

# En históricos Sitios Reales LA CASA DE CAMPO CORTESANA ESPAÑOLA

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN

**D**ESDE mediados del siglo XVI, dentro del panorama general de la arquitectura de la Corte, la casa de campo comienza a tener una consideración artística de excepción. Se convierte en un objetivo de invención, en equivalencia al palacio o alcázar, a las obras municipales más destacadas, o a las que destinadas a servicios particulares son costeadas por la nobleza, por el municipio o por la Corona. La creación de la casa de campo, no está desligada de las necesidades concretas artísticas que inspiraron los demás edificios, y en ella convergen las artes, incluso de manera muy particular, y con la misma fuerza vital que acompañó el levantamiento de las obras más señeras.

Es indudable que el desarrollo de la casa fuera de la ciudad va a tener una gran relación, y parte de su propia justificación, en las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales de la época. Se está tratando de llegar, cada vez más a fondo, al sentido simbólico que alcanzaron algunos de los temas arquitectónicos de este período, a veces desacreditado, sobre todo a través de la extensa y quebrantada etapa económica del siglo XVII. La arquitectura responde siempre a una actitud humana fundamental, y se expresa en un sistema de movimientos que convergen en hallar la correspondencia entre el entorno arquitectónico y la forma de vida. Tradicionalmente, se señalan los rasgos comunes, evidentes y fuertes de una época, para definir el estilo arquitectónico que la configura, rasgos que, bajo factores religiosos, filosóficos o políticos, determinan el sistema arquitectónico que la define.

Sin embargo, en algunos casos, no se observa que las propiedades fundamentales de un estilo, de una estructura unitaria, conviven con otras corrientes alternativas, que amplían y diversifican el contenido artístico de la época, bajo elementos constitutivos que, en cierto modo, también son programados. El hecho arquitectónico ha de mirarse con esta doble extensión:

La torre de la Parada, en el monte de El Pardo.  
Juan Gómez de Mora. Siglo XVII.  
(Museo Municipal de Madrid).





en primer lugar, teniendo en cuenta los «dogmas» esenciales de la forma de vivir, y en segundo lugar, aquellos que exceden esos límites, que tienen por lo general acentuada individualidad, y que a pesar de ello también se relacionan con el estilo dominante.

Tradicionalmente, se considera el arte de la época de Felipe II, como una expresión artística con caracteres universales. España, en aquellos momentos, rozaba la cúspide del poderío imperial, y el arte era la exteriorización monumental de ese poder, unido a las corrientes espirituales y al contenido ideológico de la época. Grandioso y sólido, El Escorial definió con rigor aquella conjugación entre el estilo formal del alto Renacimiento, y las inquietudes religiosas e ideológicas, el espíritu individualista ante el descubrimiento del mundo y del hombre, y «la acentuación de lo universalmente válido y de la fuerza vinculante de la medida y de la norma»<sup>1</sup>. Su nobleza clásica, severa, es el contrapunto de todo aquello que en arquitectura significa subjetivismo o arbitrariedad, a pesar de que se haya insistido tanto en la participación personal del Monarca. Solemne y heroico, como se le ha definido, logró imponer un estilo esencial, grave y estricto, al último tercio del siglo XVI, y a gran parte de la etapa siguiente. Fue sin duda el símbolo de una actitud humana fundamental, geoméricamente organizada, con sus límites definidos y sus proporciones elevadas a la categoría de dogma.

### CASAS DE CAMPO

Pero la época, por esa vía de la alternativa, tuvo otras propiedades, que se concretan en modos distintos, según situaciones particulares, y que no por ello dejan de aportar a la arquitectura recursos inesperados y originales, manifestándose con ello, quizá un deseo inicial de romper las unidades estáticas «escorialenses». Nos referimos a las casas de campo, casa-palacio en algunos casos, que intentan romper la centralización renacentista con su carácter abierto, creando una relación entre la ciudad y el paisaje, intercambiando imágenes vivaces, en un aspecto de la forma de vida de ese momento que se proyecta al mundo natural de los jardines, del aire, de la luz y de los lugares espaciados. Es una arquitectura decisiva por su carácter ligero, transparente hasta cuanto se pudo, que permitía la fusión del espacio interior y exterior, de carácter aditivo en cuanto la naturaleza se entendió, como prolongación de la morada, más que como dominio distinto. La arquitectura de la época expresa, por ello, dos formas de vida diferente, o dos

aspectos de la misma forma de vida. Por el contraste que ofrece esta última modalidad existencial, con las manifestaciones del arte oficial, metódico, grandioso y severo, hacemos a continuación algunas observaciones. La documentación existente sobre el tema es muy escasa; a ella agregamos algunos datos nuevos de archivo que se extienden a realizaciones de los siglos XVII y XVIII. Se trata de un tema, el de la casa de campo, todavía sin investigar en ese período comprendido entre 1550 y 1800, siendo considerado ya en otros países como un organismo artístico de primera fila.

En la visita que realizó a España el cardenal Francisco Barberini, sobrino del Papa Urbano VIII, el año 1626, estuvo acompañado los 72 días que aquí permaneció, por el arquitecto de la Corte Juan Gómez de Mora<sup>2</sup>. Casiano dal Pozzo relató la descripción de El Escorial a propósito de este viaje<sup>3</sup>, pero en una extensa memoria del propio Cardenal se describe con increíble minuciosidad dicho viaje, recogiendo anécdotas, honores, acontecimientos histórico-artísticos, etc., datos algunos curiosos, y todos de gran interés<sup>4</sup>. Al Cardenal se le obsequió con un número considerable de libros procedentes de las bibliotecas reales; entre ellos, posiblemente, se encontraba el importante manuscrito firmado por el citado arquitecto del Rey, que tituló, «Relación de las casas que tiene el Rey de España...», y que por dicha circunstancia, hoy se encuentra entre los fondos de la Biblioteca Vaticana<sup>5</sup>.

El manuscrito de Gómez de Mora aporta a nuestro tema algo de suma importancia. Del conjunto de veintidós residencias reales que se enumeran, y sobre las cuales el arquitecto nos ofrece una importante descripción acompañada de las correspondientes trazas, en su mayoría son casas situadas en el campo, de mayor o de menor tamaño, de diferente nivel artístico, pero que todas tienen el denominador común de ser soluciones arquitectónicas «transitorias», creadas en relación con el mundo natural, con el mundo exterior, a través de orientaciones múltiples. Aceca, Campillo, Monasterio, Vaciámadrid, Pardo, Aranjuez, Casa del Campo, incluso Cintra, Salvatierra y Almurín en el reino de Portugal; son construcciones heredadas por Felipe IV, y aunque sabemos que el Rey de España tenía muchas más, distribuidas por todos sus dominios, posiblemente, las que en el documento se agrupan, son las que se hicieron o modernizaron desde el reinado de Felipe II para ser utilizadas periódicamente por los monarcas. No obstante, el interés por este tipo de construcciones se mantuvo en el reinado de Felipe IV, añadiendo, al repertorio ar-

quitectónico heredado, la Zarzuela, la Torre de la Parada, la Quinta, Viñuelas, el Buen Retiro, etc., algunas, como la Casa del Campo, a las mismas cercas de Madrid.

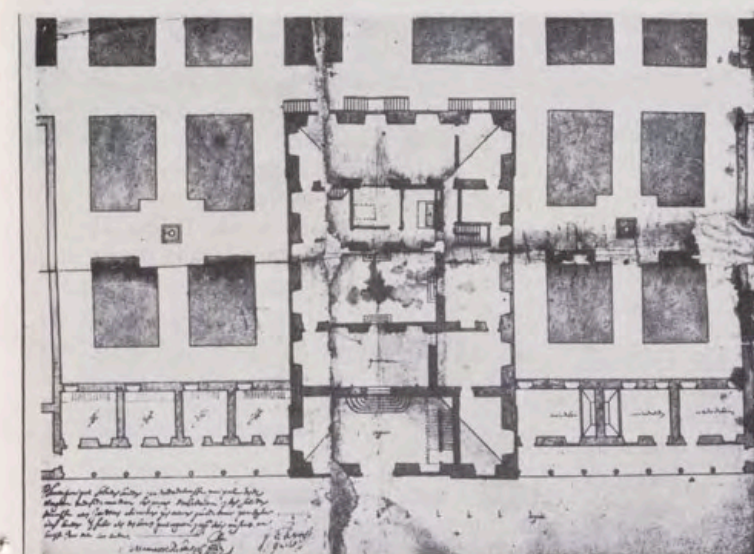
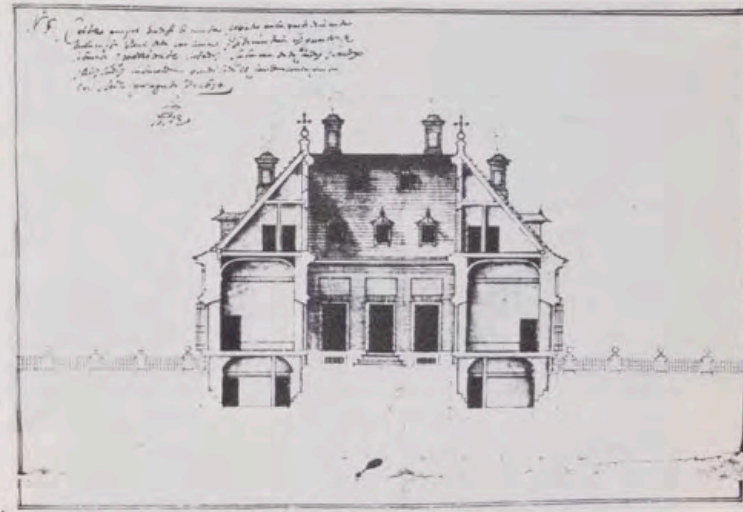
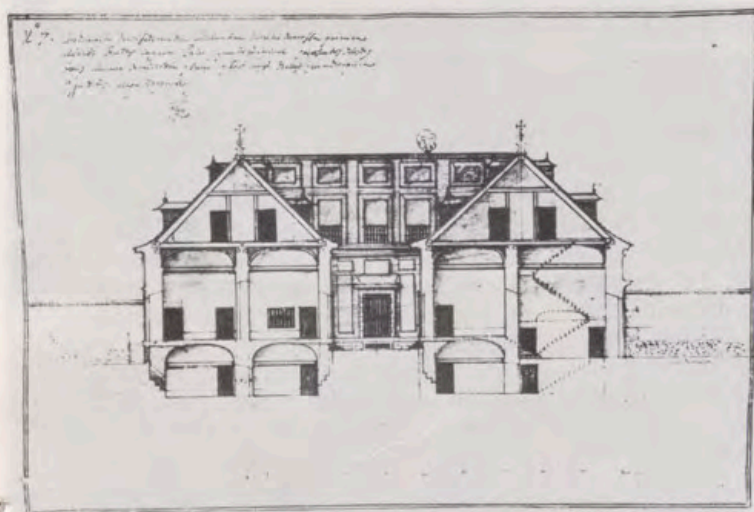
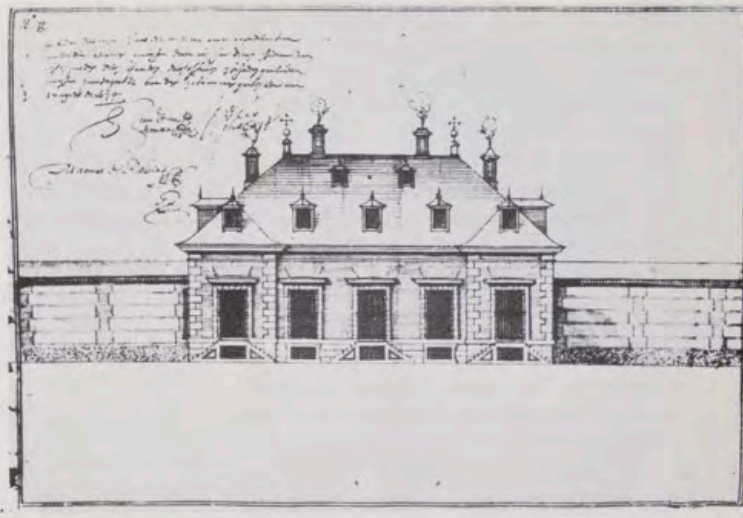
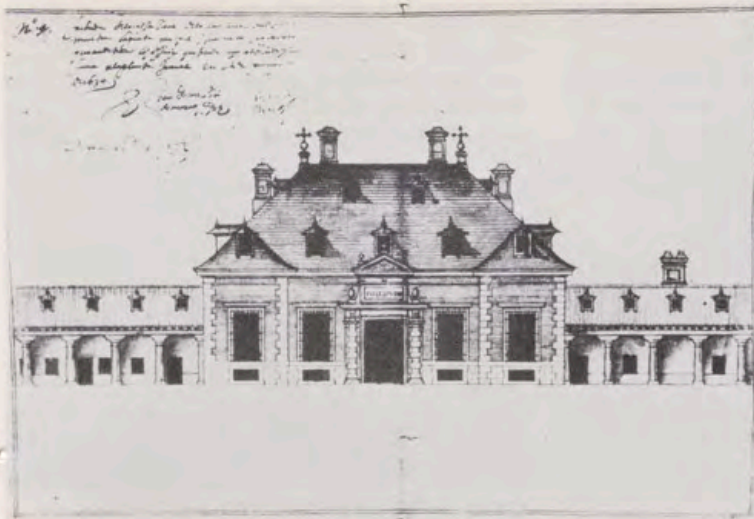
Este número importante de viviendas fuera de la ciudad, situadas en su mayoría en el entorno de la residencia oficial del monarca, pone de relieve la diferente configuración que van tomando las afueras de la ciudad, pasando éstas a ser, de un organismo cerrado en sí mismo como un gran edificio, en nuestra época concreta en torno al Alcázar y al cinturón que claramente lo delimita, al sentido de expansión de la ciudad moderna, que intenta que el habitante no se sienta comprimido dentro de ella, estableciendo una relación con el paisaje, como si las casas y jardines suburbanos, fuesen partículas desprendidas de ella. Este cambio existencial, no se resuelve sólo por iniciativa real; la necesidad de una casa complementaria fuera del área de la ciudad, se estimuló igualmente por la nobleza y en algún caso, incluso, por algún representante de la Iglesia.

### ANTECEDENTES

En el origen de esta estructura de vida, tiene especial evidencia Roma, y ya en ella, desde el siglo I antes de JC. comenzó a tomar el tema diferentes tipificaciones. Inició su existencia como simple y sencilla casa rural perteneciente en la mayoría de los casos a las grandes familias y a otros sectores, pronto convertidos en una rica burguesía. Con el desarrollo del latifundismo en época del Imperio, la casa de campo se convirtió, por estímulo de las mismas clases sociales, en centro de explotación de grandes propiedades territoriales, surgiendo de inmediato la casa de campo bajo dos tipos, el rústico y el urbano, próximos uno de otro, pero con destinos muy diferenciados: el primero, para personas dedicadas a la explotación; el segundo, destinado a servir de residencia al señor. Este último será el que siga unas fórmulas arquitectónicas, que irán siempre en vinculación a las «domus» más representativas de las ciudades<sup>6</sup>.

Como gran propiedad rural, la casa de campo tomó consistencia en la Hispania romana y visigoda, siendo un hecho económico fundamental en la vida económica de aquel tiempo. Durante los siglos IX y X, la villa volvió a ser centro de una pequeña propiedad, pero a partir del siglo XI volvió al régimen de gran desarrollo, alcanzando gran difusión en las zonas ganadas a lo largo de la Reconquista. Al final del medievo, la villa absorbía bajo su mandato, incluso varios pue-





Proyecto para la casa de la Zarzuela, por Juan Gómez de Mora, en el siglo XVIII: 1 y 2, fachadas principal y posterior; 3 y 4, secciones; 5, planta del edificio y jardines (A.P.M.).

blos, pero entonces estaba ya muy alejada del concepto que le diera Roma al iniciarse el Imperio, cuyo desarrollo en aquella hora nos parece decisivo para las ideas que impulsaron la creación de la casa de campo en el Renacimiento (sobre todo en los ejemplos de Toscana), hecho tal vez intencionado en lo que a la ciudad de Roma se refiere, pretendiendo simbolizar la importancia de la ciudad, a través de su glorioso pasado.

Pero no cabe duda que las casas de campo de los ricos patricios y comerciantes romanos, construidas en los «Phlegraei Campi», o las de los emperadores en el Pincio, en el Esquilino y en la lejana Tibur, o las residencias de Pompeya y Ostia que datan del siglo I, sirven tipológica y conceptualmente a las villas o casas suburbanas del Renacimiento e incluso a las del Barroco. El conocimiento de la casa de campo romana de aquellas épocas

nos ha llegado ampliamente en las descripciones de Plinio el Joven, al hablar tan emotivamente de su villa campestre en Laurentium, cerca de Ostia, y de la de Tusculum, al norte de la ciudad de Roma<sup>7</sup>. En general, fueron ya organismos arquitectónicos que respondieron a las inclinaciones personales y caprichosas de sus dueños, a un modo refinado y confortable de entender la vida, cuidando para ello, con exquisito cuidado, su emplazamiento respecto al entorno, sus perspectivas, su distribución y orientación interior respecto al factor paisaje. Todo ello se prestaba al ensayo de una arquitectura abierta, originada por la actitud del ciudadano romano respecto a la naturaleza; una actitud, que renace en el siglo XV y XVI, y que tendrá un desarrollo ulterior de profunda consideración artística en los siglos XVII y XVIII. Hoy día conocemos ya numerosos ejemplos que ilustran esos gustos y circunstancias antiguas, tan próximas a las de la edad moderna. La casa de campo de Fabio Rufo en Pompeya, cuyo mirador convexo es la expresión más elocuente de salir «al encuentro» del mundo exterior, y que Giedion ha relacionado tan acertadamente incluso con los diseños campestres de Van de Velde<sup>8</sup>, nos mues-



tra su atrevida configuración en el paisaje,alzada sobre terrazas y jardines escalonados mirando al mar; representa esa libertad de relación con el mundo exterior, valiéndose también de sus extendidas arquerías y sus amplísimos ventanales. Es el problema sobre el que insiste Plinio en sus comentarios, el gran cuidado que ha de prestar el arquitecto para que cada una de las habitaciones tenga una orientación especial que contribuya a aumentar la contemplación del paisaje. La casa de campo de Lucretius Fronto, también en las cercanías de Pompeya, con sus naves extendidas a partir del eje principal, penetrando diáfanas en la propia naturaleza, es el antecedente sin duda de las villas de Vignola, de Palladio, de Juvara o de tantas casas principiescas de Baviera. La casa de campo, a juzgar por estos ejemplos, tomaba ya entonces dimensiones palaciegas, bordeada de jardines, patios y fuentes, de miradores a ras de tierra y de atalayas. Se convertía en el marco adecuado a una actitud contemplativa y como expresión del goce directo de la naturaleza.

Estos breves recuerdos que hemos concedido a la casa de campo romana no son más que una evocación de los sistemas llenos de flexibilidad que precedieron y sirvieron de estímulo a nuestras residencias en el campo, construidas desde la época de Felipe II a la de Carlos III. Hoy sabemos, bajo argumentos bastante sólidos, que la arquitectura de la antigua Roma, ejerció un poderoso atractivo entre los arquitectos del Renacimiento, del manierismo y del Barroco<sup>9</sup>. Sabemos que la arquitectura independiente de Borromini, que el empleo de la luz como factor modelador de un espacio interior, que la vibrante actividad del detalle decorativo, y el alcance plástico de un muro audazmente perforado, tiene raíces profundas en la Roma de los siglos I y II<sup>10</sup>. Sabemos hoy, también, que la definitiva configuración del palacio del Renacimiento y del Barroco, tanto urbano como suburbano, se debe en gran parte, a la utilización de los órdenes antiguos, y a la distribución de sus espacios en planta, y de sus alzados, en los que no es posible olvidar Spalato, villa Tibertina, o la Domus Flavia entre los múltiples organismos clásicos recobrados a partir del siglo XV<sup>11</sup>.

Como inmediata respuesta a la herencia arquitectónica antigua, Alberti concedió profundo interés a las villas o casas suburbanas, ya que, según su criterio, respondían a una forma placida de vida, que era complemento del mundo agitado que el hombre vivía en la ciudad<sup>12</sup>. Alberti, que recogió de Vitrubio una información general sobre la disposición de los edificios, sus proporciones y las propiedades de los

lugares donde deberían emplazarse, tuvo en cuenta el Capítulo IX del Libro VI, en el que se fija el punto conveniente donde ha de construirse la casa de campo, atendiendo a los problemas de salubridad, de magnitud y de distribución de cada uno de los componentes ambientales.

Serlio, antes de trasladarse a Francia para trabajar al servicio de Francisco I, escribió uno de los tratados de arquitectura más influyentes<sup>13</sup>. En su obra, escrita en gran parte en Venecia, se aprecia el influjo de Sansovino y Sammicheli y, en general, el aire de la construcción del Veneto en el siglo XVI. Repitió parte de la tipología albertiana, pero estudió y presentó, sobre todo en su libro séptimo, una serie considerable de «Casa fuori della Città...», mostrando las múltiples posibilidades de variación del edificio situado en el campo.

Los principios teóricos de Palladio están también condensados primordialmente en su tratado<sup>14</sup>. En su Libro Segundo se ocupa del problema de la casa de campo de manera análoga a los tratadistas anteriores («Nelquale si con tengono I disegni di molte case ordinare da lui dentro e fuore della Città. Et I disegni delle case antiche de' greci et de Latini»). Señala sus dependencias básicas, ofrece variadas composiciones y llega a la conclusión de que la villa es el lugar donde el cuerpo conserva más fácilmente las fuerzas y la salud y donde encuentra siempre una recuperación más efectiva. Ofrece modelos de la antigüedad, que sirven sin duda a los esquemas generales de su tiempo, debido a su conocimiento profundo de los monumentos de la antigua Roma; dibuja casi todos los temas de aquel tiempo: templos, basílicas, palestras, termas, plazas, etc., diseños que inspiraron en gran parte sus realizaciones en Venecia. La sistematización de sus plantas, en lo que concierne a palacios y casas de campo, y que quizá tuvieron alguna anticipación en Trissino, llegó a convertirse, a fines del siglo XVI, en una fórmula tipo, que libremente interpretada halló un amplio campo de desarrollo en toda Europa<sup>15</sup>.

#### CASA DE CAMPO CORTESANA

La difusión en España de los principios que acabamos de esbozar sobre la casa de campo en el siglo XVI, deriva en gran parte, del interés general por el conocimiento y aplicación en el país de los componentes fundamentales del Renacimiento italiano. Hoy conocemos un porcentaje significativo de los libros, papeles y repertorios de dibujos y estampas, que contribuyeron de manera decisiva a la formación

de nuestros arquitectos, lo cual descubre el arsenal de datos y de sugerencias que pudieron guiar las ideas de los artistas y contribuir decisivamente a la modernización de nuestro proceso constructivo. En las bibliotecas de Juan Bautista de Toledo<sup>16</sup>, de Juan de Herrera<sup>17</sup>, de Francisco de Mora<sup>18</sup> y de Juan Gómez de Mora<sup>19</sup>, entre otros maestros de las artes de ese tiempo, existen fuentes de consulta suficientes, que justifican el camino estilístico que toma la arquitectura hispánica de esa época. Figura Vitrubio, León Bautista Alberti, Palladio, los textos de Labacco, Scamozzi, Vignola, Fontana, Rusconi, Sagredo, Arfe..., y estudios sobre fortificaciones como un tratado de Durero, de Philibert Delorme, Escalante, Valturio, etc.<sup>20</sup>.

Los arquitectos españoles citados son los que ejercen una influencia decisiva desde el reinado de Felipe II al de su nieto Felipe IV, época en la que la casa de campo se estructura bajo criterios muy similares. Sabemos que hasta el siglo XVI, la Corte de los Reyes de Castilla fue más bien una Corte ambulante. Pero ya Carlos V manifiesta en repetidas ocasiones su deseo de fijar la Corte en un lugar determinado<sup>21</sup>. Pensó en Madrid, porque en dicha ciudad tenía un gran Alcázar, era sitio agradable y sano, con fácil acceso por todas partes y ubicado en el centro de la Monarquía española. Su suelo estaba integrado por tierras fértiles y agua abundante. El Rey necesitaba tener una ciudad que pudiera hacer «el oficio de corazón...»<sup>22</sup>. El primer intento de convertir Madrid en la capital de la Monarquía se llevó a cabo en 1561; el deseo de Felipe II no se elevó a carácter definitivo hasta 1606 con su hijo Felipe III, pero surgió mientras tanto la llamada «Monarquía de El Escorial» donde Felipe II pasó las temporadas más largas de su vida.

El acercamiento del Rey a Madrid fue sin duda la causa de construir, habilitar o renovar, las casas situadas en sus cercanías. Viejas viviendas campestres, algunas que pasan a patrimonio real con Felipe II, el cual emprendió una importante tarea de renovación, de agrandamiento y de mejora artística<sup>23</sup>. Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y otro importante grupo de arquitectos que complementan su labor, son los encargados de esta tarea de renovación, creándoles a esas viviendas, nuevas o viejas, un entorno, que agrande y dignifique sus siluetas.

La caza abundante en los bosques de encina y en los sotos de las márgenes de los ríos es un incentivo, pues son casas, ante todo, para el recreo, para el reposo y para la diversión. La Junta de Obras y Bosques organiza técnicamente toda la labor bajo el





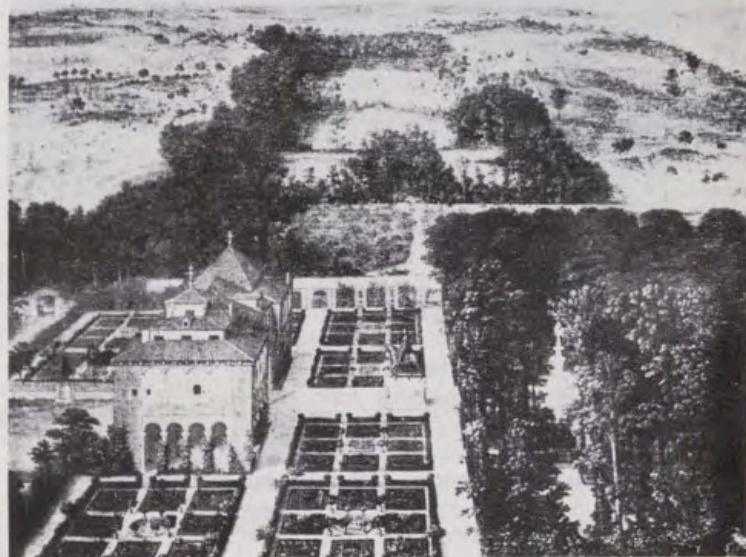
1.



4.



2.



5.



3.

1. Palacio de Valsaín. Oleo atribuido a Mazo. Siglo XVII (Palacio Real de Madrid).
2. Palacio de El Pardo. Oleo del siglo XVII (Palacio de El Pardo).
3. Palacio Real de Aranjuez. Siglo XVII. Dibujo tomado del viaje de Cosme de Médicis.
4. Casa Real de Monasterio (entre El Escorial y Guadarrama). Oleo de Jusepe Leonardo. Siglo XVII (Museo Arqueológico Nacional).
5. Palacete de la Casa del Campo. Siglo XVII (Museo Municipal de Madrid).

punto de vista administrativo<sup>24</sup>. Representan estas tareas una renovación profunda dentro de las tradiciones gótico-renacentistas, pues van a ser en su conjunto la expresión de una arquitectura libre, de diferente composición según sus destinos o sus emplazamientos, en las que frecuentemente se sacrifica la objetividad en aras de una subjetiva y caprichosa fantasía.

Se busca lo decorativo y lo improvisado y, lo que es más importante, los edificios no guardan una relación formal entre sí, ni siquiera las partes que se integran en ellos se conciben con una idea de conjunto. Tienen una equivalencia arquitectónica (de función, de implicación en el paisaje), pero ello no implica una semejanza física en la mayoría de los casos. La Casa del Campo, el Campillo y Aranjuez son entidades aisladas, experimentos no en todos los casos brillantes. Las plantas

de la Aceca, de Vaciálmadrid, del Pardo, de la Torre de la Parada, de Viñuelas, entre otras, son incluso contradictorias.

Se trata de una arquitectura de pronunciada libertad en contraste con los edificios oficiales que siguen tendencias de gran equilibrio clásico. Sus interiores se dividen en las más heterogéneas unidades espaciales; hay cámaras altas que no guardan relación con las bajas, como en la Torre de la Parada, en Aceca o en el Campillo; cámaras angostas, e incluso sombrías, que contrastan con zonas espaciales abiertas con gran efusión al exterior como en la Casa renovada de los Vargas en la Casa del Campo, en Valsaín o en Monasterio y Vaciálmadrid; las portadas del edificio se alzan en contraposición a las calidades tectónicas del muro, proclamando su propia individualidad inspiradas en muchas oca-

siones en los diseños que Serlio aporta en su famoso tratado de arquitectura. En la Zarzuela, en el Campillo, en la Aceca y en Vaciálmadrid se emplean los encuadres almohadillados, los fustes fajados en contraste con la pequeña y casi aparente fragilidad de los lienzos, perforados por continuos y amplios vanos. La casa de campo se vale también de un arte decorativo que, sobre todo a través de la pintura, sirve a la propia diversión del lugar. Las representaciones guardan una relación iconográfica con los dueños, con la historia de las gentes que la habitan. Son frecuentes las escenas de cacerías, de fiestas, de sucesos de la familia, temas mitológicos que elevan casi a un rango alegórico-mítico a los habitantes de la casa. Imágenes de dioses y de hazañas adornan las fuentes, se esparcen por los jardines y se colocan incluso en los interiores, interviniendo en su ejecución artistas de pri-



mera fila tanto españoles como extranjeros. La estatua ecuestre de Felipe III en el eje principal de Casa del Campo, es una glorificación del Monarca al modo antiguo, como lo es asimismo la que se colocó de Felipe IV en el Buen Retiro, o el Aguila Real que coronó la fuente del jardín principal de la citada Casa del Campo, siempre bajo el fondo de una profunda invocación del poder.

Los jardines que circundan las casas de campo de esta época adoptan configuraciones complicadas, en las que surgen, a veces, formas extrañas, como en Aranjuez y en la Casa del Campo (Sala de las Burlas, la Gruta, la Sala de los Espejos, etc.), portadoras de una fantasía irrefrenable. Ese espacio exterior se divide ya en distintos niveles ambientales; el jardín con los parterres de flores y las fuentes, la huerta, el bosque formado por setos, estanques, cenadores, etc., y una naturaleza casi salvaje, porque apenas se tiende a arquitecturizarla. Los diferentes ámbitos, en terrazas planas o escalonadas, están organizados bajo diferentes enfoques direccionales, porque los espacios todavía están definidos por límites, sin haberse alcanzado ese sistema espacial complejo en el que se dará primacía al eje principal coincidente con el frente principal de la vivienda.

La casa, sin este hilo conductor, ofrece a veces las cuatro fachadas como principales, cada una con sus caracteres propios, sin gran unidad entre sí tanto en formulación tectónica como decorativa. Así es en la Casa del Campo, en Aceca, en Vaciálmadrid, en la Zarzuela, o en la Torre de la Parada, donde son importantes por igual los cuatro lienzos principales. Los edificios menores, oficios, caballerizas, capilla incluso, tampoco obedecen a una disposición ni ubicación reglamentadas. Se colocan en el entorno caprichosamente abriendo para ellos pequeños ensanchamientos ambientales que quedan siempre circunscritos a un ámbito ligeramente retirado de la casa principal pero de acceso fácil. A veces, a modo de apéndices, los edificios de la servidumbre son una rama desprendida de la propia entidad que por estar tratada arquitectónicamente en tono menor es fácilmente identificable.

#### ESTILO MANIERISTA

La casa de campo cortesana, entre 1560 y 1650, se construye o se renueva sobre los temas del manierismo, que en ningún país alcanzó en el fondo, ninguna verdadera tipología. La época se debate en profundas crisis religiosas, políticas, económicas, y la arquitectura de este signo parece refle-

jar las inseguridades generales de ese momento histórico, caracterizándose por una experimentación continua, que refleja, en el fondo, las dudas ideológicas de la época. Es una época en el terreno artístico, difícil de concretar, en cuanto aparecen corrientes de diferente signo, incluso algunas llenas de nostalgia de goticismos y arabismos, como bien se manifiesta en las finas y elevadas agujas que rematan las torres de Aceca, de la Parada, de Valsaín, las galerías de finas columnillas de la Casa del Campo o el uso de cerámicas y surtidores, a ras del suelo, de algunos jardines. Los órdenes pierden las proporciones clásicas, como en los pórticos de la Zarzuela, de Aceca, de la Casa del Campo, y los espacios se suceden sin transiciones. Es una clara corriente anticlásica, que pudiera ser en el fondo, también, una invocación de las propias tendencias, no clásicas, de la arquitectura de la antigüedad. Porque vemos en las puertas, la alternancia de los almohadillados grandes con los pequeños, la eliminación frecuente del muro, las ventanas que inundan los frisos altos, los frontones que irrumpen los tejados y se convierten en pedestal de las mansardas bajo extraño diseño serliano. También las altas bandas resaltadas sobre el muro toman la misión de pilastras toscanas con sus empotrados capiteles al modo de Palladio, como si se tratase de la invención de un orden nuevo.

Los efectos son a veces de disonancia cuando observamos los ángulos debilitados, en esa búsqueda típica de inversión manierista, o cuando los balcones aparecen sostenidos por debilitadas cornisas, o la entrada principal aplicada al lado menor del cuadrángulo, huyendo de la serenidad y claridad que ofrece el anchuroso testero horizontal del Renacimiento. Son enfoques arquitectónicos, que nos parecen enormemente personales, y que revelan el comienzo de una transformación de los modelos clásicos que ha de tener inmediatas consecuencias en el barroco hispánico. El marco de la casa de campo, alejado del protocolo y del rigor de la vida oficial, es el que mejor puede favorecer los nuevos ensayos. Su imagen, llena de fantasía, es sin duda poética, y así la vieron los poetas líricos de aquel tiempo. El rey la habitó con pausa, rodeado de una extensa corte de servidores y amigos, en contacto siempre con la topografía natural, el agua de los estanques y fuentes, la luz matizada que asomó en todas ellas por las galerías porticadas, y las variadas direcciones de los bosques y de los jardines que hicieron a veces laberíntico el caminar. Algunas casas de campo, convertidas en torres enfáticas abiertas al paisaje, nos recuerdan los castillos de cristal de las

leyendas celtas. Es una arquitectura de evasión, en momentos de tensiones espirituales profundas, de rigor matemático, de austeridad. De diminuta casa de cacería desde tiempos atrás, la casa de campo alcanza ahora su madurez. En cada ocasión, su fundación estuvo determinada por una causa especial, pero al llegar esta hora se convierte en columna básica de la vida real y aristocrática. Representa un medio necesario de vida que complementa las inquietudes, las tensiones políticas del soberano, que periódicamente busca en ella el descanso y la paz que le ofrece el campo. Agrupadas alrededor de la capital, o de San Lorenzo, residencias del soberano, formaron un cinturón de jardines y de vegetación que transforman sensiblemente los alrededores. Nada en ellas es tratado fría y racionalmente. Hemos llegado a pensar, que representa una retroversión histórica, cuando se piensa en construcciones como las que los Mendoza erigieron en el paisaje bellísimo de Manzanares el Real.

#### DATOS DE LAS CASAS

Los datos más concretos sobre las casas erigidas por primera vez, o reformadas hasta 1626, los conocemos a través del citado documento de Juan Gómez de Mora y de alguna investigación dispersa<sup>25</sup>. Gómez de Mora, aparte de ofrecernos las plantas de casi todas ellas, detalladas hasta el máximo, nos habla de la finalidad y del carácter particular de cada una. Al tratar del Pardo dice: «...fundada a la orilla del río Manzanares, la gozan los Reyes en los meses de noviembre y diciembre, y en este tiempo se cazan venados, jabalís, loba, zorra, aves de rapiña, conejos y gamos, en olgura entretenida por ser el sitio apacible como por la cercanía del monte. Comenzada en tiempos de Carlos V, se quemó en tiempos de Felipe III, y se reedificó en mejor forma que lo antiguo...». La Casa de Aranjuez «es una casa de recreación que tienen los reyes a las orillas del Tajo. Hay jardines, calles de árboles, casa y otros entretenimientos que se gozan de ordinario los meses de primavera de abril y mayo. Tiene un jardín a la parte de mediodía que le goza el Rey desde las ventanas, bien compuesto, adornado de estatuas antiguas de medio cuerpo metidas en nichos... Tiene variedad de jardines y fuentes, de recreación como de regadío, alamedas, calles de árboles, huertas de frutales, estanque, ganado, pesca...». Aceca «es un casa de campo pequeña, a la orilla del Tajo, goza de hermosas vistas en la Ribera...». Vaciálmadrid «es un lugarejo camino de Arganda. Fabricó en él Felipe II una casa de cam-





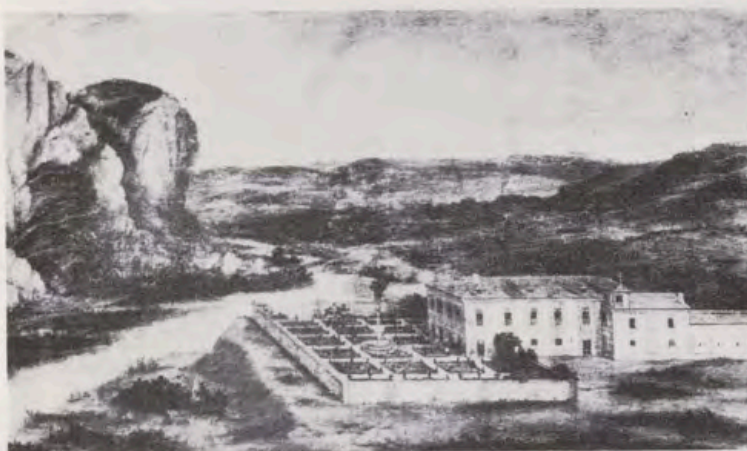
1.



2.



4.



3.

1. Casa Real de Aceca (entre Aranjuez y Toledo). Oleo de Jusepe Leonardo. Siglo XVII (Museo Arqueológico Nacional).
2. Casa Real de Aceca (entre Aranjuez y Toledo). Siglo XVII. Dibujo tomado del viaje de Cosme de Médicis. Vista desde el Tajo.
3. Casa Real de Vaciálmadrid (entre Madrid y Aranjuez). Oleo de Jusepe Leonardo. Siglo XVII (Museo Arqueológico Nacional).
4. Casa Real del Campillo (entre El Escorial y Guadarrama). Oleo de Jusepe Leonardo. Siglo XVII (Museo Arqueológico Nacional).

po para gozar de la Ribera del Río Jarama y junta con el río Manzanares. Es la casa muy bonita, tiene jardines y en particular un gran soto de conejos...». Valsaín «en tiempos de Felipe III se labró una gran Galería sobre la fachada principal. Gozan desta casa los Reyes por los primeros días de octubre por la gran caza. Tiene en sus jardines muchas fuentes...». La Casa del Campo «costó la obra 400.000 ducados, cifra enorme, porque está llena de mármoles y toda clase de pasatiempos...». Los comentarios sobre cada residencia real son largos y muy minuciosos, como también las descripciones arquitectónicas de los edificios, distribución, reformas, etc. Nos parece un documento valioso, sobre todo porque el informe está dado muy objetivamente.

En tiempos de Felipe IV, la construcción de la casa de campo sigue con el mismo auge. Se construye el Buen Retiro, la Zarzuela y la Torre de la Parada, esta última, aunque respetando un viejo núcleo es ahora cuando se reforma y adquiere la importancia artística que tuvo. Hoy conocemos los planes de estos dos edificios trazados por Juan Gómez de Mora entre los años 1634 y 1637<sup>26</sup>. También Gómez de Mora, en este tiempo, renovaba el Campillo<sup>27</sup> del que nos dice «... era un lugarejo de los Duques de Maque-

da a una legua del real convento y casa de San Lorenzo. Acabada la fábrica de San Lorenzo el Real, el Rey compró este lugar y le dehizo, y en la torre o fortaleza fuerte, reedificó el Rey Felipe II una vivienda para su persona y criados, que en poco sitio se hizo mucha..., habiendo su término, de mucha caza mayor. Tiene praderías y en tiempo de Felipe IV se ha labrado otra casa...». Nos habla seguidamente también de la casa llamada el Monasterio: «a una legua más a la parte de oriente, de la casa de Campillo, hizo otra casa cuyo nombre es el Monasterio. Bajé desde el Campillo a él por una calle de alamos, orgullosa por la grandeza de los prados y caza que alude a la guardia y custodia desta casa. Es la del Monasterio muy cómoda, y en lo alto suelen posar los Reyes y en lo bajo las comodidades de sus oficios y criados...». Ambas residencias fueron reconstruidas por el arquitecto citado, agrandando la casa, haciendo aposentos para la servidumbre y agregando puentes, calzadas, puertas de entrada, etc., con lo que cobraron mayor magnificencia. Construcciones, que en tiempo de Felipe IV obedecieron al ritmo de contrastes señalado, apetecidas y costeadas por un rey que vivió un vértigo de espectáculos, de fiestas bulliciosas, comedias, música, cacerías, y aventuras amorosas atendiendo sólo

esporádicamente los negocios del Estado. Con sus techos planos italianos o nórdicos, con sus fuentes y estatuas, con los bellos temas rubenianos engalanando las estancias sobre la agreste amenidad del paraje o las representaciones escénicas en cuya preparación tanto tuvo que ver la inventiva de Lotti, representan una síntesis de las intenciones fundamentales de una arquitectura que encontró sus raíces en la arquitectura manierista del siglo XVI y que tuvo en Gómez de Mora uno de sus últimos representantes.

#### LA ETAPA BARROCA

En la segunda mitad del siglo XVII, la arquitectura española inicia lentamente un nuevo camino. Al llegar el siglo XVIII sólo quedan del «estilo de los austrias» débiles reminiscencias. Los grandiosos proyectos franceses para el Buen Retiro son el testimonio más importante de la manera de pensar en el campo de la arquitectura por parte de la nueva dinastía. Los grandes planes para San Ildefonso, Aranjuez, Casa de Campo, etc., dan el cambio profundo al tema de la casa de campo, al crearse en esos lugares los fuertes movimientos longitudinales que dan, como resultado final, auténticas obras maestras de composición espacial. Se continúa bus-



cando la diversión y la comodidad, pero sin renunciar a la función representativa de la casa que pasa a ser en el eje visual del conjunto el punto de atención culminante. En el espacio exterior, jardines, bosques, selva en algunos casos, se funden; han desaparecido los límites que separaban en época anterior los diferentes ámbitos, fundiéndose todo en un paisaje arquitecturado, de extensión abierta, con espacios rigurosamente organizados, con convergencias y divergencias meditadas y señaladas mediante entradas, fuentes, plazas, en un logro magnífico de verdadera integración y articulación constructiva.

En un principio, italianos y franceses pondrán en marcha todas estas ideas en un movimiento que significa en nuestro país el verdadero inicio del barroco. Estos propósitos, fueron continuados e incluso perfeccionados durante los mandatos de Fernando VI y Carlos III, época de gran capacidad inventiva, en la que ya existen también muestras, de ciertas combinaciones eclécticas.

A esa época, compleja también, nos parece que pertenecen los diseños para una casa de campo que guarda la Academia de la Historia, en los que se combinan audazmente rasgos clásicos y barrocos. Se nos muestra la fachada principal y el perfil de una hermosa casa de campo, a modo de gran organismo extendido, dotado de cierto carácter palladiano<sup>28</sup>. Podríamos vincularla tal vez, a los proyectos que ordena hacer el Rey hacia 1780, con destino a la transformación de la Casa del Campo o a la que también se intenta construir en Aranjuez<sup>29</sup>.

Los elementos esenciales de los dos diseños, nos parecen procedentes del barroco clásico romano y los refinados detalles decorativos recuerdan más bien el clasicismo francés, que en esa época inicia una vuelta a las formas de la antigüedad romana y al Renacimiento<sup>30</sup>. Desgot, Garnier d'Isle y Chevetot siguen siendo fieles en este tiempo a las ordenaciones campestres, regulares y en torno a un eje dominante realizadas brillantemente por Le Notre el siglo precedente.

Entre 1750 y 1790 la arquitectura doméstica francesa logra un acento monumental muy singular, de extrema elegancia y admirada también por su armonía, sus proporciones y sus ritmos y que se muestra magnífica en la serie de residencias que se agrupan en la periferia de París. Desmoisons (pintado por David junto a un volumen de Palladio) y Ledoux, con sus pabellones palladianos, son testimonio de esta arquitectura clásica, que observamos en los dibujos de la Academia de la Historia. La composición de la

fachada con el cuerpo central adelantado y remate clásico lo encontramos en L. M. Colignon que en el Hotel de la Vaupaliere de París lo traza bajo parecido ritmo. Este acentuado eje central se perfora asimismo con aperturas triples en perfecta ordenación vertical y uso de vanos adintelados, alternando con otros que se coronan con frontones curvos. Uno y otro prestan gran atención a una decoración que procede más bien del manierismo romano. Los altos zócalos almohadillados son característicos de la mayor parte de la arquitectura europea de esas épocas y se extiende a las alas adyacentes que dan lugar a un majestuoso patio cerrado por balastradas y pequeños pabellones que armonizan con la construcción de la residencia. La entrada principal es elegante y en ella se agrupan, guardando proporción con las alas posteriores, arquerías continuas de boj y una puerta principal de triple arco coronada por frontón bien proporcionado.

#### NOTAS

<sup>1</sup> G. WEISE: *El Escorial como expresión esencial artística del tiempo de Felipe II y del periodo de la Contrarreforma* (IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), t. II, 1963, pág. 273.

L. MOYA BLANCO: *Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial* (IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), t. II, 1963, pág. 155.

<sup>2</sup> L. IÑIGUEZ ALMECH: *Casas reales y jardines de Felipe II* (C.S.I.C.). Delegación de Roma, 1952.

<sup>3</sup> «Descripción de El Escorial por Cassiano dal Pozzo» (1926). Edición, prólogo y notas por ENRIQUETA HARIS y GREGORIO DE ANDRÉS, en A.E.A., n.º 179, pág. 26 (Complemento).

<sup>4</sup> Debo su conocimiento al profesor don José Simón Díaz, que realiza un largo estudio sobre el mismo, al que expreso mi agradecimiento.

<sup>5</sup> Biblioteca Vaticana, sig. Barb. Lat. 4372. Encuadrado en pergamino, va acompañado de doce plantas. El documento fue dado a conocer por Iñiguez en el trabajo citado. Lo hemos transcrito en su totalidad con objeto de aprovechar intensamente su contenido.

<sup>6</sup> G. LUGLI: *Studi topografici alle antiche ville suburbane*. Roma, 1932.

<sup>7</sup> Plinio. Cartas. II, v. 6.

<sup>8</sup> SIGFRIED GIEDION: *La arquitectura fenómeno de transición*. Massachussets, 1971 (ed. española, 1975).

<sup>9</sup> S. GIEDION: *Ob. cit.*, pág. 188.

<sup>10</sup> PORTOGHESI: *Borromini*. Roma, 1957.

<sup>11</sup> S. AURIGEMMA: *Villa Adriana*. Roma, 1961.

G. WATAGHIN-CANTINO: *La Domus Augustana*. Turín, 1966.

E. HEBRARD y J. ZEILLER: *Spalato. Le Palais de Diocletien*. París, 1912.

<sup>12</sup> G. B. ALBERTI: *Los Diez Libros de Arquitectura* (ed. española, Madrid, 1977). Libro Quinto, pág. 157.

<sup>13</sup> S. SERLIO: *Tutte l'opere d'architettura*. L. V.

<sup>14</sup> A. PALLADIO: *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venecia, 1570 (repr. en Milán, 1968).

<sup>15</sup> REINHARD BENTMANN y MICHAEL MÜLLER: *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona, 1975. «Con la evolución de los conceptos estéticos, con la historia de las ideas, organización social e historia de la economía». Diferentes estudios partiendo de elementos psicológicos y de ciertos símbolos de significado económico.

<sup>16</sup> L. CERVERA VERA: *Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo*. San Lorenzo de El Escorial, Imp. del Monasterio, 1951.

<sup>17</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *La Librería de Juan de Herrera*. Madrid.

<sup>18</sup> A.P.M., P.º N.º 2698, F.º 15.

<sup>19</sup> M. AGULLÓ Y COBO: «Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora», en *Anales del Inst. de Est. Madrileños*, 1973.

<sup>20</sup> Hay que añadir como muy importantes la *Perspectiva de D. Bárbaro*, y de Euclides, el libro de fortificación de G. Cataneo, los Sumarios de Juan de Herrera, los *Diez Libros de Arquitectura* de Rusconi, y otros sobre jardines, hidráulica, etc., cuyo estudio y comprobación se hace cada día más preciso, debido a que constituyen una fuente de formación de los artistas, verdaderamente trascendente.

<sup>21</sup> F. SAINZ DE ROBLES: *Madrid, crónica y guía de una ciudad impar*. Madrid, 1962, págs. 13-39.

<sup>22</sup> J. DELEITO y PIÑUELA: *Sólo Madrid es Corte* (Madrid, 1968).

<sup>23</sup> J. DELEITO y PIÑUELA: *El Rey se divierte. Recuerdos de hace tres siglos*. Madrid, 1968. Archivo de la Diputación de Madrid. Legajo 954. Los contratos dan testimonio de la intervención decisiva de Gómez de Mora y de su adquisición.

Varias casas de campo habían sido cedidas a la nobleza por los Reyes Católicos. Felipe II compró Aceca, Casa del Campo, Campillo y otras, pero les fue añadiendo tierras de labor colindantes, logrando así en cada una de ellas, una entidad de recreo de grandes proporciones.

<sup>24</sup> La Junta de Obras y Bosques fue el más efectivo control del Patrimonio privado de los Reyes. Bajo su responsabilidad estuvo siempre la conservación de los palacios y lugares reales, gobierno de la servidumbre, construcciones nuevas y otros muchos menesteres que estaban directamente en vinculación con el régimen interno de los monarcas.

<sup>25</sup> C. CERVERA: *Juan de Herrera y el aposento de Felipe II en Torreloredones*. Monasterio de El Escorial, 1949.

«La Cahicanía del Monasterio Real de El Escorial», en A.E.A., 1943.

MARQUÉS DE SALTILLO: *Alonso Martínez Espinar* (se incluyen los contratos y trazas de la Zarzuela, en A.E.A., 1951-52, p. 121).

J. EZQUERRA DEL BAYO: «El Palacio de la Zarzuela», en *Rev. Española de Arte*, 1932, pág. 123.

CALANDRE: *El Palacio del Pardo*. Madrid (s. a.).

ALVAREZ QUINDÓS: *Aranjuez*. Madrid. (s. a.).

J. J. JUNQUERA: *La Zarzuela* (Espasa-Calpe), Madrid, 1980.

<sup>26</sup> A.P.M., P.º N.º 5807, F.º 684.

A.P. Legajo n.º 9 (Pardo).

<sup>27</sup> Archivo de la Diputación Provincial de Madrid. Escorial. Leg. 954.

<sup>28</sup> Debo su conocimiento a la amabilidad de don Diego Angulo Iñiguez, a quien expreso mi agradecimiento.

<sup>29</sup> La realización definitiva correría a cargo de F. Sabatini y de Juan de Villanueva, respectivamente.

<sup>30</sup> M. GALLEY: *Demeures parisiennes*. París, 1964.

E. KAUFMANN: *La arquitectura de la Ilustración*. Madrid, 1974.

L. HAUTEBOUR: *Architecture classique en France*. París, 1952.