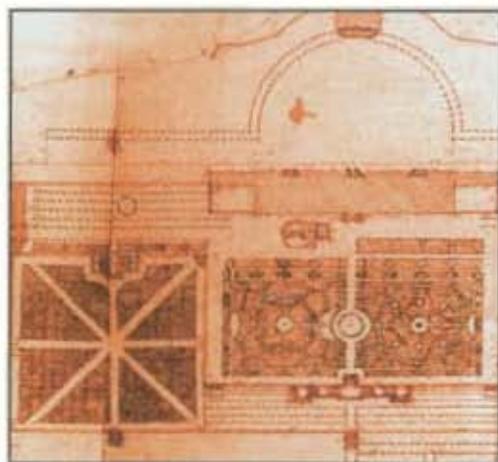


Jardines del palacio de Boadilla del Monte
ESTUDIO HISTÓRICO Y PROPUESTA DE RESTAURACIÓN



Lucia Serredi · José Luis Souto

Jardines del palacio de
Boadilla del Monte

Jardines del palacio de Boadilla del Monte

Estudio histórico y propuesta de restauración

Lucia Serredi - José Luis Souto



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid

DOCE  CALLES



Coedición:

COMUNIDAD DE MADRID

CONSEJERO DE EDUCACIÓN

Gustavo Villapalos Salas

VICECONSEJERA DE PROMOCIÓN Y
PATRIMONIO HISTÓRICO

Rosa Basante Pol

DIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO

M^a Victoria Marín Pérez

AYUNTAMIENTO DE BOADILLA DEL MONTE

ALCALDE-PRESIDENTE

Arturo González Panero

CONCEJAL DELEGADO DE HACIENDA Y PATRIMONIO

José M^a de la Mata Arranz

© de los textos: Lucía Serredi y José Luis Souto

© fotografías: Cecilia Bergamín (C. B.), Juan Carlos Martín (J.C.H.) y Jesús de Isidro (J.I.)

© de los planos nº 10 al 26: Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid

© de la presente edición:

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA COMUNIDAD DE MADRID

AYUNTAMIENTO DE BOADILLA DEL MONTE

EDICIONES DOCE CALLES, S.L.

Apdo. 270. 28300 ARANJUEZ (Madrid)

Tfnos: 91 892 42 01/18 Fax: 91 891 51 49

Email: docegraficas@infonegocio.com

ISBN: 84-89796-65-3

D.L.: M-15.788-2001

Diseño, Maqueta, Composición: Ediciones Doce Calles, S. L.

Impresión: Fiselgraf, S. L.

Encuadernación: Ramos, S. A.

ÍNDICE

I. Estudio histórico. José Luis Souto	11
Historia	13
Palacio	23
Jardines	35
II. Criterios y propuestas de actuación. Lucía Serredi	55
1. Restauración	57
2. Usos	63
III. Apéndice	65
IV. Planos	69
V. Ilustraciones	101

La Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, que el 1 de septiembre de 1999, hallándose adscrita a la Consejería de Educación y Cultura, encomendó este estudio-propuesta, presentado en diciembre del mismo año, ha autorizado tanto su publicación como la del material gráfico resultante de otros encargos complementarios. El hallazgo de nuevos datos ha aconsejado ciertas modificaciones en ningún caso sustanciales.

AGRADECIMIENTOS

A Cervantes Martínez Brocca, arquitecto, por su colaboración en el diseño del teatro.

A Teresa Albert, topógrafa, por su ayuda en el Instituto Geográfico Nacional.

A Luis Cervera Miralles, hijo del recientemente fallecido Luis Cervera Vera y, como él, arquitecto, por las facilidades prestadas para el examen y publicación de los planos del palacio con firma de Alfonso Regalado Rodríguez procedentes de la colección de su padre, quien, partiendo al parecer de dichos dibujos, preparaba un trabajo sobre los programas residenciales del infante don Luis de Borbón. Hacemos extensivo este reconocimiento a Román Maroto, jefe de estudios a las órdenes de Luis Cervera Vera.

Estudio histórico

José Luis Souto

HISTORIA

Levantado durante la primera mitad de la década de 1760 según trazas de Ventura Rodríguez para el infante don Luis de Borbón, el palacio de Boadilla preside un complejo sitio señorial que, aunque en su momento y género es la más notable manifestación de un diseño academicista cortesano ya próximo al neoclasicismo, sigue pendiente de adecuado estudio.

Sobre la historia no sólo constructiva de la posesión se ha creado un denso confu-sionismo que, arrancando de errores y vacilaciones en torno a las circunstancias de la adquisición de los terrenos, se extiende al alcance y funciones del proyecto arquitectónico-jardinístico, presuntamente inacabado, e incluso a la autoría, tanto respecto de la concepción como de la ejecución. Descontadas las inexactitudes e imprecisiones de algunas fuentes impresas, se parte de que la pérdida o falta de documentación impide clarificar la génesis y desarrollo del conjunto.

En realidad no es así, sino que el rastro testimonial, no muy copioso, pero sí lo suficiente como para despejar algunos problemas claves, yace olvidado de la historiografía artística en otros ámbitos de erudición. A esta incomprensible desconexión se añade un no menos extraño olvido del axioma de que el principal documento estriba en el propio monumento, aquí sin duda parlante.

Aunque no pueda dissociarse del proceso de las obras y, en definitiva, del análisis de la fábrica, abordados más adelante no sólo desde el punto de vista artístico, sino también como cauces esenciales de información acerca del sistema de utilidades con que el programa se articula, una introducción histórica general, social o «externa» ofrece de por sí, dentro de su penuria, bastantes datos sobre la resbaladiza ideología del conjunto.

El palacio obedece a una iniciativa de don Luis de Borbón, hijo de Felipe V y hermano de Carlos III, en el período que media entre su secularización y su atípico estatuto como persona más particular que real y prácticamente desterrada. Nacido en 1727, emprende en 1735 una fulgurante y precoz carrera eclesiástica que ha dado lugar a algún equívoco por la difusa caracterización canónica de ciertas dignidades. Se le confiere en dicha fecha, sucesivamente, la administración temporal del arzobispado de Toledo –a la que se suma dos años después la espiritual– y el capelo cardenalicio, y en 1741 la mitra de Sevilla, con retención de la primada a título de administrador perpetuo¹. Cuando, en 1745, renuncia a la vida religiosa, sienta objetiva e involuntariamente las bases de un

grave problema sucesorio. Carlos III, cuyos hijos no eran naturales de España y por tanto no podían aspirar al trono según arbitraria condición del instaurador de la dinastía, Felipe V, no halló otra solución para eliminar el peligro que imponer a su hermano un matrimonio morganático o desigual, celebrado en 1776 con María Teresa de Vallabriga.

En el ínterin, el infante había comenzado a montar su privativo «territorio del príncipe», expresión que, ceñida a esa concreta jerarquía, no hallaría otra referencia española que la de don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, en el siglo XVII. Pero si su antecesor en el arzobispado de Toledo y respectivo cardenalato alzó el palacete de la Zarzuela como mero refugio, don Luis, tras un primer ensayo de análoga filosofía, planteó este verdadero palacio como lo que el vocablo restrictivamente denota en el contexto histórico de la empresa.

Según resume Machín², hay dos versiones, coincidentes en la fecha de 1761, sobre la adquisición del lugar de Boadilla, una de las cuales, ligándola con la del condado de Chinchón, donde supuestamente se integraría el pueblo, señala como vendedor al infante don Felipe, dueño de la villa al menos desde 1738, mientras que la otra pretende que, por mediación de Carlos III, don Luis la obtuvo de los marqueses de Mirabel, aunque no queda completamente claro si el objeto del negocio es una sola finca.

Fuera del campo artístico, anteriores aportaciones de Matilla Tascón y Tejero Robledo³ dilucidan tan enmarañadas noticias en sus exactos términos. Lo que en 1761 recibe don Luis de su hermano don Felipe, duque de Parma, es única y exclusivamente el condado de Chinchón. De otro lado, no a través de Carlos III, sino con su autorización, otorgada en 1760, compra un año después a la marquesa ahora llamada de Mirabal el señorío de Boadilla y, adicionalmente, diversos bienes tanto a vecinos como al propio concejo. Hasta 1764 se escalona este incremento patrimonial, para el que trata asimismo con dos comunidades religiosas, una de ellas madrileña, y otro municipio, el de Pozuelo de Alarcón. Aunque enajenándole, a su vez, para dehesa ganadera algunas de las tierras así allegadas, consigue del común de su villa el que se conoce como real monte.

Se han mezclado, pues, dos operaciones cuyo común denominador, similar carácter jurídico y paralelo desarrollo como soportes físico-institucionales del territorio principesco no obstan a su independencia y a sus distintos perfiles. Don Luis obtuvo, por una parte, un estado señorial tan dilatado, reputado y completo como el de Chinchón y, por otra, el pequeño y modesto de Boadilla, un gran cazadero donde habilitarse condigno refugio, pero cuyo aumento y perfeccionamiento desbordaron muy pronto las motivaciones fundacionales, no simplemente utilitarias. Cumple subrayar que la formación de un especializado reducto cinegético mediante acumulación de inmuebles de muy heterogénea titularidad no empece para que Boadilla, como propiedad del infante, retenga la dimensión pública y jurisdiccional de un estado nobiliario.

El gran aficionado al arte venatorio no sólo ha logrado unos bosques, campos y casas, sino también el propio señorío de la villa, que tras la finalización del presente palacio se erige en cabeza de un dominio cuya imagen de poder rivaliza con la del condado de Chinchón y a ciertos efectos la eclipsa. Para normalizar plenamente su personal estatuto aristocrático, don Luis siente la necesidad de fundar un vínculo sobre los

dos marcos territoriales en que descansa. De ahí que, en su testamento, de 1782⁴, constituya un mayorazgo a favor de su primogénito con los estados y señoríos de Chinchón y Boadilla, que posee libremente.

Es muy significativo que no agregue el de Arenas de San Pedro, donde reside desde 1777 en el ostracismo y, ante la imposibilidad de usar los otros, se ha aventurado a edificar un nuevo y espléndido palacio con su oportuno juego de dependencias. Pese a la importancia y carácter emblemático del designio, la villa no funciona como capital de su estado nobiliario. El señorío de Arenas ha seguido en la casa del Infantado⁵.

Probablemente don Luis se familiarizó con la zona de Boadilla durante su estancia hasta 1759 en el próximo castillo de Villaviciosa de Odón como acólito de su hermanastro Fernando VI, que allí murió en la indicada fecha. El bosque contiguo le pondría en relación con el «real monte» de Boadilla, propiedad de su concejo. De entonces arrancará el propósito de hacerse con ambos, instrumentado dos años más tarde no sólo respecto al segundo, pues Villaviciosa sí pertenecía al condado de Chinchón.

Mucho después de que se rematase el palacio de Boadilla, o, mejor dicho, de que alcanzase su actual envergadura –aunque, al parecer, distaba de estar completamente acabado, por lo menos en cuanto a obras exteriores–, la boda del infante en 1776 lo volvió a efectos prácticos inhabitable. La asimétrica pareja se instala sucesivamente en Velada, Cadalso de los Vidrios, de nuevo en Velada y, por fin, en Arenas de San Pedro, donde don Luis encarga ese segundo gran palacio cuyo carácter de inconcluso no se presta, como en el primero, a especulaciones.

Para explicar el hecho de que la proscripción de la consorte y sus hijos, en buena medida extensiva al marido y padre, también afecte a la utilización de Boadilla, se ha esgrimido el argumento de que, por poco, el pueblo queda dentro del límite de tres leguas desde Madrid fuera del cual deberían aquéllos fijar su residencia. Autores como Reese⁶ o, recientemente, Machín⁷ recogen esta especie, que el segundo completa con la precisión de que, además de Madrid, quedaban vedados los reales sitios. Pero el real permiso de 24 de abril de 1776⁸, en aplicación de la pragmática sobre matrimonios desiguales de 23 de marzo anterior, no cuantifica el ámbito prohibido; señala, simplemente, que la mujer e hijos de don Luis habrán de radicarse en «alguna provincia fuera de la Corte y Sitios Reales».

Si, pese a este silencio, se fijó un radio de exclusión, quizá se hizo justamente para condenar Boadilla, o por su cercanía a Madrid o por mantener el «real monte» como tal, pero en sentido limitativo, o sea, a la plena disposición del monarca. De otro modo no se entiende que, por no complacerle con una exigua disminución del linde, se causara tan terrible quebranto económico a don Luis, obligándole a procurarse nueva casa cuando aún no había ultimado las costosísimas obras de este palacio. En 1785, recién muerto el infante, su viuda arrienda a Carlos III los bosques de Boadilla y Villaviciosa, con sus agregados⁹. Cuando menos, el despótico hermano pone de manifiesto que no había cejado en su inclinación por el famoso monte, ahora liberado de su ambiguo régimen como posible lugar de encuentros.

Subrayando la continuidad funcional del proceso constructivo, afirma Machín¹⁰, en pos de otros, que Ventura Rodríguez remodelaría un preexistente refugio cinegético co-

mo «residencia de caza». A esta categoría tipológica obedecería sin duda la reforma en su primera fase. Escribe el arquitecto en octubre de 1763 que, por encargo del infante, se halla enfrascado en la ejecución del palacio de Boadilla, donde su patrón come con el rey cuando van de caza al inmediato bosque, y que tiene que completar algunos salones y dependencias antes de que el soberano llegue del Escorial¹¹. Pero lo que entonces Rodríguez lleva entre manos implica un cambio cualitativo.

Coronado hacia 1765 lo fundamental de ese concreto programa, el sistema de usos ha experimentado un proceso de amplificación y diversificación que, aunque más patente, como comprobaremos, en el análisis arquitectónico, también se percibe en el raquíptico panorama histórico general. Significativos comentarios evidencian que, implícitamente, se reconoce allí una riqueza funcional no circunscribible al mundo cinegético. Según Correcher¹², la incógnita del jardín inacabado refleja probablemente la circunstancia de que en la esfera familiar de don Luis la casa había quedado relegada a un segundo plano. Se sobreentiende que esta posposición a sus sucesivos hogares conyugales y, en definitiva, a Arenas no deriva de las hipotéticas carencias de Boadilla como simple «residencia de caza», sino del regio interdicto.

A causa de la prohibición –sostiene Machín¹³–, el infante y su mujer «vivirán poco» en el palacio, que cae en desuso, sin perjuicio de que don Luis pudiese utilizarlo cuando fuera recibido en la corte. Ciertamente, no parece que el desafortunado príncipe tropezase con insalvables dificultades para llegarse allí, pero solo. En uno de sus escritos se transparenta la inflexibilidad con que el monarca contemplaba el caso. Con fecha de 5 de julio de 1785¹⁴, el infante pide pasar a Boadilla o Villaviciosa por el desmedido rigor de los caniculares en Arenas de San Pedro, pero añadiendo que la autorización no le interesa si no comprende a su familia. Queda claro que, al margen del real monte, don Luis prefiere esta casa a la de Arenas para sí y para los suyos al menos durante la temporada estival.

No embargante el hecho de que por su contenido y simbología el habitáculo de cuño venatorio se funde bajo el Antiguo Régimen con otras formas tipológicas, Boadilla excede de esa finalidad originaria. Si bien se menciona otro en Arenas quizá no identificable con éste, el gabinete de historia natural¹⁵ que, ya deteriorado, todavía consta aquí en 1786, y que incluía conejos blancos de Angora, por supuesto vivos, cuyo pelo se aprovechaba para tejerle ropas de invierno al propietario, expresa una de las inquietudes más definitorias de la España ilustrada, aunque no es tan indicativo de un programa principesco de representación como la nutrida colección de cuadros.

Actualizando noticias, informa Ponz en el volumen VI de su «Viage», donde significativamente inserta como «Casas Reales», objeto del tomo, las dos del egregio desterrado inmediatas a la corte, Boadilla y Villaviciosa, que la primera ha sufrido cierto trasiego a favor de una tercera, la de Arenas de San Pedro, cuyo nombre el autor sustituye, en discreta alusión, por su condición jurídica y fáctica de domicilio: «Ha mandado llevar el Sr. Infante Don Luis varias pinturas de este Palacio al Lugar de su residencia»; en el nuevo contexto, la fórmula con que Ponz empieza el epígrafe aparece impregnada de turbias resonancias: «Caminando desde Madrid al Poniente de la Casa de Campo, se llega á Boadilla, pueblo distante ménos de tres leguas»¹⁶.

Pese a este despojo, según la descripción que, pieza por pieza, se hace en la testamentaría¹⁷, el palacio conservó, además del gabinete de historia natural, ricas pinacoteca y biblioteca y magnífico equipamiento mobiliario y decorativo. Boadilla deviene, pues, un hecho residual de vagos contornos que guarda en suspenso un vasto dispositivo de funciones.

Proyecto arquitectónico y socialmente frustrado que tanto se reclama de la cabeza de estado señorial como del real sitio, sobre cuyos aspectos volveremos más adelante con las necesarias explayaciones en torno al carácter y lagunas del conjunto, plantea el problema de por qué retuvo don Luis una posesión no sólo inservible, sino también gravosa –fuere ilusorio suponer que los rendimientos agropecuarios compensaban los gastos de construcción y conservación– cuando más necesitaba recursos financieros para sus nuevos planes. Cumple subrayar que la definitiva casa de Arenas de San Pedro, iniciada en 1779-80 según trazas de Ventura Rodríguez y ya habitable entre 1782 y 1783, no quedó inconclusa por la muerte del infante, sino por problemas de liquidez que llegaron a su cúspide en 1784, un año antes de que su promotor desapareciera¹⁸.

Si se compara, en la testamentaría de don Luis¹⁹, la valoración de los palacios de Boadilla y Arenas de San Pedro, tasado aquél por el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, sobrino de don Ventura, en 3.156.719 reales de vellón, mientras que el segundo, con sus jardines, casa de oficios y tierras anejas, lo fue en 2.131.407, resulta evidente que la primacía residencial correspondía al primero, cuyo cálculo también abarcaría las instalaciones exteriores; no formalizadas las operaciones hasta 1797, once años antes emitió la real cámara un documento sobre lo ya inventariado que tasó Boadilla en «8.117.120 reales y 8 y medio maravedís»²⁰.

Al margen de su probable revisión según los ulteriores criterios correctores, esta enorme cantidad, sin duda no circunscrita a los bienes inmuebles, patentiza la preeminencia del abandonado palacio en la escena del infante, quien no podía subvenir a la terminación del de Arenas pese a tener tan gran capital absurdamente inmovilizado. Quizá Boadilla, por sus delicadas connotaciones, fuera invendible, pues el intento de enajenación hubiera proclamado la indefensión del príncipe y en el último término su protesta.

Pero también cabe, precisamente, que don Luis sustentase esta su «casa real» por excelencia o antonomasia como signo de reafirmación, imagen de jerarquía, abstracto símbolo del símbolo; en cierto modo, como testimonio de reproche. Dan una sólida pista sobre la trascendencia del sitio en el panorama mental del príncipe sus incumplidas previsiones testamentarias para su propio enterramiento.

Pardo Canalís²¹, en su estudio de los dos sepulcros neoclásicos de la capilla, donde yacen la condesa de Chinchón y los duques de San Fernando de Quiroga, o sea, María Teresa y María Luisa, hijas del infante, así como el marido de la segunda, obras, respectivamente, de Valeriano Salvatierra, hacia 1830, y Antonio Solá, en 1839, refiere el encargo del primero al acierto con que había labrado en 1824 el mismo artífice el del cardenal Luis de Borbón, hermano mayor de las anteriores (catedral de Toledo). Profundizando en esta relación, podría aventurarse que el del arzobispo, de por sí insólito como extraordinaria plasmación de un tipo monumental aquí entonces apenas cultivado, pero aún acorde con los usos representativos de la cúpula eclesiástica, da la pauta o consigna reivindicada

toria para los que, aprovechando el oratorio del palacio, constituyen una especie de panteón de los Borbón Vallabriga sin paralelo en el medio cortesano.

Los tres vástagos del infante gozan de soberbias tumbas arquitectónico-escultóricas donde no faltan sus respectivos retratos. Por añadidura, dos de ellas forman una capilla funeraria en un país que ha desechado este antes prestigioso modelo señorial y monárquico. Sin mengua de una directa emulación respecto a lo que el primogénito, como prelado, hizo en su catedral según una tradición ya entonces decadente, tan desacostumbrado lenguaje simbólico de los Borbón Vallabriga no deja de enlazar con un fervoroso designio de su padre.

Fallecido don Luis en el palacio de Arenas en 1785, se llevaron provisionalmente sus restos a una iglesia del mismo pueblo, la de San Pedro de Alcántara, donde siguieron hasta que en 1800 se trasladaron al Escorial, con lo que se conculcó de manera tan irrespetuosa como incomprensible su expreso e inequívoco mandato, pues su testamento de 1782 contenía una cláusula de este tenor: «Es mi voluntad se me sepulse en mi capilla de la villa de Boadilla, si en aquel tiempo se hallase vendida, y si no en la de Chinchón, cuías villas me pertenecen por legítimo título de compra; y ha de ser adornado con las insignias de las Ordenes de que soy caballero»²². Tanto si nos atenemos al término –menos adecuado, por otra parte, para la iglesia parroquial que para la del único convento del pueblo– como al hecho de que en 1782 aún no se había efectuado la consagración del edificio, la «capilla» de Boadilla del Monte ha de identificarse, por exclusión, con la del palacio, máxime a la esclarecedora luz del panteón tardoneoclásico de las Borbón Vallabriga. El orden de preferencias dictado por el infante no sólo revela una inversión de las jerarquizaciones simbólicas de su territorio en beneficio de este pretendido refugio cinegético, sino también una curiosa adecuación del espacio funerario a su postrema categoría de caballero particular.

Entre las dignidades de su hijo, el segundo cardenal Borbón, «conde y poseedor del estado de Chinchon, señor de Boadilla del Monte», no se airea más patronato que el «único y perpétuo de la capilla y Cabildo de Nuestra Señora de la Piedad de Chinchon y de la Religion de San Francisco»; al margen de que en Chinchón hubiera y haya un convento de clarisas con un enterramiento condal, el del quinto portador del título, muerto en 1665, se sabe, aunque de manera confusa, que la referida capilla de la Piedad estribaba o al menos se encontraba en la actual parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, donde consta con seguridad que se inhumó a un hijo de don Luis prematuramente desaparecido en 1779, Antonio María²³. Tres años después, el infante se decanta para sí mismo por Boadilla conforme a un atípico modelo.

Si el exiliado príncipe rechazó el Escorial no fue forzosamente por efecto del ostracismo, pues tanto su padre, Felipe V, de quien se sentía tan orgulloso, como su hermanastro Fernando VI habían ordenado que se les sepultase en nuevas fundaciones eclesiásticas. Pero la capilla del palacio no tenía tal carácter, sino que era un simple oratorio doméstico, aunque relativamente grande y desdoblado como público por su directo acceso desde la calle. El infante vuelve, pues, a un género de recinto funerario aristocrático muy difundido durante el barroco en regiones de población dispersa o donde por la poca entidad de ciudades y villas escaseaban los templos amplios. A veces

estas capillas sepulcrales adyacentes a los palacios se deslizan hacia una superior categoría canónica, ya no en régimen de propiedad, sino de patronato. Como panteón de Felipe V, la colegiata de La Granja discurre, finalmente, por similares derroteros ideológicos. Pero la capillita hogareña de don Luis, por supuesto alejada de tales pretensiones, ofrece la particularidad morfológica de que no es un anexo interdependiente, reconocible como marco semiautónomo de unas específicas funciones que exceden del ámbito de la casa, sino parte integrante del edificio, embutida en su fábrica.

Si, como parece muy probable, el dormitorio de don Luis se abría sobre el muro donde, por ser el emplazamiento más adecuado, se encuentra el mausoleo de la condesa de Chinchón, en el lado del Evangelio, su tumba, sin duda coincidente con la de María Teresa, no dejaría de aludir física e ideológicamente al entonces obsoleto espécimen de la de Felipe II. Aunque no pida bulto o retrato, las insignias de las órdenes no apuntan a un monumento anicónico, sino más bien al enfático despliegue de explicitaciones adoptado por sus hijos.

La por otra parte obligada condición de que «se hallase vendita» parece indicar, sintomáticamente, que en tan tardía fecha como la de 1782 aún no se había procedido a la consagración de la capilla. No obstante, don Luis la señala en primer lugar, con preferencia a la de Chinchón, porque frente a esta cabeza de estado señorial Boadilla se perfila como la del conjunto de sus dominios.

Asociado con unos irrenunciables prestigios para los que no era óbice el desuso, el palacio expresaría, según el desgraciado infante, el mismo significado de residencia formal u oficial que, a escala de la monarquía, tenía el de su hermano el rey en la corte madrileña, donde casi nunca estaba. Quizá fue la consciencia de esa impregnación simbólica lo que llevó a Carlos III a obstaculizar el acatamiento de las previsiones funerarias de don Luis, interpretables no ya como una protesta, sino como una auto-rehabilitación póstuma.

Cuando el desagravio se produjo en las personas de sus hijos, nadie se acordó, sin embargo, de cumplimentar sus deseos; antes al contrario, fue entonces cuando, definitivamente, se le inhumó en el Escorial, quizá como gesto reivindicativo con el que coronar el pleno rescate de sus derechos por la familia Borbón Vallabriga. Matilla²⁴ contempla, en efecto, esta decisión como una «acción reparadora», e implícitamente le secunda Machín²⁵. Pero ello no quita que, probablemente con un propósito deliberado de continuidad, sus hijas hagan de la capilla del palacio un uso sepulcral en cuya idea se transparenta la del edificio como residencia principesca.

Muerto don Luis, Boadilla entra, a efectos historiográficos, en otro período confuso que, como el anterior, no lo es tanto si se revisa la documentación publicada, aunque ésta dista de clarificar las vicisitudes jurídicas por que atraviesa la posesión al menos hasta los años de 1840. Ni siquiera hay consenso sobre las fechas de nacimiento de las dos hijas del infante. Mientras que todos los autores están contestes en fijar para el del primogénito, Luis, la de 1777, Glendinning, Peña Lázaro, Tejero y Machín datan los de María Teresa y María Luisa, respectivamente, en 1780 y 1783, Matilla Tascón en 1779 y 1780 y Pardo Canalís, anunciando con gran antelación una posición intermedia, en 1779 y 1783; si bien estas disparidades cronológicas obedecen generalmente a débitos pasivos con contradictorias fuentes de información, Matilla Tascón se obstina en defender

para María Luisa la fecha de 1780 sin advertir que el testamento del infante, de 1782, por él transcrito y estudiado, no menciona más hijos que Luis y María Teresa²⁶.

Según el resumen de Machín²⁷, del principesco causante pasa el señorío de Boadilla al primogénito, quien, no pudiendo atenderlo, lo cede en 1803 a María Teresa, desde entonces condesa de Chinchón, cuya boda con Godoy seis años antes y automática recuperación del apellido y el rango regios traen aparejada una época de gran lustre para el palacio; hereda éste Carlota Luisa de Godoy y Borbón, fruto del señalado enlace, quien contrayendo a su vez matrimonio, en 1821, con Camilo Rúspoli y Khevenhuller-Metsch, príncipe de Rúspoli y duque de Lucca, inicia otra fase de soledad para Boadilla, abandonada por Florencia. Fuera de este encadenamiento de sucesiones quedaría, pues, la hija menor del infante, María Luisa, casada en 1817 con Joaquín de Melgarejo y Abalos, duque de San Fernando de Quiroga, cuyo título databa de 1814, y que desempeñó el ministerio de Estado en 1819-1820.

Se entiende, al parecer, que la transmisión del condado de Chinchón en 1803 (1802-1803, puntualiza Glendinning²⁸, refiriéndose quizá al proceso del respectivo expediente) comporta la del señorío de Boadilla. Pero, como se ha dicho, se trata de estados distintos vinculados hasta entonces a una misma persona, el primogénito Luis, sobre cuya trayectoria prelatia se proyecta, por cierto, el oportuno confusionismo, mucho mayor que el que suscita la carrera eclesiástica de su padre; arzobispo de Sevilla en 1799, durante el siguiente año no sólo se le confiere la púrpura cardenalicia, sino también, más tarde, tras renuncia de Lorenzana, la mitra de Toledo, que desempeña hasta su muerte en 1823, no obstante cuyo ascenso se le deja en administración la diócesis hispalense, cargo que el primado abandona, por dimisión, en 1815²⁹.

No se atisba confirmación de que la entrega del condado incluya la de unos derechos y propiedades ajenos a su ámbito. Por otra parte, ya apunta una duda que, como veremos, volverá a plantearse en relación a cierta noticia de 1840. Surge la interrogante de si el sitio perteneció en exclusiva a María Teresa o ésta lo compartió con otros herederos del infante. Según referencias documentales³⁰, el cardenal don Luis, que por vía de mayorazgo ostentaba desde 1800 los estados y señoríos de Boadilla y Chinchón, cedió en 1806 a los príncipes de la Paz el palacio de Arenas de San Pedro y, un año después, repartió «sus bienes, efectos y derechos patrimoniales» entre su madre y sus dos hermanas.

Se produjera entonces o en 1803, la donación de Boadilla inaugura una pretendida etapa de gran fasto cuya duración también se ignora. No podemos por menos de preguntarnos sobre el significado y función que en el territorio físico y mental de Godoy tenía esta casa de campo, manifiestamente la mejor de las varias que había acaparado, y si persistió el lustre en cuestión tras el derrocamiento de su dictadura. Para animar la estampa del gran esplendor alcanzado por Boadilla bajo el impulso del valido, imagina Correcher que en la «Historia», salón abierto a los jardines, se celebrarían fiestas, encadenadas con las cacerías; Reese ni siquiera alude al tópico, con la particularidad de que cree ya heredado el palacio en 1785 por María Teresa, a la que designa, antes de tiempo, como condesa de Chinchón y mujer de Manuel Godoy³¹.

En 1808, con su estrepitoso hundimiento, el improvisado príncipe vio esfumarse palacio y connubio. El dato de que, hacia 1830, la inscripción funeraria de la condesa de

Chinchón, muerta en 1828, omite toda referencia al vínculo, tanto puede deberse, según Pardo Canalís³², al deseo de no disgustar al monarca reinante, Fernando VII, como a «que por efecto de comprensibles consideraciones familiares no se quisiera perpetuar el recuerdo del consorte superviviente que, a los tres meses de enviudar, contrajo nuevas nupcias con 'el gran amor de su vida', Josefa Tudó, Condesa de Castillofiel». Pero son otros y más profundos los motivos de este silencio.

De la mano de Enrique Rúspoli³³, podemos seguir la novelesca historia de María Teresa desde que, acabada la guerra, dejó a la hija con el desterrado ministro, prescindiendo de ambos, para acogerse al cardenal, hasta que, en 1823, por contagio del liberalismo del prelado, hubo de exiliarse, como su hermana María Luisa y su marido, a París, donde cuatro años después feneció en la pobreza, pocas semanas antes de que se le reconociese la plena propiedad sobre la mitad de los bienes secuestrados al favorito, cuya administración ya había logrado; apenas se interesó por su hija Carlota, acompañante de Godoy desde 1808 hasta que en 1821 fue autorizada a volver a Madrid, donde se casó ese mismo año, y que, «siempre entre Italia, Francia y España», recibió con retraso, en 1851, la noticia del fallecimiento de su padre.

Las «comprensibles consideraciones familiares» no giraban, pues, en torno al segundo matrimonio del cónyuge supérstite, sino al fracaso del primero, y aunque el mausoleo de María Teresa fue iniciativa de Carlota, ésta, indulgente, se atuvo a la postura de su madre, que, así, según la lápida, yace en la capilla con el título de condesa de Chinchón, pero también con el de hija del infante, como testimonio de rehabilitación «post mortem» de quien difícilmente pudo hacer un adecuado uso del palacio desde la terminación de la contienda hasta su nuevo, miserable y definitivo destierro, antítesis de los esplendores cortesanos. De la fase previa al trienio constitucional, sólo se sabe que en octubre de 1817 María Teresa está instalada en Boadilla, desde donde pide frutales a los viveros de Aranjuez³⁴.

En conclusión, la etapa fastuosa duraría, a lo sumo, cinco años, de 1803 a 1808. Si el enlace de Carlota, en 1821, no implica el total renacimiento del lugar, al menos determina, desde que a finales del decenio se labra el sepulcro de María Teresa, su confirmación retroactiva como cabeza de los estados y señoríos adquiridos y vinculados por don Luis, cuya viuda, de otro lado, en su testamento de 25 de febrero de 1820, víspera de su muerte, se adelanta a reconocer esa centralidad simbólica familiar del sitio prohibido. Interesada Rosario Peña Lázaro³⁵ por sus previsiones respecto a la importante pinacoteca, dice que «en este aspecto se comportó como persona culta y con visión de futuro al disponer que todos sus cuadros se llevaran al palacio de Boadilla y que permanecieran allí mientras que existiera descendencia suya». Bajo ese acuerdo late, en realidad, un discurso reivindicatorio cuya ideología coincide con la de los posteriores sepulcros monumentales.

Reavivada la función funeraria de la capilla por la hija menor del infante, María Luisa, duquesa de San Fernando de Quiroga, que en 1839 encomienda a Antonio Solá la tumba de su esposo, Joaquín de Melgarejo y Abalos, muerto cuatro años antes, se plantea la cuestión de los posibles derechos de la pareja sobre Boadilla. Dejando de lado por el momento el problema de si los duques tenían la libre disposición de un elemento tan esencial al jardín como la gran fuente de Ventura Rodríguez, que según viene

diciéndose regalaron a Fernando VII, cumple concretar a qué título se aprovechó la sacristía para instalar este panteón cuya significación real o final excede de la originaria, pues aunque dedicado a Melgarejo, también acoge los restos de María Luisa, fallecida once años después que su consorte, no en balde la figura recostada de la mujer se impone sobre el busto del marido. Según un artículo publicado en 1840 en Roma³⁶, donde Solá trabajaba, al monumento está «destinado a la iglesia de Boadilla, feudo del ilustre difunto». Cabe preguntarse si, con anterioridad a las «numerosas divisiones» por «herencias, ventas y permutas» que, dentro de la misma familia, sufrió el sitio de Boadilla tras la muerte de Carlota en 1866³⁷, ya el reparto de «bienes, efectos y derechos patrimoniales» entre la madre y las dos hermanas del cardenal don Luis, en 1807, a que más arriba nos hemos referido, había afectado a esta posesión.

Aunque sigue perteneciendo a los descendientes de su promotor, apenas hay información sólida sobre la historia artística y social del palacio hasta la última guerra civil, en que experimenta daños muy graves. Por añadidura, en junio de 1939, cesadas las hostilidades, el fuego asola el jardín, no regado desde hacía años³⁸. Llega así la creación de don Luis a su período más crítico. El plan de reordenación del pueblo publicado en 1941 no sólo lleva consigo la reconstrucción del edificio, sino también la de los jardines, a cuyo efecto ofrece una propuesta a medio camino entre la fidelidad histórica y la corrección o invención historicistas³⁹. Aunque de este doble proyecto para el complejo residencial sólo prosperó la vertiente arquitectónica, se salvó, con el palacio, su estructura fuerte complementaria, base de una futura restauración del jardín.

Como muestran los resúmenes de Barreiro Pereira y Machín Hamalainen⁴⁰, la finca atraviesa desde el final de la contienda hasta nuestros días por diversas vicisitudes morfológicas y funcionales que no indican precisamente una continuidad de designio. Entre 1942 y 1944, y en el aludido contexto de la adopción de Boadilla por Regiones Devastadas, Antonio Navarro Sanjurjo ejecuta una considerable intervención no sólo para restablecer cubiertas y forjados, sino también para adaptar el contenedor –modificando sus partes menos «nobles»– a sus nuevos usos como escuela de niñas dependiente de Auxilio Social, destino que se mantendrá hasta 1973, fecha en que el inmueble revierte a su propietario, Carlos Rúspoli, duque de Sueca, y éste encarga otras actuaciones de consolidación a Antonio Muñoz Salvador.

Tras el oportuno expediente, para el que Luis Moya Blanco emite informe positivo en 1969, por Decreto 2.384/1974, de 20 de julio, se declara conjunto histórico-artístico el palacio, sus jardines y el inmediato convento de Madres Carmelitas, así como paraje pintoresco el parque o monte situado a los pies del complejo. De resultas de esta cobertura jurídica, bajo los auspicios de la Consejería de Política Territorial, de la Comunidad de Madrid, Amparo Berlinches aborda en 1991 un proyecto de adecuación del entorno noroeste y restauración de la fuente exterior.

Por último, en 1998 el palacio se desvincula de los descendientes del infante. Adquirido por el ayuntamiento de Boadilla, se anunció que albergaría el Instituto Europeo de Estudios Superiores de Cultura y Comunicación tras unas obras de rehabilitación que habrían de extenderse al rescate de la totalidad del recinto murado así como de su inmediata área de influencia.

PALACIO

No sin las cautelas o reservas que impone su comparativamente pequeña superficie, algunos autores tienden a reconsiderar el asentamiento señorial de Boadilla desde los presupuestos materiales y doctrinales del real sitio. En esa dirección apunta, tímidamente, Barreiro Pereira⁴¹, sobre la base de que la descripción del palacio hecha por Ponz lleva a pensar en un proyecto más complejo. El ilustrado viajero⁴² recoge una propuesta abierta por inconclusa, pero cuya posible multiplicidad tipológica parece retraerse a la simple concatenación de plaza, edificio, jardín, huerta y monte, sin otro atisbo de ordenación del territorio con miras más ambiciosas que el magnífico camino empezado hacia Madrid.

Según Junquera⁴³, Boadilla, «la gran creación de don Luis y Ventura Rodríguez», constituye «un Real Sitio en escala reducida pero más importante que el inacabado Riofrío». No se precisa si esta superioridad radica en un mayor grado de finalización o tiene, por el contrario, una dimensión intrínseca o absoluta. Ciertamente, en Boadilla se llegaron a realizar los jardines, pero desde la perspectiva de la idealidad conceptual, tanto por falta de trazas y referencias como por la escasa o borrosa entidad de las obras exteriores efectivamente construidas, ni siquiera puede determinarse en qué medida el programa se acerca a ese esquema monárquico o a su versión aristocrática. Mientras que el palacio de la Mosquera, en Arenas de San Pedro, diseñado por el mismo arquitecto en 1779, dispone de una bastante compleja aunque mal trabada red de instalaciones auxiliares donde se suceden jardín, viña, faisanera, pajarera y casa de oficios⁴⁴, lo publicado sobre Boadilla no concreta de qué modo se cubre un servicio tan imprescindible como el mencionado en último lugar, para el que probablemente se destina el edificio situado fuera del recinto, formando en el borde urbano una plazoleta frente al portalón noroeste, pues según el más antiguo plano general del conjunto —el correspondiente a este término municipal en la «Topografía Catastral de España», elaborado en 1868⁴⁵— sus irregularidades no quitan su relativa vertebración con el cuadrángulo de Rodríguez.

Pero aunque incluyese, como era necesario, una casa de oficios, el complejo de Boadilla, al igual que el de Arenas de San Pedro, no lleva aneja una nueva población, sino que entronca con una preexistente. Ajeno al tipo total o integral de organización propio del sitio regio borbónico, tampoco coincide plenamente con el espécimen de cabeza de estado nobiliario, pues aquí, como en Arenas, los adventicios usos residenciales apenas inciden sobre la trama física y social de las villas así adoptadas. Yuxtapuestos como episodios casi autónomos a unos centros más bien rurales aunque aprovechando sus efectivos humanos y de cualquier otro género que puedan serles útiles, los flamantes palacios adolecen de la vocación urbana característica del sitio aristocrático.

Ni siquiera en Boadilla, donde el señor es don Luis, éste parece preocuparse por unos atributos estamentales tan indisociables de su privilegiada condición como las iglesias de patronato, no incompatibles con la mentalidad ilustrada, pues sobrevivieron al Antiguo Régimen. Sus previsiones funerarias apuntan a que se desentendía del templo parroquial, aunque como consecuencia de la adquisición del lugar seguramente le pertenecía. Muy próximo al palacio se halla el convento de la Encarnación, de carmeli-

tas descalzas, fundado por los entonces señores en 1670 y acabado cuatro años después⁴⁶. Si, como es plausible, su patronato se transmitió al infante en virtud de la compra de Boadilla, se reproduciría el flujo de interacciones casa-convento propio del sitio nobiliario dando contenido funcional a la conexión morfológica, pero no hay constancia de que esto sucediera.

La «repercusión laboral y artística» del palacio de la Mosquera en la villa de Arenas de San Pedro se redujo, respectivamente, a una considerable demanda tanto de puestos de trabajo como de servicios y suministros y a alguna aislada intervención en otro punto de la comarca⁴⁷. Nada se sabe sobre el de Boadilla como eventual factor de cambio en la dinámica socio-cultural. Quizá brilló por su ausencia la utopía ilustrada en ambas posesiones de don Luis incluso como ornato ideológico de la explotación agropecuaria, que, pese al fracaso general, era obligado marco de pruebas para los ensayos reformistas del círculo cortesano.

Como tal, el sitio de Boadilla está menos aglutinado que el de Arenas, donde la relación entre los componentes se presta sin dificultad a una lectura cohesiva casi en clave de casa campestre de caballero particular, lo que allí era el infante. La interrupción de los trabajos ha podido contribuir a que en Boadilla la unidad básica o residencial quede morfológica y funcionalmente desprovista de eficaz diálogo con sus anexos. Encajado en declive entre dos fondos montañosos, el gran cuadrilátero del recinto palacial propiamente dicho se acoge con tanto rigor como habilidad no sólo al agreste medio rústico, sino también al débil sistema de preexistencias que marcan el convento y la misma villa. Ajustado al vértice de dos caminos, empalma con el casco como un hecho entre urbano y suburbano que reenderezase hacia una estricta articulación ortogonal la empírica del pueblo. El palacio, sobre las terrazas descendentes del jardín, se orienta hacia una explanada o plaza que, prolongada lateralmente como calle hasta el corazón de Boadilla, enlaza con típicos modelos hispanos de asentamiento señorial periférico. A similares pautas básicas se remite, aunque sin directo protagonismo urbano, no en balde dista de proclamar derechos jurisdiccionales, el de Arenas de San Pedro, levantado entre el monte y el caserío, dando a éste, pero desde el interior de una finca cuya solución física y simbólica de continuidad respecto a la población expresa elocuentemente el carácter con que en ella reside el semiexiliado príncipe.

Mientras que el de Boadilla, por efecto de la pendiente, se escalona sobre dos distintas cotas, con la consecuencia de una menor altura en la fachada exterior, el de Arenas se desarrolla a un solo nivel, como resultado de una excavación que, fatalmente, deja un foso a espaldas del inmueble. Variante de uno de los modelos de Serlio para villa en ladera⁴⁸, la última vivienda de don Luis ofrece un atípico ejemplo de asentamiento que, como veremos, dificulta la estructuración de su entorno.

En Boadilla, según el plano de 1868, la doble alineación arbórea tendida a lo largo del frente noroeste del complejo palacial se resuelve ante la fachada principal de la casa, excluidos los pabellones laterales, como una plaza semicircular con el actual depósito de aguas en el centro de su curva, patrón que, sin duda, sigue directrices dieciochescas, pero puede proceder del siglo XIX. Fuera del encadenamiento de residencia y jardines y de su hoy trastocado desahogo delantero aparecen, dispersas, edificaciones e instala-

ciones sin cuyo concurso no habría «sitio». Estima Reese²⁹ que probablemente formaron parte de la posesión el estanque artificial y otros elementos situados frente al portalón del nordeste. Sin titubeos, y en fecha anterior, señala Winthuysen³⁰ que «hacia uno de los lados del jardín está el parque, con grandes olmos y alberca, cerrado por verja de hierro».

Tanto el pretendido parque, con su estanque, como, al norte, el monumental gallinero, cuya planta describe una T unida por su base a un círculo, tienen su referencia geométrica en el gran escenario representativo, pero esta apenas perceptible relación de mero paralelismo entre el reducto principal y sus escasas e insuficientes dependencias exteriores no basta a sugerir una propuesta urbanística. No se ha prestado atención a cuanto definiría la empresa de don Luis como un «Real Sitio en escala reducida», con el agravante de que, sin las oportunas obras accesorias, no se entendería el sistema de usos de la vivienda, falta, por ejemplo, de caballerizas y de entrada para cabalgaduras o coches, incluso, a nivel de servicios y suministros, en las puertas de los diminutos pabellones de ambos lados. Como veremos, la interpretación maximalista o apologética de este empeño de Ventura Rodríguez, obstinada en descubrir espacios para caballerizas bajo uno de los banales de los jardines, o sea, en enfatizar la independencia del núcleo residencial, pasa precisamente por la negación implícita de su carácter de «sitio».

Situación, disposición y trazas hacen de la zona palacial un curioso trasunto de villa renacentista italiana. Cuadrado, a la manera antigua, el jardín ofrece un cerramiento de ladrillo con dos portales laterales en la primera parata y otros dos, más sencillos, en la tercera y última, ámbito de la huerta. Presidiendo la simétrica composición, el bloque rectangular del palacio, a cuyo paralelepípedo se añaden, alineados con la fachada exterior o del noroeste, dos cuerpos mucho más bajos y estrechos, no deja de recordar, por sus dos torres retranqueadas, la villa medicea de Castello. Habría que retroceder hasta la de la Florida, en la segunda mitad del XVII, para hallar en la esfera madrileña una muestra tan paradigmática de casa de campo a la italiana con edificio dominante, en eje, sobre jardines aterrazados.

Según el plano de 1868, los apéndices laterales en cuestión daban lugar a sendos patinillos separados de los jardines por tapias cuya realidad ahora confirman las catas llevadas a cabo con motivo de la presente propuesta de restauración.

Portaditas enmarcadas por columnas toscanas centran las dos fachadas, la del noroeste o de la plaza y la del sureste o del jardín, revocadas, como todo el palacio, en color rosa, aunque con zócalos, recercados y remates en granito, y ambas ligeramente rehundidas en el sector que corresponde a los cinco huecos centrales. Un segundo cuerpo flanqueado por columnas jónicas parece dar más énfasis a la portada del frente exterior. Para orquestar y animar estos larguísimos telones, Rodríguez les aplica juegos de pilas-tras con similar pero distinto ritmo cuya diferencia responde esencialmente a la del número de ejes, diecisiete hacia los jardines y quince en sentido opuesto. Del mismo modo que el torreón occidental camufla la cúpula de la capilla —que tiene entrada pública por una de las laterales de la fachada principal—, debiera el de levante dar luces a la escalera de servicio, pero, aunque simétrico con el del oratorio, queda desplazado de la respectiva caja.

Como se ha dicho, el palacio resulta inaccesible a carruajes y cabalgaduras, incluso en los pequeños pabellones conectados con las áreas utilitarias. La circunstancia de que haya que subir escalones para penetrar en el circuito formal o suntuario de una gran casa no es, de por sí, anómala, y, a título de patrimonio común, se aprecia tanto en mansiones campestres francesas del XVIII como en villas renacentistas italianas, pero enlazada con una infraestructura complementaria que aquí está falta de la necesaria nitidez.

Destaca, por otra parte, en una primera aproximación a los alzados, y a ello volveremos cuando tratemos el proceso constructivo, la escasa altura del cuerpo o planta noble, cuyo fenestraje apenas guarda distancias con el del nivel superior. En Arenas de San Pedro no sólo ese piso, sino también el bajo, alcanzan el desarrollo vertical exigido por el lujo del espacio para determinadas series de estancias.

Frontero a la fachada principal o exterior del palacio de Boadilla, el depósito de aguas, cubierto por una fuente parietal a modo de arco de triunfo, con tres nichos, el intermedio más grande, entre pilastras dóricas, es pieza clave para la hipotética organización de la plaza, semicircular y arbórea según el plano de 1868, pero muy distinta y extremadamente problemática a la luz de algunas interpretaciones sobre el alcance total del proyecto de Rodríguez.

Si Pardo Canalís⁵¹ constata la pérdida de los fondos archivísticos relativos a los sepulcros neoclásicos de la capilla, Junquera⁵², mucho después, afirma que la construcción del palacio «está sorprendentemente mal documentada». Aunque así sea, por ejemplo, respecto a las obras de los sitios reales en acepción estricta, ciertos materiales publicados pero hasta ahora no analizados permiten extraer nuevas y decisivas conclusiones sobre la marcha de la fábrica. El estado de la cuestión sigue en los términos que lo planteó Reese con sus hallazgos documentales, al margen de las elucubraciones sobre las alas supuestamente no ejecutadas.

Desde octubre de 1763 hasta abril de 1764, Ventura Rodríguez dirige personalmente los trabajos del que llama «nuevo Palacio de Boadilla», según lo aportado por Reese⁵³, quien estima que este fue su único encargo importante en el período de 1763-66. La fecha de 1765, inscrita en el propio edificio, indica su terminación al menos en los aspectos fundamentales. Nada agregan en tal sentido autores como Barreiro Pereira y Machín Hamalainen⁵⁴. Inducido a error por Ceán Bermúdez, según el cual Rodríguez «extendió y mejoró los palacios que después de casado habitaba el infante D. Luis en Boadilla y Arenas», Kubler, gratuitamente, había datado la finalización en 1776, el año de la boda⁵⁵.

Sin embargo de las noticias allegadas por Reese, se ha publicado una relación de los individuos que componían el cuarto del ya difunto don Luis donde aparece el siguiente asiento: «Dn. Ventura Rodríguez, maestro maor. de las obras de Madrid y Arquitecto de las de S.A. goza diez y ocho mil rs. de vón. al año por su Rl. Decreto de 18 de Septiembre de 1781 mandando se contase su haver desde 1º de año de 1764 qe. corrió con las obras de Boadilla»⁵⁶.

Cuando menos confusas, las informaciones de Antonio Ponz⁵⁷ han provocado un estéril y superficial debate sobre la envergadura ideal de la propuesta. Dice que al palacio «se ha de añadir mucha obra por los dos lados, baxo la dirección del Arquitecto Don Ventura Rodríguez, según se proyectó»; curiosamente, se abstiene de explicitar

que el ejecutor es también el autor de las trazas, mientras que le reconoce «la invención y disposición» de la fuente del jardín y «la dirección y dibujos» de la tribuna de la capilla. No identificables las referidas alas laterales con los pequeños pabellones que flanquean el gran bloque prismático, cuya poca entidad repugna a la expresión de «mucho obra», parece haberse descartado que la ampliación se atuviera al mismo arbitrio de desarrollo latitudinal, tan acreditado al menos desde Versalles.

Puestos en la alternativa de unas líneas normales al paralelepípedo y orientadas hacia el exterior o hacia los jardines, los autores oscilan entre dos tipos de planta poco congruentes con el medio. Dados los condicionamientos de su modo de implantación, el palacio de Boadilla deviene tan inconciliable con la «cour d'honneur» a la francesa como con el patio abierto trasero de la villa renacentista italiana. En su informe de 1969 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el expediente de declaración, Luis Moya, al que sigue Machín Hamalainen, opta por la solución de plaza monumental de entrada con fuente-depósito en eje³⁸. Fuera este espacio cuadrado o —como apunta, con pantalla arbórea, el plano de 1868— semicircular, habría de respetar, por fuerza, el actual sistema circulatorio, que no ya a causa de la fuente frontal, sino del monte sobre el que se apoya, impone como cauce de acceso al edificio la calle paralela a su fachada. Resultaría, pues, un recinto clausurado a sus pies por una fuente-depósito y sin más arcos practicables que los contiguos al palacio, o sea, una improbable «cour d'honneur» de ingreso lateral.

Contrariamente, Kubler³⁹ se decanta por el patio en U hacia los jardines. Estaríamos, pues, ante el espécimen codificado a comienzo del siglo XVI por la villa Farnesina, de Roma, y que, combinado con el del ensanchamiento, determina a mediados de esa centuria la aumentación del palacio Pitti, de Florencia. Aunque avalado por la obvia remisión del conjunto de Boadilla a la casa de campo renacentista italiana, ese concreto principio expansivo no parece encajar con la disposición del inmediato bancale ajardinado, salvo que, eliminando todo equilibrio de masas, el incremento cargase sobre sus muros laterales de contención. El palacio no acusa enjarjes ni indicio alguno de que se halle incompleto.

Trazas no originales, iniciales o proyectuales, pero del estudio de don Ventura, el alzado trasero y el plano del piso noble publicados —sin el menor comentario y en deficientes condiciones— por Barreiro Pereira como pertenecientes a la colección de Luis Cervera Vera, y cuyo examen directo nos ha deparado, junto con la fecha de finalización de la residencia —1765— ya inscrita sobre el antepecho de remate, la firma de Alfonso Rodríguez, arquitecto, es decir, Alfonso Regalado Rodríguez, desde 1766 aparejador del infante y diecinueve años después académico de mérito por la arquitectura —lo que teóricamente podría retrasar la elaboración de tales diseños hasta 1785, en torno a la muerte de don Luis—, corresponden al estado actual o definitivo del inmueble, que, descontadas puntuales modificaciones de distribución interior, sólo difiere en la simplificación de las cubiertas de las torres⁴⁰.

Documentación también publicada pero no estudiada demuestra que las obras dirigidas por don Ventura entre 1763 y 1764 obedecen a una propuesta cuyo contenido coincide con el presente palacio y los planos de Regalado Rodríguez. Considerando que

esta campaña estriba en una ampliación de la reconstrucción poco antes emprendida para el infante, cabe suponer que Ponz alude a un nuevo y tercer programa. A escala del territorio principesco, particularmente tras la boda, el proceso del diseño arquitectónico sobrenada en un estilo residencial inseguro que obliga a continuos cambios de decisiones, más allá de lo habitual en este género de mecenazgo o patronazgo artístico. Quedó en el papel la reforma con que en 1777 intentó adecuar el palacio de Cadalso de los Vidrios para don Luis su incansable arquitecto Ventura Rodríguez, cuyas plantas facilitó, sin estudiarlas, Junquera y Mato y que, lejos de entrañar, como apuntaba Reese cuando aún no se conocían estas trazas, una derivación del interés por los prototipos nacionales –más allá de Herrera– hacia otras creaciones renacentistas y platerescas, se circunscribe a una practicista regularización del caótico edificio, con total reformulación de fachada principal y patio, aunque respetando la doble logia o galería del jardín⁶¹. También durante la última etapa de su vida, en Arenas de San Pedro, mostró el hermano del rey cierta vacilación entre un concepto de provisionalidad campamental y las exigencias arquitectónicas de la continuidad programática. Desde que en 1777 se instala allí hasta que, dos años después, y de la mano del mismo maestro, decide erigir el por otra parte inacabado palacio de la Mosquera, ocupa temporal y sucesivamente dos viviendas, la segunda de las cuales rehace y engrandece no sin dignificarla con las oportunas dependencias para caballerizas y oficinas varias⁶². Cabe, en fin, preguntarse si alguna vez el infante contempló sus asentamientos como una idealidad proyectual completa y cerrada.

Sin profundizar en ella, autores recientes recogen la noticia de que, al parecer, Rodríguez, en Boadilla, remodeló un inmueble anterior⁶³. Refiriéndose al documento que acredita la realidad de esa actuación sobre la base de una casa preexistente, aunque sin siquiera rozar la cuestión, dice Junquera y Mato⁶⁴ que Valverde Madrid ofrece «el contrato de obra con Manuel Machuca Vargas» para llevar a cabo el palacio. Pero no es Manuel Machuca Vargas, nacido, según Ceán Bermúdez⁶⁵, en 1750 y, por ende, aún a punto de salir de la infancia, quien va a encargarse del proyecto de Rodríguez. En el lapso de Junquera, que mezcla los nombres de arquitecto y autorizante, se trasluce la necesidad de asociar el designio del maestro a un discípulo prestigioso.

Incomprensiblemente, no se ha analizado esta escritura ni, por tanto, cotejado su reahíla de condiciones con la materialidad del edificio, sobre cuya génesis proporciona definitiva información. Según el documento dado a luz por Valverde Madrid⁶⁶, el 21 de enero de 1762, ante el notario Manuel Machuca, y en relación a ciertas trazas cuyo autor se silencia, se contrata con Antonio de Machuca y Vargas, maestro arquitecto vecino de Madrid, la ampliación del palacio de Boadilla, ya reconstruido a expensas del infante «hasta su perfecta conclusion» a partir del «que llamaban de las dos torres», comprado a la marquesa de Mirabal. Pretende don Luis que «se haga capilla, repostería, cocinas y otras obras» mediante la adición de sendos núcleos organizativos a los costados de la recién terminada casa. Cuando se señala que «se han de levantar, así en la capilla como en el lado de las cocinas, sus cuerpos de luces sobre los cuales se han de sentar los dos chapiteles que se hallan hoy sobre las torres», se está sin duda alguna describiendo el bloque en su presente configuración.

Pese a la declarada intención de armonizar lo nuevo con el precedente programa, éste no sólo es reconocible en planta general, sino también, desde fuera, en el ligero retranqueo

de las fachadas correspondiente a los cinco huecos centrales e incluso en el alzado. El doble «risalto» sugerido por las pilastras denota el acrecentamiento, que en la fachada a los jardines suma dos ejes más con el resultado de un distinto ritmo. Pero en contraste con esta coherencia estructural o claridad expositiva, Rodríguez aplica otro «risalto» de pilastras a la portada del sureste para amortiguar la excesiva anchura de los paños laterales, cuya desproporción no se repite en el frente principal. Queda así un tanto desdibujado o camuflado, hacia los jardines, el primer palacete de don Luis, quizá diseñado por el mismo Rodríguez, pero no aislable estilísticamente en el definitivo conjunto.

Al margen de varios desmontes y actuaciones de regularización en el entorno que van desde el despeje y empedrado de la plazuela –a buen seguro la actual de acceso– hasta el cambio del curso de un arroyo y el tendido de un puente a la entrada de un monte –sin duda el del sotillo del «Bosquete», en arco escarzano, rematado a sus extremos por bellotas⁶⁷–, el instrumento notarial no apunta hacia la idea de sitio, y sólo incidentalmente, cuando menciona «las nuevas fachadas del jardín», se refiere a éste, ya realizado o al menos previsto.

Según un informe de la real cámara emitido en 1786 que habla de «las dos antiguas casa palacios de Boadilla que S.A. mandó demoler para construir el palacio actual»⁶⁸, nada quedó del único o duplicado «de las dos torres». Sin embargo, éstas subsisten cuando se redacta el contrato, quizá, vista la planta del hoy sector central, sobre los cuadrados de las cajas de las escaleras principal y de servicio. O don Luis reintrodujo el tema en su palacete de caza o, simplemente, lo aprovechó en el contexto de la reforma de la primitiva residencia señorial. En cualquier caso, los chapiteles de esas torres, probablemente identificables con los de perfil barroco que describe el alzado de Alfonso Regalado Rodríguez, quizá no pasaron a los «cuerpos de luces», cuyas cubiertas de tejas a cuatro aguas ya aparecen en los más antiguos testimonios fotográficos.

Aunque fundido con las adiciones laterales, que triplican su longitud y volumen, el paralelepípedo de que arranca la obra contratada en 1762 retiene su integridad funcional y arquitectónica, como una casa dentro de la casa. La diferencia de cotas inferiores pone de manifiesto no sólo el proceso de agregación, sino también las dificultades que suscitaba la armonización de las dos propuestas. A este nivel, el engarce de los añadidos entre sí y con el núcleo anterior queda evidentemente mal resuelto. Pero la apriorísticamente deseable fluidez de relaciones choca aquí con una brusca contraposición de usos, muy humildes en la áreas nuevas, y de la más elevada representación en la central. Efectivamente, según la estructura distributiva del palacete original de don Luis, en esta planta intercomunicada con los jardines, y hasta donde desciende la caja de la escalera principal, se abre, frente al parterre, el salón de la Historia, el más importante incluso después de la ampliación. Rodríguez se vio, pues, obligado a respetar su autonomía atenuando en lo posible la conexión con los sectores utilitarios adyacentes.

A propósito de ciertas cuestiones de accesibilidad que en su momento abordaremos, interesa señalar que bajo esta cota prosigue la escalera principal, parcialmente en rampa, hasta la entrada de dos pasadizos, ambos cegados.

Por más de un concepto tanto la casa «de las dos torres» como la que, derribándola o remodelándola, se hizo tras la compra de Boadilla podrían relacionarse con la de-

nominada de Godoy, en el borde urbano de Villaviciosa de Odón, sobre una vaguada, que si fue del favorito procedería de su suegro. Se trata de un paralelepípedo con frente exterior coronado por dos torres y flaqueado en cortísima U por pequeños pabellones sobresalientes, uno de los cuales se prolonga hacia atrás como logia columnaria arquiteada de dos cuerpos –los que tiene el edificio– hasta formar martillo en la fachada posterior, tras la que aparece sobre muros de contención una gran terraza desde la que se desciende al jardín mediante monumental escalera; de su origen sólo se dice que quizá esté conectada con la presencia de la corte a raíz del enclaustramiento de Fernando VI⁶⁹.

Pero, si se exceptúa la escalera, emparentada con las del jardín de Boadilla y adjudicable, por tanto, hacia las mismas fechas, al círculo de Rodríguez –a quien se atribuye la fuente de los Caños, frontera al castillo de Villaviciosa, como encargo del infante don Felipe–, nos hallamos ante un ejercicio tradicionalista y castizo que discurre al margen del diseño cortesano. Una vista de Villaviciosa de Odón firmada por Francesco Battaglioli en 1760, al año siguiente de la muerte del egregio loco –Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla–, permite comprobar no sólo que a la casa, perfectamente reconocible, le faltan la escalera y su plataforma, sino también que los personajes sugieren ciertos vínculos entre esta mansión y el castillo, marco del luctuoso acontecimiento; a propósito del lienzo, se indica que por entonces contaba el pueblo con un palacio y huerta del cirujano mayor del rey, don Blas Beaumont, que había pertenecido al duque de Gandía⁷⁰. Cabe que éste sea el inmueble en cuestión, que por su típico asentamiento de villa, su constitución en bloque y su fachada con dos torres y cinco ejes, restados los dos de las alas transversales, parece anunciar el palacete del infante o, mejor dicho, el de los marqueses de Mirabal.

El pie forzado del primer proyecto de don Luis determina la exigua altura del piso noble, justificable en un pabellón de caza, pero no en el palacio final. No puede, en cambio, afirmarse que la ausencia de entrada para cabalgaduras y carruajes derive del mismo condicionamiento. En planta, se percibe de inmediato la yuxtaposición de los nuevos rectángulos a ambos lados del central, cuyas medidas dan las de aquéllos. Para cumplimentar con un adecuado sistema circulatorio los diversos programas funcionales ahora incorporados a la casa, se abandona la estructuración en dos crujías paralelas del antiguo pabellón por un arbitrio equivalente a un patio cubierto, sobre cuyo modelo se montan los núcleos de la capilla y de la segunda escalera de servicio. Ésta responde a una brillante tipología utilitaria introducida por Sacchetti en el palacio real y a la que en el Hospital General vuelve con éxito Sabatini. Incomprensiblemente, algún autor⁷¹ descubre aquí una escalera tan «principal» como la que sube desde el vestíbulo, pese a la evidencia de sus distintos significados.

Inscrita en un rectángulo, la capilla, de esquema prácticamente oval merced a sus exedras de cabecera y pies, recorre toda la altura del edificio hasta el interior de la respectiva torre. Conforme a las exigencias de su modelo, enlaza mediante tribunas con el piso noble. A este nivel del «cuarto principal» se halla el recoleto oratorio circular de don Luis en Arenas de San Pedro⁷², donde el infante no necesitó una iglesia palatina desdoblable como pública.

La agregación de los dos patios cubiertos a la organización longitudinal intermedia prefigura en ciertos aspectos la fórmula con la que, según el principio vilanovino de la composición por partes, se soluciona la compleja planta del Museo del Prado.

Antonio de Machuca y Vargas, ejecutor de la ampliación, precede cronológicamente al Manuel de idénticos apellidos, con toda probabilidad su hermano, como discípulo de Ventura Rodríguez. Si Junquera los confunde en su apresurada lectura del contrato, Quintana Martínez⁷³, cuando registra sus respectivas ejecutorias en la Academia de San Fernando, hace de los dos una sola o misma persona, Antonio, Manuel o Manuel Antonio, que, al margen de otros reconocimientos posteriores, en 1753, con treinta y un años, obtiene el segundo premio de la segunda clase por la arquitectura, y en 1757 el segundo de la primera. Estos concretos galardones corresponden a Antonio, pues los restantes méritos, como aclara la confrontación con Ceán Bermúdez⁷⁴, se refieren al Manuel por otra parte nacido en 1750.

Así difuminada la figura del primero, tampoco es fácil determinar su exacta categoría profesional, que parece oscilar entre la de arquitecto y la de simple maestro. A propósito de su colaboración con Ventura Rodríguez precisamente en la capilla de San Pedro de Alcántara, de Arenas de San Pedro, donde después recibirá don Luis provisional sepultura, para cuyos diseños de 1752 se le envía a tomar medidas por su conocida habilidad y acreditada experiencia, Antonio queda caracterizado como un arquitecto del que se mencionan muchas obras en Madrid e integrante de la junta preparatoria de otra academia, la mejicana de San Carlos⁷⁵. Sin embargo, según el repertorio de Urdiales Gutiérrez⁷⁶, más se perfila en 1758 y 1760 como maestro de obras que como arquitecto, título formal y materialmente inadecuado a quien rara vez parece proporcionar trazas para sus modestos trabajos, uno de ellos, por cierto, destinado a un burócrata del infante.

Con todo, la habilidad de Antonio no debía reducirse a la toma de medidas, pues un encargo como la realización del definitivo proyecto para el palacio de Boadilla patentiza que en esta cualificada esfera profesional también gozaba de la confianza de Rodríguez. Dadas, no obstante, las limitaciones del discípulo, sería absurdo distinguirlo con una libertad interpretativa o completiva que excedía de sus capacidades, por lo que sobran los esfuerzos atribucionistas o filológicos en orden a adjudicar a don Ventura elementos como la fuente-depósito de la plaza delantera, posiblemente suya según Barreiro Pereira y Machín Hamalainen⁷⁷, y que, si procede de esta campaña y no de la reconstrucción inicial, en ningún caso se debería a Antonio Vargas Machuca. Como señala Reese, en la trayectoria artística de Rodríguez tal propuesta responde a un modelo tripartito, de efecto romano, que, entre otros ejemplos, comprende la «porte cochère» de Arenas, uno de los aspectos parciales de esta otra casa –añadimos– que, además de su idea germinal, Junquera, desorientado por la intervención de ayudantes, se inclina a conceder a don Ventura, y cuyo clasicismo destaca Sambricio en contraste con el esquema aún barroco del palacio; aunque Ignacio Tomás firma en 1779 el alzado de la fachada principal y tres años después su hermano Domingo tres plantas circunscritas a lo verdaderamente materializado, consta que tanto ellos como Mateo Guill y Alfonso Regalado Rodríguez, asimismo llamados a Arenas, fueron meros ejecutores de las ideas de su maestro⁷⁸.

Reconducido a sus justos términos el funcionamiento de la oficina arquitectónica de Rodríguez en lo tocante a este segundo palacio, ningún problema ofrece respecto a la aumentación del de Boadilla, donde tanto la borrosa figura del asistente como el testimonio de Ponz descartan toda otra autoría en la formulación de las trazas.

Según Kubler⁷⁹, «el edificio distribuye su interés en los extremos, con una grata sensación de soltura rural, cual en la villa proyectada por Vignola para Julio III y en el diseño de Herrera para Aranjuez». Reese⁸⁰ ve en esta reducción de la «tiranía del centro» una concepción revolucionaria que se asocia con otras novedades estilísticas del palacio, donde –sin perjuicio de los préstamos palladianos– el énfasis en los pabellones laterales, la refinada horizontalidad, la simplicidad de superficies y la precisión y pureza de la masa geométrica acusan la abstracción del idioma herreriano, pero acomodada a la del post-barroco francés de mediados del XVIII, y en concreto a la de Gabriel e incluso Ledoux, aunque, contradictoriamente, la capilla implique un retroceso al neobarroco que Rodríguez no deja de cultivar en otros encargos de esta misma etapa. Quizás siguiendo la pista de Reese, Correcher⁸¹, expeditivamente, adscribe palacio y jardín al neoclasicismo.

En relación a su errónea datación para Boadilla, afirma Kubler que, durante el periodo de 1770-76, Rodríguez aborda diversos proyectos de palacios –éste, el de Altamira y también el no ejecutado de Liria, cuyas trazas definitivas atribuye dicho autor a Antonio Gilabert interpretando mal al por otra parte no especializado Gaya Nuño– que «son todos ellos variaciones sobre el mismo tema, de una estructura tres veces más larga que alta, con quince ventanas y ejes de tres o cuatro pisos»⁸².

Aún así, la fachada principal de Boadilla, fruto del anterior decenio, tiene mucho más ajustado espejo compositivo y estilístico, veinte años después de su inscripción, en la de otro palacio madrileño, el de Talara, diseñado en 1785 por Manuel Machuca, el probable hermano de Antonio. Su frente, según África Martínez⁸³ –quien lo da como realizado, pese a que se llevó a cabo con drásticas simplificaciones–, refleja los elementos de una nueva arquitectura «que en cierta manera se retoma del Renacimiento». Como confirman los jardines, es, efectivamente, el clasicismo del siglo XVI lo que subyace en el palacio de Boadilla, pero no sin débitos con su reformulación a comienzos del XVII por Juan Gómez de Mora, cuyo escueto sistema de portadas columnarias, expresión de una norma autóctona, reciclan otros muchos edificios civiles de la corte durante las últimas décadas del XVIII. En el inevitable contexto de la controversia sobre la modernidad comparativa de Rodríguez, no puede sostenerse que esta depurada reflexión en torno a la economía de medios post-herreriana sugiera vinculaciones directas ni de estricta concomitancia con el emergente neoclasicismo francés.

Tanto por su esquema de alcázar hispánico torreado con escalera imperial en eje entre dos patios como por el alzado de la fachada principal, que, pórtico clasicista incluido, parece hacer guiños a la villa de Este, en Tívoli, según conocida estampa de Dupérac, de 1573, el palacio de Arenas de San Pedro, proyectado en 1779, supone asimismo una distanciada indagación sobre temas del renacimiento. Si acaso, por el escudo heráldico entre guirnaldas del tímpano, el frontón recto que –a nivel teórico de propuesta, no de construcción efectiva– remata el «risalto» central del frente podría admitir una lectura en clave francesa moderna.

A medio camino entre un convencional pórtico tetrástilo y el quinientista de Arenas está el del llamado palacio de Larrinaga o de Godoy, en Carabanchel Alto, con estructura arquiteada y almohadillada donde las columnas quedan sustituidas por pilastras. De Rodríguez o de su escuela según varios autores, el edificio, regalado a Carlota Luisa, la nieta del infante, por su madrina la reina María Luisa, constituye, como el de Boadilla, un paralelepípedo o bloque sin patios, y, en efecto, su discreto barrococlasicismo concuerda con el ámbito de don Ventura; probablemente es la casa de recreo levantada, según Ceán-Bermúdez, en este pueblo para el conde de Campo de Alange por Ramón Durán, discípulo de Rodríguez muerto en 1797 o 1798⁸⁴.

Aunque no quepa pensar que Rodríguez asumiera como fuente de inspiración el anti-ejemplo cuya portada resumía todas las perversidades de la corrupción barroca en versión castiza, el madrileño hospicio de San Fernando adelanta en términos similares el tema de las dos torres retranqueadas y achaparradas, elementos que Verdú Ruiz⁸⁵ refiere no a la campaña de reformas emprendida por Pedro de Ribera entre 1721 y 1726, sino al proyecto original de 1674, obra al parecer de José de Arroyo, pues documentación de 1678 menciona los «miradores» como ya ejecutados.

Al margen de esta objetiva aunque quizá intrascendente relación, Ventura Rodríguez, en 1772, diez años después de haber trazado los cuerpos de luces correspondientes a la ampliación de Boadilla, rescata su diseño, con ligeras variantes, para cubrir la media naranja de la iglesia parroquial de Berja (Granada)⁸⁶.

A la misma solución parecen volver, pasada otra década, las achatadas torres del palacio ducal de Fernán Núñez (Córdoba), que por su fachada principal, su portada, su combinación cromática, su esquema próximo al bloque rectangular y su disposición transversal en ladera, entre las cotas desiguales de una plaza pública –centro aquí de un «sitio» nobiliario plenamente desarrollado, con dependencias tan expresivas de una funcionalidad ilustrada como un mesón y una escuela– y el arranque de unos jardines aterrazados descendentes, podría, en efecto, acogerse, aunque a través de una atrasada relectura periférica, al sin duda entonces prestigioso ejemplo madrileño. Si bien señalando las obvias conexiones de la propuesta cordobesa con la producción contemporánea española, se ha estimado plausible que el conde de Fernán Núñez remitiera en 1783 desde Lisboa el modelo para la reconstrucción de su casa solar, cuyo frente reproduciría el del palacio de las Necesidades⁸⁷. Pero sus únicos rasgos comunes son la bicromía, la estructuración en dos pisos y –forzando la semejanza– el realce de los huecos del superior mediante los oportunos frontones, rectos en el caso portugués, y con la típica alternancia barrococlasicista de rectos y curvos en la pretendida derivación. Como otras empresas confiadas, en sus territorios originarios, por los grandes personajes reformistas de la corte a artistas locales, el palacio de Fernán Núñez revela una profunda contradicción entre significativo y significado. Pese a su deuda general con el mundo académico y la concreta con Ventura Rodríguez, la híbrida escritura del proyecto, que degenera en directas citas del barroco local, más insinúa un voluntarista ejercicio de maestro de obras provinciano que la errónea adaptación de unas trazas enviadas desde Madrid.

Apenas se ha escrito nada sobre el ornato y la distribución de los interiores en Boadilla. Consta por la testamentaria del infante que las estancias lucían colgaduras⁸⁸.

Si se exceptúan las escaleras y el gran oratorio, no hay, al presente, más espacios con arquitectura interior o un concepto de decoración fija que la sala rematada en exedra tras dos columnas exentas lignarias. Según Barreiro Pereira, esta habitación pompeyana sería el dormitorio de don Luis, pero Machín Hamalainen, sugiriendo para el del infante la que posee tribuna directa sobre la capilla, dice que al parecer correspondía al de la condesa de Chinchón⁶⁹. Lo cierto es que no señala otro en el piso noble el plano firmado por Alfonso Regalado Rodríguez que el que, entre dos gabinetes, quizás desdoblables como vestidor y cámara, asoma a la iglesia, y que, por exclusión, pertenecería al propietario. Conforme a este curioso documento, que tan decisiva luz arroja sobre el sistema de utilizaciones de la casa, la actual alcoba de las columnas –probablemente debida a la condesa de Chinchón– ocupa parte del primitivo «salón grande», acoplado al ángulo sudeste, y hoy dividido en tres piezas.

No sólo orientado hacia el jardín, sino no ofreciendo apenas más espacio importante hacia la fachada exterior que el «salón de Guardias» por el escaso desahogo que de ese lado permiten los núcleos organizativos de la capilla y de la escalera de servicio, el cuarto principal, según lo transmite Regalado Rodríguez, plasma un compromiso entre el programa suntuario-emblemático de un palacio del tardobarroco y las limitaciones derivadas tanto de la historia arquitectónica del edificio como del ambiguo estatuto de su dueño. El referido salón de guardias, en que desemboca la escalera de honor, da paso, transversalmente, a una «sala de enmedio», entre las piezas «de Aparador» y «para Comer» –denominaciones quizá expresivas de una rigurosa especialidad de usos aún inconciliable con la elástica funcionalidad española–, que centra sobre la fachada al jardín la larga «enfilade» en cuyos extremos figuran el gabinete siguiente al único dormitorio y el pretendido «salon grande». Éste sólo lo es relativamente, subordinado al de la Historia, que aunque al margen de la secuencia o itinerario ceremonial, supone el máximo episodio representativo del palacio, fuera de la capilla. La desconexión entre el salón grande y el complejo introductorio definido por el de guardias y la escalera, tras los que, mediante una compartimentación practicista a espaldas de toda idea de magnificencia, se abre el triple dispositivo del sector para comer, no sólo revela una cierta informalidad de villa campestre aunque cabeza de señorío, sino también la preexistencia y el desligamiento orgánico de la estancia principal.

JARDINES

Según Correcher⁹⁰, la utilización del edificio como escuela de Auxilio Social entre 1944 y 1973 «explica la no reconstrucción del jardín», presa, tras el incendio, de «la incuria y el uso inadecuado», pues su rescate era difícilmente compatible con tal destino. Como quiera que el plan de Regiones Devastadas, publicado en 1941, sí contemplaba su restauración, cabe, efectivamente, que se desistiera de llevarlo a cabo por coherencia con la pobre funcionalidad sobrevenida, muy ajena a las primeras previsiones. De acuerdo con unos involutivos parámetros que, pese al puntual toque de demagogia, entrañan todo un retroceso a la neofeudalidad, se proyecta la recomposición de Boadilla desde unas inverosímiles premisas de reactivación de su antiguo estatuto como sitio regio-aristocrático. Según Faci Iribarren⁹¹, «indudablemente, la mejor utilización de este Palacio es aquella para la que fué creado: residencia de los señores Duques, lo cual devolvería al pueblo señorío, vida y bienestar, tal como lo requiere la alta ordenación social de la nueva España»; en su defecto, propone afectarlo a «otros fines más o menos adaptados al tipo de edificación: por ejemplo, residencia accidental de personalidades ilustres, museo, etc.».

Cierto detalle induce a pensar que durante la campaña de 1942-44 para habilitar el bloque como centro asistencial-docente hubo serias vacilaciones sobre el alcance o ideología de la intervención, cuyo carácter práctico había de conciliarse con el respeto de las partes «nobles». Recoge Machín Hamalainen⁹² a través de una información oral el curioso dato de que se decidió eliminar la decoración de la capilla e incluso comenzó a picarse, aunque posteriormente se optó por reconstituirla con la colaboración de profesionales valencianos.

Ornato superfluo, como el del oratorio, el jardín quedó en el limbo del ultraconservadurismo autárquico, sacrificado a la «alta ordenación social» del nuevo régimen en unos términos insospechados para Faci Iribarren. Se frustró su reorientación hacia un historicismo correctivo e inventivo que, bajo el modelo sincrético pseudoclasicista madurado durante la década anterior, pretendía extraer las últimas consecuencias del programa de Ventura Rodríguez. Salvado de la falsificación, pero reducido a una estructura fuerte que aquí es realmente acreedora a esa calificación por la reciedumbre de su concepto arquitectónico, el jardín de Boadilla ofrece tan escasos testimonio botánicos que sin el complemento de los gráficos resulta ilegible.

A diferencia de la del palacio, su historia constructiva no tiene más horizonte documental que el contrato de 1762 para la ampliación de la residencia, según cuyas estipulaciones ya parece existir entonces, y las vagas noticias de Ponz⁹³, quien menciona jardines y huerta como ya realizados cuando en 1776 se procede a finalizar la fuente. Nada consta sobre posibles cambios de trazado en época posterior al infante. Sin concretar fechas, Correcher⁹⁴ trae a colación una «dinastía de jardineros» italianos, «los Seisi, que vendrían con los Rúspoli, permaneciendo en Boadilla desde entonces».

A la incógnita de la hipotética inconclusión en tiempos de don Luis no sólo se añade la de una muy probable modificación del parterre a mediados del siglo XIX según engañosos esquemas «neoclásicos», sino también la de la parcial y empírica utilización de la

segunda terraza como huerta, que, ya reflejada por el plano de 1868, es incompatible con un tratamiento culto.

Jardín-huerta de 7 hectáreas de superficie, extensión considerable en el ámbito cortesano para una propuesta unitaria, el de Boadilla sigue con absoluta claridad, paradigmática sencillez y férrea simetría un modelo arquitectónico para el que no se escatiman los consabidos recursos de articulación y animación. Aunque subordinado en su perspectiva y axialidad al paralelepípedo dominante, cuyas estancias nobles se orientan hacia el parterre, se singulariza como escenográfica trabazón de motivos grandiosos, en contraste con la parquedad expresiva del edificio.

Potentes muros de contención, en ladrillo, con los obligados nichos de repertorio, sostienen el banal más alto, desde el que bajan al intermedio tres escaleras monumentales, rematadas, como el paredón, por balaustradas pétreas. En eje con ellas, otras tres, muy sencillas, descienden hasta la parata inferior. Si este último nivel, correspondiente a la huerta, que comprende más de la mitad del recinto, se resuelve en planta como un simple rectángulo, los dos superiores presentan una movida disposición determinada por el avance de la plataforma del parterre ante la fachada posterior del edificio, en la primera terraza, cuyas estrechas alas laterales conducen a los dos portones de acceso. Con sus complementarios esquemas en T y U, los dos rellanos del jardín propiamente dicho provocan un juego dinámico de interacciones cuyos flujos circulatorios se encauzan por las soberbias escalinatas, cada una de las cuales preside y organiza, en eje, su respectivo sector del segundo banal.

Por su mayor envergadura, el espléndido sustentáculo del parterre se ajusta correctamente a las exigencias de espacialidad que comporta el actual palacio, pero ello no indica que provenga de la campaña de ampliación, pues también casaría con el núcleo central o primitiva residencia del infante. Aún así, no se compadecen con un albergue de caza ni el desmesurado sistema de soportes ni, en general, el empaque y capacidad del jardín, cuyo énfasis en un lenguaje formal tan característicamente «artístico» como representativo más bien apunta a la aumentación de Rodríguez-Machuca. Ésta, según el contrato firmado en enero de 1762, no comprende la estructura de los jardines, pero se extiende a una serie de obras exteriores de urbanización y regularización algunas de las cuales, como el cambio del curso de un arroyo y el tendido de un puente, podrían relacionarse con la definición del vasto cuadrángulo. Ya consta, a la sazón, un jardín, quizás entreverado de huerta, al que pertenecería la noria preexistente. A la luz de la transformación experimentada después de 1760 por el de la casa de Godoy, en Villaviciosa de Odón, cabe suponer que el de Boadilla se traza sobre el del palacete marquesal, tal vez, como éste, ya rehecho para el infante.

Requiriendo, en cualquier caso, el bloque definitivo un desarrollo latitudinal de los muros de contención sin los que, por otra parte, no se hubieran podido levantar las sucesivas residencias, y que, consiguientemente, implicaban una ordenación aterrazada al sureste, surge la duda de si, en su presente configuración monumental, ese dilatado despliegue de paredones –desde luego anteriores, como pura fábrica, al incremento de Rodríguez– refleja una fase previa del mismo proceso de rediseño. Por su concordancia estructural y unidad proyectual con el paralelepípedo parece estar en función del ensan-

chamiento, cuyo contrato perfila un pequeño «sitio» donde el magno conjunto de jardín-huerta encajaría mejor que en el refugio de caza.

Pero si, llevados de la lógica constructiva, interpretamos el silencio de la escritura a tal respecto como indicio de que el murallón ya se hallaba completo y perfeccionado, pasaríamos al año 1761, en el que el infante adquirió Boadilla y reedificó la casa marquesal. Así solapados los dos empeños, el inicial y el de la ampliación, la secuencia se diluiría en la idea de trazado abierto que parece regir el inacabado designio. Quizá la actual conformación arquitectónica de los rellenos no proceda de esa primera campaña, sino de otra ulterior. Recuérdese que al menos hasta 1776, fecha en que según Ponz se estaba terminando la fuente central, prosiguen los trabajos de realización del parterre.

Se ha interpretado la organización del desnivel natural en tres terrazas como un antecedente –o, por lapso cronológico, como un consecuente– del Jardín Botánico de Madrid⁹⁵. Éste, efectivamente, se configura así desde el proyecto de 1778, atribuido a Sabatini, cuyo esquema tripartito recoge el de 1781, asignado a Villanueva⁹⁶. Pero las similitudes respecto a composición ternaria –que no se agotan en los banales, pues ambos espacios ofrecen tres ejes articulatorios– no reflejan una determinada línea acumulativa de diseño dentro del academicismo cortesano, sino unas convencionales pautas clasicistas cuya estereotipada aplicación viene dada por el condicionamiento orográfico, o sea, por la ubicación en ladera. A una misma y obligada fórmula de modulación se remiten también la huerta de Boadilla, en la última parata, y la compartimentación reticular del Jardín Botánico, ya presente, por exigencias de metodología científica, en las trazas adjudicables a Sabatini.

Ventura Rodríguez, en su magno programa para el infante, coordina con indiscutible soltura dos principios antitéticos, el de la villa renacentista italiana, al que responde el tipo arquitectónico u organización global de los jardines, y el del barroco académico francés, del que toma la concatenación de parterres y bosquetes. No coloca la casa en el arranque del plano inclinado de acuerdo con el espécimen de villa italiana de montaña al que vuelve alguna notable propuesta del tardobarroco alemán a comienzos del XVIII, sino en una cota elevada, según otra opción no menos acreditada y ortodoxa que ya a fines del XVI había saltado a Francia. El jardín no asciende por la pendiente tras el palacio, sino que se antepone a éste, tratado como telón de fondo. Más elaborado y barroco era el modelo mixto de asentamiento a que obedecía, en la segunda mitad del XVII, la posesión de la Florida, donde la construcción se levantaba en medio de la sucesión de banales. En conformidad con la tipología, Rodríguez crea un recinto aterrizado y simétrico donde destacan en planta los cruces o intersecciones de ejes, principal y transversales, aunque el primero reforzado por otros dos paralelos.

Pero, interdependientemente de los préstamos franceses, el resultado lleva el ejemplo a unos extremos de rigor que exceden de sus premisas. Ya el propio marco escenográfico del edificio evidencia que la sobriedad con que en las villas italianas de los siglos XVI y XVII se aborda la fachada exterior, preceptivamente orientada al norte, se ha vertido aquí sobre la totalidad del palacio. Cuadrado, a la manera antigua, el jardín-huerta de Boadilla supone una distanciada simplificación del esquema ideal renacentista en la que se reinterpretan restrictivamente los conceptos de unidad, claridad de delimitación y no integración con la naturaleza. Si, por inexorables razones prácticas, la residencia

entronca con el pueblo en un desigual esbozo de estructuración urbanística, la adjunta clausura, aunque acoplada a la trama preexistente, esquiva la intercomunicación en términos que anulan el propio significado de su diseño.

Según Reese⁹⁷, Ventura Rodríguez, acomodando las trazas del palacio a su carácter y función como retiro rural y refugio cinegético, centra la atención en los jardines, terrazas, portales y otros elementos exteriores, «abiertos directamente a las llanuras y a las suaves colinas del sureste», con un cuidadoso estudio de las relaciones pintorescas entre arquitectura y paisaje que recuerda las vistas palladianas. Pero frente al espejismo de una proyección al exterior inspirada en Palladio –cuyas villas, de ideología agraria, desechan, por cierto, la arquitectura de jardín– se impone la realidad del telón montañoso que cierra de ese lado la vaguada, en correspondencia con el talud donde se incrusta el conjunto.

Incluso cuando el jardín se oculta tras la vivienda, la villa italiana mira hacia la llanura. En Boadilla, objetivamente, por la disposición adoptada, se impone no sólo la contemplación, sino también el acceso desde abajo. La precisa concreción respecto al medio no empece para que en este subtipo haya un flujo visual entre la naturaleza organizada y la espontánea o paisaje. Como villa en declive con jardín delantero, la de don Luis implica su plena percepción desde el sureste. Por elocuente paradoja, el obstáculo de la colina a los pies permite una insólita perspectiva caballera que no es factible en los patrones italianos.

La brusca interrupción del eje por colisión con el marco natural tiene conocidos precedentes en la proyectuación cortesana de la época. Si en la francoitaliana Quinta del Pardo el choque se produce, como en Boadilla, sin posible diálogo con el abrupto entorno, en La Granja provoca espontáneos juegos pintoresquistas de nuevo cuño apenas amortiguados, camuflados o reconducidos, ante el palacio, por la intercalación de un punto focal alto que genera una perspectiva autónoma aunque muy corta. Mientras que la normativa francesa, alternando el principio general de la extensión ilimitada hacia la infinitud del paisaje con las excepciones derivadas de la orografía, autoriza ese paréntesis axial de San Ildefonso, cuyo referente inmediato es Marly –pero que está también muy próximo al modelo tardobarroco francoitaliano de jardín rematado en belvedere propio del área germánica–, los casos de la Quinta del Pardo y Boadilla carecen de apoyatura incluso desde los presupuestos de flexibilización canónica a que condesciende el trazado formal en el siglo XVIII, pues no sólo parten de distintas bases o, mejor dicho, de un total vacío de fundamentación, sino que se oponen radicalmente a la idea de «naturalización» implantada por la ruptura del cánón.

Como otras realizaciones españolas anteriores a la tímida entrada del paisajismo, los jardines de Boadilla acusan una desviacionista importación de los repertorios tardobarrocos franceses, cuyo vocabulario era más asimilable que su lenguaje. Agravados por el retroceso hasta la villa clasicista, los problemas de recepción inherentes a un contexto artístico francoitaliano provincial y periférico desencadenan aquí un producto confusísimo que no tiene, en absoluto, relaciones de concomitancia con la libertad sincrética del periodo rococó o Luis XV.

Aunque en el vecino país se dan durante el siglo XVIII jardines de planta prácticamente cuadrada e incluso el de San Ildefonso –exceptuado el «bosque» del «Mar»–

coincide, por agregación, con este esquema, la opción de Boadilla no entraña una alternativa moderna a las proporciones ideales de Dezallier d'Argenville, quien propugna una longitud doble de la anchura o un tercio mayor.

Como jardín arquitectónico de progenie italiana orquestado por grandes desniveles, el de Boadilla se contrapone al concepto de comodidad tan caro a la preceptiva francesa, cuyo modelo plano admite una variación en suave pendiente con terrazas. Pero, curiosamente, como versión fragmentaria y descoyuntada de jardín francés sobre armazón italiano, la propuesta de Rodríguez potencia una de las directrices fijadas por Dezallier d'Argenville, la de evitar la contemplación total desde el palacio en aras de una búsqueda de contrastes que, a la postre, facilite una impresión de mayor tamaño. En efecto, la fachada posterior de la casa está al nivel del parterre que ocupa el adelanto de la primera terraza, pero el jardín alargado y estrecho dispuesto en la segunda, así como los bosquetes laterales, expresan una espacialidad compartimentada y con rica diversidad de puntos de vista que, interdependientemente de la huerta, provoca una ilusoria imagen de gran amplitud.

Rodríguez, en suma, ha superpuesto una ordenación convencional de jardín francés a una estructura arquitectónica clasicista de villa italiana. En correspondencia con el parterre, situado en el centro, ante el palacio, traza a ambos lados unos bosquetes que, según la tratadística y la práctica, debieran ser de media altura. Pero si, gracias a una vasta plataforma, resuelve canónicamente la colocación de aquél, no queriendo o no pudiendo dar la misma anchura a toda la primera terraza, hunde los bosquetes en el plano inferior por donde discurre la segunda. Sucumbe así la perceptibilidad del modelo a un alzado incompatible con sus parámetros básicos. La incorporación de las dos zonas preceptivas del jardín francés no sólo queda neutralizada por el escalonamiento en banales o la inverosímil solución de continuidad con que se sustituye la apertura hacia el infinito, sino también por la presencia de un inmenso huerto allí donde, según los mismos criterios de adaptación, procedería ubicar un bosque alto o de especies de gran porte. Presa del utilitarismo jardineril hispano, tan patente en los reales sitios, don Luis rechaza la idea internacional de huerta de cocina empalmada con ésta o, en cualquier caso, relegada al sector de servicios, lejos del representativo o suntuario.

La adaptación de un esquema serliano de villa en declive al palacio de Arenas, o sea, la interposición del foso posterior, al que, además, dan las piezas nada nobles agrupadas en ese lado del piso bajo, como la cocina, hace poco plausible el jardín de la fachada norte que defiende Junquera, y para el que publica un plano; si se analiza la tasación realizada con motivo de la testamentaria del infante, cabe concluir que allí se hallaba la viña, quizá conectada con un «jardinito de poniente», pero que el jardín grande o por antonomasia se desplegaba a lo largo de la fachada este del edificio⁹⁸. En Arenas de San Pedro, brilla, pues, por su ausencia la claridad sincrética con que se ha desarrollado el jardín de Boadilla a partir del modelo clásico italiano. Más que una superación de esta referencia paradigmática –en Arenas impensable, dado el conservadurismo de la arquitectura y en concreto su innegable remisión a la villa quinientista–, la deslavazada composición por partes nacida de la asunción del foso sugiere un absoluto desconcierto ante los efectos de tal solución de continuidad sobre la imagen unitaria del conjunto.

Historiográficamente, la clasificación estilística de los jardines de Boadilla, para la que se ha atendido tanto al trazado de las plantaciones como a la estructura fuerte, corre parejas con la del palacio. Habiéndolos incluido Whintuysen⁹⁹, desde muy extensivas premisas conceptuales, en el «neo-clasicismo», cierta corriente autónoma y tradicional de estudios sobre jardinería española ha sostenido hasta nuestros días su criterio. Para Casa Valdés¹⁰⁰ pertenecen, efectivamente, al «estilo neoclásico». Según Correcher¹⁰¹, «son una muestra del arte neoclásico» tanto el edificio como el jardín. Pero éste, a diferencia de aquél, no ha dado pie a una relectura pre-neoclásica por parte de quienes defienden el vanguardismo de Rodríguez. En la acepción restrictiva, técnica o actual del término, el jardín de Boadilla no es neoclásico, «estilo» –además– de difícil aplicación a esta tipología en el ámbito del paisajismo entonces preponderante.

No en el texto definitivo, sino en sus borradores, acertó el mismo Whintuysen con el esquema formal aquí adoptado por Ventura Rodríguez. Mientras que en aquél se limita a decir que el jardín «tiene tanta importancia como los de algunas célebres ‘Villas’ italianas», en el material preparatorio pasa de la equiparación cualitativa a la compositiva: tras afirmar, genéricamente, que «el estilo de estos jardines es de influencia italiana», concreta que «sus espléndidas líneas lo asemejan a los jardines de las villas italianas»¹⁰².

Con extremada vaguedad expone Reese¹⁰³ los «nuevos elementos estilísticos» de Boadilla en lo que respecta a esas obras exteriores del sureste donde, por supuesto, constata la existencia de unos jardines, pero, desinteresándose de su estructura como tales, parece única y exclusivamente percibir los pretendidos vínculos pintoresquistas palladianos entre el palacio y las construcciones menores o entre edificaciones y paisaje, no obstante lo cual, cuando desciende a análisis concretos, reconoce en las escaleras, al igual que en la fuente de la plaza exterior, otras referencias a la villa italiana quinientista. La polémica relectura de ciertos aspectos del neoclasicismo o barrococlasicismo español desde presupuestos palladianos, casi por esencia contrarios a la arquitectura de jardín, hace que, para Reese, pase el de Boadilla prácticamente inadvertido, aunque no en balde esta interpretación desviacionista admite otros préstamos que exceden del paisajismo veneciano.

En Boadilla, como después en los casinos reales de Villanueva y en el proyecto que se le atribuye para el Jardín Botánico, se produce, según Rabanal Yus¹⁰⁴, una «recuperación de trazados del clasicismo renacentista». Por la misma opción se inclina Soto Caba¹⁰⁵ respecto a Boadilla y a los palacetes vilanovinos. En cuanto a estos últimos, subraya Carmen Añón¹⁰⁶ que su jardinería sigue patrones clásicos sin concesiones a las nuevas tendencias. Para José Luis Sancho¹⁰⁷, los dos del Escorial se inspiran a tal propósito en la tradición italiana y en la del mismo asentamiento filipino. No discorde, pero sí confusionista, se alza alguna voz sugiriendo otro enfoque para una de estas dos casitas escorialenses que, por su vaguedad y nulo anclaje estilístico, recuerda las reflexiones de Reese sobre la impronta palladiana en el paisaje humanizado de Boadilla. Según Junquera¹⁰⁸, el «carácter prerromántico» de la hoy denominada del Príncipe se manifiesta claramente «en la implantación del edificio que, como en el Pardo, busca su relación con la naturaleza interpretada y sentida».

Dejando de lado el Jardín Botánico por lo que su modulación reticular pueda tener de predeterminación didáctico-científica, es evidente que hacia 1773, a falta de otros

cauces seguros para la reordenación de la naturaleza no desde su contemporánea revisión pictórica, sino desde posiciones puristas identificadas con las de la arquitectura, Villanueva, desconocedor del paisajismo, se acogió al clasicismo italiano del siglo XVI en sus formulaciones más convencionales y menos comprometidas. Frente al jardín paisajista propio del momento a escala internacional, se acuña un espécimen «neoclásico» cuyo antecedente está en Boadilla, nacido a su vez de un pasivo retroceso a las fuentes por parte de Rodríguez tras penosos tanteos tardobarrocos como su proyecto general para las obras exteriores del palacio real de Madrid, completado en 1759, donde experimenta con los modelos aterrizados que después perfecciona para el infante.

Sin ánimo alguno de aventurarse a nuevas hipótesis reconstitutivas, la tentación quinientista impulsa un rescate del jardín clásico consolidado cuyo mimético empirismo dista mucho de engarzar con el recorrido de vuelta o viraje reaccionario por el que a fines de siglo ensayan los ingleses la recuperación de los trazados formales o ya a comienzos del XIX redescubren los franceses la villa italiana. A ésta sin duda retorna, como el propio edificio, el jardín de Boadilla, pero no desde el pre-neoclasicismo, sino desde un barrococlasicismo o academicismo cortesano cuyo código de depuración normativa encuentra idóneo material en las citas arquitectónicas del renacimiento.

De muy distintos ejemplos se reclaman, pese a su proximidad cronológica, otras trazas de Rodríguez para jardín en bancales, el de la madrileña casa-palacio de Buenavista. Firmadas en 1770¹⁰⁹, muestran una organización en eje con tres sucesivas paratas la segunda de las cuales, casi al mismo nivel que la superior, está ocupada por el nuevo y enorme picadero. Así anulada la potencia articuladora de la estructura fuerte, el jardín, sin perspectiva, deviene serie de fragmentos cuyos barroquísimos parterres de «broderie», sacados de recetarios franceses, contrastan duramente con tan absurda interposición y los consiguientes efectos de quiebro. No sólo por el paréntesis del picadero, la propuesta carece del énfasis arquitectónico, rigor y coherencia con que Rodríguez ha resuelto la aún muy reciente de Boadilla, hito clasicista en una trayectoria todavía no plenamente enderezada hacia la idea de proceso acumulativo.

Particularmente incompatible con la villa de don Luis sería la solución tardobarroca tanto de la escalera derramada que se abre a la terraza inferior como de los diversos parterres, aunque hay serias dudas sobre la autenticidad u originalidad del de Boadilla, su más caracterizado elemento clásico en lo que excede del monumental juego de muros y escaleras. Si bien apenas se ha suscitado controversia a tal propósito, pues sólo un autor ha disentido de la opinión general de que, como el marco arquitectónico, el trazado del parterre llegado hasta la última guerra se debe a Ventura Rodríguez, cumple profundizar en esta cuestión por su incidencia sobre el problema del diseño clasicista integral o de la unidad estilística del conjunto.

Según el plano de 1868, los dos grandes cuadros de setos de boj recortados ofrecían esquemas geométricos diferentes. El levantado por Winthuysen¹¹⁰ muestra en ambas divisiones el modelo que, de acuerdo con aquel primer testimonio, correspondería a la del nordeste. Inversamente, Faci Iribarren repite el del suroeste. Fundadas sin duda en la supuesta simetría clasicista, estas parciales tomas de datos se entrecruzan y complementan como claro indicio de la fidelidad con que se llevó a cabo el plano de la Topografía

Catastral de España. Otra prueba, concluyente, acredita que, rompiendo con la acostumbrada contraposición especular, el parterre se desdoblaba en figuras desemejantes tal como lo describe el plano de 1868. Según Correcher, quien ni menciona el antecedente decimonónico, confirma la disparidad el análisis de ciertas fotos aéreas «donde pueden observarse las distintas coloraciones de las tierras producidas por la acumulación de humus»; pero si se comparan estas fotografías aéreas del decenio de 1960 –a las que acude Correcher para resolver el parterre en su propuesta de «reconstrucción» del conjunto– con las de 1929 publicadas –sin glosa alguna– por Machín Hamalainen, excepcional testimonio del aún conservado jardín, se advierte que mientras que en las más antiguas los dos cuadros se ajustan al plano de la Topografía Catastral, el del nordeste, en las otras, presenta una versión modificada y simplificada obviamente posterior a 1930, fecha del libro de Winthuysen¹¹¹. Al menos hasta entonces, el diseño del parterre coincidía con el plano de 1868. El apunte de «reconstrucción» bosquejado por Correcher sólo es válido por lo que se refiere al cuadro suroeste.

Rabanal¹¹², cuando dice que la terraza «se ordenaba con compartimentos geométricos formados por setos de boj, tallados plásticamente», subsume el proyecto del parterre en el general de Ventura Rodríguez. Correcher¹¹³ no sólo afirma que el trazado era el primitivo, sino también que en 1939, cuando sobrevino la desaparición de los cuadros, cuya altura alcanzaba entonces más de un metro, «tenía el venerable boj ciento setenta y cinco años de aromática existencia».

Pero al margen de que la edad de los ejemplares supervivientes puede fijarse en los noventa o cien según el estudio técnico-botánico emprendido para esta propuesta de restauración, nada autoriza a pensar que las figuras se remontasen a 1764 o, en definitiva –pues no cabe entender de otra manera la rotunda expresión de Correcher, descartando, por supuesto, su opción del cuadro nordeste–, al momento terminal del edificio. Sin más comentarios, sostiene Reese¹¹⁴ que el diseño aportado por Winthuysen «indudablemente no muestra las plantaciones originales». Aunque en coherencia con la cronología el parterre debiera ser de «broderie», surge el problema de si, al calor de la inflexión clasicista proclamada por la arquitectura, intentó Rodríguez solucionarlo según patrones de abstracción geométrica inspirados en modelos renacentistas. Ya en la jardinería de su programa para las obras exteriores del palacio real de Madrid, reducida a una monótona multiplicación de parterres sin mezcla de bosquetes, alterna espacios convencionalmente tardobarrocos con otros muy simplificados cuyo principio generador podría anunciar el de los cuadros de Boadilla.

El último palacio del infante demuestra que, en 1785, doce años después de que Villanueva empezase a aplicar sus reaccionarias reflexiones neo-renacentistas, y cuando ya la misma Inglaterra readmitía condicionadamente los trazados formales, el círculo de Ventura Rodríguez produjo un tipo de jardín –entendido como diseño de vegetación para parterre– que por sus obvias conexiones con el repertorio ornamental en boga merecería llamarse «neoclásico». Sin estudio alguno, Junquera¹¹⁵ publica unos planos dibujados entonces por Domingo Tomás para dos jardines de Arenas de San Pedro, uno «de flores» –según dicho autor al norte del edificio, tras el foso, pero que, como se ha señalado, corresponde a su fachada este– y otro, colgante, sobre el pórtico de entrada, cuyas

alternativas ofertas fluctúan entre insípidas recetas barrocas y unos motivos clasicistas indisociables de la decoración coetánea.

Siendo muy improbable que el parterre de Boadilla prefigure dos décadas antes y en términos de mayor cohesión geométrica los de Arenas de San Pedro, cabe imaginar que aquél tuvo un trazado de «broderie» sustituido a mediados del siglo XIX por el de imagen clasicista con el resultado de una engañosa congruencia entre jardín y arquitectura. Sobre el híbrido italofrancés se volcaría, en suma, la formalidad tardoneoclásica decimonónica extrayendo sus últimas consecuencias o explotando sus objetivas virtualidades desde erróneas posiciones de corrección retrospectiva que, en realidad, traducían los gustos eclécticos vigentes.

Si el diseño llegado hasta nosotros no proviene directamente de algún repertorio renacentista, al menos se relaciona con una característica muestra de la reelaboración de modelos italianos emprendida en Francia durante la segunda mitad del siglo XVI, el jardín del Estanque, de Fontainebleau, sobre cuyas semejanzas –tal como lo describe en 1606 un conocido plano de este sitio real¹¹⁶– con el que es aquí objeto de estudio nos ha llamado la atención Lucia Serredi. Sus cuatro figuras, de sencillo geometrismo, cada una de las cuales, considerada aisladamente, adelanta varios de los elementos compositivos básicos con que se articula el sector nordeste del parterre de Boadilla, ofrecen, en conjunto, una versión poco compleja, sin entrecruzamientos, del trazado de la otra mitad.

Dice Winthuysen¹¹⁷ que en la terraza del parterre «hay cipreses y otros diversos árboles frutales y de sombra». Indica Peña Lázaro¹¹⁸ que «junto a la fuente se alzaba un cenador». Éste, según Correcher¹¹⁹, era el «lugar», en el centro de la parata, donde se encontraba la primitiva fuente, hoy cambiada por otra de hierro, y «quedan aún viejos ejemplares de cipreses que lo formaban», así como, «alrededor» de los cuadros, algunos de los «árboles de sombra». Pero del examen técnico-botánico llevado a cabo con ocasión de la presente propuesta se concluye que ni las acacias secas subsistentes en el perímetro del parterre ni las thuyas –no cipreses– de la glorieta central, cuyas mínimas distancias de plantación revelan un seto crecido, datan de fecha anterior a la guerra. Asimismo son jóvenes los cipreses, posible vestigio de otro seto, coincidentes con la platabanda del cuadro suroeste.

Sin embargo, como quiera que fotografías de 1929 y 1944¹²⁰ evidencian un amplio dispositivo umbrático no del todo erradicado por el incendio, cumple volver al plano de 1868 para, en función de las propias características formales y conceptuales del espacio, dilucidar la autenticidad u originalidad de tal despliegue de vegetación arbórea. Procede interpretar que, en consonancia con la modalidad de jardín, la referida descripción topográfica sitúa arbolillos en las fajas perimetrales de los cuadros. Tampoco registra ningún tipo de árbol en las dos series paralelas de figuras que median entre el parterre y el edificio, la segunda de las cuales o adyacente al palacio, incompleta entonces, concuerda con el actual resto de alineación de robinias, casi todas secas e irrecuperables. Según el estudio técnico-botánico elaborado para la presente propuesta de restauración, la más vieja de estas especies alcanza una edad de cien o ciento veinte años.

No se excluye la posibilidad de que, reemplazada la primitiva fuente por la decimonónica de hierro llegada hasta nuestros días, se cubriese con un pabellón de vegetación

muy propio de un jardín de sombras la pequeña plazoleta central, cuyo diámetro de más de 10 metros exigiría, en cualquier caso, montarlo sobre una estructura portante.

Ocupaba la glorieta la hoy denominada fuente de las Conchas, que, según Ponz, empezó a labrar con diseños de Rodríguez el escultor Felipe de Castro, muerto en 1775, y un año después estaba concluyendo Manuel Álvarez; en 1782, fecha de la segunda edición del correspondiente volumen, ya se hallaba colocada¹²¹. Viene repitiéndose por autores más o menos recientes la curiosa especie de que sus propietarios, los duques de San Fernando de Quiroga, se la regalaron a Fernando VII, quien a su vez la habría enviado a la posesión de Vista Alegre, en Carabanchel, perteneciente a su consorte María Cristina. Sin más comentarios la recogen Reese y Machín Hamalainen; concretando que la titular de la fuente era la duquesa, puntualiza Correcher que debió entregarla al rey en vida, pues no aparece entre los muchos legados de su testamento¹²². Si se considera que Fernando VII y María Luisa fallecieron, respectivamente, en 1833 y 1846, la glosa es cuando menos absurda.

Nada aclara sobre el particular el último estudio publicado en torno a Vista Alegre, que se limita a señalar que la fuente fue donada a la reina con este destino¹²³. Así reactivadas las dudas acerca de los posibles derechos de los duques sobre Boadilla, no ya objeto de proindivisión, sino de partición, una desaprovechada noticia de Matilla Tascón¹²⁴ sugiere que el regalo lo hizo la viuda del infante al anterior monarca: «Carlos IV en 1789 visita el palacio de Boadilla y no oculta que le gusta mucho la fuente. Al enterarse doña María Teresa, manifiesta a Floridablanca su deseo de que el rey haga de dicha fuente lo que tenga a bien».

Situada desde mediados del siglo XIX en el Campo del Moro, la fuente de las Conchas sigue el modelo de «candelero» o desarrollo vertical con tazas superpuestas codificado en el renacimiento italiano y del que se exportaron durante el XVI varios ejemplares a España, donde tuvo algún rebrote barroco. Más quizá en este marco de recreación que en el renacentista podría rastrearse la génesis de la variante de Rodríguez. Según Reese¹²⁵, su berninésca fuente se inspira en la italianizante de los Tritones, realizada en 1657 para el jardín de la Isla, de Aranjuez, y que por extraordinario azar –añadimos– también acabó en el Campo del Moro¹²⁶. Sin embargo, las deudas del proyectista con el barroco romano no empecen para que el ejecutor haya contribuido en buena medida a esta impronta berninésca. Como afirma Bédat¹²⁷, sus esculturas «atestiguan que Felipe de Castro fue movido por una influencia doble, la del arte de la antigüedad y la del arte del Bernini».

Escoltada por cuatro grandes vasos, también de mármol¹²⁸, la fuente de cuño clasicista aunque vocabulario barroco quintaesenciaba las significaciones de Boadilla como sitio real desde unos presupuestos formales y conceptuales de correcto diálogo con la arquitectura para los que Rodríguez disponía de ejemplos en los diversos espacios monárquicos y nobiliarios donde permanecían elementos de ese tipo. Don Ventura hizo otras incursiones en el tema renacentista de la fuente de candelero, pero nunca con tanta propiedad referencial. Descabezado el parterre tras la retirada de esta pieza fundamental para su relectura como conjunción artística y su trabazón simbólica con el palacio, la imagen resultante evolucionó hacia la burguesa de un jardín de sombras donde no extrañaba la ausencia de escultura.

No fue la combinación del progresivo abandono con el cambio de gusto, sino la zonificación proyectual lo que determinó que las estrechas alas laterales de la primera terraza, recorridas por el gran eje transversal de comunicación entre los dos portones de acceso en función de la fachada posterior del edificio, se resolviesen a espaldas de dicho camino como jardines de sombra. Según Correcher¹²⁹, sus dos sectores, desligados por el palacio, recibían el nombre de «la Cuadrilla». Anima, a cada lado, su cuádruple alineación una pequeña glorieta central en eje con la correspondiente escalera de bajada al bancal intermedio. El plano de 1868 describe estas plazoletas ligeramente desviadas en dirección al bloque, diferencia que no sólo por imperativo de la traza, sino también porque la vegetación subsistente no se presta a otras lecturas, estimamos debida a una errónea toma de datos. No las refleja el croquis de Winthuysen, extremadamente descuidado por lo que se refiere a estos jardines de sombra.

Fuera de las dos divisiones de la Cuadrilla, discurrían entre setos –de una edad calculable en noventa o cien años– los respectivos tramos del eje transversal, separados de los pretilos por sencillas figuras cuya prolongación ante la fachada posterior del paralelepípedo se halla incompleta en el plano de 1868 y hoy coincide con la maltrecha alineación de robinias.

Aunque a fines del XVII y comienzos del XVIII el modelo de «giardini segreti» a los costados de la casa sigue siendo válido para el diseño alemán, no pueden interpretarse como tales los patinillos generados tras los pabellones laterales del palacio –según el plano de la Topografía Catastral– por unos muretes cuya realidad confirman las catas efectuadas en virtud de la presente propuesta de restauración. El ya obsoleto esquema tropezaría, además, con la sustitución del cuarto de verano por servicios viles. Recuérdese que a este nivel de los jardines se encuentra, sí, la sala principal o de la Historia, pero desconectada de los incrementos, donde se ubican instalaciones utilitarias. En el horizonte francés, nos encontraríamos ante un huerto de cocina desdoblado para otros fines similares.

Como indica Reese¹³⁰, las escaleras de comunicación entre la primera y la segunda parata, solucionadas las laterales según el modelo bramantino del Belvedere, del que difiere la central por carecer de tiros de vuelta hacia un único punto de subida, ponen en práctica a escala muy limitada algunas de las ideas de Rodríguez para las terrazas occidentales del palacio real de Madrid y, al igual que éstas, reflejan sus débitos con Palladio y el renacimiento italiano. Las de la casa de Godoy, en Villaviciosa de Odón, no sólo obedecen al mismo orden de indagaciones espaciales, sino que, como la intermedia de Boadilla, supone una «deconstrucción» del espécimen bramantino, pero aquí reducida, inversa y complementariamente, a los tramos inferiores.

Bajo la plataforma avanzada del parterre, dando a las primeras mesetas de la pétreo escalera central, dos nichos monumentales animan el vasto frente del murallón de ladrillo en clara correspondencia con los arcos de los extremos, entradas de sendas galerías cuyas fachadas a las zonas laterales de este segundo nivel, antiguos bosquetes, semejan pórticos por su rítmica sucesión de vanos adintelados. Insinúa Correcher¹³¹ que los nichos contuvieron estatuas, y agrega a tal respecto que «existen cuatro bustos de emperadores romanos, en el interior del palacio, con señales evidentes de haber permanecido

en el exterior». Según Rabanal Yus¹³², presenta el paredón «nichos abiertos para acoger todo un programa escultórico». Pero sólo hay dos hornacinas, y no muy adecuadas por sus proporciones para bustos. Si, como es de imaginar de acuerdo con el intrínseco carácter del sitio, el programa ornamental de los jardines, en su teórica versión definitiva, no limitaba la estatuaria a la de la fuente, tampoco hay razones para pensar que su tropismo renacentista la constriñese a la decoración muraria.

La funcionalidad de las citadas naves subterráneas ha provocado diversas interpretaciones que oscilan entre su obvia y simple lectura como áreas de servicios y su revisión morfológica y conceptual como innovadora aportación de Rodríguez al tema del palacete de caza sobre fondo paisajístico palladiano. Opina Barreiro Pereira¹³³ que posiblemente se destinaban a guardar los utensilios de las faenas agrícolas. Ampliando el marco de actividades, escribe Rabanal Yus¹³⁴ que se dedicaban a almacenes y otros fines prácticos entre los que se incluía un lagar. Éste, según Correcher¹³⁵, figuraba allí, «en pleno jardín, y no en dependencias anejas, como compendio del pensamiento filosófico de aquella época». Con similar referente ideológico, entiende Peña Lázaro¹³⁶ que se instaló en la bóveda «para hacer honor a la época de la Ilustración».

Resumiendo cuanto se ha dicho sobre estos soportales, afirma Machín¹³⁷ que «muy probablemente su uso correspondía al de espacios servidores, como establos, almacenes, un molino...». Entra en liza otro componente funcional que, pese al encomiástico análisis con que lo enfocó Reese, su descubridor, no ha gozado de gran fortuna crítica. Desconociendo, al parecer, tan imprescindible antecedente, sostiene Correcher¹³⁸ que la galería opuesta a la del lagar pudo ser, si no una sala de tiro, una cuadra, pues hubo en este plano una pequeña puerta, la «Chica», que permitiría el paso de cabalgaduras, impedido en los restantes accesos por las escaleras; sin relacionarlo con el anterior, Correcher ofrece el dato de que el acarreo de los materiales propios del lagar se llevaba a cabo salvando los bancales.

Según Reese¹³⁹, bajo la plataforma del parterre «hay establos, almacenes y otros servicios fácilmente aseQUIBLES desde los flancos de la terraza y próximos al palacio, pero invisibles desde arriba», «ingeniosa solución para una residencia donde la caza era el pasatiempo favorito y en cuyo jardín se deseaba privacidad sin obstáculos a la contemplación del espectacular marco paisajístico». Las así camufladas cuadras devienen, pues, factores claves para una comprensión integral de Boadilla como retiro campestre y refugio cinegético de ideología palladiana.

Pero la teoría de la cuadra cae por su base si se observa que las entradas de los corredores subterráneos –inadecuados, además, para tal uso– no se hallan a ras del suelo, sino sobre escalones, y que el pretendido dispositivo de ingresos desde los costados de este nivel se restringe a la actualmente cegada puerta Chica, que lo es tanto que no se compadece con la finalidad propuesta y, por añadidura, se revela posterior al proyecto de Rodríguez. Ni siquiera empleada para los trabajos del lagar, no se concibe en función de un establo por otra parte inexistente.

Tras el arco abierto en el frente de la escalera central no sólo hay, como en las laterales, unas pequeñas piezas según Reese¹⁴⁰ «para guardas o criados», sino también una

entrada a la gran infraestructura de galerías oculta bajo la plataforma del parterre y que, junto con otras conducciones subterráneas del recinto palacial y su entorno, ha sido objeto de estudios técnicos complementarios de la presente propuesta¹⁴¹ cuyas conclusiones no respaldan las noticias dadas a tal respecto por Correcher¹⁴².

En contraste con el de la primera, el tratamiento vegetal de la segunda parata carece de apoyatura gráfica que ilustre la totalidad de su diseño. El plano de 1868 la presenta como un jardín inconcluso o quizá en regresión. Invasado el bancal en más de la mitad de su superficie por la huerta, las monótonas alineaciones adventicias alternaban con restos de trazado que, a la luz del entonces aún incólume, perfectamente referible a tiempos de don Luis, facilitan una reconstitución ideal casi completa.

Según un modelo nacido durante la transición al barroco y que a inicios del XVIII continuaba vigente para la teoría y práctica francesas, sendos bosquetes de ocho calles radiales, o sea, en típica «estrella de cacería», ocupaban los dos espacios laterales originados por la planta en U. En la Topografía Catastral se comprueba que todavía perduraba la ordenación básica del situado al suroeste, mientras que del opuesto sólo se mantenía el eje central, correspondiente al de las escaleras de enlace con las otras terrazas. Comunicando los dos bosquetes, en la estrecha franja dispuesta ante la plataforma avanzada debió haber un segundo parterre no en diálogo con el superior, sino con el frente murario y la gran escalera central. A ambos lados de ésta, según el mencionado plano, se observan, efectivamente, sus desiguales vestigios.

En fotografías aéreas de 1929¹⁴³ aún pueden apreciarse tanto estos indicios como el esquema del bosquete suroeste. Winthuysen¹⁴⁴ ofrece otra de la escalinata central donde se perciben «unas grandes figuras de boj» que, además, incorpora sucintamente a su plano, pero cuando lamenta «la destrucción de los parterres que sin duda habría», parece referirse al conjunto de la terraza, cuyos bosquetes radiales ni siquiera advierte. Según Correcher¹⁴⁵, se ha perdido, «incluso en el recuerdo», el trazado vegetal de este nivel, tal vez nunca acabado, aunque «cuesta creer que desde un principio no tuviese una plantación unitaria con los cuadros superiores cuando corresponde por estructura y elementos arquitectónicos a un plano importante, quizá el más importante de todo el jardín, aquél que tiene la posibilidad de ser contemplado desde arriba». En seguimiento de Correcher, esto mismo dice Machín Hamalainen¹⁴⁶.

Pero, a pesar de la supuesta falta de información sobre el diseño, Correcher¹⁴⁷, omitiendo los datos necesarios para su exacta localización, menciona «el 'cuadrado de los hortelanos', una huerta formada por seis triángulos, en 'quinconce'», y según tal pauta resuelve en su proyecto global de «reconstrucción» los dos sectores laterales sin justificar la hipótesis. A través del «cuadrado de los hortelanos», que, por exclusión, procederá identificar con el del suroeste, resurge la planta en estrella, pero malinterpretada, comprimida y desprovista de su eje transversal.

Quizás inconclusa, la segunda parata, en líneas generales, está bien definida como complemento proyectual, aunque a distinta cota, de la primera, cuyo mayor protagonismo no admite discusión. También desde arriba, concretamente desde el palacio, podía contemplarse el parterre, de cuyas significaciones de centralidad era en cualquier caso el sistema de bosquetes mero contrapunto. De otro lado, el espectador que, en el bancal

alto, no se abocara a los cuadros radiales, sino al estrechísimo jardín intermedio, sucumbiría visualmente a la huerta y su pretendido paisaje palladiano. Inversamente, desde el segundo rellano, esa misma angostura de la franja central priva a la escalinata del necesario desahogo. Las contradicciones intrínsecas de la villa de Rodríguez hacen que el monumental aparato arquitectónico más esté en función de una panorámica desde la ilusoria naturaleza abierta palladiana –o de su sustitutivo montañoso– que de su percepción desde el mismo jardín.

Según el estudio técnico-botánico emprendido con ocasión de la presente propuesta de restauración, cabe atribuir una edad de cien o ciento veinte años al melocotonero emplazado ante la escalera de la división lateral suroeste, que –se hallara o no aquí el «cuadrado de los hortelanos»– debió preceptivamente concebirse como bosque de media altura, pero de frutales, conforme a practicante desviación hispana ya acreditada en el territorio del rey.

En 1868, según el plano de la Topografía Catastral de España, sólo la mitad noreste de la huerta mostraba la composición ortogonal propia de su tipología. Son muy difusas las noticias de Ponz¹⁴⁸ sobre esta zona: «alrededor de la huerta y jardines se han plantado porción de olmos; siendo muchos, y de exquisita fruta los árboles que hay dentro de la huerta». Consta en 1789 una «queja por los gastos y daños que hacían los faisanes que se guardaban en la huerta cerrada inmediata al palacio de Boadilla»¹⁴⁹. Puede ser otro el espacio al que alude tan rara protesta, pero no hay duda de que sobre esta tercera parata versan dos curiosas informaciones publicadas por Casa Valdés¹⁵⁰: «el Infante don Luis, hermano de Carlos III, «desea tener en su huerta de Boadilla árboles de ciruela claudia», y las plantas y árboles se envían de Aranjuez a Migas Calientes»; su hija la condesa de Chinchón «está instalada en Boadilla y pide frutales a los viveros de Aranjuez, en letra clara y precisa, el 8 de octubre de 1817». Parece, pues, atisbarse una relación de dependencia entre el sitio principesco y el real en cuanto a la provisión de ciertas especies.

Según Correcher¹⁵¹, la huerta, conocida como «la Viña», «estaba plantada de frutales» y en ella «abundaban perales y nogales y vid» e incluso «alguna vez hubo gamos». Un esquemático plano del pueblo levantado en 1875 por el Instituto Geográfico¹⁵² muestra esta inscripción sobre la zona: «Regadío constante. Hortalizas, hilazas, legumbres y árboles frutales».

NOTAS

¹ Fermín Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Valencia, 1978, pág. 116. Justino Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó á reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia...*, Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1887, vol. II, págs. 40-43, 119 y 120. Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos...*, vol. I, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857, pág. 848. Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis Antonio de Borbón y su herencia*, Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, Ayuntamiento de Madrid, e Instituto de Estudios Madrileños, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989, págs. 6, 7, 9 y 10 («Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias: El Madrid de Carlos III»). Rosario Peña Lázaro, «Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga», en: Juan José Junquera y Mato, com., *Goya y el infante don Luis de Borbón* (Homenaje a la «infanta» doña María Teresa de Vallabriga), catálogo de exposición (Patio de la Infanta, Zaragoza), Ibercaja, Zaragoza, 1996, págs. 38 y 39. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas en el siglo XVIII. El tiempo del infante don Luis (1727-1785)*, Institución Gran Duque de Alba, Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1998, págs. 131-134. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio del Infante Don Luis Antonio de Borbón*, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Boadilla del Monte, Madrid, 1999, págs. 21 y 22.

² Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 19, 22, 31 y 32.

³ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 10, 11 y 28. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., pág. 137.

⁴ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 30 y 48-50.

⁵ Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 16 y 167.

⁶ Thomas Ford Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, Garland Publishing Inc., Nueva York y Londres, 1976, vol. II, pág. 196, nota IV-19.

⁷ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 24 y 34.

⁸ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 14, 15 y 43. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., pág. 143.

⁹ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 29, 30 y 33.

¹⁰ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 22.

¹¹ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., pág. 141.

¹² Cuelmo M. Correcher, «Boadilla del Monte», en: Carmen Añón Feliú, coord., *Jardines clásicos madrileños* (catálogo de exposición, Museo Municipal, Madrid), Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981, pág. 177.

¹³ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 24 y 34.

¹⁴ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 23.

¹⁵ Véase: Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 22 y 29; Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 138 y 159, y Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 46.

¹⁶ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. VI, tercera edición, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1793, págs. 145 y 146, nota 1.

¹⁷ Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., pág. 138.

¹⁸ Francisco Vázquez García, *El infante Don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*, Institución Gran Duque de Alba, Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1990, págs. 371 y 372. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 154, 157, 158 y 160.

¹⁹ Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 138 y 163.

²⁰ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 28 y 30.

²¹ Enrique Pardo Canalís, «Los sepulcros monumentales de Boadilla del Monte», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 5, 1970, pág. 145.

²² Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 26, 27 y 47.

²³ Justino Matute y Gaviria, *Anales...*, vol. III, o.c., pág. 255. José Manuel Pita Andrade, *Primera visita a la provincia*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1953, págs. 12 y 13 («Itinerarios de Madrid», IX). José María de Azcárate, dir., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia, 1970, págs. 134 y 136. Moisés Gualda Carmena, *Chinchón*, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial de Madrid, Madrid, 1974, sin paginar («Guía de la provincia de Madrid»). Aurea de la Morena Bartolomé, «El gótico madrileño al finalizar la baja Edad Media y su proyección en el siglo XVI», en: Miguel Ángel Castillo Oreja, com., *Madrid en el Renacimiento*, catálogo de exposición (Alcalá de Henares), Consejería de Cultura y Deportes, de la Comunidad de Madrid, y Fundación Colegio del Rey, Madrid, 1986, págs. 130 y 131. Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 19 y 20. Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 14.

²⁴ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 26.

²⁵ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 27.

²⁶ Nigel Glendinning, *Goya, la década de los caprichos. Retratos, 1792-1804*, publicado con motivo de la exposición del mismo título, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, pág. 116. Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., págs. 44 y 45. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., pág. 150. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 24. Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 20, 37 (nota 53) y 48. Enrique Pardo Canalís, «Los sepulcros...», o.c., pág. 143.

²⁷ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 27-29 y 34.

²⁸ Nigel Glendinning, *Goya...*, o.c., pág. 116.

- ²⁷ Justino Matute y Gaviria, *Anales...*, vol. III, o.c., págs. 255 y 256. Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano...*, vol. I, o.c., págs. 849 y 851. Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 26. Nigel Glendinning, *Goya...*, o.c., pág. 116. Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 58. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 27.
- ²⁸ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., págs. 30-32.
- ²⁹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 177. Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. II, o.c., pág. 262, nota IV-152.
- ³⁰ Enrique Pardo Canalís, «Los sepulcros...», o.c., págs. 144 y 145.
- ³¹ Enrique Rúsoli, *La marca del exilio. La Beltraneja, Cardoso y Godoy*, Ediciones Temas de Hoy, S.A., Madrid, 1992, págs. 167, 168, 170-72, 185, 193-95 y 210.
- ³² Marquesa de Casa Valdés, *Jardines de España*, Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1973, pág. 235.
- ³³ Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., págs. 55 y 57.
- ³⁴ Enrique Pardo Canalís, «Los sepulcros...», o.c., págs. 146 y 147, nota 14.
- ³⁵ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 29.
- ³⁶ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 177.
- ³⁷ Federico Faci Iribarren, «Proyecto de reconstrucción de Boadilla del Monte», *Reconstrucción*, II, n.º 11, abril 1941.
- ³⁸ Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid*, vol. I, «Zona centro» (Alcobendas-Paracuellos del Jarama). Consejería de Política Territorial, Comunidad de Madrid, y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1991, págs. 128-130, 132 y 133 (ficha redactada por Paloma Barreiro Pereira). Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 19, 55-57 y 60-62.
- ³⁹ Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 128 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).
- ⁴⁰ Antonio Ponz, *Viage...*, vol. VI, o.c., págs. 145, 148 y 149.
- ⁴¹ Juan José Junquera y Mato, «El infante don Luis y su gusto: del mundo galante al 'Sturm und Drang'», en: Juan José Junquera y Mato, com., *Goya...*, o.c., pág. 14.
- ⁴² Véase: Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 46, y Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., pág. 163.
- ⁴³ Véase, junto con el material preparatorio, en el epígrafe «Planos», núms. 3-6. Reproducción en: *Planos de iglesias, edificios públicos y parcelarios urbanos de la provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*, Instituto Geográfico Nacional, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1988, págs. 57 y 58, y Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 107 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).
- ⁴⁴ Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., págs. 123 y 125 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).
- ⁴⁵ Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 163 y 164.
- ⁴⁶ *Il settimo libro di Sebastiano Serlio...*, Heredi di Francesco dei Franceschi, Venecia, 1600, págs. 160, 161, 164, 165, 174 y 175.
- ⁴⁷ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. II, o.c., págs. 262 y 263, nota IV-154.
- ⁴⁸ Xavier de Winthuysen, *Jardines clásicos de España. Castilla*, Compañía Ibero-americana de Publicaciones, S.A. (Madrid, Buenos Aires y Barcelona), Madrid, 1930, pág. 100.
- ⁴⁹ Enrique Pardo Canalís, «Los sepulcros...», o.c., pág. 143.
- ⁵⁰ Juan José Junquera y Mato, «El infante...», o.c., pág. 18, nota 13.
- ⁵¹ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, o.c., vol. I, págs. 141, 143 y 181, y vol. II, págs. 182, 183 (nota IV-10, j, k y m) y 196 (nota IV-19).
- ⁵² Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 128 (ficha de Paloma Barreiro Pereira). Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 22 y 32.
- ⁵³ Eugenio Llaguno y Amirola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. IV, Imprenta Real, Madrid, 1829, pág. 264. George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1957, pág. 247 (*Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XIV).
- ⁵⁴ Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 96 (nota 92), 138 y 155 (nota 131).
- ⁵⁵ Antonio Ponz, *Viage...*, vol. VI, o.c., págs. 145 y 147-49.
- ⁵⁶ Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., págs. 128-130 (ficha de Paloma Barreiro Pereira). Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 37.
- ⁵⁷ George Kubler, *Arquitectura...*, o.c., pág. 247.
- ⁵⁸ Planos núms. 1 y 2. Primeramente reproducidos en: Amparo Berlínches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 129 (ficha de Paloma Barreiro Pereira). Sobre Alfonso Regalado Rodríguez, véase: Carlos Sambriocio, «Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez», en: A.A.VV., *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pág. 267, y *La arquitectura española de la Ilustración*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, pág. 406.
- ⁵⁹ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, o.c., vol. I, pág. 173, y vol. II, págs. 245-246 (nota IV-119). Vicente Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española desde el siglo I hasta el XVIII*, vol. I, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1922, págs. 482 y 483. Juan José Junquera y Mato, com., *Goya...*, o.c., págs. 160 y 161 (fichas de Juan José Junquera y Mato). José Luis de Souto, «Estudio histórico», en: Lucía Serredí, dir., *Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, inédito, Comunidad de Madrid, 1993; recogido por lo que se refiere a datos y consideraciones esenciales en: Alberto Humanes Bustamante, coord., *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid*, vol. VI, «Zona oeste» (Aldea del Fresno-Collado Villalba), Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, de la Comunidad

de Madrid, Fundación Caja Madrid y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1999, págs. 175-182 (ficha de Alberto Sanz Hernando); para el cenador del jardín, hoy en una finca de Cenicientos: *ibid.*, págs. 225 y 226 (ficha de Alberto Tellería Bartolomé).

⁶² Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 150-154.

⁶³ *Ibid.*, pág. 138, nota 47. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 22.

⁶⁴ Juan José Junquera y Mato, «El infante...», o.c., pág. 18, nota 13.

⁶⁵ Eugenio Llaguno y Amirola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Noticias...*, vol. IV, o.c., págs. 302 y 303.

⁶⁶ José Valverde Madrid, «Goya y Boccherini en la Corte de Don Luis de Borbón», en: AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII. Comunicaciones* (Congreso, Madrid-Aranjuez, 1987), Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1989, págs. 798-800.

⁶⁷ Amparo Berlinches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 140 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).

⁶⁸ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 28.

⁶⁹ Véase: Amparo Berlinches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, o.c., vol. II, «Zona centro» (Pinto-Villaviciosa de Odón), págs. 884 y 885 (fichas de Villaviciosa de Odón, Mercedes Peláez López y Antonio Rubio Bajo).

⁷⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, dir., *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, catálogo de exposición (Museo Municipal, Madrid), Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, Madrid, 1992, págs. 104 y 105, n.º 31 («Siglo XVIII»), fichas redactadas por Jesús Urrea Fernández).

⁷¹ Amparo Berlinches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 130 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).

⁷² Véanse referencias sobre planos del palacio de Arenas en nota 78.

⁷³ Alicia Quintana Martínez, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait Ediciones, Madrid, 1983, págs. 120, 121 y 141.

⁷⁴ Eugenio Llaguno y Amirola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Noticias...*, vol. IV, o.c., págs. 302 y 303.

⁷⁵ Fray Vicente de Estremera, *Sucesos ocurridos durante la obra de la capilla de San Pedro de Alcántara*, edición de Fr. Juan Esteban Muñoz, con una «Semblanza biográfica» por Antolín Abad Pérez, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, Ávila, 1977, págs. 18 y 44. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 86, 96 y 97.

⁷⁶ Virtudes Urdiales Gutiérrez, *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos de la corte en el siglo XVIII*, Servicio de Reprografía, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, vol. I, pág. 87, y vol. II, págs. 1042, 1043, 1325 y 1379 (Colección Tesis Doctorales, n.º 305/92).

⁷⁷ Amparo Berlinches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 132 (ficha de Paloma Barreiro Pereira). Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 55.

⁷⁸ Planos: Servicio Histórico Militar, Madrid; A-16-14, Nueva: N.º 1.436, Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c. págs. 232-234. Mercedes Agulló y Cobo, «Ventura Rodríguez: noticias biográficas», en: Antonio Fernández Alba, com., y Mercedes Agulló, dir., *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catálogo de exposición (Museo Municipal, Madrid), Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1983, págs. 96-100. Carlos Sambricio, «Datos sobre los discípulos y seguidores...», o.c., págs. 254, 259 y 261-263 y láms. entre págs. 252 y 253 y entre págs. 268 y 269; y *La arquitectura española...*, o.c., págs. 152, 153, 421, 422 (nota 1), 424, 426, 427 y 428 (notas 13 y 14). Francisco Vázquez García, *El infante Don Luis...*, o.c. págs. 426 y 438-443. Juan José Junquera y Mato, «El infante...», o.c., págs. 14-16 y 18 (nota 16). Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 46. Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 154-158 y 160.

⁷⁹ George Kubler, *Arquitectura...*, o.c., pág. 248.

⁸⁰ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., págs. 7, 144, 178, 181, 182, 184-187 y 190.

⁸¹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 176.

⁸² George Kubler, *Arquitectura...*, o.c., pág. 247. Juan Antonio Gaya Nuño, *Madrid*, Editorial Aries, Barcelona, 1966, págs. 64 y 65 («Guías artísticas de España»).

⁸³ África Martínez, «La vivienda cortesana madrileña en el reinado de Carlos III», en: Carlos Sambricio, com., *Carlos III, alcalde de Madrid*, catálogo de exposición, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, págs. 369 y 370 («Bicentenario de Carlos III. 1788-1988»). En esa misma publicación, «Catálogo de obras», págs. 665 y 666, n.º 308 (ficha de África Martínez).

⁸⁴ Eugenio Llaguno y Amirola y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Noticias...*, vol. IV, o.c., págs. 323 y 324. José María de Azcárate, dir., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, o.c., pág. 98 y lám. 20. Rafael López Izquierdo, «Los Carabancheles», en: Manuel de Terán Álvarez, dir., *Madrid*, vol. I, «De la plaza de Oriente a Carabanchel», Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1979, pág. 391. Virtudes Urdiales Gutiérrez, *Seguidores y discípulos...*, vol. II, o.c., pág. 1.014. Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 60. Planos del edificio, como parte del proyecto de Luis Moya Blanco para el Escolasticado de Carabanchel (1942-1944), en: Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1982, págs. 90-93, y «Ciudad ideal, ciudad soñada», en: Antonio González-Capitel y Javier García-Gutiérrez Mosteiro, coms., *Luis Moya Blanco, arquitecto. 1904-1990*, catálogo de exposición, Ministerio de Fomento y Sociedad Editorial Electa España, Madrid, 2000, págs. 70 y 82.

⁸⁵ Matilde Verdú Ruiz, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., Madrid, 1998, págs. 201, 202, 205, 206 y 210.

⁸⁶ Archivo Histórico Nacional, Madrid; Consejos, Leg. 15.863, d. 5, Pl. N. 284. Véase: Antonio Gil Albarracín, *El templo parroquial de Berja y D. Ventura Rodríguez*, G.B.G. Editora, Almería (pero depósito legal de Granada), 1993, págs. 34 y 35.

⁸⁷ Juan Bernier Luque, dir., *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, vol. III, «Castro del Río-Fuente la Lancha», Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1985, págs. 246-253.

- ⁹⁶ Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 47.
- ⁹⁷ Amparo Berlines Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 130 (ficha de Paloma Barreiro Pereira). Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 40-42 y 45, fig. 1.
- ⁹⁸ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 177.
- ⁹⁹ Federico Faci Iribarren, «Proyecto de reconstrucción...», o.c.
- ¹⁰⁰ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 56 y 57.
- ¹⁰¹ Antonio Ponz, *Viage...*, vol. VI, o.c., págs. 145 y 147-149.
- ¹⁰² Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 178.
- ¹⁰³ *Ibid.*, pág. 176. Amparo Berlines Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords., *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., pág. 128 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).
- ¹⁰⁴ Carmen Añón, *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*, Real Jardín Botánico, C.S.I.C., Madrid, 1987, págs. 50 -fig. 24- y 53-56.
- ¹⁰⁵ Juan José Junquera y Mato, «El infante...», o.c. pág. 15. Juan José Junquera y Mato, com., *Goya...*, o.c. págs. 170 y 171 (ficha inferior, de Juan José Junquera y Mato). Eduardo Tejero Robledo, *La villa de Arenas...*, o.c., págs. 161-163.
- ¹⁰⁶ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., págs. 181 y 182.
- ¹⁰⁷ Xavier de Winthuysen, *Jardines...*, o.c., pág. 93.
- ¹⁰⁸ Marquesa de Casa Valdés, *Jardines...*, o.c., págs. 223 y 226.
- ¹⁰⁹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 176.
- ¹¹⁰ Xavier de Winthuysen, *Jardines...*, o.c., pág. 101. José Luis Sancho, «Notas sobre los jardines clásicos de Castilla», en: Carmen Añón y José Luis Sancho, *Notas sobre la vida y escritos de Xavier de Winthuysen* (volumen complementario de la edición facsimilar de *Jardines clásicos de España. Castilla*), Ediciones Doce Calles y Real Jardín Botánico, C.S.I.C., Madrid, 1990, págs. 111 y 112.
- ¹¹¹ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., págs. 181-186.
- ¹¹² Aurora Rabanal Yus, «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España», epílogo a: Wilfried Hansmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, trad., Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1989, págs. 381-385.
- ¹¹³ Victoria Soto Caba, «Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España», epílogo a: Adrian von Buttlar, *Jardines del Clasicismo y el Romanticismo. El jardín paisajista*, trad., Editorial Nerea, S.A., Madrid, 1993, pág. 291.
- ¹¹⁴ Carmen Añón Feliú, «Armonía y ornato de la naturaleza en el Madrid de Carlos III», en: Carlos Sambrićo, com., *Carlos III, alcalde de Madrid*, o.c., pág. 141.
- ¹¹⁵ José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pág. 479.
- ¹¹⁶ Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Organización Sala Editorial, Madrid, 1979, pág. 77.
- ¹¹⁷ Pedro Navascués Palacio, «Casas y jardines nobles de Madrid», en: Carmen Añón Feliú, coord., *Jardines clásicos madrileños*, o.c., págs. 31 -reproducción del plano- y 118.
- ¹¹⁸ Xavier de Winthuysen, *Jardines...*, o.c., lám. tras pág. 102.
- ¹¹⁹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., págs. 175, 178 y 179. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 12, 30 y 53.
- ¹²⁰ Aurora Rabanal Yus, «Jardines...», o.c., pág. 381.
- ¹²¹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., págs. 177 y 178.
- ¹²² Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. II, o.c., pág. 262, nota IV-153.
- ¹²³ Juan José Junquera y Mato, com., *Goya...*, o.c., págs. 168-171 (fichas de Juan José Junquera y Mato).
- ¹²⁴ Xavier de Winthuysen, *Jardines...*, o.c., pág. 100.
- ¹²⁵ Véase, por ejemplo, reproducido en: *Secuencias. Arquitectura y construcción*, año IV, n.º 4, septiembre-octubre 1989 («Jardines 3»), pág. 22, y Françoise Boudon, «Los jardines franceses del Renacimiento (1540-1590)», en: Carmen Añón y José Luis Sancho, eds., *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pág. 158.
- ¹²⁶ Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 48.
- ¹²⁷ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., págs. 178 y 179.
- ¹²⁸ Véase: Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 12, 15, 30, 36, 51 y 75.
- ¹²⁹ Antonio Ponz, *Viage...*, vol. VI, o.c., págs. 147 y 148.
- ¹³⁰ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. II, o.c., pág. 262, nota IV-153. Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 50. Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 178. Con expresa referencia al presente trabajo, indica José Luis Sancho -«La fuente de los Tritones y la de las Conchas en el Parque del Palacio Real de Madrid», en: AA.VV., *Las fuentes de los Tritones y las Conchas en el Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional e Iberdrola, S.A., Madrid, 2000, pág. 42, nota 57 («Cuadernos de restauración», III)- que el dato de la supuesta donación ducal a Fernando VII parte del *Diccionario geográfico* de Madoz, artículo correspondiente a Madrid, villa (José María de Eguen). No podemos por menos de precisar que esta primera cita al dudoso asunto ya se incluye en la anterior de Reese.
- ¹³¹ Rosa M.ª Rivas Ramírez, «Una Real Posesión poco conocida: Vista Alegre», *Reales Sitios*, año XXXVI, n.º 140, 2.º trimestre 1999, pág. 57.
- ¹³² Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 30.
- ¹³³ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, o.c., vol. I, pág. 182, y vol. II, pág. 262, nota IV-153.
- ¹³⁴ José Luis Sancho («La fuente...», o.c., págs. 11-16 y 26-30), cuyo estudio de la de las Conchas hace expresa referencia al presente trabajo, fundamenta la hipótesis de que la de los Tritones sea producto italiano del siglo XVI, traído en 1571.
- ¹³⁵ Claude Bédard, *El escultor Felipe de Castro*, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, pág. 95

(*Cuadernos de Estudios Gallegos*, anejo XX, Santiago de Compostela).

¹²⁸ De estos cuatro jarrones, que en 1981 (Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c. pág. 179) se mencionan como subsistentes en su antiguo emplazamiento, no hay el menor rastro diecisiete años después, cuando el municipio adquiere el palacio. Según el artículo 14, 1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, como elementos consustanciales al jardín, de cuyo exorno fijo forman parte, tienen la consideración de bienes inmuebles, por lo que procede su reintegración al conjunto.

¹²⁹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹³⁰ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., pág. 183.

¹³¹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., págs. 176 y 180.

¹³² Aurora Rabanal Yus, «Jardines...», o.c., pág. 381.

¹³³ Amparo Berlinches Acín y Pedro Moleón Gavilanes, coords. *Arquitectura y desarrollo urbano...*, vol. I, o.c., págs. 131 y 132 (ficha de Paloma Barreiro Pereira).

¹³⁴ Aurora Rabanal Yus, «Jardines...», o.c., pág. 381.

¹³⁵ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹³⁶ Rosario Peña Lázaro, «Don Luis...», o.c., pág. 48.

¹³⁷ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., pág. 52.

¹³⁸ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹³⁹ Thomas Ford Reese, *The architecture...*, vol. I, o.c., págs. 182 y 183.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 183.

¹⁴¹ Véanse «Apéndice» y planos núms. 21-24.

¹⁴² Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹⁴³ Véase: Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 15 y 36.

¹⁴⁴ Xavier de Winthuysen, *Jardines...*, o.c., pág. 100 y cuarta ilustración tras la pág. 102.

¹⁴⁵ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., págs. 177, 179 y 180.

¹⁴⁶ Carlos Machín Hamalainen, *El Palacio...*, o.c., págs. 54 y 55.

¹⁴⁷ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹⁴⁸ Antonio Ponz, *Viage...*, vol. VI, o.c., pág. 149.

¹⁴⁹ Antonio Matilla Tascón, *El infante don Luis...*, o.c., pág. 30.

¹⁵⁰ Marquesa de Casa Valdés, *Jardines...*, o.c., págs. 149 y 235.

¹⁵¹ Consuelo M. Correcher, «Boadilla...», o.c., pág. 180.

¹⁵² Véase el plano núm. 5.

Criterios y propuestas de actuación

Lucia Serredi

1. RESTAURACIÓN

1.1. Criterios generales

Considerando los distintos niveles o grados tanto de conservación del jardín como de información sobre sus trazas y plantaciones, se impone recurrir a una metodología mixta que, según las directrices codificadas por las cartas internacionales y otros instrumentos técnicos para esta tipología de bienes culturales, alterne la estricta restauración con la restitución crítica y la reinterpretación analógica, sin perjuicio de que, excepcionalmente, en atención a la funcionalidad pública del recinto, se incorpore a uno de los sectores devastados un enclave congregacional de imagen contemporánea aunque no impactante.

Del estudio histórico se concluye que para la definitiva fijación del diseño se ha procedido a un riguroso contraste de los antecedentes gráficos –en particular el plano de la Topografía Catastral de España, de 1868, y las fotografías aéreas– tanto con la residual dotación botánica como con la propia morfología de los jardines.

Por la doble vía de la restauración y de la restitución crítica puede sin especiales dificultades resolverse la primera terraza en toda su extensión, pero las lagunas documentales obligan a armonizar la reconstitución con la recreación en el bancal intermedio, uno de cuyos desaparecidos bosquetes se reproduce íntegro, mientras que el otro sólo se recompone como esquema referencial sobre el que articular el nuevo espacio de reuniones. Por su intrínseco carácter seriado como ejemplo de indiferenciada estructuración ortogonal, la huerta, restablecida en la tercera parata, no tolera más punto de partida que el de la reinterpretación analógica.

En coherencia con la contención que, como regla principal, preside esta propuesta, las nuevas construcciones para servicios varios habrán de ser discretísimas, tendiendo a la tipología convencional de invernadero según una relectura claramente actual, sin mimetismo historicista ni exceso de diseño.

Independientemente de que en el epígrafe de usos se sugiera el establecimiento de una escuela de jardinería para técnicas no básicas, no equiparable a una «escuela-

taller», la restauración debe encomendarse a una empresa especializada y acreditada en este concreto campo.

Cumple sentar algunas pautas generales tanto sobre mobiliario como sobre soluciones constructivas. Como se explica en el capítulo de usos, donde se tratará de la posibilidad de instalar bancos según la zonificación funcional del complejo, éste no admite un tratamiento común de parque público, sino que exige un enfoque mixto desde su restrictiva categoría de jardín histórico. En consecuencia, no deberán introducirse más elementos de mobiliario que los absolutamente imprescindibles. Por otra parte, ha de evitarse tanto la intensificación de diseño como la falsificación historicista. Respecto a faroles, se adoptarán modelos muy simplificados, proscribiéndose en todo caso los «fernandinos». Se descartará la colocación de carteles didácticos, cuyo objetivo quedará cubierto por los espacios de interpretación o introducción al monumento.

En cuanto a materiales, para evitar la discontinuidad de imagen se impone volver a los empleados durante el proceso histórico de las fábricas. De estimarse necesario separar la tierra compactada de la vegetal, se ejecutará no a través de bordillos, sino por medios ocultos tipo palastro de hierro.

1.2. Actuaciones

1.2.1 *Actuaciones generales en fábricas e infraestructura, ordenadas conforme se reseñan en el plano*

- Restauración meramente reintegrativa, en ladrillo visto, del cerramiento o tapia, que se extenderá a la demolición del tramo levantado en 1972.
- Restauración de los dos portales de ingreso lateral a la primera terraza según su primitivo tratamiento.
- Restauración de todas las fábricas interiores del recinto, como muros de contención, balaustradas, nichos, escalinatas, grutas subyacentes, albercas, suelo de la fuente central, etc., dejando, por supuesto, el ladrillo visto.
- Restauración de las dos galerías situadas bajo la plataforma central de la primera parata, con erradicación de las humedades provocadas por el parterre, y habilitación de estos pórticos para eventuales usos culturales y sociales, cerrando sus vanos mediante puertas de cristal.
- Instalación de nuevas redes de infraestructura, previa ampliación de los estudios técnicos ya realizados en este área.

1.2.2 *Actuaciones en el entorno, ordenadas conforme se reseñan en el plano*

- A. Reconsideración global del espacio abierto frente a la fachada principal o exterior del palacio según el concepto de exedra arbórea presidida por el depósito-fuente que se recoge en el plano de 1868, y que, provenga o no de la etapa fundacional, concuerda tanto con los patrones urbanísticos del siglo XVIII como con la propia espacialidad del edificio. Complementariamente, revisión paisajística del declive en que penetra el semicírculo, recuperando el ecosistema del encinar.

- B. Reforma de la plaza oriental según los mismos criterios restrictivos de intervención mínima, economía de medios y evitación de todo exceso de diseño que han presidido el proyecto de la occidental, recientemente finalizada.
- C. Restauración del estanque y noria ubicados al este del jardín y acondicionamiento del enclave en que se insertan, con demolición de los pabellones sin interés intrínseco adosados a la respectiva tapia.
- D. Restauración del puente, que, como se indica en el estudio histórico, es pieza constitutiva del programa de Ventura Rodríguez.
- E. Adecuado tratamiento del arroyo que fluye al sur del jardín, cuyo cambio de curso por orden del infante lo convierte asimismo en hecho urbanístico o cultural, incorporado con pleno derecho al proyecto arquitectónico.
- F. Replanteamiento del fondo montañoso natural, a los pies del recinto, como marco paisajístico y referente panorámico del conjunto, indisociable de palacio y jardín.
- G. Mantenimiento y potenciación del espacio situado entre el cierre occidental y el «camino de Madrid» como zona verde de respeto absolutamente necesaria para el equilibrio del complejo monumental, con proscripción de estacionamientos permanentes y/o «duros».

1.2.3. Actuaciones en el jardín, ordenadas conforme se reseñan en el plano

1.2.3.1. Primera terraza

1. Restitución de los dos patinillos que según el plano de 1868 flanqueaban el palacio, recreando sus desaparecidas tapias mediante setos altos de especie perenne, como cipreses o thuyas, pero abriendo puertas de comunicación con el parterre y los jardines laterales de sombra. Sin mengua de que el proyecto aconseje la introducción de arbolillos o macetones, se contempla, en concreto, la colocación de enredaderas sobre los muros del edificio para singularizar someramente estos espacios. Según el uso a que se destinen, el suelo será de pradera o solado. Como señala el estudio histórico, los patinillos en cuestión responden tipológicamente a la idea de «giardini segreti», ya obsoleta en el contexto barrococlasicista y aquí neutralizada por las relaciones morfológicas y funcionales con el palacio, cuyo posible cuarto de verano, a nivel de planta baja, deviene área de servicios.
2. Restablecimiento del parterre según el trazado que aparece en el plano de 1868, que aunque probablemente no traduce el proyecto de Rodríguez, sino una remodelación de mediados del siglo XIX, es, por exclusión, la única solución viable y no deja de concordar, a título de propuesta formal tardo-neoclásica, con la arquitectura tanto del jardín como del palacio. Lógicamente, la operación implica el rediseño crítico de las figuras según sus propias exigencias de exactitud geométrica, flexibilizadas en una descripción gráfica cuya desigual toma de datos no perseguía objetivos de documentación histórico-artística. No se excluye la posibilidad de disponer arbolillos en las platabandas o fajas perimetrales de ambos cuadros, de acuerdo con lo que parece deducirse del citado plano de 1868, pues aportarían alguna verticalidad y por tanto sombra sin afectar a la horizontalidad básica del parterre.

3. Restauración de los jardines laterales de sombra, cuyas cuatro alineaciones plantadas al tresbolillo con distancias de 3,60 metros, aproximadamente –demasiado cortas para las prácticas actuales–, y que tal vez estuvieran unidas por setos, ya aparecen reflejadas en el plano de la Topografía Catastral. Ofrecen ambas zonas mezcla de *Robinia pseudoacacia*, *Broussonetia papyrifera*, *Fraxinus excelsior*, *Cercis siliquastrum* y *Sophora japonica*, especies estas dos últimas a las que pertenecen los ejemplares de mayor desarrollo, anteriores a la guerra. La división de levante presenta vegetación en general más joven, salvo dos *Cercis* destacables, y una plantación muy extendida de arbustos (lilos). Figuran en la opuesta varias *Sophora* grandes, pero carece de vegetación arbustiva.
4. Restauración de las glorietas enmarcadas por setos que centran los jardines de sombra, en eje con las escaleras de descenso a la segunda parata, cuya correlación organizativa, inherente a la unidad espacial, recoge el topográfico elaborado a instancias nuestras, como documento de estudio, por la Oficina Técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico. Considerando que la desviación con que se plasman estas plazoletas en el plano de 1868 puede deberse a una errónea toma de datos, se opta por respetar la solución consolidada, que, habida cuenta del estrecho margen de plantación, permite un más fácil acceso.
5. Restauración y completación del gran eje transversal de comunicación entre los dos portalones, cuyas dos alineaciones actuales corresponden a las descritas en el plano de la Topografía Catastral, de 1868. Particular atención implica el objetivo de reconstituir, sin riesgo de pérdidas, los setos de boj (*Buxus sempervirens*) que bordean el camino, abandonados, pero grandes y viejos. Las acacias se hallan en tal mal estado que procedería abordar su posible sustitución, incluso por otras especies, como tilos o castaños, en consonancia con el protagonismo del trazado dentro del conjunto monumental.
6. Supresión de las robinias situadas ante la fachada posterior del palacio, en gran parte secas e irrecuperables, que obstaculizan la visión del parterre rompiendo su integración conceptual con el edificio y, consiguientemente, como alineación que prolonga las del gran eje transversal, son por esencia contrarias al proyecto histórico. Completando desde sus intrínsecas premisas lo apuntado en el plano de 1868, se restituye la serie de arriates antepuesta al parterre, entonces interrumpida por una noria cuya obra exterior se elimina en la presente propuesta, sin perjuicio de aprovechar el pozo para el riego del jardín.
7. Conservación de la actual fuente decimonónica de hierro, cuya única alternativa rigurosa sería la por otra parte imposible reposición de la original, descartada su reproducción. Regida la presente propuesta de restauración tanto por criterios de restricción de diseño como de evitación de modelos historicistas, se estima preferible respetar la fuente metálica pese a su nulo interés y manifiesta pequeñez, que podrían neutralizarse, redimensionando el espacio, con un nuevo edículo vegetal a base de un seto muy alto y recortado, sin necesidad de cierre o cúpula. En todo caso, se restablecerá el seto según indica el plano de 1868, así como el sistema hidráulico de la fuente.
8. Junto a los portones laterales de esta primera terraza, construcción de pequeños pabellones de cristal o estufas frías para resguardar macetones de cítricos durante el invierno y, en general, para servicios derivados del mantenimiento del jardín. Del lado de poniente, la intervención comprende el derribo de unas edificaciones ruinosas sin interés intrínseco ni ambiental.

1.2.3.2. Segunda terraza

9. Recomposición del bosque suroeste según su típico trazado en estrella de ocho calles radiales, conforme al plano de 1868 y testimonios fotográficos. Teniendo en cuenta no sólo las limitaciones señaladas por la preceptiva histórica para el volumen de los bosquetes inmediatos a los parterres, sino también la concreta necesidad de que éste no rebase el nivel de la primera parata, se ha decidido plantarlo con especies de media altura. Las alineaciones quedarán marcadas por setos. Desde presupuestos más bien analógicos, procedería estudiar la posibilidad de incorporar el agua, como factor de «juego y sorpresa», a este cuadro tan escasamente documentado y, por ello, falto de la deseable cohesión.
10. Fijación de una cortina verde con frondosas de gran porte y sotobosque de arbustos de hoja perenne para potenciar el cerramiento del jardín, repitiendo el diseño de la tapia oriental según el plano de 1868. Dada la exigüidad del margen, tal vez habrá que reforzar la pantalla vegetal al exterior de la tapia. Este telón acogerá una rampa para minusválidos.
11. Plantación de frutales en espaldera sobre los muros de las galerías laterales de la plataforma central.
12. En el espacio correspondiente al bosque nordeste, y superpuesto al hipotético trazado radial, dentro de un perímetro definido por especies de mediano porte, habilitación de un «teatro di verzura». En eje con la escalera de paso al primer banal, que oficia como fondo escénico, reproduce el esquema en U tan característico de la tipología arquitectónica teatral, pero sin ninguna pretensión historicista ni de recreación de ambiente. Gradas de obra, rehundidas, alternan con setos que contribuyen a camuflarlas. Por su propio carácter, el teatro, desdoblado en invierno como mero jardín de setos y frutales, rechaza toda posible estructura fija para representaciones, que se efectuarán siempre con montajes provisionales. Los itinerarios de acceso desde la escalinata principal o el portalón suroeste de la huerta comportan espectaculares secuencias.
13. Apertura de la puerta, hoy condenada, en eje con el transversal del antiguo bosque nordeste, donde se emplaza el teatro, y que por su reducido vano debería contemplarse como entrada exclusiva para técnicos y actores, sin perjuicio de que también la utilicen los jardineros.
14. Ante la plataforma avanzada de la terraza superior, reconstitución aproximativa del trazado en setos de boj a partir del plano de 1868 y de diversos testimonios fotográficos. Ignorándose si los nichos acogían realmente un programa escultórico, y no contándose en cualquier caso con sus hipotéticas piezas, el tratamiento murario se limitará a la plantación de algunas enredaderas controlables.

1.2.3.3. Tercera terraza

15. Restablecimiento de la huerta, con su convencional dotación de frutales, verdura, flores y parras, en forzosa clave de reinterpretación analógica, a falta de fuentes seguras.
16. Articulando la malla ortogonal, reconstitución de las vías secundarias de la huerta como caminos de frutales.

17. Reconstitución y potenciación de los principales caminos de la huerta, sobreelevados en la actualidad. Para facilitar unos recorridos de visita a la sombra, se recubrirán de emparrados o simplemente de túneles de frutales podados.
18. Sobre el cerramiento este, construcción de pabellones de sencillo diseño, en cristal, para estufas, semilleros o invernáculos que, a efectos de mitigar su presencia, se insertarán en una pantalla verde de frondosas de gran porte.
19. Instalación de una pérgola de ligera estructura metálica integrada en una cortina verde de frondosas de gran porte que aminore su incidencia sobre el trazado de la parata.
20. A los pies de la zona, tendido de una cortina verde de frondosas de gran porte, incluidos chopos lombardos, con sotobosque de arbustos de hoja perenne, para neutralizar el impacto del adyacente recinto deportivo mediante una relativa solución de continuidad que no anule la proyección visual sobre el fondo montañoso.
21. Creación de un canal para riego de la huerta.

2. USOS

2.1. Criterios generales

Por su significación histórico-artística, jurídicamente materializada en su declaración como bien cultural, el jardín excede de la categoría convencional de parque público, apto para funciones prácticas, lúdicas o ecológicas. Como monumento restaurado o reintegrado de extrema fragilidad, cuyo uso estribará, por definición, en su contemplación o disfrute pasivo, llevará aparejado un sistema restrictivo a todas luces incompatible con la entrada gratuita.

Sin embargo de este régimen de limitaciones, el propósito de realizar un jardín vivo, en confluencia con la necesidad de financiar su mantenimiento, autoriza una serie de funciones complementarias de las que impone por sí mismo el palacio, donde se había previsto instalar el Instituto Europeo de Estudios Superiores de Cultura y Comunicación.

Centrado en el «teatro di verzura», ámbito congregacional o de espectáculos al aire libre, el programa de utilizaciones adicionales también comprende la habilitación de varios espacios polivalentes donde celebrar recepciones, exposiciones o conferencias y, a escala docente, la creación de una escuela de jardinería para técnicas no básicas, sino especializadas, designio éste no relacionable con la previa restauración del conjunto ni –como ya se ha señalado– equiparable a una «escuela-taller».

Como quiera que el complejo del jardín tiene cinco accesos distintos, cabe arbitrar itinerarios independientes según la localización de las respectivas actividades. Los dos portones inferiores garantizan la entrada de maquinaria para las labores de la huerta, sólo factible en la segunda terraza a través de rampas provisionales.

2.2. Usos puntuales

2.2.1. Primera terraza

- Aunque sin ingreso desde el palacio, los dos patinillos laterales, de 190 metros cuadrados de superficie cada uno, podrían servir para recepciones reducidas o servicios de cafetería.
- Los jardines de sombra, de una extensión aproximada de 1.500 metros cuadrados cada uno, admiten bancos tanto en las dos glorietas centrales como entre las alineaciones.
- Aunque destinados fundamentalmente a servicios internos de los jardines, los dos pabellones de cristal previstos junto a los portalones podrían desdoblarse como puestos de entrada, con taquillas, tiendas y puntos de información.

2.2.2. Segunda terraza

- El «teatro di verzura», que ocupa 2.500 metros cuadrados dentro de un espacio de 5.800, supone un aforo de mil espectadores, es decir, de nivel medio.
- Las galerías laterales de la plataforma central –de aproximadamente 53 metros de longitud por 5 de anchura y 260 metros cuadrados útiles de superficie cada una– son

lugares idóneos para exposiciones, conferencias y cursos. Se estima irrecuperable el lagar que funcionó en una de ellas. Por insuficiencia de luz natural, no pueden, al parecer, reaprovecharse como «orangeries».

- Dentro de los cuadros del bosque suroeste, los cruces de caminos secundarios se resolverán como placitas estanciales con bancos.
- También cabe emplazar bancos en las cortinas verdes plantadas sobre las tapias.
- Salvo quizás la central, las grutas situadas bajo las escaleras más parecen válidas para servicios de mantenimiento que para otro tipo de usos.

2.2.3. Tercera terraza

- Tanto los caminos principales cubiertos como la pérgola ofician como paseaderos para la visita de la huerta. A los pies de esta parata final, se dispondrán bancos desde los que contemplar el despliegue ascendente de la arquitectura de jardín y palacio.
- La pérgola, de 260 metros de longitud, puede utilizarse para recepciones.
- Sin perjuicio de su función como invernáculos, los cuatro pabellones proyectados sobre la tapia este, con 300 metros cuadrados de superficie total, contendrán instalaciones de servicios higiénicos para uso del público.
- Dado que la huerta no es sólo decorativa, sino también efectiva, su producción plantea un problema de comercialización para el que habrán de establecerse los oportunos cauces.

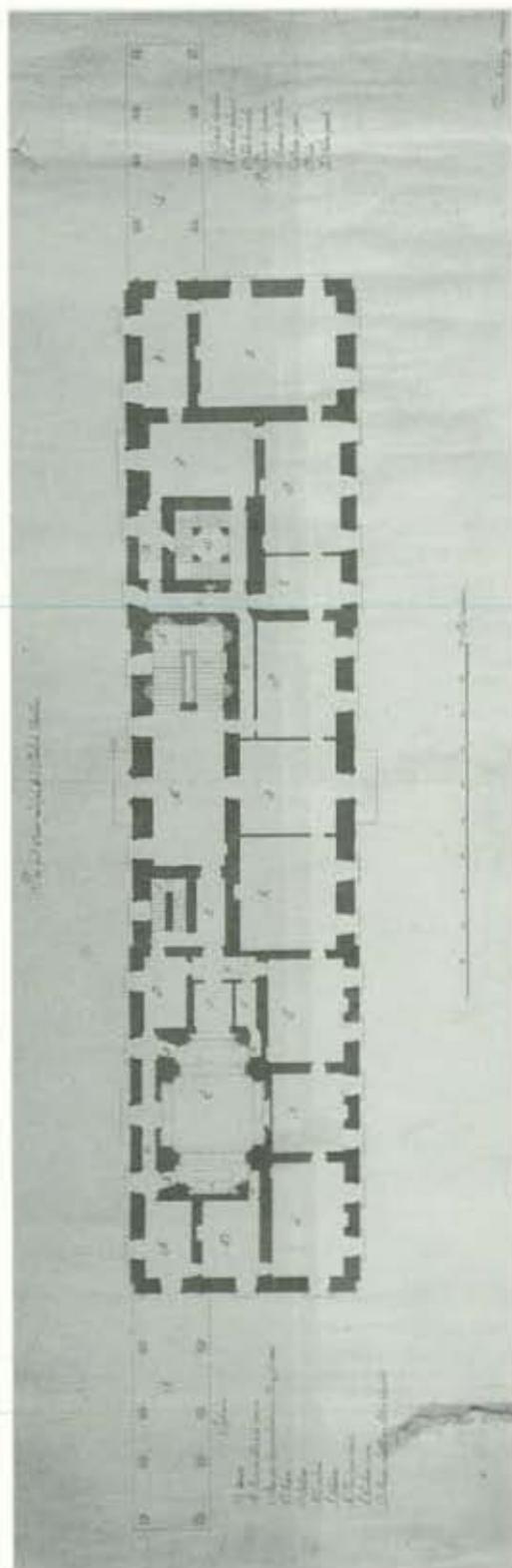
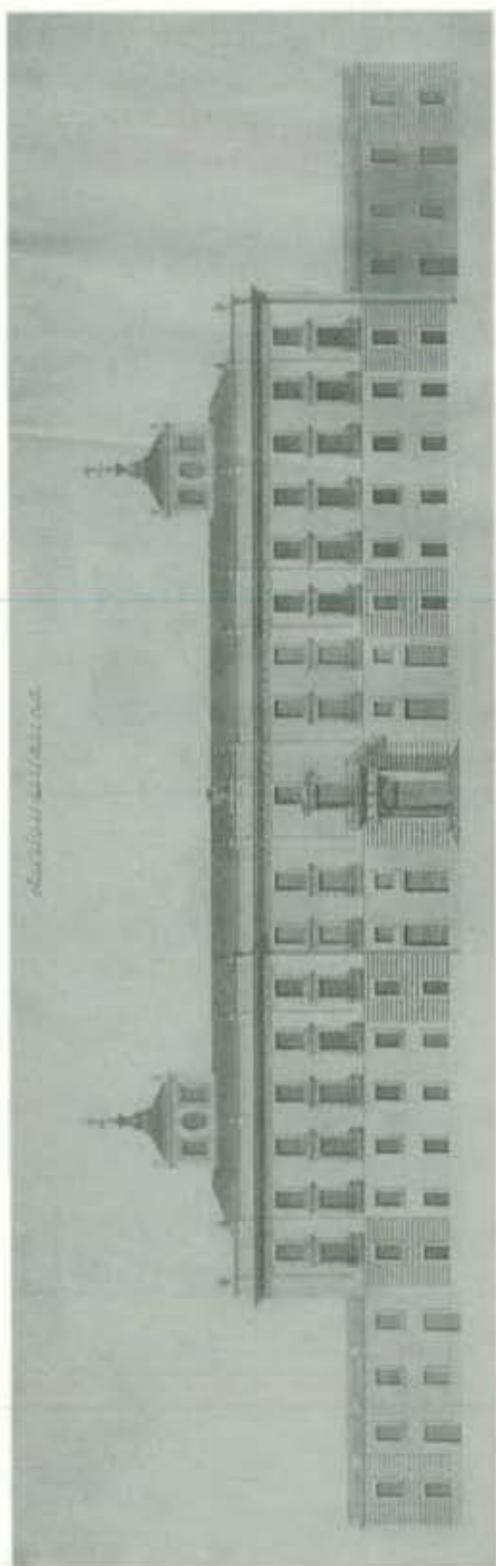
Apéndice

Paralelamente a la redacción de la propuesta, se planteó la necesidad de llevar a cabo al menos tres estudios técnicos complementarios, sin perjuicio de su eventual ampliación en la fase de formalización del proyecto, para el que habrán de acometerse otros por exigencia genérica de la metodología de restauración en materia de jardines, como el de patología de las arquitecturas o el análisis edafológico.

1. *Trazado del relieve topográfico de los jardines*, encomendado por la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Comunidad de Madrid a su Oficina Técnica, que lo presentó en diciembre de 1999, y de cuya labor reproducimos la totalidad de los planos (Juan Carlos Martín Lera, Jorge Coya Dorado, Cristóbal Rodríguez Salcedo, Doroteo Céspedes Urbano y Raúl Ciudad Cerezo).
2. *Prospecciones geofísicas*, para las que la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico de la Comunidad de Madrid realizó un convenio con el Departamento de Petrología y Geoquímica de la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense (Francisco Mingarro y Concepción López Azcona), que a su vez recabó la colaboración del Grupo de Prospección Geofísica del Departamento de Geodinámica, del mismo centro docente («Estudio geofísico para la detección de galerías subterráneas y conducciones en el palacio del infante don Luis en Boadilla del Monte»), A. Muñoz Martín, C.M. Calvo Martínez y A. Carbó Gorosábel). Ambos informes corresponden a junio del 2000.
 - Alcance. Se fijaron varios sectores a investigar, la exedra o plaza exterior, la primera terraza y el área central de la segunda, ante la escalera, prescindiendo de la zona del estanque, extramuros, porque, dado los niveles del depósito, éste sólo podía abastecer a la tercera parata o huerta.
 - Métodos utilizados. Georadar (GPR), calicatas eléctricas (C.E.) y magnetometría.
 - Resultados. Escasos indicios de conexión entre el palacio y la fuente exterior, en la exedra, limitados a una conducción, probablemente de plomo, que parte de las cocinas con trayectoria perpendicular a la fachada del palacio y a pocos metros parece girar hacia dicho depósito. A la inversa, con el mismo origen, se ha comprobado la existencia de una tubería que sale en dirección a la fuente central del jardín. Una tercera, de plomo –se supone que para desagüe–, se ha detectado en el interior de la columna de obra que recibe la mencionada fuente. Ésta descansa sobre un pilar de ladrillo de 1,70 metros de diámetro rodeado por un pasillo de aproximadamente 70 centímetros de anchura del que arrancan otros. A tal respecto, la prospección se solapa necesariamente con el informe espeleológico.

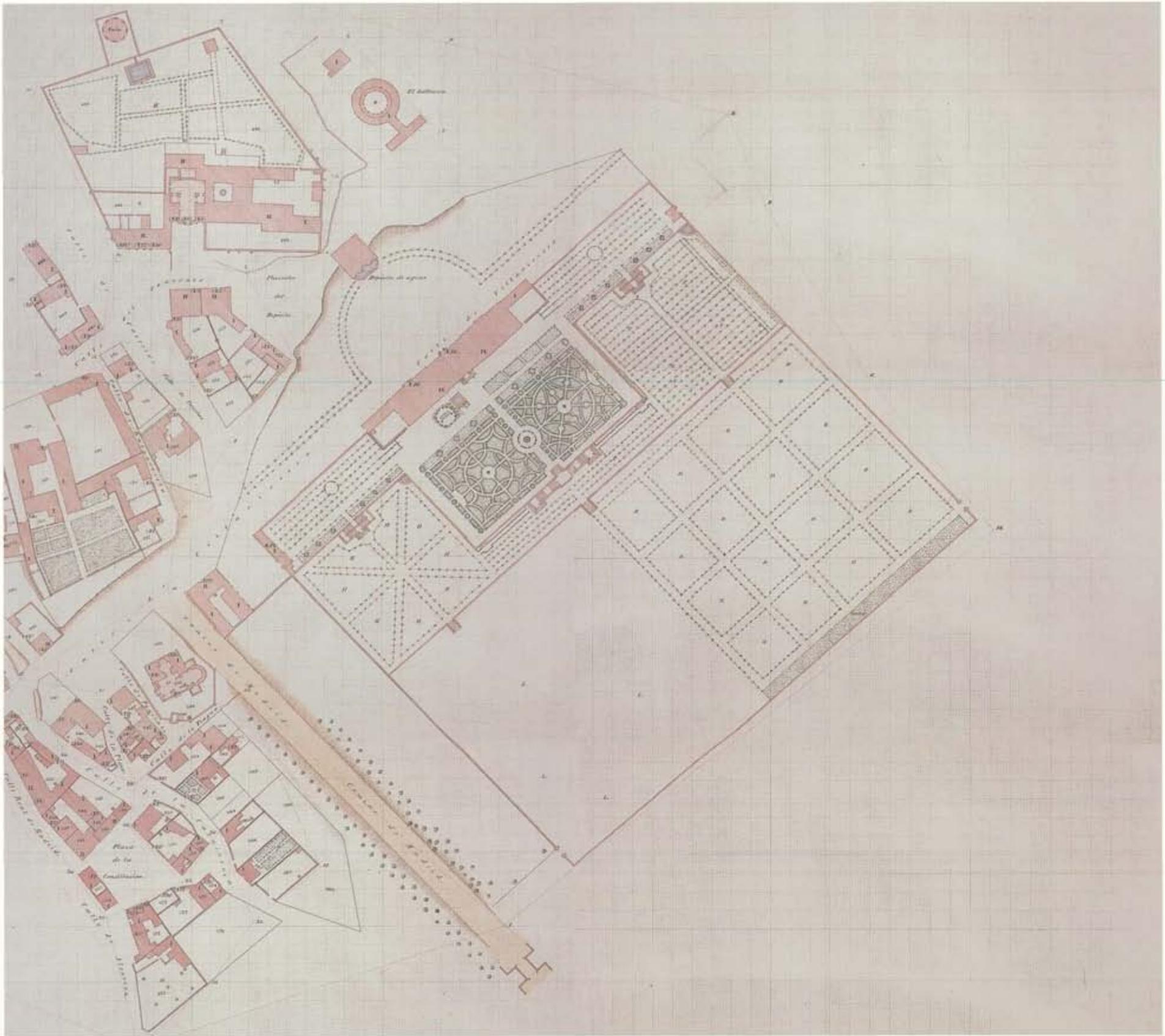
3. *Mapa de galerías subterráneas*, elaborado por Estudios Geológicos L. Antón (Loreto Antón López, Julián Antón López, Jesús de Isidro Martí y Carlos Manuel Calvo Martínez), el documento «Topografía de las galerías subterráneas. Palacio del infante don Luis de Borbón. Boadilla del Monte, Madrid», que lleva fecha de junio de 2000, plasma un recorrido total de 680 metros bajo el jardín y el edificio a través de túneles de ladrillo visto recubiertos con cal cuyas medidas –entre 1 y 2 metros de altura, aproximadamente, y de 50 a 60 centímetros de anchura– los hacen practicables, aunque su uso es exclusivamente técnico, en algunos casos de saneamiento y desagüe. La más larga de estas conducciones se inicia bajo la escalera central del jardín y va hasta la fuente-depósito exterior, en la exedra o plaza principal de acceso, donde otra corre paralela a la fachada norte del palacio. Una galería en U rodea la plataforma avanzada de la primera terraza y empalma hacia levante con las cocinas. En los encuentros de los distintos tramos hay pozos circulares que suben hasta la superficie, terminando en grandes arquetas cubiertas por losas de granito. Se abre otro túnel en la esquina suroeste del pórtico del lagar, bajo el adelanto de la parata superior, que, cruzando el sector occidental del nivel intermedio, sale del recinto hacia el centro de la explanada hoy utilizada como estacionamiento automovilístico. No se perciben conexiones entre la casa y el pozo-noria situado ante su fachada sur, que tampoco enlaza con la fuente del parterre. Se ha localizado, por último, un depósito interior o aljibe, con tres arquetas visibles en el primer bancal, para regular el agua respecto a la zona occidental del segundo.

Planos

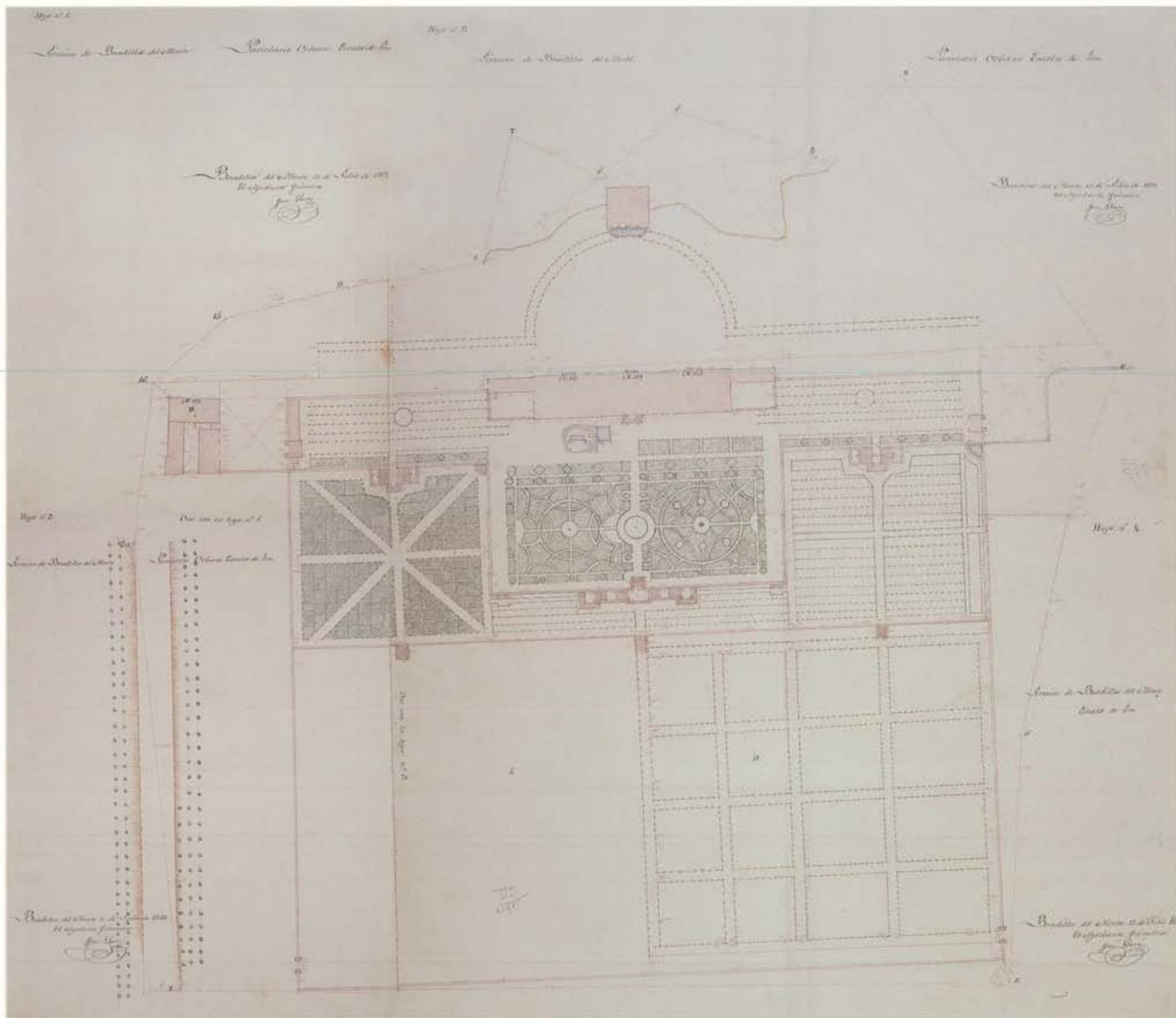


1. Alzado de la fachada sureste del palacio. —«Fachada de el lado de el Jardín de el Palacio de Boadilla». Alfonso (Regalado) Rodríguez, arquitecto. Fecha de 1765 en el centro del antepecho de remate.— *Colección de Luis Cervera Miralles*, Madrid.

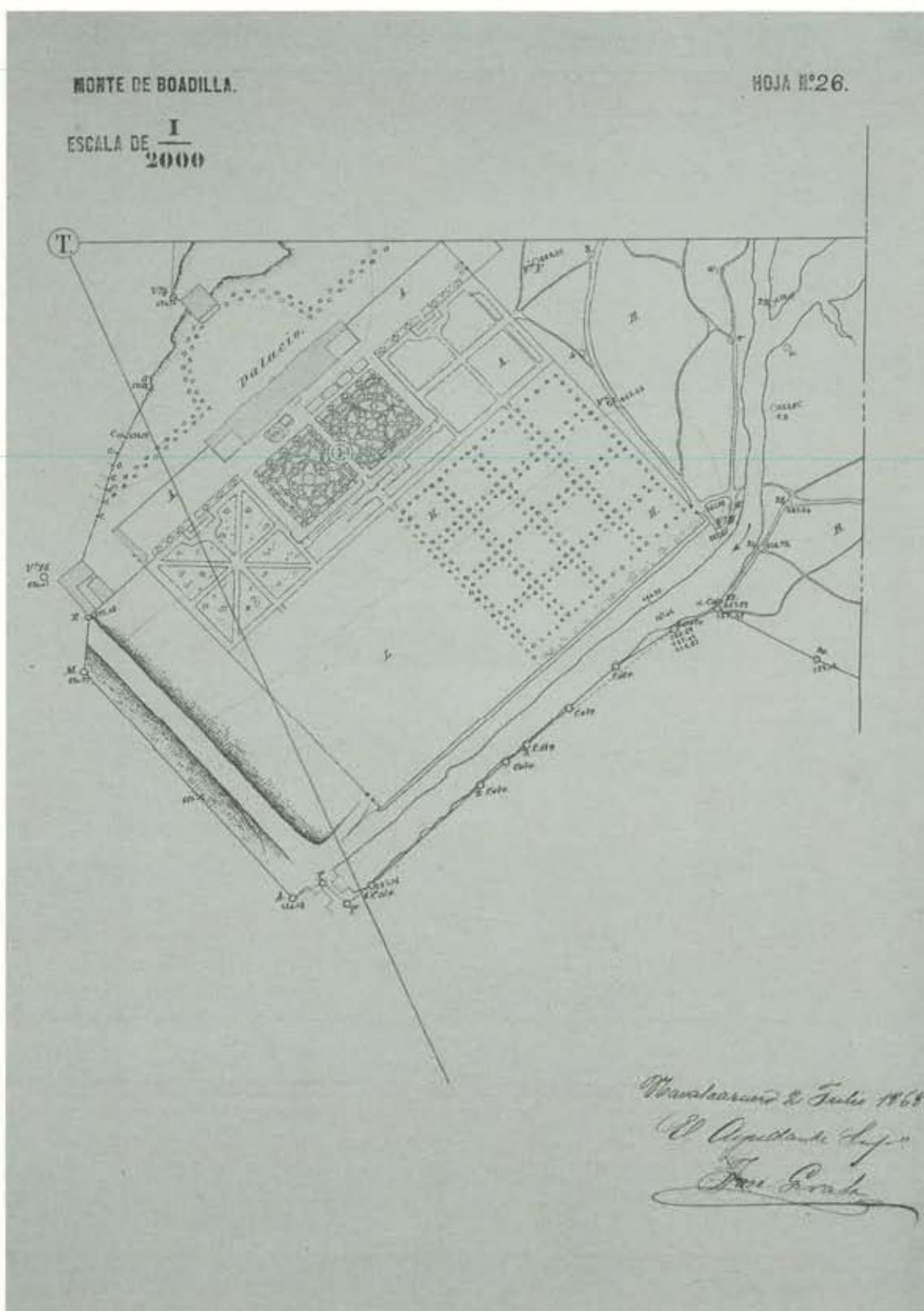
2. Planta noble del palacio, segunda en fachada principal o noroeste y tercera en posterior o sureste. —«Plan de el Quarto principal de el Palacio de Boadilla». Alfonso (Regalado) Rodríguez, arquitecto.— *Colección de Luis Cervera Miralles*, Madrid.



3. Recinto palacial de Boadilla del Monte y entorno. —«Topografía Catastral de España». «Parcelario urbano». Hojas kilométricas A-2, A-3, A-5 y A-6. Escala 1:500. Plano en color. 1868.— Archivo de Documentación Geográfica, Servicio de Documentación Geográfica y Biblioteca, Instituto Geográfico Nacional, Madrid.



4. Recinto palacial de Boadilla del Monte. —«Topografía Catastral de España». «Parcelario urbano». Trabajo preparatorio. Hojas 1, 2, 3 y 4. Escala 1:500. Plano en color. José Savé, ayudante geómetra, 11 y 12 de febrero de 1868.— Archivo de Documentación Geográfica, Servicio de Documentación Geográfica y Biblioteca, Instituto Geográfico Nacional, Madrid.



5. Recinto palacial de Boadilla del Monte. —«Hojas borradores Catastro de España». Hoja n.º. 26. Escala 1: 2.000. Plano en color. 2 de julio de 1868.— Archivo de Documentación Geográfica, Servicio de Documentación Geográfica y Biblioteca, Instituto Geográfico Nacional, Madrid; cajas 1 y 2 de Boadilla del Monte.

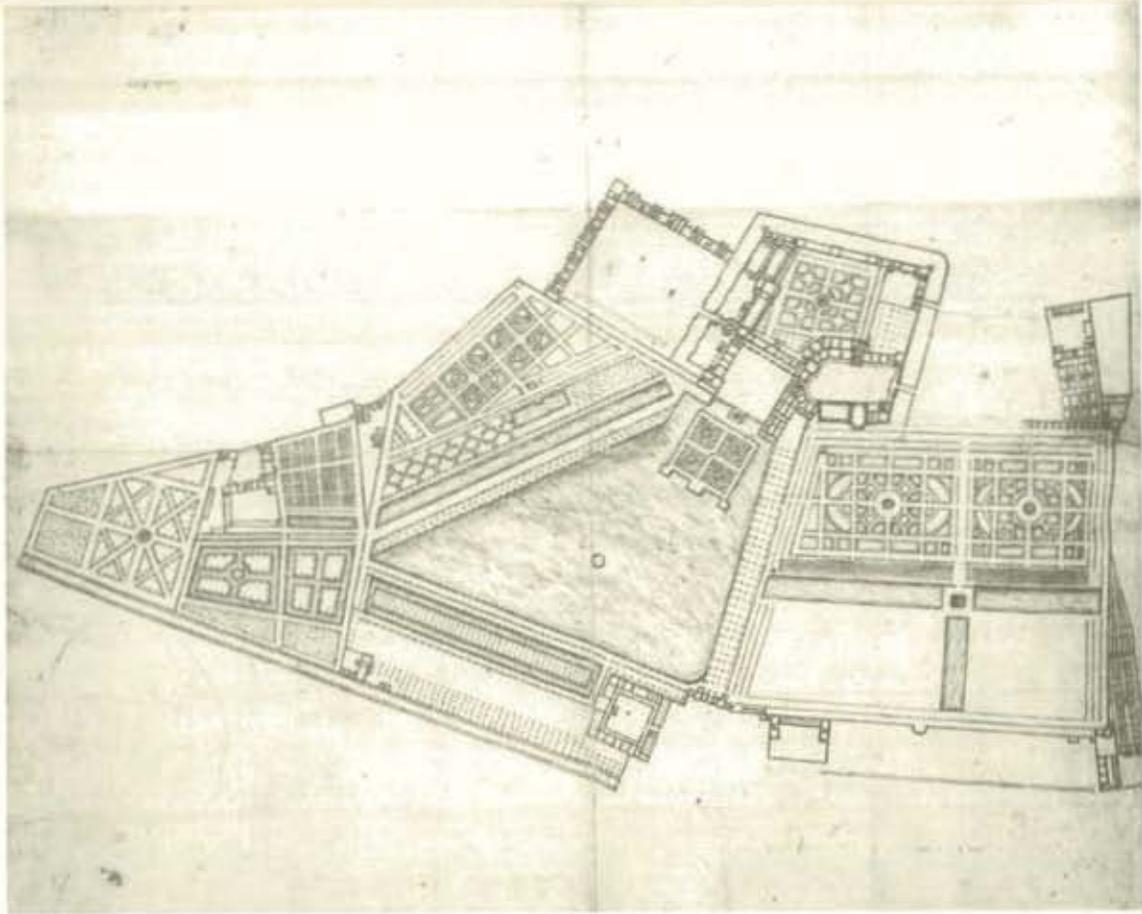
Resumen del parcelario del distrito municipal de Boadilla del Monte

<u>Superficies Totales.</u>	hect.	c.	ms.	cs.
<i>Superficie total por la triangulación</i>				
<i>Idem por la cuadrícula.....</i>	4012	52	62	
<i>Idem por planimetro.....</i>	4018	72	22	
<i>Idem por parcelas.....</i>	4020	27	62	65
<u>Termino medio</u>				
<i>Superficie total de labor parcel.^o rustico</i>	2661	66	37	
<i>Idem de monte.....</i>	1679	12	15	
<i>Idem de Eriales.....</i>	42	02	02	
<i>Idem de Viñedo.....</i>	56	62	02	
<i>Idem de Prado.....</i>	24	16	77	
<i>Idem de Eras.....</i>	2	62	33	
<i>Idem de Huertas.....</i>	31	10	72	
<i>Idem de Olivar.....</i>	87	42	20	
<i>Idem de Alameda.....</i>	4	15	72	
<i>Superficie total de la parte cub.^{ta} parcel.^o urbano</i>	2	53	27	36
<i>Idem de la parte descubierta....</i>	3	58	04	52
<i>Idem de Callas y Plazas.....</i>	3	02	25	07
<i>Idem de Caminos y veredas....</i>	25	24	00	00
<i>Idem de Arroyos y vertientes...</i>	46	44	67	00
<i>Superficie total</i>	4020	27	22	95

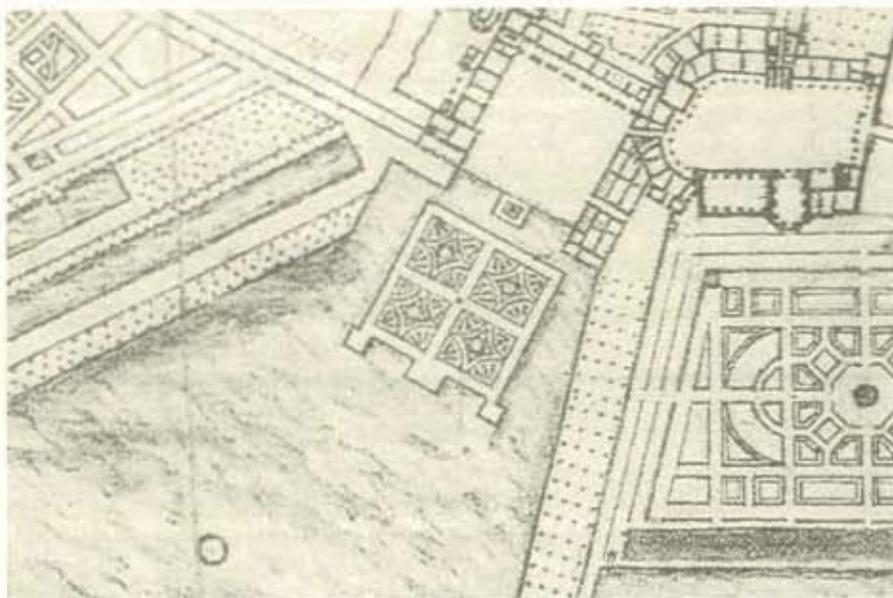
Boadilla del Monte a' 12 de Mayo de 1868
El Delegado Catastral

Juan Buñuel

7. «Catastro de España. Provincia de Madrid». Ayuntamiento de Boadilla del Monte. «Resumen general del parcelario». 1868.- Archivo de Documentación Geográfica, Servicio de Documentación Geográfica y Biblioteca, Instituto Geográfico Nacional, Madrid; cajas 1 y 2 de Boadilla del Monte.

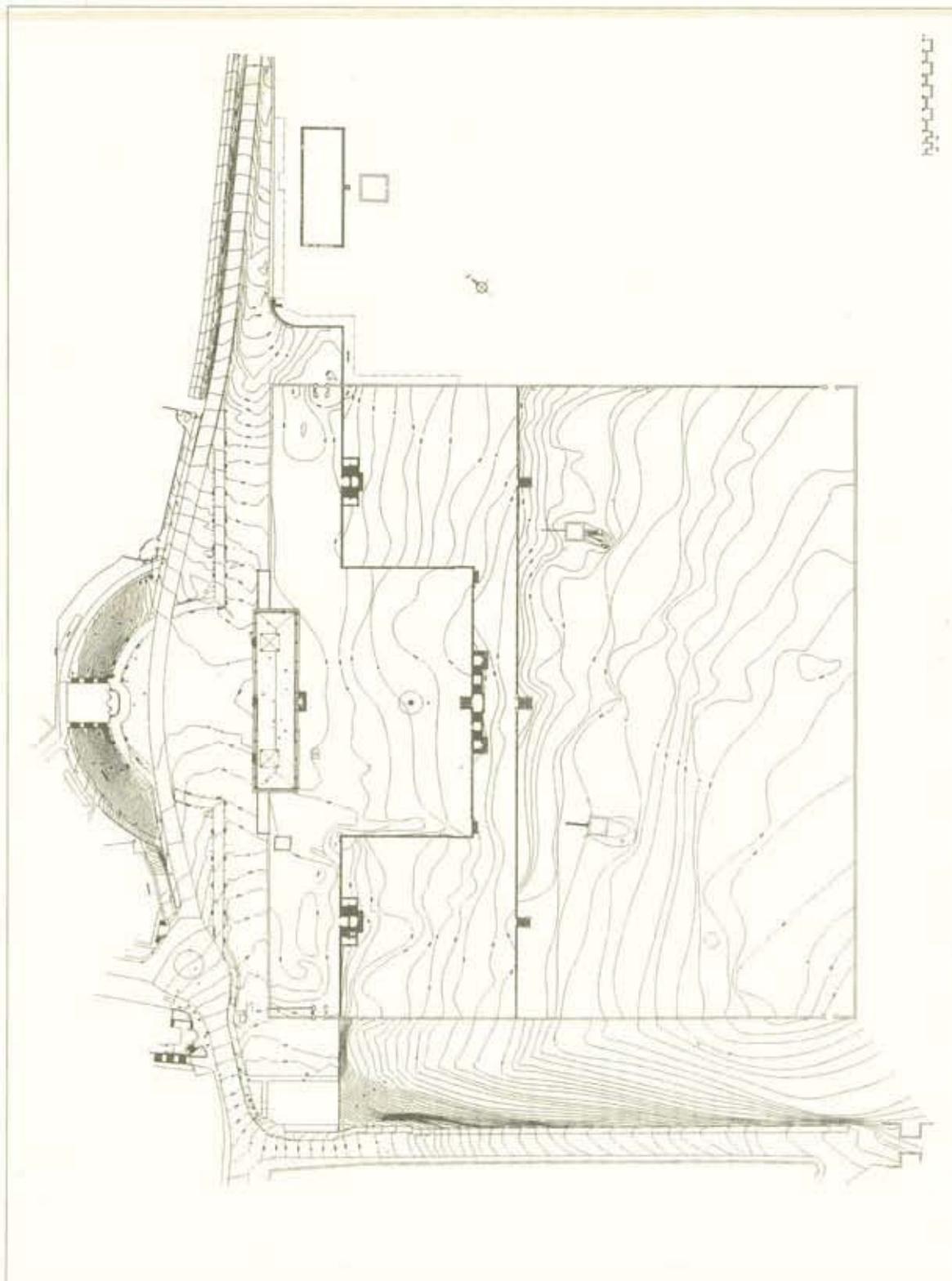


8. Anónimo. Jardín del Estanque, en Fontainebleau. 1606. Fotografía inferior detalle del parterre.

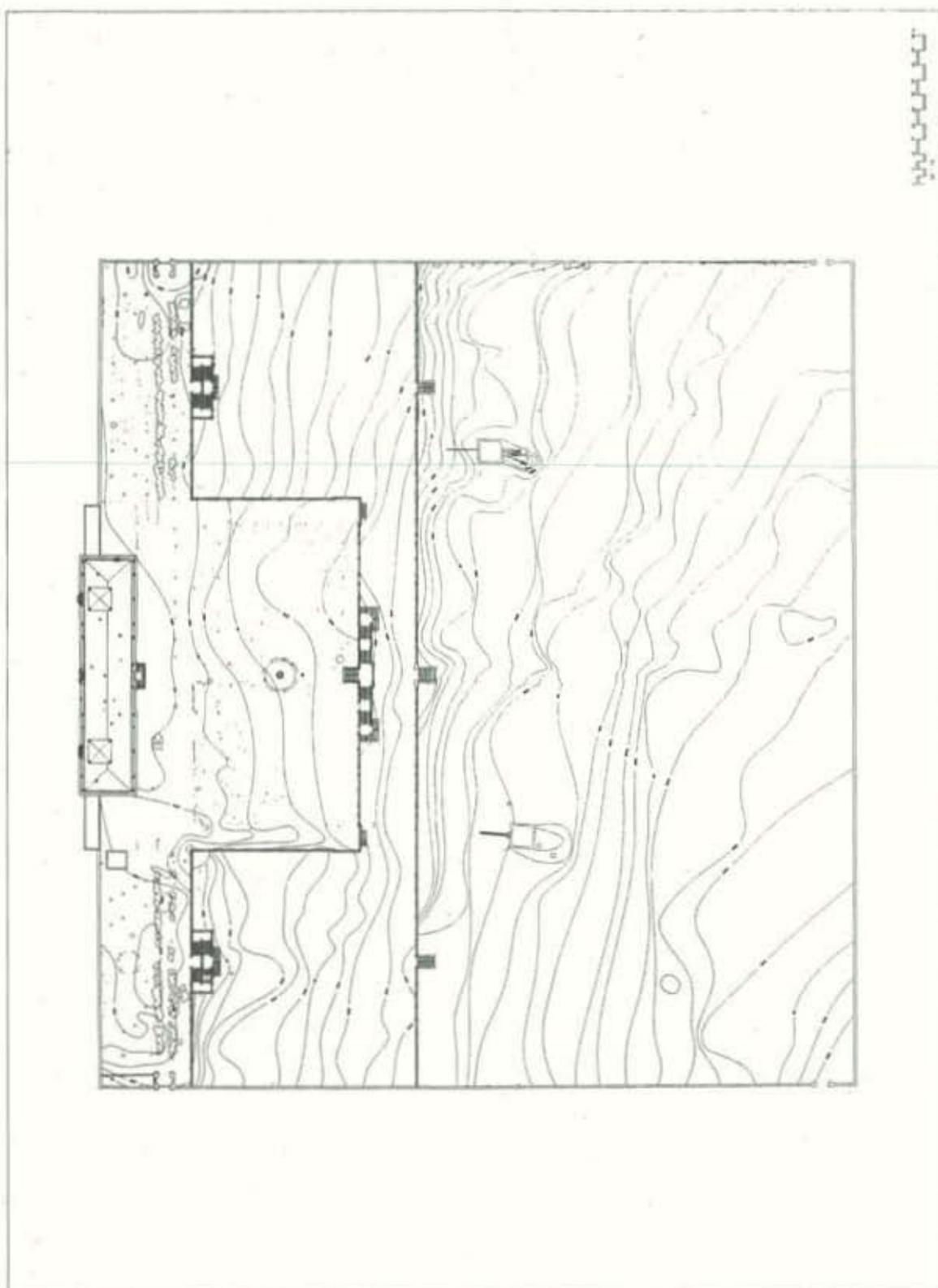




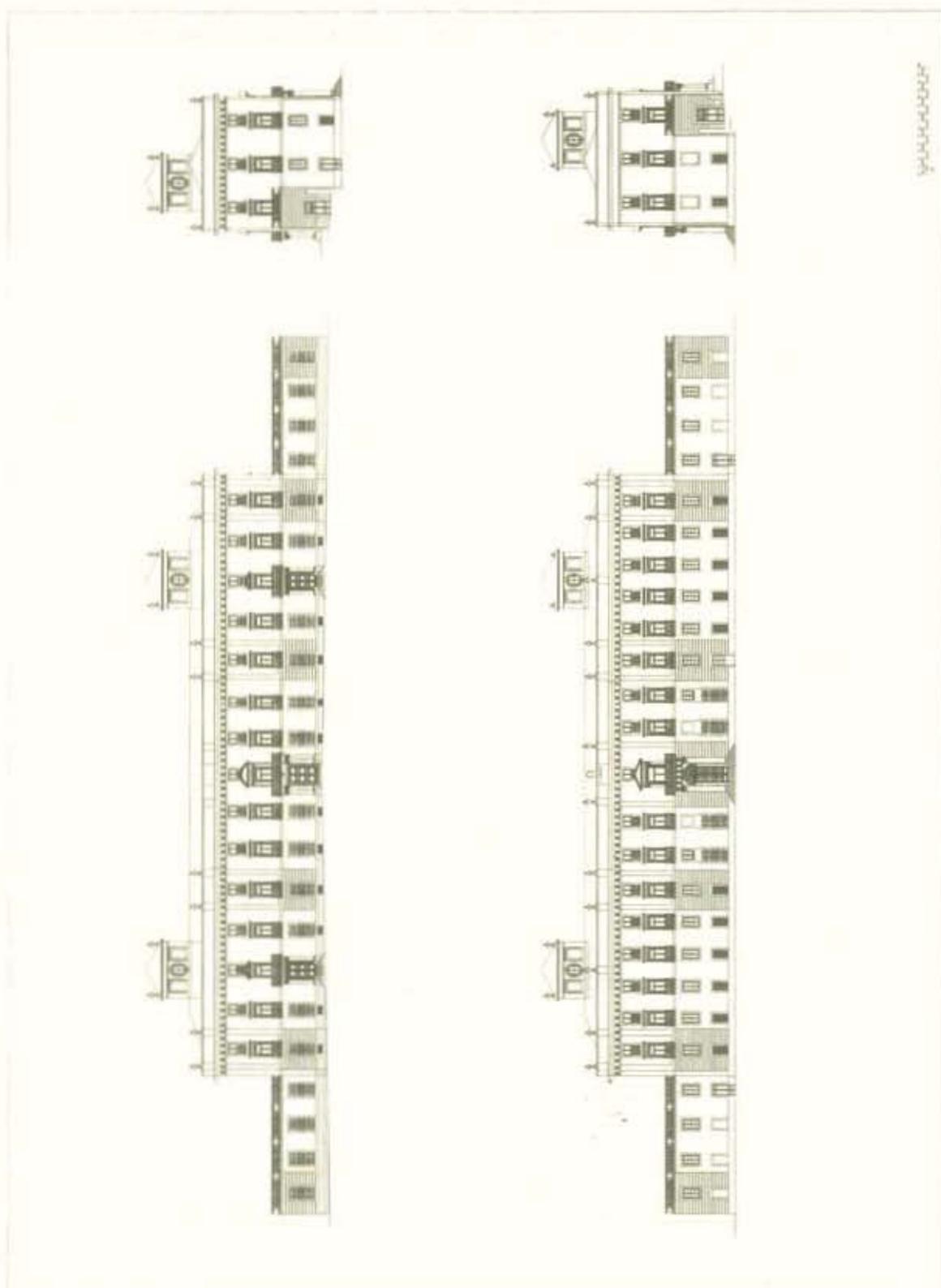
9. Cartografía Militar de España. Plano Director. Hoja 558-II cuadrante N.E. Brunete. Escala 1:10.000. Julio de 1938. C.E.C.A.F. (Centro Cartográfico y Fotográfico), Ejército del Aire, Madrid.



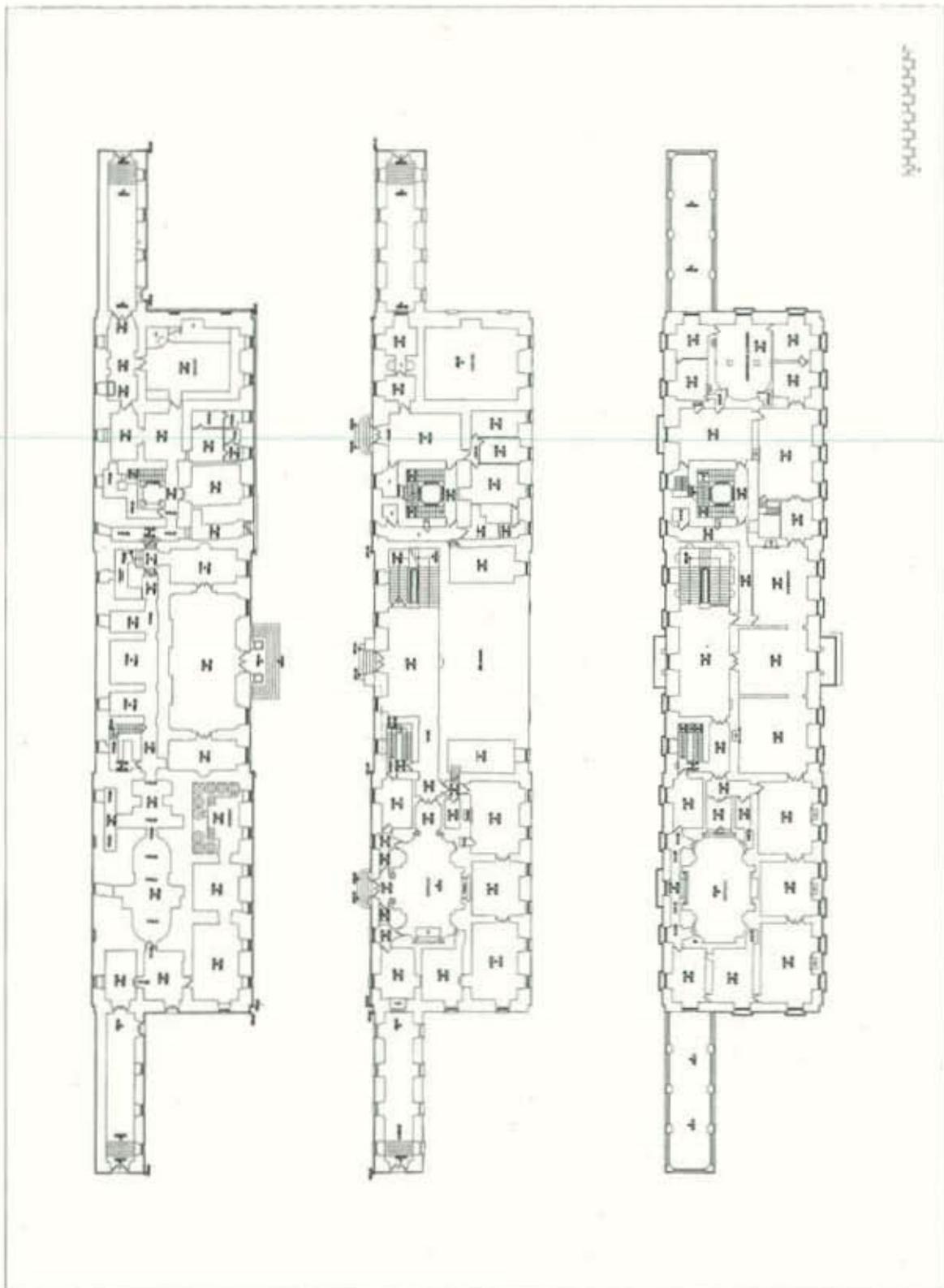
10. Recinto palacial de Boadilla del Monte y marco inmediato. «Estudio topográfico de jardines, palacio y entorno» (Juan Carlos Martín Lera y Jorge Coya Dorado), *Oficina Técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, diciembre de 1999*. Para la zona al noroeste del conjunto monumental, este plano incluye el encargado por el Ayuntamiento de Boadilla del Monte en 1997 a J.M.J. Topógrafos.



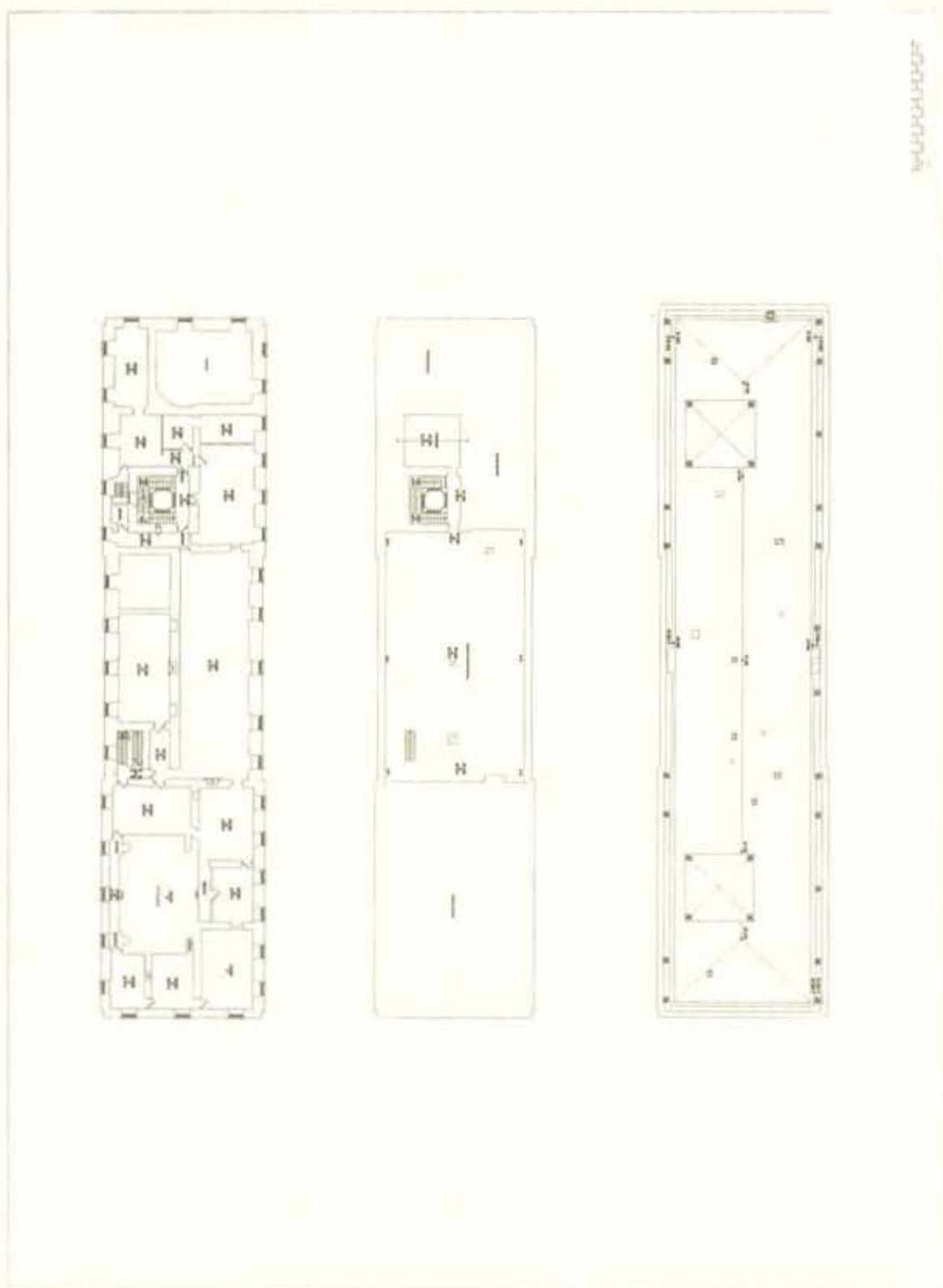
11. Recinto palacial de Boadilla del Monte. «Estudio topográfico de jardines, palacio y entorno» (Juan Carlos Martín Lera y Jorge Coya Dorado), *Oficina Técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, diciembre de 1999.*



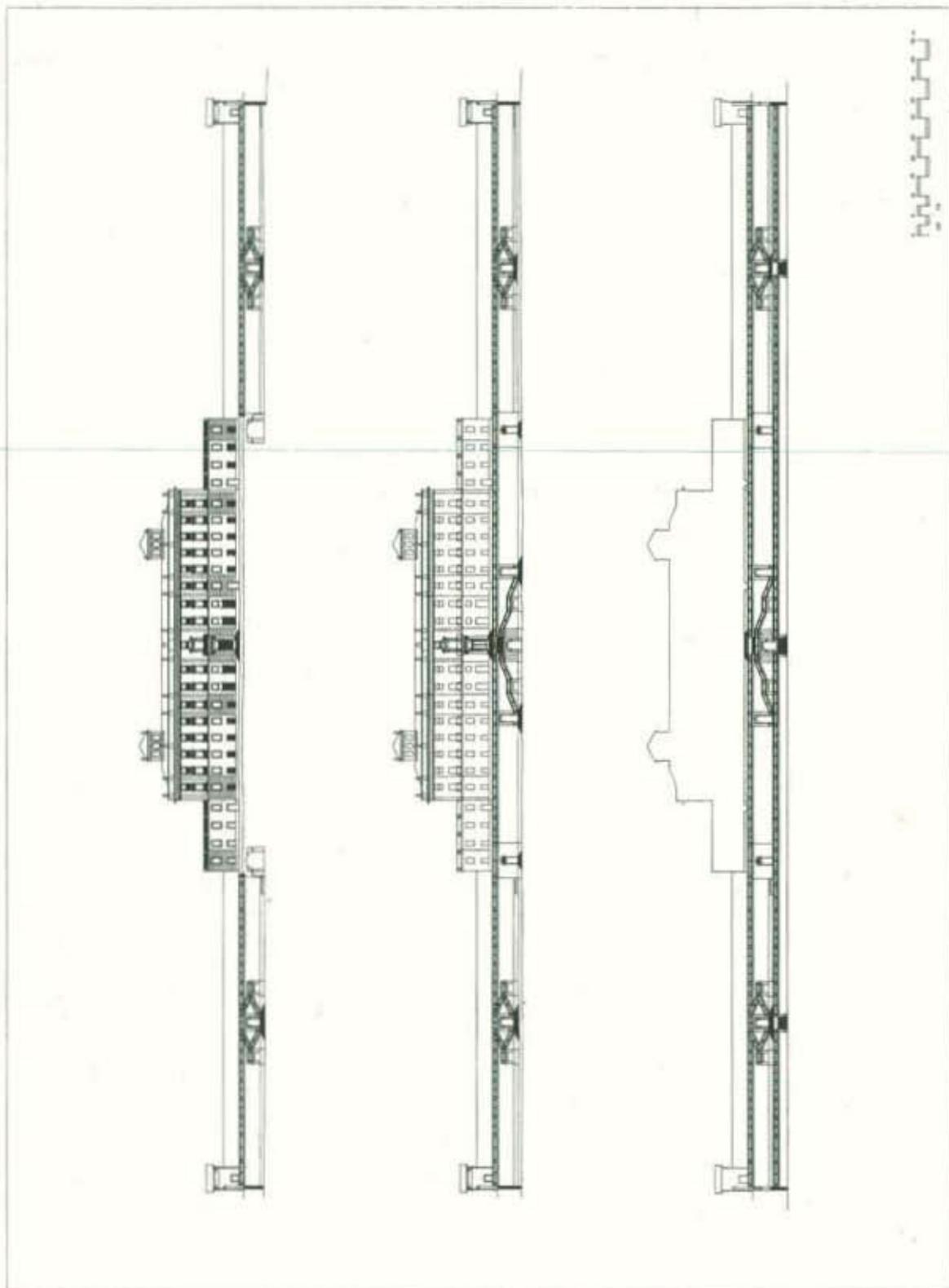
12. Alzados del palacio. «Estudio topográfico de jardines, palacio y entorno» (Cristóbal Rodríguez Salcedo, Doroteo Céspedes Urbano y Raúl Ciudad Cerezo), *Oficina Técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, diciembre de 1999.*



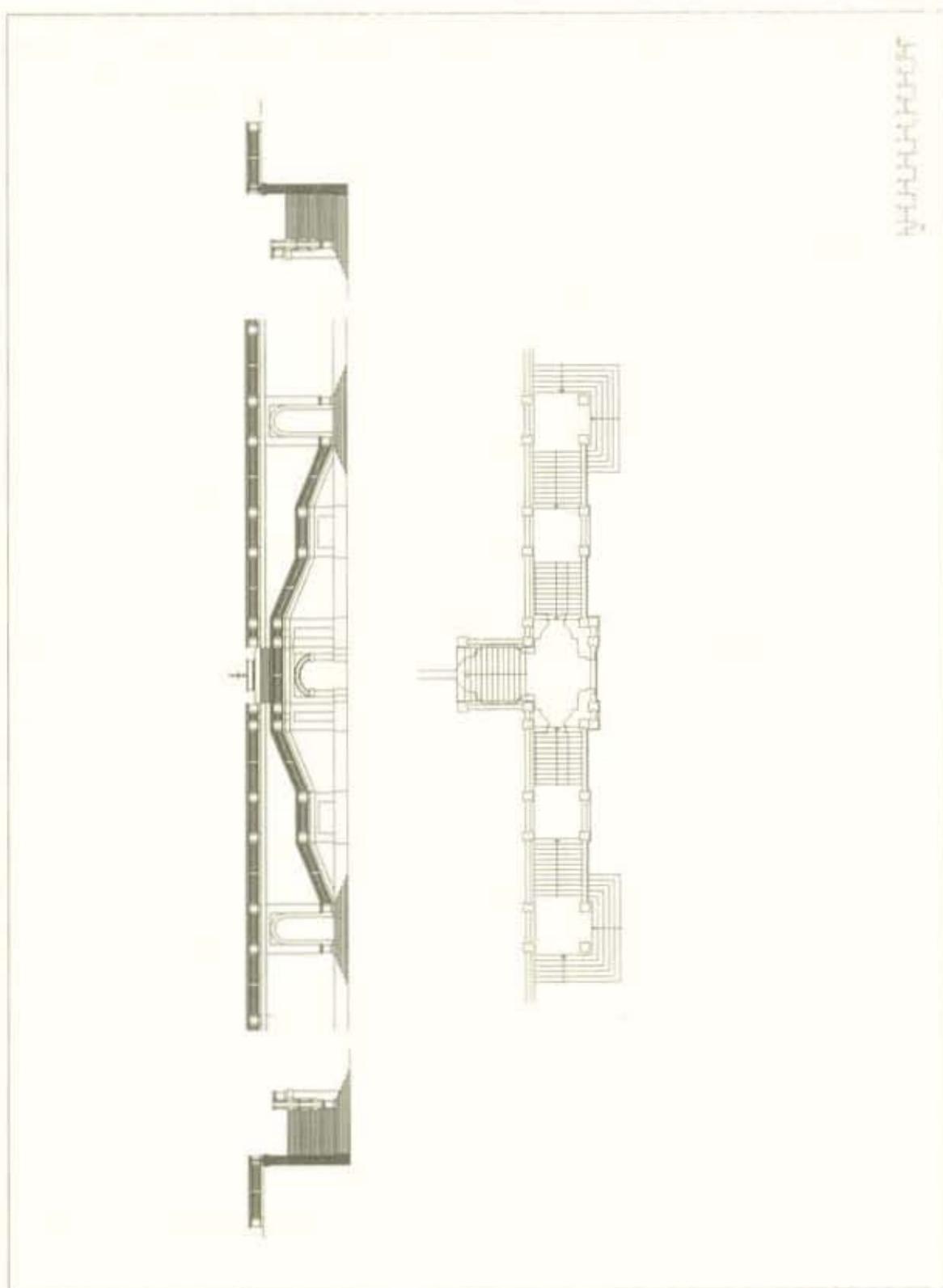
13. Plantas del palacio. TYCSA, 1999.



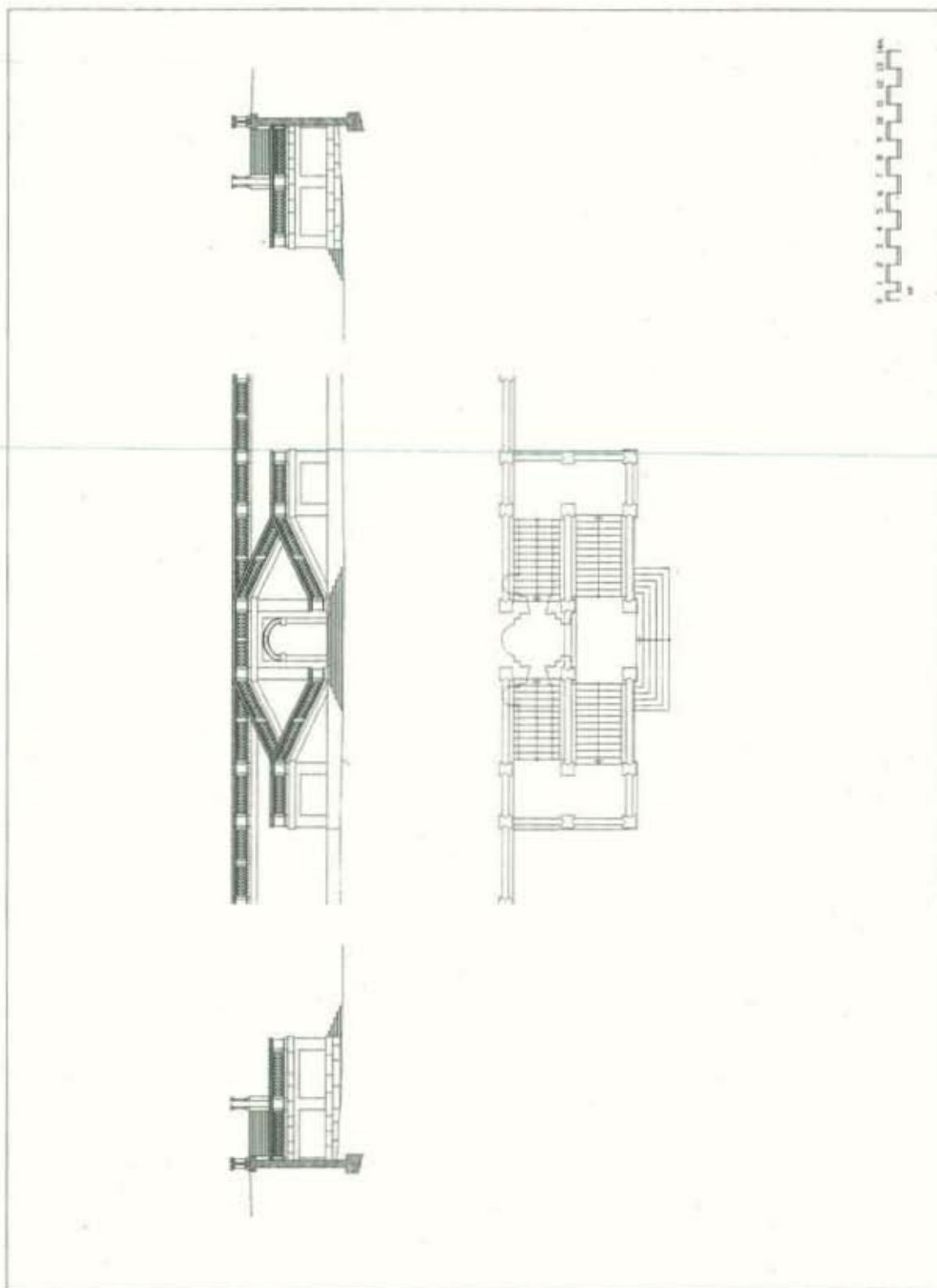
14. Plantas del palacio. TYCSA, 1999.



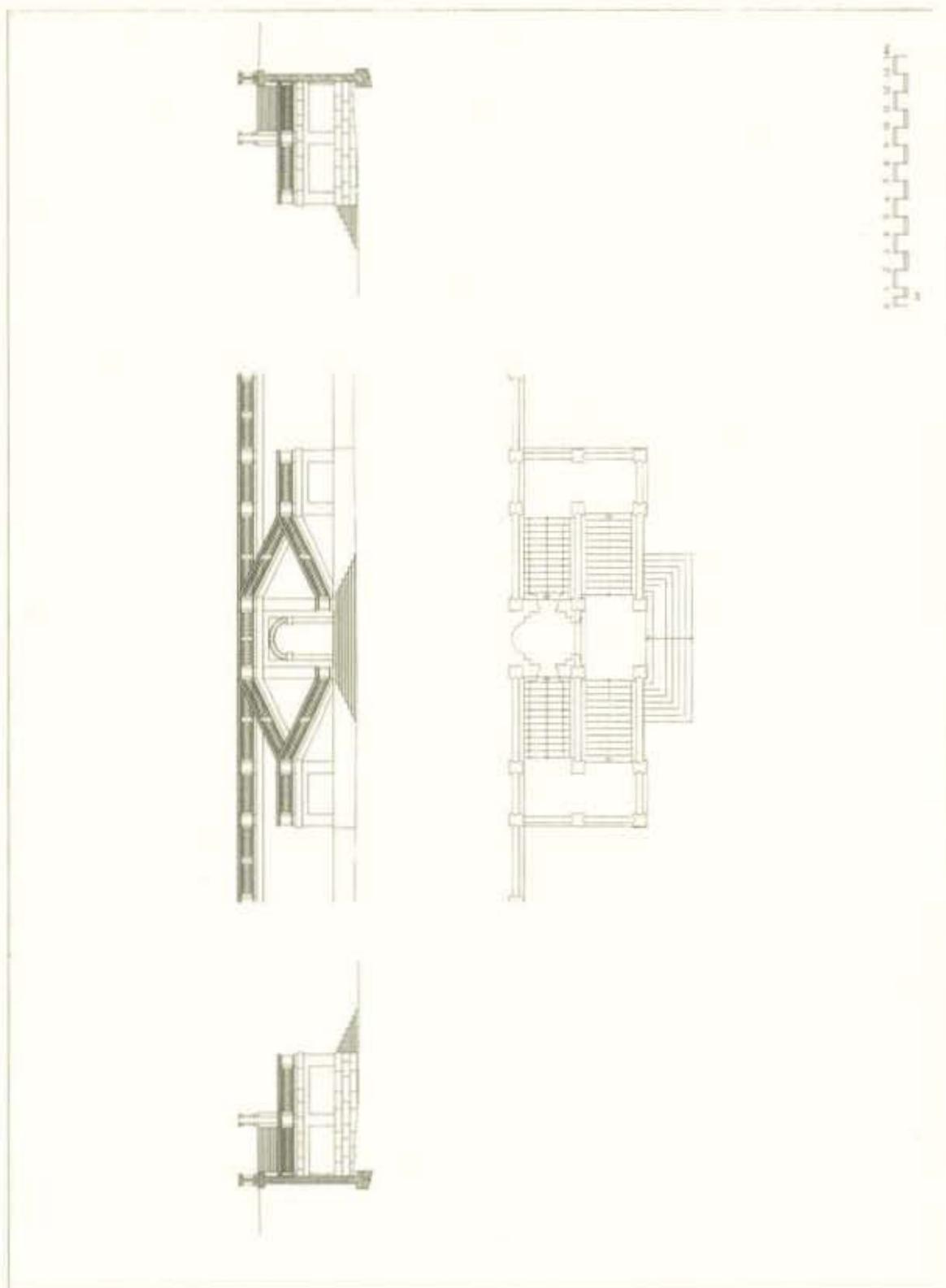
15. Alzados de palacio y jardín. «Estudio topográfico de jardines, palacio y entorno» (Cristóbal Rodríguez Salcedo, Doroteo Céspedes Urbano y Raúl Ciudad Cerezo), *Oficina Técnica de la Dirección General de Patrimonio Histórico-Artístico, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, diciembre de 1999.*



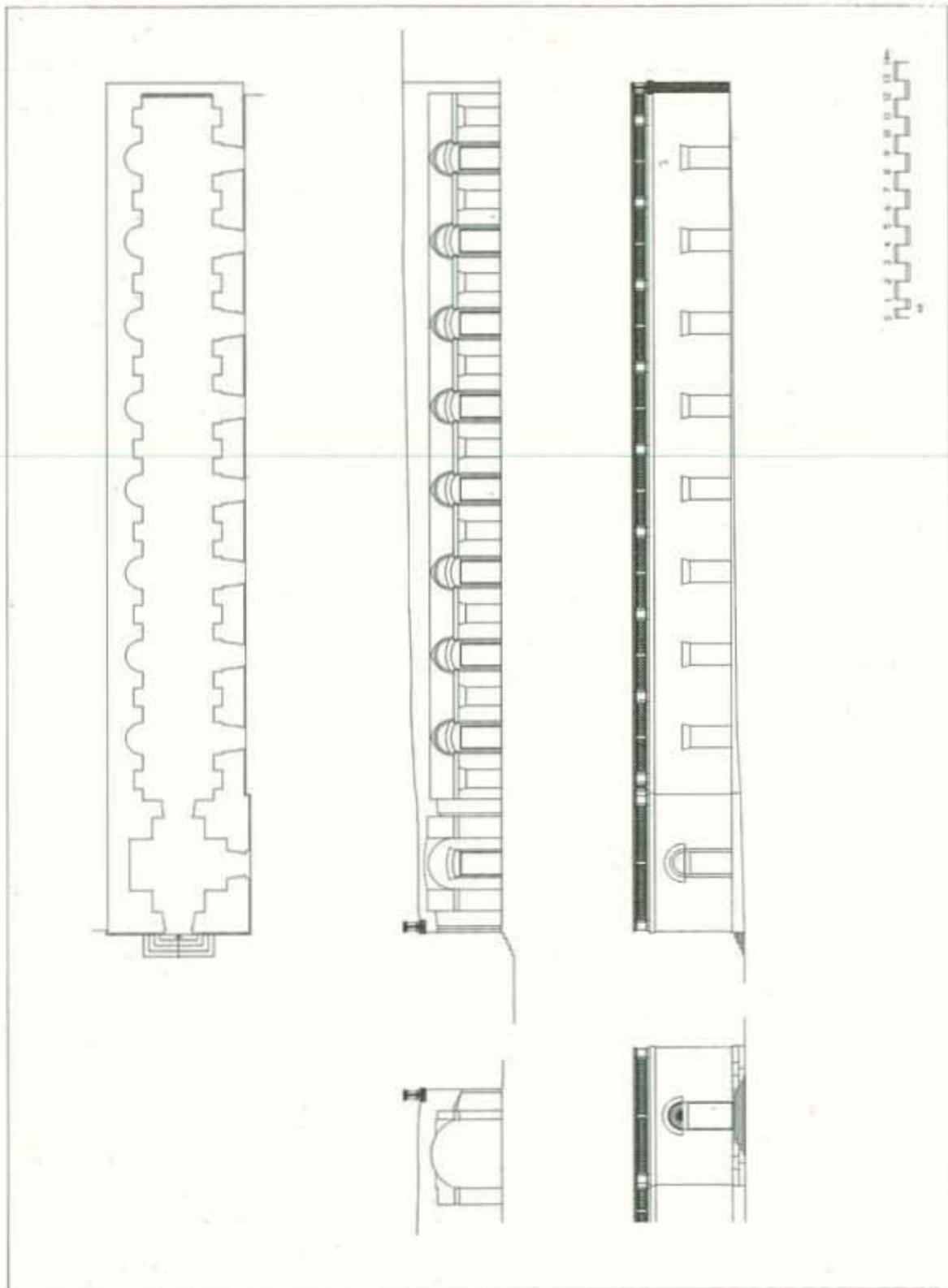
16. Escalera central entre la primera y la segunda terraza. Plano y alzados. *Ibid.*



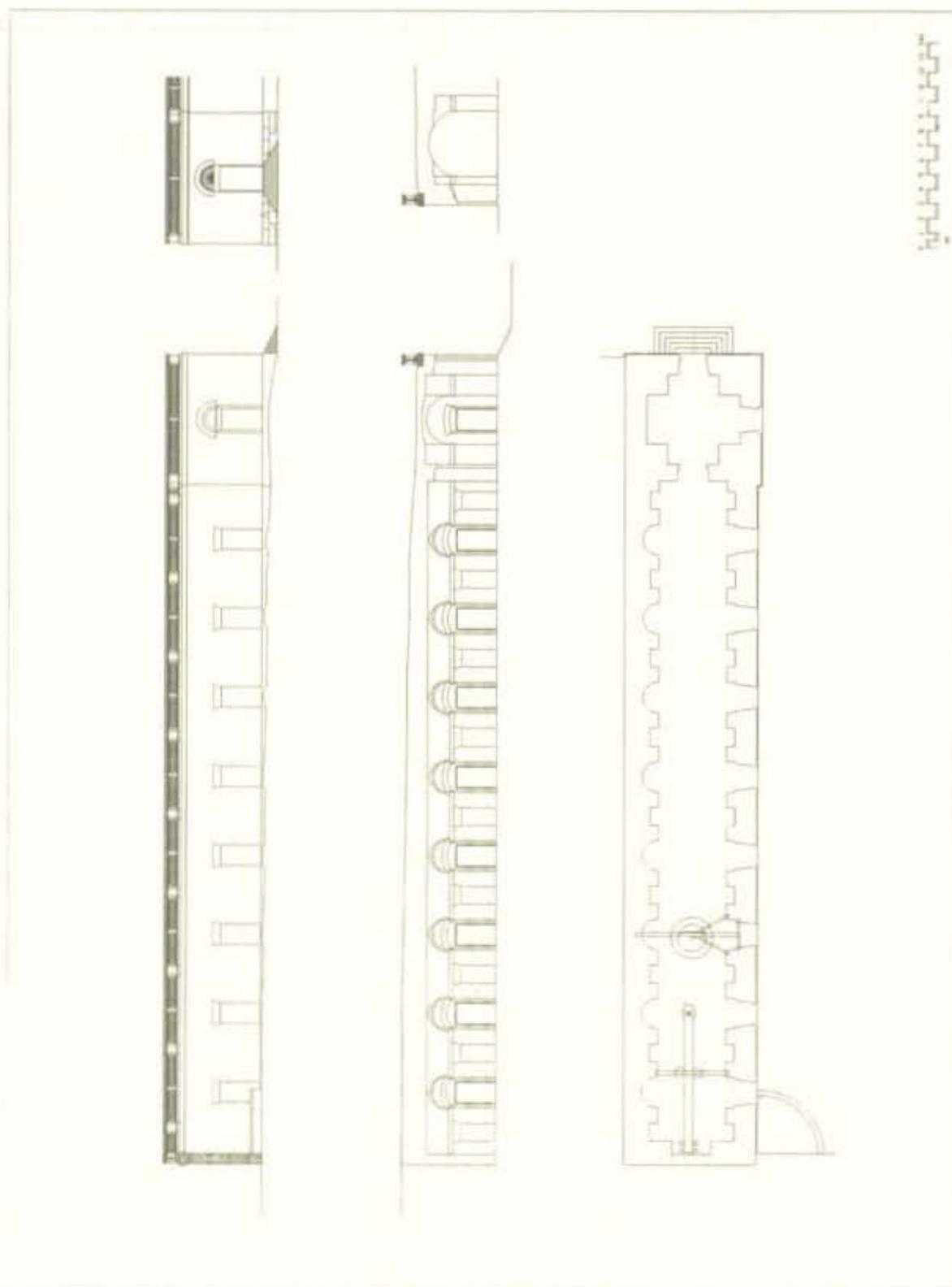
17. Escalera este entre la primera y la segunda parata. Planta y alzados. *Ibid.*



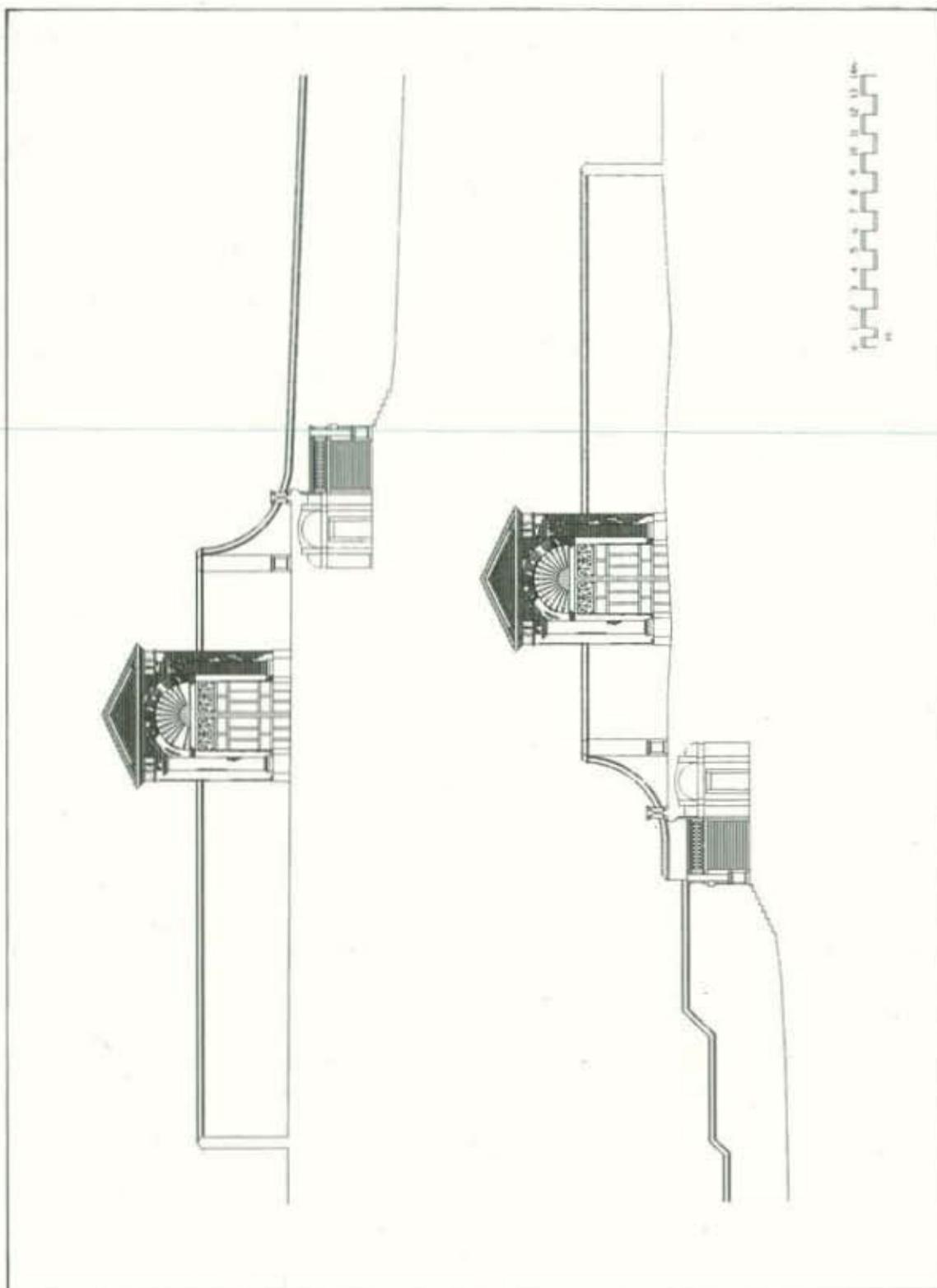
18. Escalera oeste entre la primera y la segunda parata. Planta y alzados. *Ibid.*



19. Galería este bajo la plataforma central de la primera terraza. Planta, secciones y alzados. *Ibid.*

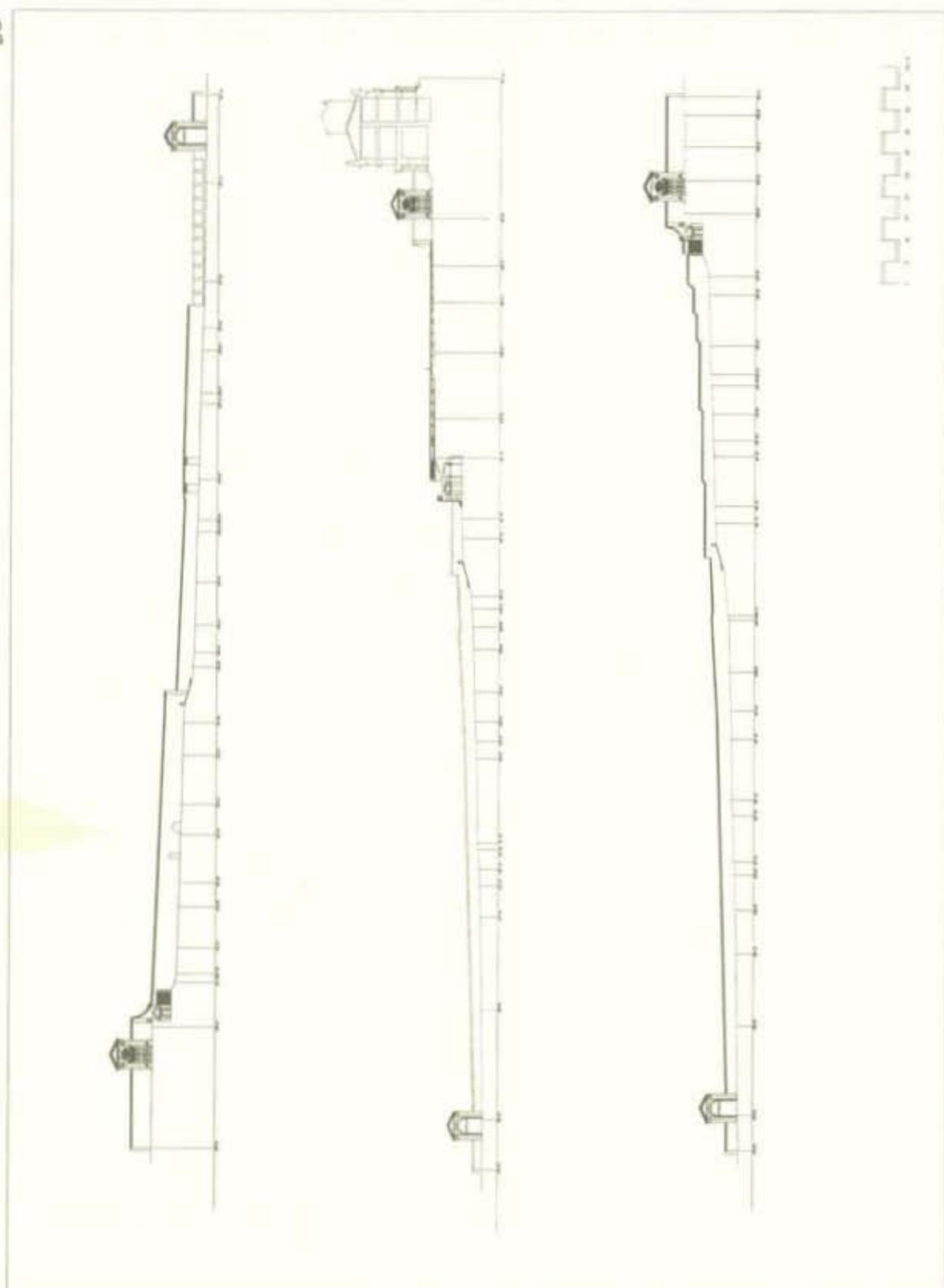


20. Galería oeste bajo la plataforma central de la primera terraza. Planta, secciones y alzados. *Ibid.*

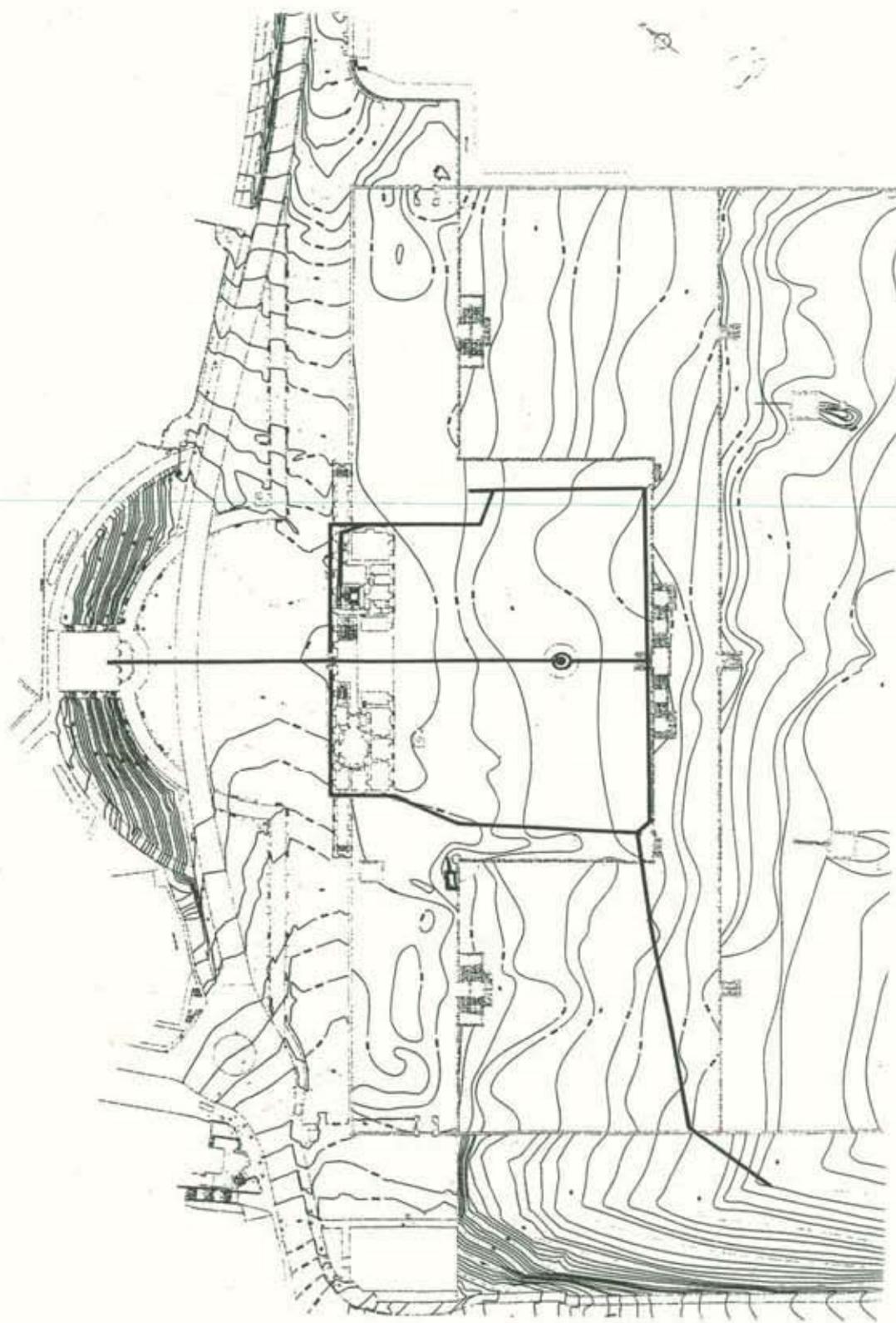


21. Secciones parciales, con portales laterales del primer banal y escaleras este y oeste. *Ibid.*

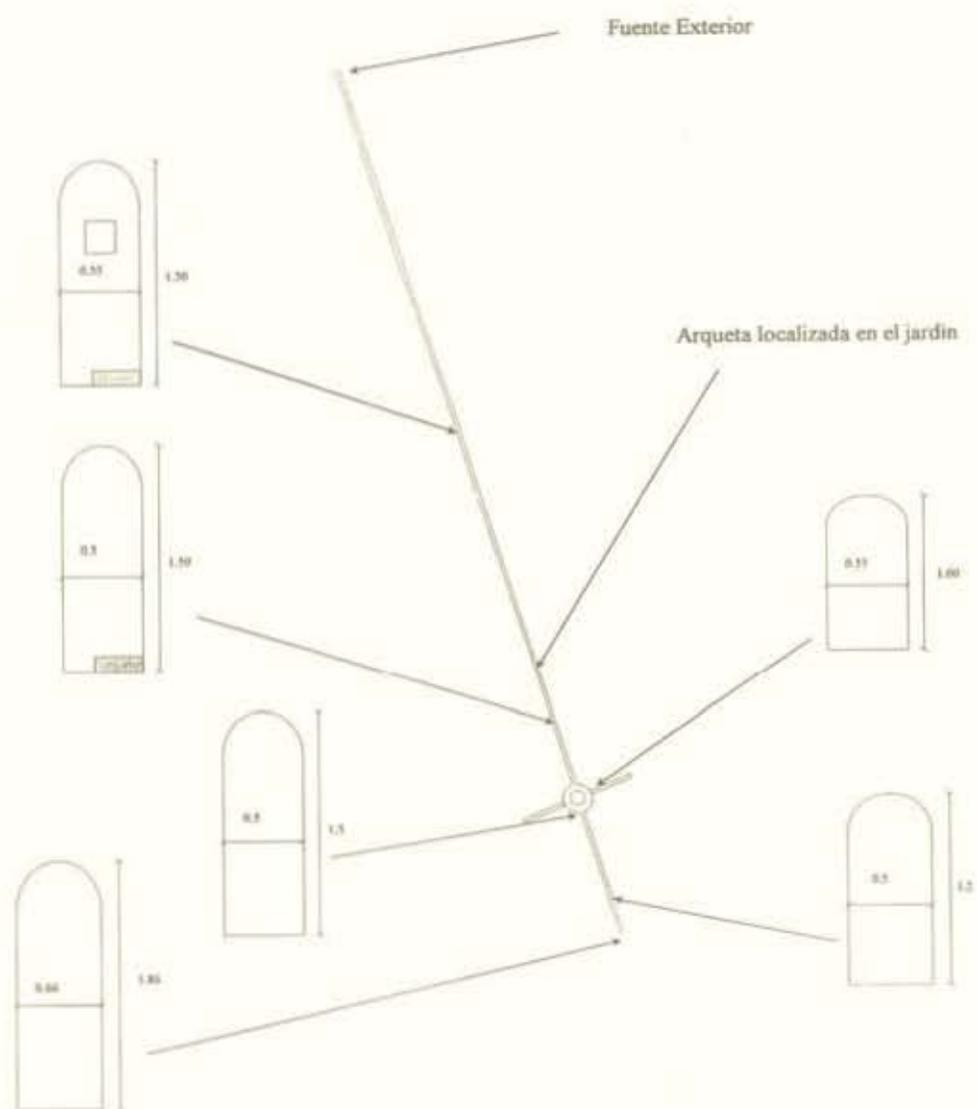
22



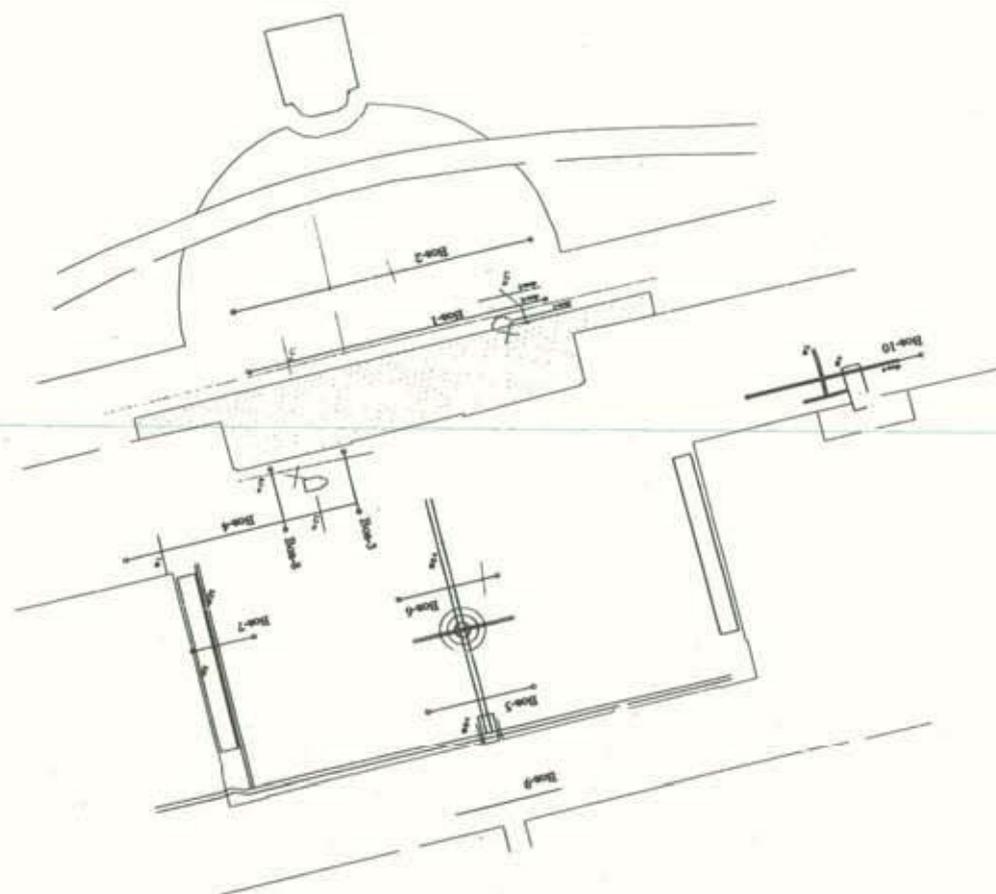
22. Secciones del jardín. *Ibid.*



23. Plano de galerías subterráneas. «Topografía de las galerías subterráneas. Palacio del infante don Luis de Borbón. Boadilla del Monte, Madrid», *Estudios Geológicos L. Antón* (Loreto Antón López, Julián Antón López, Jesús de Isidro Martí y Carlos Manuel Calvo Martínez), junio de 2000.

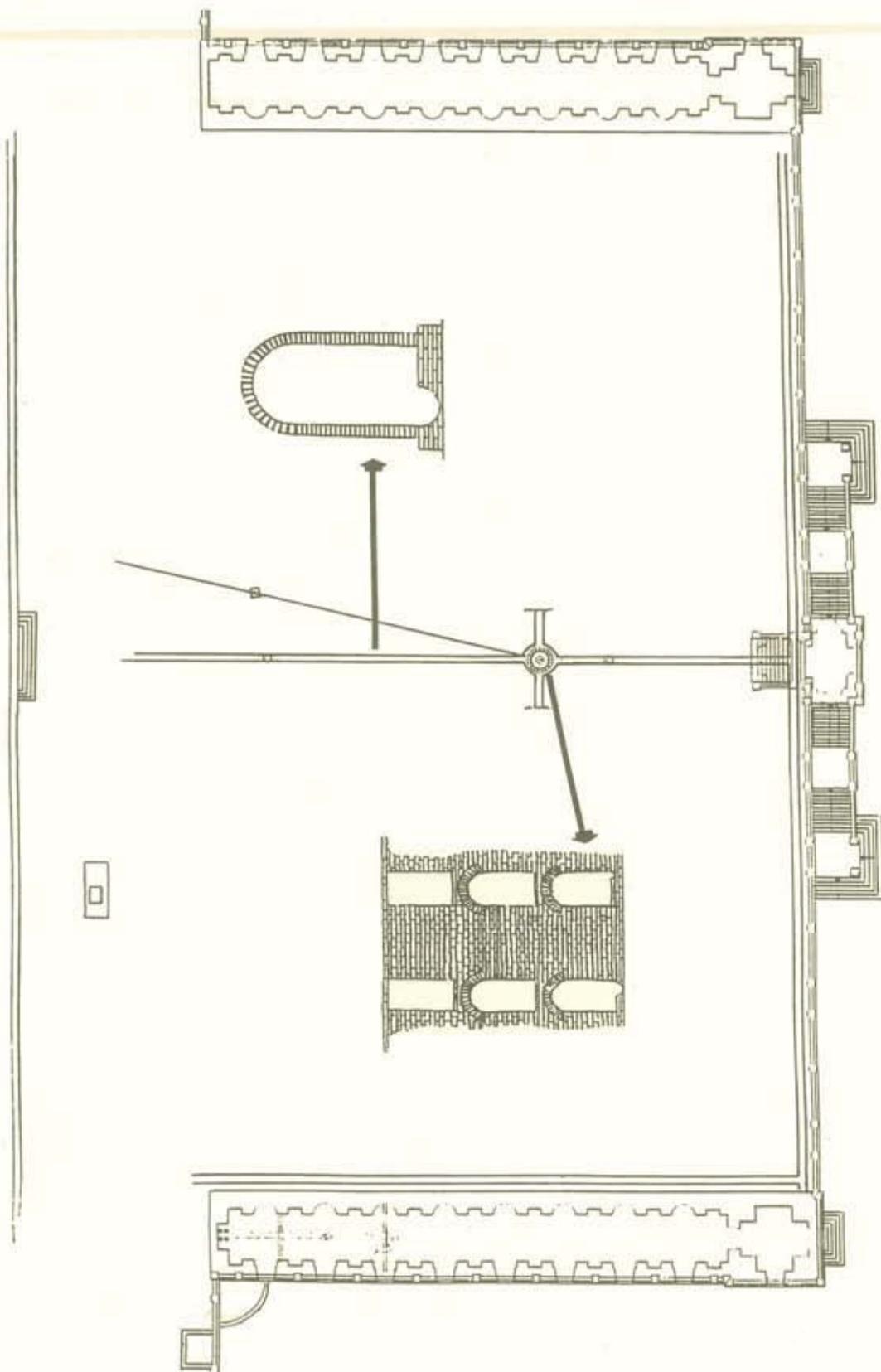


24. Secciones tipos de diferentes galerías. *Ibid.*



-  Calcan Eléctrico
-  Perfil GPR
-  Perfil Magnético
-  Galería Subterránea
-  Tubería o Conducción
-  Conducción Reciente

25. Prospección geofísica para la detección de conducciones subterráneas. Departamento de Petrología y Geoquímica, de la Facultad de Ciencias Geológicas de la Universidad Complutense (Francisco Mingarro y Concepción López Azcona), en colaboración con el Grupo de Prospección Geofísica del Departamento de Geodinámica del mismo centro docente («Estudio geofísico para la detección de galerías subterráneas y conducciones en el palacio del infante don Luis «Boadilla del Monte»»), A. Muñoz Martín, C.M. Calvo Martínez y A. Carbó Gorosábel; ambos informes de junio de 2000.



26. Plano de la plataforma central de la primera terraza, con sección del sustentáculo de la fuente y del pasillo circundante, así como de la galería en eje. *Ibid.*

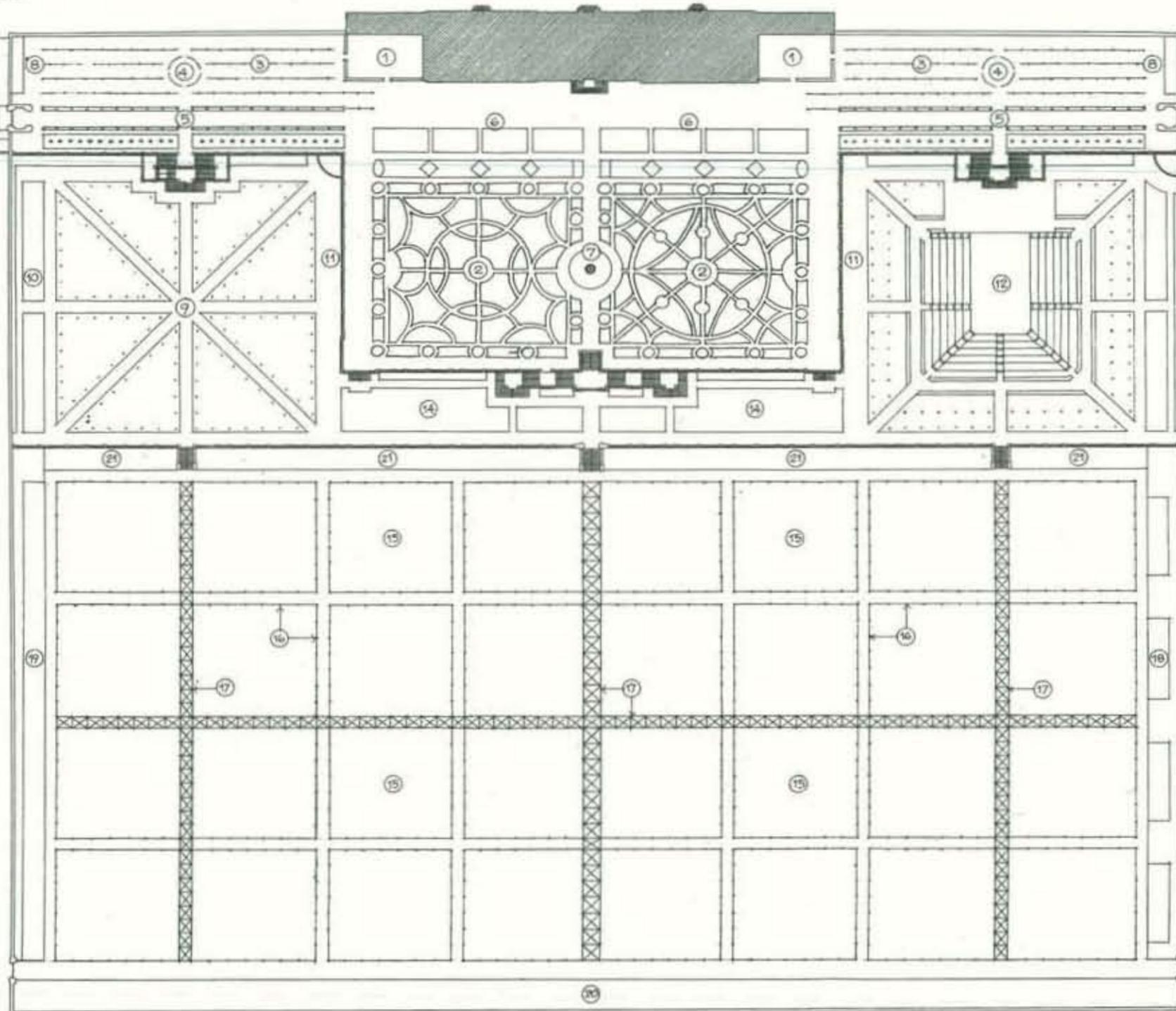


ACTUACIONES GENERALES EN FÁBRICAS E INFRAESTRUCTURA

- Restauración de tapas en ladrillo visto, con demolición del tramo construido en 1972.
- Restauración de los dos portales laterales de la primera terraza conforme a su trazado original.
- Restauración de todas las fábricas del jardín, como muros, grutas, escaleras, laberintos, albercas, suelo de fuente central, etc.
- Restauración y sustitución para enmarcar zonas de los dos giertos situados bajo el primer portal.
- Establecimiento de nuevas redes de infraestructura, previo estudio de antiguos ríos de agua y saneamiento.

ACTUACIONES EN EL ENTORNO

- A Replanteamiento del espacio abierto frente a la fachada principal del palacio según el concepto de esdrújulos que recoge el plano de 1666.
- B Acondicionamiento de la plaza oriental según los restrictivos criterios que han presidido la reciente reforma de la accidental.
- C Restauración del estanco y muro abacos al este del recto, con demolición de los pabellones sin interés intrínseco adosados a la tapia.
- D Restauración del puente.
- E Adecuado tratamiento del arroyo que discurre al sur del jardín.
- F Reconsideración paisajística del fondo monumental actual.
- G Mantención y potenciación del espacio situado entre el cierre occidental del jardín y el "centro de Madrid" como zona verde de respeto absolutamente necesario para el equilibrio del conjunto monumental, con prescripción de arbolizaciones permanentes y/o "bosque".



1ª TERRAZA

1. Restauración de los portales, recreando sus desaparecidas tapas mediante cierres vegetales, setos altos de thuus o cipreses.
2. Reestablecimiento de los portales de boj según revisión crítica del trazado que aparece en el plano de 1666, tratándose las espacios entre setos con tapizantes como *Viburnum nigrum* y *Stachys*.
3. Jardines de setos constituidos por cuatro alineaciones de frondosas (*Ligustrum*, *Rubus*, *Cercis*, como en la actualidad).
4. Plantas enmarcadas por setos, en eje con las escaleras, conforme a su presente ordenación. La demolición descrita en el plano de 1666 puede deberse a una errónea toma de datos. En la actualidad, se opta por respetar la solución consolidada, que, habida cuenta del estrecho margen de plantación, permite un más fácil acceso.
5. Restauración y completación del cambio transversal de suelo entre los dos portales, a base de setos de boj y plantación de frondosas. Las actuales alfaras y robles no sólo están mal alineados, sino también en forma y decrépitos.
6. Supresión de los robles situados ante la fachada posterior del palacio, en gran parte excesivos e irrecuperables, por impedir la vista del portero y, consiguientemente, romper su integración conceptual con el edificio, así como eliminación de la obra exterior del peso-muerto.
7. Mantención de la actual fuente, descartada la reproducción de la original, tanto por criterios de restricción de diseño como de evitación de modelos historicistas. Reestablecimiento del sistema hidráulico, así como del seto que lo rodea según indica el plano de 1666 y confirmados los flejes subsistentes.
8. Construcción de pequeños pabellones de cristal e estufas frías para resguardar maceteros de cétricos durante el invierno y, en general, para servicios derivados del mantenimiento del jardín. Del lado occidental, esta intervención implica el derribo de esas construcciones raras sin intrínseco interés.

2ª TERRAZA

9. Reconstituyendo el antiguo trazado radial en ocho calles con alineaciones marcadas por setos, plantación de un bosque de especies de media altura.
10. Fijación de una cortina verde con frondosas de gran porte y arbolado de árboles de hoja perenne, reafirmando el diseño de la tapia oriental según el plano de 1666.
11. Frutales en espaldera.
12. Sobre el mismo trazado en ocho calles que se propone para el bosque occidental, y dentro de un perímetro definido por especies de mediana porte, sustitución de un "bosque de veranos" como grandes retanidos alternados con setos.
13. Apertura de puerta hoy conchada.
14. Zona de setos de boj, sobre la base informada del plano de 1666 y diversos testimonios fotográficos.

3ª TERRAZA

15. Reestablecimiento de la huerta, con su convencional dotación de frutales, verduras, flores y perros.
16. Continuo de frutales.
17. Reconstitución y potenciación de los caminos principales de la huerta, con recubrimiento de esparteros e igualmente de túneles de frutales podados.
18. Inserción en una cortina verde de frondosas de gran porte, pabellones de cristal para estufas, secheros e invernáculos.
19. Integrada en una cortina verde de frondosas de gran porte, pérgola, con enrejados, sobre la tapia.
20. Cortina verde de frondosas de gran porte, incluído chopos lombardos, con arbolado de árboles de hoja perenne, para neutralizar el impacto de la inmediata zona deportiva.
21. Canal para riego de la huerta.



Ilustraciones



Vista caballera desde la colina a los pies del conjunto. Foto: Cecilia Bergamín



El palacio visto desde poniente, con la gran fachada al jardín en la que, a partir de los cinco ejes centrales, se acusan las ampliaciones de 1762.
Foto: Juan Carlos Marín



Vista parcial de la fachada principal o exterior del palacio, con los cinco ejes centrales correspondientes a la primera fase constructiva, anterior a 1762.
Foto: C.B.



Vista parcial de la fachada posterior del palacio, hacia los jardines, con los cinco ejes centrales correspondientes a la primera fase constructiva, anterior a 1762: Foto: C.B.

Sepulcro de la condesa de Chinchón, en la capilla, obra neoclásica de Valeriano Salvatierra (h. 1830). Foto: C.B.



Sepulcro de los duques de San Fernando de Quiroga, en la sacristía de la capilla, obra neoclásica de Antonio Solá (1839). Foto: C.B.





Escalera de enlace entre la cota inferior del núcleo primitivo y la de las ampliaciones laterales de 1762. Foto: C.B.

Caja de escalera de servicio correspondiente a la ampliación de 1762. Foto: C.B.



Tonel de granito, en dependencia próxima a la cocina, sector nordeste de la ampliación de 1762. Foto: C.B.





Bodega, en planta baja, sector suroeste de la ampliación de 1762. Foto: C.B.

Acceso a los pasadizos tapiados desde el nivel inferior de la caja de la escalera principal correspondiente al núcleo primitivo. Foto: C.B.

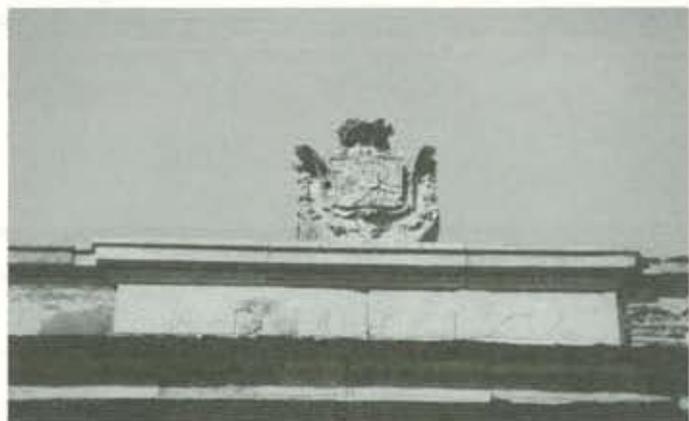




Cuerpo de luces correspondiente a la escalera de servicio, en la ampliación sureste del palacio, contratada en 1762. Foto: J.C.M.



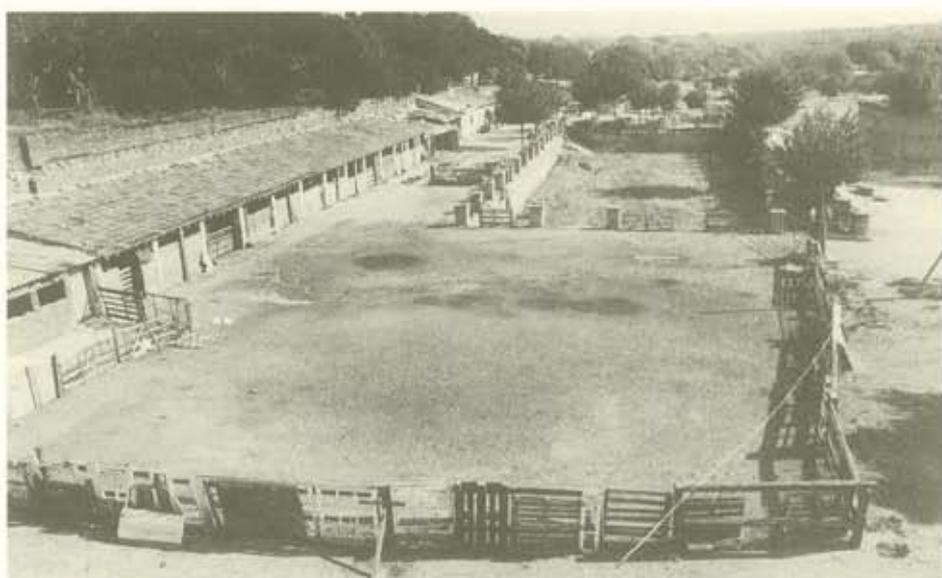
Antepecho, con jarrones, del palacio. Foto: J.C.M.



Resalto central del parapeto de remate, en la fachada sureste. Inscripción con la fecha de finalización, 1765. En alto, escudo de armas del infante. Foto: J.C.M.



Portalón nordeste
de acceso lateral
a la primera
terraceza
Foto: J.C.M.



Estanque
exterior visto
desde la plaza
oriental de acceso
al recinto.
Foto: J.C.M.



Noria en eje con
el estanque
exterior.
Foto: J.C.M.



Portalón noroeste, en la primera terraza, y sector del eje transversal, con setos de boj. *Foto: C.B.*



Fuente decimonónica de hierro centrando el parterre en la parata superior, con thuyas relativamente recientes, testimonio de un seto. *Foto: C.B.*



Escalera central de descenso de la primera a la segunda terraza, en el frente de la plataforma del parterre. Acceso desde ésta, con vista sobre la colina a los pies del recinto.
Foto: C.B.



Escalera central de descenso de la primera a la segunda terraza, en el frente de la plataforma del parterre. Aspecto parcial con vista hacia el nordeste.
Foto: C.B.



Escalera central de descenso de la primera a la segunda terraza, en el frente de la plataforma del parterre. Aspecto parcial con vista hacia el suroeste.
Foto: C.B.

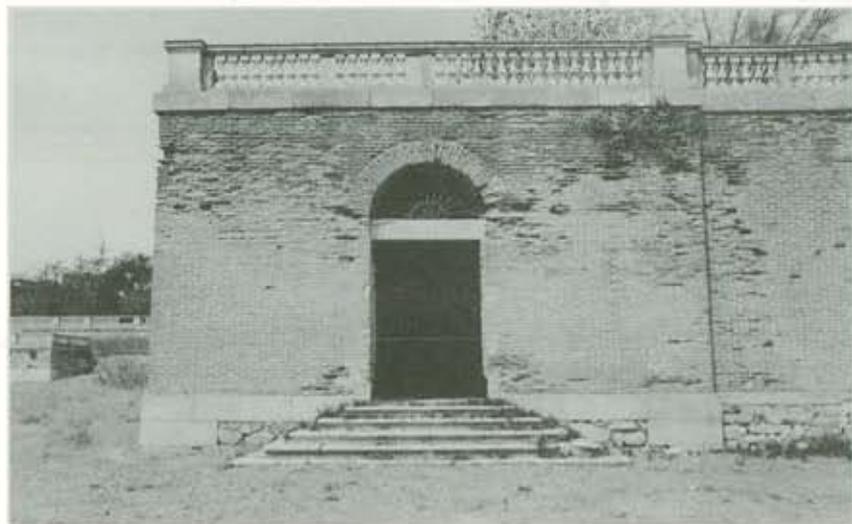
Espacio abovedado bajo la escalera central de comunicación entre la primera y la segunda terraza. Foto: J.C.M.



Nicho en el muro frontal de la plataforma saliente de la primera terraza, dando a la segunda. Foto: J.C.M.



Entrada lateral, a los pies de la galería suroeste, bajo la plataforma saliente de la primera terraza. Foto: J.C.M.





Galería suroeste, bajo la plataforma del parterre. Vista desde el fondo, donde se emplazaba el lagar.
Foto: C.B.



Galería suroeste, bajo la plataforma del parterre. Antiguo lagar.
Foto: C.B.



Galería nordeste, bajo la plataforma del parterre. Puerta en eje.
Foto: C.B.

Escalera lateral noroeste,
de conexión entre el se-
gundo y el primer nivel,
con melocotonero.
Foto: C.B.



Espacio correspondiente al
desaparecido bosque
nordeste, en el segundo
bancal, donde se proyecta
el teatro. Vista hacia la
primera terraza.
Foto: C.B.



Escalera lateral nordeste,
de comunicación entre la
segunda y la primera
terracea.
Foto: C.B.





En primer término, escalera central de conexión entre la tercera y la segunda parata. Al fondo, escalera central de enlace entre la segunda y la primera terraza, en el frente de la plataforma del parterre.
Foto: C.B.

Tercera terraza o huerta. Eje central de perspectiva con las dos sucesivas escaleras de comunicación entre paratas. *Foto: C.B.*





Muro de contención, coronado por balaustrada, entre el segundo y el tercer banal, visto desde éste. En alto, el correspondiente a la plataforma central de la primera terraza.
Foto: J.C.M.

Portón lateral suroeste de la huerta o tercer banal.
Foto: C.B.

Pequeño estanque en el ángulo nordeste de la segunda terraza, entre el muro de contención correspondiente a la primera y el cerramiento general del recinto.
Foto: C.B.





Aljibe en la plataforma central de la primera terraza, sector oeste. Foto: J.M.I.



Acceso al sistema de galerías subterráneas desde el espacio abierto bajo la escalera central, en la segunda parata. Foto: J.M.I.



Galerías bajo la plataforma central de la primera terraza. Pilar que sustentaba la fuente del partere, y pasillo circundante. Foto: J.M.I.



Ayuntamiento
de Boadilla del Monte



Dirección General de
Patrimonio Histórico Artístico

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

