



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

AÑO XXXIX

Nº 153

(3º TRIMESTRE 2002)

5,41 €

(IVA INCLUIDO)

HUMILDES DESCRIPCIONES Y
MENTIDAS AMENIDADES.
POESÍA Y REALIDAD EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA FAMA
LITERARIA DE ARANJUEZ

REPRESENTAR EN PALACIO:
TEATRO Y FIESTA TEATRAL EN
LA CORTE DE LOS AUSTRIAS

DOCUMENTACIÓN

Ahora que ya no somos lo que podemos comprar.

Ahora que sabemos que nos equivocamos.

Ahora que el futuro sucedió ayer.

Ahora que el hombre es lo más importante para el hombre.

Ahora que sabemos que somos menos listos
de lo que pensábamos.

Ahora que no queremos ir más deprisa a ninguna parte.

Ahora que hemos llegado hasta aquí sin saber
hasta dónde queríamos llegar.

Ahora que sabemos que el mayor riesgo es no arriesgar.

Ahora que no tenemos que dormir para soñar.

Ahora que nada es importante y todo lo es.

Ahora es el momento de volver a empezar.



CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
El Duque de San Carlos

GERENTE
Miguel Ángel Recio Crespo

VOCALES
José María Álvarez del Manzano y López del Hierro,
Carlos Carderera Soler,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Juan Fageda Aubert,
Dolores de la Fuente Vázquez,
María del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Olivera Massó,
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
José Villegas Ortega y
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

SECRETARIO
Manuel María Zorrilla Suárez

REVISTA REALES SITIOS

DIRECTORA
Rosario Díez del Corral Garnica

COMITÉ DE REDACCIÓN
Fernando Bouza Álvarez,
Margarita González Cristóbal,
Juan Hernández Ferrero,
María Luisa López-Vidriero Abello,
Juan Carlos de la Mata González,
Javier Peña González de Heredia,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

JEFE DE SERVICIO DE PROGRAMAS CULTURALES
Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN
Begoña Mardones

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Enrique Muñoz Ariza
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256
Fax: 91 454 88 41

FOTOGRAFÍAS
Patrimonio Nacional

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real de Madrid
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimoniopnacional.es

2 La evolución económica de un Real Sitio: Aranjuez en tiempos de Felipe II

Por Carmen Magán Merchán y Jesús Espinosa Romero
Patrimonio Nacional

El Real Sitio de Aranjuez fue durante la Edad Moderna uno de los principales espacios de recreo de la Monarquía, pero también fue un espacio de gran importancia para toda el área geográfica sobre la cual se asentaba. La economía de los pueblos circundantes giró alrededor de las propiedades regias; y, por ello, Aranjuez se convirtió, además de en un espacio residencial para el Monarca, en una de sus principales explotaciones económicas.

14 Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez

Por Selina Blasco
Universidad Complutense de Madrid

En el texto se analizan las características de la fama literaria del Real Sitio de Aranjuez durante los siglos XVI y XVII, que pueden relacionarse con el protagonismo que durante este largo periodo de su historia tienen la naturaleza y el jardín, y con el tipo de escritura apropiado para construir su reflejo: la escritura poética.

28 Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias

Por Carmen Sanz Ayán
Universidad Complutense de Madrid

El teatro representado en la Corte durante el siglo XVII tuvo una gran variedad de formas y escenarios. La simbología y los mensajes del teatro palaciego tuvieron siempre en cuenta el público especial que lo contemplaba. En la primera mitad del siglo las fiestas teatrales reflejaron básicamente la voluntad de autorrepresentación de los Austrias. Desde 1650 algunas pretendieron cumplir además una misión pedagógica.

44 Tocado por la gracia de Murillo: El pintor cortesano Alonso Miguel de Tobar

Por Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Alonso Miguel de Tobar es tan desconocido como muchos de sus contemporáneos sevillanos. A pesar de que se le haya catalogado como el mejor de los imitadores de Murillo, así como un excelente copista de la Corte de Felipe V. La revisión de su catálogo de obras confirma la calidad del pintor, como puede apreciarse por el presente estudio introductorio.

56 Notas y Documentos

Por error en el número anterior se omitió que el autor del texto "El color de las esculturas en las Fuentes de San Ildefonso" es Don José Luis Sancho.

58 Crónica Cultural

63 Resumen en inglés

La evolución económica de un Real Sitio: Aranjuez en tiempos de Felipe II

Por Carmen Magán Merchán
y Jesús Espinosa Romero
Patrimonio Nacional

El Real Sitio de Aranjuez, declarado recientemente por la UNESCO Ciudad paisaje cultural de la Humanidad, ha sido de un tiempo a esta parte objeto de diversos estudios centrados en su conformación como espacio de recreo donde la naturaleza quedaba domesticada por la mano del hombre. En efecto, un espacio creado por y para el disfrute de los Monarcas hispanos, desde Felipe II –artífice del famoso Jardín de la Isla– hasta Isabel II, quien hizo construir el segundo tendido ferroviario de España, entre Madrid y su residencia ubicada a orillas del Tajo. Pero este Real Sitio fue conocido también durante buena parte de la Edad Moderna como el Real Heredamiento de Aranjuez, en clara alusión al vasto conjunto de predios y rentas generadas en un espacio que superaba con creces la extensión del Palacio y sus jardines anexos ¹.

EL PATRIMONIO DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ

El conjunto de tierras que configuraron este patrimonio real se asentó inicialmente sobre las encomiendas de Aranjuez, Alpajés, Otos y Aceca, las dos primeras pertenecientes a la Mesa Maestral de la Orden de Santiago y las dos restantes a la de Calatrava. La vinculación de éstas a la Corona tuvo su origen tanto en la consabida incorporación temporal de los bienes maestras de las Órdenes Militares bajo el reinado de los Reyes Católicos, como en las sucesivas disposiciones papales relativas a la gestión y administración de este enorme patrimonio, poniéndolo *de facto* bajo la plena propiedad de los Monarcas. Si el pontífice Adriano VI, antiguo preceptor de Carlos V, concedió al Emperador la administración perpetua de las Órdenes en 1525; seis años después, en 1529, Clemente VII permitiría la posibilidad de desmembrar y enajenar estos maestrzgos. Por lo que respecta a Aranjuez, la incorporación de las mencionadas encomiendas –Aranjuez, Alpajés, Otos y Aceca– no se ejecutó hasta 1535, año en que concluyeron los respec-

tivos Capítulos Generales de las Órdenes de Santiago y Calatrava, los cuales vinieron a ratificar las propuestas de Carlos V para hacer de estas tierras uno de los principales lugares de recreo de la Monarquía durante más de tres siglos ².

La extensión del patrimonio vinculado al Heredamiento de Aranjuez rebasó rápidamente, bien por compra bien por permuta, la superficie inicial. La encomienda santiaguista de Oreja, beneficiada por el Duque de Maqueda, fue adquirida por Carlos V en 1540, tras haber emitido dos juros sobre las rentas de la seda de Granada por valor de 605.404 maravedís en favor de este noble y de la Orden. Un ejemplo de permuta lo encontramos ese mismo año con idénticos protagonistas: el Monarca obtuvo del Duque mediante trueque siete enormes predios situados en las fértiles márgenes de los ríos Jarama y Tajo (Requena, soto y dehesa del Redondillo, Añadido de San Juan, isla y tierras de San Juan del Burgo, Dehesón y Juncarejo, Orcajada y Chachavillas), valorándose el conjunto en casi 50 millones de maravedís. A cambio de ello, el Rey enajenó en favor del noble las villas de Oreja, Colmenar y Noblejas, ampliando de esta manera su ya extenso patrimonio jurisdiccional ³.

Ya con Felipe II se inició una prolongada expansión territorial vertebrada alrededor de los ejes fluviales del Tajo y Jarama, todo ello con una finalidad clara: hacer de Aranjuez un auténtico coto redondo, ubicado entre la antigua Corte imperial y la nueva sede cortesana, esto es, entre Toledo y Madrid. El resultado de esta política patrimonial fue la enorme extensión de tierras que llegó a encontrarse bajo la

Anónimo, Vista del Real Sitio y Bosque de Aranjuez, ca. 1630, Museo Nacional del Prado, n° 7090, Madrid.



administración del Gobernador de Aranjuez. Éstas no se circunscribieron solamente a lo que es el actual término de Aranjuez –18.671 hectáreas–, sino que se distribuyeron por tierras de Colmenar de Oreja, Valdemoro o San Martín de la Vega. Aquí, por ejemplo, se localizaban las dehesas de Gózquez y Santisteban, adquiridas en 1572 al señor de Pinto a cambio de la cesión de las alcabalas de la citada villa. Pero no siempre eran particulares con quienes trataba la Corona: el soto de Xembleque, perteneciente al común de la villa de Seseña, fue comprado en 1587 por 2.028.000 maravedís; sin embargo, la Monarquía no pudo pagar en su integridad la cantidad fijada, por lo que decidió completar el pago con la entrega de varias islas existentes en el curso del Jarama ⁴.

El resultado de estas adquisiciones fue la construcción de un vasto patrimonio cuya extensión, según palabras de J. A. Álvarez de Quindós

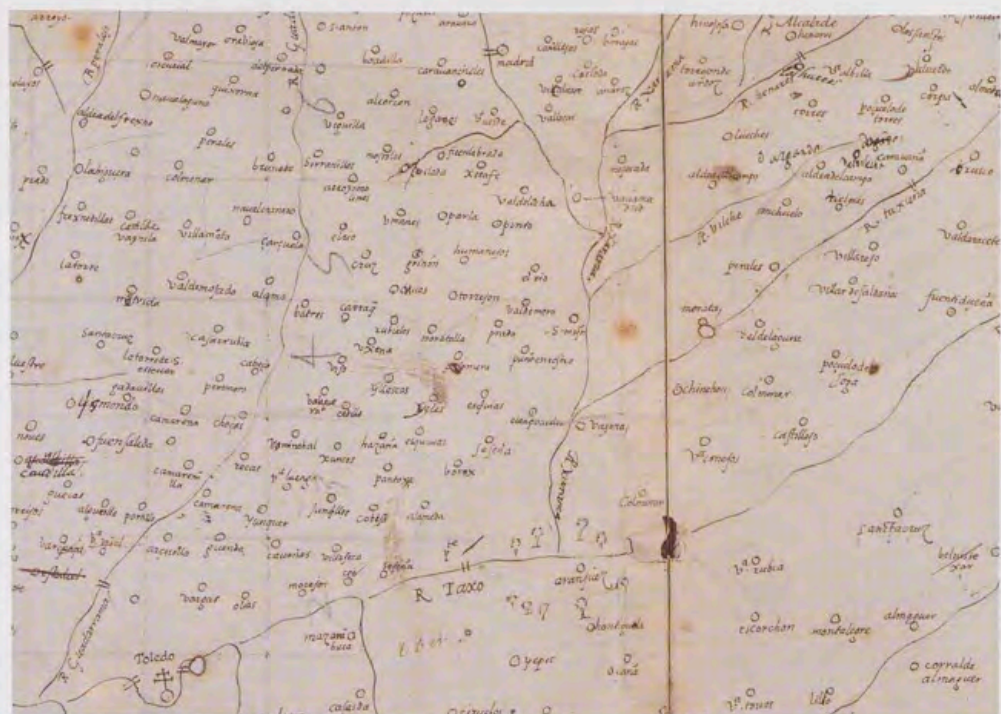
[...] fue de 5 leguas de largo por 20 de circunferencia, en esta forma: empezando por el oriente desde la orilla del río Tajo, raya del soto de Oreja, y por lo baxo de su castillo, siguiendo al mediodía a los términos de Ocaña, Hontígola, Ciruelos y Yepes, hasta las dehesas del Campillo y la Saceda, que son de esta última villa, hay quatro leguas de largo. Siguiendo por la vega de Yepes a Villamejor, hasta Mazarabuzque y arroyo Algodor al poniente, cerca de otras dos leguas. Por la parte opuesta desde la dehesa del Parral, [...] por las tierras del común de Oreja, al término de Bayona y río Tajuña en la confluencia de este en Xarama, y volviendo hacia abaxo linde con los términos de Cienpозuelos, Seseña, Borox y fin de la dehesa de Alhóndiga, en que se corta con el término de Añover. Pasando este vuelve a continuar en Barciles, hasta lo último de Aceca, lindante con Velilla y Mocejón, sin los sitios separados, como Valdajos y las grandes dehesas de Gózquez, Santisteban, Pajares y el Piul, terrazgos todos pingües, y de lo mas precioso de las riberas de Tajo y Xarama, y capaces de mantener un gran número de habitantes [...] ⁵.

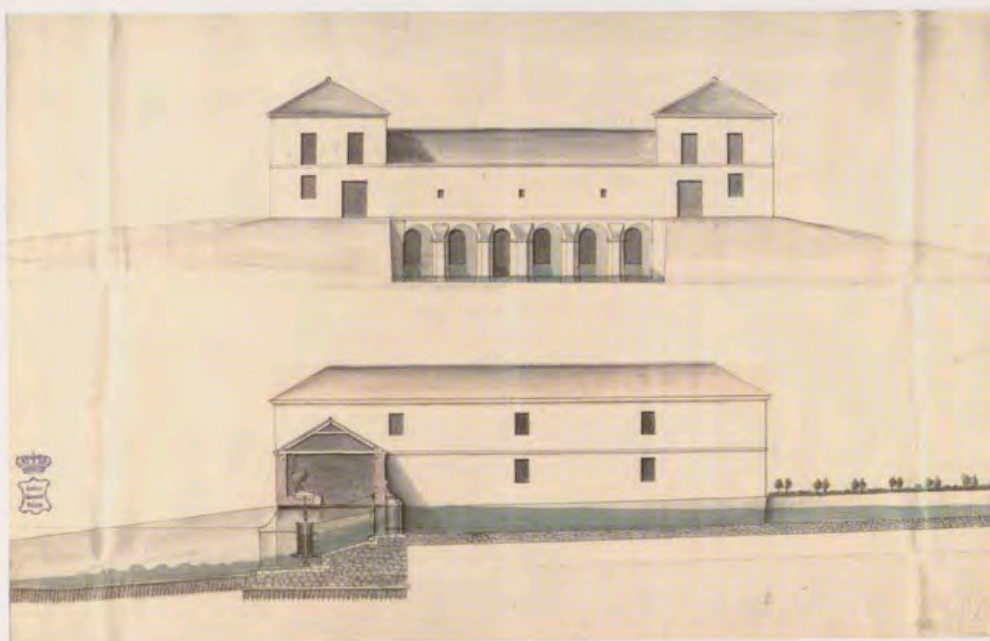
La formación del Real Heredamiento se vio favorecida en todo momento por el gran número de despoblados existentes, como consecuencia del proceso de reordenación del poblamiento que operó en esta comarca entre los siglos XIV y XV. Los asentamientos campesinos tendieron a concentrarse y localizarse en las parameras y, de esta manera, alejarse del río. Ahora bien, estos despoblados, lejos de convertirse en zonas incultas, quedaron reservados como feraces tierras de labor, pasto y caza. Este fue el caso de Aceca, Barciles, Aldehuela, Mazarabuzaque, parajes adonde acudían los campesinos de Borox, Añover de Tajo o Ciempozuelos ⁶.

Si la secular asociación de Aranjuez con su fértil vega y sus huertas es una realidad, no es menos cierto que el paisaje predominante de la zona, cuando se abandonaban los cursos fluviales, era el de la dehesa. El encinar fue el bosque original y su progresiva degradación por los simultáneos aprovechamientos practicados en él –ganadero, agrícola y forestal– conllevó la formación de dehesas, de donde salían las rentas más voluminosas del Heredamiento. El ejemplo más espectacular lo constituye la dehesa de Requena, un enorme monte hueco de 1.686 hectáreas, cuya superficie destinada al cultivo fue dividida en 50 tranzones –35 para el cereal y 15 para semillas–; su nivel de producción era bastante alto, ya que de su tierra la Corona recogió, en concepto de renta decimal, 314 fanegas de trigo y 2.326 de cebada como media para el periodo 1560-1619. Pero tampoco las rentas derivadas de su arrendamiento le fueron a la zaga, puesto que éstas nunca descendieron del millón de maravedís durante el citado arco temporal ⁷.

Gran parte de la vida de los campesinos no sólo giraba alrededor de estas explotaciones pertenecientes a la Corona, sino que también lo hacía en torno a otros bienes y derechos del coto. Sólo dos ejemplos: si un campesino de Alameda de la Sagra quería ir a la cercana Almonacid debía cruzar forzosamente el ancho Tajo por Aceca, paraje donde la Corona había instalado una

Mapas de España, Portugal y sus provincias, Detalle, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, signatura K-I-1, fols. 21b-22a, Madrid, Patrimonio Nacional.





Alzado y sección de una aceña del Real Sitio de Aranjuez a mediados del siglo XVIII, AGP, Planos, 2597, Madrid, Patrimonio Nacional.

barca que le rentaba 7.000 maravedís hacia 1561. Pero si además quería moler su trigo debía hacerlo obligatoriamente en los molinos reales de Aceca o de Alhóndiga, ambos en el Tajo, tras haber rendido al maquilador de estas aceñas la correspondiente tasa ⁸.

LA ADMINISTRACIÓN DE ARANJUEZ

La gestión de tan voluminoso patrimonio y de las enormes rentas generadas por el mismo –en 1566 ascendieron a más de 7,9 millones de maravedís, 5.158 fanegas de trigo y 962 de cebada–, así como de los crecientes gastos derivados de la conversión del antiguo cazadero de Carlos V en Real Sitio, exigió la organización de una estructura administrativa, a cuyo frente se situaba el Gobernador de Aranjuez. Una cincuentena de personas eran las encargadas de velar por el correcto funcionamiento de la heredad, entre las que se incluían desde el citado Gobernador hasta el guardia de a pie que vigilaba el coto. Una de las piezas fundamentales de la estructura administrativa de la Real Hacienda de Aranjuez fue su Contaduría, cuya función era la de llevar la cuenta y razón de la Mayordomía y la Pagaduría del Heredamiento, así como la comprobación y glosa de las cuentas de ambas.

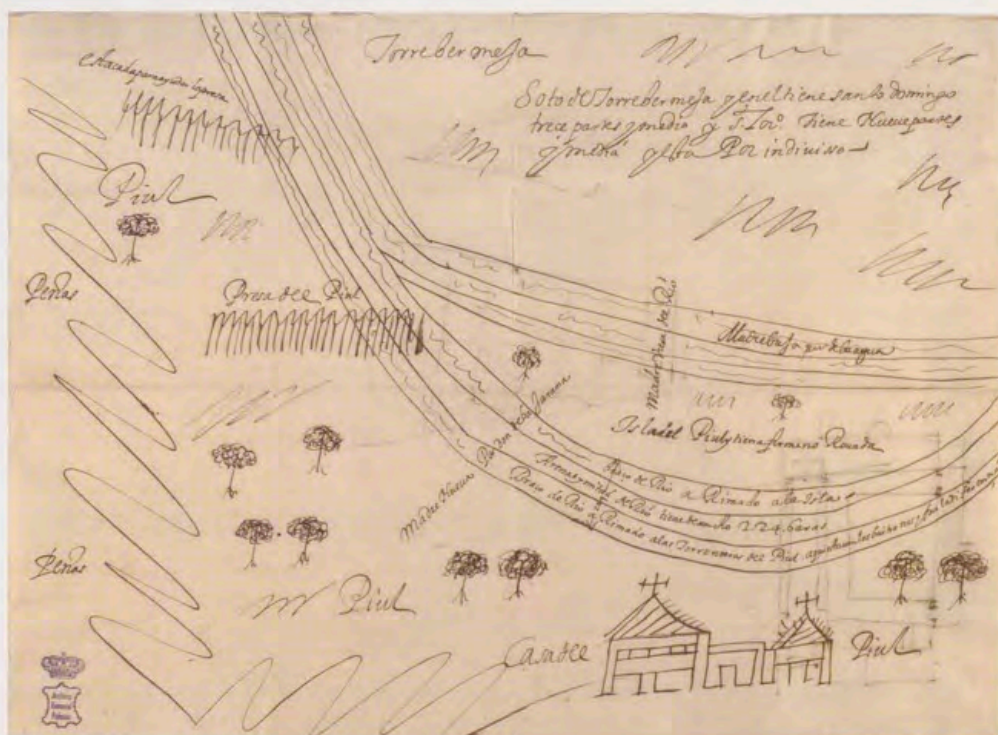
La Mayordomía se encargaba de percibir las rentas generadas, bien en dinero bien en especie, por los distintos arrendamientos de dehesas, hierbas, aceñas, caza, pesca... que pertenecían a la Corona. Esta oficina estuvo duplicada desde 1543, respetando la antigua división de las Mesas Maestrales de las Órdenes Militares. Así, la Mayordomía de Aranjuez y Requena dio continuidad a las posesiones pertenecientes a la Orden de Santiago, mientras que la de Otos y Aceca hizo lo propio con la de Calatrava ⁹. Esta partición estuvo vigente hasta la *Instrucción para el gobierno y administración del Real Sitio de Aranjuez* de 9 de febrero de 1563, en la cual se ordenó que se unificasen ambas mayordomías en una sola ¹⁰.

La función del mayordomo no se circunscribía solamente al cobro de rentas, sino que también se centraba en la distribución de aquéllas percibidas en es-

pecie. Si el mayordomo ingresó en el alfolí 5.897 fanegas de trigo y 1.291 de cebada en 1561 por la mollienda de granos y diezmos, en ese mismo año repartió 1.525 fanegas de trigo y 880 de cebada entre oficiales, jardineros, guardas y demás empleados del Real Sitio. Al margen de los salarios, el mayordomo también distribuía granos por otros conceptos como las mercedes y limosnas que el Monarca concedía a institutos religiosos. Ese fue el caso del Hospital de Nuestra Señora de la Piedad de Ocaña que recibió 100 fanegas de trigo en 1613 para alimentar a sus enfermos ¹¹.

Las rentas monetarias cobradas por el mayordomo eran ingresadas puntualmente por éste en el *arca de las tres llaves*, pasando así a estar bajo la custodia de la Pagaduría. Las cuentas de cargo de ésta, aparte de los ingresos de la Mayordomía, se nutrían de otras entradas procedentes de la venta de fruta, leña, madera, conejos o ganados. Además, no podemos olvidar que las sumas libradas por la Pagaduría de las obras del Alcázar de Madrid a favor de Aranjuez fueron en algunos años de gran importancia. Estas consignaciones se recibían tanto para ayudar a la construcción del Cuarto Real y sus jardines como para adquirir materiales para el Alcázar madrileño. En este sentido, la recepción de más de 13 millones de maravedís destinados a la fábrica de Aranjuez en 1579 no es sino un excelente ejemplo de lo primero, al igual que el ingreso de 1.125.000 maravedís en 1585 para pagar la maderada de ese año ¹².

La función principal del pagador era, como indica su nombre, la de abonar los sueldos de los oficiales reales, destajos y jornales de los maestros, oficiales y peones que se empleaban diariamente en las obras. En los libramientos relacionados con las obras, además del pagador, siempre intervenía el veedor y proveedor de la Real Hacienda y Obras de Aranjuez, que controlaba los trabajos y el abastecimiento de materiales necesarios. También era el encargado de confeccionar las nóminas y de visar las certificaciones expedidas por el maestro de obras, el fontanero mayor o el arbolista mayor. El organigrama de las obras



Croquis del soto del Piul a principios del siglo XVII, AGP, Planos, 5909 recto, Madrid, Patrimonio Nacional.

de Aranjuez se completaba por último con el oficio de tenedor de materiales, a cuyo cargo quedaba la recepción, custodia y distribución de las materias primas y útiles –clavazón, esparto, yeso, madera, martillos, etc.– que se almacenaban en la Casa de la Munición ¹⁵.

VOLUMEN Y ESTRUCTURA DEL INGRESO

Aranjuez fue una de las principales explotaciones de la Corona tanto por su extensión como por el volumen de riqueza que llegó a generar; lo que no fue obstáculo para que también se registrasen cuantiosas entradas de dinero procedentes de la Hacienda Real. Así ocurrió en 1579 o 1585, años de intenso fervor constructivo en el Cuarto Real y Casa de Oficios. Pero a diferencia de las obras del Alcázar de Madrid o del Monasterio de El Escorial que se nutrieron principalmente de la Tesorería General, Aranjuez –con el respaldo que le dio su patrimonio– pudo satisfacer, en buena medida, las exigencias financieras que imponía el programa residencial de Felipe II en la ribera del Tajo ¹⁶.

La fortaleza de tan imponente ingreso en moneda hay que buscarla, en primer lugar, en los arrendamientos de las diversas dehesas que conformaron el Heredamiento. En efecto, la participación de esta renta en la caja de Aranjuez fue más que notable: durante el periodo estudiado, se recaudó una media de 7,5 millones de maravedís, lo cual supuso el 57 por ciento del total de los ingresos del Real Sitio ¹⁵. Por su parte, el conjunto de arrendamientos y ventas relacionados con la caza, pesca, leña, fruta o ganado rindió de media unos 2,2 millones de maravedís, esto es, el 15 por ciento. Dentro de esta variada gama de recursos, la cosecha de los frutales adquirió una especial relevancia en la evolución de los ingresos debido a la proximidad del creciente e inagotable mercado madrileño, que si hacia 1561 contaba con 20.000 habitantes, al final de la centuria

alcanzaba unos 90.000. No es de extrañar que en 1585 el arrendamiento de la fruta de los jardines de Aranjuez se rematase en un precio tan elevado como 850.000 maravedís, siendo los adjudicatarios dos tratantes de la Villa y Corte. Lo mismo cabe decir del destino de los cientos de conejos cazados con hurón y trampa en los sotos y huertas; por ejemplo, en 1579, el valor de la caza ascendió a 900 mil maravedís, casi el doble de lo que rendía la de El Pardo ¹⁶.

Las entradas en especie, si las convertimos a dinero, supusieron casi un cuarto del ingreso total del Heredamiento. El trigo tuvo un sólido pilar en las maquilas producidas por los cuatro molinos harineros del Real Sitio –situados en Valdajos, Aranjuez, Alhóndiga y Aceca, todos en el Tajo–, ya que su monto era como mínimo las tres cuartas partes del cereal recaudado ¹⁷. Las rentas derivadas de este derecho señorial generaron un año con otro, si se convierten a dinero, unos dos millones de maravedís para el periodo 1560-1619, esto es, un 13 por ciento de participación en la hacienda del Real Sitio. En cambio, las miles de fanegas de cebada y, en menor proporción, de trigo que ingresaban anualmente en el alfolí procedían de los derechos decimales que la Corona tenía sobre la producción. El valor de los diezmos, tanto mayores como menudos, y de la media alcabala, se situó en 653 mil maravedís como media, es decir, representó un 9 por ciento del total de los ingresos.

La composición de las entradas de Aranjuez se completaba con otro tipo de rentas como las derivadas de la explotación de mesones y ventas o de los barcazos. Las hosterías resultaron cada vez más beneficiosas para la hacienda de Aranjuez, en primer lugar, por el importante trasiego de gente que suponemos debía existir, y, en segundo lugar, por el aumento de la población residente en el Sitio. Si el arrendamiento de la barca de Aceca duplicó su va-

Cuadro 1. Ingreso del Real Sitio de Aranjuez. 1560-1619

Año	INGRESO EN DINERO (EN MILLONES DE MARAVEDÍS CONSTANTES DE 1561)		INGRESO EN ESPECIE	
	Rentas generadas en Aranjuez	Rentas no generadas en Aranjuez	Trigo (fanegas)	Cebada (fanegas)
1560	2,047		320	2.090
1561	5,262		5.857,08	1.291,50
1566	6,258	1,69	5.158,75	962,92
1573	9,122	0,454	6.024,92	4.590,92
1579	19,832	14,504	4.028,83	5.570,83
1585	13,771	17,426	9.925,67	6.850,08
1591	13,611	0,323	6.016,67	3.099,25
1599	14,546	0,323	4.908,92	3.376,75
1605	12,531	0,386	4.317,33	2.097,17
1613	14,609	0,523	4.104,17	3.899,83
1619	12,906	0,272	5.266,58	3.994,67

lor entre 1561 y 1619, al pasar de los 41 mil maravedís a los 82 mil, la venta que existía en sus proximidades casi cuadruplicó su valor, pasando de los 40 mil maravedís en 1585 a los 153 mil en 1619. En definitiva, el valor de este tipo de explotaciones y derechos supuso el 6 por ciento de los ingresos percibidos por el Heredamiento.

El protagonismo cobrado por las rentas no relacionadas directamente con las yuntas no debe hacer olvidar que la explotación y el desarrollo de las labores agropecuarias resultaban básicas para la economía de Aranjuez. El volumen medio que aportaron la cincuenta de unidades de explotación (millares, huertas, cuartos o dehesas) ascendió a 7,5 millones de maravedís. Su evolución fue decisiva para explicar tanto el ascenso como la caída del conjunto de las rentas vinculadas a la heredad.

Los parámetros clásicos que explican el crecimiento agrario castellano para buena parte del siglo XVI también los encontramos en esta zona del valle del Tajo¹⁸. El aumento demográfico fue más que notable durante este periodo: en tres lustros, los que van entre las Relaciones Topográficas de Felipe II de 1575 y el Vecindario de 1591, el crecimiento poblacional de la zona se situó en torno al 28 por ciento. No obstante, hubo villas como Cabaña de la Sagra que doblaron con creces su población, pasando de 87 a 196 vecinos¹⁹.

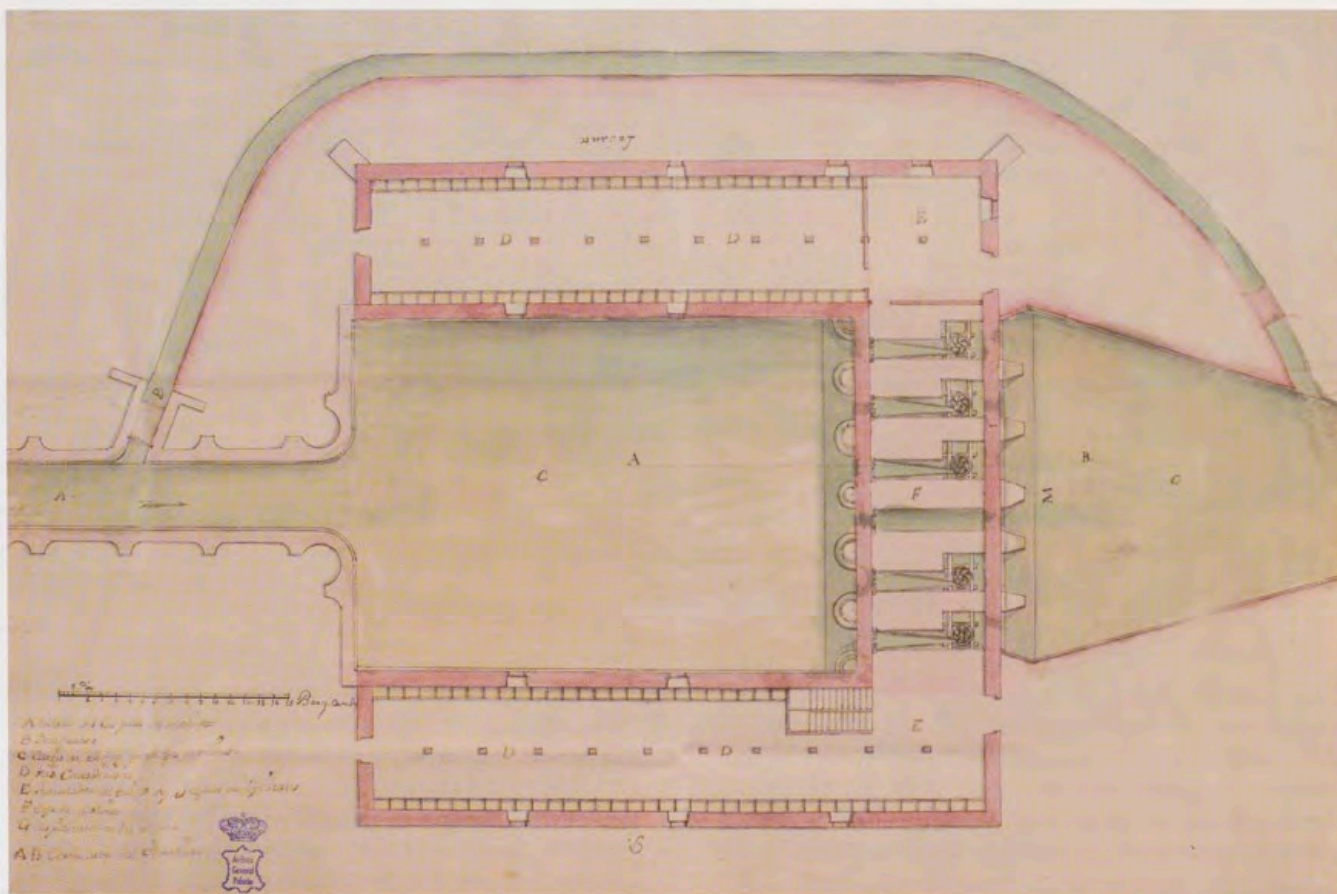
Esta incesante presión demográfica se tradujo en una extensión del labrantío. En efecto, teniendo en cuenta que durante esta época no se produjo ningún avance técnico fundamental –tanto en las herramientas como en el sistema de cultivos–, el incremento de la producción se explica a partir de la roturación de nuevas tierras. Un ejemplo de la puesta en cultivo de eriales y montes desforestados lo tenemos en la dehesa de Requena. En ella, los diezmos de la cebada recaudados en 1579 doblaron a los percibidos veinte años antes, lo que indica nítidamente un aumento de la superficie dedicada a la labor de este cereal. No en vano, la Gobernación de Aranjuez fomentó el cebadal, ya que, en 1566, ordenó a la Mayordomía que adelantase entre los arrendatarios 1.286 fanegas de cebada como siembra para los nuevos terrazgos. En cambio, el terreno destinado a la siembra de trigo parece que tendió a

mantenerse estable hasta la primera década del siglo XVII, momento en que sus rentas decimales empezaron a incrementarse.

Otro índice del aumento de la producción agraria es el proporcionado por las maquilas de los molinos harineros de Aranjuez, donde los campesinos molían sus excedentes agrarios destinados al consumo familiar y al mercado. Si en 1561, este derecho señorial supuso para las ruedas de Aceca 1.094 fanegas de trigo, 24 años más tarde se elevaba a 1.950²⁰. Todos estos indicadores nos muestran que, al igual que en otras zonas de la meseta sur, los arados de los campesinos rompieron dehesas que hasta ese momento se habían limitado a ser espacios destinados a la explotación pecuaria, forestal y cinegética²¹.

El hambre de tierras que existió a lo largo del siglo XVI se tradujo ineludiblemente en un incremento de la renta agraria que se mantuvo hasta la última década de la centuria (*vid.* Gráfico 2). En el caso de Aranjuez, el precio de los arrendamientos pasó rápidamente del índice 100 en 1566 al 165 tan sólo siete años más tarde, para alcanzar su máximo –índice 210– en 1591. A partir de esta fecha, la renta de la tierra retrocedió paulatinamente por un doble motivo. En primer lugar, la presión campesina sobre la superficie labrada se atenuó sensiblemente, habida cuenta del estancamiento e inmediata caída demográfica que se inició en la década de 1580 y culminó con la epidemia de 1599. Y en segundo lugar, por el descenso de la productividad de las nuevas tierras roturadas, las cuales siempre fueron de peor calidad y por las que ya no se podían exigir unos precios tan altos. El resultado final fue el derrumbe de los arrendamientos, situándose en el índice 129 para 1619, como consecuencia de la mengua de los rendimientos y la regresión de los labrantíos. Así ocurrió con la dehesa de Requena; si en 1591 rindió más de 2,5 millones de maravedís, en 1619 su valor –en maravedís constantes de 1561– fue de 1,8 millones.

Ante la nueva coyuntura económica caracterizada por la caída de la producción agraria, los arrendatarios reaccionaron no sólo abandonando las tierras menos productivas, sino también efectuando ciertos cambios en los cultivos. Se aprecia un claro avance

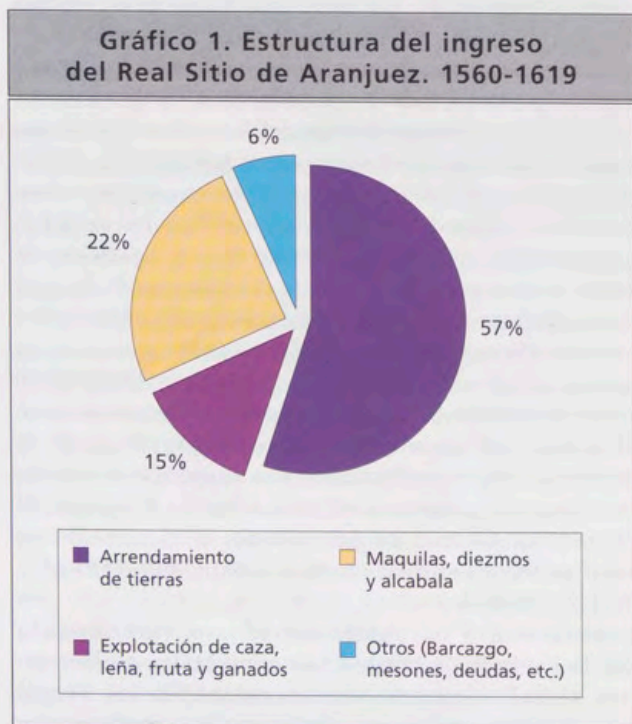


Maquinaria de un molino harinero del Real Sitio de Aranjuez, AGP, Planos, 2596, Madrid, Patrimonio Nacional.

del triguero a costa del cebadal desde el comienzo de la crisis, lo que a su vez explica que las percepciones decimales de ambos cereales corriesen distinta suerte desde el fin del ciclo expansivo. Asimismo, en 1619 la Mayordomía sacó del alfolí 685 fanegas de trigo para prestarlo como simiente a los arrendatarios con el fin de incrementar la superficie dedicada al cereal

panificable por excelencia. Por último, si acudimos de nuevo a los datos sobre los diezmos de Requena (*vid.* Cuadro 2), podremos constatar el notable aumento que tuvo lugar en la recaudación de los diezmos de trigo desde 1613, lo que demuestra de manera evidente el incremento de la superficie destinada al cultivo de este cereal ²².

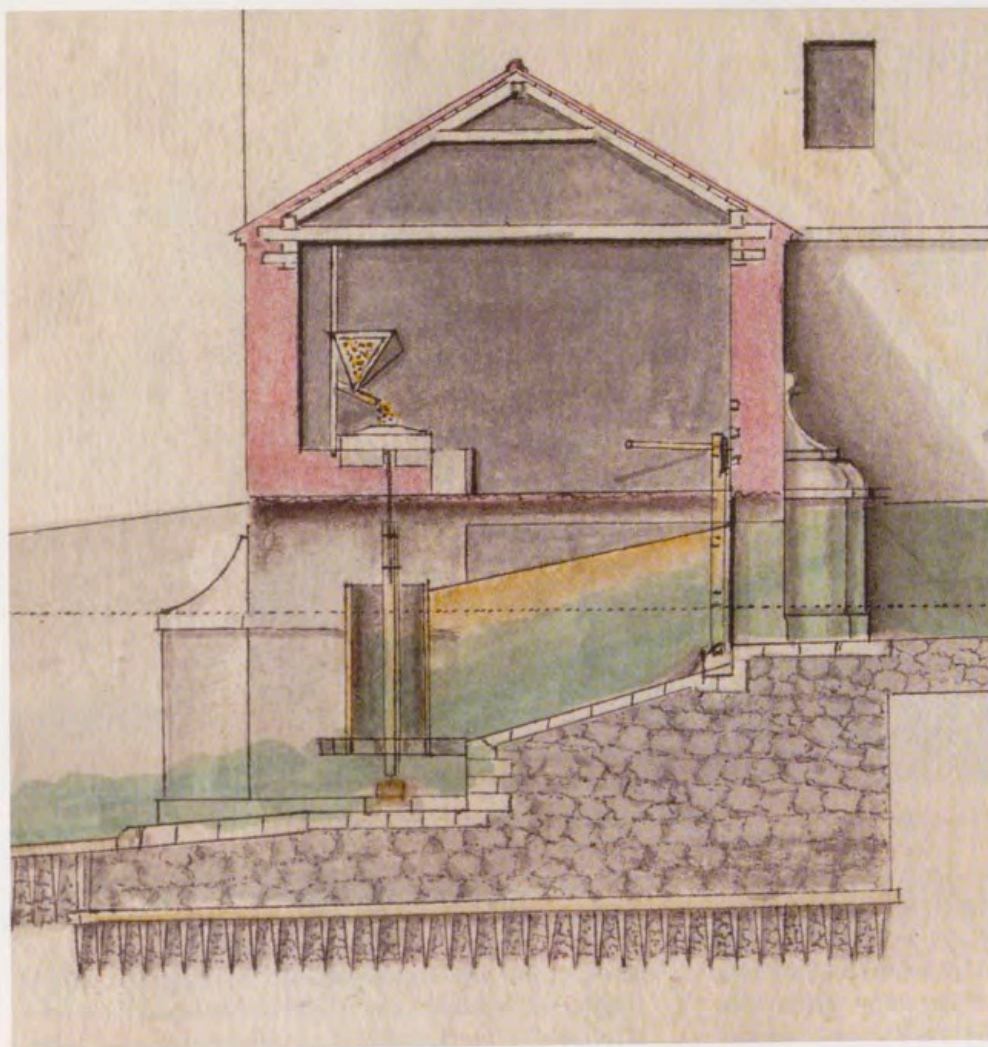
Gráfico 1. Estructura del ingreso del Real Sitio de Aranjuez. 1560-1619



Fuente: *vid.* nota 15.

VOLUMEN Y ESTRUCTURA DEL GASTO

Tras haber dibujado el ascenso y ocaso de las rentas de Aranjuez, pasaremos a esbozar la evolución del gasto en dicho Real Sitio. Si nos centramos en las cuentas de data del mayordomo y del pagador, los gastos de la hacienda de Aranjuez eran sufragados principalmente con los ingresos que generaba el propio Heredamiento, por lo que podemos considerar al Real Sitio como una administración patrimonial de carácter autosuficiente. La evolución global de la gestión económica durante este periodo se aprecia claramente en el Gráfico 3, desprendiéndose del mismo que solamente a finales del siglo XVI los gastos superaron ligeramente a los ingresos. Nos encontramos, por tanto, ante una posesión real que proporcionó elevados rendimientos en su explotación, pero que, al mismo tiempo, invirtió ingentes sumas en su transformación como espacio de recreo destinado al disfrute de los Monarcas. No en vano, fue Felipe II quien estableció el primer calendario de jornadas reales; de tal manera que el Rey fijó anualmente su Corte en Aranjuez durante el mes de mayo. Esta decisión implicó que la Hacienda Real desembolsara importantes cantidades de dinero para la construcción y mantenimiento de las nuevas residencias regias ²³.



Alzado y sección de una aceña del Real Sitio de Aranjuez, Detalle, AGP, Planos, 2597, Madrid, Patrimonio Nacional.

El grueso de los libramientos se destinaron fundamentalmente a los crecientes gastos inherentes a las distintas obras que se ejecutaron en el Real Sitio entre 1561 y 1619 –presa o mar de Ontígola, jardín de la Isla, Cuarto y Capilla Real, Casa de Oficios, etc.–. Por este motivo, la Hacienda Real remitió a la Pagaduría de Aranjuez algunas remesas de gran

cuantía, como las de los años 1579 y 1585 que ascendieron a unos 13 y 17 millones de maravedís, respectivamente.

Bajo el concepto de obras hemos englobado numerosos gastos, entre los que destacan el abono de las nóminas semanales de maestros, oficiales y peones, la compra y transporte de materiales –mármol, pedernal, madera...–, los pagos a destajistas, así como las importantes cantidades de cebada destinadas a las acémilas empleadas en la fábrica del Real Sitio.

La media del gasto monetario dedicado a la construcción se situó en torno al 79 por ciento durante el periodo 1561-1619. En los años de nuestra muestra, el valor máximo se dio en 1585 cuando se invirtieron 20.679.943 maravedís, esto es, el 71 por ciento de las inversiones de ese año. Si los destajos de dicha anualidad absorbieron el 45 por ciento del presupuesto de obras (9.584.258 maravedís), los salarios a jornal no le fueron a la zaga con el 41 por ciento (8.292.954 maravedís). Además, este capítulo se completó con la compra de materiales (11 %) y las obras acometidas en el castillo de Aceca (4%)²⁴.

Las cifras destinadas a los salarios de los oficiales reales y personas que servían en el Heredamiento fueron bastante más bajas que las asociadas a las distintas construcciones que se realizaban en Aranjuez. En este sentido, las retribuciones a los burócratas y personal dependiente sólo representaron, como media, el 12 por ciento de los gastos durante el periodo estudiado.

Cuadro 2. Evolución de los diezmos de la dehesa de Requena

Año	Trigo (fanegas)	Cebada (fanegas)
1560	320,00	1.910
1561	242,00	554
1566	0	492,5
1573	380,00	3.720
1579	294,00	4.020
1585	395,75	3.686,5
1591	42,00	1.757,17
1599	356	2.226,67
1605	283,71	1.757,17
1613	600,00	2.700
1619	540	2.760

Fuente: *vid.* nota 15.



Anónimo, Vista de la Casa Real de Aceca, siglo XVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº inv. 10014339, Madrid, Patrimonio Nacional.

Menor significación porcentual tuvieron las mercedes y limosnas otorgadas por Felipe II y Felipe III, puesto que únicamente supusieron el 4 por ciento de la media de los gastos, concentrándose estas partidas en los años 1585 y 1619 con 3 millones y 1,5 millones de maravedís, respectivamente.

El panorama de los desembolsos quedaría incompleto si no se aludiese, aunque sea brevemente, a la distribución de los cereales almacenados en la cilla de la heredad, que como hemos mencionado antes estaba a cargo del mayordomo. La oficialía del Heredamiento gozó, como salario en especie, de unas 1.543 fanegas de trigo como media entre 1561-1619, lo cual supuso el 62 por ciento del total del trigo distribuido. También se destinaron cantidades considerables de trigo para alimento de las aves –cisnes, pavos reales, canarios...– y peces que decoraban los jardines y estanques de Su Majestad, así como para el engorde de los pollos que iban a parar a la mesa

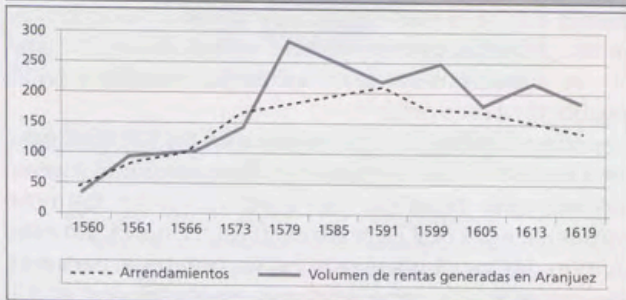
real, alcanzando una media de 243 fanegas para el periodo. La generosidad de la Corona con particulares y, sobre todo, con instituciones religiosas, materializada en la concesión de mercedes y limosnas, tuvo una gran importancia para la alhóndiga de Aranjuez, saliendo de ella una media de 247 fanegas por este concepto.

Respecto a la cebada, se destinaron 1.034 fanegas (46 %) a los gajes de los oficiales reales y personal dependiente para la manutención de sus caballerías. Este cereal también sirvió de pienso a las bestias de carga empleadas en las obras, que consumieron una media de 757 fanegas; aunque hubo años en que se rebasaron con creces estos guarismos, como ocurrió en 1599 cuando se despacharon 1.658 fanegas de dicho cereal²⁵.

OFICIALES REALES, MAESTROS Y PEONES

La abundante documentación del Real Sitio de Aranjuez conservada en el Archivo General de Palacio nos ha permitido saber cómo se estructuraba la nómina de los criados de Su Majestad en esta posesión. El año 1561 nos puede servir de ejemplo para este fin²⁶. Los oficiales de la administración, alrededor de unos 50, fueron retribuidos con 1.408.880 maravedís, lo que suponía el 42 por ciento del total de las remuneraciones. Entre ellos, destacaban el Gobernador, con 150.000 maravedís o el contador, veedor o guarda mayor con 100.000 cada uno; por último, y también perteneciente a la alta oficialía, aparece el mayordomo con 75.000 maravedís. Dentro de los ayudantes estaban el escribano o el alguacil que tenían de salario 30.000 maravedís, respectivamente. Otra partida importante era la destinada a los guardas –8 a caballo y 12 a pie–, encargados de custodiar y vigilar el Real He-

Gráfico 2. Evolución de las rentas en Aranjuez. 1561-1619. 100=1566



Fuente: *vid.* nota 15.

redamamiento de Felipe II, que percibieron 244.000 maravedís, esto es, el 7 por ciento de lo destinado a los haberes de aquel año.

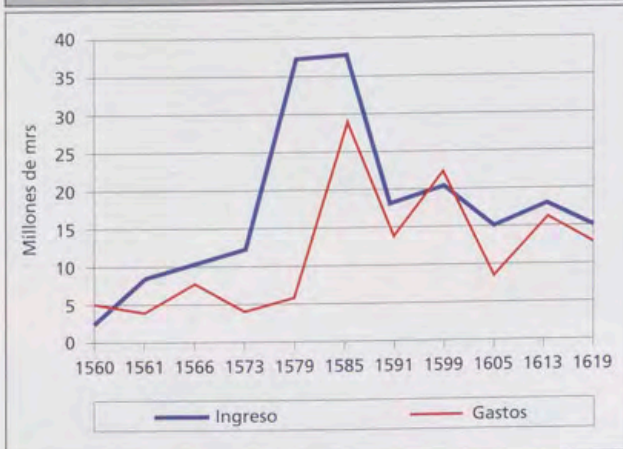
Un segundo grupo de personas que desarrollaban sus labores en la heredad eran los mayores de ganado, barqueros, mantequeros, jardineros, etc.; todos ellos suponían el 53 por ciento de los salarios de 1561 (1.784.387 maravedís). Sin lugar a dudas, los 41 jardineros eran los que detraían una mayor cantidad del cómputo general de las remuneraciones: 1.235.000 maravedís, es decir, el 37 por ciento de los abonos.

El clero, dedicado a la celebración de servicios religiosos, también tenía su asignación. Los capellanes recibieron 96.000 maravedís (3 %), pero había notables diferencias entre los clérigos, dependiendo, claro está, del lugar donde estuviesen destinados. Si el capellán principal del Palacio disfrutaba de 30.000 maravedís, el que atendía en Aceca se beneficiaba de 8.000. Un último grupo estaba constituido por diversos profesionales como el médico o los asesores jurídicos del Gobernador. Sus emolumentos ascendieron a 48.250 maravedís, lo que representaba un exiguo uno por ciento.

Al margen de las remuneraciones en dinero, adquirieron gran importancia las emitidas en especie. Ahora bien, no todos los criados de Su Majestad completaron su salario con cereales. Volvamos de nuevo al año 1561. Los oficiales y sus ayudantes acapararon los granos distribuidos con 1.221 fanegas de trigo (83 %) y 746 de cebada (92 %). En cambio, los mayores, pastores o jardineros sólo recibieron 206 fanegas de trigo (14 %) y 12 de cebada (1 %). Entre las profesiones liberales que prestaban sus servicios en el Real Sitio, únicamente el médico vio incrementado su salario con 100 fanegas de pan por mitad.

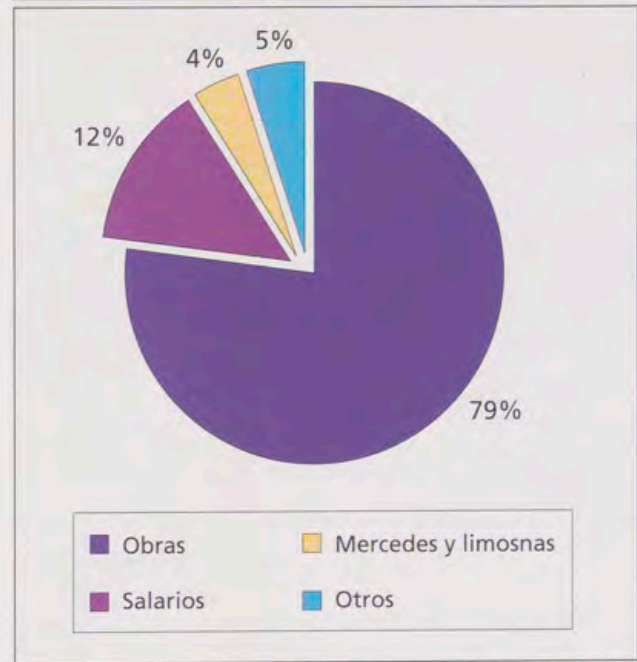
Se ha comentado anteriormente que gran parte del gasto de la hacienda de Aranjuez sirvió para sufragar la construcción y mantenimiento de edificios y jardines. Pues bien, un alto porcentaje del presupuesto destinado a tal fin se consumió en el pago de las nóminas semanales de las decenas de maestros y oficiales, así como en los cientos de jornaleros empleados

Gráfico 3. Evolución del ingreso y gasto en Aranjuez 1560-1619. (en maravedís constantes de 1561)



Fuente: *vid. nota 15.*

Gráfico 4. Estructura del gasto monetario en Aranjuez. 1561-1619

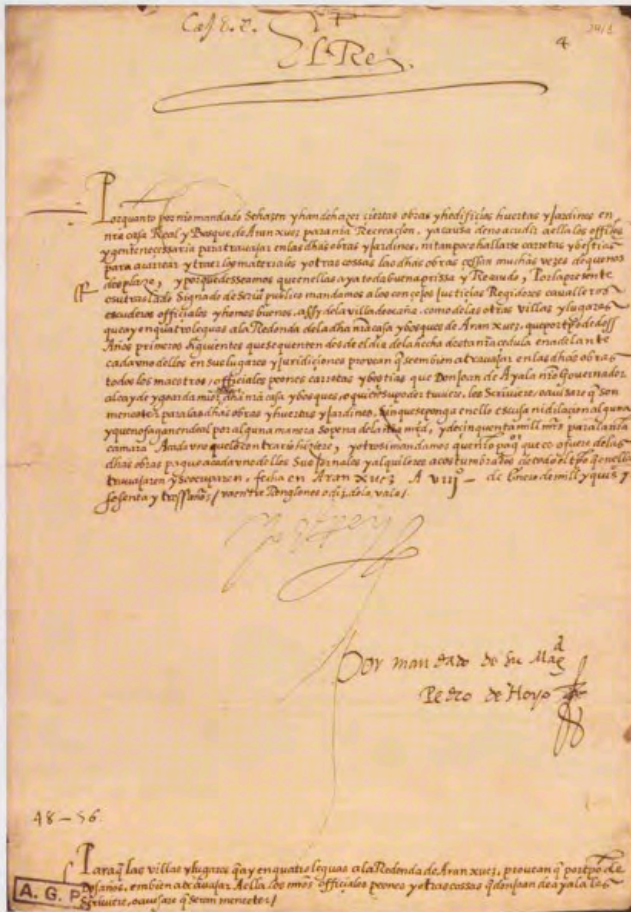


Fuente: *vid. nota 15.*

en las diferentes obras. En algunos años, el valor de estas nóminas supuso, como en 1585, el 21 por ciento del total del dinero gastado por la hacienda de Aranjuez; en otros, como en 1599, se elevó hasta el 57 por ciento. Las nóminas nos muestran puntualmente las personas empleadas, sus días trabajados y jornales correspondientes, reflejando además en algunas ocasiones el lugar de procedencia de parte de la mano de obra contratada.

Analizaremos el año 1579, tomando como ejemplo una semana del mes de marzo y otra de septiembre. En estos meses se encontraban el máximo y el mínimo de las contrataciones a juzgar por los maravedís pagados, 465.491 y 37.309, respectivamente. En la primera semana de marzo de dicho año se contrataron 157 peones, cuya procedencia era de lo más variada: de Ocaña había 18, de Ciempozuelos 10, de Chinchón 8, de Tembleque 3, etc.; pero quizá lo más significativo no se encontraba en su origen geográfico, sino en cómo llegaron hasta Aranjuez.

Gran parte de los peones fueron reclutados en virtud de las Reales Cédulas de Felipe II que obligaban a todos los pueblos situados a cuatro leguas a la redonda de Aranjuez (poco más de 22 kilómetros) a proporcionar maestros, oficiales y peones para trabajar en las obras, huertas y jardines del Real Sitio, al igual que suministrar carretas y animales para el transporte de materiales. En el mes de marzo de 1579, el 36 por ciento de los peones, cuya inmensa mayoría debían ser campesinos, fueron maheridos de las villas de Noblejas y Seseña -45 y 20, respectivamente-. En cambio, en la primera semana de septiembre el número de peones descendió casi a la mitad, ya que los contratados fueron 77. No en vano este mes exigía una dedicación plena a los labriegos, al preparar la tierra para la nueva cosecha por San Antolín, recoger la uva en San Mateo o sembrar los campos por San Miguel.



Real Cédula de Felipe II relativa al maherimiento para la construcción del Real Sitio de Aranjuez. AGP, AP, RSA: Caja 3, Exp. 24, Madrid, Patrimonio Nacional.

Sin embargo, el Rey no renunció a ejercer su derecho de maherimiento para asegurar el ritmo de las obras, por lo que en esa primera semana de septiembre hubo en las distintas obras 24 peones llegados de Villarrubia, esto es, el 31 por ciento de los peones contratados ²⁷.

Aranjuez fue posible tanto por el genio creador de los arquitectos del Rey como por la enorme riqueza que albergaba dentro de sus lindes, habida cuenta de la tierra donde se ubicaba, una de las zonas más fértiles del valle del Tajo. Sus crecientes rentas, favorecidas por la coyuntura económica de la segunda mitad del Quinientos, en la cual se erigió el Real Sitio, hicieron posible que Felipe II construyese el “epílogo de los jardines del mundo, lleno de frutas, criança de ganados domésticos y salváticos, de aves naturales y de otros Reynos estranhos” ²⁸. Aranjuez dormiría un largo letargo durante el siglo XVII, la finalización de la Casa de Oficios y la colocación de diversas estatuas y fuentes en los jardines fueron las exiguas aportaciones realizadas durante el Siglo de Hierro. Habría que esperar a la fase alcista del siglo XVIII para que el Sitio volviese a brillar de nuevo con revitalizados ingresos procedentes de la explotación agraria del Real Heredamiento. Aranjuez no sólo se vio transformado en una ciudad cortesana, alumbrándose de esta manera uno de los conjuntos urbanísticos más sobresalientes de aquella centuria, sino que también fue el lugar escogido por la Monarquía Ilustrada para ensayar su programa agrarista, destinando para tal fin diversas fincas en las cuales se aplicaron por primera vez técnicas agronómicas procedentes de otras latitudes ²⁹. Por tanto, el Aranjuez de los Borbones, al igual que el de Felipe II, no perdería las raíces agrarias de donde había surgido doscientos años antes.

NOTAS

¹ A. Bonet Correa (com.), *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987; J. L. Sancho, “El Palacio Real de Aranjuez”, en *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Madrid, 1996, pp. 107-124; C. Añón Feliú (com.), *Felipe II, el Rey íntimo: Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Madrid, 1998; C. Añón y J. L. Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998; y J. L. Sancho, “Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las



Casa de Arriba en Vaciamadrid, siglo XVII, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. n° 10014324, Madrid, Patrimonio Nacional.

rarezas de la Casa Real de Aranjuez", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 269-281.

² Sobre la incorporación de los bienes de las Órdenes Militares a la Corona y posterior destino, J. I. Ruiz Rodríguez, "Órdenes Militares, Administración y Corona en la época de los Austrias", en J. López-Salazar Pérez (coord.), *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica: volumen II, Edad Moderna*, Cuenca, 2000, pp. 1705-1717 y M. Martín Galán, "Desmembraciones y ventas de bienes de las Órdenes Militares en el siglo XVI", en J. López-Salazar Pérez (coord.), *Las Órdenes Militares...*, pp. 1657-1665. Los distintos señoríos santiaguistas en la ribera del Tajo durante la época bajomedieval han sido estudiados por C. Segura, "La Orden Militar de Santiago en la provincia de Madrid en la Baja Edad Media: Las encomiendas de la ribera del Tajo", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX, 1982, pp. 549-561.

³ J. A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 [Ed. Facsímil de 1993], pp. 74-79.

⁴ La adquisición de estos lugares en J. A. Álvarez de Quindós, 1804, pp. 85 y 182 [op. cit. n. 5]. La formación patrimonial del Real Sitio de Aranjuez puede seguirse en M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Madrid, 1998, pp. 52-55; J. C. de Miguel y C. Segura (dirs.), *Agua e ingenios hidráulicos en el valle del Tajo*, Madrid, 1998; y muy especialmente en el citado J. A. Álvarez de Quindós, 1804, partes primera y segunda [op. cit. n. 5].

⁵ J. A. Álvarez de Quindós, 1804, p. 75 [op. cit. n. 5]. Las dehesas de Gózquez, Santisteban, Pajares y soto del Piul se segregaron posteriormente para pasar a formar parte del patrimonio fundacional del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, G. Sánchez Meco, *El Escorial y la Orden Jerónima. Análisis económico-social de una comunidad religiosa*, Madrid, 1985, p. 86.

⁶ El fenómeno de los despoblados ha sido estudiado por D. Urquiza Ceta, "Aproximación histórica", en J. C. de Miguel y C. Segura (dirs.), *Agua e ingenios...*, 1998, pp. 15-26 [op. cit. n. 4]; y "Las Órdenes Militares en el valle medio oriental del Tajo (siglos XII-XVII): el fenómeno de la desolación de núcleos de población rural", en R. Izquierdo Benito y F. Ruiz Gómez (coords.), *Las Órdenes Militares en la Península Ibérica: volumen I, Edad Media*, Cuenca, 2000, pp. 195-214.

⁷ La cabida de esta finca, en J. A. Álvarez de Quindós, 1804, p. 81 [op. cit. n. 5]. La dehesa y su significación en la submeseta sur, J. López-Salazar, *Estructuras agrarias y sociedad rural en La Mancha. Siglos XVI y XVII*, Ciudad Real, 1986 y *Mesta, pastos y conflictos en el Campo de Calatrava durante el siglo XVI*, Madrid, 1987.

⁸ Así lo declararon los vecinos de Alameda de la Sagra en las famosas Relaciones Topográficas de Felipe II, C. Viñas y R. Paz, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, Madrid, 1951, pp. 17 y 18. La renta del barcazo, en Archivo General de Palacio [AGP], Administraciones Patrimoniales [AP], Real Sitio de Aranjuez [RSA]: Caja 165, Exp. 4.

⁹ *Instrucción de 15 de marzo de 1543* en AGP, AP, RSA: Caja 1, Exp. 1.

¹⁰ AGP, AP, RSA: Caja 1, Exp. 2.

¹¹ Los datos de 1561 en AGP, AP, RSA: Caja 165, Exps. 4 y 5; los de 1615 en Caja 559, Exp. 1.

¹² La cantidad de 1579 en AGP, AP, RSA: Caja 190, Exp. 2; la cifra para la maderada en Caja 221, Exp. 1. Sobre los libramientos que realizaba la Pagaduría del Alcázar a otras obras reales, J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 256.

¹³ La organización de las obras era muy parecida a la existente en el Alcázar para esta época, J. M. Barbeito, *El Alcázar*, 1992, pp. 226-245 [op. cit. n. 12].

¹⁴ Tras la construcción de la Capilla en la década de 1560, las obras del Cuarto Real se reanudaron a partir de 1574 y diez años más tarde se acometió la edificación de la Casa de Oficios. Sobre el programa urbanístico, arquitectónico y paisajístico desarrollado por los Austrias véase J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, 1995, pp. 277-279, 296-304 y 511. La financiación del Alcázar y de El Escorial, J. M. Barbeito, 1992, pp. 255-257 [op. cit. n. 12], y G. Kubler, *Building The Escorial*, Princenton, 1982, pp. 141-154.

¹⁵ La elaboración de los datos que se consignan en los cuadros y gráficos del presente artículo se han efectuado a partir de los si-

guientes expedientes del fondo del Real Sitio de Aranjuez, indicándose entre paréntesis el año de la documentación y separándose por barra la caja del expediente: (1560) 165/5, (1561) 165/4-7; (1566) 168/1 y 2; (1575) 177/2 y 3; (1579) 190/2; (1585) 221/1; (1591) 260/1 y 2; (1605) 519/1 y 2; (1615) 559/1 y 2; (1619) 560/1 y 561/1. La conversión de los cereales a dinero se ha hecho de acuerdo a los precios facilitados por E. J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, 1975, apéndices IV y V. El inventario del fondo del Real Sitio de Aranjuez ha sido fruto del convenio firmado entre el Patrimonio Nacional y la Universidad Autónoma de Madrid (1995-1999).

¹⁶ Los datos sobre la fruta y los conejos en AGP, AP, RSA: Caja 221, Exp. 1 y Caja 190, Exp. 2, respectivamente. El valor de la caza de El Pardo, J. M. Barbeito, 1992, p. 265 [op. cit. n. 12]. La evolución global de la ciudad de Madrid desde 1561 hasta el traslado de la Corte a Valladolid en 1601, en J. M. López García (dir.), *El impacto de la Corte en Castilla. Madrid y su territorio en la época moderna*, Madrid, 1998, pp. 75-115.

¹⁷ Numerosos pueblos de la comarca declaraban en las Relaciones Topográficas de Felipe II que acudían a los molinos de Su Majestad para obtener la harina. C. Viñas y R. Paz, 1951 [op. cit. n. 8]; no en vano en estas aceñas se maquiló una media de 4.500 fanegas de trigo.

¹⁸ Las líneas maestras del crecimiento agrario del siglo XVI en A. Marcos Martín, *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad*, Barcelona, 2000, pp. 547-561.

¹⁹ El cálculo de esta media se ha obtenido a partir de C. Viñas y R. Paz, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*, Madrid, 1951; C. Viñas y R. Paz, *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Provincia de Madrid*, Madrid, 1949; F. J. Hernando Ortega y C. de la Hoz García, *Relaciones topográficas de Felipe II. Relaciones inéditas de la provincia de Madrid*, Madrid, 1987 y *Censo de Castilla de 1591*, Madrid, 1986.

²⁰ El nivel de producción de Aceca en AGP, AP, RSA: Caja 164, Exp. 4 y Caja 221, Exp. 1. La capacidad molturadora de estos molinos era parecida a la que obtenía en 1561 el señor de Barajas con el que poseía en la heredad de Torrejuncillo del Jarama, J. M. López García (dir.), 1998, p. 126 [op. cit. n. 16].

²¹ Así lo han constatado J. López-Salazar, 1986, pp. 152-165 [op. cit. n. 7] y J. M. López García (dir.), 1998, pp. 116-117 [op. cit. n. 16]. La importancia de la caza en las comunidades campesinas de una zona relativamente próxima, L. R. Villegas Díaz, "El sector ganadero en el Campo de Calatrava (siglos XII-XV) ¿una realidad a revisar?", en R. Izquierdo Benito y F. Ruiz Gómez (coords.), 2000, pp. 655-655 [op. cit. n. 6].

²² El préstamo de semillas en AGP, AP, RSA: Caja 559, Exp. 1. La evolución de la renta de la tierra en la Corona de Castilla en A. Marcos Martín, 2000, pp. 425-428 [op. cit. n. 18].

²³ Sobre las jornadas reales J. Jurado Sánchez, "La Corte y las instituciones de la Monarquía", en S. Madrazo y V. Pinto (dirs.), *Madrid, Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*, Barcelona, 1995, pp. 260-267 y M. Merlos Romero, 1998, pp. 28-36 [op. cit. n. 4].

²⁴ La reconstrucción del gasto a partir de los datos proporcionados por la Pagaduría de Aranjuez, aunque voluminosa, es incompleta para algunos años.

²⁵ AGP, AP, RSA: Caja 190, Exp. 2. En ese mismo año se libraron 582 fanegas de trigo para el engorde de las aves exóticas y peces que habitaban los jardines de Su Majestad.

²⁶ AGP, AP, RSA: Caja 165, Exp. 7.

²⁷ Esta medida compulsiva no fue exclusiva de Aranjuez; la Corona la utilizó, por ejemplo, en El Escorial con objeto de reparar los caminos que unían esta villa con Madrid o con los cazaderos de Valsaín, o para asegurar al séquito real el suministro de alimentos y otros productos cuando el Monarca se desplazaba a la Sierra, J. M. López García (dir.), 1998, pp. 568-570 [op. cit. n. 16]. Los maherimientos de Aranjuez, en AGP, AP, RSA: Caja 5, Exps. 24, 27 y 45 y Caja 4, Exp. 18.

²⁸ J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, p. 1479.

²⁹ Estas granjas experimentales fueron el Campo flamenco, la Huerta valenciana o Los Deleites.

Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez

Por Selina Blasco
Universidad Complutense de Madrid

“Porque si la fama buela,
Quién la alcanzará sin pluma?”¹

Hacia el año 1566, fecha del nacimiento de la Infanta Isabel Clara Eugenia, Gómez de Tapia escribió una égloga pastoril en la que refería la fiesta con la que habían celebrado el acontecimiento unas ninfas que habitaban las orillas del Tajo a su paso por Aranjuez. Al describir el Real Sitio, el poeta lo llamaba, rotunda y vigorosamente, “octavo milagro”, afirmando que “quanto escrito está de otras frescuras” era “figura” –podía considerarse imagen– de su emplazamiento². Aranjuez era un lugar escrito, y quizá por ello en 1625 Gil González Dávila lo llamó “epílogo de los jardines del mundo”³, poco antes de que Baltasar Gracián lo evocase como “librería selecta”⁴ y que Gabriel de Corral lo eligiese para situar el reino que habitaban Cintia y el inevitable caballero que la cortejaba, gozando de un jardín “que parecía índice de quantas flores escribió la naturaleza”⁵. Y es que entre los textos que forjaron la fama de Aranjuez abundan los que le confieren identidad literaria, textos en los que se echa mano de símiles como estos, y textos en los que, como reverso de la misma moneda, la idea del lugar se evidencia a través de su traslado al universo de la gramática. Así, en 1589, al explicar el título que había elegido para recopilar sus opiniones sobre el oficio de predicar –*Aranjuez del alma*–⁶, Fray Juan de Tolosa decía:

Ele puesto por nombre Aranjuez del Alma, por parecerse en algo al que tan cerca de su Corte tiene el Rey nuestro Señor, tan lleno de diversas cosas, que pueden dar gusto a la vista corporal: y porque este mi Librillo lleva diferentes materias (aunque enlazadas unas con otras) que le pueden dar a la espiritual, me a parecido llamalle assí. La índole libresca del *Aranjuez* tenía que ver con la variedad⁷ y, en ella, con el complemento espiritual del deleite visual, una combinación lógica para quien, como este autor, piensa el mundo como un libro que, aunque tiene ilustraciones, es sobre todo legible, porque en él lo más importante es el significado de las palabras: “Todo este mundo”, dice Fray Juan

es un libro hermosísimo, y bien enquadernado, lleno de hojas, las cuales están llenas de letras, y Imágenes juntamente ... Las iluminaciones de estas hojas, son la hermosura, ata-

vío, y donayre, de cada cosa. Lo que significan, y quieren dezir estas letras; es quién es Dios, cuánto más poderoso, cuánto más hermoso, cuánto más deleytable que todas ellas, pues fue el que las esmaltó, y compuso a todas...⁸.

Tolosa explica, además, que como *Aranjuez*, su libro es apacible y entretenido, apropiado para que su destinataria, la Infanta Isabel Clara Eugenia, pudiese “recrear” su alma “las horas que sus graves ocupaciones, y necesarios ejercicios le dieran lugar (si algunas tiene)”, como hazen los Reyes, y señores en sus jardines, y aranjuezes, [que] vane de la Açucena a la Clavellina, de allí a la MadreSelva, y al Jazmín, y al uno le llegan la tierra, y al otro escamondan, y a éste endereçan la vastiga, con la cañita que le arriman, y a la postre de todas juntas hazen un oloroso ramillete...

Finalmente, las connotaciones del nombre elegido por el autor son todavía más amplias en esta esfera de lo textual, porque este *Aranjuez* no sólo concreta topográficamente los *vergeles* o *silvas* –jardines libresco– que el público de la época tenía perfectamente adscritos a un género⁹, sino que se usa como arma para luchar contra otro igualmente reconocible,

esta polvareda de libros de Cavallaerías (que llaman) o de vellaquerías (que yo llamo) que tienen ciegos los ojos de tantas personas, que (sin reparar en el daño que hazen a sus almas) se dan a ellos, consumiendo la mayor parte del año, en saber si Don Belianis de Grecia venció el Castillo encantado; y si Don Florisén de Niquea (después de tantas batallas) celebró el casamiento que deseava.

El hecho de que Aranjuez fuese a la vez nombre propio y nombre común implicaba, lógicamente, una ampliación de lo que este término podía llegar a describir¹⁰. Camilo Borghese lo sitúa en territorio extranjero al señalar que “esta palabra significa en Italia recreación”¹¹, pero es en el léxico castellano donde aparece integrada oficialmente su duplicidad. En el *Diccionario* de Sebastián

Vista del Palacio de Aranjuez, en Viaje por España de Cosme de Médicis, Detalle, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Med. Palat. 123¹, f. 58 bis, Ministero per i Beni e la Attività Culturali, Florencia.

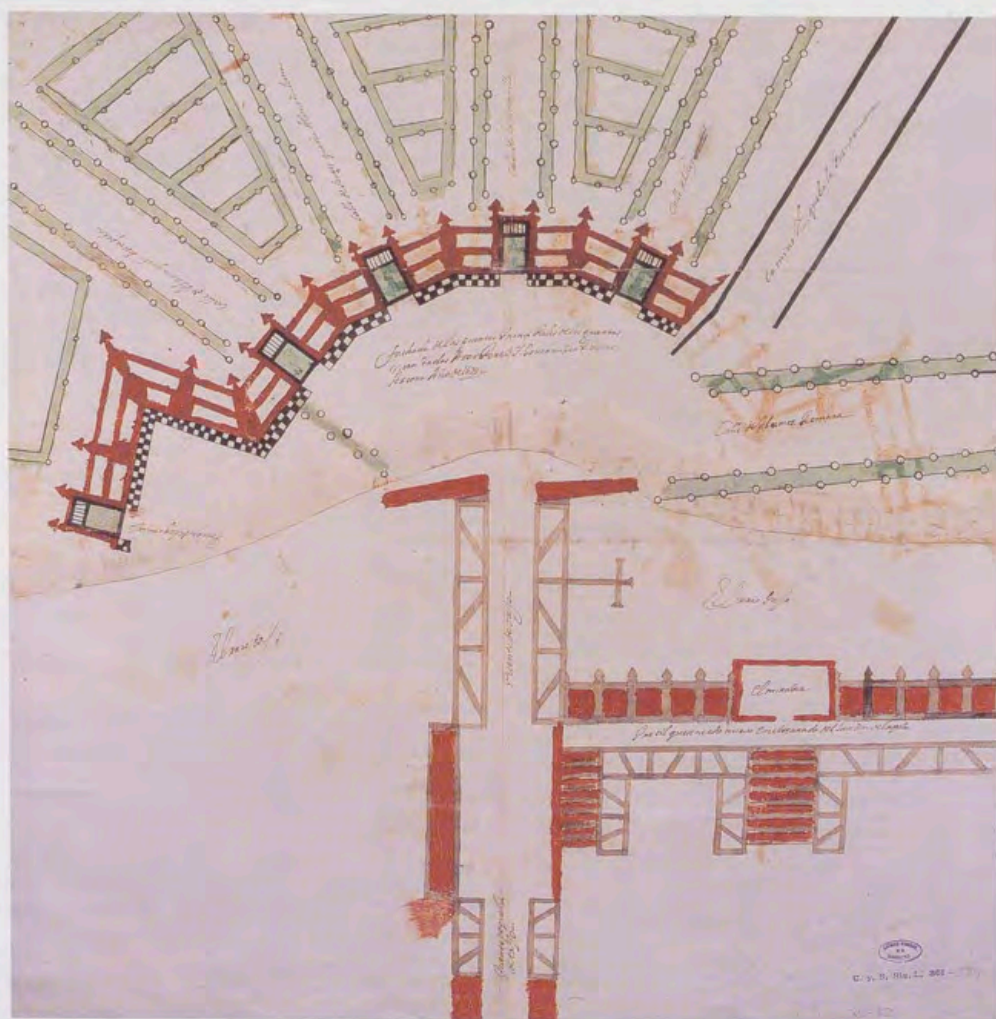


de Covarrubias (1611), después de figurar como nombre propio, un “Pago deleitoso en la ribera del Tajo, bien conocido por tener allí el rey nuestro señor gran recreación de huertas, jardines, caza y pesca y pastos...”, se recoge la segunda acepción: “Para encarecer la amenidad de algún lugar de recreación dezimos que es un Aranjuez”¹². Es la que usaba Don Gabriel Zapata ante las damas para intentar compensar la fealdad de su rostro: “-De aquí a arriba -[decía] señalando el cuello con la mano-, yo confieso que soy una privada; pero de aquí abajo soy un aranjuez”¹³. Y la que como contrapunto espiritual de estos significados carnales usaría Cervantes al hablar de las religiones como “los Aranjueces del cielo, cuyos frutos de ordinario se ponen a la mesa de Dios”¹⁴.

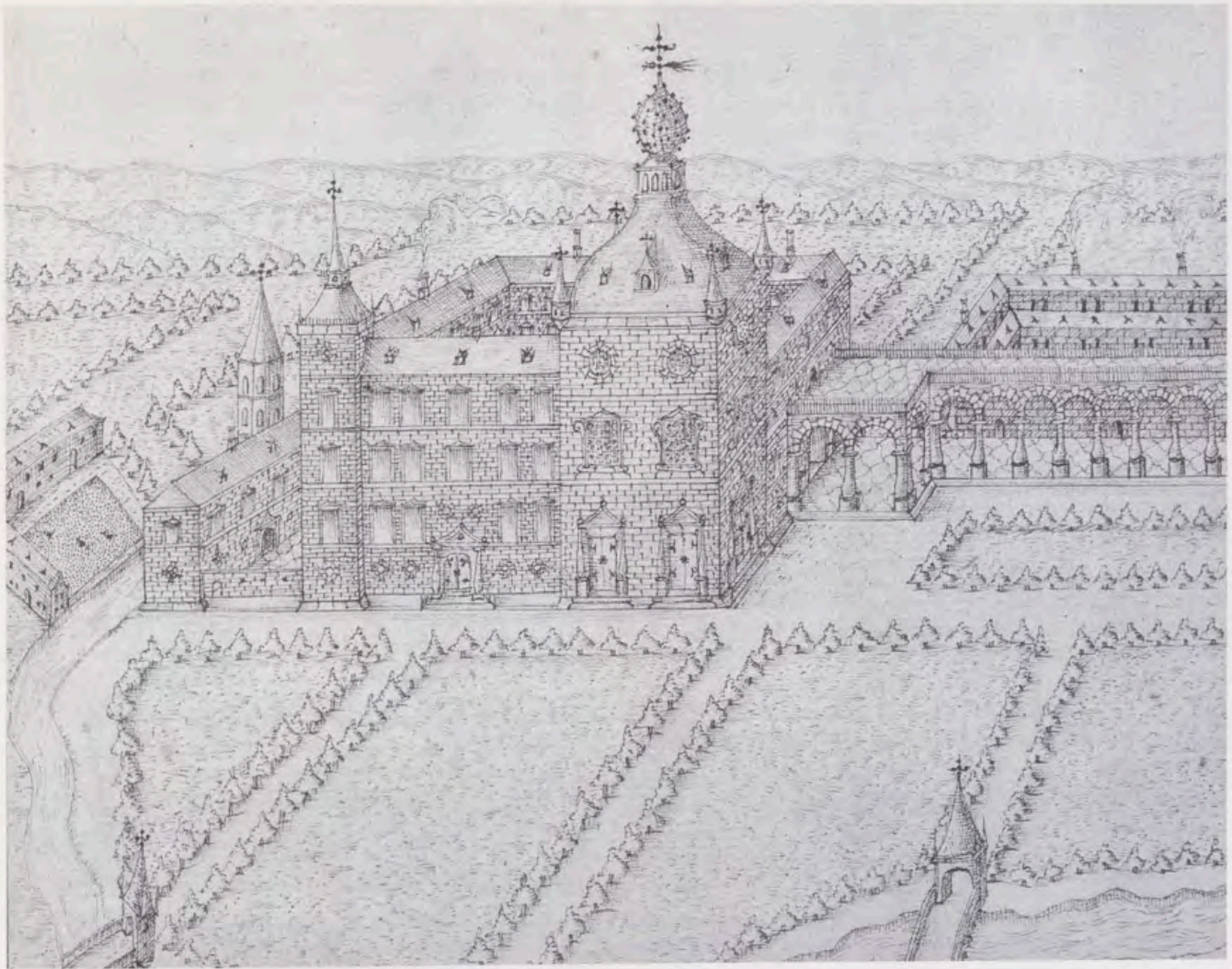
ARANJUEZ, MATERIA POÉTICA

Los numerosos ejemplos que ilustran estos usos lexicológicos se sitúan en la época -el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII- en que la fama de Aranjuez se está construyendo en el territorio de la poesía, en extensos poemas monográficos como los de Gómez de Tapia o Lupericio Leonardo de Argensola; en versos intercalados en composiciones que tratan de otros asuntos y lugares, como la *Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba o *Fénix, la noche toledana* de Lope de Vega, publicada en 1605¹⁵; o en piezas breves como las de Vicente Espinel escritas entre 1578 y 1587¹⁶, Luis de Góngora hacia 1620¹⁷, y Bernardo de Balbuena en 1624¹⁸. Calderón también se ocupa de Aranjuez en *Casa con dos puertas*¹⁹, en esta lista que también incluye los versos de Gabriel Bocángel²⁰ o

los entremeses de Bernardo de Quirós²¹. A ellos se sumarían escritos que tratan de Aranjuez en contextos poéticos, como la introducción que escribió Villamediana en *La gloria de Niquea*²² y *El vellocino de oro* de Lope de Vega²³, ambos de 1622, comentados por Antonio Hurtado de Mendoza²⁴, autor a su vez del poema titulado *En Aranjuez, día de Santiago el Verde, año de 1633*²⁵. Y, finalmente, textos en prosa que al tratar del Sitio Real adoptan usos y contenidos poéticos. Dos ejemplos notables en este apartado son el *Viaje del Pelegrino curioso* de Bartolomé Villalba y Estaña, escrito en 1577²⁶, y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes de 1613²⁷. Este último muestra claramente el peso de lo poético en las menciones literarias de Aranjuez, porque si bien se insiste en lo que los viajeros observaron directamente sobre el terreno (“vieron iguales y estendidas calles...”, “vieron... la junta... de los ríos Henares y Tajo”, “contemplaron sus sierras de agua”, “vieron sus estanques”), también se afirma que todo ello corroboró lo que ya conocían de antemano -tuvieron “por verdadera la fama que deste sitio por todo el mundo se esparcía”-. Pues bien, que el soporte de esta fama era poético se refleja en el atavío con que Cervantes reviste lo que divisaron: árboles apoyados en las vallas que “las hacían parecer de finísimas esmeraldas”, estanques llenos de “más peces que arenas” y “besos y abrazos que se daban los famosos ríos”. Por su parte, el relato de Villalba y Estaña no sólo incluye dos elogios en verso dedicados al Real Sitio, sino que refleja, como referiré en su momento, tópicos literarios y modos estilísticos de filiación claramente poética.



Puente sobre el Tajo entre el Jardín de la Isla y Picotajo, 1679, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, XL-38, Valladolid. Fotografía: Cacho.



Palacio de Aranjuez, en *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio* de Hieremías Gundlach, Biblioteca Nacional, Mss. Cod. 6841, p. 596, Viena.

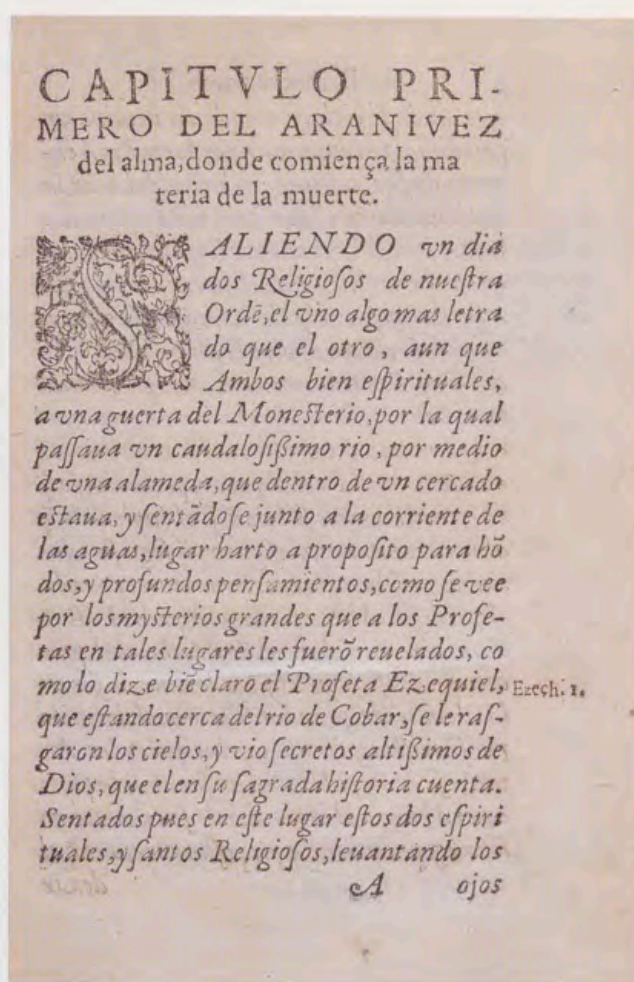
Entre los factores que explican la fuerza de la relación que se estableció entre Aranjuez y la poesía en la época en que iba configurando su fama escrita deben destacarse la escasez y la débil entidad literaria de los textos que lo describieron en prosa. En lo que respecta a la escasez resulta sintomático el hecho de que no aparezca, por ejemplo, citado en el *Libro de Grandezas y cosas memorables* de Diego Pérez de Mesa, un impreso fundamental en la génesis de la imagen de los Sitios Reales durante los siglos XVI y XVII²⁸. Y en lo que se refiere a la segunda variable mencionada, resulta sintomático, por citar otro ejemplo, que ninguno de los escritos de viajeros –un tipo de texto de naturaleza esencialmente descriptiva– en los que se cita Aranjuez en el siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII pueda considerarse estrictamente literario, ni por la índole de sus autores, que no eran escritores; ni por la estrechez de las vías por las que se difundieron ni, por último, por las características de sus contenidos²⁹. Los relatos de Lambert Wyts³⁰, Ieremías Gundlach³¹, Camilo Borghese, Jehan Lhermite³² o Federico Zuccaro³³ proporcionan datos valiosos sobre Aranjuez y reflejan perfectamente la abundancia y diversidad de lo que allí era posible contemplar a finales del siglo XVI, pero sin las adherencias simbólicas o espirituales que aparecen en algunos de los textos literarios ya mencionados o los retoricismos descriptivos y los tópicos poéticos que analizaré en las

páginas que siguen. Es más, cuando en algunos, muy ocasionalmente, es posible advertir pinceladas poéticas, éstas pueden interpretarse como artificios que muestran la necesidad de los libros de viaje de esta época de legitimarse literariamente con géneros ajenos, por carecer del estatus y la definición independiente que alcanzarán posteriormente. Así, por ejemplo, las observaciones de Wyts ante los escudos tallados en las plantas de los jardines afirmando que ningún pintor podría hacerlos mejor, que se pueden emparentar con el tipo de digresiones que señalaré en los versos que tratan del lugar, o los ecos poéticos de los *hortus deliciarum*, el *fragor suavissimus* de las flores, las *fontes limpidissimi* y los *jocundissimo saluberrimaque caeli et aëreis clementia natura loci donatum...* que resuenan entre las frases de Ieremías Gundlach. Por último, hay que tener en cuenta que los libros de Bartolomé Villalba y de Cervantes que acabo de citar, a pesar del título y de la estructura periegetica que adoptan, no se clasifican entre los relatos de viajes, sino en la novela bizantina, un tipo diferente de narrativa de ficción, perfectamente tipificado en el terreno de lo literario³⁴.

Es, pues, en el momento en que se está trazando la imagen literaria de Aranjuez, la poesía la que acoge su descripción. Argote de Molina reconoce su capacidad para ello al elegir para describirlo la égloga de Gómez de Tapia en el *Libro de la montería*, inmediatamente después



Portada y primera página de *Aranivez del alma, a modo de diálogos...*, por Fray Juan de Tolosa, Zaragoza, 1589, Real Biblioteca, Signatura III/4950, Madrid, Patrimonio Nacional.



de incluir un texto en prosa para hacer lo propio con El Pardo, y diciendo además explícitamente que se trata de un poema escrito “con tanto artificio y gracia, quanto merece el sujeto”. En los siglos XVI y XVII este “sujeto”, Aranjuez, es sobre todo el paraje favorito de la realeza para recrearse en la naturaleza y el jardín y no sólo con las consabidas actividades cinegéticas; es donde Felipe II se revela como especialista que sabe distinguir entre junquillos amarillos salvajes y junquillos amarillos cultivados, que se alegra de que las cidras se encuentren en sazón y que se lamenta de la ocasional escasez y ruindad de las peras³⁵, y es el lugar en el que Isabel de Valois consume la jornada paseando, bebiendo agua del río directamente con las manos y leche de cabra con el sombrero de la princesa, y montando a caballo con ella tras desayunar “sur l’herbe” naranjas dulces³⁶. La potencia de la naturaleza crece, además, con la debilidad de la arquitectura, por la situación de un palacio que, hasta el siglo XVIII, se mantiene, diríamos, “definitivamente inacabado”³⁷. Y todo esto aparece en los primeros versos que tratan de Aranjuez. Las referencias a la residencia de los Reyes se resuelven con estereotipos y comentarios generales, limitándose a cubrir el expediente. Gómez de Tapia habla de una casa “por larga antigüedad nombrada”, posada de “los invictos Césares” en la que destacan las “doradas salas” y la “labor peregrina y artificio”. “Palacio generoso”, comenta Antonio Hurtado de Mendoza³⁸, y con la misma ambigüedad, aunque salpicada de algún detalle arquitectónico y escultórico, lo

glosa Lupercio Leonardo de Argensola: “casa inmensa” en la que “si el gran Vitruvio vuelve y la compasa” no hallaría ninguna imperfección”. La desmesura del volumen de texto que los poemas dedican al territorio que circunda el Palacio es totalmente congruente con la realidad, como igualmente congruente es, en términos de decoro literario, afirmar, como hacía Argote de Molina, que los elementos estilísticos que había que emplear en su descripción eran el “artificio” y la “gracia”³⁹. Habría que considerar, en este sentido, cómo el protagonismo del jardín, por ser materia especialmente cara a la poesía, determina el dominio de ésta como soporte de las descripciones de Aranjuez. Lo cierto es que será en la descripción de la naturaleza y el jardín donde la realidad del Sitio aparecerá mezclada con los modos y los contenidos de la figura retórica clásica que la sustenta, la écfrasis o *descriptio*⁴⁰.

VISIBILIDAD Y VEROSIMILITUD

En tanto que écfrasis, el primer objetivo de las descripciones ha de ser hacer visible la realidad a través de la palabra; como “quasi pictura in tabella expressa” la definía Luis Vives⁴¹. “Dadme por un rato oído, y veréis a Aranjuez”, aseguraba el Fineo lopesco de *La noche toledana*. Y precisamente para verlo, los primeros poemas que lo describen incluyen muchas referencias a lo que había allí realmente. En los versos de Gómez de Tapia hay muchas indicaciones topográficas precisas y detalles realistas: la cercanía entre el Palacio y las aguas del Tajo,

que se pueden tocar con la mano “desde un baxo aposento”; el gran jardín central, de forma cuadrada, con narcisos rojos y lirios blancos, rodeado de un seto que impide el paso pero no la visión; las parras podadas a la misma altura, mezcladas con yedra y rosales que hay en el interior, y dos calles perpendiculares que lo dividen en cuatro, con una fuente con un vaso de mármol en la intersección. Saliendo por la puerta occidental del Palacio se reconoce una larga avenida flanqueada por álamos cortados al mismo nivel, con prados y olivos a ambos lados, citándose muchas más plantas y animales concretos. Cabrera de Córdoba también dedica una gran parte del poema a describir con fidelidad; nombra legumbres, tipos de árboles (nogal, castaño, ciruelos, cerezos, almendros, moral, avellanos, aliso, brezo, manzano) y flores, e incluso “hierbas que son medicinales” y “heno provechoso/ con que el buey y la vaca es sustentada”. Menciona corzos, ciervos y jabalíes, y también calles que se cruzan dibujando cuadros, una gran plaza, estanques, etc. Y al explicar el lugar, Lope de Vega, sin dejar de enumerar vegetales y animales, concreta sus partes utilizando nombres propios como Palenque, Huerta Totipela, Huerta de las Moreras o Casa de las Vacas.

Pero la realidad de Aranjuez no se convoca reconstruyendo únicamente lo visto. Para evocarla literariamente también es necesario excitar los sentidos del oído, el olfato, o incluso el tacto. Y la herramienta que utiliza la éfrasis para ello es la *enargeia*, el término retórico para la viveza de la representación, que implica la utili-

zación de artificios estilísticos concretos, y también la insistencia en contenidos temáticos apropiados. Así, los poemas citados están llenos de sonidos. Del agua de los arroyos: “el dulce murmurar de los amenos arroyos de Cristales variados” de Gómez de Tapia; los “ruidos sonoros” del agua de Cabrera de Córdoba y de su “suave reír”. De la de las fuentes, en las que se derrama “regalando” ojos y oídos (Argensola las llama “surtidores de elocuencia pura”). De los pájaros, ruiseñores “que siempre están cantando dulcemente” para Gómez de Tapia o de los que con “sonora voz” escucha Cabrera de Córdoba. De las ramas de los árboles “dulcemente murmurando” en los oídos de Gómez de Tapia. Y del “bramido, estruendo y vocería” de los ciervos que para Cabrera de Córdoba “es cosa de gozar, si andan en celo”. Calderón de la Barca prefiere reunir todos los sonidos posibles, “los templados compases/ de hojas, pájaros y fuentes”. Los olores que convoca Gómez de Tapia los desprenden “el odorífero Narciso”, el “blando y suave olor” de las flores, y las “yerbas olorosas” en general. De “odoras flores” habla Cabrera de Córdoba, deteniéndose especialmente en “el olor del bálsamos precioso” del azufaifo y el “olor maravilloso” del azahar⁴². Aunque menos frecuentes, también se recogen llamadas al sentido del gusto (“sabrosas parras”). Y singular es la complementariedad que se establece entre el sentido del oído y el de la vista (el relato que va “los ojos y el oydo entreteniendo), que sugiere la sonoridad de un lenguaje poético que trasciende el silencio de la escritura.

A mediados del siglo XVI existen tratados que sancionan el apego descriptivo a la realidad que debe recoger la poesía, insistiendo en la cercanía, si no a la verdad, sí al menos a la “verdad disfrazada” de lo verosímil. El citado Luis Vives imagina un diálogo entre Homero y la Verdad en el que ésta se muestra terminante al respecto:

Si en el disfraz de la verdad no se guarda verosimilitud, congruencia o decoro, la obra disonante, absurda y ridícula que saliere deberá ser rechazada, silbada y pateada sin piedad⁴⁵.

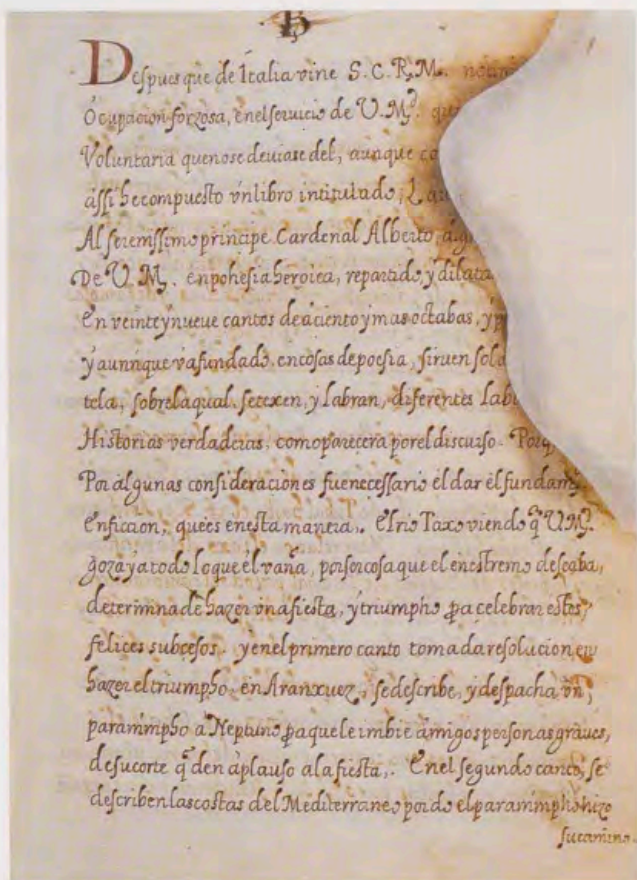
Y por su confianza en ella puede Sebastián Fox Morcillo en la misma época afirmar que los poetas e historiadores “son muy próximos”⁴⁴ y el cronista Cabrera de Córdoba justificar en el prólogo de su *Laurentina* que aunque su texto esté “fundado en cosas de poesía, [éstas] sirven solamente de tela, sobre la qual se texen y laboran diferentes labores y Historias verdaderas”. Ahora bien, en la distancia respecto a la realidad verdadera que supone lo verosímil son muy importantes los matices. Para empezar, la verosimilitud no exige minuciosidad. Lope de Vega da fin a su relato cifrado sobre Aranjuez interrumpiendo una extensa lista de flores (jazmín, junquillo, retama, narciso, salvia, lirio, alelí, claveles y citiso) y una alusión a “ciertos pájaros indios” llamados zaidas con palabras que reflejan agotamiento, pero también lo superfluo de la tarea:

Pero, ¿qué me meto en aves,
o sus diferencias pinto,
ni en proseguir el retrato
del segundo paraíso?

Si toda descripción, por mucho que se confíe en la capacidad de las palabras para sustituir la realidad, supone una disminución selectiva de la misma, en la poética la licencia es mucho mayor. Ningún poema de los dedicados a Aranjuez en esta época recoge comentarios sobre la dificultad para trasladar prolijamente la abundancia y



Portada de La cintia de Aranivez, por Gabriel de Corral, Real Biblioteca, Signatura VIII/14861, Madrid, Patrimonio Nacional.



Portada de Historia Laurentina, en verso, por Luis Cabrera de Córdoba, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Mss. e. IV. 6, Madrid, Patrimonio Nacional.

variedad como los que aparecen en la prosa coetánea. Juan de Persia, por ejemplo, dice que Aranjuez “es imposible escribirlo en muchos libros”, y Bartolomé Villalba, que invita explícitamente al lector a seguir al protagonista por el lugar –requisito de su discurso periegético– también es consciente de la interrupción que implica la descripción pormenorizada: “Sería menester no seguir al Pelegrino para explicar bien lo que vio en aquella vega y pradería”. De ahí la advertencia al curioso: “remítote a la vista”, dice (porque él quiere continuar el viaje); y de ahí que recurra, como se verá, al verso para zanjar los requisitos descriptivos de su narración⁴⁵. De todos modos, lo interesante es que la reducción de la realidad que el poema asume con tanta naturalidad se lleva a cabo aplicando unos criterios, seleccionando y exagerando detalles que no coinciden con la observación directa o el recuerdo desapasionado de Aranjuez o que enfatizan sesgadamente algunas de sus características, y concretamente, en su caso, aquellas que encajan con las de la poesía pastoril, el *locus amoenus*, y la consiguiente mitologización de la naturaleza y la identificación literaria del jardín como paraíso. Se trata éste de uno de los aspectos más estudiados de la literatura de jardines (reales o imaginarios), y aunque con acierto ha sido señalado el paradigma que en este sentido supone el caso de Aranjuez, el tema requeriría mayor extensión que la que tiene cabida en estas páginas⁴⁶. Lo interesante es, en suma, que se forja una imagen literaria del Sitio que no reproduce –ni, por lo tanto, sustituye– a la realidad, sino que produce un modelo de ella⁴⁷, en este caso ligada a lo fabuloso. En este sentido es en el que Rifterre habla de la *ilusión* de la éfrasis, en su condición

de “poética preconcebida” que “presupone” la obra de arte, más que de describirla estrictamente⁴⁸. Aunque en Aranjuez estos contenidos ilusionísticos estén compensados con la cercanía a la realidad que he analizado, con el tiempo, como explicaré en las páginas que siguen, el peso del artificio retórico y lo fabuloso irán ganando terreno progresivamente.

En la descripción del lugar como *locus amoenus* el modelo es Garcilaso, y, a través de sus poemas, la tradición clásica en la que este poeta hunde sus raíces literarias⁴⁹. Así se reconoce en las omnipresentes aguas cristalinas; en la “vega de belleza estraña/ toda de verde yerva entretexida” de Gómez de Tapia y en la metáfora que usa para hacer del suelo florido un “pañito turqués con mil colores”, que luego Argensola trueca en “alfombras africanas”. La sola mención de las hiedras, que en palabras de Cabrera de Córdoba son “siempre verdes” cubriendo vistosamente los árboles, convoca inmediatamente la espesura que Garcilaso también situaba “cerca del Tajo”, “toda de hiedra revestida y llena”. Los pastores que pueblan estas amenidades conviven con ninfas, náyades, dríadas, oreadas, napeas y amadriadas (en los versos de Gómez de Tapia). Cabrera de Córdoba, que menciona a Anfriso, Egón y Licíides, imagina junto a estas “hermosas ninfas esparcidas” a los erotes y a Cintia⁵⁰, al “tebano Anfión”, a “la gran Cibele” con su “escuadra de damas amorosas” y al “gran Orfeo”. La mitologización de la naturaleza fija también el perfil fabuloso del lugar. Al personificar las plantas Gómez de Tapia convoca nada menos que a “la Nimpha a quien Pan siguió”, Dafne, Venus, Minerva, Alcides y Febo. Apenas hay relatos que midan Aranjuez con jardines reales: la posición en que lo sitúa Baltasar Gracián, entre “la Tapada de Portugal, Buena Vista de Toledo, la Troya de Valencia, Comares de Granada, Fontanable de Francia” y “el Pusicio de Nápoles, Belveder de Roma”, es notable precisamente como excepción⁵¹. A lo que los poetas acuden es, como resumía Gómez de Tapia, a “quanto escrito está de otras frescuras”, y su lista enciclopédica incorpora nuevos habitantes al escenario: en Aranjuez recrea el albergue ameno de las Dríadas, el nido de Venus “por quien deja Amantulo Cipro y Gnido”; “las huertas cultivadas de las ricas hermanas... /do las mançanas del dragón guardadas/ en los dorados ramos resplandecen”; los “pensiles jardines” de la “reyna bellicosa”; los “huertos sobre todos celebrados” de “Alcino Rey de la región dichosa”; los de Adonis “a la Cipria Diosa” y el prado Elisio⁵². Entre todas estas imágenes literarias que se proyectan, a modo de filtro, sobre Aranjuez, la del paraíso es la primera, y se mantiene durante la historia completa de su fama. Como tópico ligado a la literatura del jardín –“todo lugar ameno y deleitoso se llama paraíso”, opinaba Sebastián de Covarrubias–⁵³, casi todos los autores lo mencionan, citándolo sin más o con matices interesantes como el que aporta Gómez de Tapia al señalar que las cuatro calles del jardín están “conforme a las del cielo repartidas” o el anónimo autor del soneto que, dando la vuelta a la metáfora y aplicando la sustantivación del Real Sitio ya comentada, asegura que el paraíso fue “el primer Aranjuez que tuvo el mundo”⁵⁴. Lo cierto es que esta identificación también influye en que en las descripciones se insista más en determinadas características del lugar. En el caso de la variedad, por ejemplo, a veces se adoptan



Vista del Jardín del Rey, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

derivaciones razonables, como la que expresa Vicente Espinel al referirse a las “colmadas mieses, más que en otra tierra”; pero también las hay completamente fabulosas. La feliz convivencia entre distintos animales que escenifica Argensola en Aranjuez sólo puede ser paradisíaca, y desde luego, totalmente incompatible con su destino cinegético:

Las fieras enemigas aquí juntas
forman una república quieta,
mezclándose en sus pastos y en sus juntas,
sin temer que el lebrer las acometa,
o hiera el plomo con terrible estruendo,
o con mortal silencio la saeta...

Aquí redes y engaños se prohíben
y así discurren sin temor las fieras,
y a los hombres pacíficas reciben...

La “perpetua verdura” y el tiempo detenido proceden de la misma estirpe literaria. Gómez de Tapia habla del “siempre claro cielo” que “jamás nubloso velo encubre”, afirmando que “no se conoce aquí desnudo Octubre” y que “perpetuamente es mayo delectoso”. El “sitio y la campaña” que pinta Vicente Espinel también es “templado tanto en el calor y hielo”, y Argensola afirma que en Aranjuez el sol nunca “la yerba vio marchita”; Cabrera de Córdoba lo evoca como lugar “donde jamás faltó la primavera”⁵⁵. Ni el agua se mueve, “parece que se olvida su corrida”, dice Gómez de Tapia. La petrificación del emplazamiento invita a imaginarlo pintado, una imagen que, además, encaja con temas que trataré más adelante.

Algunas de estas características del *locus amoenus* coinciden también con lo que las normas retóricas de la época estipulan para la correcta écfrasis del lugar. La suspensión temporal, por ejemplo, es para Luis Vives imprescindible, porque frente a la narración, en la descripción no hay movimiento ni tiempo:

Cuando se explican cosas que están en flujo perpetuo pasadas o futuras o como tales (es decir, como fluyentes), esto es lo que se llama narración, que se divide en muchas especies. Cuando se consideran fijas o como existentes, entonces hay descripción⁵⁶.

Y lo mismo ocurre con la idea de que el *genus* de los animales y plantas resulta ennoblecido por el origen divino, que puede enlazarse con los modelos de encomio de los árboles y animales que figuran en los *Progymnasmata* de Hermógenes de Tarso que en el Renacimiento transmiten tratados retóricos como el de Jorge Trebizonda:

Pues quien alaba a una planta o a un caballo como a partir del linaje, por considerarlos provenientes de los dioses u objetos de sus cuidados, adorna ampliamente a quienes están dedicados; así, el olivo a Palas, el caballo a Neptuno o Marte, el mirto a Venus, la vid al padre Baco...⁵⁷

POESÍA Y PINTURA

Entre los contenidos de los poemas sobre Aranjuez que tienen que ver con la visibilidad inherente a la écfrasis destacan los relacionados con la pintura, por lo recurrentes y por los matices que adoptan, una circunstancia que tiene que ver con el hecho de que, en tanto que naturaleza artística, en la literatura el jardín

aparece metafóricamente como naturaleza "pintada". De ahí la asiduidad con que surge el tema de la mimesis, de la imitación pictórica, como núcleo de la idea de excelencia artística. Gómez de Tapia afirma que en Aranjuez "natura y arte en competencia/ lo último, pusieron en potencia" y Argensola niega, desde su descripción del Real Sitio

que naturaleza condescienda,
o que, vencida, deje obrar al arte,
y serle superior pretenda

En muchos casos, este argumento surge a propósito del arte topiaria. En los poemas, ante las imágenes que el artifice recorta en las plantas el espectador duda, y si finalmente evita el engaño es precisamente porque reconoce la potencia imitativa del arte. Gómez de Tapia imagina a Pomone estampando en las plantas figuras de aves y de fieras, remedando a los animales "tan al vivo" "que avrá quien a las aves red tendiese/ y de las fieras quien temor uviesse". Y Cabrera de Córdoba sustituye significativamente a Pomone por Apeles

Cual si con el pincel los dibujara
Apeles, semidió de la pintura,
así la mano en tierra los plantara,
y el tiempo les ha dado gran verdura;
y en los redondos bordes figurara
la humilde sierpe, la ave, do natura,
ayuda para hacer que den contento
pareciendo que hacen mudamiento.

Pero la imitación surge también en otros lugares; en las imágenes reflejadas en el agua del Tajo, "que con un passo lento y sossegado/ los ojos de quien mira va engañando", en palabras de Gómez de Tapia, o en la

intensidad del color rojo de una rosa que contempla poéticamente Bocángel

Tan vivos son sus colores
que de abejuela arrogante,
fueron engaño más dulce
que del clavel las verdades.
Haz tus espinas pinceles,
que su aspereza retraten,
y determinen la duda,
de cómo es fiera, si es ángel...

En Aranjuez, además, no sólo hay pintura en las plantas recortadas por los jardineros; en las superficies de sus troncos también hay palabras dibujadas. Así, Gómez de Tapia imagina a sus ninfas como excelentes pintoras que usaban "las verdes cortezas" de los árboles para esculpir figuras "con instrumentos delicados" en las que estaban

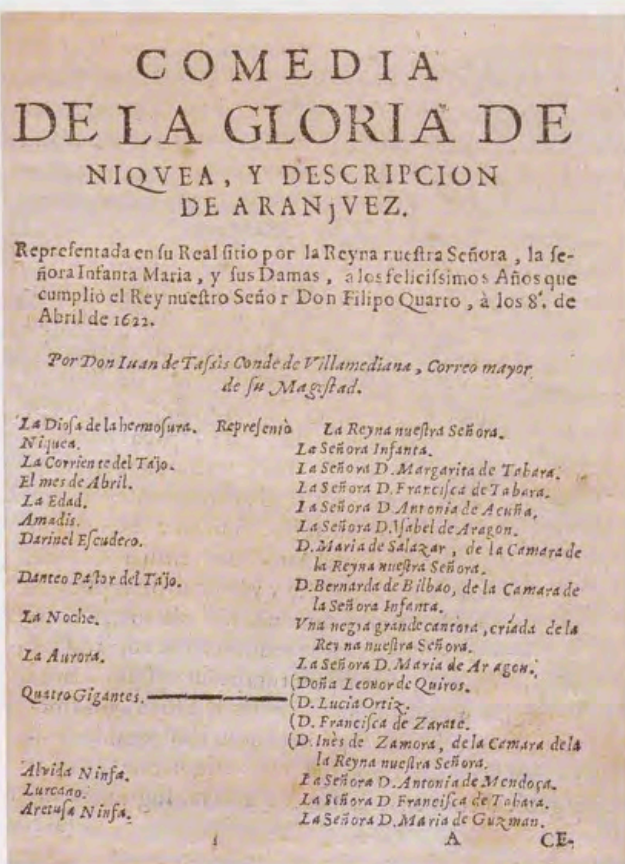
los vivos, tan al vivo retratados,
y los muertos, tan muertos parecían,
como si aquellos ciertos respiraran
y estotros en aquel punto espiraran

Junto a estos retratos, el poema sugiere que grababan palabras, "mil casos, por Poetas celebrados". No eran las únicas que pintaban y escribían en los árboles de Aranjuez, porque Bartolomé Villalba refería que estando allí su pelegrino, "con anuencia de los hortelanos", se entretuvo "mirando las letras que esculpidas estaban por aquellas arboledas". Algunas formaban nombres de damas, pero lo que más le llamó la atención fue "una curiosidad cierto buena y de notar" que había en un álamo blanco de mucha altura, "unos versos a favor de esta casa allí escritos". Tanto le gustaron que, "mirando si alguien le acechaba, con la punta de un punzón", escribió un soneto de su propia cosecha. La costumbre de escribir en los árboles es un recurso poético en el que también se ejercitaban Fileno y Belisa en el escenario amoroso que Góngora sitúa en Aranjuez⁵⁸. Pero en el caso del pelegrino el tópico presenta peculiaridades dignas de consideración. Las octavas que encontró y el soneto que escribió eran elogios del lugar. Está claro que a Bartolomé Villalba la poesía le parece el soporte idóneo para situar la descripción. Como he señalado más arriba, probablemente porque le permite abreviar. Pero también porque los versos funcionan como *titulus*, como inscripciones concebidas para estar situadas y ser observadas junto al jardín completando su visión⁵⁹. De ahí que Villalba escriba que su protagonista, tras leer las octavas, "cotejábales con lo que había visto".

Por otra parte, los poemas, además de *complemento* de lo que puede verse en Aranjuez también pueden considerarse su *equivalente* verbal. Es condición esencial de la écfrasis actuar no sólo como vehículo para acceder a la realidad artística descrita, sino presentarse también como realidad artística en sí misma que rivaliza con ella mediante las palabras. Bartolomé Villalba ataca directamente este tema, preguntándose

¿Quién terná atrevimiento tan osado,
que tu verjel sagrado y cristalino,
ose loar, Aranjuez tan divino,
sin que piense que mucho te ha agraviado?

¿Existe la posibilidad, existe un medio capaz de elogiar el Real Sitio sin agraviarlo? La respuesta a esta pregunta, yendo más allá de lo que las palabras del autor tienen de tópico, podría encontrarse, probablemente, en la poesía. En virtud de la confianza imitativa que rezuman los ver-



Obras de Villamediana, Comedia de la Gloria de Niqueva, y descripción de Aranjuez, Real Biblioteca, Signatura IX/4546, Madrid, Patrimonio Nacional.

sos que tratan de Aranjuez en esta época temprana de su configuración literaria, el poeta sería el escritor apropiado para pintar con las palabras la naturaleza, también pintada, del jardín, estableciéndose un juego especular similar al que Hadot ha encontrado en las *Imágenes* de Filóstrato, el repertorio de éfrasis pictóricas más famoso de la antigüedad⁶⁰. Se trata, por otra parte, del juego de espejos implícito en los tópicos clásicos que relacionan pintura y poesía en sus formulaciones originarias de Simónides de Ceos al definir la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura que habla, y de Horacio al formular su tópico de la afinidad entre ambas, el famoso *Ut pictura poesis*⁶¹. En la escritura que utiliza la naturaleza –el jardín– como soporte la definición de la poesía como pintura parlante de Simónides, que es una definición que, no hay que olvidar, persigue la inclusión de ésta en el ámbito de las artes, se revela con potencia especial, ya que las palabras *dibujadas* adquieren unas connotaciones visibles y objetuales que sitúan la poesía literalmente cerca de la pintura⁶². Así, la insistencia con que se subraya en el texto de Villalba el aspecto visual de las letras no sería casual: “al par del aumento del árbol, habían crecido con la rusticidad de la corteza las letras”, observa el protagonista, que, además, se esmeró en el dibujo caligráfico de las que él mismo grabó sobre el otro árbol, procediendo “lo más curiosamente que pudo”. Pero a la presencia de letras pintadas pueden añadirse más connotaciones, en la medida que, como ha quedado apuntado, revelan la condición artística de la escritura. La éfrasis literaria hace visible, pero por el hecho de ser poética, también adquiere visibilidad⁶³, perdiendo transparencia y “velando” la realidad descrita. La metáfora moderna de la descripción por antonomasia, la ventana, transparente y opaca a la vez, ilustraría perfectamente cómo se produce la visión de Aranjuez en esta época en la que se está fraguando su imagen literaria⁶⁴.

LA POESÍA, A ESCENA

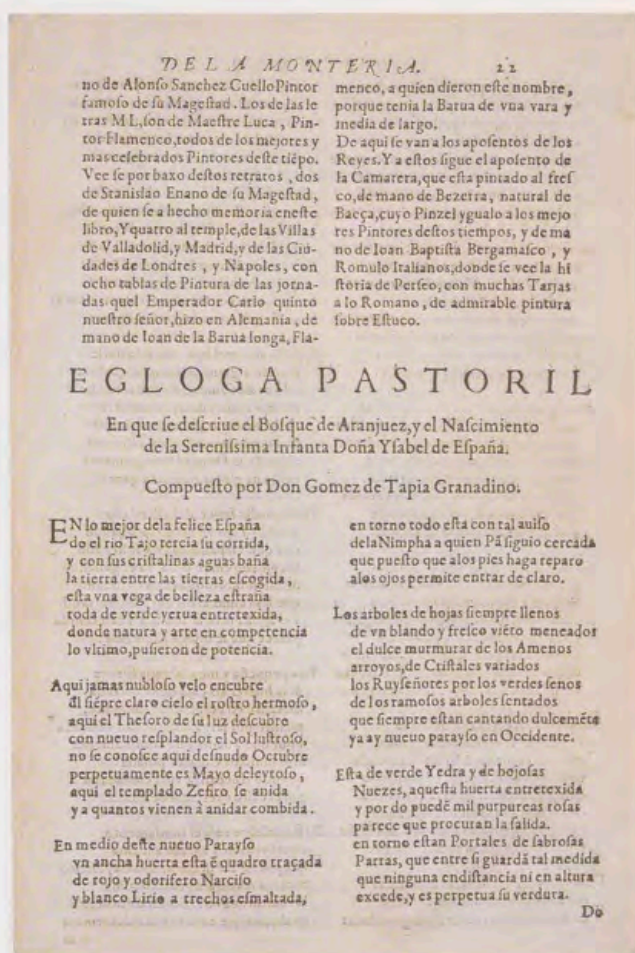
Con el paso del tiempo, el velo poético que se proyecta sobre la realidad de Aranjuez se va haciendo más opaco. Los poemas van dejando poco a poco de confiar en sí mismos como vehículos que conducen directamente a una realidad artística exterior y se preocupan mucho más de los aspectos y contenidos que revelan al lector su propia condición de artificio puramente literario; su autonomía, en definitiva. Las circunstancias que contribuyen a ello son diversas. Una de las más evidentes es que los contenidos descriptivos más apegados a los aspectos materiales del Real Sitio empiezan a alojarse, a partir de mediados del siglo XVII, en textos que, como los libros de viaje, han adquirido estatus literario y definición genérica. En este momento la presencia de Aranjuez en este tipo de relatos crece notablemente, como se deduce del repaso de la lista de los más significativos, Martin Zeiller⁶⁵, Aarsens de Sommerdyck⁶⁶, Antonio de Gramont⁶⁷, Francisco Bertaut⁶⁸, Antonio de Brunel⁶⁹, los Marqueses de Villars⁷⁰, Madame d'Aulnoy⁷¹, Cosme de Medicis⁷² o Balthasar de Monconys⁷³. Y se trata de relatos que se sitúan al margen de la poesía. Antes de comenzar el extenso capítulo que dedica a Aranjuez, uno de ellos, Antoine de Brunel da fe de la existencia de descripciones poéticas del lugar, afirmando que “los poetas, en sus comedias, citan sus jardines y flores como de un sitio donde reina Flora, acompañada de todos sus tesoros”. Pero su relato es totalmente diferente. Por ejemplo,



Portada del Libro de la Montería, por Gonzalo Argote de Molina, 1582, Real Biblioteca, Signatura 1/C11, Madrid, Patrimonio Nacional.

es crítico y juzga lo que ve; “no hay nada tan perfecto que el diente de la crítica no encuentre donde morder”, decía, y efectivamente muerde en la descripción de Aranjuez, descalificando las avenidas, compartimentos y pérgolas de los jardines⁷⁴. La fama poética de Aranjuez que he recorrido en las páginas precedentes es sólo laudatoria; en ella no hay cabida para la censura. Y en los libros de viaje, además, no hay espacio para la fábula o el tópico. A Brunel le gustan los artificios del arte topiaria que observa en la Fuente de Diana del Jardín de la Isla, y alaba la capacidad de imitación artística, pero esto no implica que incluya comentarios sobre la realidad pintada o sobre la rivalidad entre poesía y pintura como los que aparecen en los versos. Por eso ante las formas recortadas jamás vacilaría entre la realidad y la ilusión. Sus dudas son mucho más prosaicas, y se refieren al tipo de planta en la que el jardinero ha dibujado las figuras, “mirto verde”, dice, “si no me engaño”.

Está claro que los relatos de los viajeros que describen Aranjuez en la segunda mitad del siglo XVII ya no necesitan, como he señalado que podían necesitar los de Lambert Wyttts o Jeremías Gundlach, el apoyo de géneros literarios ajenos. Aunque la elección de la prosa suponga ciertas pérdidas (y quizá sabiéndolo se queja Jacinto de Ayala de que “no puede la pluma sin mucho travaxo llegar a dezir la fragancia de las flores, la armonía dulce de las Aves”), en caso de necesidad de



Gonzalo Argote de Molina, Libro de la Montería, 1582, Real Biblioteca, Signatura 1/C12, folio 22 recto de la Segunda parte, Madrid, Patrimonio Nacional.

apoyo, lo buscan en los textos de los viajeros que les preceden, siendo esta circunstancia, la de reflejar más lo que han leído en ellos que lo que están viendo en el momento en que escriben, la única que les aleja de su objetivo fundamental, situarse cerca de la realidad⁷⁵. Otro de los factores que influyen en el progresivo alejamiento de las descripciones de Aranjuez del género poético es su transformación, también gradual, en escenario poético propiamente dicho. Podría decirse que la literaturización del Real Sitio como jardín, que indudablemente redundó en beneficio de su aprecio artístico⁷⁶, revierte también sobre el lugar. Tirando del hilo de la idea que expresaba el pelegriano de Bartolomé Villalba al afirmar que Felipe II había construido Aranjuez como un paraíso, traduciendo sobre el terreno un modelo artístico que procede de la literatura, los reinados de los monarcas que le suceden asisten a una consideración del mismo como auténtico escenario poético de recreo. Así aparece, por ejemplo, en el *Sarao de Aranjuez* de Jacinto de Ayala, como una “recreación” a la que “quiso ir la hermosísima D. Inés de Espejo, Dama de raro entendimiento” para restablecerse de “un sobrepardo, que la truxo al último de la vida”. Y así funciona cuando se representan en sus jardines comedias en verso como las citadas del Conde de Villamediana y Lope de Vega para celebrar el cumpleaños del Rey en el año 1622⁷⁷. La obra del primero es un producto típicamente cortesano, con escenografía de Giulio Cesare Fontana instalada en el Jardín de

la Isla, música de la Capilla Real y actores reclutados entre al estamento nobiliario: más de treinta damas de la Corte, una negra que hacía de noche y el enano Miguel Soplillo integraban el elenco de personajes. Las ninfas que poblaban los poemas del siglo XVI se han trocado ahora en cortesanas de carne y hueso; las personifica también, en la misma época, Luis de Góngora en sus poemas al llamar a Doña Francisca y Doña Margarita Tabora y a Doña María Cotiño, “ninfas que son de Aranjuez”.

En el título de su comedia, Villamediana prometía una descripción de Aranjuez –*Comedia de la Gloria de Ni quea y descripción de Aranjuez*– es el enunciado completo, y de hecho parece que está dispuesto a ello al comenzar el prólogo –en prosa– con una mención a los poemas de la antigüedad que celebraban “artificiosos jardines, frondosas selvas y amenos bosques”, afirmando que gozaron de “venerable respeto” por el “ingenioso encarecimiento” con que “aún excediendo los límites de la fábula, [ocuparon] los términos de la verdad”. Sin embargo, añade, “de la suerte que los pequeños arroyos pierden su limitado curso en las aguas de un profundo río, así van perdiendo su fabulosa pompa aquellas mentidas amenidades a la más humilde descripción de nuestro español Paraíso”, el Real Sitio de Aranjuez. Virgilio salió victorioso al enfrentarse literariamente a “la pintura de sus bosques idalios, donde huyó Eneas de los incendios de Troya, y no menos vanaglorioso en el primero de su incomparable Eneida, donde pinta al capitán troiano siguiendo con infatigable aliento en las selvas de África los fugitivos ciervos”. Ovidio también triunfó “labrando”, con “la agudeza de su ingenio”, sus campos de Tesalia. “Los antiguos poetas”, recapitula Villamediana, “realzaron la materia con su pluma”. Sin embargo, sigue reflexionando el escritor, los poetas de su época, los

que florecen en España, que no son inferiores que los latinos, quedan vencidos de la materia... teniendo por empresa más fácil vencer al Dragón que tenía en custodia las manzanas de los huertos hesperios que atreverse...

de la pintura de la más humilde ribera del Jarama y Tajo. Villamediana se declara pues, “vencido de la materia”: no considera que la poesía sea un buen receptáculo para la descripción del lugar. Y por ello resulta revelador que la que prometía el título de su obra no se lleve finalmente a cabo. No hay descripción de Aranjuez. Los poetas, recapitula, “quedan vencidos de la materia, y con suspensa admiración descubren algunos rasgos, para que sobre ellos haga discurso el silencio”.

Esta llamada al silencio es, por lo tanto, paradójicamente, muy elocuente. En la fiesta para la que escribió Villamediana también se representó *El vellocino de oro* de Lope de Vega, una comedia en la que asimismo se invoca el silencio. La obra comenzaba con la aparición de la Fama, una de las damas de la Corte ataviada con “un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas”. Las plumas son aderezo adecuado para quien afirma que puede “penetrar de un vuelo” tierra y cielo. De igual modo, los ojos, para quien se declara “ciega de mirar”. Pero la portadora de las lenguas ha perdido también la facultad del habla:

¿quién dijera que la Fama
jamás estuviera muda?
...sólo vuestra grandeza
pudo a silencio obligarme...

La pluma de la Fama de Lope vuela, pero ya no escribe, como escribía la del soneto de Gabriel de Corral que abre estas páginas. Los problemas de elocuencia se multiplican; asimismo los tiene el personaje que aparece en escena inmediatamente después y que entabla diálogo con ella, porque nada más llegar a Aranjuez, a “este jardín, que ha sido/ ya cielo, que no jardín”, se declara no sólo incapaz de pintarlo, sino también de escribirlo:

Aquí se turbara Apeles
viendo sus luces mayores,
y dejara los pinceles,
aunque le dieran colores
los jazmines y claveles.

Aquí Virgilio dejara
la pluma, en el mundo rara,
pues para miraros sólo,
todos sus rayos Apolo
en medio del cielo para...

¿Cómo aparece Aranjuez en los poemas cuando no confía en su capacidad para describir; qué sustituye a la visión escrita del lugar? El espacio que libera la descripción realista se ocupa progresivamente con la fábula y el tópico. En los poemas de Góngora, Antonio Hurtado de Mendoza, Calderón de la Barca o Gabriel Bocángel las menciones al Real Sitio son breves, y en ellas dominan los contenidos que traducen los significados del Aranjuez genérico e impersonal. Poco a poco, la imagen del lugar que transmite la poesía se va convirtiendo en un escenario que aloja prioritariamente lo fabuloso, en vez de lo real o lo verosímil, iniciándose un proceso que, además, coincide con la disociación entre historia y poesía que sanciona la preceptiva retórica barroca. Frente a la hermandad entre poetas e historiadores que preconizaban algunos de los teóricos del siglo XVI, en el siglo XVII hay entre ellos quienes, como Francisco Cascales, se empeñan precisamente en subrayar la diferencia entre ambos, negando la capacidad imitativa de la poesía⁷⁸. El interés hacia la imitación como problema teórico revestido de polémica languidece lentamente⁷⁹. Desde mediados del siglo XVII lo prodigioso se aloja en las poesías de Aranjuez con una sosegada naturalidad. Así, cuando hacia 1556 Francisco Bernardo de Quirós imaginaba dónde podría escenificarse literariamente un acontecimiento portentoso que simultanease caza y pesca en agua, tierra y aire, encontró en Aranjuez el sitio apropiado:

Estando en Aranjuez un día pescando,
sentí peso en la caña, y levantando
la caña al ayre con mi fuerte braço
saqué un barbo, que dio tal zurriagaço
a una perdiz, que por allí bolava,
que cayó muerta, al tiempo que cruzava
un veloz conejuelo,
que se quedó clavado en el anzuelo,
y yo por no quebrar caña y sedal,
suéltolo todo, y por el arenal
corrió el conejo, y tropezó en la caña.
Una liebre que vino de azia Ocaña,
al tiempo que en la cuerda se enredó
un gamo que mi acero le mató
y yo con un anzuelo pesqué, mi amo,
barbo, perdiz, conejo, liebre y gamo⁸⁰.

NOTAS

¹ Epigrama *A la pluma*, en G. de Corral, *La Cintia de Aranjuez, Prosas y Versos*, Madrid, 1629, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, 1945, p. 40.

² Gómez de Tapia, *Égloga pastoril en que se describe el Bosque de Aranjuez y el Nacimiento de la Serenísima Infanta Doña Ysabel de España*. Lo publicó L. Argote de Molina en el *Libro de la Montería...* Sevilla, 1582, Segunda Parte, fol. 22r-25v. Lo comenta brevemente J. de Entrambasaguas, “El Real Sitio de Aranjuez en cuatro poetas de la Edad de Oro”, en *Reales Sitios* 4 (1965), pp. 37-38.

³ G. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1625, p. 5.

⁴ B. Gracián, *El Criticón*, ed. de J. Cejador, Madrid, 1915-1914, Parte II, Crisis, IV, p. 157. Más referencias a Aranjuez en p. 168.

⁵ G. de Corral 1629, p. 85 [op. cit. n. 1]. También sitúan a Cintia en Aranjuez L. L. Argensola, en los “Tercetos en que se describe Aranjuez”, en *Rimas* (ed. de J. M. Blecua, Madrid, 1972, pp. 155-160) y L. Cabrera de Córdoba, *Laurentina* (ed. de L. Pérez Blanco, San Lorenzo de El Escorial, 1975, párrafo 85). Sobre este poema, vid. J. de Entrambasaguas, “Aranjuez en Luis Cabrera de Córdoba”, en *Reales Sitios*, 51 (1972), pp. 69-75.

⁶ F. Juan de Tolosa, *Aranjuez del alma, a modo de diálogos: en el qual se contienen graves y diferentes materias para todos los estados...* Zaragoza, 1589. Existe otra impresión del mismo año, en Medina del Campo, pero sin referencias a Aranjuez.

⁷ L. L. Argensola, 1972 [op. cit. n. 5], también recoge la relación entre la variedad del Real Sitio y su atractivo literario: “No hay autor tan remoto o peregrino/ que en el nuevo Aranjuez no tenga parte./ y en el propio lugar que le convino/ porque acomoda de tal manera el arte/ cada cosa en su punto, que parece/ que ninguna se ha visto en otra parte”.

⁸ Para el mundo legible, vid. H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, 2000 y las observaciones sobre escritofilia y bibliofilia de F. Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, 2001, pp. 91 y ss. Y para el universo – cosmos como libro, vid. F. Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, 1999, pp. 166 y ss.

⁹ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Madrid, 1987, p. 1002: vox *Vergel*, “Ya se han aprovechado deste nombre para el frontispicio de algunos libros, como Jardín de flores, Jardín del alma, etc.”.

¹⁰ Para un análisis de la validez de la identificación tradicional de la función nominal con la descripción (en la que “una descripción es permutable por un nombre”), frente a la verbal adjudicada a la narración, vid. R. Dorra, *La actividad descriptiva en la narración*, en M. A. Garrido Gallardo (ed.) *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Vol. I de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo*, Madrid, 1984, pp. 509-516.

¹¹ *Diario de la relación del viaje de Monseñor Camilo Borghese, Auditor de la Rev. Cámara de Roma en España enviado a la corte como nuncio extraordinario del Papa Clemente VIII el año 1594 al rey Felipe*. En J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999, II, p. 652.

¹² S. de Covarrubias Orozco, 1987, p. 158 [op. cit. n. 9].

¹³ J. de Arguijo, *Cuentos que notó don Juan de Arguijo*, en *Obras completas*, ed. de R. Benítez Claros, Santa Cruz de Tenerife, 1968, p. 222. J. Fradejas Lebrero, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, 1992, p. 241 precisa el significado de *privada* como *letrina o estercolero*.

¹⁴ M. de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, ed. de N. Alonso Cortés, Valladolid, 1916, p. 90. En *El Quijote* también usa Cervantes la palabra Aranjuez, pero como sinónimo de fuente; vid. la ed. de F. Rico, Madrid, 1998, I, p. 1035.

¹⁵ J. de Entrambasaguas, 1965, pp. 40, 41 [op. cit. n. 2]. También se refiere Lope a Aranjuez en *Huerto deshecho*, en *Obras no dramáticas*,

Madrid, BAE, tomo XXXVIII, p. 555 (cfr. J. Fradejas Lebrero, 1992, p. 240 [op. cit. n. 15]).

¹⁶ *Diversas Rimas*, Madrid, 1591, fol. 62r. Vid. J. de Entrambasaguas, 1965, pp. 58-59 [op. cit. n. 2].

¹⁷ *Del Rey y Reina, nuestros señores, en Aranjuez antes de reinar y De las señoras doña Francisca y doña Margarita Tabora y doña María Cotiño*, en *Obras completas*, ed. de J. e I. Mille y Giménez, Madrid, 1972, números 80 y 81.

¹⁸ *Elogio de Aranjuez*. Cfr. de *Poemas épicos*, ed. de C. Rosell, Madrid, 1945, p. 311.

¹⁹ *Primera parte de comedias de...*, Madrid, 1656, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, 1981. Vv. 277-414.

²⁰ *Estando en Aranjuez a la orilla del Tajo. Romance*. En *La lira de las musas*, Madrid, 1637. Recogido en *Obras*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, 1946, I, pp. 545-546.

²¹ *Obras*, Madrid, 1656. Cfr. J. Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia. I. Textos impresos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1964, p. 345.

²² *Comedia de la Gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*, en *Obras de D. Juan de Tarsis, conde de Villamediana*, Zaragoza, 1629. Ed. facsímil de Felipe B. Pedraza, Aranjuez, 1986. Vid. también *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, ed. de J. F. Ruiz Casanova, Madrid, 1990.

²³ *Obras de Lope de Vega. Tomo XIV. Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1966, pp. 99-153.

²⁴ *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro Señor D. Felipe III*. Madrid, 1625. Reproducido en *Obras poéticas, I*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, 1947.

²⁵ Transcrito de *Obras poéticas*, ed. de R. Benítez Claros, Madrid, RAE, 1947, II, pp. 51-52.

²⁶ *El peregrino curioso y grandezas de España (1577)*, Madrid, 1886, 2 vol., ed. de P. Gayangos, I, p. 145 y ss.

²⁷ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, 1615, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1969, pp. 331-352.

²⁸ Para la de El Escorial, vid. el libro de J. Saénz de Miera, *De obra insigne y heroica a Octava Maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, 2001, pp. 409 y ss. He estudiado la importancia de esta descripción en el texto introductorio a *La fundación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* de Fray J. de Sigüenza (edición crítica en prensa). En el apartado de literatura corográfica debe mencionarse, aunque no porque sea determinante en la historia de su fama literaria, la descripción de Aranjuez que aparece en D. Cuelbis, *Thesoro Chorográfico de las Españas*. Museo Británico, MS. Harley 5822. Copia en la colección Gayangos, BNM, Mss., 18.472, fol. 74-76. Vid. A. Domínguez Ortiz, "La descripción de Madrid de Diego Cuelbis", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1969, pp. 135-144.

²⁹ J. M. Herrero Massari, *Libros de viajes de los siglos XVI y XVII en España y Portugal: lectura y lectores*, Madrid, 1999, esp. el capítulo titulado *El estatus literario de los libros de viaje*, pp. 21 y ss, que define la literariedad "en el plano de la producción, del mensaje, de la transmisión y de la recepción".

³⁰ *La Relación del viaje por España de Lamberto Wyts* fue publicada por P. Gachard, *Notice des manuscrits concernant l'histoire de Belgique qui existent à la Bibliothèque Imperiale*, Viena, Bruselas, Leipzig, Gante, 1894, pp. 80-111. La traduce J. García Mercadal, 1999, II, pp. 336-337 [op. cit. n. 11].

³¹ F. Unterkircher, *Hieremias Gundlach, Nova Hispaniae Descriptio in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, 56 (1960). Vid. K.F. Rudolf, "Antiquitates as ornatum hortorum spectantes" ("Coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga"), en *Catálogo de la Exposición Adán y Eva en Aranjuez*, Madrid, 1992.

³² J. Lhermite, *Le Passetemps*, Amberes, 1890 (I, pp. 288-289). Describe Aranjuez en 1596.

³³ F. Zuccaro, *Ravaggio di... dell'Escorial, di Arangouis e di Tolledo, 29 maggio 1586*, en J. Domínguez Bordona, "Federico Zuccaro en España", en *Archivo Español de Arte y Arqueología* VII (1927), pp. 77-89.

³⁴ Vid. A. Vilanova, "El peregrino andante en el Persiles de Cervantes", en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XXII (1949), pp. 97-159. En la novela bizantina el viaje adquiere un protagonismo que también aparece en géneros literarios como la picaresca y la novela de caballerías. Para la presencia de descripciones de jardines imaginarios en estas últimas, vid. V. Soto Caba, "Describir jardines. Tópicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina" en *Reales Sitios*, n° 154, 1997, pp. 20-29.

³⁵ F. Bouza, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 1998, pp. 72, 88 y 98.

³⁶ Vid. 1560. 29 de abril - 6 de junio. *Diario privado de doña Isabel de Valois, redactado por Madama de Clermont. Relación circunstanciada de la Vida de Doña Isabel en Toledo y Aranjuez durante dicho periodo*. En A. González de Amezúa y Mayo, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*. Madrid, 1949, Apéndice Documental II, doc. XX, pp. 106-120.

³⁷ Para la historia del Palacio y los Jardines de Aranjuez en los siglos XVI y XVII vid., además de los análisis de M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *Las Casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986 y F. Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, el compendio de J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, 1995 (con bibliografía específica), pp. 275-401 y M. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y Forma de un Real Sitio*, Aranjuez, 1998.

³⁸ Vid. supra nota 25.

³⁹ La especialización "naturalista" de Aranjuez entre todos los Sitios Reales se refleja en cómo se matiza progresivamente su condición de maravilla. El "octavo milagro" de Gómez de Tapia a mediados del siglo XVI se convierte a principios del XVII en las *Relaciones* de J. de Persia (Madrid, 1946, p. 251) en "novena maravilla", siendo A. de Brunel en 1665, sin embargo, quien establece su peculiaridad al distinguir, entre las dos maravillas del mundo, "El Escorial del arte y el Aranjuez de la naturaleza", vid. J. García Mercadal, 1999, III, p. 287, [op. cit. n.11].

⁴⁰ En los tratados de retórica renacentista, la descripción del jardín no existe como apartado específico, pero combina características que aparecen en la "Descripción del lugar natural" y en "Descripciones de animales y plantas". Vid. la recopilación y el estudio de C. Elorriaga del Hierro, *La Descriptio in las Retóricas españolas de 1500 a 1565: Bases para su estudio*. Tesis Doctoral leída en la Universidad Complutense, Madrid, 1990. Sobre la "existencia textual del jardín" y la ékphrasis, vid. P. Nys, "El arte de los jardines: una hermenéutica del lugar y la cuestión de la ekphrasis", en *El jardín como arte. Actas del III Curso sobre Arte y Naturaleza*, Huesca, 1998, pp. 177 y ss., desarrollando y concretando ideas de J. D. Hunt, *Écrire le jardin, la quatrième nature en El tiempo de los jardines*, Comité departamental del Patrimonio de Seine-et-Marne, 1992, pp. 12-15 y *Ekphrasis of gardens*, en la revista *Interfaces* n° 5, 1994, pp. 61-74.

⁴¹ L. Vives, *De ratione dicendi libri tres*, Brujas, 1552. Cito a partir de la traducción que aparece en C. Elorriaga del Hierro, 1990, p. 81 [op. cit. n. 40].

⁴² Todos son, indudablemente, buenos. Nunca aparece en los poemas el árbol chino, con flores semejantes a las del almendro que vio y olió Jacobo Sobieski en Aranjuez en 1611, que desprendía "un olor tan desagradable, que no se podía uno parar en su proximidad". (Cfr. J. García Mercadal, 1999, III, p. 184 [op. cit. n. 39]).

⁴³ Cfr. en A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 37-38.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 162. La misma confianza en la verosimilitud poética refleja A. López Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética*, Madrid, 1956.

⁴⁵ Sobre la detención que en la narración implica la descripción, y sus consecuencias en la historia de la novela moderna española vid. L. López Grigera, "En torno a la descripción en la prosa del Siglo de Oro", en *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1994, pp. 141 y ss.

⁴⁰ V. Soto Caba, 1997, con bibliografía sobre literatura de jardines [op. cit. n. 54] y *supra*, nota 40.

⁴⁷ Vid. cómo aplica la idea de Paul Ricoeur de los procesos de literaturización definidos como de "configuración" a los relatos de viaje S. Carrizo Rueda, *Morfología y variantes del relato de viajes*, en F. Carmona Fernández y A. Martínez Pérez (eds.), *Libros de viajes. Actas de las Jornadas sobre los libros de viaje en el mundo románico*, Murcia, 1996, pp. 119-126, que se define como aquél que consiste "en establecer relaciones internas entre los materiales con el fin de construir totalidades significantes de las cuales surge no un intento de reproducir la realidad sino un modelo de ella".

⁴⁸ M. Rifaterre, *La ilusión de écfrasis*, en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, 2000, p. 161 y ss.

⁴⁹ G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Ed. de B. Morros, Barcelona, 1995, esp. el capítulo titulado "Género y géneros", pp. LIX y ss.

⁵⁰ Vid. *supra* nota 5.

⁵¹ B. Gracián, 1915-1914, vol. II, p. 257 [op. cit. n. 4]. También incluyen a Aranjuez entre jardines reales, T. de Molina, *Los Cigarrales de Toledo*, p. 112 y A. Núñez de Castro, *Libro histórico político. Sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*, Madrid, 1669, p. 14. (cfr. J. Fradejas Lebrero, 1992, p. 241 [op. cit. n. 13]). Nótese que en todos los casos se trata de textos en prosa.

⁵² L. de Vega (cfr. J. Fradejas Lebrero, 1992, p. 240 [op. cit. n. 13]) también compara Aranjuez con jardines fabulosos.

⁵³ S. de Covarrubias, 1987, p. 852 [op. cit. n. 9]. Para su análisis, vid. la bibliografía recogida y analizada por C. Añón, en *El jardín de Melibea*, Catálogo de la exposición celebrada en el Monasterio de San Juan (Burgos), abril - junio 2000, pp. 229-254, especialmente J. Armstrong, *The Paradise Myth*, Oxford University Press, 1969; J. Dauphine, "Du Paradis terrestre", en *Vergers et jardins dans l'univers Médiéval*, Centre Universitaire d'Etudes et de recherches médiévales d'Aix, 1990, y J. Delameu, *Une histoire de paradis*, París, 1992.

⁵⁴ Soneto anónimo en loor del Aranjuez del alma de Juan de Tolosa, transcrito en J. Simón Díaz, 1964, p. 126 [op. cit. n. 21].

⁵⁵ Estas afirmaciones deben contrastarse con otros testimonios coetáneos más realistas, como los de J. Lhermite, que lo visitó en el mes de enero de 1596 y habla de "fort mauvais temps de pluye et gresle, aveq grande froydure, le ciel fort serré et obscur", o el viajero F. Bertaut, que se queja de los contrastes entre el "frío furioso" de las mañanas y las noches y el calor del resto del día (*Diario del viaje de España...*, en J. García Mercadal, 1999, III, pp. 410 y ss. [op. cit. n. 11]).

⁵⁶ Vid. C. Elorriaga del Hierro, 1990, p. 81 [op. cit. n. 40]. Y *supra*, nota 46.

⁵⁷ Cito a partir de C. Elorriaga del Hierro, 1990 [op. cit. n. 40].

⁵⁸ L. de Góngora: "De algún álamo lo diga/ la corteza, que les fue/ bronce en la legalidad/ y en la obediencia papel". Más tarde menciona un laurel que ofreció "para números sus hojas/ para lámina su pie". Y en *La gloria de Niquea* de Villamediana, Amadís, el protagonista de la comedia que se representaba en el Jardín de la Isla hallaba "varias inscripciones por los árboles, que le ponían confusión". Como detalle tópico del género pastoril lo recoge Miguel de Cervantes en *El Quijote*, 1998, I, p. 135 [op. cit. n. 14].

⁵⁹ S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasar's lives*, en el *Journal of the Warburg and Courthauld Institutes*, 1960, p. 197.

⁶⁰ Vid. el prefacio de P. Hadot, en la ed. de F. Lissarrague de *Philostate. La galerie de tableaux*, París, 1991.

⁶¹ Para la presencia del *Ut pictura poesis* en la poesía española del Siglo de Oro, vid. J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999.

⁶² Para las consecuencias y connotaciones de la condición visible y objetual de la poesía, vid. N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, 1999. Para la importancia del soporte físico en la configuración de la obra literaria, vid. R. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, 1995, pp. 45-46: "Contra la representación, elaborada por la literatura misma, del texto ideal, abstracto, es-

table por hallarse separado de toda materialidad, hay que recordar con fuerza que no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector".

⁶³ Vid. de nuevo P. Nys, 1998, p. 186 [op. cit. n. 40]: "La descripción no es primero, o al menos solamente, un fragmento elegido, sino que se convierte ella misma en una obra de arte, un texto literario y poético equivalente al propio cuadro". Y también M. Krieger, *El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo - y la obra literaria*, en A. Monegal, 2000, pp. 159 y ss. [op. cit. n. 48], sobre todo en relación con el tema de las palabras como signos artificiales que sustituyen signos naturales (imágenes) y el robustecimiento del signo verbal en la écfrasis.

⁶⁴ P. Hamon, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, s.a., pp. 221 y ss.

⁶⁵ M. Zeiller, *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium...*, Amstelodami, 1656, pp. 186-189.

⁶⁶ F. Aarsens de Sommerdyck, *Voyage d'Espagne curieux, historique et politique fait en l'année de 1655*, París, 1666.

⁶⁷ *Viaje a España*, en J. García Mercadal, 1999, III, pp. 374-375 [op. cit. n. 11].

⁶⁸ Vid. *supra* nota 56.

⁶⁹ Vid. *supra* nota 59.

⁷⁰ También en J. García Mercadal, 1999, III, pp. 686-687 [op. cit. n. 11].

⁷¹ *Ibid.*, IV, pp. 152-155.

⁷² Vid. A. Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*, en *Madrid y su provincia*, Madrid, 1927.

⁷³ Transcrito en J. L. Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV, XVI y XVII)*, Madrid, 1992, vol. I, pp. 280-281.

⁷⁴ Brunel desprecia las avenidas por ser "casi todas demasiado estrechas"; los compartimientos "que no son muy grandes ni muy anchos" y las pérgolas hechas con palos, "en lugar de que debieran ser de buenas maderas". En términos críticos resulta especialmente reseñable el viaje de Cassiano del Pozzo, sobre todo por la cualidad de los juicios de valor artísticos que contiene. Vid. J. Simón Díaz, "La estancia del legado Francisco Barberini en Madrid el año de 1626", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, pp. 159 y ss.

⁷⁵ Vid. G. Maura Gamazo, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa d'Aulnoy*, Madrid, s.a., pp. 287-288, uno de los libros clásicos que plantea la endogamia existente en los relatos de viajeros. He analizado este tema en S. Blasco, "Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio", en el catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 41 y ss.

⁷⁶ P. Nys, 1998, p. 187 [op. cit. n. 40]: "Si el arte de los jardines se convierte en un verdadero y completo arte, el jardín *in situ* no cobra sentido en sí mismo, como lugar específico, en su vocabulario propio, sino solamente en el antes o el después de la descripción, real o imaginaria, que suscita en calidad de lugar evocador de la imaginación, lugar de ficción, o en tanto que es (o está en) la fuente de representaciones pictóricas o literarias...".

⁷⁷ Para las comedias representadas en Aranjuez en 1622, vid. *supra* notas 22 y 25 y V.V.A.A. *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez, 1991. En relación con el jardín como escenario lúdico a principios del siglo XVII vid. F. Checa y M. Morán, *Lo lúdico y lo solemne: la fiesta y el jardín a comienzos del siglo XVII*, en *El Barroco*, Madrid, 1982, pp. 65 y ss., y V.V.A.A. *El poder y el espacio. La escena del príncipe*, Valencia, 1976.

⁷⁸ A. Martí, 1972, p. 276 [op. cit. n. 43].

⁷⁹ V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, 1994, p. 24.

⁸⁰ "Entremeses de mentiras de caçadores, y toreadores", fols. 27v.-28r. Vid. *supra* nota 21.

Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias

Por Carmen Sanz Ayán
Universidad Complutense de Madrid

REPRESENTAR: Hazernos presente alguna cosa con palabras o figuras que se fixan en nuestra imaginación. (Covarrubias: *Tesoro de la lengua*, 1611)

TEATRO PALACIEGO Y TEATRO EN PALACIO

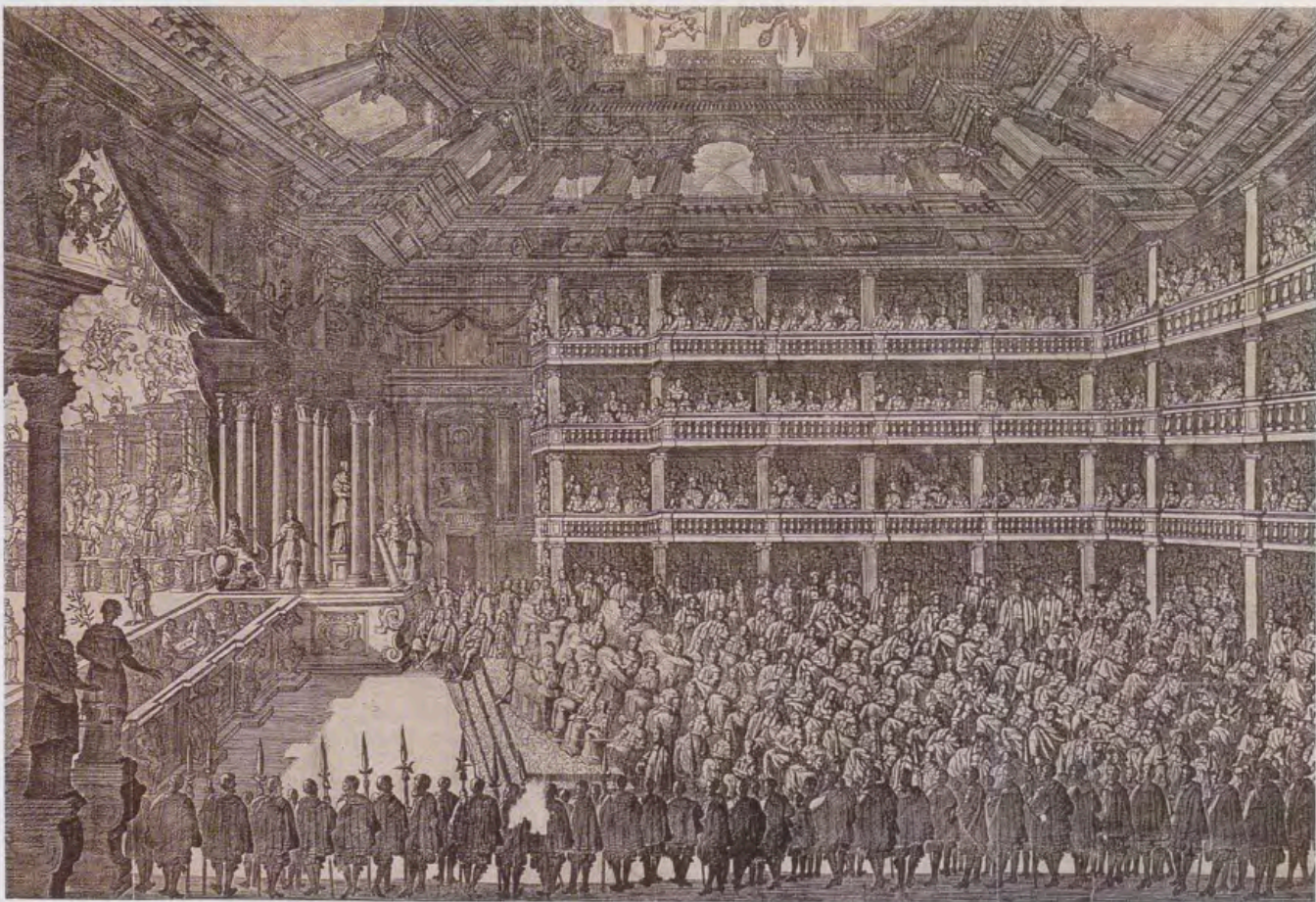
El 15 de noviembre de 1685 en el Real Sitio del Buen Retiro, dos de las mejores compañías de comediantes en activo por aquellos años ¹, celebraron la onomástica del Emperador Leopoldo I con el estreno de *Por su rey y por su dama*, la "opera prima" del más prometedor dramaturgo palaciego de aquellos años, el joven Bances Candamo. Las representaciones teatrales que conmemoraban acontecimientos gozosos relacionados con la Familia Real estaban dentro de la más pura tradición cortesana en tiempos de los Austrias ². En el caso de la referida, a pesar de ser un festejo concebido expresamente para representarse ante la Corte en pleno, no pertenecía a la categoría de teatro de tramosas. Y es que, en contra de lo que suele creerse, la puesta en escena de grandes comedias de aparato requería un enorme esfuerzo de producción y una inversión económica tan importante, que no podía hacerse muy a menudo.

En 1655 un observador de excepción, el gran ingeniero y tramoyista Baccio del Bianco, resumía con acierto, en una carta dirigida al Duque de Toscana, los tres tipos de comedias que desde un punto de vista escenográfico solían consumirse en la Corte madrileña. Según su interpretación ³ existían las "simplice" que sólo requerían de un parapeto del que salían los actores para recitar los versos; las "adornate" en las que el tablado se ataviaba con tapices, plantas y flores; y finalmente las "di tramoia" que incorporaban escenas pintadas, luces o mutaciones. Estas últimas son las que han venido denominándose por excelencia *Teatro de Corte* aunque no suponían más de un diez por ciento de todas las representadas en Palacio.

Por tanto, al analizar el fenómeno teatral cortesano durante los siglos XVI y XVII, debemos tener en cuenta su variedad de formas y también su omnipresencia. El teatro en las estancias palaciegas era una realidad casi cotidiana. El Cuarto de la Reina en el Alcázar de Madrid fue un escenario frecuente desde los tiempos de Isabel de Valois. Gusto similar por este entretenimiento mostró Isabel de Borbón que sólo entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 disfrutó de cuarenta y cinco comedias representadas en sus aposentos ⁴. También el Salón Dorado del Alcázar y el Salón de Reinos del Buen Retiro fueron lugares destinados a las representaciones, pero otros espacios, incluso jardines y sitios de recreo, podían adaptarse temporalmente aún cuando esto comportara ciertas dificultades ⁵. No obstante, el lugar privilegiado para representar teatro de Corte fue el Coliseo del Buen Retiro diseñado por Cosme Lotti. Este famoso ingeniero se hallaba en Madrid al menos desde 1626 y materializó en el Coliseo un recinto con las características estructurales necesarias para la puesta en escena de las obras de aparato ⁶. Era de hecho un teatro a la italiana con marco de proscenio, telón de boca y varios bastidores dispuestos en perspectiva que conseguían crear la ilusión de realidad. El espectador privilegiado era el Rey, colocado en un pedestal en el centro del patio, donde convergían las líneas de fuga de la perspectiva del tablado ⁷. La iluminación artificial, sustentada en candilejas cubiertas con unos cilindros metálicos que regulaban la intensidad de la luz, conseguía además atmósferas

Atribuida a Juanelo Turriano, Muñeca mecánica que representa a una dama de la Corte participando en un espectáculo musical cortesano, siglo XVI, Kunsthistorisches Museum, Signatura KK, n° 10000, Viena.





Representación teatral en la Corte de Viena dedicada a Leopoldo I con motivo de su boda con Margarita Teresa de Austria (1667), Biblioteca Nacional, Signatura Estampas Inventarios 15.440, Madrid.

ambientales sorprendentes. Inaugurado en 1640, vivió su periodo de esplendor a partir de los años cincuenta con las grandes producciones palaciegas calderonianas.

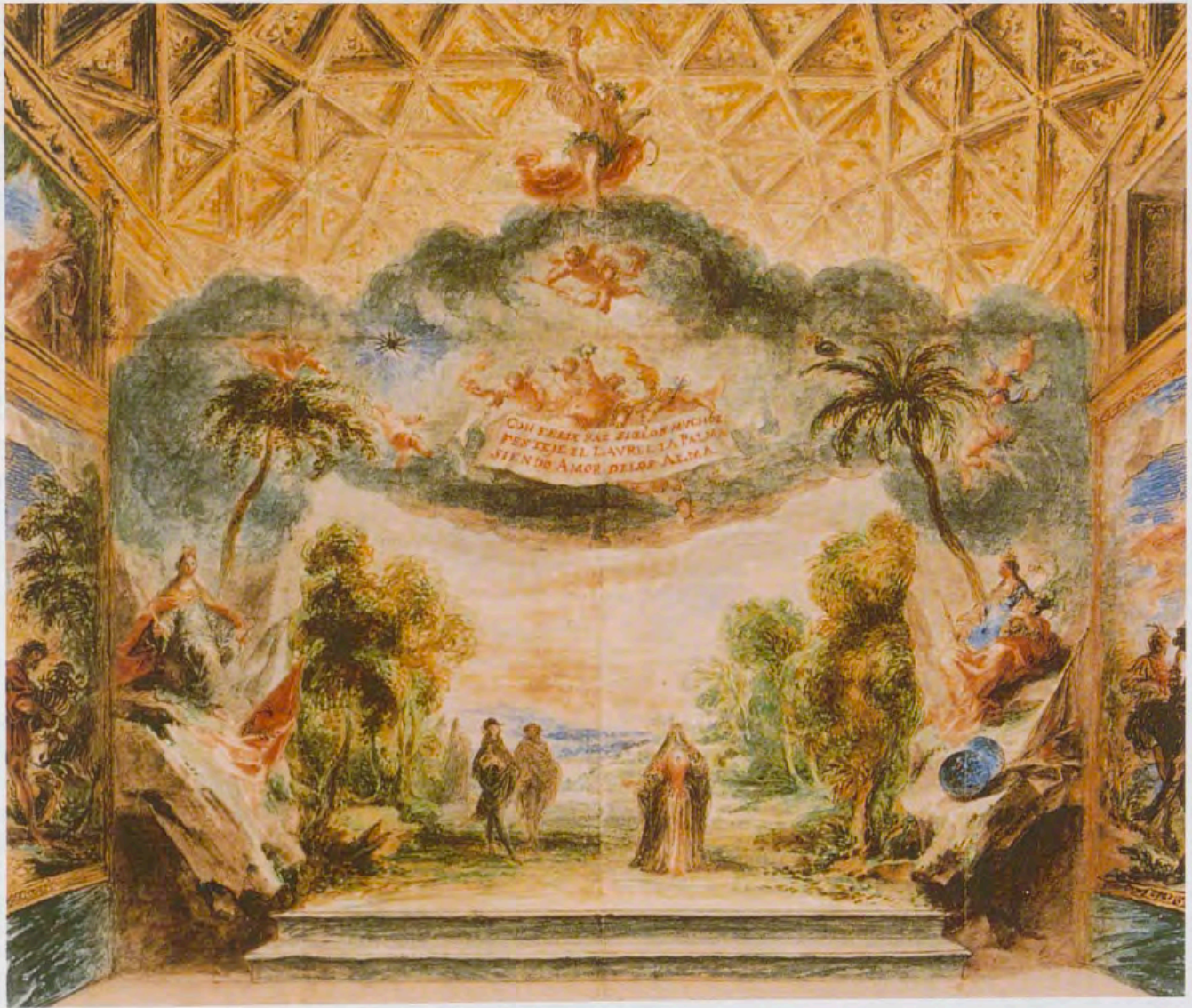
“ACTORES” CORTESANOS Y PRÍNCIPES “REPRESENTANTES”. Con ser importante el componente escenográfico a la hora de desentrañar los distintos tipos de teatro consumidos en la Corte, suscita quizá mayor interés el entramado de simbología, mensajes políticos y carga ideológica que podían encerrar las representaciones que, a la luz de las más recientes investigaciones, tenían siempre en cuenta el público especial que las contemplaba, e incluso el momento concreto en que se ofrecían, de modo que, aún cuando una obra podía repe-

tirse a lo largo de los años, su puesta en escena y sus diálogos iniciales y finales e incluso las loas y los entremeses interpuestos entre los distintos actos de la comedia mayor, se adaptaban a la coyuntura temporal específica y única de cada una de las celebraciones en las que se enmarcaba ⁵.

Esto fue así no sólo en el siglo XVII, aunque sea en ese momento cuando se desarrolló la edad de oro del teatro palaciego y de la comedia barroca en general. La historia de la práctica escénica cortesana española se había iniciado con la puesta en escena de las producciones de Torres Naharro, Gil Vicente, Lucas Fernández y sobre todo Juan del Encina en tiempos de los Reyes Católicos. Estos dramaturgos, vinculados al espacio artístico común que constituyó la corte lusita-



Instrumento de teatro cortesano de características más decorativas que instrumentales, siglos XVI-XVII, Kunsthistorisches Museum, Signatura SAM, n° 61, Viena.



Acuarela realizada por Francisco Herrera "el Mozo" que representa el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, 1672, folio IV, Cod. Vindob. 13.217, Nationalbibliothek, Viena.

na y el palacio de los Alba, y templados por sus estancias en las cortes papales de Roma (Alejandro VI, Julio II y León X), –en el caso de Naharro y Encina–, fueron capaces de crear obras de circunstancias cortesanas privadas, escritas y representadas para una ocasión concreta, y cuyos inicios y finales hacían referencia directa a los acontecimientos especiales para los que se habían encargado: bodas, natalicios o aniversarios⁹ al modo de la llamada “fiesta principesca” de origen italiano.

En la Corte de Carlos V y en la de Felipe II también se organizaron algunas fiestas teatrales como la celebrada en Valladolid durante 1548 con motivo de las bodas entre el Archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V y la Infanta María, hija del Emperador y hermana mayor de Felipe II. En ella, según los testimonios conservados, parece que participó activamente en el escenario el Príncipe Felipe¹⁰ junto con otros cortesanos que a partir de entonces acostumbraron a protagonizar algunos espectáculos teatrales y para-teatrales convirtiendo en representaciones clásicas durante la segunda mitad del siglo XVI la llamada “Fiesta del zapato”¹¹ o la “Mascarada de Noche de Reyes”¹². Este divertimento, encabezado por la Princesa

Juana y la propia Isabel de Valois, consistió en presentar varios cuadros teatrales que recreaban episodios mitológicos o caballerescos en los que los intervinientes, –en especial las damas–, divididas en dos bandos, debían camuflar a la Princesa y a la Reina teniendo que adivinar por turno quiénes eran una y otra en cada una de las escenas.

En 1584 el Embajador de la Corte de Saboya en Madrid relataba, en una carta enviada al Duque, que había disfrutado de una comedia representada en su integridad por damas de la Corte en presencia de la hermana mayor de Felipe II y del propio Rey:

Il giorno seguente andò la Maestà dell'Imperatrice [María] a restituire la visita al Re e gli apparecchiaron loro Alteze una comedia recitata dalle proprie Dame, dove non entra pur un huomo piccolo ne grande, e ritornò l'istessa sera¹³.

Casi dos años después la Infanta Catalina Micaela recién llegada a Turín incorporó a los festejos de Palacio representaciones teatrales ejecutadas por damas y criados de su casa, tal y como atestigua un informante del Secretario de la Embajada de España en Venecia que residía temporalmente en la capital del Ducado:



(...) Aquí todo es fiestas, máscaras, torneos y regocijos, pero particularmente a 22 del pasado hicieron las damas de su alteza una comedia escogidísima para solemnizar el día del nacimiento del Duque con tanta gracia y prontitud que no se podía desear más. Ayer representaron los criados españoles de su Alteza una muy buena y linda comedia (...) ¹⁴

Sin embargo, a pesar de estos claros precedentes, suele señalarse el comienzo del reinado de Felipe III como el momento en el que empezó a desarrollarse el teatro de Corte en España concebido como espectáculo integral de poesía, arquitectura, artes plásticas, música, coreografía y vestuario. Estas "invenciones" se celebraron tanto en residencias reales, como en nobiliarias o virreinales ¹⁵, donde se acondicionaron para el espectáculo las salas interiores de los palacios y los decorados naturales de jardines y ríos.

Una de las más famosas obras palaciegas del reinado del tercer Felipe fue *El premio de la Hermosura* de Lope de Vega, representada el 5 de noviembre de 1614 en la villa ducal de Lerma por encargo de la Reina, aunque costeada y organizada al completo por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. La ejecución teatral fue confiada a damas y meninas. La dirección escénica recayó en el futuro Felipe IV ¹⁶, que por entonces contaba con nueve años de edad, y que encarnó además el papel de Cupido y danzó en el primer intermedio ¹⁷.

Tras la subida al trono de Felipe IV se llevaron a cabo las llamadas Fiestas de Aranjuez de 1622 ¹⁸ en las que se festejaba el decimoséptimo cumpleaños del Rey representando *La Gloria de Niquea* de Villamediana ¹⁹, *El Vellochino de Oro* de Lope de Vega y *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza. El capitán e ingeniero Julio César Fontana se encargó de diseñar los distintos ambientes que requería la puesta en escena. Al igual que la ofrecida en Lerma, estas tres fueron protagonizadas por damas y meninas de la Reina; incluso la propia Isabel de Borbón interpretó el papel de La Reina de la Hermosura.

Encontrar Príncipes y Reinas en los escenarios palatinos no era un fenómeno exclusivo de la Corte de los Austrias. Existen testimonios, no sólo literarios sino también gráficos, de monarcas como Luis XIV o Leopoldo I ataviados con trajes destinados a la representación en los entornos cortesanos ²⁰. Se ha argumentado que una de las razones de estas "salidas a escena" era la de "expresar los valores constitutivos de la comunidad política que más que sobre la fuerza o la violencia giraban teóricamente entorno al amor, la armonía, la liberalidad, la alegría, la confianza y la paz" ²¹. Con argumentos basados en episodios mitológicos, pastoriles o caballerescos bien conocidos por el público cortesano, los personajes encarnados por los Monarcas en estas representaciones simbolizaban siempre aquellos principios. La diversión y el goce de los sentidos inundaban el festejo, pero además, las representaciones solían en-

rrar un mensaje universal como la superioridad de la razón frente a la pasión tal y como quedaba expresado por ejemplo en *La Gloria de Niquea* o *El Vellochino de Oro*.

El lenguaje alegórico era conocido y manejado por la elite cortesana. Los dioses, diosas y héroes clásicos se asociaban con cualidades morales ²²; Marte con el valor, Hércules con la Fuerza, Minerva con la Sabiduría. La Victoria adoptó la imagen de una mujer alada; la Abundancia, la de otra con una cornucopia. Aunque a veces las alegorías no eran tan fáciles de descifrar, el interés por los enigmas literarios y pictóricos formaba parte del gusto de la época e impregnaba por tanto los entretenimientos cortesanos. Algunas de las obras palaciegas que hemos podido conocer en nuestros días con más detalle fueron objeto de "exportación" deliberada a otras Cortes europeas. Es el caso por ejemplo de *La Fábula de Andrómeda* y *Perseo* de Calderón. Felipe IV mandó a la Corte de Viena un conjunto completo de letra, música y escenografía de aquel acontecimiento en lo que Sebastián Neumeister ²³ denomina una "suelta de lujo" como regalo para su suegro el Emperador Fernando III. En el ámbito del absolutismo europeo del siglo XVII no era extraño que las Cortes de Madrid o Viena intentaran sorprender a sus homólogos con el envío de testimonios de su esplendor y poder ²⁴. Ser y parecer eran para la teatralidad del Barroco una misma cosa y la noticia bien documentada de una magnífica fiesta en la Corte Madrileña no tenía como único objetivo dar aviso de un nuevo entretenimiento cortesano; era además un mensaje político que contenía la voluntad de autorrepresentación de los Austrias de Madrid.

FIESTAS TEATRALES Y POLÍTICOS "AUTORES" ²⁵

Cuando se organizaba una comedia en Palacio era generalmente el Mayordomo Mayor, auxiliado por el de Semana, quien daba aviso a las compañías de actores para que acudieran a su llamada ²⁶. La vigilancia y buena marcha de los ensayos y la supervisión de todo lo necesario para la puesta en escena corría a cargo del Alcaide de la residencia real en la que se desarrollaba el festejo. La presencia activa de validos o personajes políticos de renombre e influencia, en la preparación de fiestas y espectáculos teatrales cortesanos, se ha justificado muchas veces como una estrategia deliberada para distraer al Monarca de sus obligaciones en la gobernación ²⁷. Sin atreverme a negar esta posibilidad, creo que la función de los políticos de primera fila en la realización de espectáculos teatrales dentro del entorno palaciego era mucho más compleja. El Duque de Buckingham con Carlos I cumplió en las fiestas teatrales cortesanas un papel similar al de Lerma con Felipe III, el Conde Duque de Olivares y el Marqués de Heliche con Felipe IV o el propio Valenzuela con Carlos II. Su objetivo parcial podía ser "entretener" al Rey y además obtener una rentabilidad política como "autores", -es decir organizadores-, de aquellos eventos, pero no es menos cierto que, a través de la puesta en escena de esas fiestas, facilitaban la posibilidad de que el Monarca mostrara una imagen grandiosa y sorprendente capaz de ganarse el corazón de los que lo contemplaban provocando

Thomas Jan, Margarita Teresa en traje de teatro, Kunsthistorisches Museum, Signatura GG, n° 9136, Viena.

sorpreza y admiración. En este sentido, los políticos que procuraban aquellos espectáculos actuaban como fieles servidores de la Monarquía magnificando y colocando al Rey en su justo lugar ante los cortesanos.

El papel del Duque de Lerma en todo el montaje descrito en el estreno de *El premio de la hermosura* en 1614 fue crucial; como ayo del Príncipe le auxilió en todo lo necesario para su lucimiento. El éxito de la representación, y sobre todo el de su "director de escena", simbolizaba por añadidura el triunfo del valido.

En el reinado del cuarto Felipe la influencia del Conde Duque de Olivares y de su más estrecho círculo puede intuirse en muchas obras palaciegas y se conoce fehacientemente en otras tantas. La comedia de Quevedo titulada *Cómo ha de ser el privado*, realizada según J.H. Elliott²⁸ con motivo de la boda celebrada por poderes entre la Infanta María de Austria y el Rey de Hungría en abril de 1629, tenía como principal objetivo describir, a través de su personaje principal, el Marqués de Valisero, la vida de un Ministro honesto, desinteresado y entregado al trabajo y al servicio de su Rey, que se pretendía fuera reconocido por los espectadores como el vivo retrato del Conde Duque. Un gesto de promoción de la imagen personal del valido que no fue desdeñado con posterioridad por sus émulo. Pero junto a estas obras que podríamos calificar de "propaganda directa" auspiciadas por Don Gaspar de Guzmán, durante su periodo de influencia la noche de San Juan se convirtió en fecha fija de representaciones palaciegas, organizadas y costeadas por él mismo, su esposa y yerno o nobles acaudalados pertenecientes a su entorno, en las que los temas pastoriles caballerescos, y sobre todo mitológicos, abordados en las obras, adquirieron una profunda significación alegórico-moral²⁹. Las celebradas a partir de 1631³⁰, y durante toda esa década, son bastante conocidas por participar en ellas Lope de Vega y más tarde Calderón, y porque se conservan noticias y relaciones de sus puestas en escena.

Ocasionalmente los cortesanos, además de participar como público y como representantes, también escribieron comedias. Ese hecho concreto los convertía en protagonistas destacados dentro de un determinado acontecimiento festivo acaecido en el particular universo cortesano. El caso de Juan de Tarsis, Conde de Villamediana ya citado o el del Conde de Lemos que estrenó su obra *La casa confusa* en las segundas fiestas celebradas en Lerma en 1617, son sólo dos de los ejemplos más conocidos.

También durante el reinado de Carlos II, los políticos asimilados a las más altas esferas de poder siguieron ejerciendo de "autores" en las fiestas de Palacio. Es, sin embargo, una época mucho menos explorada; de ella se conocen básicamente las producciones calderonianas y las vicisitudes de las obras más famosas del discípulo aventajado de Calderón, el joven Bances Candamo.

Una parte del teatro escenificado ante la Corte por estos años comenzó a cumplir una función pedagógica más evidente que en otras ocasiones. Su destinatario último era precisamente el Rey, que nunca como ahora había sido tan frágil e inexperto. Sin embargo cuando aquellos montajes fueron acompa-

ñados de la fastuosidad, riqueza y lujo que le eran propios, contrastaron más que nunca con la situación de crisis nacional e internacional profunda vivida por entonces. Las voces discrepantes con el equipo de gobierno de turno, el privado o el propio Monarca, encontraron un filón para ejercitar su desaprobación atacando las prácticas escénicas palaciegas, que eran descritas como entretenimientos poco edificantes que generaban graves pérdidas, tanto del tiempo que el Monarca debía invertir en la gobernación, como del dinero que, según el criterio de los críticos, debía emplearse en asuntos más graves. Son conocidos los versos que atacaban duramente la puesta en escena de la fiesta que hizo el Príncipe de Astillano en el Buen Retiro en homenaje a los Reyes el 29 de enero de 1672. En ellos se denunciaba que:

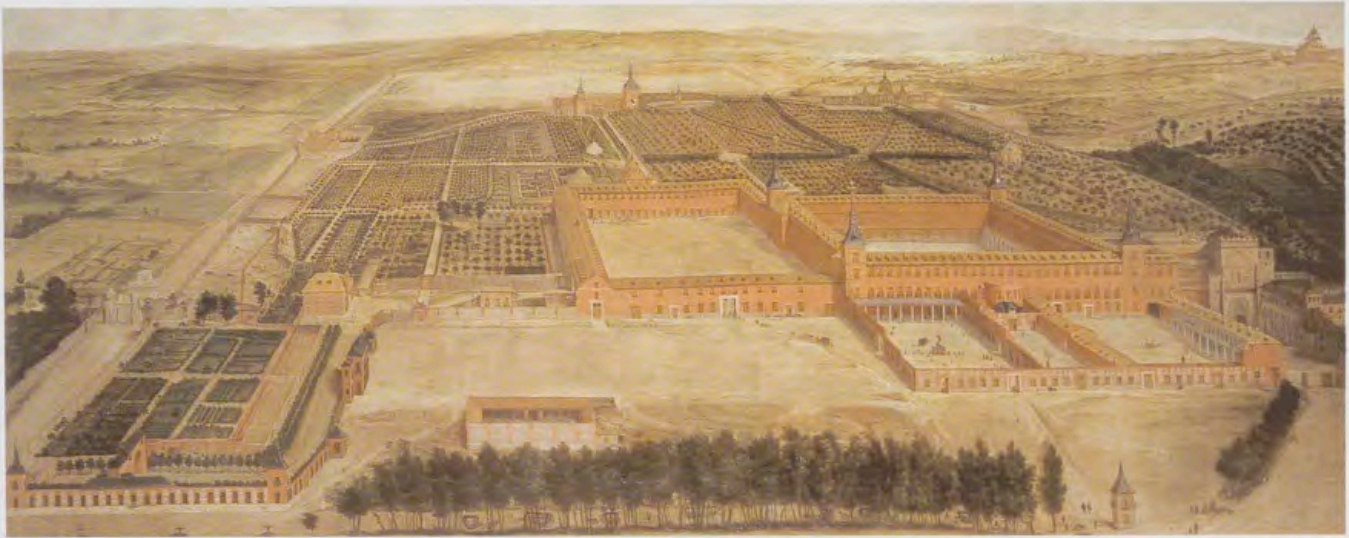
(...)Entre lanzas y paveses
Se halla el honor adquirido,
Y aquí quiere ser Valido.
Quien hace más entremeses (...)

El aludido era sin nombrarlo Valenzuela, señalado como un político sin peso ni pasado que pretendía acceder a las cotas más altas de poder propiciando las fiestas teatrales dentro de Palacio³¹. Pero hemos visto que esta práctica no era novedosa ni exclusiva del primer Ministro nombrado por Mariana de Austria; lo paradójico de la situación en el reinado de Carlos II fue que no había hazañas que exaltar o batallas triunfales que celebrar³². Sin embargo, a pesar de estar sumidos en una grave crisis económica y política, durante este reinado se realizaron las más costosas obras de aparato de las que tenemos noticia.

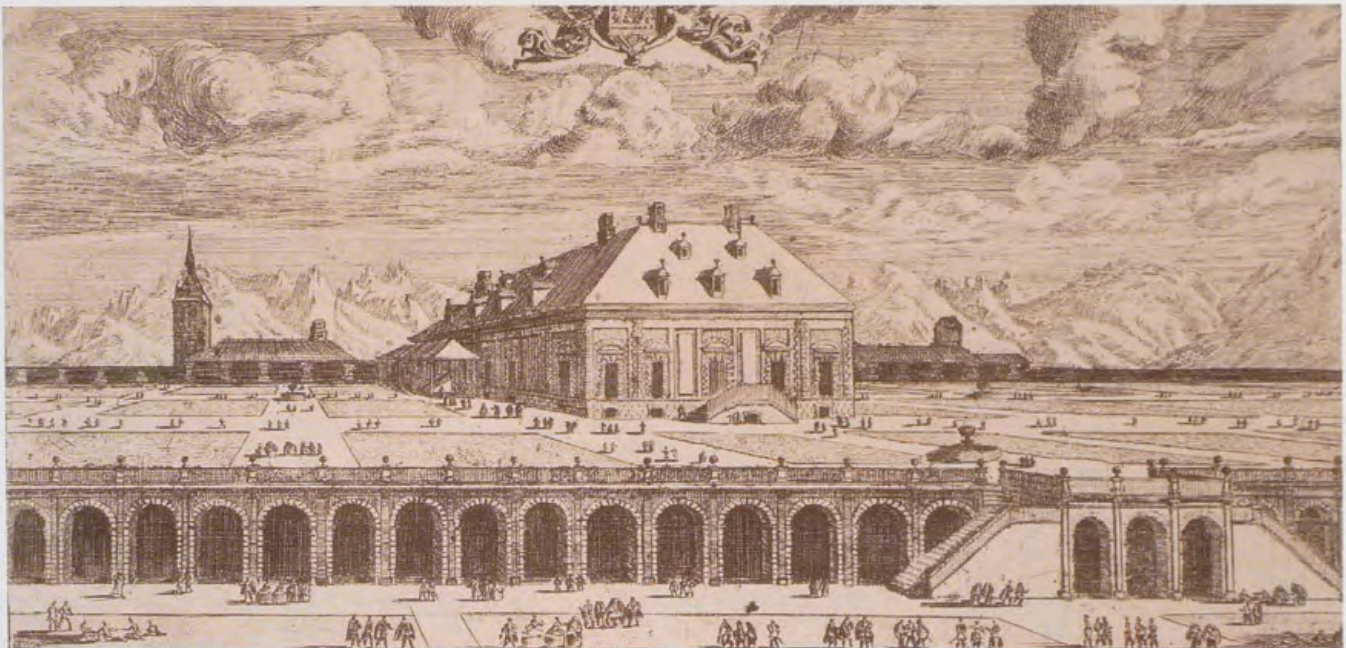
En plena crisis financiera de los años noventa, con suspensiones de pagos parciales decretadas en cadena casi cada año³³, el Monarca emitía también anualmente decretos que eximían a las compañías de teatro del cumplimiento de las pragmáticas contra el lujo para poder lucir en el escenario galas acorde con las exigencias de la representación³⁴. Una obligada magnificencia de madera, tela y cartón que sin embargo dejaba huella duradera en el recuerdo de los que observaban el espectáculo, que ya no se ofrecía sólo al círculo cerrado de la Corte, sino que se abría a un público económicamente acomodado, quizá para compensar los gastos de la puesta en escena con el pago de una entrada, pero que servía además para contrarrestar, —con la visión de un magnífico espectáculo—, las noticias que cada día abundaban sobre las derrotas cosechadas en los frentes europeos, y sobre todo para hacer partícipes a aquellos espectadores de los valores más profundos de su comunidad política ahora en grave crisis³⁵.

Sin embargo, el motivo más explícitamente esgrimido por los defensores del teatro palaciego realizado durante el reinado de Carlos II fue su valor como instrumento de enseñanza para el joven Rey. No sólo Bances, sino antes que él Juan de Zabaleta, en su obra *El*





Josepe Leonardo, Vista del Palacio y los jardines del Buen Retiro, 1636-1637, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.



Louis Meunier, Casa Real de La Zarzuela, hacia 1666, Museo Municipal, nº 1873, Madrid.

Emperador Commodo, historia discursiva según el texto de Herodiano (1666), defendió el valor de las obras palaciegas como instrumentos educativos para los jóvenes Monarcas:

No son las comedias para los Príncipes culpables, pero escritas con un poco de artificio pudieran serles no sólo inculpables sino provechosas, mayormente cuando los Príncipes son moços (...). A los Reyes se les atreve con gran dificultad la reprehensión, y con poquissimo fruto. La que es templada va tan sin calor que no obra. La que es ardiente suena como desacato y enoja. (...) Las comedias hazen esto con grande maña, porque proponen muy amable el exemplo; con esto enseñan lo que fingen, y lo enseñan mejor, porque fingen que no lo enseñan ⁵⁶.

La efectividad pedagógica de aquellos montajes fue puesta en duda básicamente por las elites políticas que no se sentían representadas en las esferas del poder tal y como ha quedado señalado, pero más tarde, en el trance de buscar acomodo en las altas res-

ponsabilidades gubernamentales o quizá habiéndolas conseguido ya, los que accedían utilizaban idénticos métodos para persuadir y además brillar con luz propia en el particular universo "teatral" de la Corte.

Volviendo precisamente a la obra a la que hacíamos alusión al principio y con la que Bances estrenó su quehacer literario en Palacio ⁵⁷, la pieza central describía la ingeniosa estratagema por medio de la cual Hernán Tello Portocarrero consiguió engañar en 1597 a los franceses que defendían Amiens, apoderándose de la ciudad. La obra entusiasmó al público, pues consiguió conectar con el ambiente general de francofobia vivido aquel año, no sólo en Palacio sino en el resto de la villa madrileña ⁵⁸. Bances vengaba así en el escenario, remontándose un siglo atrás, los repetidos agravios inflingidos por Luis XIV contra los intereses territoriales de la Monarquía, cuyo último episodio había supuesto nada menos que la pérdida de Luxemburgo.



Acuarela realizada por Francisco Herrera "el Mozo", con la Boca del teatro, durante la representación de la zarzuela de Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, 1672, Cod. Vindob. 13.217, folio 23, Nationalbibliothek, Viena.

La obra tiene toda la apariencia de ser un encargo por varios motivos. No sólo por la oportunidad y actualidad del tema tratado, sino por el héroe elegido, un antepasado de la familia Portocarrero³⁹ en pleno ascenso político por estas fechas, y que en algunos de sus pasajes⁴⁰ recuerda los contenidos de las obras genealógicas que tan de moda estuvieron en la sociedad cortesana del siglo XVII⁴¹, merced a que podían cumplir un papel promocional respecto a un linaje, al mostrar en el tablado con todos los adornos requeridos por el mecenas los servicios prestados a la Corona.

Si en otras épocas se habían realizado encargos oficiales o semificiales como *El sitio de Breda* de Calderón, que se representó en Palacio el 5 de noviembre de 1625, o *El Brasil restituido* de Lope, que se escenificó al día siguiente con la intención de festejar recientes y felices episodios bélicos para la suerte de las armas de la Monarquía, ahora se acudía a las glorias pasadas como compensación de los desastres presentes y como guía o enseñanza de lo por venir, pues en la propia obra se afirma:

"(...) que es la política (v. 281 y ss.)
una astrología tan fácil,
que por lo que fue adivina
lo que será; y las edades
futuras en las pasadas
ciertas reflexiones hacen.

El héroe de esta comedia defendía explícitamente la puesta en práctica de una filosofía política en la que el pragmatismo, aderezado con ciertas dosis de pruden-

cia⁴², fuera la clave de actuación en los asuntos de Estado tal y como propugnaban, desde el género de la tratadística política, algunos de los que pretendían acceder al poder por esos años o ya lo habían hecho⁴³. Esas máximas terminarían reflejándose en las decisiones que los sucesivos responsables del gobierno adoptaron durante los últimos años del siglo, y en especial la de elegir al nieto de Luis XIV, legítimo heredero de la Monarquía Católica.

UN GENIO LITERARIO EN PALACIO: EL JOVEN CALDERÓN

Los años de más brillante creación en la escena palaciega del siglo XVII fueron los protagonizados por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). El cambio de testigo entre los dos talentos del teatro seiscentista cortesano se produjo en 1635 con el estreno de la última comedia mitológico-pastoral de Lope, *El amor enamorado* y la primera escrita en su totalidad por Calderón, *El mayor encanto, amor*⁴⁴. Los estilos dramáticos de ambos genios diferían sustancialmente. Mientras que en las producciones dramáticas de Lope predominaba lo lírico sobre lo dramático, en Calderón la prioridad de sus creaciones residía en los resortes poéticos de la acción y en la subordinación de la escenografía al texto literario. También la interpretación de los mitos era distinta para uno y otro. Si a Lope le servían como simple base argumental para desarrollar el eterno tema del amor, Calderón confirió a los mitos una lectura alegórica y moral que supo equilibrar dando entrada también al componente cómico del gracioso.



Lucas Jordán, Retratos de Carlos II y Mariana de Austria, fresco de la Escalera Principal del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

En el caso de *El mayor encanto, amor*, tomó como fuentes de inspiración *La Odisea* y *La Metamorfosis* de Ovidio y eligió como protagonistas de la obra a la maga Circe y a Ulises, ambos utilizados respectivamente como símbolos de la Concupiscencia y de la Razón. La representación de esta obra sirvió para marcar definitivamente los límites de influencia reservados en el escenario palaciego al genio literario y a la creación de artificios y tramoyas. Es bien conocido el enfrentamiento protagonizado por nuestro autor y Cosme Lotti a la hora de proyectarla. El tramoyista italiano ideó una fiesta espectacular para la noche de San Juan en el estanque y los jardines del nuevo palacio del Buen Retiro y quiso imponer a Calderón su criterio en la concepción global del espectáculo, del mismo modo que los ingenieros italianos supervisaban los textos de los libretistas ligures. Calderón se opuso decididamente a la intromisión del escenógrafo en el campo literario y adaptó la puesta en escena a su propia visión de la representación que debía ser el resultado de armonizar los decorados, los efectos de sorpresa y la música, con la forma y contenido de los versos que para el insigne poeta eran el alma de toda aquella creación.

En la noche de San Juan del año siguiente, sumidos en la atmósfera teatral propiciada por Olivares, Calderón estrenó *Los tres mayores prodigios*, obra que requirió el concurso de tres compañías teatrales profesionales para su materialización⁴⁵. A ella le siguieron otras en años sucesivos como *Certamen de amor y celos*, en la actualidad perdida.

No es una cuestión menor que sea precisamente en esta década, —en la que los actores profesionales tomaron definitivamente los escenarios palaciegos—, cuando los representantes organicen su propia cofradía gremial y obtengan sede definitiva para su corporación en la parroquia de San Sebastián de la villa de Madrid⁴⁶. Mientras en otras latitudes el oficio de representar no es considerado digno, e incluso es frecuente que a los que se dedican a esta profesión se les niegue el enterramiento en sagrado, los autores de comedias que trabajan en Madrid obtienen la respetabilidad oficial de su actividad el 21 de julio de 1632, coincidiendo con su irrupción definitiva en los grandes montajes de Corte.

Las guerras de Cataluña y Portugal, la caída del Conde Duque, la muerte de la Reina Isabel de Borbón y la del Príncipe Baltasar Carlos desterraron los festejos cortesanos. Pero a partir de 1648, con la presencia de la nueva Reina Mariana de Austria, el teatro volvió a los escenarios y estancias de Sitios Reales y Palacios.

En 1648 el Coliseo del Buen Retiro reabrió sus puertas con una producción novedosa nacida de las manos de Calderón, *El jardín de Falerina*⁴⁷. En ella empezó a experimentar una nueva fórmula teatral en la que la poesía, la música y la puesta en escena tenían una relación más estrecha, por lo que ha sido considerada una obra de transición entre la primera y la segunda época de la dramaturgia cortesana calderoniana. Segunda época desarrollada a partir de los años cincuenta, y que fue de intensa actividad a pesar de estar dedicado

exclusivamente a las representaciones palaciegas y a los autos sacramentales.

EL CALDERÓN MADURO: NUEVAS FÓRMULAS Y NUEVOS CONTENIDOS

Desde los años cincuenta y hasta su muerte en 1681 Calderón dominó cualitativamente el teatro de Corte español. Los intentos de otros creadores secundarios como Juan Bautista Diamante, Bolea o Ulloa y Pereira dieron como resultado comedias frívolas e intrascendentes que no alcanzaron su altura. Don Pedro escribió algunas de escenografía simple como *Darlo todo y no dar nada* o *Cada uno para sí*, mientras otras pertenecían de lleno al género de las invenciones.

Una de sus preocupaciones fundamentales por estos años fue crear modalidades de teatro lírico que pudieran adaptarse a los gustos del público español. Entre 1651 y 1660 planteó sus dos propuestas; por un lado la zarzuela ⁴⁸, que fue aceptada por los espectadores sin reserva; por otro, un tipo de ópera que no tuvo éxito ni continuidad.

La combinación de intervenciones habladas, declamadas con el estilo recitativo propio de la ópera italiana y cantadas al modo tradicional en forma de coros o arias, encontraron una madura propuesta en *La fiera, el rayo y la piedra* ⁴⁹. Realizada en colaboración con el ingeniero Baccio del Bianco, se organizó para festejar el cumpleaños de Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1651, aunque quizá por la complicación de la puesta en escena la representación se retrasó hasta mayo del año siguiente. Tras su estreno para el público cortesano, el Coliseo se abrió al público ofreciendo treinta y siete representaciones consecutivas de aquella pieza. Y es que las producciones palaciegas calderonianas, a diferencia de otras anteriores, pudieron ser vistas por un público más amplio que el estrictamente cortesano ⁵⁰ y exigieron además una puesta en escena cada vez más "profesional" que requería el concurso casi absoluto de representantes de oficio y en especial de actrices que asumieran las altas exigencias coreográficas y musicales que los libretos de estas obras demandaban ⁵¹.

Forma de zarzuela tuvo también la fábula de *Andrómeda y Perseo*, celebrada el 18 de mayo de 1655, por encargo de la Infanta María Teresa para celebrar el restablecimiento de Mariana de Austria tras un episodio de varicela ⁵². Pero la primera obra que se califica en el propio título con este nombre es *El golfo de la Sirenas* representada en 1657. Como es sabido esta denominación procede del Palacio del Real Sitio de la Zarzuela, situado cerca de El Pardo en Madrid, lugar donde la obra se estrenó por primera vez ⁵³. A diferencia de las piezas anteriores, ésta sólo tenía un acto, aunque el espectáculo se completaba con una loa y una mojiganga. En 1658 se presentó en el Coliseo otra "fiesta de zarzuela" titulada *El laurel de Apolo*, que estaba ya muy cerca de ser una verdadera ópera. Era ésta la segunda modalidad escénica de aspecto lírico propuesta por Calderón. En 1657 había muerto Baccio del Bianco y vino en su sustitución Antonio María Antonozzi, pintor y arquitecto romano que tuvo como introductor en la Corte madrileña al nuncio apostólico Giulio Rospligliosi, un destacado libretista de óperas italianas. Es en este contexto de influencia italianizan-

te en el que Calderón escribió su ópera *La púrpura de la rosa*, obra enteramente cantada, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en enero de 1660, y en cuyo preámbulo Calderón avisaba sobre su intención de crear un género nuevo en el campo lírico, género que fijaría unos meses más tarde en *Los celos aún del aire matan*, interpretada también en aquel escenario en diciembre de ese mismo año. El montaje de la obra se realizó bajo la dirección del Marqués de Heliche, quien desde 1656 colaboraba con Calderón en la organización y puesta en escena de sus piezas mitológicas. Sin embargo, la acogida de este género innovador no debió ser todo lo calurosa que cabría esperar y a partir de entonces Calderón no volvió a escribir obras enteramente cantadas.

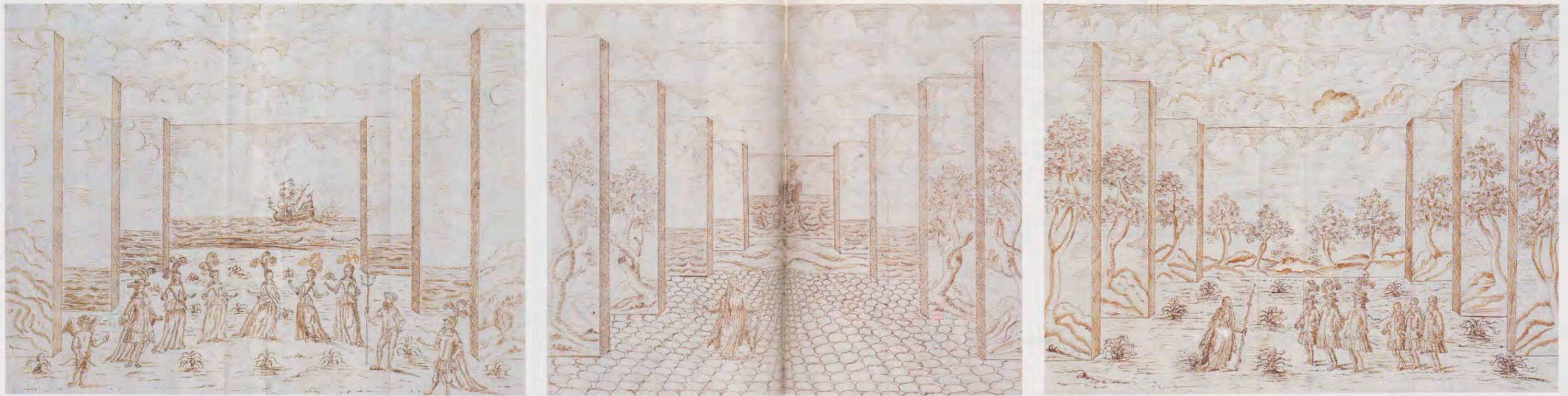
Respecto a los temas abordados en sus obras, es la mitología su principal fuente de inspiración. Los personajes mitológicos se convierten en símbolos y los pensamientos y acciones que desarrollan en el escenario se alegorizan para desempeñar una función moralizante y didáctica ⁵⁴.

A partir de 1661 elaboró obras de tipo mitológico organizadas en tres jornadas, en las que el verso hablado y cantado guardaban un equilibrio. Las dos primeras *Apolo y Climene* y *El hijo del Sol, Faetón* formaban una unidad temática. Ambas abordaban los mitos de sufrimiento y destrucción. En la primera, la figura de Climene recuerda a la de Segismundo en *La vida es sueño*. En ella se refleja el problema de la educación y del abuso del poder paterno. En la segunda, el protagonista Faetón, fruto de los amores prohibidos de Climene, simboliza en una primera lectura el pecado de la soberbia por el cual recibe un cruel castigo; pero el comportamiento de Faetón puede interpretarse también como el de un héroe trágico, prerromántico, que se enfrenta con fortaleza a su destino aunque pierda.

Otra pareja de obras calderonianas vinculadas entre sí por varios aspectos fueron *Eco y Narciso* y *El monstruo de los jardines*. En ellas Narciso representa la vanagloria y la egolatría; Eco la inmortalidad de la fama tan codiciada por los hombres pero que en realidad es perecedera como el propio eco. En *El monstruo de los jardines* encontramos también uno de los temas más frecuentes en la dramaturgia calderoniana, el vencerse a sí mismo.

La última obra palaciega escrita por Calderón en el reinado de Felipe IV fue *Ni amor se libra de Amor* representada en el Buen Retiro en 1662 y basada en el mito de Psique y Cupido que narra Apuleyo en *El asno de oro*. Esta obra se puede comparar con *Eco y Narciso* por la perfección de su estructura, la tensión lírica y el lenguaje poético apto para la música que, como en ocasiones anteriores, fue compuesta por el músico de palacio, Juan Hidalgo.

En el reinado de Carlos II Calderón escribió cuatro obras palaciegas: *Fieras afemina amor*, *Fineza contra fineza*, *La estatua de Prometeo* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. La primera, acompañada de gran aparato escénico se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro en 1670. Si la segunda era prácticamente una comedia de enredo con personajes mitológicos, en *La estatua de Prometeo* igual que en *Fieras afemina amor*, además del trasunto filosófico moral se puede vislumbrar un reflejo de la contemporánea situación política de España en esos años. En concreto el conflicto entre el



Escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La Fiera, el Rayo y la Piedra*, 1690, Biblioteca Nacional, Manuscrito nº 14614, láminas, 2, 3 y 4, Madrid.

hijo natural de Felipe IV, Don Juan José de Austria y la Reina Madre con sus partidarios. Según esta interpretación aquel hombre dado a la ciencia, y considerado como un inteligente político, sería el prototipo de la figura de Prometeo, reuniendo también en su persona cualidades de guerrero propias del *alter ego* de Prometeo en la obra, su hermano Epitemeo. Siguiendo con esta lectura en clave política, Mariana de Austria reuniría los dos rasgos característicos de las diosas Pallas y Minerva, mientras que el Rey Carlos II se identificaría con Apolo árbitro y mediador en el conflicto entre su madre y hermano⁵⁵.

Sería una de las manifestaciones de ese teatro pedagógico desarrollado durante el reinado de Carlos II en el que las producciones de Bances Candamo constituyeron un paso más. Este brillante seguidor de Calderón realizó dramas mitológicos al estilo de su maestro como *Duelos de ingenio y Fortuna* o *Fieras de celos y amor*, pero destacó sobre todo en el tratamiento del teatro palaciego de tema histórico.

Incluso en su primera obra palaciega ya comentada da la clave interpretativa del teatro como instrumento de educación para los Monarcas, tal y como defendería más tarde, en su opúsculo teórico *Theatro de los Theatros*⁵⁶ y en el resto de sus obras palaciegas más conocidas. Según Bances las comedias debían encerrar intención y ejemplo para enseñar a los gobernantes el mejor ejercicio del poder. En *El esclavo en grillos de Oro*, estrenada en noviembre de 1692 en el Salón Dorado de Palacio, se lanzaban densas reflexiones sobre el problema de gobernar, elegir al Monarca y determinar sus deberes. Bances situó la acción en la Roma del Emperador de origen español Trajano, que encarnaba la figura de un Rey sabio y justo que da una lección sobre el arte de gobernar a su sobrino que había conspirado contra él para derrocarlo. En lugar de decretar su condena a muerte, el castigo impuesto consiste en obligarle a asumir las tareas de gobierno. La conclu-

sión de la obra es que la práctica del poder exige tantos sacrificios, que pueden compararse con la esclavitud en cadenas de oro.

Por último *La piedra Filosofal*, estrenada en Palacio en enero de 1693 para celebrar los años de la Archiduquesa de Baviera María Antonia, aborda de nuevo el tema de la sucesión española. El Rey Hispán, que personifica a Carlos II, busca marido para su hija Iberia y se dirige para pedirle consejo a un sabio astrólogo. Éste tiene que ayudarle a elegir a uno de los tres pretendientes para la mano de su hija. La suerte recae en Híspalo, que es hijo de su primo hermano. En esta obra el mensaje resultó demasiado explícito. El "decir sin decir"⁵⁷ de su teoría se trocó en "decir diciendo", y tras su estreno, Bances acabó con su brillante carrera de dramaturgo cortesano.

Este desenlace nos hace pensar que el camino del teatro pedagógico fue difícil y arriesgado y que con excepción de Bances, no copó tras la muerte de Calderón la mayoría de las producciones palaciegas de tiempos de Carlos II. Aún sin conocer en detalle todas las fiestas teatrales del periodo, la lista de obras palaciegas acometidas por otros autores: Juan Vélez de Guevara, Juan Bautista Diamante, Agustín de Salazar y Torres, Melchor Fernández de León, Pablo Polop, Marcos de Lanuza, Pedro Scotti de Agoiz, Antonio de Zamora, Lorenzo de las Llamosas, José de Cañizares, Francisco Avellaneda o Alejandro Arboreda, nos dan más de una veintena de obras representadas que al menos cuadruplican la producción de Bances.

Por último, hay un rasgo en el teatro de Corte desarrollado por Calderón que no debemos dejar de lado. Junto a la tonalidad, seria, sublime, trascendente, en la que caben interpretaciones políticas, está el elemento cómico y burlesco representado siempre en las obras centrales por el gracioso, pero en el que debemos tener en cuenta también los con-

tenidos de las piezas cortas intercaladas en los intermedios de la fiesta teatral. La importancia del componente cómico en sus obras era tan grande que por ejemplo en *El golfo de las Sirenas*, este aspecto cobra más importancia que lo serio si tenemos en cuenta la totalidad de la pieza, su loa y la mojiganga final.

Si Calderón fue modelo en muchos aspectos para sus continuadores, lo fue también en este ámbito. Las zarzuelas escritas por sus seguidores recogieron siempre el componente humorístico tal y como él lo fijó⁵⁸. Así es por ejemplo en una de las pocas que conservamos con testimonio gráfico, *Los celos hacen estrellas*⁵⁹ de Juan Vélez de Guevara, hijo de Luis y uno de los comediógrafos que más éxito tuvieron en la segunda mitad del siglo XVII. Esta zarzuela, muy superficial en su argumento y en la que se mezclan elementos mitológicos, alegóricos y pastoriles se representó con motivo del cumpleaños de la Reina Madre. En ella los graciosos Momo y Temia se encargan de comentar en tono burlesco las acciones de los dioses y es seguramente la parte más lograda de toda la composición.

Finalmente, debemos señalar que el género de la comedia burlesca y de las llamadas "comedias de repente"⁶⁰ se cultivó con éxito en Palacio durante la segunda mitad del siglo XVII. El *Céfalo y Pocris* de Calderón parodia su propia obra mitológica *Celos aún del aire matan* y además hace burla de personajes trágicos y poéticos que presentaban un aspecto elevado en sus restantes dramas. Un paso más en el desarrollo de este teatro de humor sería la fiesta teatral anónima recientemente descubierta titulada *Las bodas de Orlando*⁶¹ representada al parecer en 1685 y que permitía, a través de unos elogios aparentes dedicados al Rey, entrar en un lenguaje burlesco lleno de sutiles ironías. Y es que cuando en el juego del espejo teatral el reflejo de los héroes del escenario era el último Austria, la dis-

torsión producida entre el original y la copia podía dar como resultado una imagen esperpéntica que desembocaba, no sabemos si queriéndolo o no, en sátira mordaz.

NOTAS

¹ En concreto la de Manuel Mosquera y la de Rosendo López. La mayor parte de las noticias sobre las compañías teatrales que representaron teatro palaciego en la segunda mitad del siglo XVII en, N.D. Shergold, y J.E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books, Londres, 1982.

² Para una visión global de la historia del teatro de Corte español vid. N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford University, Oxford, 1967.

Respecto a las celebraciones familiares en Palacio eran fijas durante el reinado de Felipe IV: Los años del Rey, el 8 de abril. Los de la Infanta Margarita, el 12 de julio. El de Mariana de Austria, el 26 de julio, y su cumpleaños el 22 de diciembre. El del Príncipe Baltasar Carlos, el 6 de noviembre, y su santo el 4 del mismo mes, y los años de la Infanta María Teresa el 20 de septiembre. En el reinado de Carlos II la lista de celebraciones de estas características es más larga: El santo del Rey el 4 de noviembre y su cumpleaños el 6 del mismo mes. El santo de la Reina Madre Mariana de Austria, el 22 de diciembre, y su cumpleaños el 26 de julio; el santo de la Reina María Luisa, el 25 de agosto hasta 1689. Los años del Rey de Francia, el 5 de septiembre hasta 1689. Los años del Duque de Orleans el 21 de septiembre hasta 1689. Los años de la Reina María Luisa, el 26 de abril hasta 1689. El santo del Duque de Orleans, el 1 de mayo hasta 1689; los años de la Duquesa de Orleans, el 27 de mayo hasta 1689; los años del Emperador, el 9 de junio, y el santo del Emperador, el 15 de noviembre; los años de la Emperatriz a partir de 1689. Los años de la Reina Mariana de Neoburgo, el 28 de octubre a partir de 1689. Los años de la Duquesa de Neoburgo, el 19 de noviembre a partir de 1689; el santo de la Duquesa de Neoburgo, el 30 de marzo a partir

de 1689; los años de la Archiduquesa y Electriz de Baviera, María Antonia, el 18 de enero.

³ Citado por F.B. Pedraza Jiménez, "El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV" en *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 10, p. 75.

⁴ O. Arroniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 270-272. Estas comedias solían denominarse "ordinarias", pues no celebraban nada en especial.

⁵ Un ejemplo de los problemas que podía entrañar la adaptación de estos lugares a las representaciones es este texto fechado el 4 de mayo de 1688 y escrito por el Condestable de Castilla: "Oy a las 11 me mandó llamar la Reyna nuestra señora y me dijo que el rey no quería que se hiciese la comedia en otra parte que en la pieza que había señalado en el Quarto de Príncipes y que así se podía ir armando el teatro (...). El dibujo (...) no se podrá acabar en estos cuatro días. Don Vicente le está haciendo pero desconfiado de que no a de servir por la corta capacidad del sitio (...)" En N.D. Shergold y J.E. Varey, 1982, p. 192, doc. 115 [op. cit. n. 1].

⁶ Aunque no se conocen exactamente las dimensiones del escenario se ha calculado que el tablado debía ser de unos 200 m². Para esta cuestión vid. R. Maestre, "El actor calderoniano en el escenario palaciego" en J.M.^a Díez Borque (Ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis Books, Londres, 1989, pp. 177-195.

⁷ J. Varey, "Scenes, machines and the theatrical experience in Seventeenth-Century Spain" en *Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, V, 1985, pp. 51-65.

⁸ I. Arellano, K. Spang y M.C. Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la Loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994.

⁹ A. Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid, 1944, pp. 22 y ss.

¹⁰ T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, 1995, pp. 59 y ss. La cita de Calvete de Estrella pertenece a: *El felicísimo viaje de el muí alto y muy poderoso príncipe don Phelipe, hijo del Emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras en la baja Alemania: con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes*, Amberes, 1552.

¹¹ En C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804. Edición a cargo de J.M.^a Díez Borque, Barcelona, 1975, pp. 65-64. Esta fiesta se celebraba el día de San Nicolás de Bari. En ella se ofrecían máquinas, representaciones y músicas. A partir de 1585 se trasladó a la Corte de Saboya cuando Catalina Micaela casó con el Duque.

¹² Felipe II ofreció a su joven esposa y a la Corte instalada todavía en Toledo una puesta en escena titulada "El Parnaso Regocijado". En cuanto a la participación de las propias damas de Palacio en las farsas, sabemos por ejemplo que en 1564 las de la Princesa Juana ejecutaban una obra a la que asistió Felipe II que se mostró crítico con la puesta en escena, pareciéndole "desmañada y fría". En T. Ferrer Valls, 1995, p. 69 [op. cit. n. 10]. El texto, sobre el que ha trabajado Teresa Ferrer, se halla completo en la Real Academia de la Historia. Col. Salazar. L. I fol. 24 a 27 y está reproducido también al completo en A. Amezuza y Mayo, *Isabel de Valois. Reina de España*, Vol. III, pp. 468-472.

¹³ Carlo Pallavicini al Duque de Saboya, Madrid, 20 de octubre de 1584. Turin Archivio di Stato, Lettere Ministri. Carteggio Diplomatico. Spagna. Mazzo 5. Mi agradecimiento a Fernando Bouza que me ha proporcionado este dato.

¹⁴ El que escribe es un informante de Cristóbal de Salazar, Secretario de la Embajada de S. M. en Venecia. 19 de febrero de 1586. Las fechas de las comedias a las que se refiere el texto serían: el 22 de enero de 1586 la de las damas y el 9 de febrero del mismo año la de los criados de la Infanta. AGS, Estado, leg. 1537-171.

¹⁵ T. Ferrer Valls, 1995, sobre todo el capítulo III, pp. 105 a 142 [op. cit. n. 10].

¹⁶ El Príncipe Felipe sólo daba la orden de entrada y salida de los actores, no fue, evidentemente, el "director" del espectáculo.

¹⁷ "Relación de la famosa comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado..." en M. Menéndez Pelayo (ed.); *Obras de Lope de Vega*, vol. 28, BAE 253, Madrid, 1970, pp. 405-415.

¹⁸ Sobre estas representaciones existen numerosas noticias. La relación más conocida fue la que redactó un año después de su celebración Antonio Hurtado de Mendoza, titulada *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor Felipe IV*, Madrid, 1625. O la del propio Villamediana incluida en *Obras de Don Juan de Tassis conde de Villamediana*, Zaragoza, 1629, pp. 1-54.

¹⁹ T. Chaves, *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Doce Calles, Aranjuez, 1991.

²⁰ El Rey como actor lo encarna de manera prototípica Luis XIV. Vid. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995, Cap. II. Para otras referencias de príncipes que participan en representaciones teatrales durante el Barroco vid. K.P. Aercke, *Gods of Play. Baroque festive performance as Rhetoric Discourse*, Albany, 1994.

²¹ F. Bouza, "El rey a escena. Mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, H^a Moderna, T. 10, 1997, pp. 35 a 52; p. 40.

²² Sobre esta cuestión vid. S. Neumeister, *Mito y representación*, Kassel, Reichenberger, 1998.

²³ S. Neumeister, "Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón" en J. Alcalá Zamora y A. E. Pérez Sánchez (Coords.); *Velázquez y Calderón, dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000, pp. 197-220.

²⁴ Otro caso conocido, aunque menos difundido al no contar con grabados o dibujos de la puesta en escena, fue el estreno de *Fineza contra fineza* en la Corte de Viena tras las bodas celebradas entre Leopoldo I y Margarita de Austria. El Embajador de España en Viena, Marqués de los Balbases, fue el encargado de prepararla el 22 de diciembre de 1671 para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria. Esta fiesta teatral "importada" desde Madrid ha sido estudiada por M. Reyes Peña, "El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de "Fineza contra Fineza" en Viena (1671) y en Madrid (1717)" en *Actes du Congrès International: Théâtre, Musique et arts dans les cours Européennes de la Renaissance e du Baroque*, Varsovie, 23-28 septembre, 1996, pp. 115-141.

²⁵ El autor de comedias no era el creador de la obra literaria sino el empresario que ponía en marcha el espectáculo teatral. Formaba la compañía, dirigía a los actores, se abastecía de los vestidos necesarios para la representación, compraba a los poetas las obras teatrales y concluía acuerdos con instituciones o particulares para presentar los espectáculos.

²⁶ J.E. Varey, "La Mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), pp. 145-168.

²⁷ Así lo afirma uno de los estudiosos más conocidos del teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XVII desde el lado de la literatura. K. Sabik, *El teatro de Corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, Varsovia, 1994, p. 22.

²⁸ J.H. Elliott, "Quevedo y el Conde Duque de Olivares" en *España y su Mundo, 1500-1700*, Madrid, 1990, pp. 229-252.

²⁹ C. Sanz Ayán, "Bajo el signo de Júpiter: negocios y hombres de negocio en el Madrid del seiscientos" en M. Morán Turina y B. García García (Ed.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. I. Estudios históricos*, Madrid, 2000, 61-79.

³⁰ "Relación de la fiesta que hizo a sus magestades y altezas el Conde Duque la noche de San Juan de este año de 1651" en C. Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, pp. 167-190.

³¹ En M. Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 441. Que Valenzuela era un gran aficionado a las comedias ha sido frecuentemente comentado como un demérito hacia su persona. Como anécdota recordemos que esta "pasión" dulcificó su situación en el destierro de Filipinas organizando festejos teatrales para las autoridades de aquellos territorios.

³² A falta de ciertas virtudes tradicionales que exaltar, se buscan otras, por ejemplo la Piedad. Recordemos los numerosos grabados y relaciones de tiempos de Carlos II en los que se narra la traslación del Viático en la carroza real para hacer que llegue la extremaunción a un enfermo moribundo.

⁵³ Sobre estas suspensiones de pagos en cadena poco conocidas AGS, CJH, leg. 107 y 1649.

⁵⁴ Un ejemplo de estos decretos en AHN, Consejos, lib. 1277, fol. 165 y ss: "He resuelto que a las compañías de representantes de Madrid se les permita por otro año hasta el día del Corpus del que viene de noventa y tres, el uso de los vestidos contra premática que tienen hechos (...)".

⁵⁵ Sobre esta cuestión aunque para el teatro de Shakespeare *vid.* S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

⁵⁶ *OBRAS EN PROSA DE DON IOAN DE ZAULETA CORONISTA DEL REY NUESTRO Señor. Por él mismo añadidas. SEGUNDA IMPRESSION. DEDICADAS AL SEÑOR DON ALONSO MÁRQUEZ DE PRADO.* Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1672, 474-475.

⁵⁷ La obra se encuentra publicada en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, BAE Atlas, Madrid, 1951, pp. 569-589.

⁵⁸ El Duque de Maura describe varios episodios callejeros en los que el ambiente antifrancés derivó en algaradas contra los transeúntes y sirvientes de apariencia u origen galo. Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1942, Tomo II, p. 175.

⁵⁹ Una muestra de literatura laudatoria menos sutil en la que también está implicado Don Luis de Portocarrero es el pliego de cordel fechado en 1679, dedicado al Cardenal cuando hizo su entrada en Toledo y titulado: *Al eminentísimo S. Cardenal D. Luis Fernández Portocarrero Obispo de Toledo en su primera entrada que hizo en esta ciudad de Toledo el día 6 de junio y el aparato y regocijo que la plebe tuvo este día.* En B.N. V.E. /128-55.
Don Luis Fernández Portocarrero, que sería primer Ministro en el último año de reinado de Carlos II, venía ejerciendo una notable influencia política durante el último cuarto del siglo XVII. En esta obra se le señala como alguien esperado con aires mesiánicos en la ciudad imperial.

⁴⁰ El tono laudatorio hacia el héroe de la obra teatral se aprecia por ejemplo en estos versos:
(...) y callo que fui (v.470)
pues todo el orbe lo sabe
el primer español que hizo
ver sobre sus homenajes
con las armas de Borgoña
cruzados sus tafetanes (...)

⁴¹ Sobre los encargos de obras genealógicas *vid.* T. Ferrer Valls, "Lope de Vega y la dramatización de la Materia genealógica (I)" en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 10, Madrid, 1998, pp. 215 a 251.

⁴² Sobre el Tacitismo en su faceta teórica y práctica *vid.* J.A. Maravall, *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, 1997, cap. I, pp. 21-71.

⁴³ Sobre la evolución de la influencia política del Cardenal Portocarrero en el último cuarto del siglo XVII *vid.* P. Portocarrero y Guzmán, *Teatro Monárquico de España*, Madrid, CEPC, 1998. Introducción de C. Sanz Ayán, en concreto pp. XXII-XXXII.

⁴⁴ En 1654 Calderón de la Barca ya había escrito para Palacio el tercer acto de la comedia *Polifemo y Circe* en colaboración con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán.

⁴⁵ La de Tomás Fernández, Pedro de la Rosa y Sebastián de Prado.

⁴⁶ Aunque la documentación procedente de la Cofradía de la Novena sigue bajo custodia privada, y hasta hoy su consulta está prácticamente cerrada a los investigadores, la escritura de fundación y el establecimiento de su sede en la parroquia de San Sebastián se encuentra en AHPM prot. 15.985, fol. 451 y ss.

⁴⁷ E. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela; o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, 1954, p. 59 y ss.

⁴⁸ L.K. Stein, *Songs of Mortals Dialogues of the Gods: music and theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford University Press, 1995, pp. 152 y ss.

⁴⁹ *La Fiera, el rayo y la piedra* fue una obra con fortuna en el repertorio palaciego de años posteriores, pues volvió a reponerse al

menos en 1670 en Madrid y en 1690 en Valencia. Para la escenografía de esta última puesta en escena *vid.* A. Valbuena Prat, "La escenografía de una comedia de Calderón" en *Archivo de Arte y Arqueología*, XVI, 1950, pp. 1-16 y 25 láminas y también J. Navarro de Zuillaga, "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón dada en Valencia en 1690" en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* nº 8/III, Amsterdam-Atlanta, 1989, pp. 751-762. Sobre las numerosas ediciones de este texto a lo largo de los siglos XVII y XVIII *vid.* A. Egido, "La puesta en escena de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según la edición de 1664" en A. Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184.

⁵⁰ Esta costumbre de ofrecer el espectáculo palaciego a un público más amplio que el meramente cortesano se inició en 1635 con la representación de *El mayor encanto, amor*, que se representó durante cuatro días seguidos destinando el último de ellos para que acudiera el público en general.

⁵¹ C. Sanz Ayán, "Las autoras de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón" en J. Alcalá Zamora y E. Belenguier (Coords). *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, CEPC, 2001, vol. II, pp. 545-579.

⁵² De esta representación conservamos muchas noticias precisas gracias a la "sueta de lujo" enviada a Viena por Felipe IV y que en la actualidad se halla en Manuscrito Typ 258 H; Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, Department of Printing and Graphic Arts, Houghton Library, Harvard University.

⁵³ Esta obra se repuso de nuevo en el carnaval de ese mismo año, aunque ahora en el Coliseo del Buen Retiro. Más noticias de ella en P. Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas*, Kassel, Edition Reinchenberger, 1989. *Vid.* Introducción de S.L. Nielsen, pp. 1-49.

⁵⁴ Sobre esta cuestión *vid.* M. Rich Greer, *The play of power: mythological court drama of Calderón de la Barca*, Princeton-New Jersey, 1991.

⁵⁵ J.N. Alcalá Zamora, *Estudios calderonianos*, Academia de la Historia, Madrid, 2000, pp. 85 y ss.

⁵⁶ F. Bances Candamo, *Teatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, Tamesis Books, Londres, 1970. Prologo, edición y notas de D.W. Moir.

⁵⁷ El "Decir sin decir" del drama mitológico calderoniano corresponde con exactitud a lo que Bances Candamo, seguidor de Calderón, definiría cuarenta años más tarde en su *Theatro de los Theatros* (versión de 1690). Para este seguidor aventajado de Calderón, "(...) son las comedias de los reyes unas historias vivas que sin hablar con ellos les han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve, tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga". En F. Bances Candamo, 1970, p. 57 [op. cit. n. 56].

⁵⁸ Sobre las fiestas teatrales burlescas *vid.* Para el reinado de Carlos II: H. Urzáiz Tortajada, "Burlas y fiesta teatral en tiempos de Carlos II: *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda" en J. Huerta Calvo, y otros: *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 199-221.

⁵⁹ J.E. Varey, y N.D. Shergold (eds.), J. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, Tamesis Books, Londres, 1970.

⁶⁰ Se trataba de improvisar comedias en tono burlesco tomando al parecer pasajes de la Historia Sagrada. Su descripción la da el abate Marchena en sus *Lecciones de filosofía moral* cuando dice: "las comedias de repente que en el cuarto del rey [Felipe IV] se representaban sacadas casi siempre de historias de la Escritura, tratadas a lo burlesco, en las cuales hacían igual papel los más ilustres ingenios de aquella época y el mismo Rey, y en que llegaba la bafa de los más sagrados misterios a tanto, que ordenado Calderón de sacerdote, se abstuvo por escrúpulos de seguir participando de ellas (...)". Citado en A. de Castro, prólogo al tomo II de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Rivadeneyra, Madrid, 1854, p. XLIII.

⁶¹ J. Huerta Calvo (Ed.), *Una fiesta burlesca del siglo de Oro: "Las bodas de Orlando"* (Comedia, *Loa* y *entremeses*), Mauro Baroni, Viareggio, 1998.

Tocado por la gracia de Murillo: El pintor cortesano Alonso Miguel de Tobar

Por Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Tocado por la gracia de Murillo, y a salvo de la mediocridad que ensombreció a muchos de los artistas sevillanos del XVIII: con estas señas de identidad podría presentarse a Alonso Miguel de Tobar, un pintor singular, formado en Sevilla pero aclimatado al ambiente de la Corte de Felipe V. Fue un murillesco con talento y excelentes cualidades técnicas, como puede apreciarse en su obra, donde, lejos de reproducir los arquetipos del maestro, adoptó una nueva sensibilidad, puesta de manifiesto en esa variante de la iconografía mariana creada en el siglo XVIII, la *Divina Pastora*. Y siempre hará gala de una enorme habilidad para el retrato, género que elevará a las cotas perdidas con la desaparición de Murillo. Por estas y otras consideraciones saboreó las mieles del éxito, conquistó al público sevillano y triunfó en la Corte. Las fuentes se hacen eco de esta popularidad y de las excelencias de su arte, aunque la pérdida de una parte de su obra y la desorientación provocada entre los especialistas por el resto han desdibujado su personalidad artística.

Creo necesario recuperar esta relevante figura del setecientos sevillano, despejando algunas dudas sobre su evolución artística y presentando nuevas obras.

FORMACIÓN Y MADUREZ. RELACIONES Y CLIENTES

Alonso Miguel de Tobar nació en mayo de 1678 en Higueruela de la Sierra, una localidad situada en las estribaciones de la sierra de Aracena, por entonces bajo la jurisdicción sevillana. Era de familia hidalga, con

arraigo en la zona por línea directa con Pedro Alonso Hidalgo el Viejo o "del Ingenio", primer poblador del lugar de Navahermosa. Este hecho vital, sin ser determinante en su evolución personal, pudo acercarle a la nobleza que acabaría retratando; y quizá pudo condicionar su proceso formativo, con la marcha a Sevilla para aprender una profesión como la de pintor, que se quería liberal ¹.

En Sevilla ingresa en el taller de Juan Antonio Osorio, donde aprendió los rudimentos del oficio, tomó como modelo digno de imitación a Murillo y adquirió la destreza propia del *pintor de feria* ². Por lo que respecta a esta última faceta, es preciso mencionar que en la larga calle Feria, que nace junto a la iglesia de San Juan de la Palma y desembocaba en los aledaños de la Alameda, se situaban numerosos obradores de pintura que vendían parte de su producción durante el mercado semanal de los jueves. Los artistas ponían a disposición de la clientela su *stock* y también pintaban por encargo. Este sistema de venta permitió acuñar el término *pintura de feria*, aplicado a un producto de baja calidad o bien de ejecución apresurada. Como Tobar, se formaron en este ambiente otros pintores sevillanos, algunos de la reputación de Murillo,

*Alonso Miguel de Tobar, Retrato de un caballero, 1711,
Museum of Art, Rhode Island School of Design;
Gift of Mrs. Edwin Binney, Jr. and Mr. and Mrs. Edwin Binney III.
Fotografía: Erik Gould.*





Alonso Miguel de Tobar, *Virgen del Consuelo*, Detalle, Catedral de Sevilla. Fotografía: Arenas.

y, al igual que él, los hubo que aprendieron a manejar con soltura el pincel y desarrollaron las dotes para el retrato.

La entrada de Tobar en el obrador de Osorio debe fijarse en torno a 1690 y su salida, para poner tienda propia, a comienzos de la siguiente década³. En 1702 ya ejerce como pintor⁴: en esa fecha se ha documentado su estancia en la comarca donde nació, ocupado en la policromía de un retablo de la parroquia de Zufre⁵. Es posible que, ante la debilidad del mercado interno sevillano y la terrible competencia de los maestros locales, Tobar optara por abrirse un hueco en su tierra natal. La parquedad de las fuentes no permite asegurar si pretendió establecer su taller en aquel lugar o si tan sólo atendió un encargo concreto. En todo caso, antes de concluir la década el pintor estaba de vuelta en Sevilla y afincado en la collación de San Ildefonso, en cuya parroquia había contraído matrimonio en 1709. En las inmediaciones de la iglesia existían varios talleres de dorado, uno de ellos muy popular, el de los López Chico, y uno de los más reputados batihojas sevillanos, Benito García de Santiago. Era el medio idóneo para crearse la clientela, aunque no la más distinguida.

Al finalizar la primera década del siglo se encuentra integrado en el medio artístico sevillano y, lo que es más importante, gozando del reconocimiento de la nobleza local, que veía en él al mejor retratista del momento. De 1711 data su primer retrato conocido, el de un anónimo miembro de la familia Mendoza (Rhode Island, Museum of Art)⁶. En esta joya de la pintura sevillana, clara demostración de la capacidad analítica del pintor, se aprecia la herencia murillesca, que funde la tradición local con las influencias flamencas. En la concepción general del cuadro el referente es el autorretrato de Murillo, en el que aparece el mismo juego realidad/ficción. Y como en el modelo, queda superado el plano de las aparien-

cias, de lo físico, para profundizar en la personalidad del individuo. En la concreción del marco arquitectónico se advierte una mayor dependencia del modelo, que, lejos de tener un fondo neutro se enriquece con un *trompe-l'oeil*. Con esta excelente muestra de su arte Tobar eleva el nivel de la escuela sevillana en un género en el que destacaron otros seguidores de Murillo, como Pedro Núñez de Villavicencio y Cornelio Schut.

Tobar fue un pintor muy versátil, a la prueba me remito, puso tanto cuidado en la representación de las arquitecturas como en la plasmación de los tipos humanos. En este aspecto llegó a rebasar el discreto horizonte interpretativo de la escuela para caracterizar a sujetos reales y evangélicos con un mismo nivel de realismo, aunque no tanto como Murillo, que los colocó al cabo de la calle. Indagó en cuestiones técnicas como vía para dar veracidad a su pintura. Así que leyó libros de Perspectiva y Arquitectura, como el Vignola, del que llegó a poseer una copia en versión de Salvador Muñoz⁷. El hecho de completar la formación empírica con la lectura de libros no es una rareza en los tiempos que corren, al menos en Sevilla⁸, sin embargo, no deja de ser una singularidad, y más en el caso que nos ocupa, cuando el pintor encarga la copia del tratado de Arquitectura.

Tobar trabajó en una época en la que imperaba el murillismo más recalcitrante, con repetición sin matices de las maneras del gran maestro; sin duda, por imposición de una clientela de gustos poco evolucionados, que seguía hechizada por las maneras de Murillo, veinte años después de su muerte. En estas condiciones era fácil que quien se mostró como uno de los mejores imitadores del estilo del maestro, atrajera la atención del conjunto de la sociedad sevillana. No sólo la nobleza, también la Iglesia acusó esta tendencia. Le encargaron obras algunas órdenes religiosas que renovaron sus conventos a principios de siglo, como dominicos y mercedarios. Pero fue la Catedral la que consolidó su fama de gran pintor. En 1718 restauró un extraordinario lienzo, el medio punto que presidía la capilla de Sepúlveda o de la Inmaculada, que fue pintado por Murillo en 1661, el *Nacimiento de la Virgen* (Kunsthalle Mus., Hamburgo). La capilla había estado inicialmente gobernada por un patronato particular, que fue quien concertó con Murillo la ejecución del cuadro, pero en tiempos de Tobar era de competencia del Cabildo catedralicio, al que correspondió la restauración. La documentación no aclara nada sobre el estado de conservación del lienzo, aunque consigna el coste de la operación, que fue relativamente elevado⁹. En cualquier caso lo más relevante de esta actuación fue tanto la actitud manifestada por el Cabildo catedralicio, que depositó su confianza en el joven pintor, como la oportunidad que éste tuvo para conocer de cerca tan importante obra, referente básico en la producción de Murillo.

Sin ser un artista de una personalidad acusada, que diera muestras de genialidad, mal carácter o cualquier arranque de notoriedad –bueno o malo–, mostró a lo largo de su vida ciertas “apetencias” sociales. Recordemos que nació en cuna hidalga y que se codeó con la nobleza local. El deseo de distinción pudo haberle conducido a firmar una de sus pinturas, la *Virgen del Consuelo* de la Catedral sevillana, como fa-



Alonso Miguel de Tobar,
Virgen del Consuelo,
Catedral de Sevilla.
Fotografía: Arenas.

miliar del Santo Oficio (“D. Alonso Miguel de Tobar, familiar del Sto. Oficio, fec. a. 1720”). En realidad, es difícil saber si con este acto de exaltación personal más bien buscaba beneficiar a quien le encargó el cuadro de la Virgen o contribuir al ensalzamiento de la devoción¹⁰.

El lienzo representa una *sacra conversación* de la Virgen con San Antón y Santiago peregrino, compuesta al gusto gótico probablemente por adaptación a la pintura subyacente. El cuadro ha sido considerado la mejor obra de Tobar y una de las más relevantes de la pintura sevillana del momento. Sin duda es un trabajo de calidad que deja entrever la asimilación del arte murillesco por parte de su autor, pero también evidencia la soltura con que se desenvuelve dentro del género retratístico.

LA ENTRADA EN LA CORTE: CONOCIMIENTO Y PRIMERA OBRA PARA EL APARATO ESTATAL

En 1723 realiza un trabajo importante, no tanto por la calidad, como por el impacto que tuvo en su ca-

rrera profesional, la *Inmaculada Concepción* de la Casa de Contratación de Cádiz (hoy en la Catedral). Es una obra con tantas reminiscencias murillescas que ha confundido a los estudiosos, quienes han llegado a alabar su alegre tonalidad: “el tono del cuadro es más alegre que el de las de Murillo”¹¹. De algún modo a Isabel de Farnesio le llegaron noticias de este cuadro, quizá a raíz de su colocación en la capilla, y pidió referencias sobre el autor. De alguna manera hay que explicar la proximidad temporal –sólo unos meses– entre la invitación para incorporarse al taller de Ranc como copista y la entrega del cuadro gaditano. En esos años la dinastía recién entronizada necesitaba acrisolar una imagen que contribuyera a su afianzamiento en el país y a su implantación en el concierto europeo. La producción de retratos era ingente y desbordaba al parsimonioso Ranc, por lo que se apoyó en un equipo de colaboradores al que se uniría en 1724 Alonso Miguel de Tobar. Y aunque Tobar fue un excelente retratista y, como el propio Ranc comentara, un buen copista, pudo ser su faceta



murillesca la que le abriera las puertas del mundo cortesano¹². Isabel de Farnesio fue una figura clave en la Corte hispana, su ascendiente sobre Felipe V y su séquito ha sido puesto de relieve repetidas veces. Disputó con Alberoni y otros Ministros del Monarca un espacio protagonista al lado del Rey, cuidó de los intereses de sus hijos y mantuvo viva la llama italiana dentro de Palacio. Pese a la preeminencia de los primeros pintores de Corte de Felipe V, Houasse, Ranc y Van Loo, los italianos tuvieron una presencia muy notable, Isabel se aseguró de que esto fuera así, manteniendo fluida la comunicación con Parma y Roma¹³. También se ocupó de mitificar a Murillo, favoreciendo a algunos de sus más destacados seguidores, como Tobar.

La llegada de Tobar a la Corte coincidió con la de otros artistas llamados para decorar el Real Sitio de San Ildefonso. Cabe pensar, por tanto, que pudo haber formado parte de la misma nómina de artistas del Palacio, donde estuvo trabajando largas temporadas, alternándolas con estancias en la residencia madrileña. Precisamente, en una de las capillas de la Colegiata de La Granja, la de San Juan Nepomuceno, estuvo la *Divina Pastora* (Museo del Prado) que durante años se ha venido atribuyendo al sevillano Bernardo Germán Lorente, debiendo adjudicarse a Tobar¹⁴. Estilísticamente no guarda parecido alguno con la obra conocida de Lorente: basta compararla con el retrato del Infante Don Felipe, que tiene pocos años más. Difieren tanto en el tratamiento cromático, de mayor amplitud tonal en el cuadro de Tobar, como en la precisión descriptiva. Sin ser un retrato, el cuadro de la Pastora muestra todas las calidades de este género, en un grado sólo comparable al que posee la producción conocida de Tobar. Esta Pastora mejora el modelo iconográfico de 1704, que ha sido atribuido –creo que erradamente– al propio Tobar e ideado por Fray Isidoro de Sevilla, alcanzando tan alto grado de realismo que podría identificarse a la mujer que sirvió de modelo.

Ranc encontró en Tobar al auxiliar idóneo para cumplir con la demanda permanente de retratos. Reconoció su talento como retratista y apreció la soltura con la que copiaba. En alguna ocasión llegó a decir de él: "...je nay pas lesse de connoitre que Alonso de Thobar etoit un fort bon copiste"¹⁵. Hasta 1726 –si admitimos la opinión de Sánchez Cantón– o quizá hasta 1729 –según Ceán– no obtiene la cédula de pintor de Cámara, probablemente ocupando el vacío dejado por Ardemans, fallecido en la primera de las fechas citadas. Pese al reconocimiento oficial, nunca dejaría de estar subordinado a Ranc, como maestro de segundo orden. En realidad era la posición a la que se veían relegados todos los artistas españoles que trabajaban para la Casa Real, siempre por debajo del nivel de aceptación de los franceses e italianos.

Durante años Tobar estuvo dedicado a versionar los originales de Ranc, por lo que su producción como retratista de Corte debe ser amplia. Hay constancia documental de su trabajo, pero no evidencias materiales.

Alonso Miguel de Tobar,
Inmaculada Concepción de la Casa de la Contratación,
Catedral de Cádiz. Fotografía: Fotocadiz.

Se sabe que pintó, en 1724, el *retrato del infante don Felipe*, bajo la supervisión de Ranc¹⁶. Hizo un retrato de la Familia Real (1728) que se perdió probablemente en el incendio del Alcázar¹⁷. Podría atribuirse el *retrato del infante don Fernando*, que acusa esa "seria dulzura" propia del pintor, aunque nadie ha dudado de su pertenencia a la obra de Ranc¹⁸.

Un retrato plenamente cortesano firmado por Tobar es el de *don Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII Marqués de Villena*, grabado para encabezar la primera edición del *Diccionario de la Real Academia*, obra mandada hacer por Felipe V aunque bajo la supervisión de la docta Casa, que a la sazón dirigía el citado noble. La lámina fue abierta siguiendo un original, hoy en paradero desconocido, aunque puede ser el que se encuentra en la propia Academia, sometido muy recientemente a restauración¹⁹.

En 1727 retrata a otro miembro de la Corte, esta vez se trata del Arzobispo de Toledo, Don Diego de Astorga y Céspedes. Conocido por la versión grabada que aparece en un libro impreso con motivo de la inauguración del Transparente de la Catedral toledana. El modelo tampoco ha sido identificado, quizá sea el que forma parte de la galería de arzobispos toledanos que cuelga de las paredes de la Sala Capitular de la Catedral.

La falta de documentos impide ofrecer un visión real de lo acontecido en los primeros años de estancia de Tobar en la Corte. Todo parece indicar que rozó la gloria y disfrutó del reconocimiento público. Se sentía respaldado por la Reina y admirado por no pocos cortesanos, además gozó de la simpatía y quizá de la amistad personal de Ranc. Por momentos se creyó el primer pintor de Corte, así lo reflejó en el retrato grabado del Arzobispo Astorga: "Reg. Pic. prim^o. Ildef^o. Tobar pinxit".

El trabajo en el taller era acuciante, no había tiempo para cumplir con los pedidos. El cuerpo diplomático trabaja sin descanso y precisaba los retratos de Sus Majestades. Ranc trabaja con lentitud, es muy exigente y excesivamente detallista, pero lo hace sin descanso. Aun así Tobar tuvo tiempo para atender otros encargos efectuados en los alrededores de la Corte.

No acompañó al séquito real en su mudanza a Sevilla durante el llamado *Lustro Real* (1729-1733), permaneciendo en Madrid unos meses²⁰. Aprovechó este tiempo de alejamiento del ajeteo cortesano para ampliar su clientela, diversificando los encargos. Pero Ranc reclamó su ayuda, como expresó en una carta dirigida al Rey en la que se quejaba del volumen de trabajo que tenía que atender en solitario:

J'auray l'honneur d'assurer Votre Exclance [sic] de la mortification ou je suis de la longueur de ses ouvrages, mais un homme seul qui les finit comme on le voit ne peut pas faire beaucoup...²¹

En Sevilla pudo crecer la demanda de retratos oficiales, en un momento en que la Familia Real extendía sus influencias al emparentar con la Casa reinante en Portugal. Tobar se desplazó a la ciudad en febrero de 1731. Le esperaba Ranc con abundante trabajo, lo que no le impidió pasear por la ciudad, encontrarse con sus viejas amistades y recordar los ambientes de juventud. La Reina celebraría sobremanera que le acompañara en sus visitas por la ciudad, junto con Domingo Martínez, el patriarca de la escuela sevillana de pintura y entrañable amigo de Tobar, y Jean Ranc.





*Alonso Miguel de Tobar,
Virgen con el Niño,
Museo de la Real
Academia de Bellas Artes de
San Fernando,
inv. n.º 103, Madrid.*

Separar la producción cortesana de Tobar resulta difícil y más aún el caso de la realizada durante el Lustró. Cabe, si acaso, atribuir a esta época una serie de Arcángeles que se halla en la iglesia de San Antonio Abad. Son cuadros de formato mediano, de exquisita ejecución retratística y de gran brillantez cromática.

La vuelta a Madrid coincidió con el incendio del Real Alcázar. De tan aciago accidente sacó partido, pues le cupo en suerte formar parte de la comisión encargada de evaluar el estado de las obras de arte que se habían salvado de las llamas. Fue una extraordinaria oportunidad para contemplar muy de cerca un conjunto de obras de enorme calidad.

Todo parece indicar que Ranc mantuvo su opinión sobre Tobar hasta el fin de sus días, considerándolo su

mejor colaborador. Ello le permitió liberarse en ocasiones de las ataduras de la condición de mero copista, realizando algunas obras personales. No es la primera vez que lo hace, así ocurre con los retratos de la marquesa de Perales o el de Doña Catalina de Moscoso Osorio, Marquesa de Villena y Escalona²². Y en algunos casos, trabajó repetidas veces para la misma familia, como ocurrió con la casa de Villena.

En estos años parece que Tobar aminoró el ritmo productivo después del periplo sevillano, puesto que se conocen pocas obras suyas de este período, contrariamente a lo ocurrido en el precedente. Puede tratarse de una percepción errónea debido a la falta de datos, pues es evidente que no se produjeron mermas cualitativas en sus nuevas obras. De entonces data uno de los retratos más admirados del pintor, el de una niña, hoy desconocida (Wallraf-Richartz Mus.), pintado en 1732. Posee una expresión seria, más propia de un adulto, que no atenúa la delicadeza de sus rasgos y la blandura de las carnes infantiles²⁵.

Con el fallecimiento de Jean Ranc, en julio de 1735, definitivamente comenzó a declinar la estrella de

*Alonso Miguel de Tobar, Divina pastora,
Museo Nacional del Prado, n.º 871, Madrid.*



DIDACVS DE ASTORGA. CAR



Don Juan Manuel Fernández Pacheco, VIII Marqués de Villena, h. 1725, Biblioteca Nacional, Madrid.

nuestro artista. Felipe V siguió confiando en los criterios de Rigaud para elegir al sustituto del desaparecido director del taller de Corte. En esta ocasión fue nombrado Louis-Michel Van Loo. Por su parte, la Reina favoreció el desembarco en la Corte de más

¿Alonso Miguel de Tobar?, Retrato de Don Diego de Astorga y Céspedes, Arzobispo de Toledo, h. 1727, Catedral de Toledo. Fotografía: Eurofoto2.

pintores italianos. Si Tobar abrigó alguna esperanza de elevar su rango dentro del obrador cortesano, ésta quedó frustrada. Durante la década de los cuarenta su popularidad fue debilitándose, a la par que su pincel perdía firmeza. Buena prueba de la merma cualitativa es la *Pastora* que regaló al pueblo serrano de Cortelazor (Huelva) en 1748 y hoy se encuentra en la parroquia ²⁴. Es una obra de discreta calidad, afectada por la pérdida de destreza del autor, que tenía setenta años y sin duda había concluido su periodo vital.



Sintiéndose achacoso y cargado de años, decidió testar a principios de 1750, aunque no falleció hasta septiembre de 1752²⁵.

NOTAS

¹ F. Girón María, *Alonso Miguel de Tovar. El pintor de la Divina Pastora*, Huelva, 1988, p. 20.

² La primera aproximación sería a la figura de Tobar correspondió a J. A. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. V, pp. 48-50. A este mismo autor pertenece la *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana* (Cádiz, 1806; reimpr. Sevilla, 1968), donde hace alusión a la pintura de feria.

³ En el proceso de formación hay un episodio previo al del aprendizaje con Osorio, conocido por la referencia dada por Ceán Bermúdez, quien indicó que Tobar había entrado en el taller de Juan Antonio Fajardo. *Diccionario*, 1800 t. V, p. 48 [op. cit. n. 2].

⁴ J. M. González Gómez, *Exposición Antológica sobre el pintor onubense Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Sevilla, 1981.

⁵ *Ibid.*, s. p.

⁶ Este cuadro fue dado a conocer en el *Catalogue of Old Master. Exh. P. de Boers Gallery*. Amsterdam, 10-20 de junio de 1951. El cuadro fue presentado por D. G. Carter tras el ingreso en el Museo, donde se encuentra en la actualidad. "A portrait of a gentleman by Tovar". *Bull. of Rhode Island School of Design*. R. I., dec. 1965, pp. 11-15.

⁷ *Libro de Prespectba. Debarios Autores Con barias Reglas curiosidades Y Juguettes Particulares Reduzido del latin y de Otras Barias Lenguas. A Romance. Por Saluador Muños Año de 1610. Y nueuamente Copiado a la Letra por Dn. Manuel Joseph ximenez para Dn Alonso Miguel de touar. en 30 de Noue de 1713*. Publicado por R. Gutiérrez, "El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1656)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII (Granada, 1991), pp. 41-62.

⁸ Donde hubo pintores que formaron bibliotecas de considerables dimensiones, como es el caso de D. Martínez o de B. Germán Lorente. A. Aranda Bernal, "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII". *Atrio*, n.º 6 (1995), pp. 65-98; F. Quiles, "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la biblioteca y la pinacoteca de su propiedad", *Atrio*, 7 (1995), pp. 51-45.

⁹ "Yt por el reparo que se hizo en el quadro pintura de Murillo q esta en la Capilla de la Concepon. de Sepulbeda se le dieron a dn. Al.º de Thouar, pintor. 480 rs.". Archivo de la Catedral de Sevilla. Sec. IV. Fábrica. L. 4557 (518). Libro de cuentas de particulares de fábrica. 1665-1768. Ant. 2496. Mayordomo Fernando Martínez Dávila, 1717-1718.

¹⁰ J. A. Ceán Bermúdez, 1800, II, pp. 181-182 [op. cit. n. 2]; J. Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística*. II, Sevilla, 1890, p. 555; E. Valdivieso, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986, p. 302.

¹¹ La frase es de Castro (A. de Castro, "Manual del Viajero en Cádiz", I. *Revista Médica*, Cádiz, 1850, p. 115). La consideraron de Murillo Antón (P. Antón Solé, "El oratorio de la Audiencia y Casa de

Contratación de Cádiz y la distribución de sus enseres entre las parroquias pobres de la diócesis (1789-1791)". *Anuario de Estudios Americanos*, XXIX (1972), pp. 626 y 629) y Urrutia (J. Urrutia, "Descripción Histórico-Artística de la Catedral de Cádiz". *Revista Médica*. Cádiz, 1845, pp. 204-5 y 207). Juan Gil Bermejo ("La Casa de Contratación de Sevilla (Algunos aspectos de su historia)". *Anuario de Estudios Americanos*, XXX (Sevilla, 1975), pp. 679-761) publicó la documentación alusiva a la capilla de la Casa de la Contratación de Cádiz, pero fue Antonio de la Banda (*Murillo y su escuela en Cádiz*. Cádiz, 1982, pp. 22-25) quien relacionó los datos documentales concernientes a la compra del cuadro de altar, siendo definitivamente los Alonso de la Sierra (Alonso de la Sierra, Juan y Lorenzo, *Cádiz. Guía artística y monumental*. Madrid, 1995) quienes dan por sentado que es obra de este pintor.

¹² E. Valdivieso, "La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel, de Farnesio (1729-1755)", *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 21-31.

¹³ Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, 2.ª parte, cap. 1.º.

¹⁴ Ceán Bermúdez la ubicó en dicha capilla. *Diccionario...*, 1800, pp. 181-182 [op. cit. n. 2].

¹⁵ J. J. Luna, "Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos", *Archivo Español de Arte*, t. LIII (Madrid, 1980), p. 457.

¹⁶ "...Qoyque la copie du portrait de Monseigneur linfant Don Philippe ne fut point achevee lors que je mis party de St. Ildefonce;...". J. J. Luna, "Jean Ranc", 1980, p. 457 [op. cit. n. 15]. También T. Lavalle Cobo, "Alonso Miguel de Tobar, pintor de Isabel de Farnesio", *Actas del I Congreso Internacional "Pintura Española Siglo XVIII"*. Madrid, 1998, p. 167.

¹⁷ Cuenta Ranc, en 1728, que retocó el retrato pintado por Tobar (Don Alonso el copista) de la familia del Rey. El cuadro se perdió con el incendio del Alcázar, pero puede ser conocido por el boceto preparatorio que guarda el Museo del Prado (n.º 2107). F. J. Sánchez Cantón, "Los Pintores de cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1916, pp. 21 y 125.

¹⁸ Museo del Prado, Madrid. N.º Cat. 2555. Y. Bottineau, 1986, pp. 472 y 515, il. n.º 515 [op. cit. n. 15].

¹⁹ Grabó Bernabé Palomino. Enmarca la siguiente dedicatoria: *El Excelmo. Señor D. Juan Manuel Fernández Pacheco, Duque de Escalona, Marqués de Villena, & Cavro. de la Insigne Orden del Tuson, Virrey y Capitan. General en este Reyno de Nápoles en el año de Ch. 1705 y de su edad LV; de su Virreynato de Nápoles A. III. A. M. Barcia, Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901, p. 508, n. 661; E. Páez, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. II. Madrid, 1982, p. 345, n. 1591-87, I-H, 3087-1.

²⁰ La estancia de la Corte en Sevilla generó abundantísima bibliografía. Hay tres textos modernos que han de citarse: A. León, *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, 1990; A. G. Márquez Redondo, *Sevilla. "Ciudad y corte" (1729-1733)*, Sevilla, 1994; J. M. Morillas Alcázar, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía. El traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*, Sevilla, 1996.

²¹ Y. Bottineau, 1986, p. 514 [op. cit. n. 15].

²² En la partición de bienes de Don Mercurio López Pacheco, Marqués de Villena y Escalona (1748), figura asentada la deuda contraída con el pintor por el retrato que le hiciera a su esposa, Doña Catalina Moscoso Osorio. El pintor es el mismo que tasa las pinturas de la testamentaria. M. Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 121.

²³ B. Klesse, *Katalog der Italienischen, französischen und spanischen gemalde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum*. Colonia, 1975, 156, n.º cat. 2059.

²⁴ F. Girón María, "La Divina Pastora de Cortelazor", *Archivo Hispalense*, t. VIII, n.º 21-22 (Sevilla, 1947), pp. 111-115.

²⁵ J. Urrea Fernández, "Introducción a la pintura rococó en España", *La época de Fernando VI*, Oviedo, 1981, pp. 315-356.

Notas y Documentos

EL ORATORIO DE LA REINA MARÍA ISABEL DE BRAGANZA PINTADO POR VICENTE LÓPEZ

Entre los bienes muebles histórico-artísticos del Patrimonio Nacional hemos tenido la fortuna de identificar una importante obra inédita de Vicente López (1772-1850). Se trata de un oratorio cha-peado en madera de caoba, con finísima

talla dorada, que cobija cuatro pinturas al óleo sobre cobre que corresponden al característico estilo del maestro valenciano¹. La pintura principal representa a *Jesús Nazareno* en la conocida y venerada imagen de *Jesús de Medinaceli*, en una arquitectura fingida, con dos ángeles a sus pies, uno lloroso y el otro con la esponja en una caña, y tres querubines en la clave, mientras que en la predela se disponen las medias figuras de la *Inmaculada Concepción*, en un círculo, y a sus lados, en arcos apuntados, del *arcángel San Rafael*, con el pez, y de *San*

Francisco de Paula, con su hábito franciscano, apoyado en el báculo, con un libro en el que se lee "CHA / RI / TAS", su símbolo más representativo, y el cordero resucitado a su lado.

Gracias a la excelente monografía que a Vicente López dedicó José Luis Díez ha resultado sencillo reconocer en esta obra el oratorio que el maestro valenciano pintara para la segunda esposa de Fernando VII, María Isabel de Braganza (1797-1818), del cual se tenía noticia cierta aunque su paradero era desconocido². En efecto, en una relación de obras realizadas por Vicente López para el Monarca desde 1814 hasta 1829, que publicó en su día el profesor José Luis Morales y Marín, figura con el número 7:

Un oratorio para la Reyna Nuestra Señora María Ysavel de Braganza que representa a Jesús Nazareno y al pie la Inmaculada Concepción, San Rafael y San Francisco de Paula³.

En el libro del Doctor Díez se relaciona acertadamente esta información del documento con un esquemático dibujo de López en la Biblioteca Nacional de España (Barcia 4036) y también con la litografía de Ramón Américo llamada *El Milagro*, realizada según dibujo del propio López, en la que la Reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII —cuando la gravísima enfermedad de septiembre de 1832—, arrodillada frente a un altar de estilo neogótico en el que se distingue la representación parcial del oratorio de López, realizado para la devoción de la segunda esposa del Rey, pero que sirvió como vemos para el culto privado de la cuarta y última de las mujeres del Deseado. Es verdad que tanto el oratorio de la litografía como el representado en el dibujo previo de López (Museo Nacional del Prado, D-6235) se apartan en varios detalles del original conservado en el Patrimonio Nacional, como son la precisa estructura del oratorio, los adornos y algunos pormenores de las mismas pinturas.

No creemos que el dibujo de la Biblioteca Nacional sea un tanteo preparatorio para la stampa de *El Milagro*, según se ha dicho, sino que más bien parece un diseño de la arquitectura del oratorio en el que debían adaptarse las pinturas de López, cuyas formas se vislumbran como obras al menos ideadas. Las diferencias del dibujo con respecto al oratorio, y el representar la mitad izquierda del mismo y no la derecha, que vemos en la litografía, parecen confirmar la idea de que se trata de un estu-



Vicente López, Oratorio de la Reina María Isabel de Braganza con las imágenes de Jesús de Medinaceli, la Inmaculada Concepción, San Rafael y San Francisco de Paula, hacia 1816-1818. Palacio Real de Aranjuez, inv. 10102412, Madrid, Patrimonio Nacional.

Notas y Documentos

dio para su arquitectura dibujada en una de sus mitades según se hacía al trazar un retablo o en este caso un oratorio. Por los dibujos de la Biblioteca Nacional y Museo Nacional del Prado sabemos que se pensó en una decoración vegetal para las pilastras y enmarcamiento de las pinturas de abajo, así como en un remate para la parte alta del oratorio, lo que Díez piensa pueda tratarse de los instrumentos de la Pasión; pero no queda rastro de ello en el oratorio.

En cuanto a la iconografía de este oratorio regio, se ha señalado la tradicional devoción de la Casa Real española a *Jesús de Medinaceli*, bella imagen de vestir del convento de los trinitarios descalzos en Madrid que trajo del Norte de África el trinitario Fray Pedro de los Ángeles. Conviene recordar que López dibujó esta imagen con fama de milagrosa, enmarca-



Vicente López, Estudio para el oratorio de la Reina María Isabel de Braganza, hacia 1816-1818. Biblioteca Nacional, Barcia 4036, Madrid.

da en parecida arquitectura, para que Francisco Jordán la grabase, y que el Doctor Díez atribuye a Vicente López una versión del *Jesús de Medinaceli* conocida por una fotografía del Servicio de Recuperación del Tesoro Artístico de la Guerra Civil que difiere en algunos detalles del Nazareno del oratorio.

De la *Inmaculada Concepción* fue devotísimo el abuelo de Fernando VII, que instituyó la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III bajo su advocación, y esta piedad a María concebida sin pecado original fue practicada por su hijo y su nieto. De la *Inmaculada* del oratorio se conserva una réplica en colección particular de Sevilla, en formato rectangular, que sigue, como señala el Doctor Díez, el modelo rafaelesco de la cabeza de la Virgen en *La Sagrada Familia* llamada "La Perla", del Museo Nacional del Prado (cat. 301), aunque algo más estilizada y manierista.

En la víspera de la festividad del arcángel San Rafael, Fernando VII contrajo matrimonio con María Isabel de Braganza, con la esperanza de dar un heredero a la Corona de España. Esta proximidad en las fechas no parece razón para la presencia de San Rafael en el oratorio, pero tal vez no resulte ajeno al hecho de que el arcángel fuese guía espiritual de Tobias hasta su feliz matrimonio con Sara (dijo el ángel: "...y estoy seguro de que tendrás de ella hijos", Tob 6,17).

Tampoco tenemos clara la presencia de San Francisco de Paula, fundador de los Mínimos, que ayudó a la buena muerte de Luis XI de Francia, aunque en ese país se le invocaba contra la "esterilidad conyugal" al haber obtenido con sus plegarias el nacimiento de Susana de Borbón. Esta interpretación confirmaría el sentido de este oratorio en la búsqueda de la continuidad dinástica.

La cronología de la obra viene dada, como es lógico, por el tiempo en que la destinataria del oratorio fue Reina de España, es decir entre 1816 y 1818, aunque no es descartable que estemos ante un trabajo inmediatamente anterior al enlace matrimonial, como se hizo, por ejemplo, con las sargas que López y otros artistas, entre ellos Goya, pintaron en grisalla para el tocador de la futura Reina en el Palacio Real de Madrid, que, por cierto, en la relación de obras de López figuran justo antes que el oratorio, con el número 6.

Dentro del marco clasicista del oratorio, que incluye arcos apuntados, las pinturas de López muestran un estilo uniforme de ejecución esmerada y brillante, más pronunciada si cabe en la imagen de *Jesús de*



Ramón Américo, *El Milagro*, 1833. Real Biblioteca, Cart. 2 (133), Madrid, Patrimonio Nacional.

Medinaceli, cuya rigidez y solemnidad se deben, como es lógico, al modelo que López interpreta, sin embargo, en su personalísimo estilo pictórico.

Javier Jordán de Urries y de la Colina

NOTAS

¹ Patrimonio Nacional, inv. 10102412. Agradezco a José Luis Valverde Merino, conservador de Patrimonio Nacional encargado, entre otras Colecciones, de la de instrumentos musicales, la noticia de la existencia de esta obra que estaba inventariada como *respaldo* del último tercio del siglo XVIII. El oratorio mide 77,4 x 60,7 x 6,5 cm; la imagen de *Jesús de Medinaceli*, 42,8 x 22,5 cm; la *Inmaculada*, 18 cm de diámetro; *San Rafael*, 18,4 x 16,5 cm; y *San Francisco de Paula*, 18,4 x 16 cm.

² J. L. Díez, *Vicente López (1772-1850)*, vol. II, *Catálogo Razonado*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 19-20, P-27*. En relación con esta obra, véase el vol. II, p. 29, P-74, p. 41; P-154, p. 558, D-545; pp. 584-585, D-506, p. 454; E-105, p. 484, E-254, láminas 157, 219 y 259.

³ J.L. Morales y Marín, *Vicente López*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 50. J.L. Morales y Marín, *Vicente López (1772-1850)*, cat. exp., Madrid, Museo Municipal, 1989, p. 150, doc. 159. Cfr. Díez 1999 [op. cit. n. 2], vol. I, p. 114 y vol. II, pp. 19-20.

Crónica Cultural



Restauraciones

RESTAURACIÓN DE LA CASA DE LAS FLORES EN LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

El Patrimonio Nacional ha llevado a cabo la restauración de la Casa de las Flores, aneja al Palacio Real de San Ildefonso, y ha intervenido en veinte de los conjuntos escultóricos de las fuentes del Real Sitio.

El proyecto, que se continuará en el resto de las monumentales fuentes, ha contado con una inversión de más de 3.600.000 euros en los dos últimos años.

La Casa de las Flores se ha convertido así en un espacio polivalente de uso cultural e institucional.

Felipe V ordenó disponer un jardín de frutas y hortalizas, un *potager*, a imitación del de Versalles, y junto a él un jardín de flores con un invernadero para éstas y los naranjos.

En principio, la Casa de las Flores fue concebida como *orangerie*, o invernadero de cítricos.

La fachada de la Casa de las Flores ha conservado su estructura original. Fue construida entre 1722 y 1726 por Juan Román, según proyecto atribuido al "maestro mayor" Teodoro Ardemans, lo que añade una nota de barroquismo madrileño al conjunto francés de los Jardines. Destaca su vistosa decoración exterior, ahora restaurada, debida al revocador madrileño Fernando Gayoso, y la magnífica armadura de la cubierta.

También ha sido restaurado el *Jardín de las flores*, que ha recuperado su apariencia originaria, con un parterre de *broderie* donde se han respetado las coníferas introducidas a partir de 1877. Contribuye así a que el entorno recupere la apariencia original del lugar, conviviendo con los espléndidos árboles (un abedul sueco, secuías, pinsapos...) introducidos en el último cuarto del siglo XIX.

Las Fuentes de La Granja, que conservan íntegramente su sistema hidráulico y su decoración escultórica, han sido objeto de una amplia restauración.

En esta primera fase se ha intervenido en La Fama, Las Ranas, El Canastillo, Los Vientos, Las Ocho Calles, Los Dragones, Tazas Altas, Tazas Bajas, Andrómeda, La Carrera de Caballos (El Abanico y los dos Céfiros), el estanque de El Cuadrado, Neptuno y las Tres Gracias.

El objeto de la restauración ha sido recuperar el aspecto original de los grupos monumentales, mejorar la estanqueidad de los vasos de las Fuentes y renovar la hidráulica interna de las mismas.

Han sido tareas primordiales la recuperación de la verticalidad de los conjuntos, y el refuerzo de la consolidación interna de los grupos escultóricos, mediante el tratamiento o sustitución, en su caso, del sistema original de vertebración en varillaje de hierro.

Por otra parte, se han recuperado las superficies originales al eliminar la infinidad de capas de pintura que las cubría. Con un criterio estético, se han protegido y patinado artificialmente los grupos escultóricos y elementos decorativos.

Destaca sobre todo la recuperación del color original de las Fuentes, que ahora imita el bronce encarnado con una pátina rojiza, en las escultu-

Crónica Cultural



Exposiciones

FOTOGRAFÍAS DE LOS PICOS DE EUROPA EN LA COLECCIÓN REAL

En la Sala de Exposiciones *Capilla de San Felipe Neri* de Potes (Cantabria), se inauguró el 12 de julio la exposición *Fotografías de los Picos de Europa en la Colección Real*.

La realización técnica del proyecto ha sido ejecutada por Margarita González Cristóbal, Directora del Archivo General de Palacio, que ha contado con la colaboración de Reyes Utrera Gómez, Conservadora de Fotografía.

La coordinación y producción la ha llevado a cabo la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.

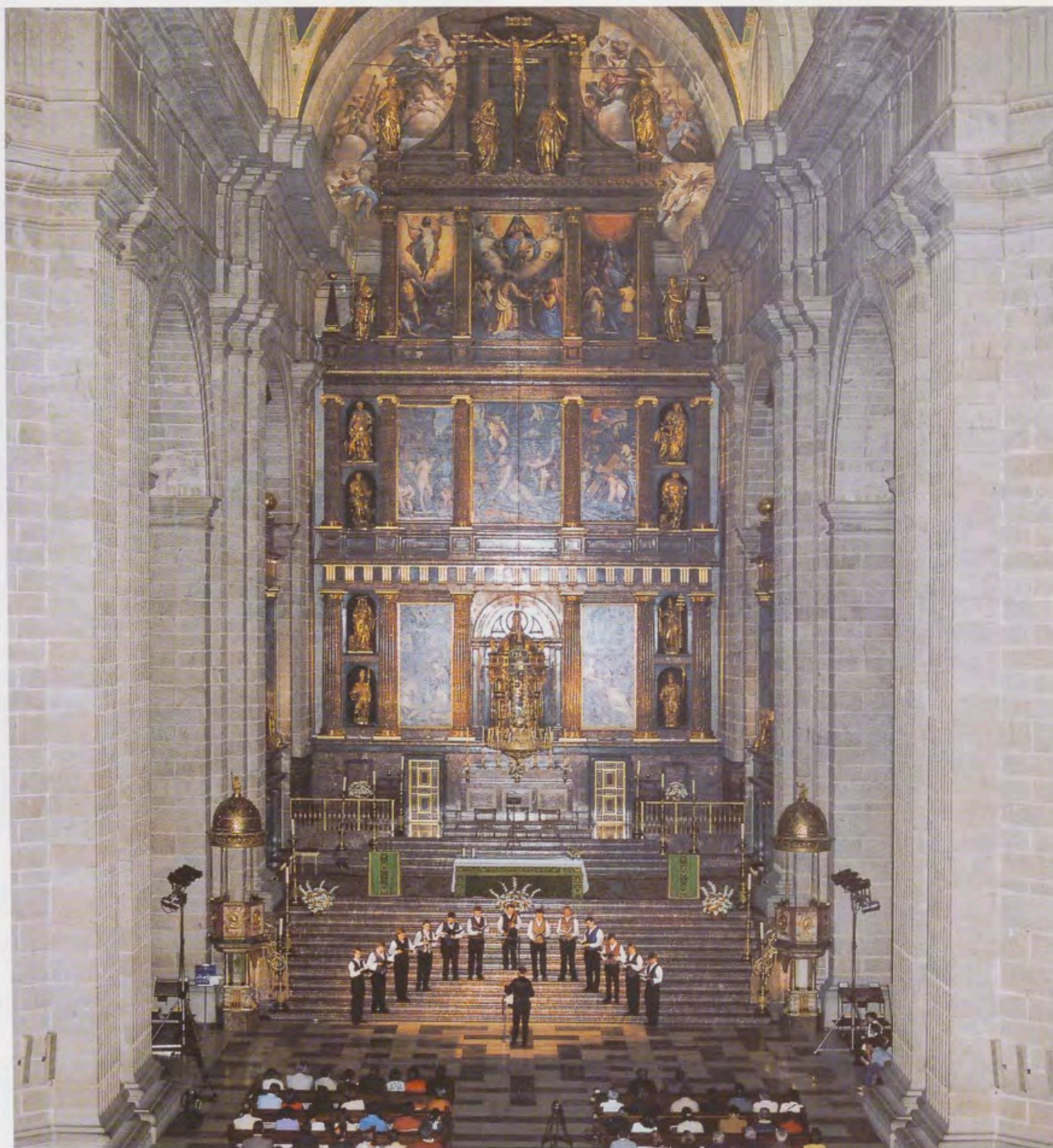
Esta Exposición recoge una muestra digitalizada del fondo que, sobre los Picos de Europa, conserva la Colección Real de Fotografía, y nos ofrece un interesante testimonio de este lugar, escogido por los Reyes españoles para practicar el deporte de la caza.

ras figurativas, y blanquecina en las rocas de los "peñascos", según la documentación existente al respecto en el Archivo General del Palacio Real. El importe del conjunto de estos trabajos, arquitectónicos e hidráulicos, ha sido cofinanciado con fondos FEDER y en dos ejercicios econó-

micos distintos. Con motivo de las actuaciones llevadas a cabo se celebró un concierto, presidido por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, en el que intervino el grupo Zarabanda con obras de G.B. Pergolesi, C. Naudot, G.P. Telemann y A. Vivaldi.



Crónica Cultural



Música

XV CICLO MÚSICA Y TEATRO EN LOS REALES SITIOS

Durante los meses de verano se ha celebrado, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el XV Ciclo *Música y Teatro en los Reales*

Sitios, organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad Complutense de Madrid. Ha contado, como en ediciones anteriores, con la colaboración de la Comunidad Agustiniana del Monasterio.

REAL BASÍLICA DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

El Ciclo fue inaugurado, el pasado mes de abril, con la actuación de The Royal Wind Music. Doble octeto de flautas renacentistas de Amsterdam, y

continuó, posteriormente, durante los meses de julio y agosto, con diversas actuaciones.

Gabrieli Consort & Players, dirigidos por Paul McCreech, ofrecieron un concierto dedicado a Tomás Luis de Victoria (1548-1611), con la interpretación del *Requiem Officium Defunctorum*. El Coro de la Generalitat Valenciana, dirigido por Francesc Perales, interpretó obras de Berlioz, Franz Liszt, Camile Saint-Saëns, Giuseppe Verdi y Poulenc, entre otros compositores.

Crónica Cultural



La Clausura del XV Curso Internacional de Música Matisse se realizó con la interpretación de obras de Händel, Ravel, Rachmaninoff y Beethoven, entre otras.

Kontakion, uno de los mejores coros profesionales de Rumania, dirigido por Mihai Diaconescu, intervino con la interpretación de *Byzan-*

tium: Los Oídos del Alma. La siguiente actuación fue la del organista y Maestro de Capilla Jafet Ramón Ortega Trillo y la Escolania del Real Monasterio de El Escorial. En la primera parte del concierto se interpretaron al órgano obras de Antonio de Cabezón, Francisco Correa de Arauxo, Antonio Soler y Johann Sebastian

Bach. En la segunda la Escolania interpretó el *Gloria (RV. 589)* de Vivaldi.

Por último, la Orquesta de Cámara Ferenc Liszt, dirigida por Janos Rolla, incluyó en su programa el *Salmo 126 "Nissi Dominus" RV. 608*, de Antonio Vivaldi; y *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, de Joseph Haydn.

LONJA

En esta ocasión, la Lonja del Monasterio sirvió de marco incomparable al concierto ofrecido por la Unidad de Música de la Guardia Real dirigida por Francisco Grau Vegara.

VII CICLO LOS SIGLOS DE ORO

Durante los meses de verano continuó el VII Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, con el propósito de difundir el patrimonio musical español en algunos de los espacios históricos para los que fue concebido.

REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Fabio Bonizzoni y James Johnstone interpretaron *Conciertos para dos órganos* de Antonio Soler, en la Basílica del Monasterio.



Crónica Cultural



PALACIO REAL DE ARANJUEZ

La siguiente intervención fue la del guitarrista Gerardo Arriaga, que ofreció *Obras de Santiago de Murcia* en la Capilla del Palacio Real.

PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

Por último, con la intervención, en el mes de octubre, del Gabinete Armónico, que interpretó *Rincón de Astorga: Cantatas italianas*, se cierra el programa Fiestas Reales de este año.

Concursos

CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL

El Jurado calificador del XII Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil, reunido en el Palacio Real de Madrid, otorgó el primer premio a Irene López Rojo, del Colegio Paraíso Sagrados Corazones; el segundo, a Sara Martín García, del Colegio Nuestra Señora de los Dolores; y el tercero, a Teresa González Azcona, del Colegio Patrocinio de San José. El premio al profesor fue para Luisa Fernanda Bueno, del Colegio Paraíso Sagrados Corazones.

Este Concurso está dirigido a los alumnos de sexto de Primaria, y primero y segundo de la ESO, y

a él pueden concurrir todos los Colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Ildefonso.

Los temas del Concurso son los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio

Nacional, abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



Irene López Rojo (Primero de la ESO. Colegio Paraíso Sagrados Corazones), Primer Premio del Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil.

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Nº 153 3º TRIMESTRE 2002

The economic evolution of a Royal Seat: Aranjuez during the time of Philip II

By Carmen Magán Merchán and
Jesús Espinosa Romero
Patrimonio Nacional

Not only was the Royal Seat of Aranjuez a favourite recreational area of the monarchy during the Modern Age; it also had a decisive influence on the surrounding geographical area. Indeed, the economies of the villages located in the vicinity became structured around the lands, mills and bridges belonging to the Royal Heritage and benefited from the construction of the Cuarto Real. Aranjuez thus became one of the Crown's main estates on account of its size and the volume of income it generated.

Humble descriptions and deceptive pleasantries. Poetry and reality in the shaping of Aranjuez's literary fame

By Selina Blasco
Universidad Complutense, Madrid

The text analyses the characteristics of the Royal Seat of Aranjuez's literary fame during the 16th and 17th centuries. These characteristics can be linked to the prominent role nature and gardens played during this long period in its history and to the appropriate literary form for conveying them: poetic writing. Early poems about this place display a considerable concern with reality or, at least, trueness to life, although they also reflect the characteristic rhetorical devices and contents of ecphrasis or *descriptio*. Over time, as other literary genres began to describe Aranjuez (accounts of travels in particular), poems became refuges for commonplace and fable, precisely at a time, the 17th century, when the imitative ability of poetry of imitate was questioned.

NOTES AND DOCUMENTS

Due to an error, the previous edition omitted to mention that the author of *The colour of the sculptures of the Fountains at San Ildefonso* is José Luis Sancho.

Performing at the Palace: Theatre and Theatrical Entertainments at the Court of the Austrias

By Carmen Sanz Ayán
Universidad Complutense, Madrid

The plays performed at the Court during the 17th century had a great variety of forms and stages. The web of symbology, political messages and ideological content of the palace plays always bore in mind the special audience for whom they were intended. The active presence of *validos* or prominent political figures in staging these performances has given rise to different interpretations. Whereas in the first half of the century courtly theatre performances basically reflected the wish of the members of the Madrid branch of the House of Austria to see themselves portrayed, from 1650 onwards some of these performances, particularly those conceived by Calderón and Bances Candamo, aimed to serve an educational purpose, in addition to contributing new formulas to the field of lyric theatre.

Touched by the grace of Murillo: the court painter Alonso Miguel de Tobar

By Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Alonso Miguel de Tobar (1678-1752) trained in the art of Murillo during his sojourn in Seville. His versions of the great master's production are superb. This is pointed out by some scholars and borne out by the known works. During his Sevillian period he took his first steps in portraiture, which became one of his greatest specialities, as the paintings themselves evidence. This versatility took him to the Court, where he was very highly regarded, particularly by Jean Ranc, the chief court painter. In Madrid he was appointed a court painter and acted as Ranc's assistant, reproducing the official royal portraits.

ESTÁN EN EL TREN



aprendiendo internet



consiguiendo piezas únicas



preparando una escapada



planeando su viaje en interrail

bazar del tren

guss el chiquitren

interrail

aficionados al tren

coleccionismo

gestión de viajes

ELTREN.com

TU NUEVA VÍA EN INTERNET



el primer portal dedicado exclusivamente al mundo ferroviario. en ELTREN.COM podrás comprar billetes, consultar horarios, precios, rutas verdes... con todo lo que querías saber sobre el interrail. donde los amantes del tren tienen un espacio sólo para ellos. y para los más pequeños guss el chiquitren, para aprender internet jugando. súbete a ELTREN.COM, tu nueva vía en internet.



MADRID: Showroom: Hermosilla, 26. Tiendas: Velázquez, 42. Velázquez, 47. Niñez de Balboa, 53. Hernániz, 68 (semiesquina a Orense) • **MIRASIERRA:** Alfredo Marquerie, 14 • **ARAVACA:** Osa Mayor, 94 • **MAJADAHONDA:** Las Norias, 13 • **BARCELONA:** Pau Claris, 171. Travesera de Gracia, 14 • **BILBAO:** Elcano, 11. Correo, 23 • **MARBELLA:** Avda. Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • **VALENCIA:** Cirilo Amorós, 81 • **ZARAGOZA:** San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Vedruna) • **ALBACETE:** Marqués de Villosres, 23 • **ALICANTE:** Bazán, 49 • **ALMERIA:** Plaza Urrutia, 5 • **BERGARA:** Kruz Gallastegi, 3 • **BURGOS:** Julio Sáez de la Hoya, 7 • **CASTELLON:** Avenida Hermanos Bou, 14 • **LA CORUÑA:** Rey Abdullab, 6 y 8 • **ELCHE:** Pº Eres de Sta. Lluçia, 12 • **GERONA:** Avda. Jaime I, 68 • **GIJON:** San Bernardo, 73 • **GRANADA:**

GASTON Y DANIELA
DESDE 1876



GUADALAJARA: Virgen del Amparo, 45 • **JEREZ DE LA FRONTERA:** Pza. San Andrés, s/n. • **LERIDA:** Avda. Blondel, 54 • **LOGROÑO:** Jorge Vigón, 12 • **MAHON:** Pza. del Príncipe, 16 • **MALAGA:** Pablo Ruiz Picasso, 4 • **ORENSE:** Cardenal Quevedo, 24 • **OVIEDO:** Fray Ceferino, 12 • **PALMA DE MALLORCA:** Rubén Darío, 2 • **LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:** Domingo J. Navarro, 14 • **PAMPLONA:** Avenida Carlos III, 36 • **PUERTO DE SANTA MARIA:** Doctor Marañón, 1 • **SAN SEBASTIAN:** Echaide, 6 • **SANTANDER:** San José, 12 • **SANTA CRUZ DE TENERIFE:** 25 de Julio, 23 • **SEVILLA:** Chapineros, 7 • **TARRAGONA:** Méndez Núñez, 8 y 9 • **TUDELA:** San Marcial, 10 y 12 • **VALLADOLID:** Veinte de Febrero, 1 • **VIGO:** Velázquez Moreno, 9 • **VITORIA:** Ramón y Cajal, 1 • **DIVISION INDUSTRIAL:** Velázquez, 42. 28001 Madrid. Tel. 435 18 28.

www.gastonydaniela.com



HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com