabacos de Sevilla, para dirigir las obras de San Ildefonso²³.

Por su vinculación a la corte de Luis XIV y a la Academia de Arquitectura de París no es imposible que Carlier o el propio Felipe V conocieran el libro de Félibien. Es más, su reconstrucción de la casa y jardines de la Villa Toscana de Plinio el Joven presenta una extraordinaria y sorprendente semejanza no sólo en la relación del edificio con la disposición en anfiteatro del jardín frente a uno de sus lados, sino que, como en San Ildefonso, los jardines tienen otro desarrollo en el lado contiguo, casi como los de La Granja frente a las fachadas de levante y la meridional, ocupada hoy por el patio de la Herradura, diseñado por Procaccini en su ampliación y que se abre al Parterre y fuente de la Fama.

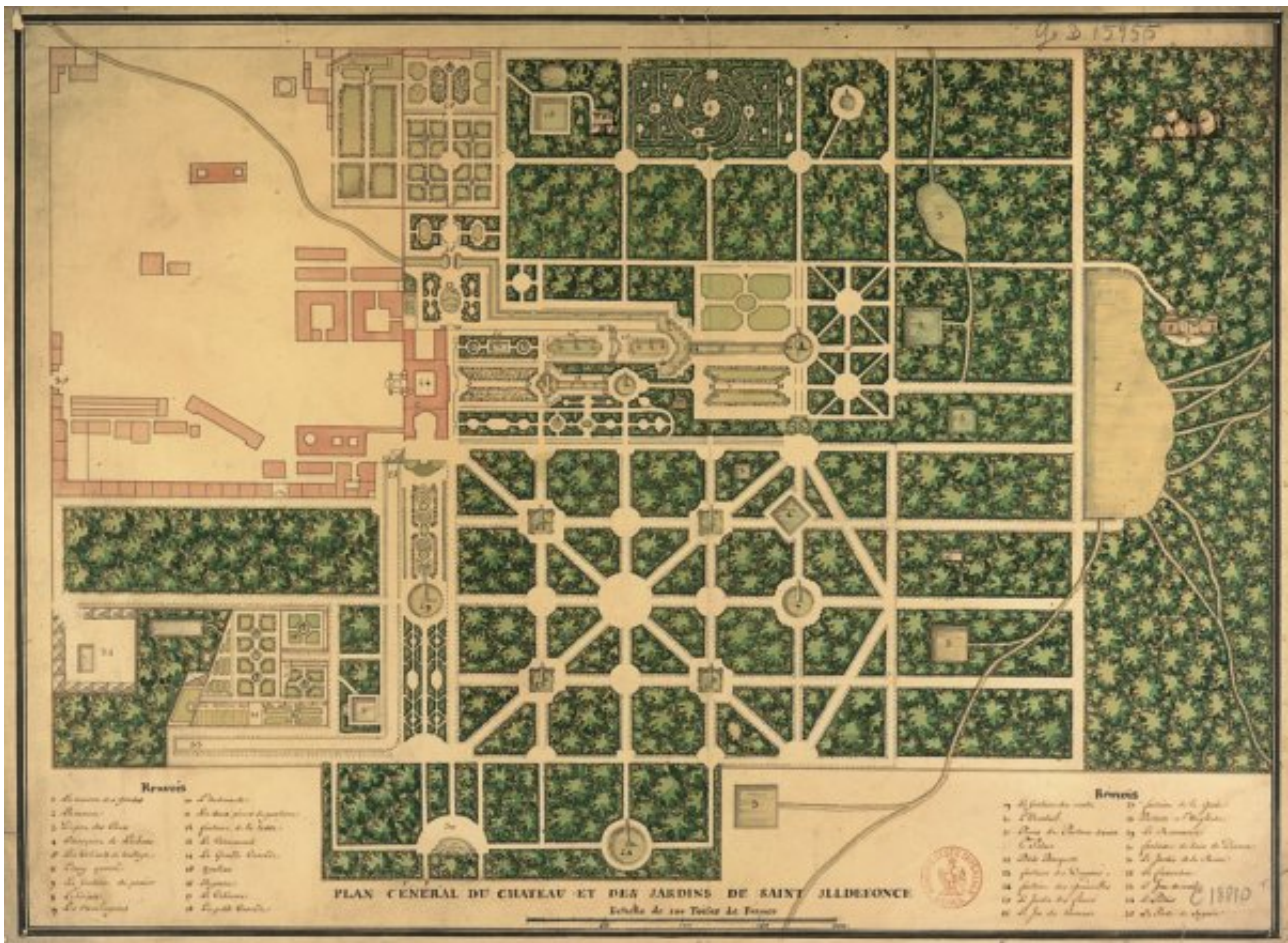
[FIG. 16] Parterre de La Fama visto desde el Patio de la Herradura



En La Granja, el jardín en forma de anfiteatro de la Villa Toscana de Plinio reconstruido por Félibien, vendría a coincidir con la parte de los jardines terminada ya en 1723, según la descripción de Díaz de Torres, es decir, la que contiene los ejes paralelos definidos por la Cascada central, con el Cenador, la fuente de las Tres Gracias y la de Anfitrite y su parterre, y también, al norte del mismo, el constituido por la llamada «Carrera de Caballos», con la fuente de Apolo o de la Lira, el estanque de los ríos Ebro y Segre, la fuente de Neptuno y las del Caracol y del Abanico, quedando, a su lado norte más inmediato, la Ría, también trazada por Carlier. El tercer eje mencionado se sitúa al sur de la Cascada de Anfitrite, y está conformado por la Calle Larga, la fuente de Eolo y el Bosquete de los Vientos, que limitaban con la medianería que separaba el jardín del parque también previsto por Carlier. Y se trata de la zona de los jardines, fuentes y esculturas descritos, junto a la casa-villa de Ardemans, por Juan Díaz de Torres en 1723.

La rara proximidad de La Granja, en su primer proyecto y realización, al modelo clásico, romano, de la Villa Toscana de Plinio, reconstruida con ojos franceses por Félibien, y también articulada su arquitectura en torno a un patio y con cuatro torres en las esquinas rematadas por chapiteles, acerca a modos genéricamente italianos de jardín los de San Ildefonso, y no puede olvidarse que la presencia de cascadas de agua que se remansan frente a la villa no es infrecuente en algunas italianas de los siglos XVI y XVII, en especial las de Frascati, ya se trate de la Villa Aldobrandini o de la Borghese-Ludovisi, entre otras que sería prolijo mencionar.

Es cierto que, con posterioridad al primer proyecto unitario definido por el rey, Ardemans y Carlier, la casa creció hasta convertirse en palacio y que con los jardines, fuentes y esculturas ocurrió otro tanto. Pero se trata de un proceso atado a una biografía, de una arquitectura vinculada a una vida, como en los jardines. Es decir, de un teatro de la naturaleza en el que la escena, el palacio, era, a la vez, palco para observar la naturaleza y a los dioses y los héroes. Y el palacio era escena para ser contemplada desde los jardines, como dice Díaz de Torres que podía hacerse desde el Cenador, porque del mismo modo que a las esculturas muertas les devolvía la vida el agua de las fuentes, el rey y la reina eran danzantes cuyos movimientos daban sentido y vida a todo el conjunto. El más tardío



desarrollo del Real Sitio, a partir de Carlos III, obedece ya a otra lógica, como ocurre con los jardines plantados, en 1877, por Antonio Testard, con coníferas que han crecido de forma extraordinaria, en la plaza del Palacio —frente al ábside de la Colegiata, forrada por Procaccini en su ampliación— y entre las que se encuentran dos magníficas secuoias y algunos ejemplares de *abies pinsapo*.

Por todos estos motivos, y otros muchos que podrían agregarse, no puede resultar extraño que cuando, en 1743-1744, Jacques Fèvre, jesuita y confesor de Felipe V, ideó un programa iconográfico para el Palacio Real Nuevo de Madrid, luego no atendido y sí el de Martín Sarmiento, hubiese previsto para las escaleras del edificio diseñado por Sacchetti varias esculturas que personificaban las



[FIG. 18] Vista aérea del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso

virtudes del rey y de Isabel de Farnesio, vinculadas a los que consideraba hechos memorables de su reinado, y entre las de aquél figuraba, sin duda, como en los jardines de La Granja, la Magnificencia, sólo que en este caso, cuando lo razonable hubiera sido esperar que el plano que debía sujetar en sus manos representase la planta del nuevo Palacio Real, verdadero retrato dinástico, frente al hecho memorable, privado e íntimo que representaba aquel Real Sitio, el que aparece es precisamente el de este último, el de San Ildefonso. Posiblemente, nadie mejor que su confesor para conocer dónde residía la idea de la magnificencia para el monarca²⁴.

En torno a los lenguajes de la arquitectura del palacio

En el verano de 1732, estando los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio en Sevilla, durante el período del llamado *Lustro Real*, entre 1729 y 1733, su ministro José Patiño recomendaba desde la ciudad andaluza que en el palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso²⁵ se adelantasen «las obras sin andar con filosofías»²⁶. La observación resulta casi sorprendente si debemos atenernos a lo que, en términos generales, han afirmado los historiadores del Real Sitio y de su palacio, ya que, en efecto, mientras que los jardines y fuentes de La Granja han merecido siempre, como es sabido, la admiración de viajeros, diletantes, eruditos e historiadores, el palacio parecía ser sólo un elemento más de los jardines y, en todo caso, un contenedor accidental, mera construcción y no siempre solvente, de excepcionales colecciones artísticas, pero nunca un lugar pendiente de filosofías o teorías. Es más, su arquitectura ha sido entendida con frecuencia como una sucesión de obras sin «filosofías», como un edificio sin teoría.

La observación de Patiño, con independencia de la urgencia que denota, pudiera dar a entender, sin embargo, que en algún momento el proyecto y construcción del palacio de La Granja estuvieron pendientes de alguna «filosofía», de alguna teoría arquitectónica, lo que parece evidente en el primer proyecto y su vinculación al modelo de la villa romana de Plinio el Joven interpretada con ojos franceses por Félibien. Que, además, otras teorías o filosofías estaban presentes en esta humilde y «errónea»²⁷ casa parece también evidente: a la postre no era sino una casa del rey que cambia con su propia biografía.

Se trata, además, de una posibilidad, la de la existencia de una o unas teorías arquitectónicas vinculadas al palacio de La Granja, que la erudición historiográfica, con alguna excepción, no ha contemplado, incluso ha negado. La compleja historia constructiva del palacio, su acumulación, entendida a veces como amontonamiento, de lenguajes y espacios añadidos, de fragmentos de totalidades ajenas entre sí, parecían negar la existencia de cualquier ambición teórica o disciplinar que no fuera el mero crecer y ampliarse, como si esto último, por otra parte, no requiriese un cierto grado de reflexión²⁸.

Ya en la primera descripción impresa del palacio y de los jardines, como se ha visto, Juan Díaz de Torres²⁹ elogiaba, después de describir el palacio de Ardemans,

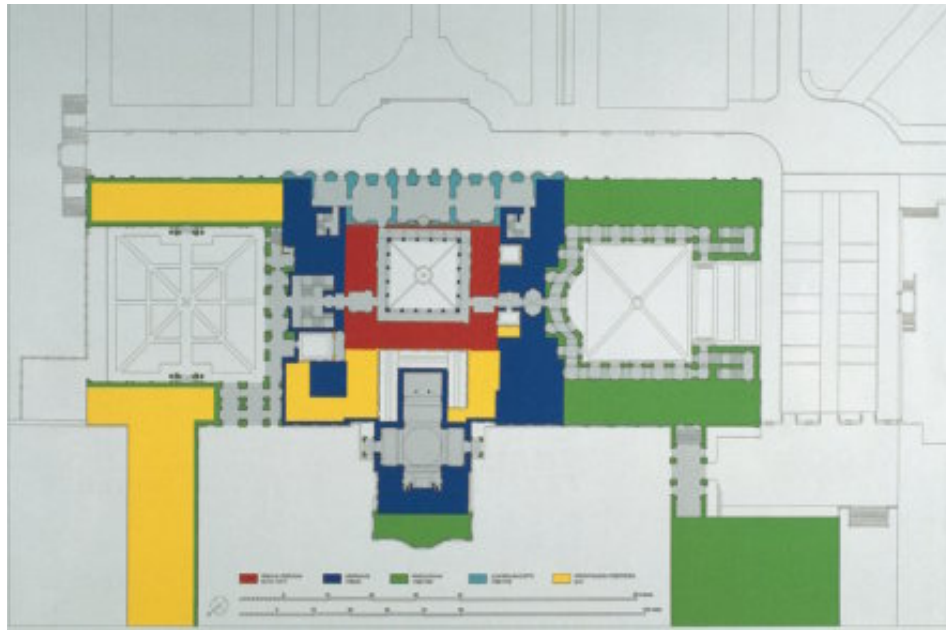
el hecho de que la obra no parase y entendía que una cualidad esencial y propia de la magnificencia de un monarca y de un edificio era precisamente ese no acabarse ya que, en cualquier caso, era la ocasión perfecta para que el rey siguiese proyectando, siguiese trazando. Toda una tradición legendaria e histórica de reyes-arquitectos venía así a legitimar teórica y culturalmente no sólo el crecimiento pausado del edificio, sino también el hecho de que en cada nuevo gesto de ampliación pudiera plantearse una solución distinta, como si el proyecto de construir y habitar un palacio fuera posible y necesario sin la existencia de una traza previa y general. Su originario carácter de villa o casa privada y no de palacio cortesano, además, parecía favorecer una concepción semejante, frente, por ejemplo, al proyecto representativo y de aparato del Palacio Real Nuevo de Madrid. Mientras que este último se construyó a partir de un diseño previo, luego discutido o alterado en los detalles o en aspectos concretos, siempre atento al tono que emanaba de reales órdenes, el palacio de La Granja crecía, a partir del proyecto realizado por Ardemans y Carlier, sin guión previo, con el tono íntimo de las cartas que la reina Isabel de Farnesio solía escribir a sus hijos. A fin de cuentas, el guión, el proyecto del palacio no era sino la vida del propio rey, tan arquitectónica en sus usos, recorridos o en el simple estar, como unos planos ordenados³⁰.

La idea tópica de que los edificios para ser arquitectura deben corresponderse con un proceso canónico que suele ir vinculado a un proyecto dibujado cuyo destino inevitable es siempre la construcción fiel de lo pensado sigue pesando como una norme losa, entre vitruviana y albertiana, hasta nuestros días. La posibilidad del error, de la ausencia de proyecto global, los arrepentimientos, los cambios y modificaciones y las ampliaciones han solido ser mirados con desconfianza, incluidas las fracturas entre lo proyectado y lo construido, siempre en demérito de esto último, como si no pudiera haber arquitectura en la inseguridad de las decisiones, en las asimetrías, en la misma ausencia de proyecto, como si lo añadido fuera inevitablemente una prueba de traición de lo original, una manera de falsear la primera intención, el proyecto originario, permanentemente agredido en cada ampliación. Y, sin embargo, de esta suma de piezas de un *puzzle* que es el palacio de La Granja parece deducirse un extraño equilibrio, dictado por el primer proyecto de Ardemans y Carlier, que obliga a mirarlo como páginas o capítulos de una narración en la que se suceden imágenes hispánicas, francesas,

italianas, centroeuropeas, populares y cultas, manteniendo cada una de ellas su propia autonomía en una historia global que les da sentido y cobijo y que puede identificarse con el propio andar de los reyes, con un caminar lento, privado y pausado al comienzo, cuando el palacio sólo quería ser casa, villa, de retiro y renuncia, y largo, ceremonioso y público o, mejor, acompañado y cortesano, cuando el rey volvió a reinar a partir de la muerte de su hijo Luis I en 1724.

Se trata, a pesar de todo, de problemas, los relativos a la colisión de lenguajes y modos de diferente origen, que si pueden ser explicables y justificados por la historiografía tradicional en edificios que crecen en tiempos largos de construcción ya que parecen corresponderse con la sucesión histórica de los estilos, han resultado desconcertantes para los historiadores cuando, como en el caso del palacio de La Granja, esa colisión híbrida de diferentes idiomas arquitectónicos se produce en un período de apenas veinte años, entre 1720 y 1736, en los que coinciden en el mismo edificio lo tradicional y castizo, la memoria evidente de lo escurialense, aunque sea traducida en versión tradicional, vernácula y popular, las referencias tipológicas francesas y los lenguajes de la cultura arquitectónica italiana, reunidos casi con la misma intensidad y complejidad que muestran las colecciones de obras de arte que cobijó, del clasicismo al rococó, del barroco al gusto por lo exótico y oriental, casi con la misma intensidad con la que cambian o se atropellan los gustos de los monarcas y sus colecciones. En pocos edificios de la historia de la arquitectura y en tan corto espacio de tiempo se han sucedido tantos lenguajes distintos, no sólo entendidos como referencias a modelos cultos, sino, lo que es más significativo conceptualmente, entendidos como mero hecho constructivo. Una colisión entre arquitectura y construcción poco frecuente, pero fundamental para comprender la excepcionalidad teórica e histórica del palacio de La Granja.

Todas estas cuestiones y otras muchas verdaderamente decisivas para la historia y la teoría de la arquitectura están presentes en el frágil palacio de La Granja. Además, su pequeña escala con respecto a la enorme extensión y elocuencia de sus jardines y fuentes, de sus aguas esculpidas y aromas difusos, parecía ir en contra de sus posibles cualidades arquitectónicas. La escala de lo pequeño, de lo chico, aunada a la humilde calidad de los materiales de construcción y de los ornamentales, no parecía sino confirmar su distancia de los



[FIG. 19] Javier Ortega, planta con las fases constructivas del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso (en rojo, la impronta de la granja jerónima; en azul oscuro, las partes más fieles a la traza de Ardemans; en verde, las adiciones de Procaccini; en azul claro, la intervención de Juvarra y Sacchetti; y en amarillo, las reformas recientes)

grandes discursos arquitectónicos, los que permiten ordenar la historia en términos tradicionales.

Por otra parte, la conflictiva colisión de diferentes proyectos y construcciones añadidas a una primitiva y funcional granja jerónima, es decir, la contradictoria colisión y cambios de significados que parten de una arquitectura popular, de una construcción sin arquitecto, parece haber acentuado la desconfianza historiográfica hacia el resultado final, a pesar del proyecto unitario de Ardemans y Carlier, cuando lo fascinante desde un punto de vista teórico es precisamente comprobar de qué forma la arquitectura y los arquitectos usan de lo dado, de lo ya escrito, para seguir construyendo un texto cambiante con la historia. Un texto, por otro lado, lleno de notas a pie de página, de citas, que en su aislamiento van glosando la vida misma del edificio y de sus promotores regios, casi como Michel-Ange Houasse con sus pinturas³¹.

Se trata de citas y notas que unas veces se refieren a problemas tipológicos, compositivos o de lenguaje y otras a las formas de circulación y uso del edificio,

sin olvidar que en sus sucesivas incorporaciones al texto originario, los idiomas hablados por los sucesivos arquitectos (T. Ardemans, R. Carlier, A. Procaccini, S. Subisati, F. Juarra, G. B. Sacchetti, A. Scotti, G. Bonavia...), casi siempre con entonaciones de pintor, lo que acentúa incomprensiblemente las desconfianzas ante el valor arquitectónico de lo construido, fueron enormemente dispares, del castellano de Ardemans y de los sucesivos maestros de obras, del francés de Carlier y Félibien, al italiano teñido de acentos romanos o turineses.

G. Kubler lo resumió admirablemente cuando escribió que, en La Granja, «el núcleo es español, el parque en que aparece es francés y las superficies son italianas»³², aunque con las matizaciones y aportaciones ya mencionadas. La observación no sólo no es banal, sino que su enjundia merecería el desarrollo de todo un

[FIG. 20] Andrea Procaccini, fachada del patio de la Herradura



libro. Pero, además, Kubler ha sido de los pocos historiadores que supo leer, entre citas y líneas, el texto del palacio y su arquitectura, uno de los pocos que no los redujo a documentación o a juicios de valor canónicos, que los leyó a la vez en español, francés e italiano, incluso fue capaz de escuchar el ritmo de las apariencias, la música de las superficies, descubriendo que en las colisiones, desórdenes y debilidades existía una posibilidad para la revelación de lo arquitectónico. «Dentro —escribe a propósito del patio de la Herradura— [...] las superficies cambian en *tempo* y proporción, para obtener un notable efecto de fausto interior. Verdaderamente, el patio es igual que una sala de baile al aire libre, con muros ricamente decorados» y añade, refiriéndose a la música de Scarlatti tocada en La Granja, que «estas fachadas fueron con seguridad diseñadas con el armónico estilo del compositor sonando en los oídos de los arquitectos», lo que si no fue verdad en términos cronológicos, en realidad, la voz y el sonido de la música los ponía Farinelli, sí lo fue en los culturales³³. Que hay arquitecturas que parecen proyectadas en consonancias y ritmos musicales es algo conocido y teorizado desde el siglo XVI³⁴, pero que, además, pueda haber arquitecturas propias del oído o que, al tocarlas, suenen notas de dolor o alegría, es más difícil percibirlo o, en todo caso, parecen más fruto de leyendas o fábulas³⁵, maravillas que, sin embargo fueron construidas en algunos jardines europeos, como ocurriera en la Gruta de Tetis en Versalles o en las láminas y dibujos de libros y tratados de los siglos XVI al XVIII.

La apreciación de Kubler está llena de paradojas críticas y sabias, sutil y disciplinadamente arquitectónicas. En efecto, el llamado patio de la Herradura en realidad no es un patio, sino una *cour d'honneur* de sabor francés, es decir, una suerte de patio que no quiere serlo, abierto en uno de sus lados. Pero, además, Kubler, descubre que en un lugar semejante se puede estar *dentro*, como en «una sala de baile al aire libre», una sala que, al final, tampoco lo es, abierta al cielo y en uno de sus lados, sin que por ello, el historiador norteamericano renunciara a describirla como un «fausto interior», cuyas superficies, cuya piel arquitectónica, parecen construidas atendiendo al rumor de las notas musicales de Scarlatti. Una *cour d'honneur* que, por tanto, queda desmentida como francesa, tanto en su «superficie», que es italiana, como en la propia *cour*, que más que tal es sólo patio o, tal vez, sala galante y rococó, aunque su percepción e identificación requiera de la agudeza de ingenio.



[FIG. 21] Vista del patio de la Herradura

Que en la piel, en el revestimiento, en la superficie, de la arquitectura pueda encontrarse una de sus más altas cualidades era algo que Procaccini no podía desconocer y de hecho no desconocía³⁶. Es más, en el patio de la Herradura, la forma cóncava de su parte central, pegada al cuerpo del palacio de Ardemans, ya era entendida en la época como un «cascarón»³⁷ por J. de la Calle, su aparejador y constructor. En otras palabras, la arquitectura, en ese fragmento central del raro patio que era interior y sala de baile a la vez, parecía plegarse a su condición de arquitectura pintada, de telón que obliga a hablar un lenguaje de simulaciones que hay que construir, lo que explica, por otra parte, que la piel detrás del bastidor, su arquitectura oculta, se deforme y pliegue, que sus pilastras, capiteles y basas se configuren oblicuas, agudas y afiladas, adaptándose así a una superficie curva y se trata

de aplicaciones de una reflexión teórica que tuvo sus momentos más brillantes en las páginas escritas durante el siglo XVII por teóricos, diletantes o arquitectos como el padre La Faille, Caramuel o Guarino Guarini. Esto, que ocurre tras el telón, como para sujetarlo, no es evidente al exterior-interior del patio, cuya circularidad sólo es fragmento de una línea y, por eso mismo, el encuentro entre los extremos de la fachada curva y los tramos rectos recuerda con especial pertinencia los machones del interior de la iglesia de los Santos Lucas y Martina de Pietro da Cortona³⁸, la iglesia de la Academia de San Lucas de Roma, de la que era miembro Procaccini antes de su venida a España. Una solución de interior que fue adaptada conscientemente por Procaccini a este raro y paradójico exterior.

El aire teatral y escenográfico de esta sala al aire libre que es el patio de la Herradura se acentúa aún más si consideramos la exedra del fondo como bastidor de la escena del teatro y los diferentes motivos del lenguaje arquitectónico de los pabellones o alas laterales como personajes que presencian y participan en el espectáculo. Personajes que en su figuratividad arquitectónica parecen no tener nada en común, invirtiendo así las reglas canónicas sobre el uso del lenguaje arquitectónico, haciendo convivir en la misma planta órdenes distintos.

Todo este mundo de paradojas y «errores» arquitectónicos encuentran un insólito acuerdo en su composición y ritmo, en su aire de sala civil y festiva, teatral y escenográfica, en la que casi infinitos personajes buscan un lugar propio y autónomo. Un tipo de sala que aunque no insólito en la arquitectura española, y el patio de la Herradura podría inscribirse muy bien en una secuencia que podría ir desde el patio de los Leones en la Alhambra o la sacristía de la catedral de Jaén de Andrés de Vandelvira³⁹ a la posterior sacristía de la catedral de Burgo de Osma de Juan de Villanueva, es una suma de recuerdos romanos e italianos, compuestos con un gesto similar al del hojear un tratado de imágenes y fragmentos arquitectónicos.

[FIG. 22] Javier Ortega, las adiciones de Procaccini, 1725-1734

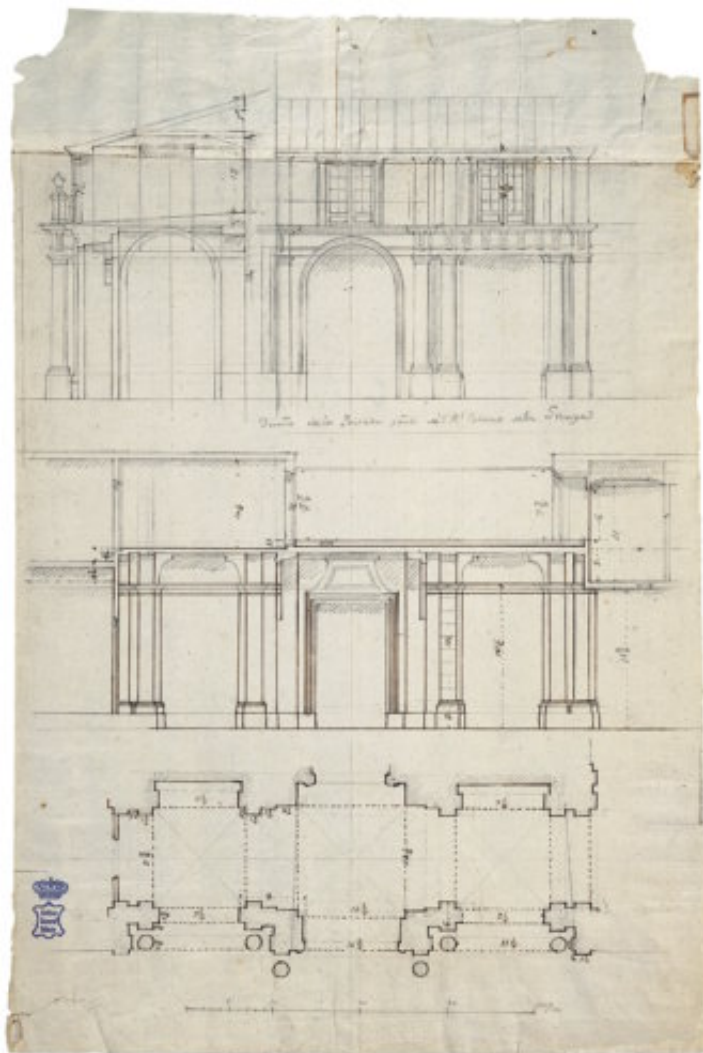


Si el primitivo palacio y colegiata de Ardemans, construidos entre 1720 y 1724, podía entenderse como una pieza tradicional, entera y acabada, pura construcción y manera nacional que también plantea una arquitectura seducida por modelos hispánicos, en concreto escorialenses, en los que conviven con naturalidad el alcázar, la casa de campo, la villa clásica o el convento, la ampliación de Procaccini, levantada casi en su totalidad entre 1724 y 1734, revela que el arquitecto ha cambiado de libro, de tratado, y ha usado muchos, casi tantos como los que su propia formación y cultura le permitían⁴⁰. La filología ha podido rastrear e identificar su dependencia de la cultura arquitectónica romana de los siglos XVI y XVII, usada siempre en forma de fragmentos, de detalles (ventanas, frontones, capiteles, etc.), luego recompuestos no atendiendo a la lógica de las normas del clasicismo, sino ideando un nuevo tipo de relación festiva, pictórica y rítmica nada canónica, lo que explica que en sus exteriores se sucedan y colisionen un repertorio casi infinito de fragmentos, como para mostrar su erudición y la posibilidad de convertirla en arquitectura, confirmando así la disponibilidad y elasticidad de los lenguajes ornamentales y del sistema de los órdenes para servir a la construcción, sancionando de esta forma esa peculiar confrontación que entre arquitectura y construcción se produce en el palacio de La Granja y a la que me he referido más arriba.

Recorriendo las fachadas de la ampliación de Procaccini pueden descubrirse sin dificultad citas y fragmentos de edificios y láminas de tratados que de Miguel Ángel o Fischer von Erlach (a la postre también formado en la



[FIG. 23] Andrea Procaccini, detalle de la esquina del ala sureste del patio de la Herradura con fachada a los jardines



Roma de Carlo Fontana y en contacto con los círculos artísticos de la Academia de San Lucas⁴¹) alcanzan a detalles de obras de Pietro da Cortona, Bernini, Borromini, Guarino Guarini, etc., muchos de ellos recogidos en el magnífico repertorio de D. de Rossi, *Studio d'Architettura Civile*, publicado en Roma entre 1702 y 1721, con dibujos de A. Specchi, compañero de Procaccini en la Academia de San Lucas⁴², y otros contenidos en la colección de dibujos de Carlo Maratti, con muchos del propio Procaccini, que fueron de su propiedad a la muerte de su maestro y hoy conserva la Real Academia de San Fernando de Madrid⁴³. Es casi como si el pintor y raro arquitecto romano

hubiera usado, a la manera de algunas obras de Pietro da Cortona, del muro como si de un lienzo se tratase.

Por otra parte, Procaccini no sólo dispuso en su composición de La Granja elementos de diverso origen del vocabulario histórico de la arquitectura, sino también citas tipológicas, aunque fuera para usarlas fragmentariamente, una acepción de la manipulación de los tipos que resulta enormemente reveladora de su propia idea de la arquitectura, por otra parte frecuente en la cultura arquitectónica de la época y especialmente significativa en el palacio de La Granja, en el que el propio Filippo Juvarra y, después, Giovanni Battista Sacchetti, no se comportarían de manera muy diferente en su proyecto y construcción de la fachada central a los jardines⁴⁴. De este modo, Procaccini usó de

[FIG. 25] Andrea Procaccini, fachada de una de las alas del patio de Coches





memorias fragmentarias de proyectos conocidos para su reforma del ábside de la colegiata del palacio, entre los que se han querido reconocer ecos del ábside de San Pedro del Vaticano y de la iglesia de la colegiata de Salzburgo de Fischer von Erlach, reproducida, además, en su célebre y difundido *Entwurf einer Historischen Architektur*, publicado en Viena en 1721⁴⁵. También, en la exedra del patio de la Herradura y su relación con la posterior sala oval, se pueden reconocer memorias de una villa proyectada publicada por Serlio o incluso ejemplos más cercanos como el palacio Barberini de Roma, el palacio Carignano de Guarino Guarini en Turín o el primer proyecto de Bernini para el Louvre, como acertadamente ha señalado J. Garms, sin olvidar que la restitución de la Villa Laurentina de Plinio el Joven realizada por Félibien presentaba un espacio semejante, y ya hemos visto la posible relación que pudo existir entre su otra restitución de la Villa Toscana de Plinio y el primer proyecto de San Ildefonso de Ardemans y Carlier.

◁ [FIG. 26] Andrea Procaccini, fachada de la Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

[FIG. 27] Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Vista de la fachada de la Colegiata de Nuestra Señora en Salzburgo*, en *Entwurf einer Historischen Architektur*, Viena, 1721





[FIG. 28] Andrea Procaccini, detalle de la fachada del patio de la Herradura

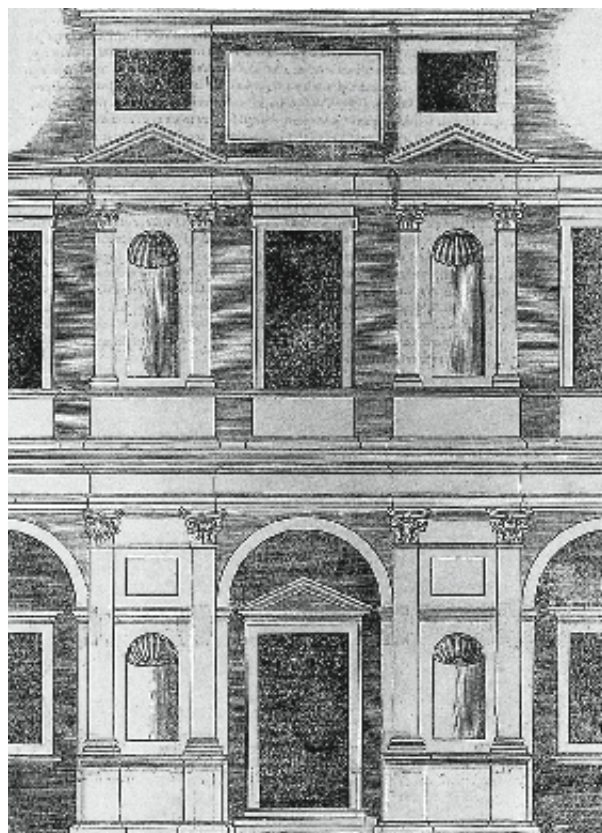
Es más, la propia sala al aire libre del patio de la Herradura en su carácter teatral y escenográfico establece un coloquio ideal con esa suerte de anfiteatro naturalista que es el parterre de la Fama, en una composición que recuerda notablemente, como ya he señalado, las alas del palacio Pitti de Florencia y su relación con el anfiteatro de los jardines de Boboli⁴⁶. Modelos renacentistas a los que tampoco es ajena la exedra del propio patio, cuyo modelo serliano ha sido puesto en evidencia por J. Garms.

Los modelos y usos que de la historia y la teoría de la arquitectura elaboró Procaccini a partir del núcleo constructivo originario de Ardemans, no sólo constituyen un retrato cambiante de la biografía del edificio, sino también,

como ya he señalado, del propio monarca. En esta secuencia, la fachada proyectada por Juvarra en 1735 y levantada, con sustanciales alteraciones y modificaciones, casi otra fachada, por Sacchetti, constituye una solución que parece recoger la misma idea de arquitectura planteada por Procaccini en sus ampliaciones. De esta forma, la brillante solución de Juvarra-Sacchetti, con su elegante orden gigante, permite mantener aún activa esa consideración pictórica y escenográfica de las citas y fragmentos de la arquitectura haciendo del lenguaje arquitectónico un instrumento siempre flexible y disponible para ilustrar la construcción. Lo nuevo en el proyecto de Juvarra-Sacchetti es, fundamentalmente, la escala monumental de la fachada que en sus dimensiones y proporciones pone en evidencia el carácter menudo y frágil de la arquitectura de Procaccini y del propio palacio de La Granja.

Si tradicionalmente esta espléndida y áulica fachada ha sido considerada como una solución que rima, ata y vincula fragmentos dispares y poco homogéneos, inseguros y arbitrarios, convirtiéndose así en símbolo de todo el palacio, cabe, sin embargo, señalar que en su acepción plástica se trata de una pincelada de amplio respiro que se distancia de los leves y menudos toques de pincel de la arquitectura de Procaccini. Es más, da la impresión de que este fragmento de fachada, en su monumentalidad, reclama un palacio distinto. Casi como si la observación que realizara F. Milizia a propósito de la fachada y escalera de Juvarra para el palacio Madama de Turín (1718-1721) fuera pertinente con respecto a la de La Granja. En efecto, escribe Milizia: «¿Y dónde está el palacio de esta escalera?». Parafraseando al crítico ilustrado

[FIG. 29] Sebastiano Serlio, ejemplo de fachada corintia, en *Quarto libro de architettura*, Venecia, 1537, fol. 174



[FIG. 30] Vista general de la fachada oriental del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso







[FIG. 31] Filippo Juvarra y Giovanni Battista Sacchetti, detalle de las pilastras pareadas de la fachada a los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

italiano podríamos decir que o todo el palacio de La Granja hay que reducirlo a la fachada de Juvarra-Sacchetti o que posiblemente la fachada se refiera a un palacio distinto, porque ¿dónde está el palacio de esta fachada?⁴⁷.

Es más, en términos de bloque arquitectónico y de circulaciones y usos representativos y funcionales, el palacio de La Granja es también, como en sus lenguajes arquitectónicos, una suma de fragmentos contradictorios entre sí y elocuentes de la indiferencia de las circulaciones, de tal manera que los lenguajes y tipologías de las fachadas se desmienten continuamente entre ellos en un edificio en el que la posible jerarquización lingüística y funcional, representativa y compositiva está permanentemente comprometida. De este modo, el eje tipológico representativo, de la fachada de Juvarra-Sacchetti a la de la

colegiata, marcado además por el uso consciente del orden gigante en ambas, queda comprometido por la situación de la entrada principal y de su escalera en el eje transversal del palacio, cuyo otro extremo no es sino el escenográfico patio de la Herradura.

Al final, lo que hace comprensible arquitectónica y constructivamente este palacio es precisamente esa acepción de la magnificencia que se encierra en su continuo crecer, es decir, en la vida misma y el caminar de sus promotores. Dar respuesta arquitectónica y teórica a esos requerimientos fue la tarea que desempeñaron los artistas que trabajan en La Granja, desde Ardemans a Juvarrá o Sacchetti, durante algo más de veinte años. Y es también por estos motivos por los que su carácter complejo e híbrido lo convierte en un lugar idóneo para la reflexión teórica e historiográfica sobre la arquitectura no sólo española sino europea en la primera mitad del siglo XVIII.

Es cierto, sin embargo, que la historiografía parece haber renunciado a considerar teóricamente estas propuestas, tan pendiente estaba y está de los documentos, a través de los cuales puede, es obvio, reconstruirse piedra a piedra, estuco a estuco, el proceso de crecimiento y avatares de la biografía del edificio. Y una vez reconstruido el proceso de construcción suele dar la impresión de que todo está ya dicho. Es más, como los documentos, los presupuestos y gastos, las atribuciones de cada corte de piedra, mármol o blanqueo, suelen ser precisos y sus datos cotidianos, la certidumbre de su descripción suele sustituir el análisis crítico e histórico y, en su cotidianidad, el movimiento de materiales, sus diferentes ubicaciones, su reutilización en diferentes contextos, en un mismo edificio, parece acentuar su ausencia de estatuto teórico.

Un edificio sin teoría sólo podía ser, por tanto, construcción azarosa y frágil. La historia encuentra así su tradicional refugio en la erudición, en la ausencia de «filosofías». Precisamente por su complejidad arquitectónica y constructiva, el palacio de La Granja parece y parecía el lugar apropiado para la consolidación de la figura del *connaisseur*, esta vez aplicada a la arquitectura. De este modo, cuando este tipo peculiar de especialista se separa de las «superficies de sacrificio» del edificio, destinadas a cambiar constantemente para poder seguir siendo arquitectura, y en algunas construcciones son casi todas⁴⁸ y, en especial, en La Granja, suele alcanzar exclusivamente a notar las distancias, la lejanía periférica,

de su arquitectura con respecto a modelos centrales, sean éstos italianos, franceses o centroeuropeos, todo depende de la sutileza con la que un uso popular de la filología sea aplicado.

No se han estudiado aún, en general, las consecuencias proyectuales y conceptuales que puede encerrar un sencillo presupuesto de obras o la descripción de materiales y métodos de construcción necesarios para levantar un muro o una sala, como tampoco el contenido disciplinar que encierran los arrepentimientos, errores o cambios realizados en el proceso de construcción de una obra, o que unos mismos mármoles pudieran, por ejemplo, servir sucesivamente para ordenar un suelo, una pared o una pilastra, casi como las hojas de los tratados de arquitectura que combinaba azarosamente Procaccini en la arquitectura de La Granja.

Es más, este apasionante y frágil palacio no sólo permite una aproximación teórica e historiográfica a su arquitectura, ya sea a través de documentos y del propio monumento, sino que incluso algún pequeño error observado en la altura que debían tener los fustes de las columnas de mármol de la Sala de Columnas en la parte central de la planta baja del palacio que da a los jardines, después de su reestructuración según el proyecto de Juvarra-Sacchetti, vio aparecer, en 1746, un discurso sobre teoría de la arquitectura verdaderamente elocuente. Su autor, A. Scotti, despliega en su polémica con Sempronio Subisati sobre los módulos que habrían de tener esas columnas, un prolijo discurso lleno de erudiciones enciclopédicas sumadas sin rigor y en la que se mezclan pedantes e inexactas consideraciones sobre ediciones vitruvianas y tratados de arquitectura. Tras esta desmañada elocuencia de un diletante poderoso e influyente en el entorno de Isabel de Farnesio y aficionado a la arquitectura, como era propio de reyes y nobles, Scotti alcanza, sin embargo, a resumir toda esa polémica, disfrazada de teorías escritas y observaciones atentas de arquitecturas y edificios concretos con una afirmación que compendia con claridad meridiana algunos de los supuestos que he atribuido a la arquitectura y a los arquitectos que intervinieron en La Granja. Así, después de indicar cómo Juvarra «variaba muchas veces algo en la planta», que es casi como resumir la propia arquitectura del palacio tal como la he descrito hasta ahora, Scotti se enfrentaba al carácter normativo de las reglas académicas de la arquitectura, defendido por Subisati, señalando con viva y ejemplar



[FIG. 32] Filippo Juvarra y Giovanni Battista Sacchetti, fachada a los jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso

elocuencia —y se me perdonará, por su importancia para la historia y valor de la arquitectura del palacio, la transcripción de una larga cita del documento— que

no podrá negar que todos los más célebres Arquitectos que han escrito, y que se han conocido hasta el día de oy declaran que dan las reglas para las proporciones, pero que la vista del Perito Artífice, es la mejor proporción de cualquiera regla, y no se habrá olvidado Don Sempronio, que hallándose un día presente en la Galería de San Ildefonso el Abad Ybarra, se habló de la luz que tenía la misma Galería, si aquellas ventanas no bien dispuestas la cortaban en parte, o, no, determinó el Abad, que era preciso hacer una prueba, poniendo una de las estatuas que deven adornar la Galería, en la parte que convenía, y que con la inspección ocular, se havía resuelto lo mejor, lo que no creo se aya executado después, ni ignorará tampoco, que Miguel Ángel Bonarroti, hombre insigne, hizo sacar debajo de tierra en

Roma, pedazos de piedras, donde encontraron Chapiteles, Cornisas, Pilas-tras, Columnas, Pirámides, y otros adornos, que después hizo elevar en el ayre sobre maderos, arreglándose con los ojos a medida de su tamaño la proporción de ellos, y el Borromini, tan célebre por la bizarría de sus obras, observará, que en muchas cosas se ha alejado algo de las reglas de la proporción, usando las de la vista ocular, por haver reflexionado, que en la ejecución la obra hacía más resalto, y la obra suya célebre de la Iglesia de San Phelipe Neri en Roma, sirve de prueba evidente a quanto he dicho; porque las reglas rigurosas muchas veces no son las más útiles⁴⁹.

La cita no tiene, sin duda, desperdicio teórico e historiográfico, aunque ya entonces, en tiempos de Scotti, la teoría podía ser tan inútil y relamida, pedante y absurda, como los análisis contemporáneos de los siempre eternos *connaisseurs*. Es la ausencia de una teoría enunciada, aunque fuera por medio del proyecto, lo que convierte al palacio de La Granja en un espacio especialmente sugerente para elaborarla o deducirla a partir de las cuentas y presupuestos, incluso del propio edificio, aunque pudiera parecer sorprendente en una obra, en unas obras, construidas sin «filosofía», sin proyecto, sin guión previo. Aunque no cabe duda de que un palacio en el que se «hablaba de la luz» y se «corregía con los ojos» era también un lugar para la teoría de la arquitectura.

- 1 Daniello Bartoli, *Le Fontane di Roma, di Tivoli, di Frascati*, en *Descrizioni varie di cose naturali e lavori d'arte*, Turín, 1836, pp. 263 y ss. Sobre estos temas, puede verse R. Assunto, «Città e natura nel pensiero estetico del Seicento», en M. Fagiolo y G. F. Spagnesi (eds.), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma, 1982, pp. 51-70.
- 2 La bibliografía sobre el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso es ciertamente enorme. Además de los títulos que se mencionan en otras notas de este breve texto, pueden verse, entre otros, S. Martín Sedeño, *Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de San Ildefonso...*, Madrid, 1825, ed. aumentada, Segovia, 1861; R. Breñosa y J. M. de Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, ed. facsimil, Madrid, 1991; J. Digard, *Les jardins de La Granja et leurs sculptures décoratives*, París, 1934; Contreras y López de Ayala, J. de, marqués de Lozoya, *Palacio Real de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, 1961, con sucesivas reediciones; J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, 1995; J. L. Sancho, *Guía de visita. Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, 1996; M. J. Callejo, *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, Madrid, 1996; y D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey* [cat. exp.], Madrid, 2000.
- 3 Carta de Sempronio Subisati al marqués de Galiano, fechada en San Ildefonso el 20 de marzo de 1744. Archivo General de Palacio (A.G.P.), San Ildefonso, Caja 13562.
- 4 Véanse, al respecto, mis recientes ensayos, con la bibliografía anterior, D. Rodríguez Ruiz, «Sobre el “apacible engaño de la vista”... Arte y arquitectura en España durante la primera mitad del siglo XVIII» y «La arquitectura», ambos en E. Santiago Páez (ed.), *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI* [cat. exp., Biblioteca Nacional], Madrid, 2004, pp. 87-100 y 395-440, respectivamente.
- 5 Sobre estos problemas véase, con la bibliografía anterior, D. Rodríguez Ruiz, «La arquitectura», en E. Santiago (ed.), *op. cit.*, pp. 395-440.
- 6 En relación a los orígenes del Real Sitio y a la granja y hospedería de la orden jerónima, véase ahora P. Martín, *Los Trastámara y los Borbones en el Real Sitio de San Ildefonso*, Segovia, 2002.
- 7 Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, «La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones (1700-1770)», en Quintana, *Revista do Departamento de Historia da Arte* (Universidade de Santiago de Compostela), 2 (2003), pp. 57-94.
- 8 J. L. Sancho, «Los jardines de La Granja de San Ildefonso. En torno a la restauración de un jardín formal», *Reales Sitios*, 120 (1944), pp. 17-28.
- 9 Los planos mencionados han sido reproducidos en numerosas publicaciones y pueden verse en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 334-336.
- 10 Sobre este plano, reproducido y estudiado en diferentes ocasiones desde que M. J. Callejo lo hiciera por primera vez, véase, con la bibliografía anterior, J. L. Sancho, «Fernando Méndez de Rao y Sotomayor, Plano general de San Ildefonso, 1734-1736», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 259-260.
- 11 D. Rodríguez Ruiz, «Hubert Dumandré, Plan General de San Ildefonso, 1777», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 260-262.
- 12 D. Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*, Madrid, 1992.
- 13 M. A. Elvira (ed.), *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Madrid, 1998.
- 14 M. Ríaza y M. Simal, «“La Statua è un prodigio dell'arte”: Isabel de Farnesio y la Colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 144 (2000), pp. 56-67. El manuscrito, anónimo y conservado en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, lleva por título *Saggio del Primo Tomo. Il quale contiene la Descrizione di tutte le Divinità, ed Eroiche adornano la Celebre Real Galeria di San Ildefonso* (Manuscritos, M.A.E., núm. 23).
- 15 J. L. Sancho, *Las vistas de los sitios reales por Brambilla. La Granja de San Ildefonso*, Madrid, 2000.
- 16 Sobre la historia constructiva del edificio y la restitución gráfica de sus diferentes cambios y estados, véanse los estudios de J. Ortega Vidal y J. L. Sancho, «Entre Juvarra y Sacchetti: el emblema oriental de La Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 119 (1994), pp. 55-64; y J. Ortega Vidal y J. L. Sancho, «La Granja y los palacios de San Ildefonso. Sobre la restitución gráfica de las opciones arquitectónicas de Felipe V e Isabel de Farnesio», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 102-126.
- 17 Una rigurosa restitución de la obra de Ardemans, incluyendo la presencia de la granja jerónima, puede verse, y aquí reproducida, en J. Ortega Vidal y J. L. Sancho, «La Granja y los Palacios de San Ildefonso...», *op. cit.*, p. 105, fig. 60.
- 18 No es verosímil, como también se ha afirmado, que Felipe V impidiese ampliar la mencionada crujía oriental, la que da a los jardines y a la Cascada, sólo por que tuviera prisa, ya en 1721, por acabar las obras. De ser así, resulta inexplicable todo el desplazamiento del palacio y sus volúmenes hacia poniente, incluidas las primitivas torres de la fachada de levante. La decisión debía ser previa y estar presente desde el inicio en el proyecto de Ardemans, a no ser que se insistiera en su incapacidad como arquitecto tradicional, vernáculo, castizo y retardatario, capaz de concebir y construir un edificio sólo en términos empíricos, como podría hacerlo un maestro de obras. Su cultura, su vinculación como

- maestro mayor del Alcázar de Madrid desde 1702, su biblioteca y otras obras permiten afirmar lo contrario. Sobre Ardemans, véase la tesis doctoral de B. Blasco, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, U.C.M., Madrid, 1991.
- 19 Sobre estos problemas puede verse, ahora, con la bibliografía anterior, D. Rodríguez Ruiz, «Sobre el “apacible engaño de la vista”...», *op. cit.*, pp. 87-100 y la inédita, por reciente, y magnífica tesis doctoral de A. Martínez Díaz, *El entorno urbano del Palacio Real Nuevo de Madrid, 1735-1885*, 2 vols., Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2004.
- 20 J. Ortega y J. L. Sancho, «Entre Juarra y Sacchetti...», *op. cit.*, pp. 57 y ss.
- 21 La paciencia de Sachetti con Scotti casi resulta inexplicable, sobre todo si se piensa que Isabel de Farnesio solía apoyar al marqués, como se puede comprobar también en su obra del Palacio Real de Madrid, asuntos ya estudiados por otros historiadores como F. J. de la Plaza, J. L. Sancho y por mí mismo, entre otros. Tal vez, como la historiografía del siglo XIX llegó a rumorear, la paciencia de Sacchetti se debiera a su especial estima por la reina, aunque esta pudiera ser otra historia o leyenda.
- 22 En relación a las villas de Plinio el Joven restituidas por Félibien pueden consultarse M. Culot y P. Pinon (eds.), *La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, París, 1982, que reproducen los grabados de las misma, pp. 38 y 106-108, respectivamente. Sobre el carácter teatral del jardín y su relación con tipologías clásicas como la del anfiteatro, con mención expresa de la obra de Félibien, véanse los estudios de M. Fagiolo en *Lo specchio del paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Milán, 1997, pp. 15 y ss. De Fagiolo puede verse también, en este contexto, «Los nuevos palacios reales entre Versailles y Caserta: modelos borbónicos para una idea de palacio real-ciudad-parque», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 51-69.
- 23 Sobre Vicente Acero puede verse D. Rodríguez Ruiz, «Tradición en innovación en la arquitectura de Vicente Acero», *Anales de Arquitectura* (Univ. de Valladolid), 4 (1992), pp. 36-49. Sobre su relación con La Granja, J. Ortega y J. L. Sancho, «La Granja y los palacios de San Ildefonso...», *op. cit.*, p. 125, n. 48.
- 24 Sobre este asunto y sus implicaciones arquitectónicas y simbólicas, véase D. Rodríguez Ruiz, «El palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 25-41.
- 25 Con el fin de no hacer prolijas en exceso las referencias bibliográficas, me remito, para los estudios anteriores, a los citados en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, ya mencionado, y al insustituible Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986 (1.ª ed., 1962). También puede verse M. Morán, *La imagen del rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990.
- 26 A.G.P., San Ildefonso, Caja 10, exp. 3.
- 27 Sobre el concepto de una posible arquitectura de los «errores» puesta en evidencia en el palacio de La Granja véase una primera aproximación en D. Rodríguez Ruiz, «Teofilo Gallaccini, *Trattato... sopra gli errori degli architetti...*», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 383-384.
- 28 Sobre la idea de magnificencia que encierra el crecer continuo de un edificio véase, aplicado al palacio de La Granja, D. Rodríguez Ruiz, «El palacio del Real Sitio...», *op. cit.*, pp. 25 y ss.
- 29 J. Díaz de Torres, *Estado, y forma, que al presente tiene el Real nuevo Sitio, y Palacio titular de San Ildefonso*, s.f. (pero, Madrid, 1723) Véase, al respecto, D. Rodríguez Ruiz, «El palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 31 y ss.
- 30 Sobre estos temas, entre otros, pueden verse *The Court Society*, Oxford, 1983; G. L. Hersey, *Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta*, Cambridge, 1983; y P. Burke, *La Fabricación de Luis XIV*, Madrid, 1995.
- 31 Sobre Houasse, entre otros, véanse J. J. Luña, *Michel-Ange Houasse, 1680-1730*, Madrid, 1981; D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*; J. L. Sancho, «Las vistas de los Sitios Reales por M.-A. Houasse. El sueño de un silencio», en M. Morán (ed.), *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, 2002, pp. 195-212 y D. Rodríguez Ruiz, «La sombra de un edificio. El Escorial...», *op. cit.*, pp. 67-71.
- 32 G. Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, p. 201.
- 33 Véase, al respecto, el catálogo de la exposición *Domenico Scarlatti en España*, Madrid, 1985.
- 34 Véase, entre otros, el clásico y memorable libro de R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1.ª ed., 1949), Madrid, 1995.
- 35 Sobre este tema, véase D. Rodríguez Ruiz, «El palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Arquitectura e historia en el siglo XVIII», en P. Galera (ed.), *El palacio de Carlos V en la Alhambra* [cat. exp.], Granada, 2000, pp. 163-193.
- 36 D. Rodríguez Ruiz, «El palacio del Real Sitio...», *op. cit.*, pp. 36-40.
- 37 *Ibidem*, p. 36.
- 38 Sobre la posible influencia de la obra de Pietro da Cortona en la del también pintor y arquitecto Andrea Procaccini en La Granja no se ha llamado la atención, cuando este último parece hacer un uso plástico y pictórico evidente del vocabulario cortoniano en las superficies de

- su ampliación del palacio. Sobre el lenguaje arquitectónico de Pietro da Cortona pueden verse, entre otros, K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, 1969; S. Benedetti, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari, 1980, y C. L. Frommel y S. Schütze (eds.), *Pietro da Cortona*, Roma, 1998.
- 39 Sobre el carácter híbrido y mezclado de la arquitectura de Vandelvira y, por extensión de la española, véase D. Rodríguez Ruiz, «Andrés de Vandelvira y después. Modelos periféricos en Andalucía: de Francesco Colonna a Du Cerceau», en A. Moreno (ed.), *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, 2003, pp. 321-367.
- 40 Al respecto de la cultura y formación de Procaccini, véase D. Rodríguez Ruiz, «El palacio del Real Sitio...», *op. cit.*, pp. 32 y ss.
- 41 Sobre la importancia de la cultura romana del siglo XVII y de la Academia de San Lucas en los artistas y arquitectos que intervinieron directamente o a través de encargos en el palacio de La Granja, puede verse D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, especialmente los comentarios a las obras expuestas en la misma.
- 42 Véase al respecto, D. Rodríguez Ruiz, «Domenico de Rossi, *Studio d'Architettura Civile...*», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 378-379.
- 43 Sobre esta especie de diccionario secreto de Procaccini, compuesto por ocho álbumes de dibujos, véase M. Mena, «Álbum de dibujos de Carlo Maratti», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 377-378; e íd., «La colección de pintura de Carlo Maratti», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 194-202, con la bibliografía anterior. El inventario de los dibujos de la colección Maratti-Procaccini conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando puede verse en A. Ciruelos y M. P. García, «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Academia*, 64 y 65 (1987), pp. 333-385 y 255-406, respectivamente.
- 44 Sobre este magnífico telón véanse, entre otros, los trabajos de Y. Bottineau, *op. cit.*, pp. 602 y ss.; las observaciones contenidas en G. Gritella, *Juvarra. L'architettura*, 2 vols., Módena, 1992; y A. Bonet Correa y B. Blasco (eds.), *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994; y, especialmente, el clarificador estudio de J. Ortega y J. L. Sancho, «Entre Juvarra y Sacchetti: el emblema oriental de La Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 119 (1994), pp. 55-64.
- 45 Sobre estos problemas véanse las observaciones de J. Garms, «Referentes europeos de La Granja de San Ildefonso», en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso...*, *op. cit.*, pp. 42 y ss.
- 46 Sobre este tema y la difusión a través de grabados de esa imagen florentina véase M. Fagiolo (ed.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, 1979.
- 47 Sobre este problema, véase D. Rodríguez Ruiz, «La arquitectura dibujada de Filippo Juvarra», *Reales Sitios*, 119 (1994), pp. 13-16.
- 48 Véase al respecto del elocuente término de «superficies de sacrificio», elaborado por M. Paribeni para atender a problemas de restauración arquitectónica, lo escrito por P. Marconi, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Padua, 1988.
- 49 Sobre este importantísimo documento de Scotti, fechado en Aranjuez el 11 de mayo de 1746, había llamado la atención, calificándolo de «curioso», P. Martín, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid, 1989, p. 41.



Jornada de verano en el Real Sitio de San Ildefonso

Juan Ramón Aparicio González

Desde su origen el Real Sitio de San Ildefonso o La Granja de San Ildefonso fue el lugar preferido para pasar la jornada de verano la familia real española.

Su fundador, el primer Borbón Felipe V, en el año 1718 adquiere la llamada Granja de San Ildefonso a los frailes jerónimos, maravillado el rey al contemplar la belleza del lugar, con sus montes, arboledas, arroyos y su abundante caza; estas particularidades van a propiciar el desarrollo de su proyecto constructivo, una gran residencia con magníficos jardines a la francesa, adornados con conjuntos monumentales de fuentes en los que se representan importantes repertorios de la mitología.

Este lugar se va a convertir en una especie de paraíso para el monarca. Se sentirá a gusto y desarrollará y pondrá en práctica sus aficiones cinéticas deportivas y de ocio en general.

Felipe V y su familia pasaron durante su reinado sus jornadas veraniegas en La Granja, exceptuándose lo que viene llamándose el *Lustro Real* (1729-1734), años en que permanecen en tierras andaluzas.

Su sucesor, Fernando VI, prefirió el Real Sitio de Aranjuez, sin olvidarnos de que la reina viuda Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, mientras reinó su hijastro siguió viviendo en San Ildefonso.

La recuperación del Real Sitio se produce cuando accede al trono Carlos III. Es el período en que se urbaniza el pueblo, se construyen edificios para albergar la comitiva de la familia real, además de otros con carácter civil y social, hospital, cementerio, fábrica...

La jornada veraniega para la familia real, además de basarse en las obligaciones propias de su rango con la corte, les permite expansionarse disfrutando de paseos, juegos y otras ocupaciones de ocio.

La regia familia distribuía sus jornadas según las estaciones, primavera en Aranjuez, verano en La Granja y otoño en El Escorial. Este interés por el Real Sitio se va a perder durante el reinado de Isabel II, pues a pesar de sus visitas y estancias no le satisface para su jornada de verano, al ser un momento de nuestra historia en que se impone como moda bañarse en el mar, ponderándose sus propiedades terapéuticas.

Consecuentemente la reina Isabel, afectada de problemas epidérmicos, opta por trasladarse en verano a las playas del norte de España, primero Lequeito, San Sebastián, Ribadesella.

[FIG. 2] Clifford, *Entrada del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso*, 1853. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10204752]





[FIG. 3] Clifford, *Vista lateral del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso*, 1853. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10204756]

Influye este cambio de gusto en toda la gran sociedad del momento y también lo facilita consecuentemente la construcción del ferrocarril y, como más tarde veremos, la difusión del automovilismo, además de la mejora de infraestructuras viales, construcción de carreteras, etc.



[FIG. 4] Hebert, *Retrato de estudio del rey Alfonso XII*, 1877. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10144938]

Durante el reinado de Alfonso XII el Real Sitio sigue acogiendo a la real familia. Se realizan cacerías en Riofrío y en los propios jardines del palacio de San Ildefonso.

Le sorprende al rey, en el verano de 1885, una gran recaída de su salud que meses más tarde le llevará a la muerte.

Este triste acontecimiento abre un nuevo período, la reina viuda María Cristina de Habsburgo, como regente del reino, da un nuevo estilo de vida dotando los palacios de todos los medios modernos que están a su alcance. Supo vivir con su familia en la mayor intimidad posible, va a ser asidua visitante del Real Sitio de San Ildefonso, pero su jornada veraniega toma otro rumbo; será en su querido San Sebastián donde la pasa en el palacio de Miramar, mandado construir con su propia fortuna.



[FIG. 5] Esperón, *Cacería en San Ildefonso con Alfonso XII*, 1881. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10162158]



[FIG. 6] Esperón, *Cacería en San Ildefonso* [con presencia de la reina Isabel II, Alfonso XII, la infanta Isabel, la marquesa de Nájera, el duque de Sesto (de pie al fondo), el conde de Villanueva (recostado en primera línea), el secretario Francisco Coello (a la izquierda junto a un perro), y el ingeniero de montes Roque León Rivero (sentado ante la reina Isabel)], 1881. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10162162]

Su hijo, Alfonso XIII, casó en 1906 con la princesa inglesa Victoria-Eugenia de Battemberg. Días después de la boda se trasladan a La Granja y es a partir de este momento cuando serán asiduos veraneantes.

La propia reina quedó fascinada por el lugar y se convertirá en su Real Sitio favorito; esta predilección se manifiesta en una carta, fechada en el mes de junio de 1906, dirigida a su amiga Alice:

Ahora estamos al fin solos (es una manera de hablar porque tampoco es del todo verdad) en un sitio precioso que se llama La Granja de San Ildefonso. Es un palacio mucho más alegre que el de Madrid, con unos jardines maravillosos, con saltos de agua y fuentes preciosas. Este lugar sí que me recuerda mucho a nuestra querida Inglaterra.

[FIG. 7] *Los Reyes en coche de paseo por el Real Sitio, ca. 1906.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10181396]





[FIG. 8] *Jornada en la Granja. Alfonso XIII al volante de un automóvil con las infantas Isabel y Eulalia, dispuestos a emprender un día de caza, ca. 1904. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10168906]*

Manifiesta la reina en otra carta días después: «Aquí en el Palacio de La Granja me siento muy a gusto».

De manera regular la familia real vendrá a La Granja para pasar la temporada de verano.

Una gran concurrencia, el día 22 de junio de 1907, acudió a Segovia en torno a la estación de ferrocarril para esperar la llegada de los reyes. Se tenía un gran interés en conocer al Príncipe de Asturias que, con tan sólo días de vida, descendió del vagón en brazos de su aya; más tarde, desde el balcón del palacio, lo mostraron al pueblo los propios monarcas.

La reina Victoria en esta temporada, no se limita a los paseos en coche, a caballo o en automóvil, sino que realiza excursiones a pie acompañada por la duquesa de San Carlos.

El rey, muy aficionado a los deportes, muestra una predilección por el golf, ejercitándose desde temprana hora de la mañana, más tarde tomará parte en las tiradas de pichón.

Esta predilección de su majestad por los más modernos deportes no excluye su afición por los ejercicios hípicas, o la práctica la pesca en la llamada ría de los jardines.

[FIG. 9] Goñi, *Alfonso XIII jugando al tenis*, 1906. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10165041]





[FIG. 10] *Alfonso XIII realizando prácticas de hípica en La Granja, ca. 1907.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10183151]



[FIG. 11] *Alfonso XIII haciendo una cabriola ante el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, ca. 1907.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10183152]



[FIG. 12] *Los reyes a caballo saliendo del palacio, ca. 1907.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10183154]



[FIG. 13] Goñi,
*Alfonso XIII posando
con su hijo Jaime a la
entrada del palacio de
La Granja, ca. 1909.*
Patrimonio Nacional,
Madrid, Archivo
General de Palacio
[inv. 10169940]

En estos primeros años son frecuentes las estancias en el palacio de Miramar, durante los meses de julio y agosto, en el cual se reúnen con la reina madre. «Estaremos aquí todavía un par de semanas y luego nos trasladaremos al Palacio de Miramar. No sé si Alfonso nos acompañará durante todo el verano».

El día 23 de junio de 1908 nacerá en el palacio de San Ildefonso el infante don Jaime. En el verano siguiente viene al mundo la infanta Beatriz, siendo bautizada el día 23 de junio de 1909 en el propio palacio

La reina, nuevamente en carta dirigida a su amiga Alice, le describe la ceremonia del bautizo con sus asistentes.



[FIG. 14] *Celebración en los jardines de la Granja con asistencia de la Familia Real, ca. 1909.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10169925]

[FIG. 15] *Grupo de gala* (de izquierda a derecha: la infanta Isabel, el infante Alfonso de Orleans, la reina María Cristina, Alfonso XIII, el Príncipe de Asturias, la princesa Beatriz, la infanta Eulalia, la infanta María Teresa con Jaime de Borbón en brazos, don Carlos y Fernando María de Baviera), ca. 1909. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10169936]





[FIG. 16] Goñi, *Alfonso XIII en berlina con el Príncipe de Asturias*, ca. 1909. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10169928]

Transcurrirán cuatro años hasta que en 1913, el día 20 de junio, nazca en el Real Sitio un nuevo infante, al que bautizarán con el nombre de Juan. Esta ceremonia se efectúa en el Salón del trono, improvisando un altar.

Sus majestades realizan una vida familiar campestre muy inglesa, como gusta decir a la reina. El rey juega con sus hijos en los jardines, se hacen excursiones a Riofrío...

Los infantes pasean en sus cochecitos tirados por burros morunos, acompañados de sus ayas y palafreneros niños; bicicleta, patines, bolos y otros juegos hacen sus delicias de niños. Cuántas veces, en el ocaso de su vida, el conde de Barcelona relataba a sus acompañantes los recuerdos felices de su niñez en La Granja.

Alfonso XIII iba y venía a Madrid. Su llegada se anunciaba de lejos por el ruido característico del motor de su Hispano, que él mismo conducía.

Preside la ceremonia de la Octava del Corpus con escolta del batallón de jornada. El recorrido se efectúa desde la real e insigne colegiata hasta la fachada principal del palacio, con dos paradas ante los altares de campaña ubicados en la escalinata de la Fama y en la referida fachada, respectivamente, ante los cuales se entonan cánticos y oraciones al Santísimo, mientras corren las fuentes monumentales de la Fama y Cascada.

[FIG. 17] *Celebración de la misa del Corpus Christi en los jardines de La Granja, con asistencia del rey, ca. 1906. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10170943]*





[FIG. 18] *Alfonso XIII conversando con la infanta Isabel en el Real Sitio, ca. 1904.* Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10168888]

La Granja se convierte en España en un lugar de aristocrático veraneo, todos rodean a la «Chata», como llaman cariñosamente las gentes del pueblo a la infanta Isabel; fue la más querida y popular de las infantas españolas. Nos relata el marqués de Lozoya:

La gente alegre se reúne en torno de la vitalidad infatigable de la Infanta Isabel que organiza cabalgadas en «Blas» a Peñalara, almuerzos campestres a la «Boca del Asno», funciones de aficionados y cotillones.

Van pasando los años y aquella corte se va hundiendo en el frío panteón de la historia, pero muchos años todavía persiste la figura de la Infanta, gruesa y fea pero dotada como nadie del señorío y del don de gentes que sólo proporciona la herencia de los siglos de realeza. La colonia veraniega comienza a aburrirse en la tertulia del «corro» en las visitas a los monumentos segovianos y en los paseos que encabeza la misma princesa, guiando a sus cuatro jacas con hábil maniobra. Más tarde, en los albores del siglo, la luna de miel de Alfonso XIII y de Victoria de Battemberg, ella tan bella, con sus cabellos rubios-ceniza y sus ojos de azul de la flor de lino, como una visión inverosímil.

Bautizos reales, cacerías de faisanes, recepción de solemnes embajadas. Luego dos grandes desventuras; el incendio en 1918 y la República 1931.



[FIG. 19] *Comida en la Boca del Asno*, entre junio y julio de 1927. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10203744]

[FIG. 20] R. Montes, *Los Reyes posando en los jardines de la Granja con un grupo de allegados* (a la izquierda de Alfonso XIII, su primo Alfonso de Orleans, y a su derecha, el duque de Arión, seguido del marqués de Torrecilla, y en el extremo de la derecha el marqués de Viana y el duque de San Pedro Galatino), ca. 1925. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10124009]





[FIG. 21]

Kaulak, *Retrato de Alfonso XIII posando con uniforme de Capitán General de gala del Escuadrón de la Escolta Real*, 19 de febrero de 1915. Patrimonio Nacional, Madrid, Archivo General de Palacio [inv. 10122255]

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA VOLUMEN IX

La iluminación exterior del Palacio Real de La Granja, de la fuente de las Tres Gracias y del denominado Costurero de la Reina ha sido posible gracias al patrocinio de Iberdrola, quien, a través de sus servicios técnicos, y bajo la dirección de don Víctor Barbero Cámara, llevó a cabo los trabajos de renovación e iluminación.

Edición

Patrimonio Nacional
Iberdrola

Autores

Delfín Rodríguez Ruiz
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Juan Ramón Aparicio González
PATRIMONIO NACIONAL

Producción

Ediciones El Viso

Diseño

Subiela

Fotocomposición y fotomecánica

Lucam

Impresión

Brizzolis

Encuadernación

Encuadernación Ramos

Fotografías

Jaume Blassi, Barcelona
Bibliothèque nationale de France, París
Centro Geográfico del Ejército, Madrid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Paisajes Españoles, Madrid
Patrimonio Nacional (David Gómez Lozano
y Félix Lorrio), Madrid

© Patrimonio Nacional

© Iberdrola

NIPO: 006-04-038-1

D. L.: M-33077-2004

**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA**

I

LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

II

EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA

III

LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID

IV

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

V

LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

VI

EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

VII

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

VIII

EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

IX

EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO





PATRIMONIO NACIONAL



IBERDROLA