

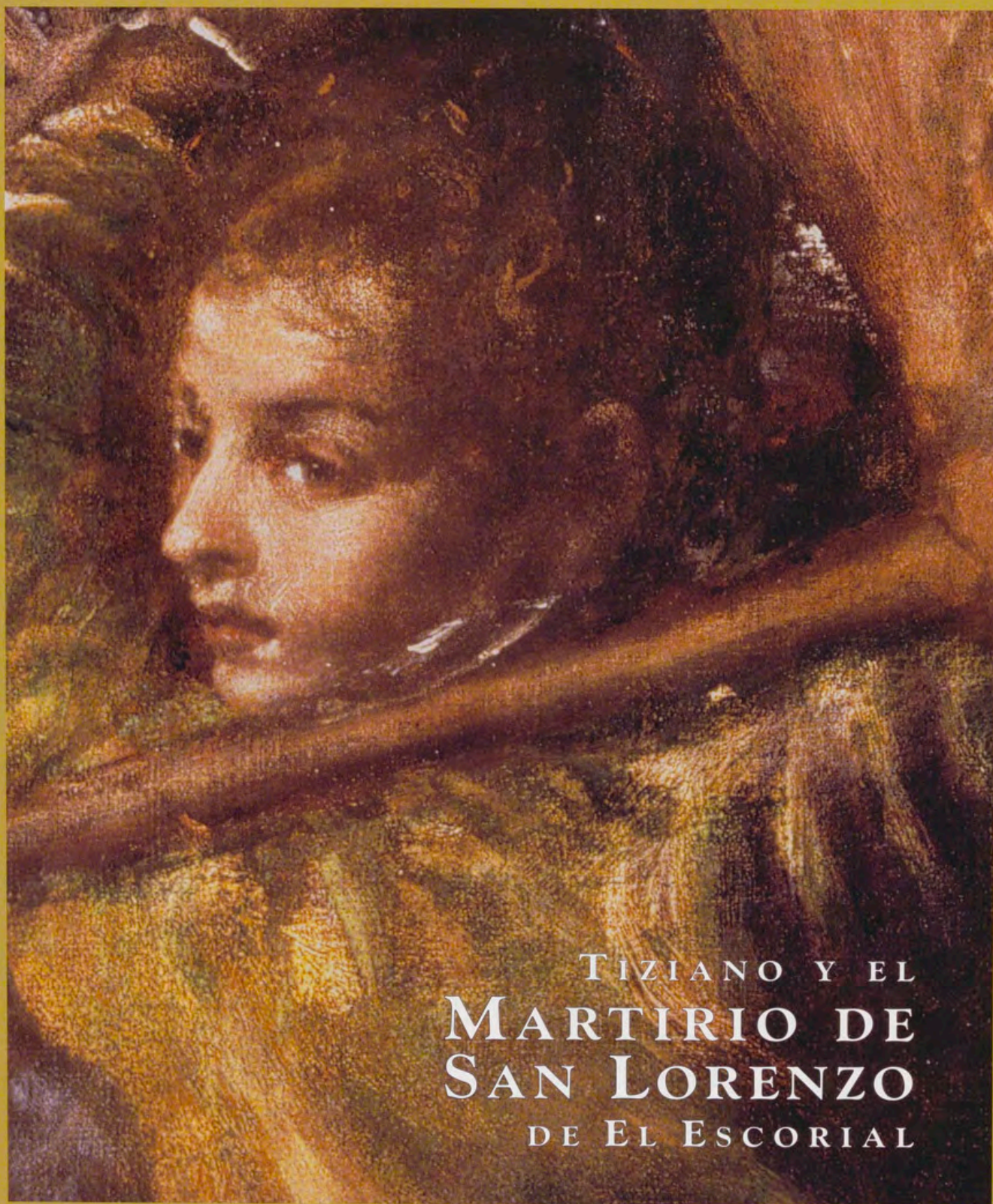
Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 159 1º TRIMESTRE DE 2004 6€ (IVA INCLUIDO)



Aranjuez y los Austrias

PUBLICACIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL



TIZIANO Y EL
**MARTIRIO DE
SAN LORENZO**
DE EL ESCORIAL

Carmen García-Frias y Esperanza Rodríguez Arana

116 páginas y 85 ilustraciones, 26,5 x 22 cm

Precio: 15 euros

Puede adquirirse en la Sección de Actividades Comerciales

Tel.: +34 91 4548700 ext. 7255/7256. Fax: +34 91 4548875

acomercial@patrimonionacional.es



Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
Catalina Cirer Adrover,
Luis Alberto de Cuenca y Prado,
Marino Díaz Guerra,
María del Carmen Iglesias Cano,
María Victoria Morera Villuendas,
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,
Marina Serrano González,
José Villegas Ortega y
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

Secretario
Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora
Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frias Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
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 Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
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.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista
han sido previamente evaluados por expertos.

Reconstitución de la Capilla del Palacio
de Aranjuez en el siglo XVI

Por Javier Ortega y Miguel Ángel Alonso
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Entendida la restitución gráfica como una operación similar a lo que se entiende por levantamiento, y precisado el término de reconstitución como una operación gráfica de proyecto hacia el pasado, que pretende la recuperación de un patrimonio arquitectónico perdido, en este artículo se ensaya la formalización de un elemento realmente singular en la historia de la arquitectura española de la época de Felipe II y de su arquitecto Juan Bautista de Toledo.

Aranjuez. Un Palacio para
las jornadas de Felipe II

Por José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

En el Palacio Real de Aranjuez, como en El Escorial, Felipe II aunó su gusto por la arquitectura italiana y por Flandes. Juan Bautista de Toledo incluyó una singular escalera doble, inspirada en una ruina romana, que luego fue difundida por Palladio, y que se desvela en la actual restauración, a la par que elementos flamencos, como la armadura de madera y las campanas que rematan la antigua Capilla Real.

El "Salón" o Galería de Paisajes del Palacio
Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV

Por Gloria Martínez Leiva
Patrimonio Nacional

La Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez supuso la última transformación ornamental del reinado de Felipe IV. Redecorada en los años sesenta del siglo XVII, en este espacio, casi inédito hasta nuestros días, lienzos y estucos se daban la mano creando un ambiente envolvente que simulaba un jardín interior. Artistas del círculo velazqueño, bien Benito Manuel de Agüero o Juan Bautista del Mazo, o ambos en colaboración, realizaron un completo ciclo pictórico; mientras que el estuquista italiano Juan Bautista Morelli fue el elegido para la realización de las decoraciones en estuco.

El Conde de Sandwich en Aranjuez
(Las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)

Por Javier Portús
Museo Nacional del Prado, Madrid

Este artículo da a conocer los dibujos relacionados con Aranjuez que aparecen en el Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, quien estuvo en la Península Ibérica entre 1666 y 1668, en el contexto de las negociaciones entre España e Inglaterra con motivo de la guerra de Portugal. Son nueve imágenes, firmadas por John Werden y por Ferrer, que representan un plano general del Jardín de la Isla y vistas de siete de sus fuentes.

Luca Giordano en el Palacio Real
de Aranjuez

Por Javier Jordán de Urries y de la Colina
Patrimonio Nacional

El hallazgo de los frescos de Giordano en el Despacho de Carlos II en el Palacio de Aranjuez, con el retrato alegórico del Rey en una de las facies del dios Jano, ha renovado el interés por la obra del pintor napolitano en aquel Real Sitio. En el estudio se proponen la identificación y ordenación de las dos series de cuadros pintados por Giordano para el Despacho y la Cámara del Rey: la primera dedicada a Orfeo y Apolo, como civilizadores y educadores de los hombres, y la de la Cámara consagrada a los dioses, el origen de los tiempos y la fertilidad de la Tierra.

Notas y Documentos

Crónica Cultural

Resumen en inglés

2

14

26

46

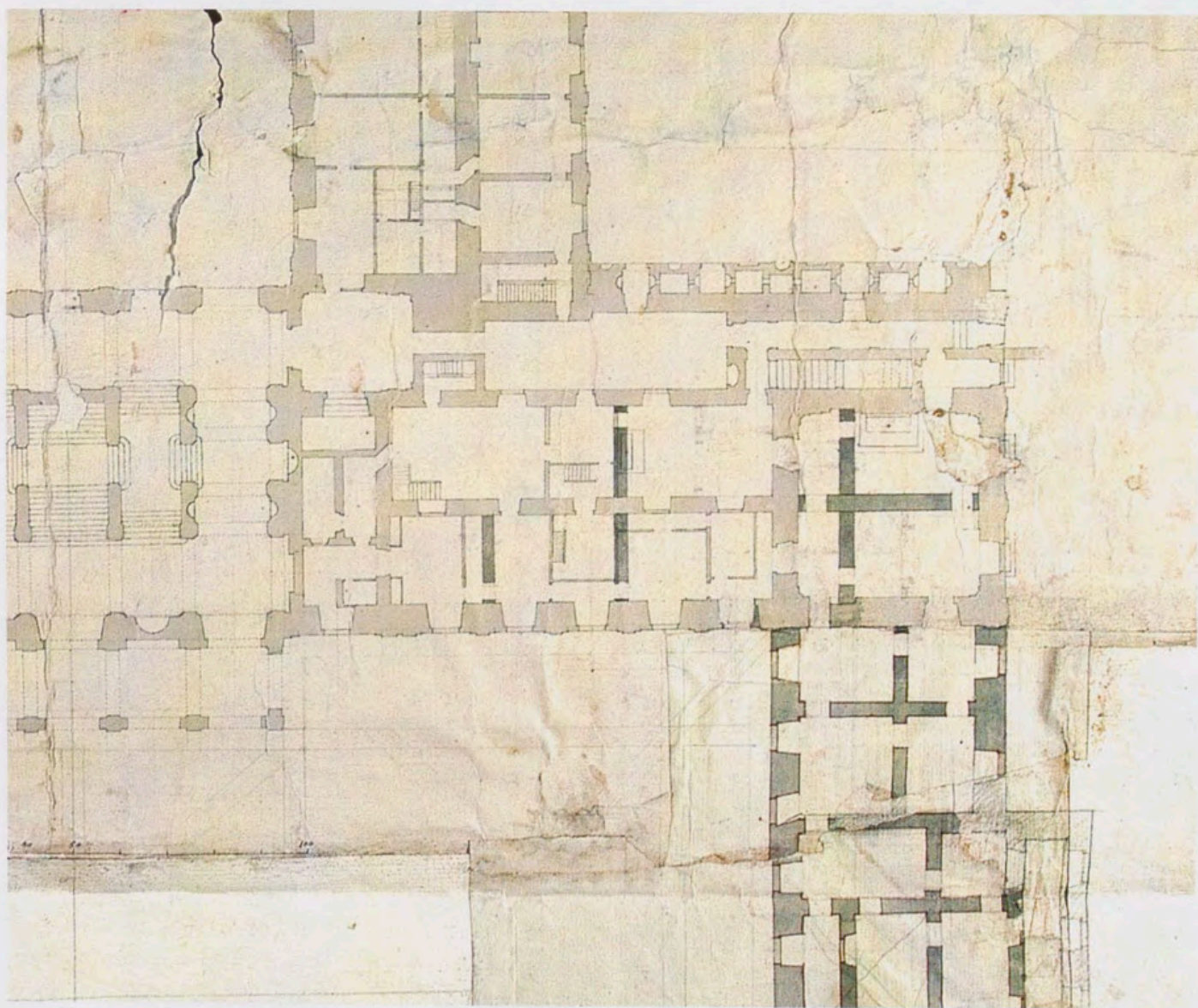
60

74

78

80





Francisco Sabatini, Planta baja del proyecto para la ampliación del Palacio Real de Aranjuez, hacia 1770, detalle, AGP, Planos 595, Madrid, Patrimonio Nacional.

Reconstitución de la Capilla del Palacio de Aranjuez en el siglo XVI

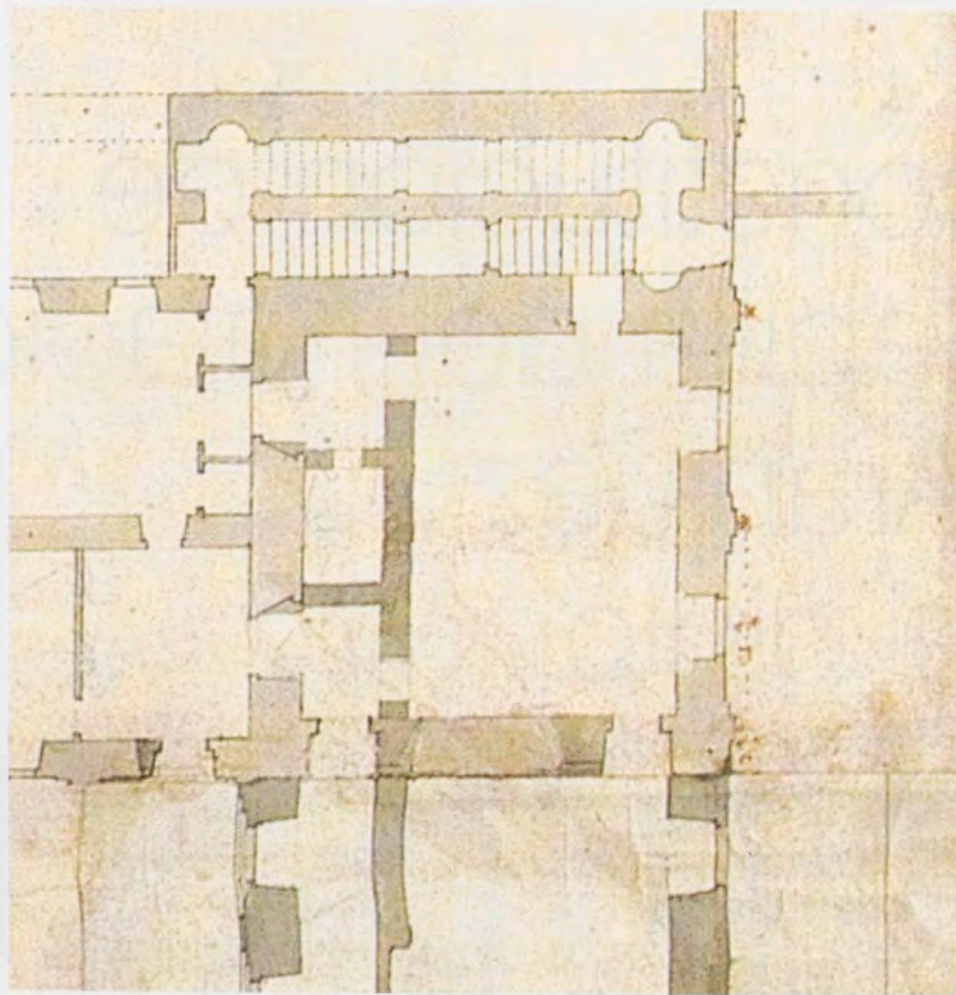
Por Javier Ortega y Miguel Ángel Alonso
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Hace algo más de dos siglos se perpetró la destrucción de un espacio realmente singular. En las obras de ampliación del Palacio de Aranjuez, durante el reinado de Carlos III y bajo la dirección de Francisco Sabatini, la Capilla original del Palacio iniciado por Felipe II en el siglo XVI fue sacrificada implacablemente en función de una decisión de rango más general.

Al igual que ocurrió en los Palacios de Madrid y de El Pardo, las nuevas exigencias de la Corte se concretaron en un programa de "aumentos" que transformaron radicalmente los edificios objeto de ampliación¹. En el caso de Aranjuez, la traza del Palacio filipino, que acababa de ser cerrada tras un dilatado proceso de casi doscientos años de duración, recibió la adición de dos nuevos brazos de gran desarrollo superficial que formaban, además, una plaza o patio de honor delante de la antigua fachada occidental, recién rematada por Bonavía en el reinado de Fernando VI. En lo que aquí concierne, los nuevos apéndices edificados entroncaban con el antiguo Palacio a través de los cuerpos torreados situados en los extremos norte y sur de la fachada. Como es conocido, la torre norte acababa de ser construida en la campaña de remate del edificio iniciada en el reinado de Felipe V, y su principal característica consistía en repetir el aspecto externo de la torre sur, elemento original del siglo XVI.

Este singular fragmento de la arquitectura renacentista española incorporaba en una extraña unidad constructiva la Capilla del Palacio y una imponente escalera de incierta finalidad funcional². En su aspecto externo, el conjunto se planteaba como una torre de planta cuadrada rematada por una cúpula, teniendo tan sólo dos de sus caras exentas al Sur y al Oeste. Hacia el Norte la torre se adosaba al cuerpo del Palacio, mientras que hacia el Este se disponía el volumen de la escalera. Además, en la esquina sur-oriental, acometía sobre este conjunto un pórtico de arquerías con un terrado transitable superior para establecer a su través, en dos niveles, la conexión con las Casas de Oficios. Fue precisamente en este lugar de la torre sur donde se iniciaron las obras del Palacio, colocándose la primera piedra del mismo en enero de 1565.

Al plantear Sabatini su aumento, lógicamente, niveló las cotas de los suelos de la ampliación conforme a los niveles de piso del antiguo Palacio; mientras que esta obvia decisión no planteó excesivos problemas en el ataque a la torre norte, la conexión por el Sur resultó algo más problemática. En ella, el ámbito de planta cuadrada estaba hueco en su interior, ocupándose su espacio por la antigua Capilla que se remataba por una cúpula sobre tambor. De esta forma, a salvo de la planta de suelo, los niveles de piso



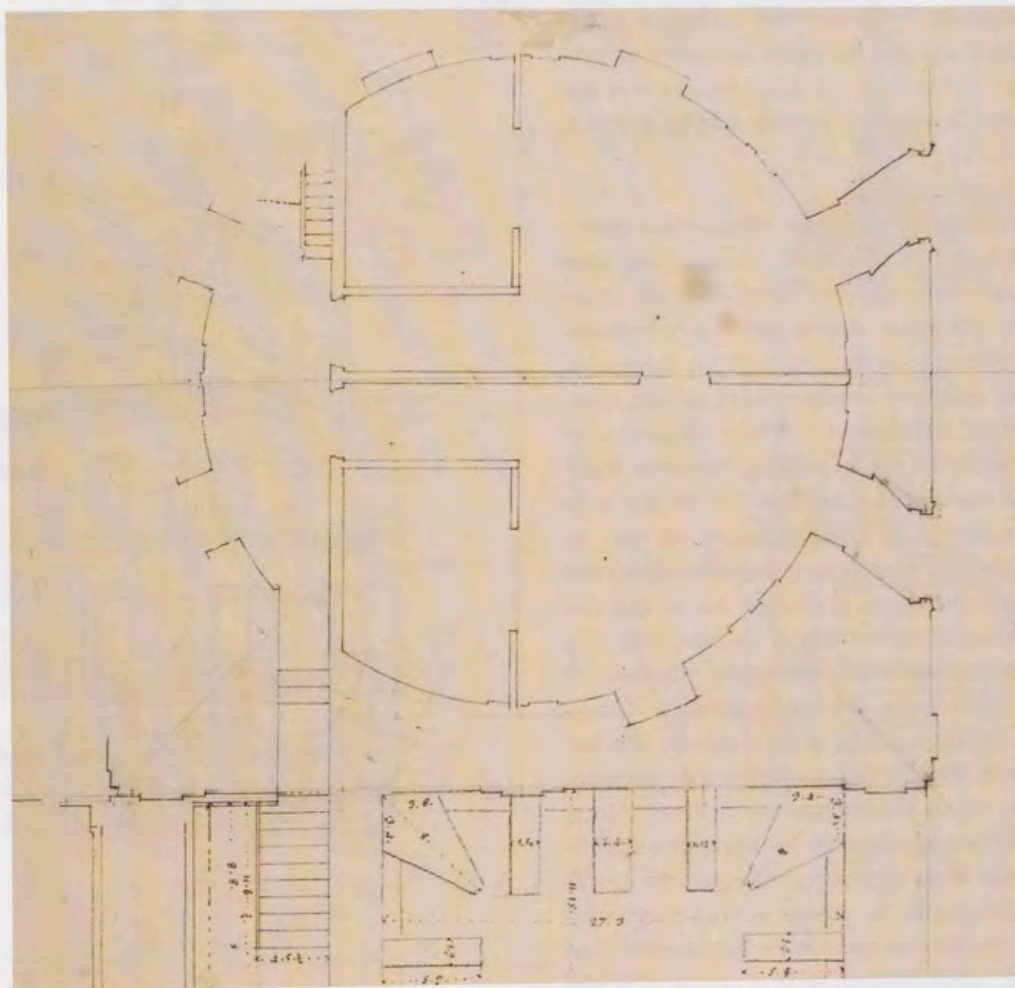
Francisco Sabatini, Planta principal del proyecto para la ampliación del Palacio Real de Aranjuez, hacia 1770, detalle, AGP, Planos 594, Madrid, Patrimonio Nacional.

del Palacio se interrumpían en el ámbito de la Capilla, asomándose tan sólo hacia ella a través de un conjunto de huecos. Resultó así que el planteamiento del proyecto general del aumento forzó la destrucción de este espacio, fragmentando el ámbito unitario en una serie de "pisos" que permitirían la circulación en los distintos niveles entre el antiguo cuerpo y su ampliación. No contento con fraccionar horizontalmente el espacio inicial, Sabatini produjo además otra subdivisión vertical, al introducir en su planta baja dos nuevos muros en forma de T que, explicables desde la lógica del nuevo proyecto, significaron a la postre la casi absoluta desaparición del antiguo y singular elemento.

Resulta al menos curiosa la poca atención que ha merecido hasta el momento tanto la propia Capilla en sí misma considerada como su implacable sacrificio. Tal vez la falta de comprensión y valoración de su composición arquitectónica, unida a la escasez de documentos gráficos conservados sobre la misma haya propiciado esta situación. De hecho no se conoce ningún dibujo específico sobre la Capilla. Aparece tan sólo como un elemento más del Palacio en el conjunto de planos, cuadros y dibujos conservados sobre el mismo. Desde el punto de vista del dibu-

jo resulta interesante observar, además, la importancia de la sección o corte vertical interior en la definición y comprensión específica de la arquitectura en general y de ciertos elementos singulares en particular. De hecho, y a pesar de la pequeña escala en que la Capilla aparece dibujada en los planos generales del Palacio, se conservan diversos juegos de planta de la misma y un notable conjunto dibujístico y pictórico sobre su aspecto externo, que habrían sido suficientes para, al menos, haber llamado algo más la atención sobre la misma. La explicación de este hecho podría estribar así en que tan sólo existe una sección de la misma, también algo pequeña y difundida relativamente hace poco tiempo, en la que el alzado interior de la Capilla aparece tratado con una aguada oscura que ayuda poco a su comprensión ³.

Siendo ésta la situación de partida, y en relación con una actuación más general de la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles, el objetivo inicial de este artículo consiste en difundir, en una primera aproximación, el ensayo de la recuperación gráfica de las características arquitectónicas básicas de esta atractiva pieza de la historia de nuestra arquitectura. Dicho con otras palabras, como se evidencia en el título que



J. Barcenilla, Planta de los desvanes de la ampliación del Palacio Real de Aranjuez, 1780, Detalle, AGP, Planos 570, Madrid, Patrimonio Nacional.

encabeza este escrito, lo que aquí se ensaya es la "reconstitución" de la Capilla proyectada por Juan Bautista de Toledo, iniciada en su construcción por él mismo, y desarrollada, tras su defunción en mayo de 1567, por Gerónimo Gili y Juan de Herrera.

Restitución y reconstitución

Interesa establecer en este momento un cierto preámbulo terminológico que clarifique en lo posible la actitud o el marco general de este ensayo. Ante la variada denominación que suele ser habitual en este tipo de operaciones (reconstrucción, restitución, restauración, recuperación, reconstitución, recomposición,...), a veces acompañada por diversas adjetivaciones (ideal, original, hipotética, conjetural,...) casi todas ellas respetables desde la semántica, la terminología que aquí emplearemos se adhiere a la propuesta planteada por Pierre Ives Ballut⁴. Simplificando un tanto las matizaciones, y atendiendo prioritariamente a sus significados como pura operación gráfica, resulta interesante precisar dos aspectos esenciales en la relación entre el dibujo y el proyecto que opera con los materiales del pasado.

Utilizaremos así tan sólo dos palabras: restitución y reconstitución. Insistiendo en que nos estamos ciñendo específicamente al campo gráfico, entenderemos por restitución aquella operación en la que el grado de incertidumbre es mínimo, mientras que hablaremos de reconstitución en el momento en el que, ante la falta de datos ciertos y completos, sea necesaria una operación de "proyecto". Se trata ante todo de adoptar una actitud lo más clara posible, siendo conscientes de los difusos perfiles que tienen estas cuestiones a poco que se quiera profundizar. De hecho, nos sumergimos inevitablemente en un inestable mundo de relaciones entre la realidad y el dibujo, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las cosas y nuestras ideas sobre las cosas.

Reconociendo de antemano una pérdida de matices -de posibles y deseables debates sobre este atractivo asunto de larga tradición histórica, pero que no es la ocasión de plantear aquí-, entenderemos así que la operación de restitución gráfica casi se podría asimilar al hecho de dibujar algo que existe en la actualidad, mientras que la operación de reconstitución significa el hecho de dibujar o proponer una totalidad que ya no existe en su integridad original. Dicho de otra manera, la restitución gráfica la entendemos

aquí como sinónimo de “levantamiento”, mientras que la reconstitución implicaría una necesaria operación de proyecto como cierre o remate de los datos incompletos que se conservan sobre la realidad perdida que se pretende recuperar.

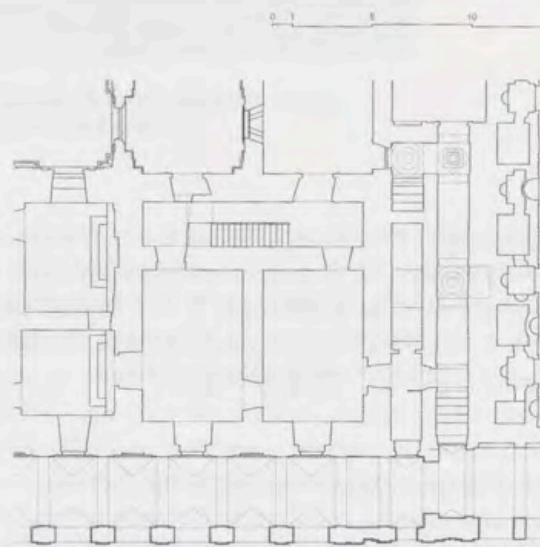
Surge así la base necesaria para poder efectuar una operación reconstitutiva: los “testimonios” conservados sobre esa realidad perdida. Generalmente, los testimonios arquitectónicos son de tres tipos: físicos, gráficos y verbales. Los primeros se refieren a los restos o vestigios materiales; los segundos, a las imágenes conservadas en planos, dibujos u obras pictóricas, refiriéndose la última categoría a los posibles datos procurados por la palabra, siendo su habitual vehículo los documentos escritos. En lo que a la Capilla concierne, hemos de congratularnos, ya que, en mayor o menor grado, se conservan testimonios de los tres tipos aludidos. Evidentemente, y siempre que lo que nos interese sea la atención prioritaria o la búsqueda más atenta hacia el edificio construido, gozan los primeros, los vestigios físicos o materiales, del mayor grado de fiabilidad. Ya que todo dibujo o reflejo gráfico supone, inevitablemente, una cierta dosis de interpretación o de intenciones no cumplidas en su realización, conviene establecer ante los datos que nos suministren los testimonios gráficos una equivalente dosis de reserva. Aunque con ciertos matices, conviene adoptar la misma actitud preventiva ante los datos o testimonios escritos en documentos descriptivos o contractuales. Distinto sería el caso si el interés de una búsqueda se dirigiera además al estudio del proceso constructivo, a las intenciones de proyecto o a la percepción de un edificio a lo largo del tiempo. No serán estas últimas cuestiones objeto de atención específica en esta primera aproximación que, hemos de advertir, se centra ante todo en la prefiguración de la Capilla realizada, obtenida a partir de los restos materiales, atendiendo en segunda instancia a los testimonios gráficos y verbales. Queda para una segunda entrega un estudio más integrado con la historia inicial del edificio, matizada por nuevas búsquedas documentales actualmente en proceso de realización.

Estado actual

Clarificados los objetivos y el alcance de este estudio, atendamos sin más dilación a la “restitución” del estado actual del conjunto, esto es al dibujo de levantamiento realizado como primer paso de la operación “reconstitutiva”. En términos generales, y con escasas diferencias de detalle, podemos reconocer en nuestros dibujos la dolorosa operación efectuada por Sabatini, antes descrita. A través de la secuencia de plantas, difícilmente se percibe el cuadro original de la Capilla, que tan sólo se figura con mayor claridad en los niveles superiores, gracias a la presencia circular del tambor, la cúpula y la cubierta. Esta fuerza o pregnancia formal de la parte superior resulta aún más evidente ante la contemplación de las secciones; en



ALZADO SUR



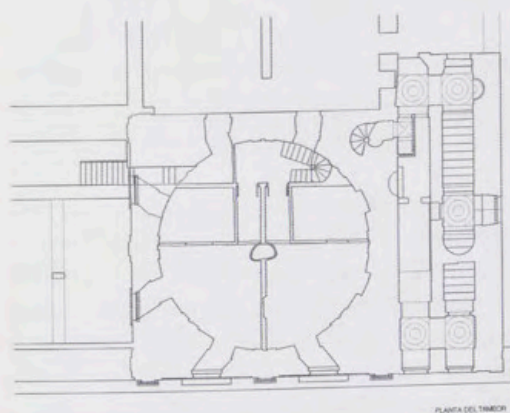
PLANTA BAJA

Javier Ortega y Miguel Ángel Alonso, Alzado Sur y Planta Baja del estado actual de la torre Sur, 2003.

ellas, con cierta emoción, es posible reconocer la semio-culta presencia del remate superior del antiguo espacio, que se ofrece como un potente vestigio material en el que fundamentarse para la búsqueda del espacio perdido. Finalmente, atendiendo en primera instancia al único alzado que mantiene parte del aspecto externo de la antigua Capilla, habría que advertir que las transformaciones operadas en el mismo no sólo se debieron a las actuacio-



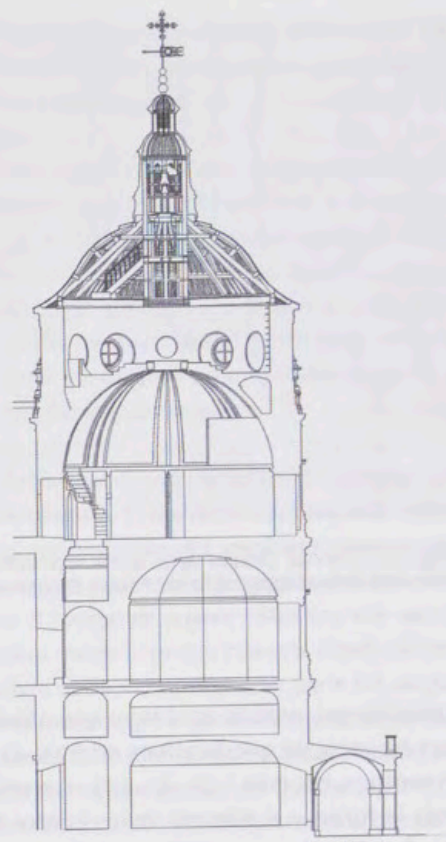
0 1 5 10 20 m



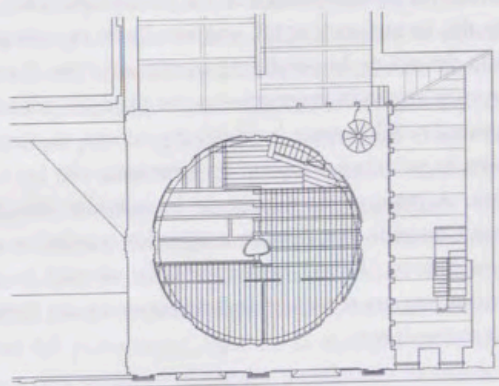
J. Ortega y M. A. Alonso, Sección Este-Oeste y Planta del tambor del estado actual de la torre Sur, 2003.

nes de Sabatini, sino que ya Bonavía a mediados del siglo había introducido ciertos cambios en el conjunto original.

En la campaña de cierre del palacio de mediados del siglo XVIII, y como acompañamiento de la solución de la portada principal de Poniente, proyectada finalmente por el mismo Bonavía, se produjeron dos alteraciones de cierta importancia en el alzado. En primer lugar, las

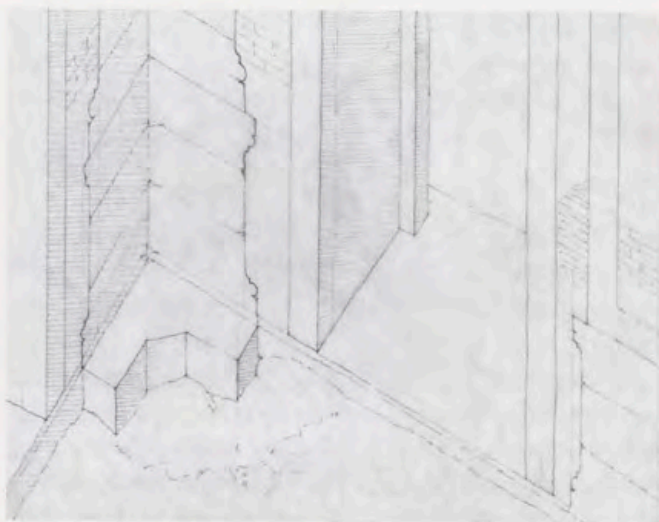


0 1 5 10 20 m



J. Ortega y M. A. Alonso, Sección Norte-Sur y Planta de la cúpula del estado actual de la torre Sur, 2003.

referidas a los huecos del segundo nivel, que se rasgaron como balcones lo que antes eran ventanas, añadiéndose además la balaustrada de coronación con sus jarrones duplicados en las esquinas. Una segunda modificación de cierta importancia se produjo también en las fachadas del cuerpo de escaleras; en el frente sur, que es el que aparece en nuestro dibujo, Bonavía "deslizó" el orden apilastrado del cuerpo de la capilla sobre este



J. Ortega y M. A. Alonso, Croquis de los restos aparecidos en la esquina sur occidental de la antigua Capilla del Palacio Real de Aranjuez, Madrid.

segundo cuerpo, para lo cual tuvo que añadir un par de huecos en arco, ya que la altura original de este bloque de la escalera era más baja. En esta operación modificó además la forma y el número de los huecos de este frente, en función de unas razones cuya comprensión no resulta inmediata ⁵.

El estado del alzado de Bonavía tuvo una corta vigencia, pues, unos veintiocho años más tarde, las modificaciones de Sabatini alteraron nuevamente su aspecto. La más importante, sin duda, consistió en la desaparición casi completa del frente occidental, que resultaría tapada por la acometida del ala de la ampliación antes descrita. En relación con esta segunda intervención, se produjo además la transformación del cuerpo bajo del frente sur, al ampliarse también la galería o soportal de conexión con las Casas de Oficios. A resultas de ello, y de la introducción de la entreplanta interior, los huecos originales quedaron ocultos tras un nuevo "forro", produciéndose además la apertura de unos huecos rectangulares apaisados para iluminar la nueva entreplanta.

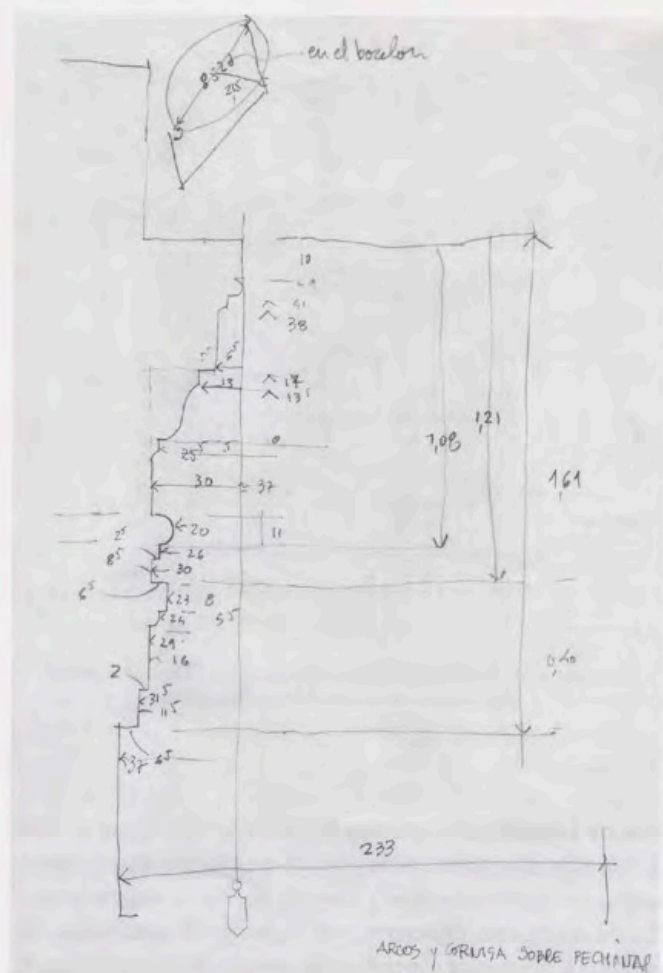
Ante la situación descrita, tras las intervenciones de Bonavía y Sabatini, tal vez resulte más entendible la dificultad de reconocer que aquí estuvo la Capilla original del Palacio filipino. Como acabamos de ver, y sin la ayuda de las secciones o de un conocimiento directo de los restos del espacio cupulado interior, resultaría casi imposible imaginar el estado anterior del edificio. Una "pista" reciente sobre este asunto se había producido con anterioridad en la parte baja del antiguo frente occidental. En las dos nuevas salas de la planta baja del cuerpo de Sabatini se había picado el yeso que cubría los frentes externos de la antigua Capilla, apareciendo los restos mutilados de las antiguas jambas de las puertas exteriores "dibujados" en silueta sobre los antiguos paramentos de ladrillo. A su vez, y como complemento de la operación arqueológica, una

excavación del suelo de estas piezas había permitido descubrir sendos peldaños de caliza y restos del pavimento externo de canto rodado ⁶.

Hacia la reconstitución de la Capilla

Una vez descrito a grandes rasgos el proceso de transformación del antiguo conjunto, y reconocido el estado actual de esta parte del edificio, trataremos de describir a continuación la secuencia seguida en la realización de la propuesta gráfica aquí ofrecida. Nuestra pretensión en todo momento ha consistido en alcanzar la máxima objetividad posible, siendo conscientes a su vez de que este objetivo ha de entenderse como un límite que, en realidad, resulta imposible de alcanzar.

Esta búsqueda del máximo rigor razonable se ha concretado en dos aspectos básicos: en primer lugar en la restitución o levantamiento del estado actual del edificio y, en segundo lugar, en la reconstitución o proyecto de su estado original. En relación con el primer aspecto se ha realizado una toma de datos de gran precisión, traducida al



J. Ortega y M. A. Alonso, Croquis y toma de datos de la cornisa circular y uno de los arcos torales descubiertos en el espacio oculto situado bajo el tambor, Palacio Real de Aranjuez, Madrid.



El espacio oculto situado bajo el tambor donde se observan las antiguas molduras de la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

dibujo en un proceso interactivo de mutuas exigencias dimensionales y formales, siempre frustradas en última instancia por las imperfecciones humanas en la conformación de la materialidad física y en su medición⁷. En relación con el segundo aspecto, se ha pretendido el máximo de objetividad posible, de tal manera que todos los elementos que forman parte de la reconstitución del conjunto están basados en elementos ciertos y contrastables. Somos conscientes así de que la versión aquí ofrecida estará carente de ciertos elementos que existieron y que no han sido incorporados por falta de información, aunque sí podemos afirmar con ciertas garantías que casi todos los elementos incorporados formaban parte del conjunto inicial.

Como ya habíamos avanzado, este proyecto reconstitutivo se enmarca en el conjunto de intervenciones que la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles aborda en este momento en el Palacio de Aranjuez. Ya con cierta antelación se había tanteado la posibilidad de recuperar físicamente la unidad espacial del tambor y la cúpula interior, aunque este objetivo no había sido realizado. Encuadrado en el nuevo impulso de las reformas organizativas y constructivas del Palacio, esta recuperación espacial se planteó como una de las intervenciones prioritarias en el edificio, ya que el forjado que dividía la cúpula y el tambor amenazaba con derrumbarse⁸. Al mismo tiempo, en las reformas de las salas correspondientes a los niveles bajos del antiguo cuadro interior de la Capilla, se procedió a picar el yeso de los paramentos y a levantar los suelos de estas estancias, cajeando su ámbito unos veinte centímetros para introducir una nueva solera. Al efectuar estas operaciones, en principio rutinarias, y ante la atenta mirada de la dirección facultativa, comenzaron a aparecer nuevas evidencias de la antigua pieza⁹. Dolorosamente mutilados, aparecieron en los paramentos verticales anti-

guos perfiles moldurados de algunos elementos. En el suelo, unos dados de caliza achaflanados con metas aristas se alojaban en las esquinas.

Comenzó así el trabajo de toma de datos y de construcción gráfica, atendiendo simultáneamente a la restitución del estado actual y a la reconstitución de la Capilla en su estado original. Interactuando además con las intervenciones reales en el edificio, se produjo una atractiva secuencia de investigación gráfica y documental -entendido el edificio en sí mismo como documento-, que trataremos de describir en sus fases e hitos sustanciales.

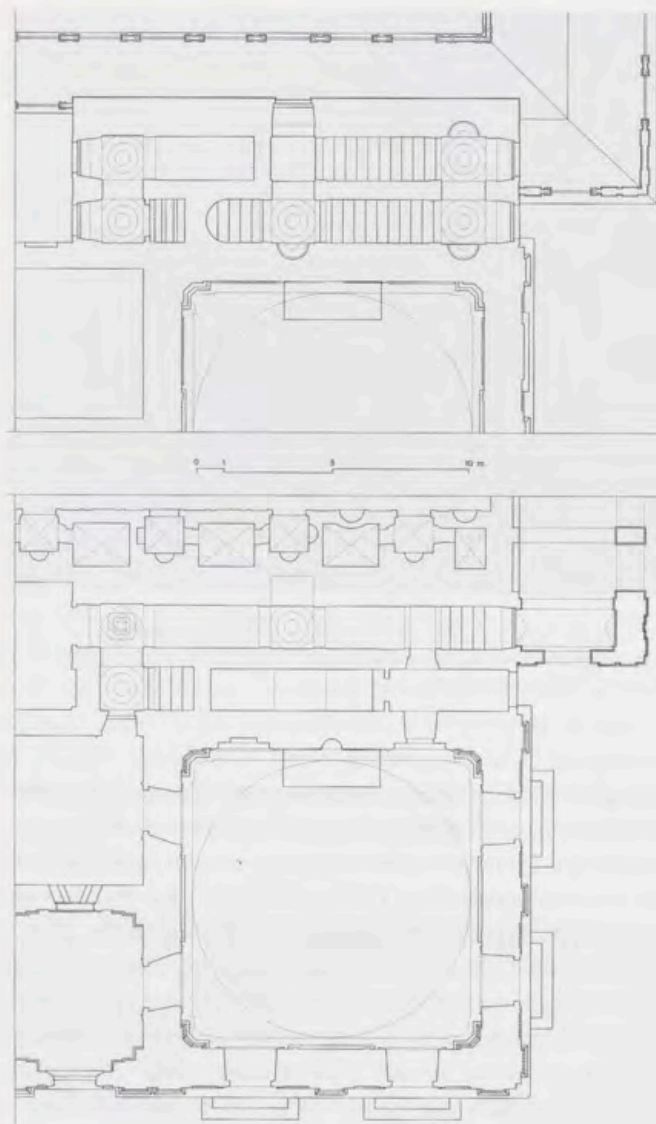
Teniendo los datos o evidencias de la parte superior e inferior del espacio original, la operación gráfica más evidente consistió en la recuperación del conjunto superior de la antigua pieza. Según parecen evidenciar las noticias documentales, tanto el cuerpo de remate cilíndrico con sus cuatro grandes óculos, como la propia cubierta cupulada con su singular armadura de madera, formaban parte del conjunto original. De esta manera, y en los términos antes enunciados, la reconstitución de este conjunto ha coincidido prácticamente con la restitución gráfica del mismo. Apareció así rápidamente la conformación del conjunto de la cúpula y el tambor, aunque el piso o forjado de las antiguas alcobas de Sabatini no dejaba ver la cornisa de arranque del tambor.

En relación con los restos aparecidos en la parte inferior, se podían distinguir huellas de los elementos de caliza alojados en los paramentos verticales de ladrillo tosco, mientras que en el suelo aparecían los dados de caliza en las esquinas del ámbito cuadrado, y unos difusos restos de cimentación en la zona del altar. En los planos verticales era posible reconocer varios tipos de elementos, todos ellos "afeitados" brutalmente para conseguir unas paredes lisas donde antes se producían los elementos de caliza con un cierto volumen moldurado. Se podían reconocer así, en primer lugar, las antiguas jambas internas de las puertas, que formaban un ámbito pétreo en todo el grueso del muro; todas estaban afeitadas, con la única excepción del jambeado de la puerta derecha del paño norte, esto es, la más próxima al altar y escalera. Un segundo elemento moldurado aparecía a cada lado de cada una de las puertas, en lo que cabría interpretar como el perfil de un pedestal de caliza que discurría por todo el interior del ámbito de la Capilla, tan sólo interrumpido por la presencia de las puertas. Sobre la altura de estos pedestales (de 5 1/2 pies de altura, unos 1,53 m.) aparecían tres tipos de huellas de elementos. En primer lugar, en las cuatro esquinas aparecían unos decididos perfiles que parecían responder a la basa de unas pilastras encapiteladas, de idéntica secuencia moldurada a las del resto del edificio. En los tramos centrales entre las puertas, el tratamiento del paño correspondiente al altar se diferenciaba de los tres paños restantes; en estos, dos sencillas bandas de caliza de un pie de espesor apoyaban sobre los pedestales; en el altar, una pieza de caliza en gola o "papo de paloma" servía de vuelo para otras fajas verticales equivalentes a las anteriores.

A la vista del arranque de estas pilastras de esquina y de los bloques de caliza achaflanados aparecidos en el suelo, la conclusión más evidente consistía en suponer que el dado de piedra era la cimentación de las pilastras de la esquina y que, por lo tanto, este mismo perfil en chaflán es el que debían tener las pilastras en el ámbito de la Capilla. Se obtuvo así la conformación retrospectiva de las antiguas pilastras, al deslizar el perfil de las paredes por la línea de borde de la cimentación. A su vez, y aunque los someros testimonios históricos así parecían sugerirlo, se pudo constatar que éstas eran las únicas pilastras que se articulaban en las paredes del antiguo ámbito espacial y que, dado el porte o envergadura de las mismas a partir de un aproximado razonamiento proporcional sobre su esbeltez, éstas debían constituir el único elemento vertical de la composición de las paredes.

A partir de esta conformación de la cúpula y el tambor de la parte alta del espacio y del arranque del mismo en su parte baja, era el momento de establecer unas mínimas reflexiones compositivas para poder articular algunas hipótesis sobre la conformación total del mismo. En este sentido, todo parecía confirmar la composición básica de un espacio cuadrado, con cuatro pilastras achaflanadas en las esquinas, que debían estar rematadas por sendos arcos en las paredes, para poder montar sobre dichos arcos las cuatro pechinas que permitieran la transición del cuadrado al círculo. Siendo esto casi evidente, el problema radicaba en determinar con la máxima precisión posible los elementos de esta composición, toda vez que estos, de existir aún, se encontraban ocultos por las intervenciones de Sabatini¹⁰. Se trataba de buscar así los vestigios de dos elementos fundamentales para ajustar la determinación básica del espacio interior: la cornisa circular del arranque del tambor y la cornisa de las pilastras inferiores. Entre ambas, se podría determinar entonces el desarrollo de los arcos que cerrarían los cuatro planos verticales internos y que servirían de arranque a las pechinas o triángulos esféricos situados en las esquinas, cuyo conjunto se remataría en la cornisa circular antes aludida.

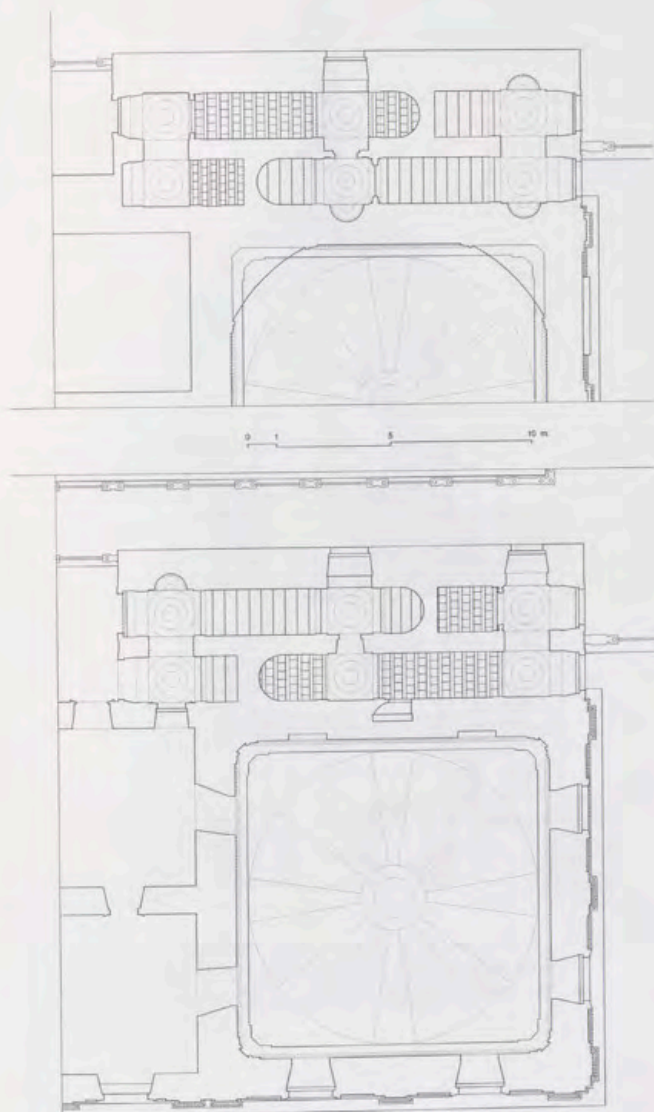
Ante la atenta consideración de los planos de estado actual, se atisbó la posibilidad de que parte de estos elementos podrían conservarse en la cámara situada entre la bóveda del pasillo adjunto a la sala de la Ochava y el suelo del nivel del tambor. De esta manera, y en paralelo a las actuaciones de derribo y recuperación del espacio superior de la Capilla, se procedió a abrir una cata en este forjado. Con cierta emoción propia de estos descubrimientos, se pudo acceder a esta cámara en la que se encontraban aún, íntegros, tras dos siglos de olvido, parte de los elementos moldurados de la antigua Capilla. Aparecían así, libres en este espacio, una parte considerable de la cornisa circular y un fragmento de uno de los arcos de remate sobre la antigua pared, viéndose entre ambos parte de las pechinas.



J. Ortega y M. A. Alonso, Reconstitución de la planta baja y entreplanta de escalera de la antigua Capilla del Palacio Real de Aranjuez, 2003, Madrid.

Se procedió entonces a la medición de estos elementos, adjuntando éstas a la progresiva determinación gráfica del espacio buscado.

Fijados los elementos de la parte superior, quedaba buscar finalmente el remate o cornisa de las pilastras inferiores, que significaría igualmente la determinación del arranque de los arcos cuya clave y parte de desarrollo habían aparecido en la cámara anteriormente aludida. En esta segunda búsqueda la suerte resultó mas esquiva; las intervenciones del siglo XVIII sobre esta parte del edificio destruyeron casi por completo los elementos moldurados del antiguo espacio. Frente a la solución de forjados de madera de la parte superior, las bóvedas de ladrillo utilizadas en la entreplanta añadida por Sabatini significaron importantes daños por rozas en las paredes y, al mismo tiempo, grandes dificultades en cuanto a las labores de prospección. En paralelo a las obras actuales de remodelación del edificio, y al picar el enlucido de los paramentos vertica-



J. Ortega y M. A. Alonso, Reconstitución de la planta principal y entreplanta de escalera de la antigua Capilla del Palacio Real de Aranjuez, 2003, Madrid.

les de la entreplanta, fueron apareciendo algunos de los elementos detectados en la planta baja, antes referidos. En concreto, se encontraron algunos de los elementos de los "marcos" de los paños centrales entre las puertas, todos ellos afeitados y algunos desaparecidos, y la cantería igualmente afeitada de las pilastras de esquina. Sin embargo, el arranque de las nuevas bóvedas de ladrillo no permitía observar ni la presencia ni la forma de la cornisa de remate de estas pilastras.

Observando atentamente los planos, se dedujo por último la posibilidad de que se pudiera conservar parte de esta cornisa en la esquina oriental del corredor adjunto a la pieza de la Ochava, entre el suelo de este pasillo y la bóveda del espacio inferior. Efectuada esta prospección, el resultado fue parcialmente exitoso; apareció así una de las molduras de la cornisa, aunque la parte más importante de la misma, lo que entendemos que fue el grueso volado o corona de la misma había sido también afeitado, pues se

conservaba en la pared parte de la pieza de cantería de caliza. No obstante, la pequeña moldura conservada evidenciaba el trazado en chaflán de la esquina, confirmando así la condición también achaflanada de las pilastras, como lo sugería el dado de cantería de la cimentación, hallado al principio de esta historia.

La Capilla reconstituida

A salvo del perfilado y el vuelo de esta única pieza, podríamos afirmar así que la definición esencial de la Capilla original del siglo XVI podría ser casi, en los términos aquí utilizados, una "restitución" de la misma. Los elementos básicos de su definición y articulación espacial quedan así recuperados y ofrecidos para su pública difusión y debate en lo que pudieran ser susceptibles de ajuste y perfeccionamiento.

Aunque, como anunciamos al principio de este escrito, esta misma labor estaría en trance de realización por nuestra parte, en lo que supondría el contraste con la información escrita y una segunda mirada más afinada a los testimonios gráficos, se trataría en este momento de recorrer los documentos gráficos de esta primera propuesta para contemplar globalmente esta singular composición, comentando de paso algunas de las decisiones reconstitutivas complementarias de menor alcance, deducidas simplemente de la coherencia con el resto de los elementos del edificio.

El cuerpo bajo o "primera orden" de la Capilla se formaba así por una traza cuadrada de unos 40 x 40 pies de ámbito, con un desarrollo en altura hasta su primera cornisa de unos 28 pies de desarrollo vertical. Éste se materializaba con cuatro pilastras achaflanadas en las esquinas, montadas sobre sus correspondientes pedestales, cuya formulación de pilastra encapitelada en la cornisa se asemejaba a las existentes en el resto del edificio. Quedaban así delimitados cuatro frentes internos en los que se abrían dos puertas en cada uno. Las puertas de los lados oeste y sur correspondían con las puertas exteriores, mientras que las del costado norte comunicaban con el cuerpo del Palacio. Entre las puertas de estos tres lados, y montados sobre unas franjas de molduración equivalentes a los pedestales, se disponían unos marcos de piedra caliza que podrían albergar alguna obra pictórica. En el frente hacia el Este, donde se encontraba el altar, se desarrollaba una composición similar a las anteriores, aunque con algunas diferencias funcionales y dimensionales. En primer lugar, tan sólo una de las puertas procuraba una comunicación efectiva (la situada al Sur, con la Sacristía) siendo la otra fingida. En segundo lugar, la distancia relativa entre las puertas de este frente era mayor que las de los otros frentes, dejando entre ellas un espacio algo mayor para el desarrollo del altar, y quedando por lo tanto más próximas a los pedestales de las esquinas.

La "segunda orden" de la Capilla, tal como se definía en los contratos de su construcción, correspondía al segundo cuerpo apilastrado del orden exterior. En su interior no existía así ningún orden apilastrado, sino que se desarrollaban en él los cuatro arcos correspondientes a las pilastras inferiores, figurados en sus paredes con piedra caliza; sobre ellos se montaban las cuatro pechinas que se remataban por la cornisa circular previa al tambor. Quedaban así cuatro frentes semi-circulares, ligeramente peraltados, en los que, en aproximada correspondencia con las puertas inferiores, se abrían un par de huecos en cada uno de ellos. La posición y el tamaño de estos huecos sería uno de los puntos menos seguros de la reconstitución aquí propuesta. Con respecto a la primera, la situación de estos vanos se ha deducido de su correspondencia axial con los huecos inferiores, tal y como se produce con bastante aproximación en la posición actual de las puertas conservadas en este nivel en la pared norte. Su tamaño corresponde igualmente al que tienen en la actualidad estos huecos, dimensión que se adopta porque un tamaño mayor habría significado un conflicto compositivo ante la proximidad de estos huecos con los arcos. El resultado de esta decisión supone un extraño compromiso entre los huecos externos y los huecos internos, teniendo que producirse el acuerdo a través de un doble esviaje horizontal y vertical. En planta se produciría así una reducción de su anchura, mientras que en la sección el "viaje" entre la antigua ventana y el posible balcón interior obligaría a un significativo descenso.

No deja de resultar igualmente notable la falta de correspondencia entre la cornisa del orden interno de la Capilla, de 28 pies de altura, y la del orden externo del Palacio, cuya cota de 27 pies parece coincidir aproximadamente con el nivel del pavimento de la planta principal situado a unos 26 $\frac{2}{3}$ pies. En este sentido, habría que observar que los pequeños balcones que se asomaban desde el Palacio tendrían un pequeño antepecho pétreo, que correspondería con la pieza del vuelo principal de la cornisa que, conviene insistir en ello, es el único elemento moldurado de la Capilla del que no hemos encontrado evidencias directas. Una posible razón de la posición de este elemento consistiría en la determinación proporcional del espacio; los 40 pies de anchura y los 28 pies de altura sugieren una modulación común de 4 pies que significaría una proporción de 7 a 10, muy próxima a la relación raíz de dos. En esta misma atmósfera proporcional, los frentes arqueados del segundo nivel parecen tener una neta determinación en su altura de 20 pies, que, sumados a los 4 pies de altura de la cornisa circular, suponen una cota de arranque del tambor de 52 pies de altura (14,48 m.) con respecto al pavimento de la Capilla.

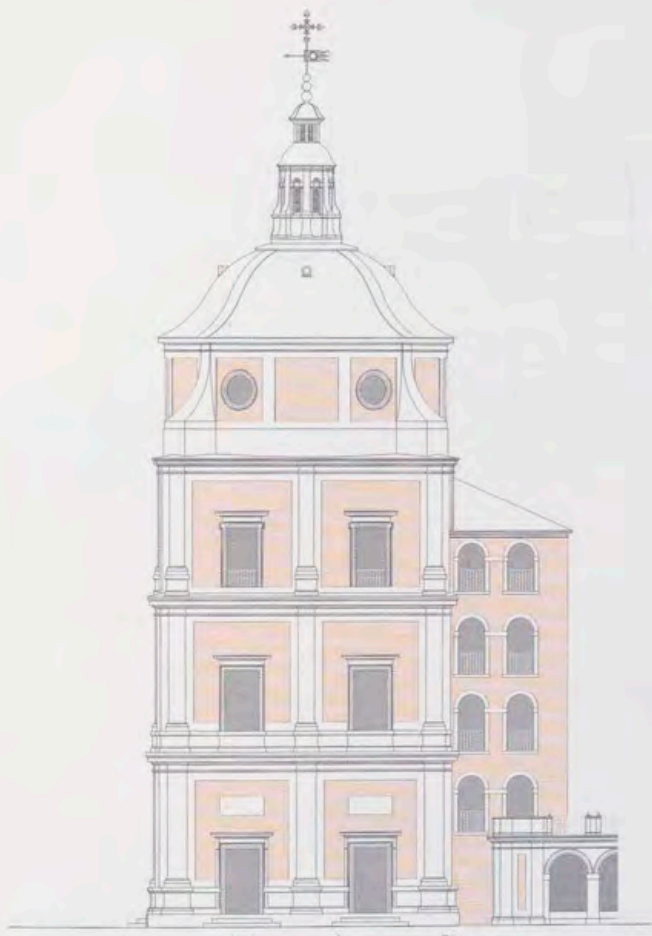
Nos encontraríamos así en la "tercera orden" de este conjunto, delimitado por las últimas pilastras exteriores que definirían el remate del cuerpo prismático externo. Con respecto a su organización interna, esta acotación correspondería al desarrollo completo del tambor y a la mitad de la cúpula o media naranja de la Capilla. La cota de esta última cornisa externa, situada a unos 97 pies de altura, parece coincidir



J. Ortega y M. A. Alonso, Reconstitución de la sección Norte-Sur de la antigua Capilla del Palacio Real de Aranjuez, 2003, Madrid.

aproximadamente con el suelo del curioso corredor anular que circunda y aligera los riñones de la cúpula, alojando en su interior cuatro tirantes de hierro. La distinta geometría del cuadrado externo y el círculo interno, de los huecos rectangulares y los huecos en arco, se vuelve a solucionar con el recurso de los huecos "en viaje" en planta, complementando este recurso con la definición de unos pequeños espacios adintelados que acotan la transición entre las distintas formas.

El último módulo vertical del conjunto es de matriz netamente cilíndrica, flanqueado por cuatro contrafuertes dispuestos radialmente desde las esquinas del cuerpo prismático. Sobre este armazón de fábrica se monta la impresionante máquina leñosa de la cubierta; cuatro grandes vigas en cruz apean un núcleo central, formado por ocho soportes verticales que, con riostras curvadas, ascienden hasta la linterna. Apoyadas en el perímetro de fábrica y en este núcleo central, 16 vigas radiales, suplementadas a modo de pequeñas cerchas, materializan la estructura de la cubierta; mediante una atractiva obra de carpintería "naval". Cada cercha materializa el perfil curvado de la sección, girado por revolución sobre el eje vertical mediante unas correas que reciben otro orden de parecillos sobre los que se dispone la rípa y el material de cubierta formado por escamas radiales de distinto tamaño en cada hilada. El casquete de doble curvatura así



J. Ortega y M. A. Alonso, Alzado Sur de la antigua Capilla del Palacio Real de Aranjuez, 2003, Madrid.

formado se remata por una atractiva linterna metálica de ocho vanos ¹¹, cuyo cupulín recibe una nueva y minúscula linterna con otro cupulín en el que se monta la secuencia de tres bolas con veleta y cruz definitiva de remate.

En el interior del cuerpo cilíndrico se produce un curioso y sorprendente espacio de la misma condición geométrica, en el que se abren ocho grandes tondos con derrames cónicos hacia su interior; a través de estos vanos se pueden observar atractivas vistas panorámicas hacia el paisaje circundante. En su centro, tres peldaños circulares formalizan el trasdós del remate de la cúpula que en su intradós cierra la superficie esférica nervada en continuidad con las dobles pilastras del tambor. Estas nervaduras de ladrillo cubierto de yeso se cierran y atan en un óculo de piedra que comunica el espacio interior de la Capilla con el ámbito cilíndrico descrito ¹². Los lechos inferiores de este cierre anular se sitúan a una altura de 23,4 m. sobre el pavimento de la Capilla original, lo que supone un desarrollo vertical de unos 84 pies. En otras palabras, parece que el control proporcional básico de este espacio podría haberse realizado mediante una relación dupla ligeramente peraltada. Tal vez esta sencilla determinación general sea la primera sorpresa ante la contemplación de un espacio "controlado" frente a las expectativas imaginarias sugeridas por la visión de su envolvente externa.

Reconstituida la antigua Capilla mediante el dibujo, y descrita someramente con la palabra, finaliza aquí la presentación de esta primera propuesta narrativa sobre la misma. A salvo de posibles objeciones de detalle, creemos que la aportación documental aquí ofrecida fija con suficiente precisión las ideas esenciales de esta singular e "inédita" pieza de la arquitectura filipina. Reservando para posterior ocasión nuevas perspectivas más afinadas y extensas sobre la misma, podemos afirmar finalmente que esta obra replantea al menos una nueva revisión de la concepción del Palacio a la que pertenecía, abriendo nuevas visiones sobre la enigmática personalidad de su primer arquitecto, Juan Bautista de Toledo.

Notas

¹ Este tema en general se puede consultar en la obra *Francisco Sabatini*, Electa España, 1993, dirigida por Delfín Rodríguez. Para la actuación concreta en Aranjuez se pueden consultar en esta misma obra, V. Tovar: "Arquitectura y paisaje: Francisco Sabatini y su proyecto palacial para la villa de Aranjuez y El Pardo", pp. 125-142 y, sobre todo, J. L. Sancho, ficha 2.14, "Ampliación del Palacio Real de Aranjuez", pp. 262-270. En ambos se recoge la bibliografía anterior.

² Este artículo se complementa con el "colindante" en esta misma Revista elaborado por José Luis Sancho, quien ya había tratado novedosa y específicamente el asunto de la capilla y la escalera en: "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las rarezas de la Casa Real de Aranjuez", comunicación a las IX Jornadas de Arte. *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, celebradas del 24 al 27 de noviembre de 1998, Actas CSIC, Madrid, 1999, pp. 269-281.

³ Nos referimos a la serie de planos del año 1728 conservados en el Centro Geográfico del Ejército, atribuidos a Étienne Marchand, publicada por última vez en el catálogo dirigido por M. Morán, *El arte en la corte de Felipe V*, Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo del Prado, Madrid, 2002, pp. 340 y 341. Previamente habían sido publicados, de modo parcial, tanto en el artículo de José Luis Sancho de 1999 citado en la nota anterior, como en el Catálogo de la Exposición *Doménico Scarlattti en España*, Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 259-260.

⁴ P. Y. Ballut, "Architectes et Archéologues, restitution- restauration", en *La Lavrentine et l'invention de la ville romaine*, Institut Français d'Architecture, Editions du Moniteur, Paris, 1992, pp. 217-252.

⁵ Como se explica en los artículos de José Luis Sancho citados en la nota 2, esta transformación se debería entender también en relación con la tribuna de madera que existió hacia la plaza de Parejas y con las reformas del frente oriental y su patinillo colindante.

⁶ Estas intervenciones se realizaron hacia 1985 bajo la dirección del arquitecto Juan Hernández Ferrero.

⁷ En la toma de datos se ha utilizado una Estación total o teodolito electrónico con medidor de distancia de rayo láser, combinada en todo momento con una medición manual. Nuestra pretensión ha sido alcanzar una precisión en torno al centímetro de error, aunque este objetivo, por las razones ya dichas y por el proceso de regularización del dibujo, resulte imposible de alcanzar en todas y cada una de las dimensiones y formas dibujadas.

⁸ Este forjado, en muy mal estado de conservación, había sido introducido por Sabatini sirviendo de techo a las dos estancias con alcoba a la italiana alojadas en el tambor, y convirtiendo el espacio de la cúpula en un triste y oscuro desván.

⁹ La dirección de las obras la realiza el arquitecto Luis Pérez de Prada, bajo la supervisión del también arquitecto y Director del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles del Patrimonio Nacional Pedro Moleón Gavilanes.

¹⁰ En este sentido tiene interés observar que la pieza conocida como "la ochava", espacio rectangular achaflanado en sus esquinas y situado en la planta principal, proviene de acoplar esta estancia a las pechinas preexistentes. Estas se situaban en la parte sur de la habitación, repitiéndose en la pared norte en función de la simetría ya que en estas últimas no habría pechinas.

¹¹ En el interior de esta primera linterna se alojan dos campanas con inscripciones, una de ellas fechada en el año 1564.

¹² Según testimonian los planos de Marchand, este óculo se remataba por una linterna, probablemente de madera, que separaba ambos espacios. Ante la falta de otros testimonios más precisos, este elemento no se ha incorporado en los dibujos.

Aranjuez. Un Palacio para las jornadas de Felipe II

Por José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

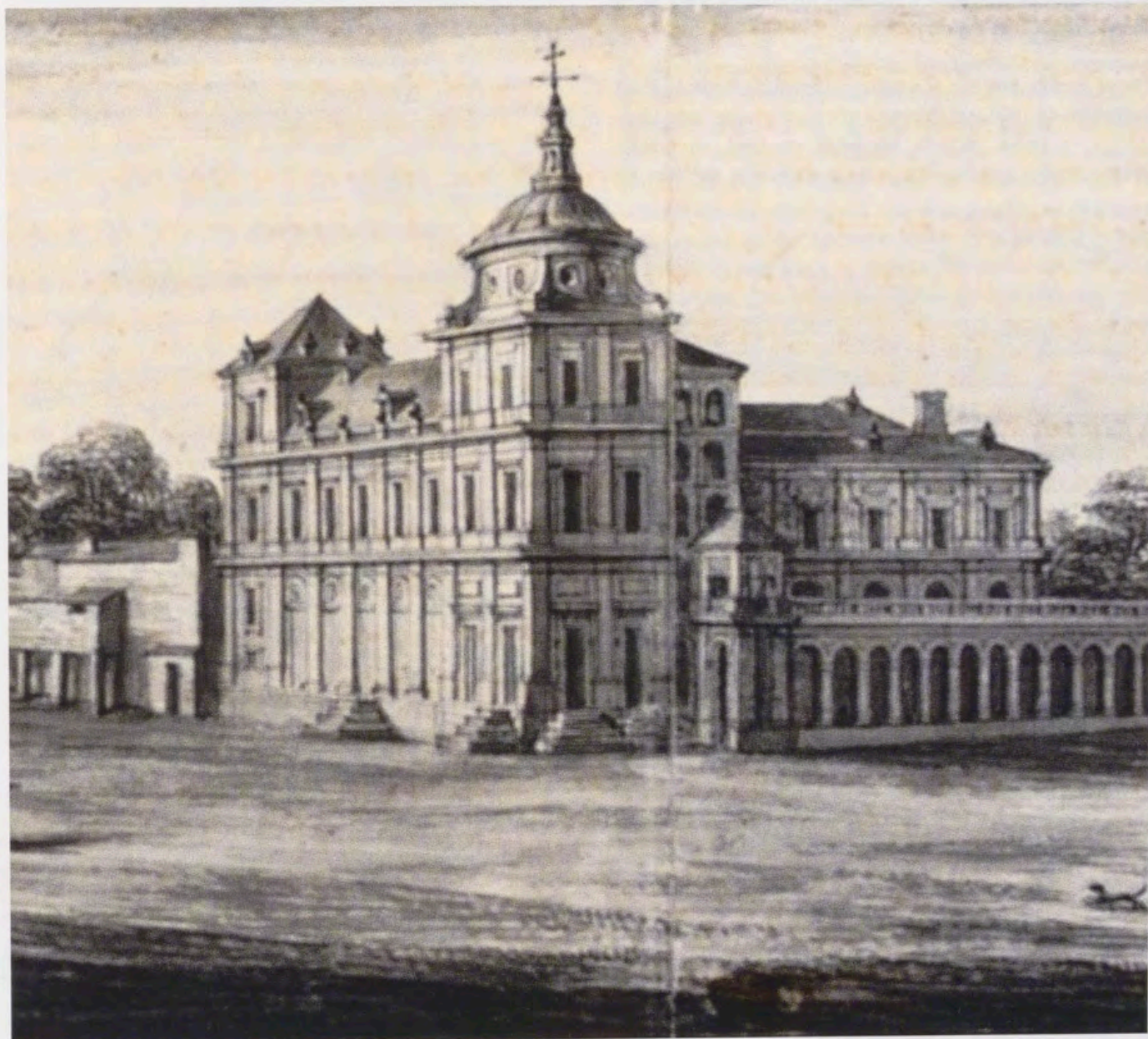
¿Para qué sirve esto? Es una pregunta que todo edificio suscita, y no resulta en absoluto ajena a la otra cuestión planteada por un monumento arquitectónico: ¿Por qué esto me parece bello? De hecho, en la teoría artística de la Edad Moderna ambas consideraciones estaban bastante relacionadas. A veces la segunda obtiene una respuesta desfavorable hasta que, al analizar la primera, se evidencia que difícilmente podían haberse resuelto de otro modo las necesidades requeridas. En otras ocasiones, el aprecio por la estética de una construcción aumenta cuando llegamos a ser conscientes de hasta qué punto el programa era más complejo de cuanto hasta el momento habíamos pensado.

Exponer esas relaciones entre la función y la forma de un Palacio Real como el de Aranjuez, tal como *el Rey Prudente* lo deseó, quizá sea una faena demasiado extensa para estas páginas, pero al menos cabrá abordarla y concretar todo lo posible acerca de la curiosa relación entre los usos y la solución arquitectónica que Juan Bautista de Toledo diseñó en una de las partes más singulares e inéditas de esta creación suya: el bloque de escaleras principales situado junto a la Capilla de Felipe II¹.

Estas reflexiones surgieron en directa relación con las intervenciones que el Patrimonio Nacional lleva a cabo actualmente en el cimborrio de esa capilla y en el adjunto cuerpo de escaleras². La investigación histórica sobre los edificios, que resulta satisfactoria en sí misma cuando contribuye a esclarecer cuestiones como las que se resumen en las primeras líneas de esta página, alcanza todo su sentido, y además ofrece un placer verdaderamente pleno, cuando llega a servir para que se pueda plantear intervenir en una buena arquitectura hasta entonces algo incomprendida o soslayada, y devolverle la consideración que se merece³.

El proceso constructivo

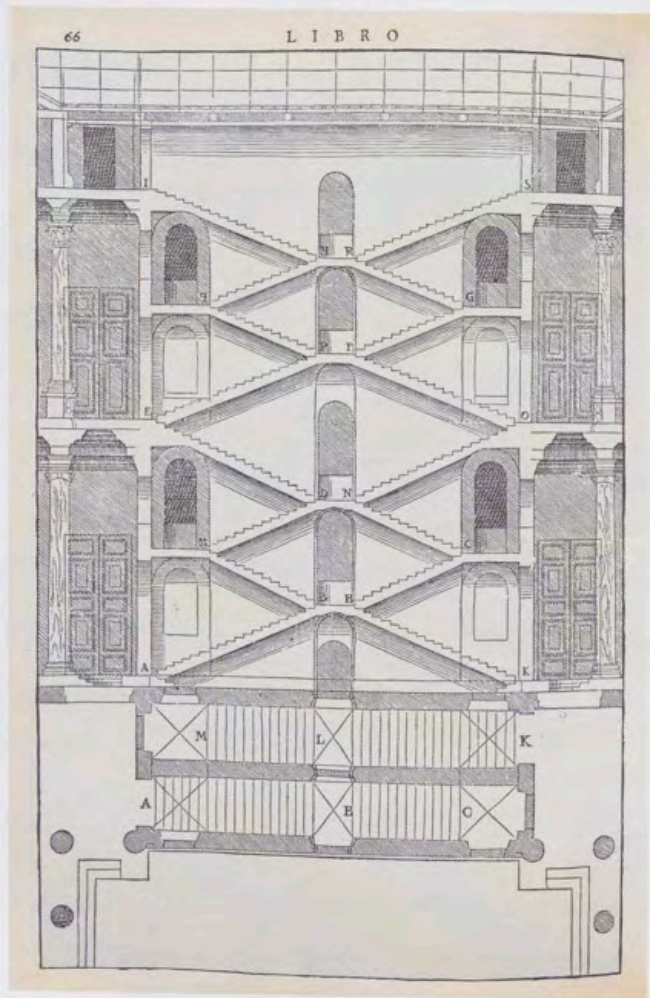
Erigir un palacio nuevo en Aranjuez hubiera sido, más o menos pronto, un deseo de Felipe II, y tal vez ya del Emperador; pero la causa inmediata del proyecto y de su comienzo por el ala sur fue la ruina del viejo palacio maestro que en 1557 estaba al borde del colapso precisamente por ese lado; en enero de aquel año ya estaba el Rey enterado de "que la casa de Aranjuez se va cayendo toda, y que la pared de mediodía se sostiene con cuentos", pero sin responder con órdenes concretas a la necesidad de urgentes obras de reparación que le planteaba Gaspar de Vega. Dos meses después permitía a Vega que reparase lo justo para que "aquello" pudiera tenerse en pie por más tiempo, pero sin gastar más que lo imprescindible "porque, cómo sabéis, se ha de derrocar todo y hacerse de nuevo". Por tanto, y aunque no pueda demostrarse que hubiera encargado el proyecto a Vega, el Rey ya había tomado la decisión de construir un Palacio *a fundamentis*, e incluso estaba pensando en las canteras de pizarra más cercanas para techarlo, pero la bancarota de 1558 le obligaría a posponer esta iniciativa, que empezó a perfilarse en 1561. A principios de este año se derribaron varias dependencias accesorias al viejo palacio, y se planteó, en marzo, la construcción de una capilla nueva, con un presupuesto inicial modesto, pues se restringía a cuatro mil ducados. En junio la nueva *instrucción* para las obras del Sitio ya establecía que "en todo lo que de aquí adelante se hubiere de hacer, que sea cosa de sustancia, se tomará el voto y parecer de Juan Bautista de Toledo, nuestro arquitecto... y ordenarse ha lo que con acuerdo de dicho Juan Bautista parezca..."⁴. Esta declaración de principio se refería a cuestiones prácticas más que a las de diseño, y éste difícilmente podía deberse más que a Juan Bautista de Toledo que acababa de ser nombrado Arquitecto Real el 21 de agosto de 1561.



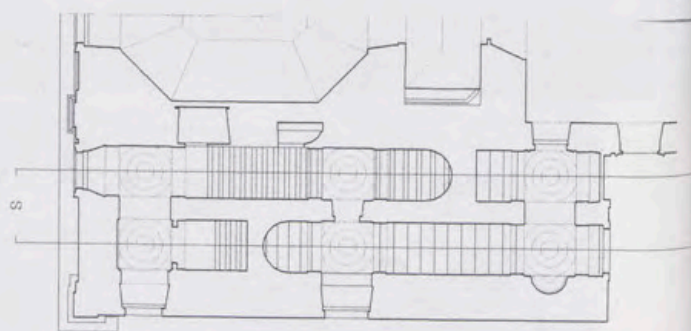
Pier Maria Baldi, Vista del Palacio de Aranjuez, detalle, en el libro de Lorenzo Magalotti, Viaje de Cosme de Médicis por España, dibujo, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Med. Palat. 123', ca. 58 bis, Florencia.

Aunque el impulso definitivo para comenzar la obra no llegaría hasta finales de 1563, cuando el Rey terminó de “resolver la traza de la casa”⁵. Parece que apenas mes y medio después del nombramiento de Toledo –concretamente el 10 de octubre– se contrató la cimentación de la capilla pública y del cuarto real; la única fuente al respecto es Quindós⁶, si bien resulta coherente con ello que se requiriese entonces la aportación de trabajo por parte de los pueblos circunvecinos⁷. En cualquier caso, a continuación el Rey optó por concentrar los esfuerzos en otra obra recién emprendida y también importante para él, la “navegación” del Tajo⁸.

No es posible precisar si existían diferencias entre la traza definitiva de 1563 y el proyecto que parece haber sido ideado ya –y quizá, incluso, iniciado– en 1561, ni mucho menos cuáles podrían ser, pero la expresión del Rey en



Andrea Palladio, escalera según el modelo de una antigua que existía en Roma junto a Santi Apostoli y había servido de acceso a un templo en Monte Cavallo, en la obra I quattro libri dell'Architettura..., Venecia, 1570, libro I, p. 66, edición facsímil de Hoepli, Milán, 1980.



Javier Ortega y Miguel Ángel Alonso, planta (al nivel principal) y sección longitudinal de la escalera doble, y alzado oriental del cimborrio, del Palacio Real de Aranjuez.

1558 acerca de “derrocar todo y hacerse de nuevo” obliga a concluir que ya desde entonces el Palacio se concebía como una totalidad orgánica, no como mera adición a una estructura medieval obsoleta y absolutamente insatisfactoria. Es lógico pensar que la obra ideada en 1561 correspondería al ala suroccidental –la capilla y la crujía inmediata– concebida como parte de un proyecto completo, en el que, sin embargo, durante el paréntesis abierto en los dos años siguientes, se introdujeron algunas modificaciones, tales que afectaron a la forma general de la planta. No se explica de otro modo que en 1564 fuese necesario abrir cimientos nuevos, ni que el Rey subordinase la decisión acerca de las calles vecinas a que “se acabe de resolver la traza de la casa y se señale conforme a ella”⁹. Esta innovación sobre la marcha quizá contribuyese a explicar el engarce algo abstruso entre el ala en cuestión y el cuerpo principal del Palacio. Cabe hablar, por tanto, de un proyecto general concebido por Toledo en 1561, pero reformado en 1563 y cerrado por completo en 1564.

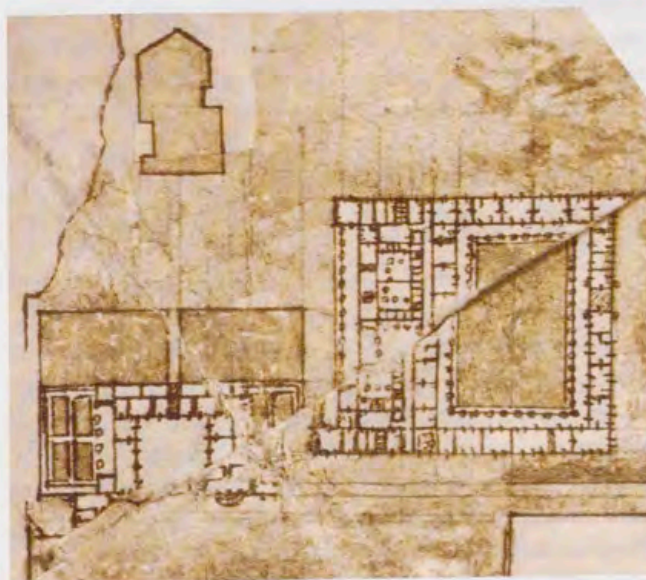
La definición completa del proyecto por Toledo tuvo lugar sin duda antes del verano de 1564, pues en julio de ese año no sólo se asignaba el primer capítulo presupuestario “para comenzar la obra de la capilla, que habemos mandado se haga en la dicha Aranjuez”, sino que el arquitecto estaba terminando el modelo de la capilla, con tres órdenes de pilastras, conforme al cual se levantó durante los años siguientes ese volumen; y también daba las memorias de cantería necesarias para empezar la saca de piedra. La excavación para los nuevos fundamentos, cuya profundidad venía dada por el nivel freático en ese punto, se llevó a cabo entre noviembre y diciembre, de modo que la primera piedra se puso el 1 de enero de 1565. En ese mismo mes se abrían los cimientos para la crujía inmediata de las habitaciones reales (la que avanza en dirección norte, hacia el río), no sin sorpresa por parte de los administrativos de la obra, pues suponían que los esfuerzos habían de concentrarse en el pabellón cuadrado; pero la respuesta del Secretario Real –“Su Majestad siempre tuvo entendido que esto se había de hacer así”– implica, como señala Rivera, que Felipe II no entendía la capilla como elemento aislado, sino como parte de un conjunto¹⁰. La decisión de empezar por el espacio sacro se explica “por ser vergüenza oír misa en la ermita”, como apostilla el Monarca en uno de sus apremios para acelerar la construcción en 1567¹¹; y con esta dirección temprana de la voluntad regia parece relacionarse que ya en 1564 las campanas se fabricasen en Amberes, lo que supone un encargo con cierta antelación. Pero dejemos este toque para el final del presente texto, donde es obligado aligerar los datos relativos al proceso constructivo: baste con señalar que la capilla y la escalera se iniciaron a la vez y avanzaron en paralelo, aunque esta última caminase ligeramente a la zaga¹².

Parece que era una decisión tomada desde el comienzo de las obras, o poco menos, no parar hasta acabar una tercera parte del conjunto, porque mientras no estuvo habitable la totalidad del “cuarto nuevo” no se terminó siquiera la decoración de la

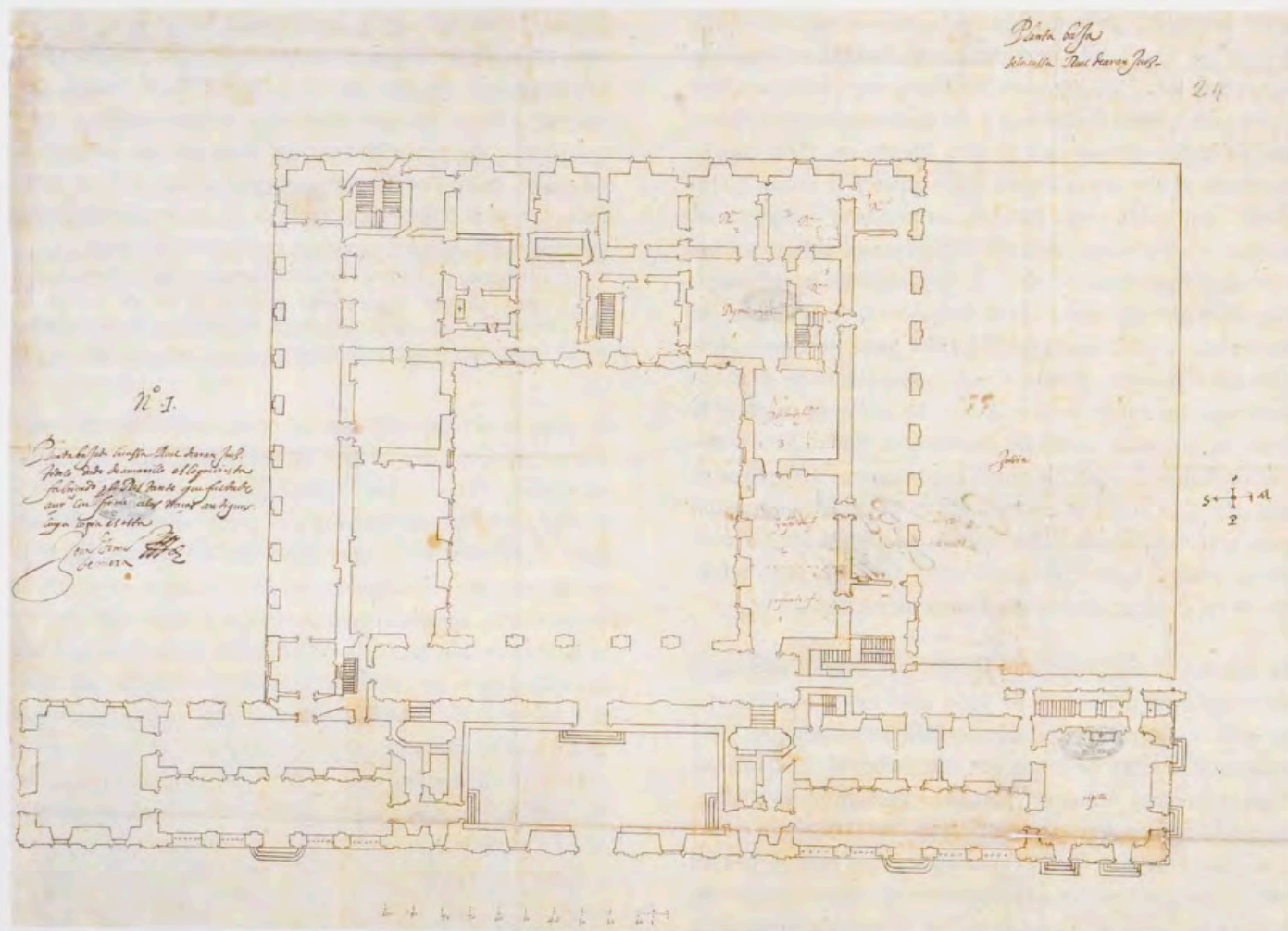
capilla, donde tanta prisa había tenido Felipe II en oír misa años atrás. Hasta 1580 no se contrató el retablo, más bien simple marco para una obra enorme y espléndida de Ticiano, y en enero de 1584 se daba por concluida por fin la capilla, a la vez que Herrera daba una “instrucción” para rematar los aposentos reales, cuyas cuentas aún demuestran actividad en 1586, fecha que es la propuesta como la de fin de estos trabajos por Llaguno–Ceán, que interpretaron correctamente cómo

El ánimo de Felipe II fue construir desde luego lo necesario para alojarse y continuar después, y así en tiempo de Herrera sólo se hizo la fachada de mediodía, la tercera parte de las de Oriente y poniente y otra tercera parte del atrio¹³.

El plan herreriano, del que la construcción interrumpida entonces no constituye sino un fragmento, está bien documentado gracias a las citadas plantas de la Biblioteca Vaticana, donde, sin embargo, es preciso destacar algunas particularidades. En primer lugar las diferencias entre la mitad realizada –distinguida con tinta amarilla en el grueso de los muros, aunque apenas es visible– y la prevista: en ésta la galería es más larga, la distribución de las habitaciones algo distinta y no existe un cuerpo de escaleras adherido a la torre norte, donde cada piso está ocupado por un amplio salón cuadrado. En segundo lugar, el hecho curioso de no existir un eje central de vanos en la fachada oriental, sino que su mitad corresponde a un macizo, siendo par el número de huecos; este extraño rasgo seguramente influyó para variar el proyecto cuando la construcción se retomó en el XVIII. Por último, la fachada principal presenta una sola puerta flanqueada por sendas ventanas grandes; anchas pilastras articulan los paños entre aquella y éstas. Es preciso señalar todo esto para distinguir lo efectivamente proyectado por Herrera –bien siguiendo, bien variando el plan de Juan Bautista– de las variaciones posteriormente ideadas por



Juan de Herrera, atribuido, Plano de las Huertas de Picotajo en Aranjuez, detalle con el Palacio Real de Aranjuez y la Casa de Oficios, según el proyecto de Juan Bautista de Toledo, Real Biblioteca, Sign. IX/M/242/2*, Madrid, Patrimonio Nacional.



Juan Gómez de Mora, Planta baja del Palacio de Aranjuez, en el manuscrito Descripción de las Casas del Rey de España, 1626, Biblioteca Apostólica Vaticana, Mss. Barb. Lat. 4372, Roma.

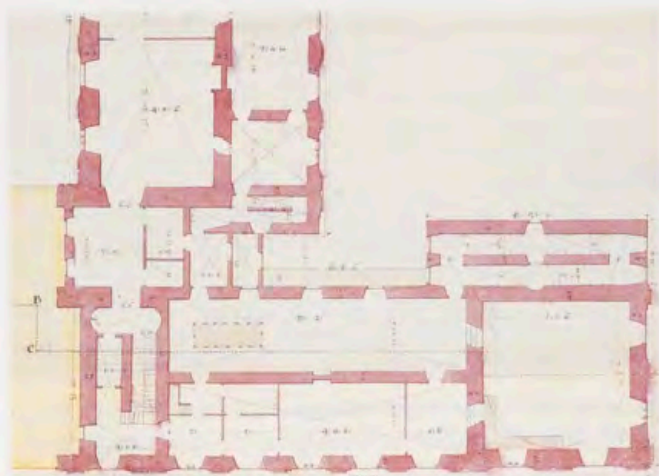
Juan Gómez de Mora, pues aunque éstas no pasaron de proyecto, si dieron lugar a una maqueta pintada que siempre se ha identificado con el aspecto que hubiera tenido el edificio herreriano; se trata de la perspectiva del Palacio, idealmente acabado, que suele fecharse hacia 1630 (es de 1636) y se conserva en el Patrimonio Nacional ¹⁴.

Las intenciones del proyecto de Felipe II

Contrapuesto a la poderosa definición arquitectónica de un tema medieval –como es un Monasterio con “cuarto real”– que el clasicismo filipino resuelve en El Escorial, el Palacio de Aranjuez es una regia casa de campo planteada con criterios algo confusos, y reveladores sobre las limitaciones de la cultura cortesana española para lograr una integración humanista de naturaleza y arte como entorno propio del Monarca español.

Los deseos de Felipe II pueden inducirse, en buena medida, de la vida que llevaba en el Palacio precedente, y de los elementos arquitectónicos fundamentales para desen-

volverla, pues en realidad puede interpretarse la nueva construcción como el perfeccionamiento de las funciones cumplidas por la antigua, y por tanto implica la creación de espacios similares a los precedentes, aunque superándolos en decoro y magnificencia. Las amplias plazas para correr toros delante del Palacio; la salida directa desde las habitaciones reales a la plaza de entrada, donde el Rey salía a montar a caballo para marchar de caza; los ‘corrales’ frescos –patios o jardines cerrados– donde celebrar cenas y bailes nocturnos; los paseaderos y galerías altas que permiten a los Reyes asomarse a ver esas diversiones sin mezclarse en ellas con las damas, todos estos son los escenarios donde se ambientaban los momentos más placenteros y característicos de la vida cotidiana en el Palacio durante la jornada de Felipe II en 1560, según la describe el diario de Madame de Clermont ¹⁵. La plaza de las Parejas; la *loggia* de cinco arcos, algo elevada sobre el nivel de la plaza, que se abre en la fachada principal junto a la capilla, y que debía servir para que el Rey saliera y montara a caballo; el amplio patio central y, sobre todo, los jardines cerrados en torno al edificio, y que pueden ser disfrutados desde las galerías y terrazas al nivel del piso principal, son elementos destinados a cumplir las mismas

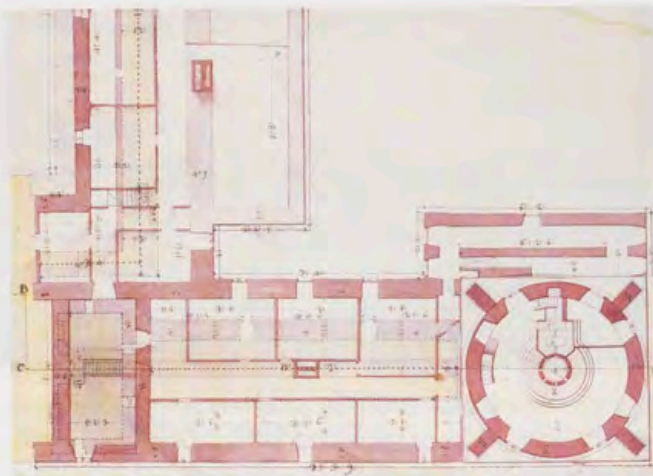


Étienne Marchand, atribuido, Planta principal del Palacio Real de Aranjuez, detalle, 1728, Archivo Cartográfico del Centro Geográfico del Ejército, planos, 113-3, Madrid.

funciones que aquellos similares del viejo palacio mudéjar, mucho más modestos, donde la vívida narración de la dama francesa nos permite imaginar a Felipe II y a Isabel de Valois, casi todo el tiempo encerrada en el Jardín de la Isla durante las demasiado largas cacerías del Monarca.

El carácter de Aranjuez, como "villa" destinada a ser habitada sólo durante la estación más apacible, reducía los aposentos reales al piso superior sólo, dejando el inferior para las grandes galerías abiertas donde entretener las horas más calurosas, y a algunas habitaciones de importancia menor. En esto se distingue esta residencia de la "Casa del Rey" en El Escorial, donde se había aplicado la pauta tradicional de duplicar los "cuartos", uno para verano en la planta baja y otro para invierno en la alta. Parece que ya en el palacio maestral los Reyes utilizaban simultáneamente la planta alta y la baja ¹⁶.

Respecto al edificio preexistente, la amplitud del nuevo proyecto concebido por Juan Bautista no sólo supone unos "cuartos" reales de mayor tamaño y magnificencia, sino que sobre todo aporta un gran desahogo para el acomodo de la Corte y los servidores. Apenas tenemos noticias sobre edificios subsidiarios que acompañasen al viejo palacio maestral ¹⁷, de modo que ha de entenderse que consistían en casas pequeñas, y Clermont sentencia, lacónicamente, que "Le logis est assez petis combien que ceste court y est logée que bien que mal" ¹⁸. Por el contrario –según la restitución del proyecto de Toledo elaborada por Javier Ortega a partir del plano de Picotajo ¹⁹– el primer arquitecto de El Escorial idea una gran "Casa del servicio" y también, según todos los indicios, aposentos para criados en la planta bajo cubierta del Palacio; y comunica aquella con estos –y ambos, a su vez, con el acceso a las habitaciones reales en plantas baja y principal– mediante la curiosísima pieza de las dobles escaleras de servicio. Esta "rótula" funcional constituye una verdadera bisagra que articula la relación entre la Casa del servicio y la del Rey;



Étienne Marchand, atribuido, Planta de los desvanes del Palacio Real de Aranjuez, detalle, 1728, Archivo Cartográfico del Centro Geográfico del Ejército, planos, 113-5, Madrid.

y, dentro de ésta, distribuye unas circulaciones diferenciadas. Ahora bien, no es fácil discernir hasta qué punto éstas obedecían a verdadera necesidad, a una jerarquía de recorridos marcada por el estatus cortesano y la accesibilidad diversamente regulada a las personas reales, o si responde sobre todo a un alarde virtuosista del arquitecto, a un ejercicio anticuario. La planificación de Toledo resulta tanto más difícil de entender si se tiene en cuenta la extraña posición de la Casa del servicio, que hubiera alejado la plaza de los toros –la de las Parejas– del cuarto del Rey, y habría limitado la visión del paisaje que el Soberano podía gozar desde sus balcones, en mitad del campo y en su Palacio para los bellos días de la primavera, al tejado de ese edificio funcional.

Ciertamente contamos con poca información sobre el proyecto inicial de Juan Bautista de Toledo para el Palacio de Aranjuez, y esa en buena parte procede de la interpretación misma del edificio tal como ha llegado hasta nosotros, y de planos realizados años después de la muerte del arquitecto. Las referencias documentales escritas son explícitas acerca de lo ejecutado, pero no aportan comentarios sobre la traza. Por tanto se plantean dudas acerca de cuáles pudieron ser las diferencias entre lo ideado por Juan Bautista y por Juan de Herrera, es decir qué alteraciones introdujo éste, tanto en la planta como en los alzados.

El proyecto herreriano nos es conocido gracias a las copias de sus plantas baja y alta, realizadas por Juan Gómez de Mora en 1626, e integradas en su Manuscrito sobre las *Casas del Rey de España*, regalado entonces al nuncio Barberini y conservado en la Biblioteca Vaticana. De los perdidos planos originales de Herrera derivan otras variantes ideadas en los siglos XVII y XVIII que sencillamente confirman la fiabilidad de las copias romanas. Por otra parte, sólo un documento gráfico puede ser considerado como un reflejo probable del proyecto de Juan Bautista: se trata del plano de las Huertas de Picotajo y calles adyacen-



Pier Maria Baldi, Vista del Palacio de Aranjuez, en el libro de Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España*, dibujo, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Med. Palat. 123', ca. 58 bis, Florencia.

tes, fechado por la mayor parte de los autores en torno a 1581 –y que por tanto sería catorce años posterior al fallecimiento de Toledo–, pero donde la planta del Palacio, aunque corresponde en sus líneas generales con la de Herrera, difiere en algunos aspectos de su distribución interior, mientras que es completamente distinta la de la Casa de oficios que, además, guarda con la residencia real una relación muy distinta a la definitiva, como ha destacado Ortega al señalar por vez primera ambos puntos ²⁰.

Esa traza plasmada en el plano de Picotajo ¿es fiel reflejo del proyecto inicial de Juan Bautista, o se trata de un primer tanteo de su reelaboración por Herrera? En este segundo supuesto, ¿planteó Toledo un edificio completo o sólo un ala? Por extraño que parezca, esta última idea ha gozado de cierto predicamento entre los estudiosos. Pero si nos atenemos, por una parte a los dibujos mencionados, y por otra al edificio y a sus fases constructivas tal y como las documentan con prolijidad suficiente las cuentas, es preciso concluir que Juan Bautista concibió un Palacio autónomo y que su traza debía ser muy semejante a la representada en el plano de Picotajo, si no exactamente esa. De otro modo no podrían explicarse ni la disposición ni la gran envergadura de los elementos concebidos y empezados a construir por Toledo: la capilla, el ala occidental unida a ella y las adjuntas escaleras de servicio, cuya relación con la casa de oficios es determinante para entender el proyecto del conjunto.

Por tanto, el proyecto filipino planteaba desde el principio la completa sustitución del edificio medieval por un Palacio, o peculiar villa a la italiana, cuya planta y fachadas quedaron definidos ya por Juan Bautista de Toledo, de modo que Herrera pudo introducir variaciones en la distribución de los espacios, y por consiguiente en los detalles de los alzados, pero no en las líneas generales de la planta, ni en el vocabulario arquitectónico establecido en la primera fase de la construcción.

El palacio planteado por Toledo, entendiendo como tal el demostrado en la traza de Picotajo, mantenía los mismos principios básicos que regían la composición de la casa

maestral: el patio central, la puerta de entrada hacia Poniente, y un contacto inmediato con el agua y la huerta o Jardín de la Isla. La amplificación filipina del edificio medieval desarrolla dos alas que, partiendo del bloque central, otorgan un gran desarrollo a la fachada principal; en el extremo de una de ellas, la meridional, se eleva una capilla pública y las escaleras que engarzan las circulaciones serviciales del Palacio y de la casa de oficios, situada justo enfrente. En las fachadas norte y sur, sobre los respectivos jardines, se abren *logge* de cinco arcos, como las dos que flanquean el cuerpo central de la fachada principal.

La capilla, de planta cuadrada, es un elemento fascinante y algo extraño. A los Reyes estaban destinadas las tribunas –simples balcones– en planta principal, mientras las cuatro grandes puertas en la baja no sólo permitían el acceso de los fieles, sino que los más humildes pudieran seguir las ceremonias desde el exterior. Aunque muy curiosa en la introducción de la arquitectura clasicista en España, la capilla real de Aranjuez no ha sido una pieza suficientemente apreciada ni estudiada. Los contemporáneos estimaron que su arquitectura, aunque desornamentada, no guardaba proporción con su tamaño, como revela el comentario de Alonso de Mesa: “aunque pequeña, es obra costosa”. Los eruditos neoclásicos no la apreciaron, sentenciando que su “forma interior cuadrada y llena de puertas no merece elogio” (Llaguno-Ceán).

La escalera doble

El carácter intermedio de esta “torre”, entre lo privado y lo público, venía dado no sólo por la capilla, sino por el adjunto cuerpo de escaleras que servía como rótula básica en las circulaciones entre la Casa Real y la del servicio. Este curiosísimo entrelazamiento de ascensos paralelos constituye una de las obras más personales de Juan Bautista de Toledo y la que mejor expresa su interés por la definición de una arquitectura clasicista mediante la inspiración directa en ejemplos, no sólo formales sino estructurales de la antigua Roma. El doble recorrido debió introducirse para solucionar una exigencia funcional de Felipe II,

y ésta sólo puede ser el proporcionar, a partir de un cierto punto, un ingreso diferenciado al cuarto del Rey para servidores de mayor nivel o confianza. Aquí, pues, no sólo resultan armónicas y consecuentes entre la función y la forma, sino que es tentador ver en ellas definidos dos rasgos del carácter del propio Rey promotor: en aquella su tendencia a la reserva y al retraimiento, y en ésta su gusto por una severidad clasicista, producto de una síntesis depurada. No deja de ser sorprendente que la forma misma de esta pieza, y por tanto su refinamiento y curiosidad conceptual, hayan pasado desapercibidas hasta fecha muy reciente, aunque se había mantenido sin más alteraciones en su interior que la división de la "segunda" escalera en trasteros mediante tabiques ²¹.

La "escalera doble" (nombre más adecuado que el "de servicio" con el cual la denominamos anteriormente ²²) constituye la pieza menos alterada, más interesante y, sin embargo, la más desconocida de cuantas constituyen el Palacio Real de Aranjuez, aunque se trata de una obra singularísima en nuestra arquitectura quinientista, porque su estructura, trazada sin duda por Juan Bautista de Toledo a la vez que la capilla, consiste en una escalera doble de rampas paralelas, idéntica a la publicada por Palladio en la última lámina del primero de sus *Quattro libri*. La de Aranjuez, cuyo proyecto ha de fecharse como muy tarde en 1563, y cuya primera piedra se puso el primero de diciembre de 1565, no puede estar inspirada en la estampa palladiana cinco años posterior, sino que ambas responden a un modelo común: concretamente a un dibujo de Sebastiano Serlio, no incluido en sus *Cinque libri*, y éste a su vez a otro de Leonardo ²³. Parece que esta invención renacentista está inspirada en un modelo romano antiguo, que estaba entre Santi Apostoli y el Quirinal y que fue muy copiado, según dice el propio Palladio ²⁴.

Que Toledo diseñase entre 1561 y 1563 tan caprichosa pieza inspirada en tamañas autoridades del Renacimiento resulta apasionante en sí, sobre todo teniendo en cuenta que este diseño resultaba a la vez raro y atractivo para el gusto contemporáneo, como demuestra el mero hecho de su inclusión en la obra de Palladio a página entera.

Hay que apreciar la sutil articulación de la fachada de las escaleras hacia el patinillo: en las plantas básicas se abren parejas de arcos, mientras que en los entresuelos son ventanas rectangulares apaisadas, que continúan en el corredorcillo sobre los ejes de los huecos del principal; de esta suerte se crea una alternancia entre los pisos que evita la monotonía. La forma refleja así con toda nitidez la función y, sobre todo, la asociación entre la escalera y el corredorcillo; de manera coherente, por tanto, en el alzado hacia Parejas no había más que arcos, pues allí no existía conexión con los entresuelos.

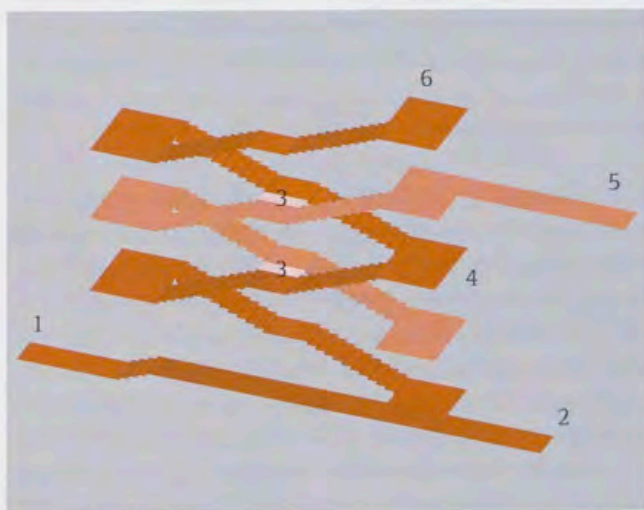
La estructura de las escaleras de servicio recuerda por su peculiar asociación entre funcionalidad y equilibrio compositivo a los corredorcillos para el Alcázar de Madrid,

donde también se trataba de enlazar niveles intermedios y serviciales con los principales.

En efecto, y esto es lo que más nos interesa aquí, estas escaleras son relevantes por lo que suponen en el conjunto de las casas, la Real y la del Servicio, de Aranjuez, como pieza básica para que ésta cumpla sus funciones respecto a aquella y para la organización de las circulaciones.

Para entender esto es preciso remontarse al origen, a las trazas de Juan Bautista de Toledo para Aranjuez anteriores al proyecto filipino definitivo, es decir, a la restitución por Ortega de la relación entre la Casa Principal y la del Servicio. A la luz de esa situación general, el análisis detallado de las escaleras de servicio permite llegar a algunas conclusiones.

En el adjunto esquema vemos cómo se enlazan ambos recorridos, caracterizados en la realidad por la muy distinta calidad de sus solados: el básico o *escalera de piedra*, significado en color más oscuro, y el secundario o *escalera de barro* en color más claro. Su disposición se entiende así mejor que en las secciones, donde siempre es preciso utilizar códigos de explicación muy prolijos, que aquí se reducen a seis números: 1, el acceso desde la Casa de oficios y plaza de las Parejas por la galería. 2, la conexión con el "patinejo" y, mediante éste, con el resto de la planta baja del Palacio. 3, los puntos de comunicación entre ambas escaleras. 4, el nivel del cuarto principal. 5, la conexión desde el recorrido secundario hacia la escalera reservada del Rey y con las habitaciones de criados bajo la cubierta. 6, el acceso tanto hacia las buhardillas como hacia el cuerpo del tambor y cubierta de la capilla.



J. Ortega y M. A. Alonso, Diagrama de recorridos de la escalera doble del Palacio Real de Aranjuez.

- 1.- Acceso desde la Casa de oficios por la galería de la plaza de las Parejas.
- 2.- Patinejo: paso hacia el interior de la planta baja.
- 3.- Puertas de comunicación entre las dos escaleras.
- 4.- Meseta de la planta principal.
- 5.- Pasillo hacia la escalera reservada del Rey y las buhardillas del Palacio.
- 6.- Accesos a las buhardillas del Palacio y a lo alto de la torre de la Capilla.



Michel-Ange Houasse, Las casas de oficios y el Palacio de Aranjuez desde el sureste, detalle, hacia 1720, Inv. nº 10007447, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Una de las curiosidades de tal estructura es que permite ascender pasando de una escalera a otra, de modo que se usan ambas, pero sólo se recorre una mitad (la sur o la norte) de todo el bloque; seguramente ese uso laberíntico era una de las atracciones que ofrecía el modelo romano tal como lo muestra Palladio. En Aranjuez, sin embargo, no debía ser ésta la intención de Felipe II ni de su arquitecto, pues los ascensos están interrumpidos por varias guarniciones de puertas. Sus marcos de cantería delicadamente labrada que forman un montante semicircular sobre el dintel recto: dos se encuentran en la escalera de piedra, y tres en la de barro ²⁵.

La escalera de *piedra*, que es la que ha estado siempre practicable y tiene los peldaños de piedra de Colmenar, une la planta baja (1-2) con la principal (4) y las buhardillas (6); sus rellanos hacia la plaza de las Parejas quedan al nivel de los entresuelos.

La necesidad de acceder desde la Casa de oficios y la plaza de las Parejas (1) hacia el patinejo y el resto de la planta baja del Palacio (2) obligó a dejar un paso entre esos dos puntos. Ese pasillo ocupa el espacio donde hubiera estado el tramo inferior de la escalera de barro, de haberse seguido al pie de la letra el modelo romano, tal como lo refleja Palladio. Por tanto, según se entra desde la planta baja no se puede iniciar el ascenso de la escalera de barro; este segundo recorrido sólo puede iniciarse una vez que se ha subido por la escalera de piedra hasta su tercer descansillo (3), el que está entre el primer entresuelo y el piso principal (4). Pese a ello, la forma de todo el esquema obliga a que la escalera de barro también baje desde ese punto hasta un fondo de saco al nivel del primer entresuelo y con ventanas hacia el patinejo. El picado de los paramentos en ese nivel ha demostrado que en ningún caso ese extremo del recorrido secundario estuvo abierto ni hacia la terraza sobre el jardín del Rey ni hacia la crujía occidental del cuarto nuevo ²⁶. Desde tan extraño arranque, la

escalera de barro sube hasta el corredorcillo que da la vuelta al patinillo, y que es lo que da sentido y función a este acceso para criados de mayor confianza o secreto, pues el final de ese laberinto es la escalera reservada, que baja al despacho del Rey y a la "rótula" entre los cuartos occidental y meridional. Aunque este recorrido secundario no es independiente del básico –pues es preciso pasar por la escalera de piedra para tomar la de barro, viniendo desde la Casa de oficios ²⁷– sí que constituye, a partir de su arranque y mediante las puertas que escanden el avance, un acceso "reservado", sobre cuyas intenciones de uso no hemos encontrado hasta ahora más documento que el propio monumento.

La interpretación más plausible del sentido funcional que en origen pudo abrigar Juan Bautista de Toledo para concebir tan compleja disposición parece ser que la escalera de piedra obedece a la función de recorrido básico, para uso general –de criados sobre todo, pero también podían utilizarla las personas reales– de cuantos accediesen al cuarto principal, a las buhardillas y al último cuerpo de la torre. A la obligada frecuencia de tal uso obedece el empleo de la piedra en los peldaños, cuyo desgaste ha resultado así, a la larga, menos gravoso ²⁸. La de barro estaba destinada a criados de mayor confianza (no necesariamente de mayor nivel social), quienes por el corredorcillo superior accedían a la escalera reservada del cuarto del Rey ²⁹. Por ésta, que constituye el punto neurálgico de todas estas circulaciones, Felipe II podía bajar directamente desde su despacho hasta la terraza, a la galería baja y al jardín.

Ante la escalera doble se impone una duda: ¿respondía tan compleja pieza a una efectiva necesidad de uso? ¿o se debe, sobre todo, a un capricho anticuario romano del arquitecto Toledo? Sin duda ambas causas están tan entrelazadas en su génesis como las dos escaleras mismas, pues el segundo no basta sin una cierta funcionalidad que fácilmente se apodera de la imaginación cuando pensamos en el gusto de Felipe II por los recorridos sigilosos y reservados que conducían hasta los arcanos donde su persona estaba, como los que en El Escorial llevan hacia la Casa del Rey –ese nido del águila austriaca inaccesible, como lo definió el Padre Sigüenza–, y desde la regia Cámara hacia el coro, etc. Sin embargo, el singular alarde de virtuosismo arquitectónico desplegado en la escalera doble para que los servidores, cortesanos y secretarios del "Rey oculto" accediesen ante la real persona nunca llegó a ser explotado en toda la extensión de sus posibles e intrincados acercamientos a la Majestad.

Todas las escaleras del Palacio de Felipe II tenían peldaños de piedra, salvo la del recorrido secundario dentro del conjunto de la escalera doble. Esta singularidad no parece obedecer tanto al proyecto (lo que sólo tendría sentido en la previsión de un menor uso y menor coste) como al abandono de las intenciones iniciales según la construcción se acercaba a su fin: de hecho, en la escalera secundaria no hay señales de haberse llegado a instalar jamás



Fernando Brambilla, Vista del Real palacio de Aranjuez por la parte de levante, detalle, hacia 1827, Inv. nº 10069551, Palacio Real de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

carpinterías en las puertas que interrumpen el ascenso. Todo parece indicar que la traza de Toledo se llevó a cabo por estar ya planteada así, pero cuando el resto de los edificios –tanto el Principal como el Servicial– habían cambiado ya tanto en su proceso de proyecto como para privarla en gran medida de su pleno sentido. La casa del servicio había quedado desplazada hacia el Este, y en cuanto al Palacio no es fácil saber cuán elaborada hubiera sido su estructura interior según el proyecto de Toledo; la escalera de barro y su corredorcillo quizá respondían también a un mayor desarrollo del entresuelo sobre el piso principal –sobre todo en torno al patio–, coherente con los *mezzanini* de los palacios romanos en los que se inspiraba Juan Bautista de Toledo, pero que en lo realizado no existen.

El exterior del cuerpo de escaleras constituía, en su estado original, todo un programa de la versión del clasicismo filipino para edificios de carácter más funcional que representativo: una severa reducción de las formas a la expresión llana de la estructura interna, estando ésta regida por principios de composición inspirados en las construcciones romanas; el ornato desaparece, o más bien se reduce a la combinación proporcional de los huecos.

La diferenciación externa entre el cuerpo de la capilla y el de la escalera obedece al muy diferente carácter de ambas partes: frente a la monumentalidad de aquella, ésta no pretende parecer un añadido, sino resaltar su esencia funcional. Tal contraste, además, hubiera resultado escasamente visible si la Casa del Servicio se hubiera construido como originalmente estaba pensada.

La Casa Real de Aranjuez, con su aneja para el Servicio, se nos aparece así en su proyecto original como una

solución concreta y muy curiosa, aunque desde luego no ejemplar, al tema de la *Villa Regia*, tanto en sus aspectos formales como en la solución práctica de las comunicaciones, como no cabía esperar menos siendo su tracista Juan Bautista de Toledo.

Indudablemente la “rareza” arquitectónica de su elemento más destacado formal y funcionalmente, el cuerpo de escaleras de servicio, caro y bizarro, no se hizo por un afán formalista de Toledo, sino con plena aprobación del Rey. Para él y para su Corte estaba destinado a ser un instrumento eficaz en los recorridos cotidianos. Cabe interpretar que en este caso –como en otros que han sucedido en la Historia Moderna– la muerte del arquitecto, prestigioso y convencido de los valores de la solución que defendía, acarreó la incompreensión, y, en definitiva, la anulación de su propuesta.

El análisis gráfico de esta “torre” del Palacio, y la restitución de su estado original eliminando las alteraciones dieciochescas, elaborado por Javier Ortega y su equipo³⁰, permiten una comprensión de la singular estructura de estas escaleras mucho más clara que cuanto puede describirse con palabras.

La armonía dentro de una arquitectura recuperada

Por si las dobles escaleras de servicio, y su prolongado desconocimiento no resultasen por sí mismas de lo más sorprendente, esta “torre” se corona con un elemento que añadía a la armonía del diseño arquitectónico la de la música, y que pone a la arquitectura italiana de Juan Bautista de Toledo un contrapunto flamenco: la singular estructura de cubierta que albergaba, y en gran parte conserva, el carillón y las campanas de Felipe II.

La estructura de cubierta, tan clasicista por fuera, es en su interior una pieza cuyas soluciones estructurales obligan a encuadrarla entre las más sobresalientes realizadas para Felipe II por los carpinteros y pizarreros que hizo venir de Flandes; y es, sin embargo, la única de ellas plenamente conservada, dados los incendios y transformaciones sufridos por las que caracterizaban El Escorial, El Pardo y Valsaín. En el interior de esta armadura, cuya forma semiesférica está trasdosada en plomo, se albergaba el “órgano de campanas” o carillón que Felipe II mandó instalar, y en la linterna que corona este cimborrio se conservan las dos campanas de las horas y cuartos del reloj.

El carillón, instalado en 1577, no ha desaparecido del todo, pues se conserva su banco o estructura de madera, y sobre él permanecen buena parte de los elementos metálicos de su mecanismo, que –a la espera de un estudio especializado– hay que considerar singulares por lo extraordinario de su conservación³¹. No permanecen en su lugar las campanillas; pero sí, en la linterna, las dos grandes campanas del reloj,

fundidas en Amberes, y una de ellas fechada en 1564³². Así este Palacio, donde tantas cosas, incluso en su arquitectura, responden al espíritu de los que Felipe II admiró y tomó como modelos en Flandes, se animaba así con unos sonidos que desde lo alto de la torre no sólo se expandían por las plazas y los jardines inmediatos, sino que, a través de la linterna, descendían también, directamente y por el interior, a la capilla, animando las ceremonias religiosas de aquel Monarca que, no olvidando detalle, no dejaba de preguntar en 1582 a sus hijas desde Lisboa, cuando aquellas estaban en Aranjuez, "... si andaba bien el reloj"³³.

Notas

¹ La escalera doble es indisoluble –en su historia de su proyecto y construcción– de la capilla a cuyo muro trasero se adosa. El presente artículo, en paralelo con su objeto –que es sobre todo la escalera doble– no puede separarse del texto que le precede, dedicado a la capilla, ya que, además de estar interrelacionados, aquí se reproducen tres de los dibujos de la reconstitución de toda esta "torre" elaborada por Javier Ortega y su equipo. Este rasgo no es sino un reflejo de toda la generosidad que Javier Ortega me ha demostrado desde que en 1997 presté atención a esta parte del Palacio; durante estos años ha sido un placer trabajar en tal compañía.

² Sobre el proyecto de restauración de la cúpula de la capilla filipina y de las escaleras adjuntas, me remito al libro sobre *La capilla de Felipe II en el Palacio Real de Aranjuez*, que Patrimonio Nacional tiene programado publicar en 2004.

Los datos esenciales utilizados aquí están extraídos de J. A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del real bosque y Casa de Aranjuez*, 1800. Ed. Ayto. Aranjuez, Madrid, 1982, pp. 187–201; F. Iñiguez Almech: *Casas reales y jardines de Felipe II*, CSIC, Delegación en Roma, 1952, pp. 114 y ss; J. J. Martín González, "El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 237–252; J. Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1984, pp. 157–172; A. González Pérez, "El Palacio Real de Aranjuez. Una nueva estructura entre 1626 y 1750", *Reales Sitios*, XXIII, nº 89 (1986), pp. 57–64; J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional – Fundación Tabacalera, Madrid, 1995, pp. 296–310; J. Ortega, "Hacia un catálogo razonable de la arquitectura de Juan de Herrera", en el Catálogo de la Exposición *Juan de Herrera, arquitecto real*, Editorial Lunverg, Madrid, 1997, pp. 47–124, esp. 71–74; J. L. Sancho, "El Jardín del Rey en el Palacio de Aranjuez", en C. Añón, y J. L. Sancho, eds., *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 504–512; J. L. Sancho, "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las 'rarezas' de la Casa Real de Aranjuez", IX Jornadas de Arte *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 24–27 de noviembre de 1998, CSIC, Madrid, 1999; M^a. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Comunidad de Madrid, 1998. Nuevos datos documentales podrán consultarse en una monografía sobre el Palacio Real de Aranjuez que estamos preparando para la documentación histórica del Patrimonio Nacional, por lo que aquí se han simplificado las referencias.

³ Dentro del equipo multidisciplinar constituido por la Dirección del Patrimonio Arquitectónico, y en el que se integra esta investigación histórica, quisiera manifestar mi agradecimiento a Luis Pérez de Prada, arquitecto encargado de las obras en el Palacio de Aranjuez; a Gloria Martínez Leiva, licenciada en Historia del Arte; y a Juan Manuel Blanco Pasamontes, aparejador.

⁴ E. Llaguno y Amirola y J. A. Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...*, 4 vols., Madrid, 1829, tomo II, p. 225.

⁵ J. Rivera, 1984, p. 160, nota 266; AGS, C. y SR, leg. 252–3, fol. 30 [op. cit. n. 2]; M^a. M. Merlos Romero, 1998, p. 110, nota 271 [op. cit. n. 2]. A esa decisión se supeditaba el trazado de las calles arboladas inmediatas.

⁶ C. López y Malta, *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez escrita en 1868 sobre la que escribió en 1804 D. Juan Álvarez de Quindós*, Ed. facsímil, Doce Calles, Madrid, 1988, p. 194 "en 10 de octubre de 1561 se hizo la obligación de abrir las zanjas para esta obra [la Capilla y Cuarto Real], y se empe-

zó a trabajar inmediatamente, resultando de excavación mil novecientas cuarenta y siete varas lineales...". Sin embargo, Gloria Martínez Leiva no ha encontrado hasta ahora ninguna noticia documental al respecto en el fondo de la Contaduría de Aranjuez del AGP, sino que las primeras noticias sobre la cimentación datan de 1564. Por tanto, cabe pensar que bien Quindós consultó un documento ahora perdido, o bien sufrió una errata.

⁷ En 1561 Felipe II requiere a los alcaldes en cuatro leguas a la redonda para que envíen oficiales y peones de cantería y albañilería; cfr. J. J. Martín González, 1962, p. 237, nota 3 [op. cit. n. 2]; AGP, RC, II, fol. 119 v.

⁸ J. Rivera, 1984, p. 159, notas 255 y 256 [op. cit. n. 2]; J. J. Martín González, 1962, p. 237 [op. cit. n. 2]; vid. también AGP, Registro de cédulas reales, T. II, fol. 119 v.

⁹ Orden del Rey de 2 de noviembre de 1563: J. Rivera interpreta que esto se refiere a un proyecto de Toledo para la totalidad del Palacio. Cfr. J. Rivera, 1984, p. 160, nota 266; AGS, C. y SR, leg. 252–3, fol. 30 [op. cit. n. 2]; M^a. M. Merlos Romero, 1998, p. 110, nota 271 [op. cit. n. 2].

¹⁰ J. Rivera, 1984, nota 281, p. 162; AGS, C. y SR, leg. 252–3, fols. 87 y 90 [op. cit. n. 2].

¹¹ Abril de 1567. Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, envío 61, nº 130, según Iñiguez Almech, 1952, p. 115, nota 63 y documento 39, p. 201 [op. cit. n. 2].

¹² En la primavera de 1567 se asentó la primera hilada de sillares y se empezó a pensar en los bloques de piedra necesarios para las ocho puertas de la capilla: la memoria de Juan Bautista relativa a este asunto, que fue el último documento que redactó sobre esta obra, demuestra que a la vez se llevaba a cabo el adjunto cuerpo de escaleras, hacia las cuales se abrían dos de esos huecos de paso. En el monumento no se aprecian fallos de enjarje ni otro tipo de huellas que permitieran suponer lo contrario, y los pocos datos documentales hallados hasta ahora apuntan en este mismo sentido. Me remito a los estudios citados en la nota 2, y a la monografía en curso donde será posible ofrecer los datos que aquí ha sido preciso cortar.

¹³ Llaguno-Ceán, 1829, II, p. 131 [op. cit. n. 4].

¹⁴ J. L. Sancho, 2003. Esa fachada corresponde exactamente con el proyecto de Gómez de Mora, fechado en 1636 y conservado en la Biblioteca Nacional, para ampliar y terminar el Palacio, donde no sólo le añade una amplia escalera imperial, sino que introduce otras innovaciones en relación con las particularidades antes mencionadas sobre los planos vaticanos. Al extender el Palacio hacia el Este con una crujía nueva planteaba la construcción de una nueva fachada oriental donde los huecos, impares, se ordenaban conforme a una secuencia convencional, con un vano en el centro. También corregía los ejes centrales en la fachada opuesta, la principal, donde había tres grandes puertas, más separadas entre sí que los huecos de distinta entidad previstos en los planos herrerianos, y solemnizados en su centro por una portada con columnas pareadas, según aparecen en el citado cuadro, donde no es, por tanto, la fachada herreriana lo que se muestra. Las intenciones constructivas de Felipe IV y de su arquitecto no pasaron de tales, pese a la Real Cédula que en ese mismo año de 1636 disponía la continuación del edificio por el cuarto de la Reina, es decir por la fachada oriental; ningún rastro de obras aparece en las cuentas.

Una vez que ese proyecto pintado es posherreriano pierde interés tanto para la historia de la arquitectura cortesana española como para la comprensión del edificio en sí, puesto que no ilustra el plan original; no obstante, la traza de Gómez de Mora se inscribe en la revisión de ese mismo tema que, a partir de los modelos del siglo anterior, había planteado en la fachada del Alcázar de Madrid.

¹⁵ "Diario privado de doña Isabel de Valois, redactado por Madame de Clermont", del 29 de abril al 6 de junio de 1560; reproducido 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; y en M^a. M. Merlos Romero, 1998, apéndice documental I, pp. 161–162 [op. cit. n. 2].

¹⁶ Según el Diario de Madame de Clermont, ya citado, parece que el cuarto del Rey estaba en la planta baja –es decir, en la más fresca– y el de la Reina arriba, pero suele citar a Felipe II, durante las fiestas nocturnas, en los corredores del piso alto.

¹⁷ S. Palacios Ontalva, "Aranjuez: Antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas", *Reales Sitios*, XXXVIII, 150, (2001), pp. 26–36.

¹⁸ Madame de Clermont, citada en n. 15, "La casa es bastante pequeña, de modo que esta corte se aloja aquí mal que bien."

¹⁹ J. Ortega, 1997, pp. 71–74 [op. cit. n. 2].

²⁰ *Ibidem*.

21 J. L. Sancho, 1999 [op. cit. n. 2]. El segundo recorrido sólo había permanecido ignorado, puesto que carecía de uso al menos desde que Carlos III mandó derribar el mirador de Felipe V. El aspecto externo de este cuerpo sí había sufrido una pequeña modificación, pues en su estado original la fachada hacia la plaza era igual al que presenta hacia el patinejo, pero Bonavía lo modificó para que sirviese como transición armónica entre la capilla quinientista y ese nuevo mirador o tribuna, y así quedó cuando éste fue demolido.

22 J. L. Sancho, 1998 [op. cit. n. 2]; esa denominación tenía sentido por dos motivos: diferenciarla de la escalera principal y de la reservada al Soberano, las tres dentro de la mitad meridional del Palacio y todas, por tanto, de la época de Felipe II. Y subrayar su función como acceso desde la "Casa del servicio" -o de oficios- hacia las habitaciones reales y los espacios bajo cubierta. Pero, como nos ha sugerido Pedro Moleón, la "escalera doble" no sólo la diferencia sino que subraya su especial cualidad arquitectónica.

23 Debo y agradezco esta noticia al Doctor Delfin Rodríguez Ruiz.

24 Palladio, *Primo libro*, Venecia, 1570, lám. en p. 66, y en la p. 64 afirma que este diseño está basado en unas escaleras antiguas que había en Roma entre Santi Apostoli y Monte Cavallo. "Erano queste scale doppie: onde molti hanno preso poi l'esempio...".

25 Una de las que está en la escalera de piedra es la única que se halla en medio de uno de los tramos rectos, mientras que la otra de esta misma subida, como las tres que existen en la otra, están situadas en los rellanos, al comienzo o final de una rampa.

26 Puede que ese pequeño "cuarto" estuviera destinado en origen a un criado con atribuciones similares a las de los porteros de damas.

27 Cabe pensar que la dependencia del recorrido secundario respecto al básico no se deba a Juan Bautista de Toledo, quien tal vez concibiese la *escalera de barro* con una entrada independiente y directa desde el pórtico exterior: su primera rampa hubiera estado así donde ahora está el pasillo de entrada desde la plaza de las Parejas al Patinillo. Aventurando más, cabe sugerir que este recorrido de ingreso horizontal podría haberse practicado por un portal o pasillo situado donde ahora están las grutas del Jardín del Rey.

28 Procede señalar en este punto cómo la calidad de la piedra caliza de Colmenar de Oreja, empleada en ese Palacio durante el reinado de Felipe II, es extraordinaria, mucho menos afectada por impurezas que cuanta se extrajo en el XVIII, período fecundo en construcciones, cuya secuencia cronológica de realización ilustra paralelamente, por lo general, el paulatino empobrecimiento de aquellas canteras. Y esa excelencia alcanza su punto álgido en la cantería de esta escalera y sobre todo en sus peldaños, donde su semejanza de este material con el mejor travertino -si no lo excede- fortalece la impresión romana que produce el diseño de Juan Bautista de Toledo.

29 Desde un punto que está entre esa escalera reservada y el corredorcillo, en el extremo norte del Patinejo, otra escalera corta comunica este recorrido con las buhardillas, donde también tenían sus cuartos los criados. Esta distribución, aún bien conservada, es la original, como permiten advertir los planos de 1728 conservados en el Centro Geográfico del Ejército.

30 Agradezco mucho a Javier Ortega su amigable y permanente gentileza en nuestra ya larga colaboración.

31 No existe ya *in situ* ninguna de las campanitas que López y Malta aún localizaba allí en funcionamiento. Este instrumento, aún en el estado en que se encuentra, es verdaderamente único en España. La documentación hallada por Martínez Leiva confirma que el carillón estaba ya instalado en 1577, como afirma J. A. Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez dedicada al rey Nuestro Señor*, 1804, Ed. facsimil, Doce Calles, Madrid, 1993, pp. 206-207: "El año de 1577 se puso en la propia torre el reloj con música de campanillas, que hasta hoy permanece." Por otra parte, C. López y Malta, 1988, p. 180 [op. cit. n. 6] señalaba cómo "El inmediato año de 1577 se colocó en la torre un reloj con música de campanillas, el que permaneció hasta Febrero de 1832 en que fue sustituido por el actual. De aquel gran reloj reemplazado por un frívolo pretexto, se aprovecharon para el nuevo las dos grandes y sonoras campanas de las horas y cuartos, cuyo sonido armónico tan grato es al oído que recuerda la música del anterior. Se conservan también las campanillas, resto del mismo, las que se tocan en ciertas festividades".

32 La fecha de 1564 figura en la inscripción que lleva la campana grande: *PETRUS VAN DEN / GHEIN ME FECIT// 1564// PHILIPPUS DEIO (sic) GRATIA HISPANIAROM (sic) REX*. Entre las palabras hay lises. Todo lo escrito va en una misma banda, pero la firma, en caracteres más pequeños, está agrupada en dos renglones dentro de esa misma línea. La pieza se adorna con una Santa Faz, una Virgen con el Niño, un angelito llevando una guirnalda y -cosa singular- una medalla que representa al propio Felipe II. En la parte alta hay una franja de ornamentación de grutesco. La inscripción de la campana pequeña reza: *MEL-*



J. Ortega y M. A. Alonso, sección transversal de la escalera doble, de la capilla y del cimborrio, hacia el Sur, mostrando la reconstitución del interior de la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

CHIOR DE HAZE ME FECIT ANTVERPIAE, todo en una línea; se adorna con roleos corridos en una franja superior, y con guirnalda en la inferior. No presentan fisuras y su sonido sigue siendo bello. La fecha -que si bien sólo aparece en una de las campanas, entiendo que corresponde a la fabricación de ambas- sugiere que pudieron encargarse ya con destino a la capilla de Aranjuez -con gran optimismo, o previsión, por parte del Rey- mientras Juan Bautista de Toledo aún perfilaba el proyecto, pero la investigación que lleva a cabo Martínez Leiva no ha descubierto documentos al respecto por el momento.

33 F. Bouza, ed., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Ediciones Akal, Madrid, 1998, p. 79. En la misma importante fuente, p. 151, una carta de mayo de 1587 refleja cómo el Rey empezó a disfrutar el Palacio, concebido durante su edad aún lozana, sólo cuando ya se iniciaba su decadencia física, de modo que "con trabajo he podido ver de una ventana de la capilla la procesión de hoy...".



Círculo velazqueño, El Baño de Diana, ca. 1664, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

El "Salón" o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV

Por Gloria Martínez Leiva
Patrimonio Nacional

El Palacio Real de Aranjuez está siendo fuente continua de descubrimientos, desde que dieran comienzo las campañas de restauración en las que actualmente está inmerso*. Recientemente salió a la luz la decoración de la bóveda del "Despacho antiguo del Rey"¹. Ahora, la investigación que precede y acompaña las intervenciones permite arrojar nueva luz sobre la contigua Galería de Paisajes². En su conjunto decorativo, este "Salón" –como también lo denomina la documentación contemporánea o seicentista– constituía una obra clave dentro de los interiores palaciegos durante los últimos años del reinado de Felipe IV, pues quedó terminada en 1664, cuando está fechado el *Cargo de las pinturas q. se han puesto en la Gal^a de este Rl. Pal^o q. son de D. Phe. de la Peña Conserje*³. Dentro del rico contexto del arte cortesano bajo Felipe IV, la Galería de Aranjuez se inscribe, por tanto, a continuación de las obras dirigidas por Velázquez en el Real Alcázar de Madrid y, como allí, supone una actuación integral según un concepto unitario a la italiana, cubriéndose los paramentos con una serie pictórica y la bóveda con un ornato, que en el caso de Aranjuez es de estuco, a diferencia de los frescos empleados en el Alcázar. Para la realización de los estucos ribereños se recurrió a Juan Bautista Morelli, artista italiano, cuya venida a la Corte se debe a su contacto con Velázquez; y la serie pictórica –cuya atribución a Mazo o Agüero ha venido siendo objeto de polémica historiográfica– fue encargada a artistas de la órbita velazqueña. Hasta ahora no era posible la comprensión integral de este conjunto, pues ni las escuetas referencias a Morelli en Aranjuez permitían suponer una obra decorativa de

tanto empeño, ni se conocía en toda su extensión la serie pictórica. A este respecto, el inventario realizado a la muerte de Carlos II, en 1700, ofrecía el dato de que la decoración constaba de treinta y tres pinturas de paisajes, sin aportar más detalles que sus medidas. Los estudiosos modernos reconocían sólo, como posibles obras de este ornato, algunos de los veintiocho lienzos atribuidos a Mazo en el inventario de 1794. En especial se han considerado pertenecientes a este espacio los lienzos de temática mitológica, pero sin contemplar la posibilidad de que pudieran formar parte de una serie creada *ex profeso* para este lugar⁴. Ahora, la documentación encontrada permite añadir a los cerca de trece cuadros de tema mitológico o paisajístico asociados por estos autores con Aranjuez, la identificación concreta de otra veintena de lienzos. Algunos de ellos como *La calle de la reina de Aranjuez* o *La fuente de los Tritones*, que se habían considerado integrantes de la decoración de otros lugares, se relacionan definitivamente con el "Salón" ribereño⁵; otros, aunque identificados en su temática, no han podido ser localizados. Aún así hemos logrado conocer los asuntos que se representaban en cada uno de los treinta y tres lienzos que conformaban la Galería y ofrecer su colocación exacta en la Sala. Se ha conseguido, pues, conocer mejor un espacio que quedó dividido a principios del siglo XVIII, desapareciendo los estucos y dispersándose los cuadros, ahora repartidos entre el Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado; aquí intentamos una reconstitución de este lugar para vislumbrar algo más la trascendencia y significado de estas estancias en el reinado de los Austrias.

La Galería del Rey

Arquitectónicamente la Galería quedó definida en el siglo XVI, dentro del palacio que Felipe II mandó levantar a Juan Bautista de Toledo y a Juan de Herrera para suplantarlo al viejo palacio maestral. Lo construido bajo el "Rey prudente" quedó limitado a la mitad meridional del proyecto⁶. Ésta correspondía al "Cuarto del Rey", y en éste la principal estancia era una Galería dispuesta hacia el Sur, con siete grandes balcones que permitían disfrutar de la vista del Jardín del Rey, inmediatamente debajo, y del amplio paisaje del Sitio hacia Ocaña.

Este tipo de salas era común en el siglo XVI en toda la arquitectura regia europea y, desde luego, en los Palacios de los Austrias españoles, aunque aquí conviene sólo evocar aquellas más directamente relacionadas con nuestro caso⁷. Los mismos arquitectos, Toledo y Herrera, habían dado parecido protagonismo a una Galería en su obra, directamente emparentada con ésta, pero mucho mejor conocida, en la "Casa del Rey" en El Escorial, cuyo conjunto arquitectónico incluye, como es bien sabido, otro espacio similar: la llamada de "Batallas", de carácter más público y representativo; también en Aranjuez habrían existido otras galerías más extensas de haberse terminado el proyecto filipino. En la "Casa del Rey" de El Escorial la "Galería de Paseo", también con siete huecos en su costado largo y dos chimeneas en el muro del fondo para caldear el ambiente, alcanza unas dimensiones incluso mayores y sus testeros miran también al paisaje, pero sus proporciones y disposición resultan muy similares a la de Aranjuez⁸. Se ha señalado que una de las funciones básicas de tan larga pieza, dentro de una tipología bien establecida en el norte de Europa y que el Rey había conocido en sus viajes, era que el Monarca pudiera pasear a cubierto y en privado cuando la climatología fuera adversa, cosa no infrecuente en aquel paraje de montaña⁹. En Aranjuez, sin perder esa misma utilidad, este espacio homólogo reviste un carácter diferente por el mero hecho de su emplazamiento dentro de la distribución del Cuarto del Rey: mientras que en San Lorenzo la Galería, situada entre la pieza de audiencias y la de comer, quedaba integrada dentro del recorrido ceremonial del apartamento, en Aranjuez no hay una secuencia de etiqueta clara, sino que el Despacho y el Dormitorio del Monarca están situados en los respectivos extremos de la Galería y contaba con balcones sobre el jardín del Rey "que lo goza el rey desde sus ventanas"¹⁰. Pero a la vez constituía el *Salón* por antonomasia, el único espacio donde pudieran tener lugar ceremonias, tanto representativas como festivas, durante las "jornadas" en el Real Sitio.

Así como se conoce la decoración de la "Galería de Paseo" en El Escorial durante el reinado de Felipe II, carecemos de suficientes datos al respecto sobre la de Aranjuez en el

mismo periodo¹¹. Cabe pensar que la tardía terminación de esta ala, ya en los años ochenta, hiciera abortar la decoración pictórica de su bóveda, cuando ya artistas como Becerra o el Bergamasco habían muerto y la atención del Rey se había desviado hacia otros asuntos¹². Es posible que, aparte de los bufetes marmóreos que llamaron la atención del viajero italiano Cassiano dal Pozzo, la decoración de esta Sala guardase algunas concomitancias con la "de Paseo" escurialense y respondiera a las exigencias suntuarias y representativas regias desde 1580 hasta el segundo tercio del siglo XVII.

Felipe IV acometió una sustancial renovación decorativa de las residencias que le había legado su abuelo, y dentro de ello no dejó de prestar especial atención a las galerías. Como ha señalado Aterido a propósito de la remodelación operada en el *salón de comedias* del Alcázar madrileño "la opulencia cortesana, así como la propaganda dinástica, convirtieron aquellas salas en una de las combinaciones de arte y poder más grandiosas de su tiempo"¹³. En Aranjuez, el Monarca inició la última transformación ornamental de su reinado, la cual sería luego terminada por su hijo y sucesor Carlos II, quien culminaría la decoración de esta crujía encargando a Giordano sendos ciclos murales y pictóricos para la cámara y despacho regios¹⁴. A este respecto cabe señalar cómo, en El Escorial, Carlos II también continuó esta línea al renovar el ornato de la Galería de Paseo con destacadas pinturas¹⁵.

Conociamos, en parte, la decoración artística que ornaba los paramentos del "Salón" o Galería de Aranjuez a través de la *Testamentaria del rey Carlos II*, de 1700:

Salón.// Y pasando a el Salon que esta Ymediatto Se hallaron dos espejos de Vna Vara en quadro con sus marcos dorados; Diez y Ocho Países de tres Uaras de Alto y dos y media de ancho con sus marcos dorados de mano de Benito Manuel de Agüero; Seis Países de Sobrepuertta de dos Uaras de alto y Vna y media de ancho con sus marcos dorados; Dos Países que estan Sobre los dos espejos de dos Uaras y media de alto y tres quarttas de ancho con marcos dorados; Siete Países de Sobrebentanas de tres quarttas de alto y dos Uaras y media de ancho con sus marcos dorados y todas las dichas Pinturas de la misma mano. Cinco Bufettes de Piedra Jaspe los quattro de Uara y quartta de ancho y dos y quarta de largo y el Otro que es mas fino de Uara y media de largo y Uara de ancho¹⁶.

En este sucinto inventario se decía que las pinturas pertenecían al género del paisaje, pero no se precisaba la temática de cada una de las obras. Asimismo se proporcionaban las dimensiones de los cuadros y se adjudicaba su autoría a Benito Manuel de Agüero¹⁷. En cuanto a los estucos, que formaban parte de la decoración de la Sala, el inventario no reseña nada. La única referencia que hay al respecto es imprecisa; los comentarios realizados por Magalotti en su *Viaje de Cosme III por España*, en el que describe el Palacio Real de Aranjuez, dejan entrever la posibilidad de una decoración mural

en la Galería, pero hasta ahora no se había encontrado el significado exacto a sus palabras cuando decía:

Hay una galería que mira a un jardín, adornada con cuadros sobre los muros revestidos de ornamentos dorados. Representan estos cuadros varias quintas del rey, vistas del mismo Aranjuez, cacerías y paisajes ¹⁸.

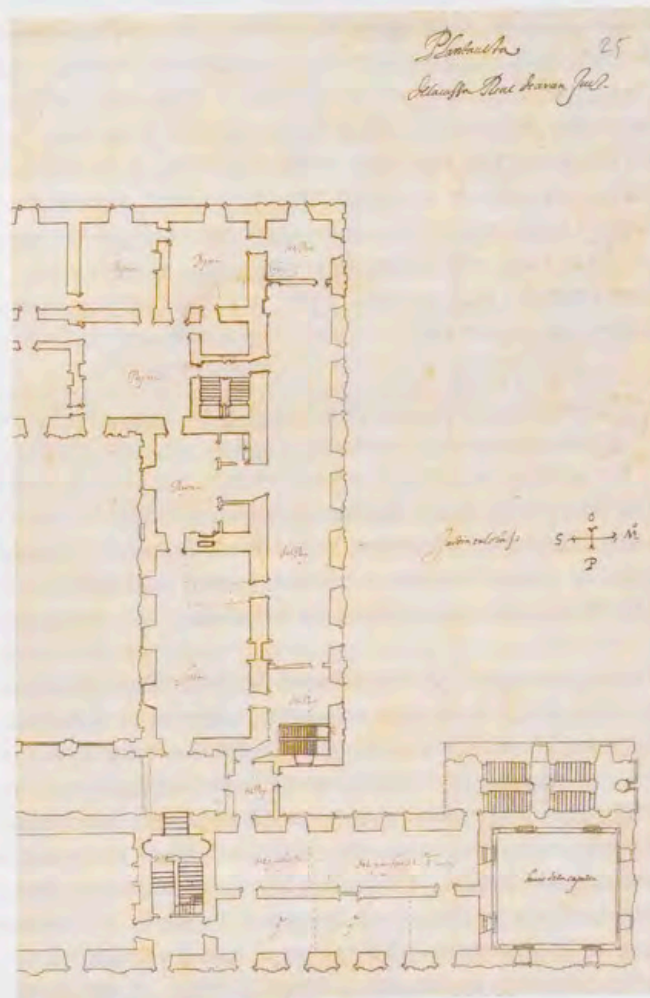
La llegada de Felipe V al trono español obligó a la alteración de los palacios heredados ¹⁹. Tras la jornada realizada a Aranjuez en 1715 se comienzan las obras de ampliación de esta residencia, las cuales estarán concluidas hacia 1723 ²⁰. Esta actuación comprendía la división del ala oriental en diferentes salas, las cuales se acomodaron a los nuevos usos de la Corte. La planta principal del Palacio, atribuida a Pedro Caro Idrogo y Étienne Marchand (1728) -reproducida en el artículo de Javier Jordán-, nos muestra cómo el "Salón" se dividió en cinco estancias. La decoración de estucos de esta Galería, creada a mayor gloria de Felipe IV, fue destruida, y se rompió la coherencia de los ciclos pictóricos que en ella había, dispersándose los cuadros por diferentes estancias del edificio ²¹. Así una Dinastía nueva, la borbónica, borraba las huellas del pasado y se imponía sobre la vieja Dinastía de los Austrias.

El contexto artístico cortesano: De Velázquez a Mazo

La decoración de la Galería del Rey en Aranjuez se encuadra dentro del rico contexto del arte cortesano bajo Felipe IV, tras las grandes campañas decorativas dirigidas por Diego Velázquez en el Alcázar de Madrid. Es a partir de los años cincuenta del siglo XVII cuando se acometen obras en este Real Sitio. Estos trabajos, en un principio, afectaron al Jardín de la Isla, donde se llevó a cabo una campaña (1656-1661) en la que se instalaron diversas fuentes, entre ellas se montaron la de los Tritones, la de Hércules y la de Neptuno ²². Cuando los trabajos en el Jardín llegaron a su fin se inició la remodelación interior del Palacio, especialmente en lo que era el "Salón" o Galería. Años antes se habían emprendido proyectos decorativos en salas del Buen Retiro ²³ y del Alcázar madrileño. En este último, durante los años cuarenta y cincuenta, se llevó a cabo la definitiva decoración de estancias tan emblemáticas como el Salón de los Espejos, la Pieza Ochavada o la Pieza de la Torre. Con motivo de estas obras viajó Velázquez, en calidad de Superintendente de Obras, a Italia para "comprar pinturas originales y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan" ²⁴; y para intentar atraer a la Corte a algún fresquista italiano, en particular a Pietro da Cortona ²⁵. Velázquez regresó de Italia en 1651 cargado de obras de arte con las que logró crear en el Alcázar madrileño, según Barbeito, unos ambientes interiores únicos e irrepetibles, donde pintura, escultura y mobiliario, quedaban íntimamente ligados a la arquitectura, fundidos en una intención común cuyo solo objetivo estaban en la exaltación de los valores ligados a la monarquía ²⁶.

Sabemos de la presencia de Velázquez en Aranjuez en 1656 interesándose por algunos asuntos de la decoración del Palacio ²⁷. Éste aparece dirigiendo y dando órdenes verbales sobre cómo debía ser la escalera que había, justamente, próxima a la Galería, lo que indica que, aunque no poseamos documentación escrita que demuestre la intervención de Velázquez como Aposentador en Aranjuez, éste sí intervino en este Real Sitio.

Sin embargo, en este momento todavía estaban en plena realización las obras en las salas del Alcázar, para las cuales llegaron en 1658 los pintores Mitelli y Colonna, traídos por Velázquez para efectuar las pinturas al fresco en el Alcázar, y cuyas obras supusieron una novedad radical en las decoraciones del barroco madrileño. Al año siguiente, en 1659, Velázquez inició contactos con Juan Bautista Morelli, escultor italiano especialista en estucos, que en ese momento estaba afincado en Valencia. Morelli, apoyado por el pintor regio, fue llamado a la Corte. Éste llegó en 1661, una vez muerto Velázquez. ¿Pretendía Velázquez con la atracción de estos artistas a la Corte no sólo renovar "a la italiana" los diversos salones del Alcázar sino también los



Juan Gómez de Mora, detalle con la parte construida de la Planta Principal del Palacio Real de Aranjuez, 1626, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma.

de otros lugares como Aranjuez? Eso es algo con lo que sólo podemos especular, pero desde luego no parece absurdo pensar en la posibilidad de que, detrás de las decoraciones llevadas a cabo en la Galería, estuviera la figura de Velázquez, ya que, como veremos, los lienzos que allí se realizaron fueron encargados a pintores del círculo velazqueño -Mazo, Agüero- y los estucos que recubrían los muros fueron ejecutados por Juan Bautista Morelli, hombre avalado por Velázquez. Desde hacía ya tiempo el pintor regio intentaba alejarse de los pinceles y desarrollar más su faceta de Aposentador palatino. Este trabajo le satisfacía más y le acercaba a su ambición de ser Caballero cortesano. Ya fuera concebida directamente por él, o indirectamente, a través de alguien próximo a su persona, véase Mazo, es indudable que la decoración de la Galería destila espíritu velazqueño.

La decoración de estucos: Morelli en Aranjuez

La decoración de la Galería no sólo estaba formada por las pinturas que cubrían sus muros, sino que sobre la cornisa del "Salón" había adornos en estuco. Presidiendo el luneto del testero principal se encontraba un perfil del Rey Felipe IV y en el opuesto se situaban las reales armas. Ambas decoraciones estaban sustentadas por ángeles de bulto que figuraban ser de bronce, y todo ello estaba rematado por una orla de festones de color bronceo ²⁸. En las paredes de los lados, sobre la cornisa, se ubicaban catorce estatuas de medio cuerpo colocadas en pedestales, siete de hombres y siete de mujeres, también imitando bronce. Cada busto estaba situado en un luneto, pintado simulando mármol de San Pablo, y rematado por festones coronados por mascarones. En el espacio entre los lunetos había unas tarjetas con unas inscripciones al propósito, y a los lados de cada tarjeta hay unos leones, y en otras águilas, y los cuatro ángulos de la dicha cornisa atan otras cuatro tarjetas con el año en que se hizo esta obra y el del reinado de su Magd.

Los festones, leones y águilas son elementos que se repiten en el Despacho del Rey, lo que avalaría nuestra hipótesis de que estos estucos también fueron realizados por Morelli a continuación de los de la Galería.

En el documento -transcrito en el Apéndice Documental- no se hace referencia a la presencia de frescos en el techo, aunque el espacio era proclive a ello. En el Alcázar madrileño se habían cubierto buen número de galerías con pinturas al fresco, realizadas tanto por los pintores españoles Francisco Camilo, Francisco Rizi, Carreño..., como por extranjeros, Mitelli y Colonna o Dionisio Mantuano. ¿Por qué no hacer lo mismo en Aranjuez? Es obvio al menos que en el "Despacho del Rey", en el cual los estucos forman recuadros en los que contener pintura, se pensó en incluir frescos en las decoraciones ribereñas. ¿Por qué no llegaron a realizarse? Será preciso plantear las respuestas con mayor espacio. Aún así, el efecto del conjunto de la

Sala debía ser de un gran lujo y magnificencia. El adecuado escenario para el despliegue de la pompa regia aún en jornada.

Como veremos más adelante, el encargado de realizar la decoración de estucos del "Salón" fue el escultor Giambattista Morelli. Hombre formado en Roma, denota en las obras que se le conocen un estilo delicado y sutil, más en la línea de Duquesnoy que en la de Alessandro Algardi, con quien colaboró en 1646 a propósito de la reforma de la Basílica de San Juan de Letrán ²⁹. Velázquez debió de conocerle en Roma durante su segundo viaje a Italia (1649-1651), probablemente cuando Morelli estaba trabajando en el friso de San Ignacio en Roma, para el cual se siguieron los modelos proporcionados por Algardi. Tras una estancia en París, Morelli recaló en Valencia en 1659, desde donde mantuvo amistosa correspondencia con Velázquez ³⁰. Fruto de este conocimiento, Morelli mandó a la Corte, a través del pintor, diferentes esculturas de barro para dar a conocer la maestría de su arte, *lo que visto por Don Diego Velázquez, y Juan Bautista del Mazo, su yerno, Pintor de Su Majestad, tuviéronlo por cosa superior, y digna de la vista de Su Majestad...* ³¹. Satisfechos con el trabajo del escultor, éste fue invitado a ir a Madrid para que hiciera algunas obras. Es a partir del año 1661 cuando aparece documentado trabajando en la Corte, más concretamente en las fuentes de Hércules y Neptuno del Jardín de la Isla de Aranjuez, donde realizó "los reparos en las estatuas..." de mármol blanco que se trajeron de diversos lugares y que se colocaron en dichas fuentes ³². Morelli debió ser también el encargado de componer diferentes esculturas en la primavera de 1662 con destino a la fuente de Apolo. Pero no sólo se ocupó de adecuar las esculturas de mármol, sino que también, según Palomino, realizó mascarones de bronce para el ornato de las fuentes del jardín ³³.

En 1663 aparecen por fin noticias que vinculan a Morelli con la obra de estuco que nos ocupa, la que se realizó en el "Salón" del Palacio Real de Aranjuez. En el otoño se mandó barro para hacer los modelos "que ha hecho Juan Bautista entallador para la galería de Palacio..." ³⁴ y empezaron a llegar envíos de yeso blanco y piedra de espejuelo para la elaboración de los estucos en "la obra de estatuas que se haze en el Real Palacio de este sitio Juan Bautista Morelle" ³⁵. En enero de 1664 los trabajos debían de estar muy adelantados, ya que se comenzaron a hacer unos bancos que sirvieran "de andamios en el Salón de Palacio" y se compraron diversos "clavos medio bellotes de caveza redonda para las estatuas que se hazen y ponen en Palazio..." ³⁶. Las referencias a la llegada de materiales para andamios, anclajes para esculturas y colocación de éstas, llegan hasta finales de marzo de 1664, fecha en la cual, posiblemente, se terminaron los trabajos en la cornisa. El buen hacer mostrado por Morelli en estas decoraciones le valió ser nombrado escultor al Servicio Real el 13 de noviembre de 1664 ³⁷.



Juan Bautista Morelli, San Juan Bautista niño, ca. 1660, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Finalizados, pues, los trabajos en la Galería, Morelli debió comenzar las obras en el Despacho del Rey. Estos estucos deben ser a los que Palomino hace referencia cuando dice, en la vida de Morelli, que

habiendo comenzado unos adornos de estuque en algunas piezas de aquel Palacio [Aranjuez], se quedaron sin acabar, por muerte del señor Felipe Cuarto, y también por estar mal asistido de medios ³⁸.

Sabemos, gracias a los trabajos de restauración que se han acometido en el Despacho del Rey de Aranjuez, que no se llegaron a realizar todas las decoraciones previstas en esta Sala -existen dibujos a lápiz en el yeso que no llegaron a ejecutarse en bulto- y que los estucos no llegaron a recibir un acabado final que les hubiera dotado de un aspecto más homogéneo y depurado ³⁹. Esto explica que durante treinta años el Despacho quedara inacabado, sin recibir pinturas al fresco los espacios de la bóveda destinados a ser iluminados ⁴⁰.

La obra de Morelli en la Corte no se limitó a Aranjuez, sino que el 11 de marzo de 1666 se comprometía a realizar el aderezo de estucos de la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid de

loss siete espazios de la cornisa del dicho tenplo, sobre que se mueue la bóveda de la yglesia, que se diuide la zincunferenzia del obalo entre pilastra y pilastra por el friso cada uno de los espazios, con una tarjetta, dos niños y dos festones..., ttodo lo qual tengo que hazer de escultura de estuquo ⁴¹.

Estos ornamentos, puramente decorativos, coinciden en su temática con los que, como hemos apuntado, realizó en la Galería y Despacho del Rey de Aranjuez, y con los que Algardi diseñó para la iglesia de San Ignacio en Roma, y que posiblemente ejecutó nuestro escultor. Como bien ha estudiado Gutiérrez Pastor, las decoraciones para San Antonio desaparecieron pocos años después de su realización, posiblemente por la presencia del escudo heráldico de Portugal en los medallones que sostenían los *putti*, una iconografía inaceptable después de la independencia en 1668 del reino de Portugal, más aún si consideramos que el patronato del Hospital recayó en el Consejo de Castilla.

La serie pictórica

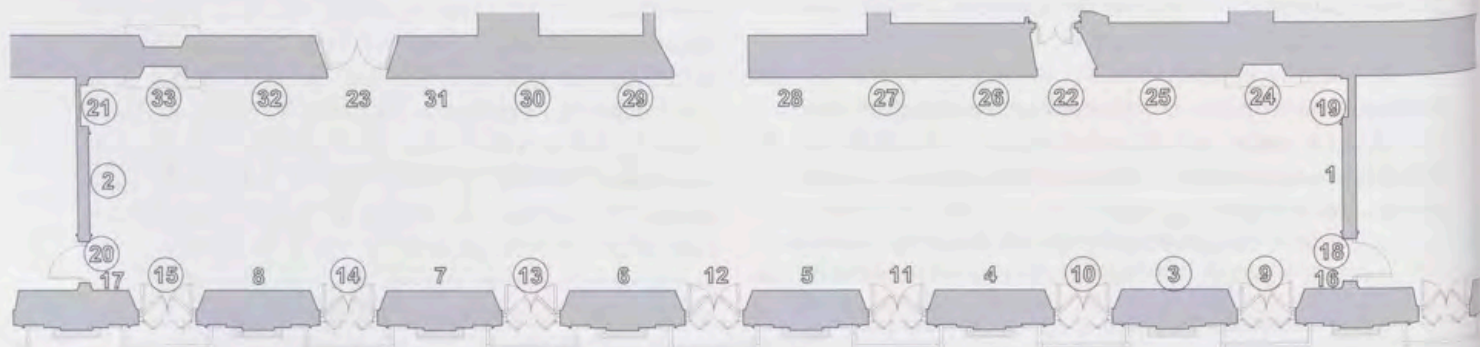
Tras la destrucción de la Galería en el reinado de Felipe V, los treinta y tres cuadros que habían sido realizados *ex profeso* para el "Salón" fueron dispersados por diversas estancias de Aranjuez, como nos relata Ponz, tras su visita en 1769 al Palacio ⁴², y se constata en el inventario realizado a la muerte de Carlos III ⁴³. En éste figuraban veintiocho lienzos, atribuidos a Mazo, que formaron parte de la decoración de la Galería, y de los cuales dos ya se encontraban en malas condiciones. De los cinco restantes perdemos toda pista. En el inventario realizado en Aranjuez en 1818 los datos que se dan de los cuadros son todavía más escuetos pero, aun así, no es aventurado decir que seguían en el Palacio unos dieciséis óleos de la serie ⁴⁴. Tras la muerte de Fernando VII vuelve a hacerse inventario del Palacio. Éste es confuso, ya que en él el gran número de paisajes que ornaban Aranjuez son adjudicados bien a la escuela flamenca o a la italiana. No obstante, en estas fechas, todavía había en el Palacio de Aranjuez unos cuatro cuadros de los pintados para el "Salón" ⁴⁵. La reducción constante de lienzos se debió a que la mayoría de estas obras pasó a formar parte del Real Museo de Pintura y Escultura, inaugurado por Fernando VII, que posteriormente se denominó Museo del Prado. Ya en el catálogo del Museo de 1819 figuraban seis cuadros de la serie que nos ocupa ⁴⁶, en el de 1821 aparecen unos once ⁴⁷ y en 1858 ya se hallaban los diecinueve que pasarían en total a las colecciones del Prado, y de los cuales, en la actualidad, se cuenta con dieciocho ⁴⁸. Otros dos lienzos se quedaron formando parte de las Colecciones regias y en la actualidad pertenecen al Patrimonio Nacional. Así pues, hemos conseguido hallar una veintena de estas pinturas, dieciocho pertenecientes al Museo Nacional del Prado y dos en las Colecciones del Patrimonio Nacional. El hecho de que la mayor parte de estas obras sean paisajes con pequeñas mitologías, difíciles de identificar; la práctica de siglos pasados de recortar los lienzos de grandes dimensiones, complicando su localización a través de medidas; y la posible destrucción de algunos de ellos, como ha sucedido con el cuadro de *La fábula de Polifemo y Galatea*, han propiciado que no hayamos podido localizar todos los lienzos que configuraban la decoración del "Salón".

Paisajes, ruinas y mitologías en el "Salón" de Felipe IV

Para precisar la colocación exacta de los lienzos en las paredes hemos de empezar por conocer la distribución del "Salón". Ésta era conocida gracias a la planta del Palacio realizada por Juan Gómez de Mora en 1626. La Galería, situada en el ala oriental del Palacio de Aranjuez era una sala de amplias dimensiones. A través de sus siete ventanales, colocados al Sur, miraba al jardín de Felipe II y comunicaba al Este con la "Cámara del Rey nuestro Señor" y al Oeste con el "Quartto del despacho". En el muro norte tres puertas daban paso a diferentes dependencias del Palacio y se dispusieron dos chimeneas, colocadas a los extremos de la Sala, para caldear el espacioso Salón ⁴⁹.

A la hora de levantar la planta y los alzados de este espacio, que aquí mostramos, hemos intentado recrear fielmente el espacio original, por lo que hemos tenido en cuenta tanto los datos aportados por la restauración que se ha llevado a cabo en esta Sala como los planos históricos de 1626 y 1728 ⁵⁰. Los datos de la restauración han documentado la presencia de imitaciones a mármol de San Pablo, tanto en la cornisa como en el arrimadero de la Galería, y nos han indicado, gracias a la aparición de los anclajes, la altura a la que debían de situarse los lienzos en el paramento ⁵¹. Por otra parte, los planos nos han señalado que, aunque en el inventario de 1664 se habla tan sólo de "las dos puertas" que se situaban en el muro norte, también estaba abierto el gran hueco central, visible en ambos planos, que servía de comunicación entre la Galería y el oratorio contiguo ⁵². Éste no habría sido tenido en cuenta al realizar el *Cargo*, ya que debido a sus grandes dimensiones -llegaba casi hasta la cornisa- era considerado una puerta cuyas características la diferenciaban radicalmente de las otras dos ⁵³, las cuales se mencionaron obligatoriamente en el *Cargo* por la presencia de sobrepuertas pictóricas. Sin embargo, seguramente, este gran hueco fue tomado como eje de la distribución pictórica, como puede verse en la recreación del alzado norte que presentamos.

Veamos, pues, cómo estaban dispuestas en el "Salón" estas pinturas, designadas a continuación con un número entre corchetes que permite identificar su situación en la planta y alzados donde hemos plasmado una hipótesis de restitución. El inventario comienza por los testereros de la Sala, que estaban ocupados por dos cuadros de tres varas y media de alto y tres varas de ancho (292,5 x 250 cm), incluidos los marcos, que representaban un *Retrato de la fuente de Hércules* [1], cuadro del que desconocemos su paradero ⁵⁴, y un *Retrato de la fuente de los Tritones* [2] (Museo Nacional del Prado: 1213; 248 x 223 cm) ⁵⁵. Ambas fuentes formaban parte del Jardín de la Isla y estaban colocadas, respectivamente, al principio y final del recorrido. *La fuente de Hércules* creemos que sería la que ocuparía el testero principal, ya que Hércules era una iconografía vinculada desde antiguo a los orígenes míticos de la Monarquía española, y por lo tanto es comprensible que sobre este cuadro estuviera colocada la efigie de perfil de Felipe IV, decoración que ocupaba el testero principal de la Sala como se indica en el documento. Así pues, se uniría el pasado y presente, en aquel momento, de la Monarquía hispánica. ¿Cuál sería a nuestro entender el testero principal? Posiblemente debía ser el Este, el cual se encontraba más cercano a la "Cámara del Rey nuestro Señor" y que además era el más próximo al comienzo del Jardín de la Isla, y por lo tanto a la verdadera fuente de Hércules ⁵⁶. En el testero opuesto se situaba *La fuente de los Tritones* ⁵⁷, lienzo en el que un frondoso paisaje se abre para dar paso al punto de atracción del cuadro, la fuente. Ésta se alza colosal comparada con las pequeñas figuras que la rodean, lo que da a la composición un cierto aire de decorado teatral. La perspectiva utilizada, un tanto a vista de pájaro, unida a la monumentalidad de la imagen, nos presenta una nueva clase de pintura de paisajes, concebida como una obra artística y no sólo como una mimesis de la realidad. Este lienzo figuraba en el Palacio de Aranjuez en los inventarios de 1794, donde se encontraba dentro del Cuarto de la Reina en la denominada "Pieza del cubierto" ⁵⁸, y en el de 1818 se situaba en el "Aparador de la Reyna" ⁵⁹. Sin embargo, un año después, en 1819, constaba ya dentro del *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo del Prado* ⁶⁰.



Planta de la Galería de Paisajes. Los números rodeados por un círculo corresponden a los cuadros localizados.

Después de los testers el inventario detalla los lienzos que se encontraban entre las ventanas del muro sur. Estos iniciaban su colocación por el lado más cercano a la "Cámara del Rey nuestro Señor" y medían cada uno tres varas y media de alto por algo menos de tres varas de ancho (292,5 x "algo menos de" 250 cm). El primero de ellos era un *Paisaje con la fábula de Latona* [3] (Prado: 897; 244 x 219 cm). Inmersa en un amplio paisaje aparece Latona, quien sostiene a sus gemelos junto a su pecho. Cerca de ella, los campesinos licios se convierten en ranas al negarle calmar su sed en el agua. Este episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio (VI, 337-382) no es muy frecuente en la iconografía artística, pero, como apunta López Torrijos, el pintor podía conocer esta historia bien a través de alguna de las tapicerías de la *Historia de Diana*, que se conservaban en el Alcázar madrileño, y dentro de las cuales había una escena que representaba la fábula de Latona; o bien mediante la ilustración que ofrecía la versión castellana de las *Metamorfosis* impresa en Amberes en 1595, la cual no se aleja demasiado de lo representado para la Galería de Aranjuez⁶¹. Este cuadro, al igual que *La fuente de los Tritones*, aparece inventariado en 1794 en el Cuarto de la Reina dentro de la "Pieza del cubierto"⁶² y en 16 de enero de 1848 pasó a engrosar las colecciones del Museo del Prado⁶³.

En la siguiente entreventana se situaba *Una tempestad en el mar* [4], que en el inventario de Carlos III constaba como: "477 Ocho pies de largo y ocho y tres cuartos de alto: Un país con peñascos en costas de mar; y en tormenta un navio naufragando. Mazo... 1.600"⁶⁴. Después se pierde su pista. López Torrijos cree que este cuadro podía ser el comienzo de la Historia de Dido y Eneas, cuando éste naufraga frente a las costas licias. De esta forma constituiría trilogía junto al lienzo *Tempestad con Dido y Eneas* y *Pasaje de la partida de Eneas de Cartago*, que, como veremos, también formaban parte de la decoración de esta Sala⁶⁵.

A continuación se encontraban dos lienzos, de los cuales carecemos de referencias posteriores a la que nos ofrece el inventario de 1794, y de los que en la actualidad no tenemos noticia. El primero de ellos, *Un país en invierno* [5], que constaba como: "Un quadro que representa un país nevado de 9 pies de alto por 8 de ancho. Su autor Juan Bautista del Mazo en... 900"⁶⁶. El segundo, *El infierno* [6], el cual se describía como: "479 Siete pies y once dedos de largo y ocho pies y tres dedos de alto. Las Penas del Ynfierno, la Varca de Aqueronte, y el rio letéo. Ydem... 1.500"⁶⁷.

Inmediato a estos figuraba *La fábula de Céfalo y la Aurora* [7] (*Metamorfosis*, VII, 700-714), mito que evocaba los amores de ambos y cómo aquella se ve rechazada, siendo preferida Procris. Este cuadro podría ser el inventariado, en 1794, como: "482 Ocho pies y tres cuartos de alto, por 7 de ancho. Un país de noche muy maltratado. Mazo... 600"⁶⁸. Tiene dimensiones semejantes al resto de los lienzos de este paño

y su "maltrato" explicaría la posible pérdida de éste. Además algunos cuadros que desarrollan este mismo tema, y que son prácticamente coetáneos al que nos ocupa, tienen una ambientación más bien crepuscular⁶⁹, que encajaría con la denominación "de país de noche" que a éste se le daba.

Por último, en la entreventana más cercana al despacho regio, figuraba *Un país de campo con la significación de la noche la fábula de Píramo y Tisbe* [8]. Este lienzo creemos que es el descrito en la testamentaria de Carlos III como: "478 Siete pies y seis dedos de largo, y ocho pies y catorce dedos de alto: Pais con Jardines, Estatuas, una Fuente y el rio letéo. Yd [Mazo]... 1.500"⁷⁰. En el relato de las *Metamorfosis* (IV, 55-165), dentro de la fábula de Píramo y Tisbe, se detalla la presencia de una tumba, una fuente y unos jardines, iconografía que coincide con la descripción de estatuas, fuentes y jardines que figura en el inventario. Asimismo, un lienzo no muy alejado en el tiempo como el de Pedro Cotto, compositivamente juega con esos mismos elementos⁷¹.

Tras haber referido las entreventanas el *Cargo* de 1664 pasa a inventariar las siete sobreventanas, siguiendo el mismo orden de Este a Oeste. Estos lienzos medían, cada uno, dos varas y tercia de ancho por media de alto (42 x 194,8 cm). La dos primeras representaban *Un paisaje de campo* [9 y 10] (Prado: 893 y 894; ambos de 56 x 199 cm), por sus dimensiones y temática pueden asociarse con los lienzos del Prado *Un paisaje con ermita sobre un monte*⁷² y *Paisaje con una mujer y un pastor o Fábula de Antíope*⁷³. Ambos figuraban inventariados en 1794 como: "446 Cinco quadros de 7 pies y dos dedos de largo dos pies de alto. Varias vistas y Sitios Reales dos de ellas del Escorial y el Campillo... 3.000"⁷⁴. El primero de ellos, *Un paisaje con*



Alzado del testero este de la Galería de Paisajes de Aranjuez.

ermita sobre un monte, no sabemos si representa un lugar concreto o imaginario. Y en cuanto al *Paisaje con una mujer y un pastor o Fábula de Antiope*, López Torrijos cree que puede tratarse del momento en que Júpiter, con la apariencia de sátiro, se acerca a Antiope, que duerme descuidada ⁷⁵.

La siguiente sobreventana viene descrita como *Un retrato del Pardo* [11]. La única referencia que tenemos de este lienzo y del que se cita a continuación, *Un retrato del Retiro* [12], es la del inventario de 1794, en el que se mencionan "483 Dos de 7 pies y cuarto de largo por dos de alto: Vistas del Pardo, el uno muy maltratado. Ydem [Mazo]... 1.000" ⁷⁶. Creemos que una de estas vistas correspondería al Buen Retiro, pero por el mal estado en el que se dice que estaba uno de los cuadros se confundió la Vista del Retiro con otra del Sitio de El Pardo ⁷⁷.

Seguidamente a la representación de estos dos parajes regios se encontraba *Un retrato de El Escorial* ⁷⁸ [13] (Prado: 891. En depósito en el Patrimonio Nacional, 50000008; 55 x 196 cm), el cual está basado en el sexto diseño de Herrera para El Escorial. A finales del siglo XVIII se encontraba en la "Pieza de Comer" del Palacio de Aranjuez ⁷⁹. En 1818 se situaba en el "Quarto del Príncipe" ⁸⁰, y en 1819 ya figura en el *Catálogo de los cuadros de escuela española...* del Prado ⁸¹, hasta que en 1943 fue depositado en el Patrimonio Nacional.

La siguiente sobreventana reflejaba otra posesión real, *Un retrato de la Casa Real del Campillo* ⁸² [14] (Prado: 892. En depósito en el Patrimonio Nacional, 50000012; 55 x 196 cm). El Campillo era casa de caza y lugar de descanso para la realeza. Durante el reinado de Felipe IV se amplió, añadiendo el tejado a la residencia, y edificando diversas dependencias para alojamientos y servicios del propio Palacio. La iglesia que se observa a la derecha del lienzo se conserva en la actualidad y mantiene la tradicional advocación a la Santísima Trinidad. Al igual que el cuadro anterior, estuvo a finales del XVIII en la "Pieza de Comer" del Palacio de Aranjuez ⁸³, y en 1818 seguía en el Real Sitio ⁸⁴. Posteriormente, en 1819, pasó al Prado hasta su depósito en el Patrimonio Nacional ⁸⁵. Esta serie de vistas reales está emparentada con series anteriores, realizadas para la Torre de la Parada y para el Buen Retiro, que reflejaban Sitios Reales. En éstas se sigue la tradición flamenca de la copia minuciosa de la realidad. Pero los que nos ocupan presentan importantes innovaciones: dan al paisaje un toque de escena costumbrista al representar figuras en diversas actitudes y es la única serie cuyo emplazamiento existe y puede ser identificado con total precisión, a diferencia del Retiro y Torre de la Parada ⁸⁶.

Por último, en la sobreventana más próxima al Despacho del Rey figuraba *Un retrato de un puerto de las tierras del Pontífice llamado Civitavecchia* [15] (Prado: 890; 54 x 196 cm),

lienzo que en los inventarios del Prado constaba como *Vista de un puerto de mar* ⁸⁷. Civitavecchia era importante al ser el único puerto de los estados pontificios y es muy probable que tanto Velázquez como Mazo pasaran por este lugar clave en sus respectivos viajes a Italia y que realizaran algún boceto que luego poder desarrollar más ampliamente a su llegada a España. Este óleo, al igual que los dos anteriores, estuvo en Aranjuez hasta 1818, y en 1819 se encontraba ya en el Museo del Prado ⁸⁸.

Seguidamente, en el *Cargo de pinturas...* de 1664 se daba cuenta de la decoración que figuraba al principio y al final de este muro de ventanas. Ésta estaba compuesta por dos espejos con marcos dorados, de una vara menos un dedo y de más de tres cuartas de ancho (81,8 x 62,6 cm); y sobre cada uno de ellos se ubicaba un cuadro de algo más de dos varas de alto y algo menos de una vara de ancho (167 x algo menos de 83,5 cm). El del lado Este representaba *Un país de campo y un riachuelo* [16], y el del lado Oeste del muro figuraba *Una marina con su puerto* [17]. De ambos lienzos no tenemos más noticia.

A continuación se pasa a relacionar los cuadros que ocupaban las cuatro sobrepuertas de los testeros y las dos de la pared de las chimeneas, cuyas medidas eran de unas dos varas de alto y vara y tres cuartos de ancho (167 x 145,6 cm). Hay que señalar que de las cuatro puertas de los testeros, dos fueron fingidas para crear simetría (puertas noreste y noroeste) y el resto eran reales. Comenzamos por las sobrepuertas del testero principal o Este que estaría decorado con dos cuadros de *Perspectivas* [18 y 19] (Prado: 1212 y 1218; ambos de 148 x 111 cm). Estos podrían ser los titulados en el catálogo del Prado como *El Arco de Tito en Roma* [18] y *Edificio clásico con paisaje*. El primero de ellos, colocado en el lado sureste del testero, es uno de los más bellos ejemplos de paisaje clásico de la pintura española, el cual se encuentra a medio camino entre la recreación objetiva de un lugar concreto y la idealización de la antigüedad. El lienzo se inventarió en Aranjuez en 1794 ⁸⁹ y 1818 ⁹⁰; y después entró en el Museo del Prado ⁹¹.

En el siguiente óleo, *Edificio clásico con paisaje* [19], situado sobre la puerta noreste, se alza un gran arco triunfal, y a los pies de éste unas ruinas clásicas. Al fondo, unas pequeñas figuras parecen estar contemplando los vestigios del pasado. En el inventario de Carlos III figuraba en la "Pieza de la Misa" ⁹², en 1818 estaba en la quinta pieza del "Quarto del Príncipe" ⁹³ y posteriormente pasó al Museo del Prado ⁹⁴.

Del testero principal se pasaba a detallar las sobrepuertas del testero opuesto, el Oeste, en las que figuraban *Una perspectiva* [20] (Prado: 1217; 146 x 111 cm) y *Un jardín con casa de campo* [21] (Prado: 1216; 148 x 111 cm). El primero, colocado en el lado suroeste del testero, es el que en la actualidad se conoce como *Mercurio y Herse* ⁹⁵ (*Metamorfosis*, II, 708-732). El cuadro responde

a lo relatado por Ovidio, pero esto no supone un sometimiento rígido al texto, ya que se interpretan los detalles con entera libertad. López Torrijos cree que el autor pudo inspirarse en la ilustración de la edición castellana de las *Metamorfosis* editada en Amberes en 1595⁹⁶. Por su belleza y delicadeza, esta obra estuvo atribuida a Velázquez hasta el catálogo del Prado de 1910. El cuadro se situaba en Aranjuez, en el inventario de 1794⁹⁷, y de allí ingresó en el Prado⁹⁸.

La sobrepuerta del lado noroeste del testero era el lienzo denominado *Un jardín con casa de campo*, el cual en la actualidad, en los inventarios del Prado, se denomina *Jardín palatino*. Este lienzo aparece formando parte de la decoración de la "Pieza de la Misa" de Aranjuez en 1794⁹⁹, y después se depositó en el Museo del Prado¹⁰⁰.

Por último, se llegaba a las sobrepuertas del muro de las chimeneas. En el noreste se situaba *Un jardín y un retrato del estanque del Buen Retiro*¹⁰¹ [22] (Prado: 1215; 147 x 114 cm), que en el inventario de Carlos III se describía como: "423 Quatro pies de largo y cinco y quarto de alto: Pais en que se ve un grande estanque y una torrecilla en medio, y á la orilla un barco con marinero, Juan Bautista del Mazo... 900"¹⁰². Este lienzo fue atribuido en los inventarios de Aranjuez de 1818 y 1834 a Velázquez¹⁰³, por su tono un tanto melancólico y su técnica suelta y vaporosa; atribución que mantuvo en los catálogos del Prado hasta 1920. Esta obra ha sido objeto de discusiones sobre si el estanque que en ella se representa era el del Buen Retiro o no¹⁰⁴, pero finalmente el documento aclara definitivamente este punto.

La sobrepuerta del lado noroeste era la denominada *Un paisaje de campo con un río* [23]. Este cuadro ya no figura tan siquiera en el inventario de 1794 y en la actualidad desconocemos su paradero.

Para finalizar se relacionaban los cuadros que ocupaban la pared de las chimeneas o muro norte. En este paño se situaban diez cuadros, dos de ellos sobre las chimeneas de cuatro varas de largo y tres y media de alto (292,5 x 334 cm), y los ocho restantes de tres y media de alto por dos varas y tres cuartos de ancho (292,5 x 229,7 cm). El inventario se realizó empezando por el cuadro que se situaba sobre la chimenea más próxima a la "Cámara del Rey nuestro Señor", sobre la cual se colocaba *Un paisaje de campo y en él cazando Diana y matando a un jabalí* [24] (Prado: 898; 246 x 325 cm). Así pues, puede ser identificado con el que en 1794 se describía en el Palacio de Aranjuez como: "301 Once pies y medio de largo y ocho y tres cuartos de alto. Pais con arboleda, montañas, y una Cacería de Diana y sus ninfas. Ydem [Mazo]... 2.000"¹⁰⁵. Éste alcanzaba la tasación más alta de los cuadros atribuidos a Mazo, junto al de *La calle de la Reina de Aranjuez*. La iconografía de este cuadro no había sido descifrada hasta ahora, ya que en el centro del lienzo hay una superficie quemada que impide ver con claridad las figuras que en él hay representadas¹⁰⁶. Ahora



Alzado del testero oeste de la Galería de Paisajes de Aranjuez.

podemos decir que las figuras que aparecen en primer plano son Diana, una de sus ninfas y sus perros, y que en la zona actualmente quemada debía estar el jabalí. Pero además de identificar la temática el inventario nos da más detalles sobre lo que en el cuadro ejecutó el pintor:

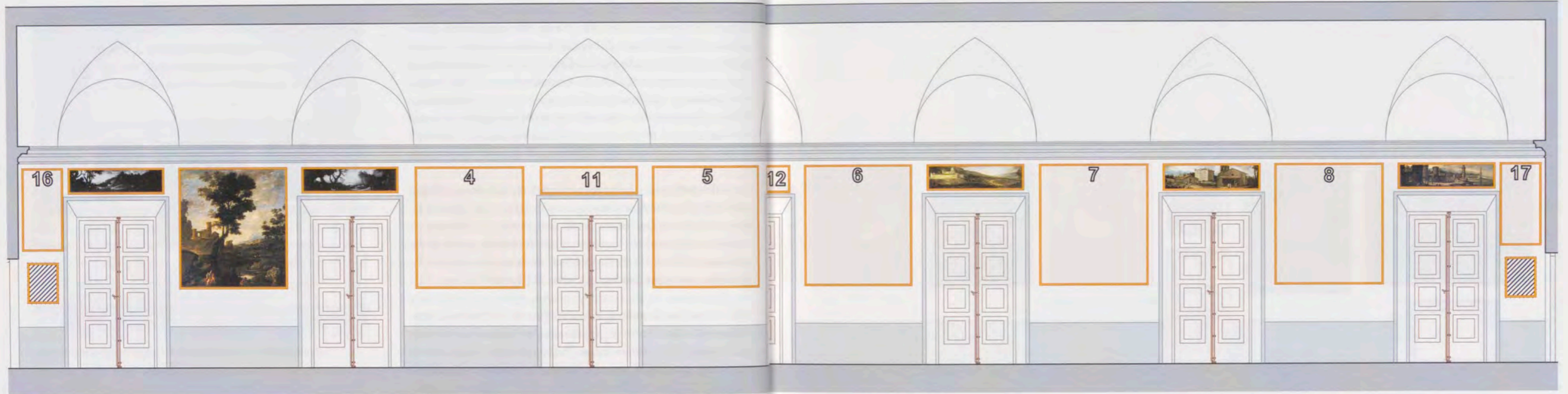
... y en él está retratado el escurial y los molinos de este sitio con su puente, y tiene una ynscripcion de haverse hecho [este adorno] de horden de su Magd. que Dios guarde este presente año, y del [sr] gobernador que al presente gobierna este sitio, y del pintor que pintó el adorno de la galería...¹⁰⁷.

Así pues quedan identificados los edificios como un lugar concreto y más adelante volveremos sobre los problemas que plantea la inscripción.

A continuación de este lienzo se situaba *Un paisaje de campo con una fuente grande y un estanque en que se está bañando Diana y sus Ninfas* [25] (Patrimonio Nacional: 10007832; 270 x 209 cm). Este cuadro estaba en Aranjuez en 1794¹⁰⁸ y, a diferencia del resto de obras que hemos visto hasta ahora que pasaron al Prado, permaneció en la Colección Real, y en la actualidad es parte de las Colecciones del Patrimonio Nacional. El tema de Diana en el baño (*Metamorfosis*, III, 155-170) es una de las iconografías más usualmente utilizadas en la pintura del Siglo de Oro español.

Seguidamente se localizaba *Un paisaje de campo con la fábula de Venus y Adonis muerto* [26] (Prado: 7116; 246 x 214 cm). La escena representada coincide con lo que se describe en las *Metamorfosis* de Ovidio (X, 76-721):

Conducida Citerea en su ligero carro a través de los vientos, todavía no había llegado a Chipre, sostenida por las alas de sus cisnes: desde lejos reconoció el gemido del moribundo e hizo virar a las blancas aves en aquella dirección, y cuando desde el alto cielo vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra.



Alzado sur o muro de balcones de la Galería de Paisajes de Aranjuez.

Este lienzo estuvo en Aranjuez ¹⁰⁹ y posteriormente pasó a las colecciones del Museo del Prado ¹¹⁰.

A continuación estaba el *Retrato de la calle de la reina que está en este sitio paseándola sus Majestades* ¹¹¹ [27] (Prado: 1214; 245 x 202 cm). Esta vista figuraba en el inventario de Carlos III como: "447 Siete pies y cuarto de ancho y 8 pies y 14 dedos de alto. Pais con vistas de la entrada antigua del Pardo y tres coches de 6 mulas. Ydem [Mazo]... 2.000" ¹¹², y en el *Catálogo...* del Prado de 1819 se describía como: "59 Coches y comitiva entrando en un bosque: por Velázquez". No es hasta el catálogo del Museo del Prado de 1824 cuando finalmente se relaciona este paisaje con la vista de la calle de la Reina de Aranjuez ¹¹³. La perspectiva, vista a vuelo de pájaro, se muestra grandiosa, gracias a la contraposición entre las pequeñas figuras y los gigantescos árboles. Carruajes y grupos de figuras nos esbozan una animada escena de la vida de la Corte española del XVII. La viveza de la pincelada y la maestría de la composición hicieron que durante mucho tiempo este lienzo estuviera atribuido a la mano de Velázquez ¹¹⁴.

El siguiente lienzo era un *Retrato del cenador y baranda que está en el canal del jardín de la Isla* [28]. Este cuadro, que ya no figuraba en el inventario de 1794, debía reflejar el paraje, el cual también "retrató" Houasse en su *Vista del jardín de la Isla en Aranjuez, desde la entrada al puente del molino y El palacio de Aranjuez y la ría desde el jardín de la Isla*, y que para los contemporáneos tendría el interés de incorporar algunas de las

reformas que en el Jardín de la Isla de Aranjuez se realizaron a mediados del siglo XVII ¹¹⁵.

Vecino al lienzo del cenador se colocaba *Un puerto de mar con la fábula o Historia de Dido y Eneas cuando se embarcaron* ¹¹⁶ [29] (Prado: 896; 239 x 205 cm), descrita en 1794 como: "421 Siete pies y cuarto de largo y ocho y tres cuartos de ancho. Un Pais con vistas, un puerto de mar en cuya marina se ve un navio y en la playa a Eneas despidiéndose de Dido. Juan Bautista del Mazo... 1.800" ¹¹⁷. La representación sigue el texto literario de la *Eneida* de Virgilio con bastante fidelidad (IV, 285-310) creando una escena llena de lirismo y expresividad. Si el cuadro del muro sur de la Galería *Una tempestad en el mar* [4] podía ser la llegada de Eneas a las costas licias, éste representaría el momento de su partida de este lugar ¹¹⁸.

Un momento intermedio de la historia entre Dido y Eneas lo constituiría el lienzo *Una tempestad en la tierra con la dicha fábula cuando la escondió en la cueva* ¹¹⁹ [30] (Prado: 895; 246 x 202 cm) ¹²⁰, el cual representa el preludio de la unión de los dos amantes en la cueva (*Eneida*, IV, 160-166) ¹²¹. Según López Torrijos,

la elección de estos episodios supone una valoración de la cultura clásica frente a la visión de la casta Dido predominante en España y proveniente de la literatura medieval ¹²².

Estas escenas, naufragio [4], unión [30] y despedida [29], son justamente las preferidas por la literatura del Siglo de Oro español por su gran capacidad expresiva. En el grupo de figuras se ha querido ver una derivación directa del

Dido y Eneas de Rubens, que se conoce por la copia de Mazo, y en el perro que observa la escena, una copia del que Velázquez pintó para el retrato del *Cardenal Infante D. Fernando, cazador* ¹²³.

Seguidamente a estos cuadros del ciclo troyano aparecía *Un paisaje con la fábula de Polifemo y Galatea* [31], el cual estuvo en Aranjuez en la "Primera pieza del guardarropa" hasta al menos 1818 ¹²⁴. Al pasar al Prado se emparejó con los lienzos de *Venus y Adonis muerto y Eneas ayudando a descabalar a Dido* ¹²⁵. En 1882 fue cedido en depósito al Tribunal Supremo de Justicia, donde fue destruido en el incendio de 1915 ¹²⁶. Esta obra representaba la única aventura conocida de Galatea, la de su amor por Acis entorpecido por Polifemo (*Metamorfosis*, XIII, 750-893).

Tras esta pintura estaba un *Paisaje con un río y ruinas de un puente y el dios Pan enseñando a unos cupidiillos* ¹²⁷ [32] (Patrimonio Nacional: 10007831; 270 x 209 cm). El lienzo representa la historia del dios Pan, el cual se enamora de la náyade Siringa. Ésta huye de él y Pan transforma su cuerpo en cañas con las que construye su célebre flauta Siringa (*Metamorfosis*, I, 689-712). En el inventario realizado en Aranjuez en 1794 se describía como: "304 Otro de la misma medida [Siete pies y tres cuartos de largo y ocho y tres cuartos de alto]. Pais con un puente de dos ojos medio demolido y una muger sentada dando de comer a unos niños y a distancia unos Sátiros. Yd [Mazo]... 1.200" ¹²⁸.

Por último, encima de la segunda chimenea, cerraría esta pared norte un *Paisaje con la fábula de Mercurio y Argos* [33] (Prado: 899; 248 x 325 cm). Este óleo, de amplísimo paisaje como el resto de los de la serie, representa a Mercurio, con su casco alado y caduceo, tocando la flauta, mientras que Argos comienza a dormirse y reclina su cabeza. Junto a ellos se encuentra Ío metamorfoseada en una vaca blanca (*Metamorfosis*, I, 625-685 y 713-723). El lienzo aparecía reseñado dentro de los inventariados en 1794 como: "Ocho pies y tres cuartos de alto por once y tres cuartos de ancho. Un pais Mercurio que va a cortar la caveza a Argos. Mazo... 1200" ¹²⁹ y pasó a formar parte de las colecciones del Museo del Prado en 16 de enero de 1848 ¹³⁰.

Todos los lienzos que fueron creados para el "Salón" tienen como denominador común la temática paisajística, aunque dentro de ésta podemos dividir los óleos en diferentes subgéneros: paisajes con mitologías (*Mercurio y Herse, Mercurio y Argos, El baño de Diana, Diana Cazadora, El dios Pan...*), ruinas (concretas: *El Arco de Tito*; o no: *Jardín Palatino, Edificio clásico con paisaje...*), Reales Sitios (*Vista de El Escorial, Campillo, El Pardo, El Buen Retiro...*), vistas de la naturaleza o lugares concretos (*Civitavecchia, Un país de campo y un riachuelo, Marina con su puerto...*) y vistas de Aranjuez (*La fuente de Hércules, La fuente de los Tritones, La calle de la Reina y El cenador de la Isla*). Todos ellos debían responder a un pensado programa iconográfico sobre el cual no podemos extendernos aquí; basta indicar, sin embargo, que ya en las decoraciones creadas veinte años antes para la Torre de la Parada se mezclaban las vistas de los Sitios Reales con



Alzado norte o muro de chimeneas de la Galería de Paisajes de Aranjuez.

los paisajes de tipo mitológico creados por Rubens, y que todas las historias mitológicas que se desarrollan en los lienzos de la Galería tienen en común el estar basadas en episodios que giran en torno a las consecuencias trágicas del amor¹³¹. Ahora bien, lo que sí parece seguro es que en la Galería ribereña se pretendía hacer un paralelismo con el Jardín de la Isla. La colocación en los dos testeros de los cuadros con la representación de las fuentes que abrían y cerraban el Jardín de la Isla; la presencia de estucos emulando mármol de San Pablo, que debía conferir a la estancia un color como el de las fuentes; los paisajes con ruinas o vestigios de la antigüedad, cuando en el Jardín de la Isla se había levantado un obelisco o pirámide colosal, que constituía un elemento funcional pero clasicista¹³²; y ante todo, los múltiples paisajes que presentaban una naturaleza grandiosa debían conferir a la Galería una imagen de jardín interior. Un jardín, el del "Salón", con vistas a otro jardín, el del Rey, y que se encontraba en la *Villa* española por antonomasia. El jardín, la naturaleza, toma protagonismo no sólo como pura descripción sino como obra de arte *per se*.

Los pintores del Rey: autoría de los lienzos

En lo referente a la autoría de estas obras los historiadores no se ponen de acuerdo en si pertenecen a Mazo o a Agüero¹³³ y en los inventarios del Museo del Prado y del Patrimonio Nacional se dividen las atribuciones, a uno y otro, casi a partes iguales¹³⁴. Las pinturas fueron entre-

gadas en 1664, tal y como refleja el documento que hemos encontrado, y en 1666 tomaba posesión como Conserje Mayor del Palacio Gaspar del Mazo, hijo de Juan Bautista Martínez del Mazo¹³⁵. Éste fue el encargado en 1700 de realizar el inventario de pinturas que quedaron en el Palacio de Aranjuez a la muerte del Rey Carlos II, y en dicho inventario los treinta y tres cuadros que nos ocupan fueron atribuidos a Benito Manuel de Agüero. Como bien observó Tormo¹³⁶, y más recientemente Doval¹³⁷, si el hijo de Mazo, conocedor del estilo y de las obras de su padre, no atribuía estos cuadros a su progenitor, sino a su discípulo, es porque tendría constancia de ello. A esta teoría se une el hecho de que Palomino en sus *Vidas* no hace referencia a que Mazo trabajara para el Palacio de Aranjuez, y sin embargo sí indica en la biografía de Agüero que

sobresalió con especialidad en los países, en que sin duda llegó a ser eminente; como lo manifiestan los muchos que hay de su mano en el Palacio de Aranjuez, hechos con singularísimo gusto; y no menos las figuras, e historietas, que hay en ellos¹³⁸.

Sin embargo, otros datos nos invitan a pensar que las obras pudieron haber sido pintadas, si no en su totalidad, sí en parte o en colaboración con Mazo¹³⁹. Dentro de esta serie de cuadros hay diversas obras que muestran ruinas de la antigüedad y una de ellas incluso ofrece una vista del puerto de Civitavecchia, puerto de entrada principal a Roma. Sabemos, por María Luisa Caturla, que Mazo viajó a Italia en el año de 1657¹⁴⁰. Es seguro que estuvo en Nápoles, posiblemente para ocuparse de algún envío de obras de arte, y es razonable suponer que pudiera haber visitado Roma. Se desconoce la duración de la

estancia del pintor en Italia, pero Caturla apunta la posibilidad de que en 1658 el yerno de Velázquez estuviera todavía en la península itálica. Fruto de esta visita de Mazo a Italia, y del conocimiento directo de la antigüedad, tendrían sentido obras como *El arco de Tito*, *Paisaje con Mercurio y Herse*, *Edificio clásico con paisaje*, *Jardín palatino* o *El puerto de Civitavecchia*, que, además, por su estilo pictórico están muy cercanas a los cuadros de Velázquez de los jardines de la Villa Medici. Resulta lógico pensar que Velázquez, en su cargo de Aposentador Mayor de Su Majestad, pudiera haber recomendado a su yerno, con anterioridad a su fallecimiento acaecido en 1660, para la realización de un conjunto tan importante. Hay que señalar asimismo que la plasmación exacta de lugares era una de las grandes cualidades por la que fue alabada la obra pictórica de Mazo¹⁴¹. Esto, no obstante, no descarta a la figura de Agüero, ya que, obviamente, éste debió de aprender de su maestro sus cualidades y estilo pictórico¹⁴², por lo que también debemos contemplar la posibilidad de que, al tratarse de una serie tan numerosa de cuadros -recordemos que consta de treinta y tres lienzos- pudiera haber sido pintada en colaboración entre ambos artistas. Sin embargo, una atenta mirada a las diversas obras parece indicar una unidad estilística en éstas, aunque es cierto que algunas parecen realizadas de forma más somera, lo que podría achacarse a la celeridad a la hora de crear tan elevado número de óleos. La hipótesis de que todas las obras fueran creadas por un mismo artista estaría avalada por la inscripción que, según el *Cargo* de 1664, aparecía en el cuadro *Diana cazando y matando a un jabalí*:

tiene una ynscripcion de haverse hecho [este adorno] de horden de su Magd. que Dios guarde este presente año, y del [sr] gobernador que al presente gobierna este sitio, y del pintor que pintó el adorno de esta galería...

Según esta inscripción deberíamos pensar que todos los lienzos son obra de un mismo pintor. No obstante, tras una exhaustiva inspección tanto visual como con ultravioletas del citado lienzo, solamente logramos localizar una inscripción en letras capitales que dice así: "PHILIPO IV EL GRANDE REY DE LAS./ ESPAÑAS.". El mal estado de la zona inferior del lienzo, con zonas muy embetunadas y numerosos repintes impide, de momento, que podamos aclarar la discutida atribución de la serie de lienzos que conformaron la Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez¹⁴³.

La Galería del Palacio Real de Aranjuez se nos revela así como un espacio a la altura de las galerías de otros palacios regios de Felipe IV, como el Alcázar o el Buen Retiro, los cuales han sido objeto de especial atención por sus decoraciones *ex profeso* y la intervención de artistas destacados. En Aranjuez, la presencia de artistas del círculo velazqueño y de un estuquista italiano, Juan Bautista Morelli, atraído por Velázquez a la Corte, nos hace pensar que detrás de este importante programa decorativo pudiera haber estado la persona de Velázquez, en su función de Aposentador Mayor de Palacio, o como mínimo su influjo. En el Palacio ribereño pinturas y estucos fueron escogidos como la forma más adecuada para la representación del Monarca. Arte y poder se unían así bajo un mismo espacio: el "Salón" o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez.

Apéndice Documental

AGP, Aranjuez, Caja 542/4.

“Cargo de las pinturas q. se han puesto en la Galª de este Rl. Palº q. son de D. Phe. de la Peña Conserje”.

“Hasele de hazer cargo a Don Phelipe Antonio de la Peña, Conserje de la Real Casa de este sitio del adorno de pinturas que en la galeria della ha mandado poner su Magestad, que Dios guarde, este presente año, que es como se sigue:

- Dos quadros en los dos testeros dela dha galeria de cosa de tres baras y media de alto y tres baras de ancho en cuya medida entre los marcos, todo lo qual se a de entender en todas las demas medidas [dellos], que abajo yran referidas y asi estos marcos como los que se referiran son dorados; y los dhos dos quadros son los retratos de las dos fuentes grandes que estan a la entrada y salida del Jardin dela ysla de este sitio llamada la primera de Hercules y la otra de los Tritones.

- Mas seis entrebentanas del mismo alto q. las antezedentes de algo menos que tres baras de ancho [y el dho alto] que son el primº un pais de canpo con la fabula de Latona; el segundo una tempestad en el mar; el tercero un pais de ymbierno; el quarto el ymfierno; el quinto la fabula de Zefalo y la Aurora en un pais de campo; el sexto en otro pais de campo con la significazion de la noche la fabula de Piramo y Tisbe.

- Mas siete sobre ventanas de cosa de dos baras y tercia de largo y media de alto cada una, que los quadros de ellas son los dos primº dos pais de campo; el tercero un retrato del Pardo; el quarto otro del Retiro; el quinto otro del escurial; el sexto otro de la casa Rl del Campillo; y el septimo otro retrato de un puerto de las tierras del Pontífice llamado Sivita Vecha, y al principio y fin de este lado de las ventanas ay dos espejos grandes con sus marcos tambien dorados y lavoreados que con marco y todo tienen de alto cada uno una bara menos un dedo y de ancho algo mas de tres quartas y las lunas de ellos cada una algo mas de tres quartas de alto y dos terzias de ancho; y sobre cada uno de dhos espejos ay un pais de algo mas de dos baras de alto y algo menos de una bara de ancho, el uno es de un pais de canpo y un riachuelo; y el otro es una marina con su puerto.

- A los lados de los dos testeros de las fuentes arriva dhas ay quatro quadros sobre las puertas de ellos dos en cada parte y otros dos sobre las dos puertas que ay en la pared de las chimeneas, todos seis yguales, y cada uno de cosa de dos baras algo mas de alto y bara y tres quartas de ancho, que los quadros dellos son los tres de prespectivas; otro de un jardín y una casa de campo; y el otro del jardín y un retrato de un estanque del buen retiro; y el ultimo de un pais de campo con un rio.

- En la dha pared de las chimeneas ay otros diez quadros de los quales los dos que estan sobre ellas tiene cosa de quatro baras de largo y tres y media de alto y los ocho el mesmo alto y dos baras y tres quartas de ancho; el primº enpeçando desde la fuente de Hércules es un pais de canpo, y en el cazando Diana y matando un javali y en el esta retratado el escurial y los molinos de este sitio con su puente, y tiene una ynscripcion de haverse hecho [este adorno] de horden de su Magestad, que Dios guarde, este presente año, y del gobernador que al presente gobierna este sitio y del pintor que pinto el adorno de esta galeria; el segundo es otro pais de campo con una fuente grande y un estanque en que se esta bañando Diana y sus ninfas; el terzero es otro pais de canpo con la fabula de Venus y Adonis muerto; el quarto es un retrato de la calle de la reina que esta en este sitio paseandola sus Magestades; el quinto es otro retrato de el cenador y baranda que esta en el canal de el jardín de la ysla de este sitio en que tambien copió una fuente y un pedaço de otro jardín del buen retiro y asimismo al modo con que navega y pasa la maderada que viene de Cuenca por este rio Tajo; el sexto es un puerto de mar con la fabula o historia de Dido y Eneas quando se embarcaron; el setimo una tempestad en la tierra con la dha fabula quando la escondio en la cueba; el octavo un pais de campo con la fabula de Polifemo y Galatea; el nono otro pais con un rio y ruinas de una puente y el Dios Pan enseñando unos cupidillos; el dezimo otro pais de campo y rio con la fabula de Mercurio y Argos. Todos los quales quadros son en todo treinta y tres quadros grandes y pequeños y dos espejos, todos ellos con su marcos dorados como dho queda.

Sobre la cornisa de la dha galeria ay un adorno en la forma siguiente:

- En los dos dhos testeros en las lunetas de ellos ay en el uno que es el principal una medalla con el retrato de perfil del rei nro. sr. D. Phelipe quarto, que Dios guarde, que lo mando hazer; y en el otro sus Rls armas, que anbas cosas sustentan unos anjeles de bulto como lo es todo lo demás y es baciado de yeso todo ello, y dado de color de bronze, hecho todo y finjido al natural, y el campo de estas dos lunetas de los testeros esta coronado con su orla de festones bronceados y es de mármol berde y blanco finjido tambien al natural. En las paredes de los lados sobre la dha cornisa (que ella y el friso de la galeria está pintada de mármol de S. Pablo) hay catorze estatuas de medio cuerpo, las siete de hombres y las siete de mujeres, tambien de yeso, y dadas de color de bronze, con sus pedestales de mármol blanco fingido que también son de yeso y cada pedestal estriba sobre una cartela del dicho bronceado, y el campo de las catorce lunetas donde están las dhas estatuas es de mármol de San Pablo fingido al natural, con unos festones que coronan unos mascarones todo de dicho yeso bronceado; y entre luneta y luneta de una y otra parte hay unas tarjetas con unas inscripciones



Círculo velazqueño, Diana Cazadora, ca. 1664, Museo Nacional del Prado, nº 898, Madrid.

al propósito, y a los lados de cada tarjeta hay unos leones, y en otras águilas, y los cuatro ángulos de la dicha cornisa atan otras cuatro tarjetas con el año en que se hizo esta obra y el del reinado de su Magd. Y para que conste de todo lo dicho di la presente en Aranjuez a fin de agosto de mil y seiscientos y sesenta y cuatro. Don Isidro de Angulo Velasco."

Notas

* Dentro de estas vastas campañas de restauración llevadas a cabo por el Patrimonio Nacional, no cabe aquí sino hacer referencia a las actuaciones que afectan directamente a la Galería de Paisajes. Esta recuperación ha de limitarse al sector (3/7 partes) inmediato al Despacho del Rey, correspondiente a los tres balcones más occidentales, pues la tabiquería que lo compartimentaba, renovada varias veces en los siglos XVIII y XIX, carecía de interés. Por el contrario, el espacio correspondiente a los restantes cuatro balcones contiene importantes decoraciones de Carlos IV e Isabel II.

¹ J. L. Sancho, "Janus Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey", *Reales Sitios*, nº 154, 2002, pp. 34-45.

² El presente artículo es parte de una investigación más amplia sobre el Palacio Real de Aranjuez, dirigida por Don José Luis Sancho.

³ AGP (Archivo General de Palacio), Aranjuez, Caja 542/4. En el apéndice documental se transcribe íntegro este documento.

⁴ R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 92 y 93.

⁵ A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 238.

⁶ Sobre la arquitectura del Palacio consultar: V. Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora, arquitecto mayor de la Villa de Madrid*, Museo Municipal, Madrid, 1986; J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 275; J. S. Palacios Ontalva, "Aranjuez: Antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas", *Reales Sitios*, nº 150, 2001, pp. 26-36. Sobre la extensión y algunas de las peculiaridades de esta arquitectura del XVI: J. L. Sancho, "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las rarezas de la Casa Real de Aranjuez", *IX Jornadas de Arte: El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, CSIC, Madrid, 1999, pp. 269-281. No caben aquí más precisiones sobre la arquitectura del edificio, nos remitimos a la consulta del trabajo en curso citado en la nota 2.

⁷ La problemática acerca de la forma y decoración de estas galerías en los Palacios de los Austrias nos llevaría muy lejos, no sólo por la forma y decoración que bajo Felipe II adquieren en Valsain, El Pardo y Madrid, sino por los replanteamientos que en estos dos últimos Palacios operaron Felipe III y Felipe IV.

⁸ A. Bustamante García, "Espejo de hazañas: La Historia en el Escorial de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 4, tomo VII, pp. 197-206; J. Bury, "Las galerías largas de El Escorial", *Las Casas Reales. El Palacio*, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, pp. 21-34; J. Brown, *La sala de batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

⁹ Interesantes reflexiones al respecto de las funciones de las "galerías largas" de El Escorial las encontramos en: J. Bury, 1986, pp. 28-31 [op. cit. n. 8].

¹⁰ J. Gómez de Mora, *Descripción de las casas del rey de España*, Códice Barberini, Biblioteca Apostólica Vaticana, Mss. Barb. Lat. 4372.

¹¹ Sobre la decoración de la galería de paseo en El Escorial ver: J. L'Hermitte, *Les passetemps ou Memoires d'un gentilhomme de la chambre des Rois d'Espagne Philippe II et Philippe III*, Ed. de Charles Ruelens, 2 vols., Amberes, 1890-1896; J. Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Turner, Madrid, 1986; J. Saenz de Miera, "La historia de El Escorial en sus objetos: Las puertas taraceadas del palacio privado", *Reales Sitios*, nº 108, 1991, pp. 29-36. En cuanto a Aranjuez, hay una escasez o inexistencia de datos a consultar: S. Blasco Castiñeira, "Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez", *Reales Sitios*, nº 153, 2002, pp. 14-27; Inventarios de Cassiano dal Pozzo, de los cuales Alessandra Anselmi prepara una edición razonada.

- 12 Dentro del estudio que se está desarrollando sobre Aranjuez (ver nota 2) trataremos de la decoración del Palacio en época de Felipe II, por lo que aquí no entraremos en más detalles.
- 13 A. Aterido Fernández, "Alonso Cano y la alcoba de su majestad: la serie regia del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, tomo XX, nº 38, 2002, p. 9.
- 14 J. L. Sancho, 2002, pp. 34-45 [op. cit. n. 1]; J. Jordán de Urries, "Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez", en las páginas de esta misma revista.
- 15 Santos describe la Galería de paseo escorialense en el mismo estado decorativo de la época de Felipe II y, además de los cuadros y mapas, cabe destacar la referencia que hace a cómo "la bóveda es llana... estucada, y blanca como el Armiño: y lo mismo las Paredes desde los Azulejos...", al igual que debía ser la de la Galería de Aranjuez. Es curioso señalar que el mismo cronista destaca que "en la parte que mira a las Ventanas, ay dos chimeneas francesas de mármol, embebidas en ella con tan pequeño resalte en las jambas, y lintel que no impiden la lisura, y continuación de la pieza". F. Santos, *Descripción breve... de El Escorial*, Madrid, 1697, fol. 82r-82v. Para otros detalles sobre la decoración de las galerías escorialenses: C. García-Frías, "Dos dibujos inéditos de los Aposentos Reales de San Lorenzo en 1755", *Reales Sitios*, nº 150, 2001, pp. 16-25; G. de Andrés, "Relación histórica del incendio... de El Escorial (1671-1677)", *Hispania Sacra*, 1976, pp. 201-217.
- 16 *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1700-1703*, edición de Gloria Fernández Baytón, Museo del Prado, Madrid, 1985, t. III, p. 173.
- 17 En lo referente al autor o autores de estos lienzos que ornaron el "Salón" principal de Aranjuez hablaremos más adelante, cuando hagamos referencia a la atribución de las obras.
- 18 L. Magalotti, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia*, Imprenta Municipal, Madrid, 1927, p. 40.
- 19 Como señala Sancho, "Una dinastía nueva supuso un cambio de decoración en la representación del monarca", J. L. Sancho, "De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores", *El Arte en la corte de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Museo del Prado y Caja Madrid, Madrid, 2002, p. 329. En este artículo el autor hace también referencia a la división de la Galería en cinco estancias (p. 336) y a su decoración anterior (notas 26 y 30). Ahí se encuentra una bibliografía actualizada sobre el tema.
- 20 Sobre las obras puramente arquitectónicas que se llevaron a cabo en Aranjuez durante estos años, consultar los diferentes trabajos de la Doctora Tovar Martín a este respecto: "Filipo Juarra y el palacio real de Aranjuez", *Reales Sitios*, nº 119, 1994, pp. 17-24; "El informe del Gobernador don J.A. de Samaniego. Crítica al proyecto del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1995; "El maestro Pedro Caro Idrogo. Nuevos datos documentales sobre la construcción del Palacio Real de Aranjuez y otras obras (1714-1732)", *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, nº 5, 1995, pp. 101-154; "El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII", *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, nº 6, 1996, pp. 47-65; "Santiago Bonavía en la obra del Palacio Real de Aranjuez", *Academia*, nº 85, 1997, pp. 257-290; "Santiago Bonavía. Arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez", *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, nº 7, 1997, pp. 123-157.
- 21 Palomino escribió su obra cuando todavía existía este espacio (se cree que la redacción de su libro estaba esencialmente terminada hacia 1715) pero, sin embargo, no hace mención a él. Es posible que no le diera importancia al tratarse de una obra en un palacio de jornada o que obvió esta decoración, la cual iba a ser eliminada del Palacio, y con ello no criticar el gusto del nuevo Soberano. Sin embargo, sí señaló la presencia de cuadros de Agüero en el Palacio, aunque no hace referencia a que formen serie. A. Palomino, *Vidas*, ed. Nina Ayala, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 227.
- 22 J. L. Sancho, "S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace... Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla", *Reales Sitios*, nº 146, 2000, pp. 26-39; "La fuente de los Tritones y la renovación del jardín de la Isla, en Aranjuez, por Felipe IV (1655-1663)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 2000, pp. 345-359.
- 23 La información más completa sobre las obras que se llevaron a cabo en el Buen Retiro en los años treinta la encontramos en: J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Alianza Forma, Yale, 1980.
- 24 A. Palomino, 1986, p. 172 [op. cit. n. 21].
- 25 Sobre la presencia de Velázquez en Italia: S. Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.
- 26 J. M. Barbeito, "Velázquez y las obras reales", *El Real Alcázar de Madrid*, Nerea, Madrid, 1994, p. 91. Véase también: A. Bonet Correa, "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249; S. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, University Press, Princeton, 1986.
- 27 Este documento demuestra que, aunque haya escasas referencias escritas sobre la labor de Velázquez en Aranjuez, éste intervino dando indicaciones orales sobre cómo debía ser la decoración palatina. J. L. Sancho, "Velázquez en el Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, nº 141, 1999, p. 76.
- 28 Recordemos que en la decoración del techo descubierto recientemente en el Palacio de Aranjuez, en el "Quartto del despacho", también se observa la presencia de ángeles que sustentan medallones (J. L. Sancho, 2002, pp. 34-45 [op. cit. n. 1]). Esa misma iconografía de *putti* tenantes es la que Morelli realizó en la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid. En cuanto al color bronceado de las figuras, en los trabajos de restauración que se han llevado a cabo en los paramentos del tercio de Galería que carecen de una decoración histórica, se han descubierto las huellas de antiguos anclajes para asir los estucos junto a siluetas de figuras en color cardenillo. Esto indica que los estucos fueron colocados en la pared y posteriormente dados de color *in situ*.
- 29 A él se le atribuye el *San Juan Bautista Niño* del Museo del Prado, nº inv: E-632 (M. Agulló Cobo y A. E. Pérez Sánchez, "Juan Bautista Morelli", *Archivo Español de Arte*, nº 194, Madrid, 1976, pp. 116-118; R. Coppel Aréizaga, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura de época Moderna, siglos XVI-XVIII*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998, p. 136, nº cat. 43); el relieve de la *Expulsión del Paraíso* de San Giovanni in Laterano de Roma (I. Gutiérrez Pastor, "Juan Bautista Morelli y San Antonio de los Portugueses de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, Vol. XIII, 2001, pp. 116-117; J. Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven-London, 1985, II, fig. 118); y los ángeles de los frisos del transepto de San Ignacio de Roma (J. Montagu, 1985, I, p. 112, fig. 123; II, pp. 456-457, figs. 109-111 [op. cit.]).
- 30 M. R. Zarco del Valle, *Datos y documentos inéditos para la historia del Arte Español*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1870, p. 216.
- 31 A. Palomino, 1986, p. 188 [op. cit. n. 21].
- 32 AGP, Aranjuez, Caja 568/4: "Quenta y raçon del dinero que Su Majestad se sirve de dar para los gastos de la obra de las fuentes de Hercules y Neptuno que se ponen en el jardín de la Isla deste año de 1662 y de 1661"; J. L. Sancho Gaspar, 2000, p. 39 [op. cit. n. 22].
- 33 A. Palomino, 1986, p. 188 [op. cit. n. 21]; J. L. Sancho, 2000, p. 39, nota 34 [op. cit. n. 22].
- 34 En 29-10-1663 y 23-11-1663 están fechados los documentos que hablan del envío de barro, de los alfares de Ocaña, "para la realización de moldes para las figuras que se van a colocar en la galería del palacio". AGP, Aranjuez, Caja 576.
- 35 Sobre el envío de yeso blanco: 10-12-1663, AGP, Aranjuez, Caja 574/1 y Caja 578. Las referencias a la entrega de piedra de espejuelo: 30-11-1663, AGP, Registro, 6847, fols. 493 y 493v.
- 36 Documentos fechados en 4-1-1664 y 28-1-1664, AGP, Aranjuez, Caja 589/1.
- 37 "A Juan Bautista Morelli he hecho mrd. del oficio de mi escultor por su avilidad en este ejercicio con los mismos gaxes y emolumentos que tuvo Antonio Herrera que fue el último que le sirvió... En Madrid a 13 de noviembre de 1664", AGP, Personal, Caja 712/5.
- 38 A. Palomino, 1986, p. 188 [op. cit. n. 21].
- 39 Para los detalles sobre la restauración de estas salas nos remitimos a la nota documento que se publicará en breve en las páginas de esta revista.
- 40 A Morelli debió sobrevenirle la muerte trabajando en Aranjuez, ya que en su testamento declaraba que tenía la casa en el Real Sitio de Aranjuez y que "a quatro años mas o menos que estoy trabajando por quenta de la Reyna Nuestra Señora en el Real Sitio de Aranjuez en lo tocante a mi dicho arte de escultor y mediante el concierto que para ello hubo...", M. Agulló Cobo y A. E. Pérez Sánchez, 1976, p. 111 [op. cit. n. 29]. El testamento de Morelli se encuentra en el AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Protocolo 8658, fols. 462, 463 y 470.
- 41 I. Gutiérrez Pastor, 2001, p. 112 [op. cit. n. 21]; I. Gutiérrez Pastor y J. L. Arranz Otero, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, Vol. XI, 1999, p. 217.
- 42 "La bóveda y friso de una pieza, que llaman el Gavinete antiguo, fue bravamente pintada por Jordán, y en el medio hay un Jano con otras figuras, y también las hay en el dicho friso. Se ven en esta misma pieza siete quadros al

óleo del expresado Jordán, que representan fábulas, y quatro países de Juan Bautista del Mazo, según la opinión del que me guiaba; de cuyo autor me dixo que eran otra porción de países, que vi repartidos por varias piezas de Palacio", A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo I, Ibarra, Madrid, 1772, pp. 238-239.

43 El inventario se comenzó en 1789, pero hasta 1794 no se inventariaron las pinturas que habían quedado en el Palacio Real de Aranjuez, como consta en la firma de los tasadores, Francisco Bayeu, Francisco de Goya y Jacinto Gómez. *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, Transcripción de Fernando Fernández-Miranda y Lozana, 3 vols., Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.

44 AGP, Administrativa, Leg. 38. Aranjuez. *Inventario General de las pinturas que existen en aquel Real Palacio, 4 de abril de 1818*.

45 AGP, Registro, 4807. *Testamentaria de Fernando VII*, vol. I, Real Palacio de Aranjuez. Pinturas. 1834, fol. 93: Secretaría de Estado. "Una vista de un estanque con figuras, escuela de Velázquez, de medidas 6^{1/2} pies alto, por 5 de ancho, su valor incluso el marco... 1.500"; fol. 96: Guardarropa de la Reina N.S.: "Tres países, escuela flamenca, a dos mil setecientos cuarenta reales de 9^{1/2} pies de alto por 8 de ancho, su valor incluso los marcos... 8.200".

46 *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo del Prado*, Imprenta Real, Madrid, 1819, pp. 6, 8, 14, y 17.

47 *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Imprenta Nacional, Madrid, 1821, pp. 2, 6-8, 14 y 18.

48 P. Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S.M.*, Imprenta de D. Antonio Aoid, Madrid, 1858, pp. 46-48, 50, 51, 60, 69, 70, 81, 82, 128, 444 y 445-447. El lienzo *La fábula de Polifemo y Galatea*, que había sido depositado en el Tribunal Supremo de Justicia, desapareció en el incendio que sufrió el edificio en 1915. Más adelante daremos más precisiones.

49 Una de las dos chimeneas de mármol de San Pablo que estaban colocadas en la Galería ha sido localizada en el Palacio Real de Aranjuez por el arquitecto del Patrimonio Nacional Don Luis Pérez de Prada, durante los trabajos de restauración que está dirigiendo allí, desde el año 2001. Tanto por su material como por sus dimensiones y diseño, no cabe duda alguna de esta identificación. Sus formas resultan próximas a las de las chimeneas conservadas en la Casa del Rey, en el Monasterio de El Escorial, y por tanto es probable que sea una de las realizadas por Juan Bautista Comane o por Roque Solario, a quienes se les encargó la realización de diversas guarniciones de este tipo para Aranjuez (AGP, Aranjuez, Caja 191/2).

50 Desde aquí quiero mostrar mi agradecimiento, por los dibujos que acompañan a este artículo, a Juan José Noguero y, muy especialmente, a Katia Alonso.

51 La restauración de la parte de la Galería que ha podido ser recuperada, al carecer de decoraciones históricas de época borbónica, ha sido acometida por Patrimonio Nacional.

52 En el Inventario de 1700 se dice: "Oratorio de Junto al Salón./ Asi mismo se halla en el Oratorio que está junto al Salón..." (*Inventarios Reales. Carlos II...*, 1985, p. 174 [op. cit. n. 16]). Si el paso entre el Salón y el Oratorio hubiera estado cerrado, estas dos salas ya no habrían sido contiguas, sino que estarían muy alejadas la una de la otra.

53 A la hora de representar esta gran puerta, hoy desaparecida, en los alzados hemos adoptado las dimensiones de la puerta homóloga, que en la actualidad existe, en la planta baja del Palacio Real de Aranjuez, cuyas dimensiones exteriores son 3'5x1'93 m.

54 En el Inventario de 1794 ya no figura ningún cuadro con esta iconografía, y en la actualidad no hay ningún lienzo que encaje con esa temática y dimensiones ni en la colección del Museo Nacional del Prado ni en las del Patrimonio Nacional. Sin embargo, además de conservar la fuente original en el mismo lugar para el que fue creada, contamos con imágenes coetáneas al lienzo como la estampa francesa (Colección particular), frecuentemente representada, de "La Fuente de Hércules" (J. L. Sancho Gaspar, 2000, p. 33 [op. cit. n. 22]).

55 Existen diferencias de dimensiones entre las reflejadas en el Inventario y las que actualmente poseen los lienzos. Esto puede atribuirse a diferentes causas: la escasa precisión de la medición en varas, que las medidas actuales de los cuadros estén tomadas sin marcos, la colocación en nuevos bastidores tras las restauraciones y, por otra parte, la práctica habitual, en algunos momentos, de recortar los lienzos para adaptarlos a otros espacios.

56 Quiero agradecer la ayuda y los consejos de Don José Luis Sancho en estas dilucidaciones.

57 Esta obra ha sido cuestión de análisis y debate en diferentes publicaciones: D. Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, vol. XV, Plus-Ultra, Madrid, 1958, p. 210; A. E. Pérez Sánchez, 1996, p. 238 [op. cit. n. 5]; *Madrid pintado*, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1992, pp. 80-82; *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 280; N. Ayala Mallory, "Juan Bautista Martínez del Mazo: retratos y paisajes", *Goya*, nº 221, 1991, pp. 273-274; M. M. Doval Trueba, "Los paisajes de Agüero", *Goya*, nº 286, 2002, pp. 11-14.

58 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 37: "300 Siete pies y tres cuartos de largo y ocho y tres cuartos de alto. Un país con la Fuente de los Tritones que esta en los Jardines de Aranjuez. Juan Bautista del Mazo... 1.500" [op. cit. n. 43].

59 "1 quadro de 3^{1/2} varas de alto por 2^{1/2} ancho: País con fuente en medio y varias figuras", AGP, Administrativa, Leg. 38.

60 Catálogos: 1819, nº 103; 1821-1824, nº 96; 1854-1858, nº 145; 1872-1907, nº 1109; 1910-1985, nº 1213.

61 R. López Torrijos, 1985, pp. 296-297 [op. cit. n. 4].

62 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 36: "299 Ocho pies y seis dedos de largo por ocho y tres cuartos de alto. Un país. Latonia (sic) con Apolo y Diana y a distancia los Segadores combertidos en ranas. Juan Bautista del Mazo... 1.500" [op. cit. n. 43].

63 La fecha de ingreso en el Museo del Prado aparece en el Catálogo del Prado de 1996, p. 2. Catálogos: 1854-1858, nº 1961; 1872-1907, nº 800; 1910-1996, nº 897.

64 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 52, "Última pieza del cuarto del príncipe N.S." [op. cit. n. 43].

65 R. López Torrijos, 1985, p. 215 [op. cit. n. 4]; R. López Torrijos, "El bimi-lenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, nº 216, 1981, p. 394.

66 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 13, "Cuarto del Rey. Sala de Guardias" [op. cit. n. 43].

67 *Ibidem*, p. 52, "Última pieza del cuarto del príncipe".

68 *Ibidem*, p. 52, "Galería del Norte".

69 El "Cefalo y Aurora" de Francesco Furini, o los dos lienzos de ese tema realizados por Poussin son ejemplos de ello.

70 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 52, "Última pieza del cuarto del príncipe N.S." [op. cit. n. 43].

71 Véase fig. 182 del libro de R. López Torrijos, 1985 [op. cit. n. 4].

72 Catálogos: 1854-1858, nº 300; 1872-1907, nº 795; 1910-1985, nº 894.

73 Catálogos: 1854-1858, nº 188; 1872-1907, nº 791; 1910-1985, nº 893.

74 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 49, "Pieza de Comer" [op. cit. n. 43].

75 R. López Torrijos, 1985, p. 286 [op. cit. n. 4].

76 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 52, "Galería del Norte" [op. cit. n. 43].

77 En la reciente edición revisada y ampliada del libro de J. Brown y J.H. Elliott *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Taurus, Madrid, 2003), han sido publicados dos cuadros con vistas del Retiro, *El jardín de la ermita de San Pablo y El jardín de la Reina* -Baltimore. Colección particular-, cuyo formato sumamente horizontal excede el de las sobrepantanas de la Galería de Aranjuez (pp. 82 y 117; figs. 54 y 69). Además, el que ambos formen pareja, sean perspectivas de lugares muy concretos del Palacio, y no una vista general del mismo, y el diferente estilo en la ejecución de las obras nos hacen pensar más en la hipótesis de que formaran parte de una serie de vistas del palacio del Retiro, que en la posibilidad de que una de ellas fuera el lienzo del Retiro de la Galería de Paisajes de Aranjuez. Agradezco a J. Brown y Sir J.H. Elliott el que me hayan informado sobre de la publicación de estos dos lienzos hasta entonces inéditos en la reedición de su libro, y por haberme señalado la posibilidad de que uno de ellos fuera el *Retrato del Retiro* que formaba parte de la Galería de Aranjuez.

- 78 Distintos enfoques y estudios sobre este óleo podemos encontrar en: D. Angulo Íñiguez, 1958, p. 211 [op. cit. n. 57]; M. M. Doval Trueba, 2002, p. 14 [op. cit. n. 57]; *El mundo de Carlos V...*, 2000, p. 103 [op. cit. n. 57]; *Los pintores del reinado de Felipe IV*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 86; "El Prado disperso", *Boletín del Museo del Prado*, 1981, nº 4, p. 51.
- 79 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 49 [op. cit. n. 43]: "446 Cinco quadros de 7 pies y dos dedos de largo dos pies de alto. Varias vistas y Sitios Reales dos de ellas del Escorial y el Campillo... 3.000".
- 80 "Quarto del príncipe. 3ª pieza. 5 quadros de 2^{1/2} varas ancho por 2/3 alto: en el 1º País con vistas del campillo, del Escorial y los restantes bosques... Juan del Mazo". AGP, Administrativa, Leg. 38, *Inventario General de las pinturas que existen en aquel Real Palacio*, 1818.
- 81 Catálogos: 1819, nº 37; 1821-1824, nº 186; 1854-1858, nº 236; 1872-1907, nº 793; 1910-1972, nº 891.
- 82 Para un mayor conocimiento sobre esta pintura: D. Angulo Íñiguez, 1958, p. 211 [op. cit. n. 57]; *Los pintores...*, 1994, pp. 88-89 [op. cit. n. 78]; "El Prado disperso"..., 1981, p. 51 [op. cit. n. 78].
- 83 Véase nota 79.
- 84 Véase nota 80.
- 85 Catálogos: 1819, nº 105; 1821-1824, nº 252; 1854-1858, nº 305; 1872-1907, nº 794; 1910-1933 y 1972, nº 892.
- 86 Para conocer más datos sobre estas otras series pictóricas consultar: *Los pintores...*, 1994, p. 38 [op. cit. n. 78]; *Felipe II. Un monarca y su época*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 510-512.
- 87 Catálogos: 1819, nº 33; 1821-1824, nº 182; 1854-1858, nº 231; 1872-1907, nº 792; 1910-1985, nº 890.
- 88 Véanse notas 79 y 80.
- 89 "432 Quatro pies de largo y cinco y cuarto de alto. Un país con ruinas de Arquitectura y se ve un magnífico arco, y una figura sentada tocando una flauta. Mazo... 800", *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 47 "Última pieza del guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 90 "5ª pieza. Quarto del Príncipe. 2 quadros de 1^{1/2} varas alto por 5/4 ancho: el 1º un arco y arboles y el 2º ruinas con columnas y algunas figuras...", AGP, Administrativa, Leg. 38.
- 91 Catálogos: 1854-1858, nº 118; 1872-1907, nº 1108; 1910-1985, nº 1212.
- 92 "452 Dos de quatro pies de largo y 5^{1/2} de alto. El uno de Arquitectura y dos figuras una de hombre y otra de muger: El otro vistas de un jardín en que hai una Estatua sobre un pedestal. Mazo... 900", *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, pp. 49-50, "Pieza de la misa", [op. cit. n. 43].
- 93 Véase nota 90.
- 94 Catálogos: 1854-1858, nº 132; 1872-1907, nº 1114; 1910-1920 y 1972, nº 1218. Estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla por O.M. desde 1970 a 1989.
- 95 Debido a la belleza e interés de este lienzo hay numerosos estudios y referencias, los más interesantes son: D. Angulo Íñiguez, 1958, p. 210 [op. cit. n. 57]; R. López Torrijos, 1985, p. 311 [op. cit. n. 4]; *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984, p. 158, cat. nº 51; *Velázquez en Zijn Tijd: zeventiende eeuwse Spaanse schilder-kunst uit het Prado*, Amsterdam, 1985, p. 94, cat. nº 94; N. Ayala Mallory, 1991, p. 276 [op. cit. n. 57]; *Velázquez y la pintura de su tiempo*, Tokio, 1980, cat. nº 17; *Velázquez y la pintura en la corte española*, Bonn, 2000, p. 234, cat. nº 61.
- 96 R. López Torrijos, 1985, p. 311 [op. cit. n. 4].
- 97 "433 Otro del mismo tamaño que el anterior, ruinas de un templo con columnas y una figura a la puerta de él. Otra de rodillas ofreciendo, y varias en distintas aptitudes. Ydem [Mazo]... 800", *Inventarios reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 48, "Última pieza del guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 98 Catálogos: 1848-1858, nº 128; 1872-1907, nº 1113; 1910-1985, nº 1217.
- 99 Véase nota 92.
- 100 Catálogos: 1854-1858, nº 143; 1872-1907, nº 1112; 1910-1985, nº 1216.

- 101 Catálogos: 1854-1858, nº 1944; 1872-1907, nº 1111; 1910-1985, nº 1215. En la actualidad está depositado en el Museo Municipal de Madrid.
- 102 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 47, "Pieza primera de la guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 103 "Quarto del Príncipe. 3ª pieza. 1 quadro representa país con muchos arboles una laguna y gente... Velázquez", AGP, Administrativa, Leg. 38; "Secretaría de Estado. Una vista de un estanque con figuras, escuela de Velázquez, de medidas 6^{1/2} pies alto, por 5 de ancho, su valor incluso el marco... 1.500", AGP, Registro, 4807.
- 104 La Doctora Tovar Martín en el catálogo de la exposición *Madrid pintado* (p. 78, cat. nº 20) creía que más que el estanque del Buen Retiro podía tratarse de cualquier otro estanque de Sitio Real, como el de Aranjuez. Otros autores como Ayala Mallory no ponían en duda que fuera el estanque del Retiro, pero sin embargo creían esta obra como un fragmento de una composición de mayor tamaño (1991, p. 273 [op. cit. n. 57]). Los estudios sobre este cuadro son numerosos: *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Secretaría de Estado de Cultura, Valladolid, 1999, p. 276, cat. nº 6; *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, p. 334; E. Lafuente Ferrari, *Museo del Prado. Pintura Española*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 225; J. Brown y J. H. Elliott, 1980, p. 79, fig. 49 [op. cit. n. 23]; A. M. Campoy, *Museo del Prado*, Giner, Madrid, 1970, p. 259; "El Prado disperso", *Boletín del Museo del Prado*, nº 8, 1982, p. 134; *Los pintores del reinado...*, 1994, pp. 70-71, cat. nº 19 [op. cit. n. 78]; D. Angulo Íñiguez, 1958, p. 196 [op. cit. n. 57]; C. Justi, *Velázquez y su siglo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, p. 363; M. M. Doval Trueba, 2002, p. 10 [op. cit. n. 57]; *El mundo de Carlos V...*, 2000, p. 113, cat. nº 15 [op. cit. n. 57]; *El arte en época de Calderón*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981, cat. nº 41.
- 105 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 37, "Quarto de la reina N.ª. Pieza del Cubierto" [op. cit. n. 43]. López Torrijos considera como en paradero desconocido esta obra (R. López Torrijos, 1985, p. 326 [op. cit. n. 4]) y juzga que la obra del Prado *Paisaje con dos figuras* podría ser el cuadro de *Diana y Endimión* inventariado en Aranjuez en 1794 (*Ibidem*, p. 329).
- 106 En el catálogo del Prado consta en la actualidad como *Paisaje con dos figuras* y se dice que ingresó en el museo el 16 de enero de 1846. Catálogos: 1873-1907, nº 802; 1910-1985, nº 899.



Círculo velazqueño, El estanque del Palacio del Buen Retiro, ca. 1664, Museo Nacional del Prado, nº 1215, Depositado en el Museo Municipal de Madrid, Madrid.

- 107 Véase el Documento transcrito en el Apéndice Documental.
- 108 "302 Siete pies y dos dedos de largo y ocho y tres cuartos de alto. Pais en que hay una Fuente de mármol, dos Leones sentados en dos Pedestales y una Estatua en el remate de dicha fuente donde se bañan Diana y sus ninfas con algunos trofeos de caza. Ydem [Mazo]... 1.800", *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 37, "Quarto de la reina N.ª. Pieza del cubierto" [op. cit. n. 43].
- 109 "428 Otro igual en el tamaño [Siete pies y cuarto de largo y 8 pies y tres cuartos de alto]. Pais con montaña y arboles. Adonis muerto tendido en el suelo con una erida, junto a él una lanza y un cuerno de caza y a distancia el jabali y perros. Ydem [Mazo]... 1.000", *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 47, "Última pieza de la guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 110 Catálogos: 1854-1858, n.º 1946; 1872-1907, n.º 796; 1910-1985, n.º 7116. Estuvo depositado en el Tribunal Supremo de Justicia por R.O. desde 1882 hasta 1915.
- 111 Catálogos: 1819, n.º 59; 1821-1824, n.º 52; 1854-1858, n.º 540; 1872-1907, n.º 1110; 1910-1985, n.º 1214.
- 112 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 49, "Pieza de comer" [op. cit. n. 43].
- 113 "52 Velázquez. Un pais que parece ser la vista de la calle de la Reina en Aranjuez", *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de pinturas del Prado*, Oficina de Don Francisco Martínez Dávila, Madrid, 1824, p. 9.
- 114 De este lienzo hay numerosas referencias y estudios. Para profundizar en su conocimiento consultar: Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), Museo del Prado, Madrid, 1986, pp. 326 y 333, cat. n.º 152; C. Justi, 1955, p. 329 [op. cit. n. 104]; D. Angulo Íñiguez, 1958, p. 210 [op. cit. n. 57]; A. E. Pérez Sánchez, 1996, p. 238 [op. cit. n. 5]; N. Ayala Mallory, 1991, pp. 273-274 [op. cit. n. 57]; M. Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, Salvat, Barcelona, 1940, tomo IV, p. 112; E. Lafuente Ferrari, 1969, p. 225 [op. cit. n. 104]; M. M. Doval Trueba, 2002, p. 14 [op. cit. n. 57].
- 115 Véase nota 22 y J. L. Sancho, "Las vistas de los Sitios Reales por M.A. Houasse, el sueño de un silencio", *El Arte en la corte de Felipe V...*, 2002, pp. 204-205 [op. cit. n. 19].
- 116 Según el catálogo de 1996 este cuadro ingresó en el Prado el 16 de enero de 1848. Catálogos: 1854-1858, n.º 1958; 1872-1907, n.º 800; 1910-1985, n.º 896.
- 117 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 46, "Pieza primera de la guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 118 López Torrijos ha estudiado con gran detalle la iconografía de estas obras. Para un estudio en mayor profundidad véase: R. López Torrijos, 1985, p. 214 [op. cit. n. 4]; *Idem*, 1981, pp. 394-395 [op. cit. n. 65].
- 119 Según el catálogo de 1996 este cuadro ingresó en el Prado el 16 de enero de 1848. Catálogos: 1849, n.º 2840; 1854-1858, n.º 1947; 1872-1907, n.º 797; 1910-1985, n.º 895.
- 120 El lienzo antes de pasar al Prado se inventarió en 1794 en Aranjuez: "427 Siete pies y cuarto de largo y 8 pies y tres cuartos de alto. Un pais con peñascos y un árbol. Un caballero apeando una Señora de un caballo ricamente enjaezado. Juan Bautista del Mazo... 1.000", *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 47, "Última pieza del guardarropa" [op. cit. n. 43].
- 121 "Entretanto, empieza el cielo a cubrirse con gruesa nube, que pronto se deshace en lluvia furiosa mezclada con granizo. Huyen amedrentados, en busca de lugar donde guarecerse, tanto la escolta de tirios como la juventud de Troya y el mismo nieto de Venus. Los torrentes se precipitan con estruendo desde las alturas. La reina y Eneas en una misma gruta".
- 122 R. López Torrijos, 1981, p. 394 [op. cit. n. 65].
- 123 Carreño, Rizi..., 1986, p. 277, cat. n.º 114 [op. cit. n. 114].
- 124 "Otro de la misma medida que el anterior [Siete pies y cuarto de largo y ocho y tres cuartos de ancho]. Polifemo desde una montaña arroja una peña a Acis y Galatea. Ydem [Mazo]... 1.300", *Inventarios reales. Carlos III...*, 1989, Vol. II, p. 46 [op. cit. n. 43]; "1 cuadro de 2 varas de ancho por 2^o de alto. Pais escarpado con la fabula de Polifemos en lo alto de un monte, y Galatea y Acis huyendo al pie de una montaña", AGP, Administrativa, Leg. 38, *Aranjuez. Inventario General...*, 1818.
- 125 Catálogos: 1854-1858, n.º 1948; 1872-1907, n.º 798.
- 126 R. López Torrijos, 1985, pp. 370-371 [op. cit. n. 4]; *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. Tomo I. La colección real*, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 743, n.º 2.841; E. Tormo, "La Galería de cuadros del incendiado Palacio de Justicia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XXIII, 1915, p. 171.
- 127 López Torrijos relaciona esta obra con la que en 1840 aparece citada en la colección García de la Huerta y que formaba pareja con un pais con fuentes y baños de Diana. Obviamente es una coincidencia que los temas de estos dos cuadros que en la actualidad se encuentran en el Patrimonio Nacional sean los mismos que figuraban en esa colección. Sin embargo, no poseemos datos para afirmar que se haga referencia a los mismos lienzos. R. López Torrijos, 1985, p. 378 [op. cit. n. 4].
- 128 *Inventarios Reales. Carlos III...*, 1989, vol. II, p. 37, "Quarto de la reina N.ª. Pieza de cubierto" [op. cit. n. 43].
- 129 *Ibidem*, p. 13, "Quarto del rey. Sala de Guardias".
- 130 *Catálogo del Museo del Prado*, 1996, p. 2. Catálogos: 1873-1907, n.º 802; 1910-1985, n.º 899.
- 131 Mi agradecimiento a Don Joaquín Ríaza por sus indicaciones sobre la significación mitológica de estos lienzos. En el estudio que preparamos sobre Aranjuez, citado en nota 2, se profundizará sobre este tema.
- 132 Aparte del carácter funcional de los respiraderos o pirámides creados en Aranjuez, hay obviamente un carácter decorativo, ya que era un elemento de grandes dimensiones visible casi desde cualquier punto. Estos respiraderos emulan las pirámides u obeliscos, con lo que se convierten en un recordatorio de la antigüedad dentro del jardín. Es un dato a destacar el hecho de que es además, durante 1662-1663, cuando se está construyendo la pirámide del jardín de la isla. AGP, Aranjuez, Cajas 567, 574/2 y 578.
- 133 No parece que haya motivos claros para adjudicar unas obras a Mazo y otras a Agüero, ya que el estilo de ambos pintores no está bien definido. Como bien indica Rosa López Torrijos las "atribuciones actuales a Mazo o Agüero no hacen sino confundir aún más al estudioso", R. López Torrijos, 1981, p. 93 [op. cit. n. 65].
- 134 En los actuales inventarios del Prado y Patrimonio Nacional se adjudican nueve cuadros a Juan Bautista del Mazo (*El arco de Tito, Paisaje con Mercurio y Herse, Edificio clásico con paisaje, Jardín palatino, La fuente de los Tritones en el Jardín de la Isla, La calle de la Reina en Aranjuez, Un estanque del Buen Retiro, La muerte de Adonis y Polifemo y Galatea*) y doce a Benito Manuel de Agüero (*Paisaje con una Ninfa y un pastor, El puerto de Civitavecchia, Vista del Monasterio de El Escorial, Paisaje con ermita sobre un monte, El Campillo, Paisaje con Dido y Eneas, Paisaje con la salida de Eneas de Cartago, Paisaje con Latona y los campesinos convertidos en ranas, Diana Cazadora, El baño de Diana y sus ninfas, Dios Pan enseñando a unos cupidi-llos y Paisaje con Mercurio y Argos*). Sin embargo, los estudiosos sobre la pintura española del siglo XVII no se ponen de acuerdo en la autoría de estas obras; esto queda patente en los estudios que hemos venido citando.
- 135 AGP, Secc. Personal, Caja 658/8. Se le dio título de conserje del Palacio Real de Aranjuez en 20 de octubre de 1666.
- 136 Sánchez Cantón en 1933, por indicación de Tormo, cambió muchas de las atribuciones de estos cuadros del Museo del Prado de Mazo a Agüero.
- 137 M. M. Doval Trueba, 2002, p. 12 [op. cit. n. 57].
- 138 A. Palomino, 1986, p. 227 [op. cit. n. 21].
- 139 Mazo figuró como autor de estas obras a partir del inventario realizado en Aranjuez en 1794 y posteriormente, tras el envío de estas obras al Prado, se mantuvo esa atribución.
- 140 M. L. Caturla, "Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado", *Archivo Español de Arte*, Tomo XXVIII, 1955, n.º 109, pp. 73-75.
- 141 "Pintó admirablemente cosas de montería, y sitios de ciudades... no sólo están los sitios ejecutados con gran puntualidad; sino con historietas de aquellas casualidades, que en el campo suelen ocurrir... con tal propiedad, y tan bien regulada la degradación de las figuras, según sus distancias, que es una maravilla; pues de la proporción de las inmediatas al castillo, o murallas, se puede inferir la grandeza de sus fábricas.", A. Palomino, 1986, p. 223 [op. cit. n. 21].
- 142 Desgraciadamente la única obra segura realizada por Agüero, *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, que se encontraba en la iglesia de Santa Isabel, desapareció, y en la actualidad la conocemos solamente por fotografía, por lo que no podemos conocer con seguridad su técnica y estilo pictóricos.
- 143 Quiero expresar mi gratitud al Subdirector del Museo Nacional del Prado, Don Gabriele Finaldi, y al conservador de la Colección, Don Javier Portús, su colaboración y ayuda a la hora de permitirnos ver y examinar el cuadro con todos los medios posibles. Esperamos que este artículo sirva para que se acometa la restauración de dicho lienzo, el cual podría proporcionarnos datos de gran interés.

El Conde de Sandwich en Aranjuez (las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)

Por Javier Portús

Museo Nacional del Prado, Madrid

A partir del reinado de Felipe II la Corte se convirtió en uno de los principales puntos de referencia de la cultura española. Al amparo del Rey se desarrolló una actividad creativa, tanto en el campo artístico y arquitectónico como literario, de unas proporciones y una variedad hasta entonces prácticamente desconocidas. Durante el siglo XVII este fenómeno se hizo cada vez más intenso, y, partiendo del extraordinario patrimonio mueble e inmueble que heredaron, los sucesivos monarcas se esforzaron en conservarlo y ampliarlo, en la medida de sus distintas posibilidades. Aunque desde el punto de vista político y territorial se sucedieron los momentos críticos, y el siglo acabó con una crisis dinástica de grandes dimensiones, en lo que se refiere a objetos suntuarios y conjuntos palaciegos se produjo un enriquecimiento constante, de manera que los Sitios y las Colecciones Reales que había en 1700 eran mucho más numerosos y ricos que en 1600. Paralelamente, la actividad literaria e historiográfica vinculada a la Corte alcanzó un desarrollo muy importante, y la Monarquía, el Rey y su entorno más inmediato se convirtieron en tema y destinatarios de numerosas pinturas, esculturas, obras de teatro, poemas, etc., etc.

Entre las diferentes expresiones que tuvo esa realidad destaca la fortuna iconográfica que alcanzaron los hechos y, sobre todo, los lugares ligados directamente a la Monarquía hispánica. Es bien conocida la relativa pobreza que existe de representaciones de poblaciones y monumentos españoles durante el Siglo de Oro, al igual que de tipos sociales, aunque es cierto que poco a poco se va enriqueciendo el panorama. Esa escasez se hace más evidente todavía si se compara con la riqueza de otros territorios o con la abundancia que presenta el siglo XVIII. Cuando se contempla ese corpus de imágenes se advierte que una proporción muy alta de ellas están relacionadas directamente con los Sitios Reales, de manera que, dejando aparte excepciones como las ciudades de Sevilla y Granada,

son conjuntos monumentales como El Escorial, los alcázares de Madrid y Sevilla, o el Buen Retiro los lugares sobre los que mayor información iconográfica (aunque siempre dentro de unos límites discretos) poseemos. También abundan las representaciones de Madrid, que en parte se justifican por su condición de sede de la Corte. Muchas de esas imágenes surgieron en el entorno cortesano, y obedecen a un deseo de autorrepresentación, como ocurre con la serie de pinturas con vistas de los Sitios Reales de mediados de los treinta. Pero otras responden al estatus diferenciado que tenían esos lugares tanto para los españoles como para los europeos. En cualquier lista de lugares "famosos" o dignos de ser conocidos en España, las residencias del Rey ocupaban un puesto principal, y de ello tenemos numerosos testimonios iconográficos y escritos. En el teatro, por ejemplo, aparecen de vez en cuando referencias a un incipiente "turismo", encarnado tanto por personajes que viajan movidos sobre todo por el interés de conocer mundo como por los que aprovechan su estancia en una ciudad para conocerla, junto con sus alrededores. En una alta proporción el objeto de interés es un Sitio Real, como ocurre con un personaje de *El castigo del discreto*, de Lope de Vega:

Roberto: Este es un caballero de Sevilla.

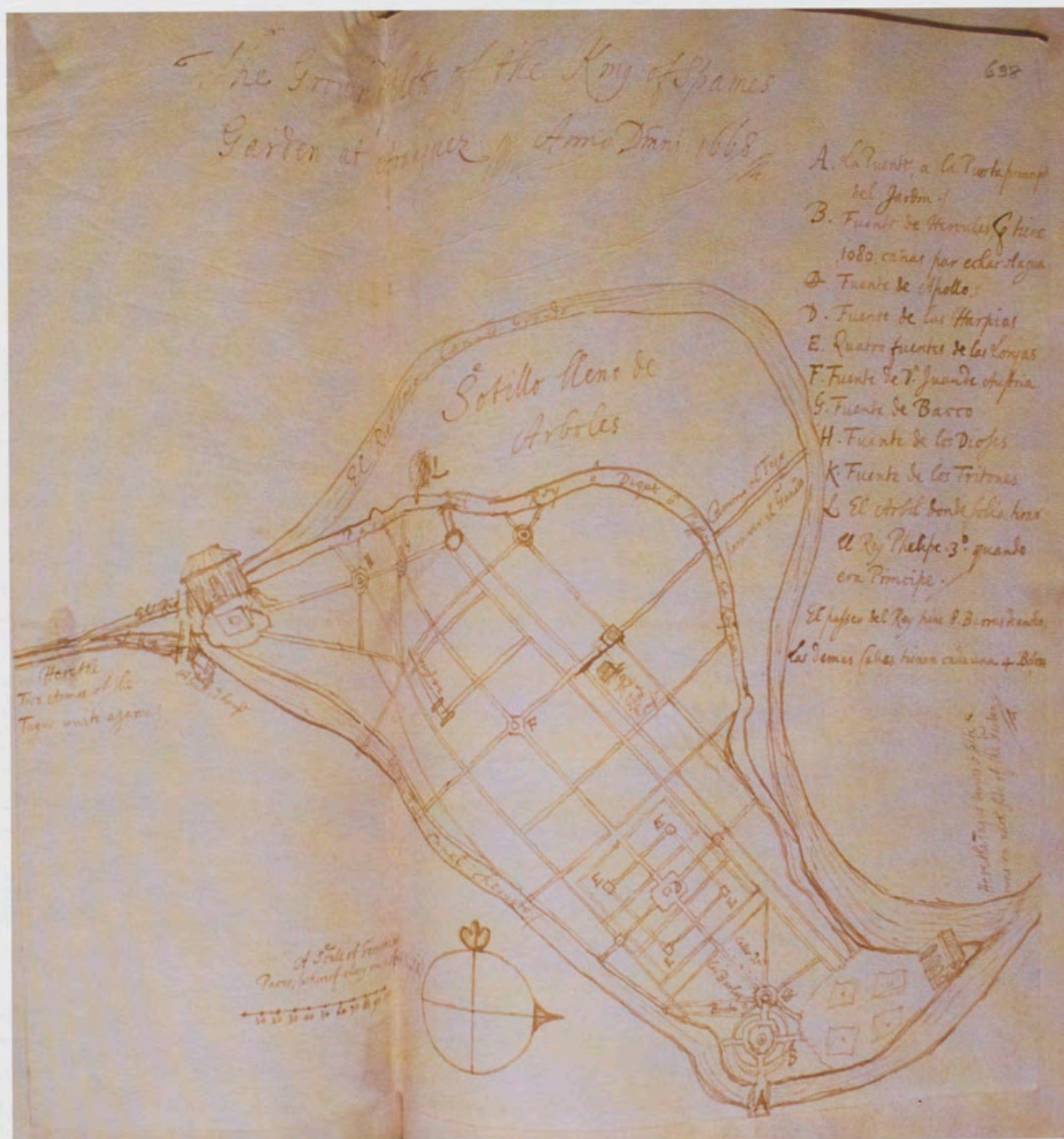
Leonelo: ¿A qué viene a la corte?

Roberto: Solo a vella.

Con algunos lugares de Castilla.

Leonelo: ¿Qué tiempo, si sabéis, estará en ella?

Roberto: El que bastare para ver sus calles,
Con todas las demás grandezas della.
Sus bellas damas de gallardos talles,
El insigne palacio, la Armeria,
Templos, jardines, montes, prado y valles.
Al famoso Escorial irá algún día,
Al Pardo alegre, Aranjuez florido,
Que los huertos pensiles desafía¹.



Plano del Jardín de la Isla, en Aranjuez, 1668, Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.

A cada una de las residencias reales se le asociaban unas connotaciones diferenciadas, de acuerdo con sus distintos usos, ubicaciones e historias. Desde el punto de vista de la fama y el prestigio que alcanzaron, probablemente las dos que se llenaron con una mayor carga simbólica fueron El Escorial y Aranjuez; más incluso que el Alcázar o el Buen Retiro, pues aquéllos eran lugares a los que se podían asociar conceptos muy concretos. El Escorial no sólo era el monumento impresionante que albergaba en su interior una extraordinaria riqueza en forma de obras de arte, reliquias y libros, sino que se consideraba también el principal depositario de la memoria histórica de la Monarquía hispánica. Su contrapartida era Aranjuez, pues si bien el monasterio encarnaba la historia, la responsabilidad, la seriedad y la introspección (desde un punto de vista a la vez simbólico y arquitectónico), Aranjuez se asociaba más que ningún otro lugar con la expansión, el aire libre y la relajación. Y ello además desde el reinado de Felipe II.

Así lo corrobora su extraordinaria fortuna literaria ² y, sobre todo, un fenómeno de gran interés y muy significativo, como es el de la multiplicidad de connotaciones que se adhirieron a este nombre, que acabó significando algo más que un lugar concreto y se convirtió en sinónimo casi de vergel ³. Los escritores lo convirtieron en una suerte de Arcadia española; es decir, recurrieron a ese nombre para sugerir un escenario cargado de connotaciones campestres y líricas. Así, por ejemplo, en *La Cintia de Aranjuez*, el nombre del lugar se utiliza fundamentalmente para, desde el título, establecer una serie de asociaciones que el lector español (buen conocedor de la fama del Sitio) podía entender inmediatamente. No vuelve a utilizarse en el resto de la obra. Algo muy parecido ocurre con *Sarao de Aranjuez de varios versos y novelas* (1666), de Jacinto de Ayala, que es una miscelánea de relatos y poesías como muchas otras que se escribieron durante ese siglo. El lugar, que se califica como "paraíso en la tierra, idea de los jardines del orbe", es el escogido por una dama de Alcalá para reponerse de un sobrepeso, en compañía de su marido y unos amigos que entretienen el tiempo con juegos literarios. Esto da ocasión al autor para alabar Aranjuez y sus jardines y hacer una interesante descripción del Sitio donde se desarrollan esos encuentros, que es una sala de más de cuatrocientos pasos de largo, de la que cuelgan tapices y en la que existe un estrado para los músicos, además de dos hileras de sillas para los asistentes. Es decir, tiene más de escenario público o semipúblico que de espacio privado ⁴. Ayala utiliza la referencia a Aranjuez para aprovechar las connotaciones que estaban directamente ligadas a ese lugar, y dar así desde el principio un tono o un clima al resto de su libro, en el que no se vuelve a citar el Real Sitio. De hecho, con frecuencia ese nombre en sí mismo podía significar vergel, como recuerda Selina Blasco a propósito del *Diccionario de autoridades...* de Covarrubias y otros escritos. Así, por ejemplo, cuando Andrés de Almansa en su *Relación del banquete ofrecido*

por el marqués de Astorga quiere ponderar los aparadores que adornaban el Palacio, afirma: "Frustrada diligencia referir un Potosí en cantimploras, un Aranjuez en flores, y en olores un Oriente" ⁵.

Por supuesto, las menciones a lugares, o incluso a veces su descripción, no garantizaban el conocimiento; y así, sin movernos de época ni de zona, Lope de Vega elogió mucho El Escorial antes de llegar a conocerlo cuando tenía cincuenta años. Es muy posible que la fama literaria de Aranjuez se fuera en parte alimentando de sí misma. Sin embargo, respondía también a una doble realidad del Real Sitio: los valores efectivos que tenía tanto desde el punto de vista de su ubicación natural como desde el de las actuaciones arquitectónicas y jardinísticas que se habían llevado a cabo en él; y la rica vida cortesana que lo tenía como escenario. Era el lugar al que acudían puntualmente los Reyes y su Corte todos los años, a partir de la Semana Santa, y permanecían cerca de un mes ⁶, en la estación sin duda más agradable desde el punto de vista climático. Eso permitía los ejercicios al aire libre, como la caza, y probablemente creaba un clima de relajación que propiciaba las actividades literarias. Así, uno de los hitos de la historia del teatro español del Siglo de Oro es la representación en Aranjuez de *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, en 1622, que constituye el punto de partida de la extraordinaria tradición escenográfica de origen italiano que se dio en el reinado de Felipe IV ⁷.

De acuerdo con su uso como alojamiento primaveral del Rey, Aranjuez contempló a lo largo de gran parte del siglo XVII una notable actividad, encaminada, por una parte, a adecuar el Palacio original de Felipe II a las nuevas necesidades cortesanas, mediante la ampliación arquitectónica y la redecoración; y, por otra, a mejorar continuamente aquella zona del Real Sitio más específica y que mayor prestigio había granjeado al lugar: los jardines. Tanto Felipe III como su hijo y su nieto hicieron contribuciones importantes al lugar, como se puede apreciar en otros artículos de este número.

Aranjuez se convirtió en visita recomendada para los extranjeros que viajaron a Madrid. Así, cuando estuvo el Príncipe de Gales en la Corte, en 1623, además de visitar la Casa de Campo o El Escorial, hizo un viaje a las orillas del Tajo, donde admiró los animales exóticos que se criaban. Su interés le valió recibir como regalo por parte de Felipe IV "un elefante, y cinco camellos, y un avestruz" ⁸. Tres años después vino a España el Cardenal legado Francesco Barberini, y antes de llegar a Madrid, aprovechando que tenía que quedarse en Barajas hasta que Felipe IV regresara de Aragón, "pasó a la recreación de Aranjuez única maravilla de los jardines del mundo" ⁹, alentado "por la fama que tenía de la Real Casa" ¹⁰. De su visita queda una descripción detallada en el diario de viaje del erudito Casiano dal Pozzo, que formaba parte del

séquito. Como amante y estudioso del arte y las antigüedades, no puede dejar de mencionar la *Anunciación* de Tiziano y varias de las esculturas y fuentes dispersas por los jardines ¹¹. Otro visitante ilustre en esos años fue el Duque de Neoburg, de quien sabemos por la colección de noticias que reunió Gascón de Torquemada que en febrero de 1625 fue "a ver el Escorial, y de allí a Aranjuez y a Toledo" ¹². También nos queda un relato detallado de la visita que hizo Cosme de Médicis en 1668, que es muy interesante compararlo con el de Pozzo, porque evidencia las grandes transformaciones que en esas cuatro décadas había experimentado el Jardín de la Isla. Igualmente, menciones a Aranjuez aparecen en varios de los relatos de viajes o descripciones de España que se hicieron en el Siglo de Oro, empezando por las de los nórdicos Lambert Wytss (1571), Jeremías Gundlach (1598-1599) o Jean l'Hermite, y acabando con las de Bertaut o Álvarez de Colmenar.

Otro de los personajes extranjeros que visitaron Aranjuez fue Edward Montagu, primer Conde de Sandwich (1625-1672), que jugó un papel destacado en la política inglesa de las décadas centrales del siglo. Mantuvo una estrecha relación con Cronwell, que en 1653 le incorporó al Consejo de Estado. Tres años más tarde fue elevado a la categoría de almirante, lo que le permitió luchar muy activamente a favor de la subida de Carlos II al trono.

A finales de mayo de 1666 llegó a Madrid, en el contexto de las negociaciones entre Inglaterra y España con motivo de la guerra con Portugal. Sus gestiones culminaron con la firma del tratado de paz de febrero de 1668. Además de llevar a cabo su misión diplomática, durante el más de año y medio que pasó en la Corte tuvo ocasión de visitar algunos de los Palacios Reales y aristocráticos de la misma y sus alrededores. De algunas de esas visitas han quedado como testigos sendos diarios en los que él mismo y su hijo Sydney registran por separado las vicisitudes del viaje. Por ellos, sabemos que el Conde mandó realizar algunas copias de importantes cuadros del Alcázar, y que trató de recuperar algunos de los que habían salido de Inglaterra con motivo de la almoneda de Carlos I ¹³.

El diario de Edward Montagu incluye algunos dibujos a tinta muy interesantes, entre los que llaman la atención una serie de ellos que representan fuentes, en su mayor parte de Aranjuez ¹⁴. En el caso de este Real Sitio, son nueve páginas, de las cuales una de ellas es un plano general del Jardín de la Isla, otra un plano muy somero que describe la distribución del conjunto decorativo de la Fuente de Hércules, y las siete restantes son vistas de otras tantas fuentes. En concreto, la citada de Hércules, la de los Tritones, la de Neptuno, la de Venus, la de las Arpias, la de Baco y una de las fuentes de las lonjas. En todos los casos se acompañan de textos: en castellano para identificar las representaciones y, excepcionalmente, para añadir algún detalle sobre las mismas; y en inglés para indicar las medidas de las partes más importantes de esos conjuntos.

A primera vista, llaman poderosamente la atención las diferencias de calidad entre unos dibujos y otros. Los que corresponden a las fuentes de Hércules y Neptuno tienen un grado mayor de corrección y muestran la mano de un artista experimentado que sabe ingeniárselas para, de un solo golpe de vista, ofrecer una visión bastante exacta de ambos conjuntos, que son los más complejos del jardín, pues están formados por un gran número de esculturas. Además, en ellos se resalta la monumentalidad de las fuentes. Los demás son más torpes, secos y lineales, y carecen de la perspectiva casi escenográfica de aquéllos. Estas diferencias de calidad se justifican porque sus autores son distintos, según dan a entender los textos que sistemáticamente los identifican. En los dos a los que nos hemos referido en primer lugar aparece la inscripción "by mr Ferrer", mientras que en las otras cinco representaciones de fuentes, lo que leemos es "Done by mr Werden", escrito en todos los casos en la parte inferior de la hoja.

"Werden" es John Werden, encargado de negocios de la Embajada de Inglaterra en Madrid ¹⁵, y que, en consecuencia, asistió al Conde de Sandwich durante su larga estancia en la Corte. Una vez que éste dio por terminada su misión, Werden se ocupó de proseguir con las gestiones para la recuperación de algunas de las pinturas que habían pertenecido a Carlos I y ahora estaban en poder del Rey de España ¹⁶. Sin embargo, el asunto sólo le ocasionó sinsabores, pues no logró que ninguna de las obras regresaran a Gran Bretaña ¹⁷. En cuanto a "Ferrer", aunque ese apellido invitaría a pensar en algún español, se trata en realidad de William Ferrer, Secretario del Conde de Sandwich ¹⁸, a quien acompañó durante su periplo peninsular. La calidad de sus dibujos demuestra una más que discreta experiencia en este campo. Como se ha señalado más arriba, la mejor manera de comprobar sus cualidades (a la hora tanto de ofrecer una descripción detallada de los distintos elementos de las fuentes como de transmitir el efecto general de cada conjunto) es comparar sus obras con las de Werden ¹⁹, que, aunque de gran valor informativo, resultan más torpes. Sin embargo, unas y otras ofrecen algunas características comunes, que muy probablemente no se deben a una comunidad de intereses estéticos, sino que obedecen a instrucciones más o menos precisas sobre la representación de esos grupos escultóricos. En todos los casos son dibujos fundamentalmente "informativos", a través de los cuales no se busca crear imágenes atractivas o bellas, sino que lo que se persigue fundamentalmente es transmitir la información gráfica más fidedigna posible sobre el aspecto de las fuentes. Por ello, se prescinde de detalles ambientales, y todas las imágenes están realizadas desde una perspectiva que favorece la visión del conjunto ²⁰. Como veremos más adelante, las inscripciones que en todos los casos acompañan a los dibujos forman parte también de esta serie de recursos que subrayan la precisión descriptiva.

Se trata de un conjunto de imágenes de gran interés tanto por su número y su precisión descriptiva como por lo muy expresivo que resulta del atractivo que Aranjuez y sus fuentes tenían para los visitantes extranjeros. A través de estos y otros documentos iconográficos es posible conocer con bastante detalle la composición del Jardín de la Isla durante el siglo XVII, y el aspecto de sus fuentes, las cuales han llegado hasta nosotros con frecuencia transformadas, y en ocasiones reubicadas. En lo que se refiere a la serie que nos ocupa, constituye el testigo contemporáneo más fiel de las transformaciones que sufrió la decoración del lugar a raíz de las reformas iniciadas en la segunda mitad de la década de los cincuenta.

El primer dibujo, que está fechado en 1668, al final de la estancia de Sandwich en la Península Ibérica, muestra un plano del Jardín de la Isla, que aunque sucinto sirve para conocer la estructura del lugar y su posición respecto al Tajo y su brazo artificial. A la derecha, unas claves permiten situar las estatuas dentro del conjunto, y señalan, además, la ubicación del puente y la entrada principal y el lugar donde se encontraba un árbol que frecuentaba Felipe III cuando era Príncipe. En el plano, la parte del jardín poblada de fuentes tiene un desarrollo marcadamente longitudinal, y toda ella está organizada en calles con una estructura ortogonal, excepto en la zona de la entrada.

Tanto las claves como las inscripciones del plano están escritas en castellano, mientras que a los lados hay textos en inglés en los que se identifica el lugar como el jardín de Aranjuez, aparece la fecha y se ofrecen algunas medidas. Es una imagen importante, pues sirve para conocer la naturaleza del resto de los dibujos, los cuales no se conciben como ejemplos aislados de fuentes, sino como partes de un conjunto que mantienen una relación entre sí que viene aclarada por el plano. Eso hace que prime la idea de jardín, que se articula a base de calles y fuentes.

Es también muy reseñable la voluntad de precisión descriptiva, que tiene como expresiones no sólo este interés por detallar la situación de las fuentes en el plano, o el cuidado con que están realizados los respectivos dibujos, sino también la referencia constante a dimensiones y medidas. No faltan en casi ninguna de las representaciones, y en general son bastante detalladas. Constituyen un instrumento esencial para advertir la naturaleza monumental de las fuentes, y son una alternativa mucho más exacta al recurso habitual de representar figuras humanas con objeto de establecer una escala y permitir que el espectador se haga idea de las dimensiones del conjunto. Esto último es lo que hace, por ejemplo, Meunier en su famosa serie de estampas a la que luego volveremos, o el autor del cuadro donde se representa la Fuente de los Tritones (Madrid, Museo del Prado), alrededor de la cual pululan damas y caballeros.

Por supuesto, no pueden sorprendernos estas alusiones a la medida, pues el número ha sido una constante en la representación de la arquitectura en Occidente desde el Renacimiento. De hecho, tampoco es la única vez que aparece una vinculación gráfica tan estrecha entre las fuentes de Aranjuez y las relaciones algebraicas y geométricas que existen entre sus partes. Así, las estampas de Meunier o algunas de sus derivadas sirvieron a su vez de base para la ilustración del libro *La geometrie pratique*, de Allain Manesson Mallet (1702), donde junto con las representaciones de las fuentes, aparecen las formas geométricas y las relaciones matemáticas en las que están basadas ²¹.

En cualquier caso, todo ello no hace sino subrayar que no estamos simplemente ante el deseo, por parte de Sandwich, de guardar un rápido recuerdo de uno de los parajes que sin duda más le llamaron la atención durante su estancia en España, pues el interés por el número, por la precisión topográfica y por el detalle descriptivo revela una voluntad de conocimiento más allá de la mera anécdota pintoresca. También revela, sin duda, una profunda admiración y una conciencia clara de que cada fuente alcanza su valor en



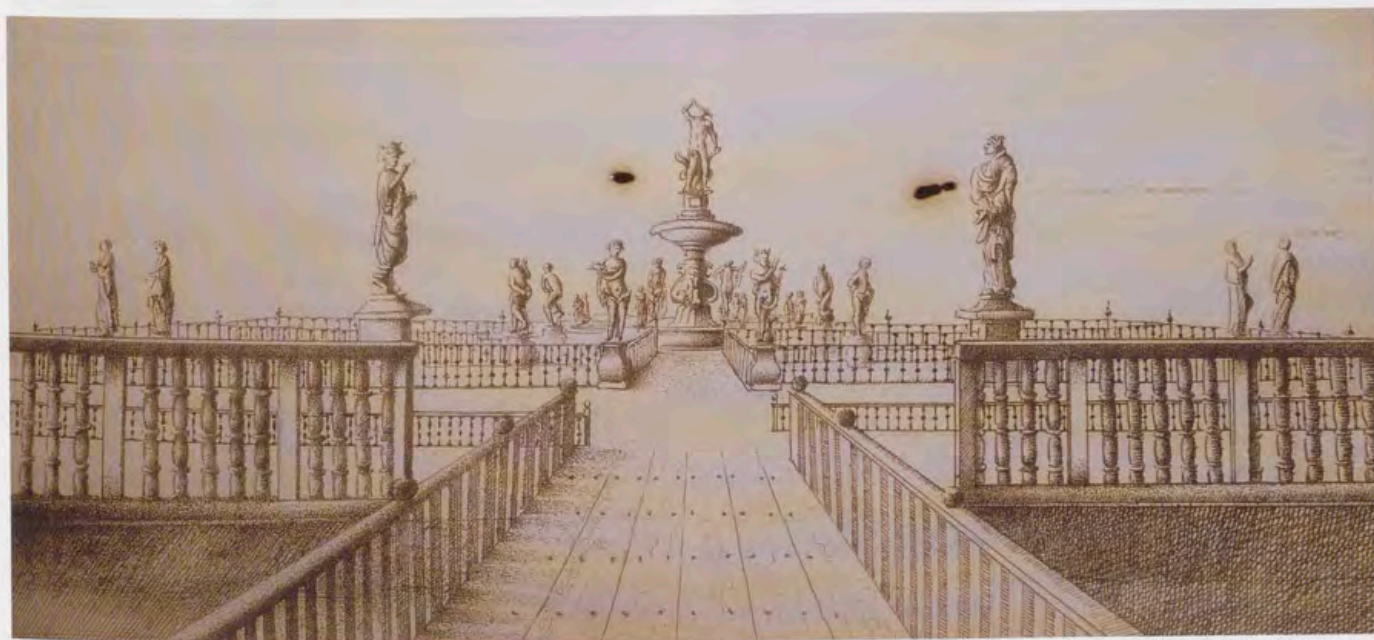
Plano de la fuente de Hércules, en el Jardín de la Isla, Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.

relación con el conjunto. No sabemos, sin embargo, si pensó dar algún otro destino a esta serie de imágenes.

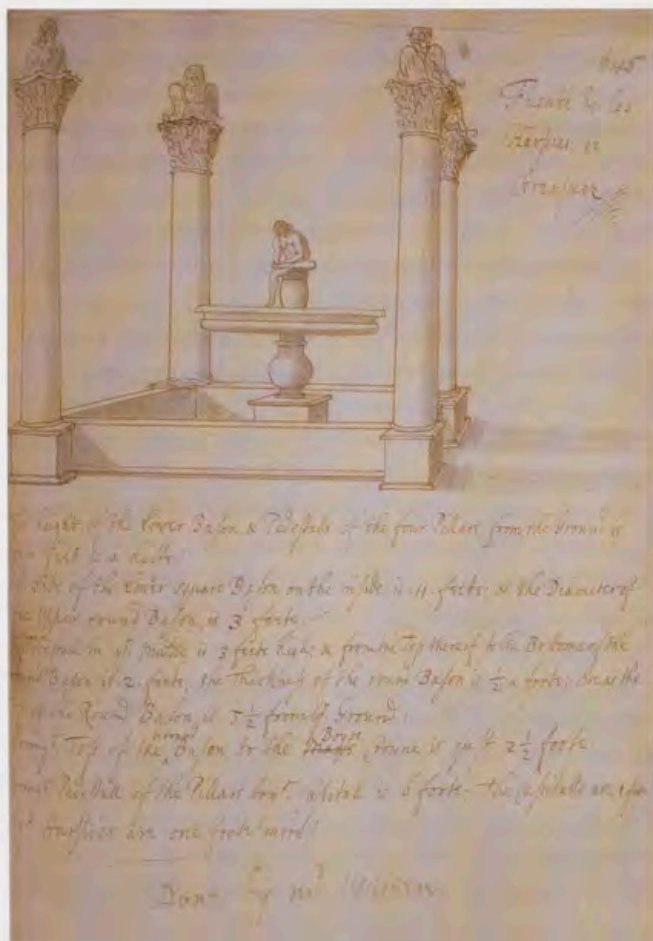
Siguiendo la lógica que preside la serie, la primera imagen es la del conjunto de Hércules, que era el más cercano a la puerta principal. También era, con diferencia, el más complejo, y por ello fue merecedor de dos dibujos. Uno de ellos es un alzado que se muestra desde una perspectiva baja, que permite apreciar el efecto general, y el otro un plano en el que se ve la situación del grupo respecto a la puerta principal y a los dos brazos de agua, y en el que se indica la disposición de las esculturas, subrayándose la idea de sucesión de octógonos concéntricos. Se señalan en total 24 esculturas, además del grupo central con Hércules y la Hidra. En ese número se incluyen las veinte que pertenecen a lo que tradicionalmente se considera el conjunto de la fuente²², aparte de cuatro más que normalmente se estudian con independencia de éste, y que se encontraban en sus dos extremos, pero que en el plano en cuestión se hallan integradas dentro de la misma estructura octogonal. Dos de ellas son los famosos broncees que se conocieron como "Adán" y "Eva". El primero, que ya se cita en 1586 y desapareció en 1808, era similar al llamado "Joven de Magdalensberg" (Viena, Kunsthistorisches Museum), que se encontró en 1502 en Austria. Se ha especulado con la posibilidad de que fuera el original romano en el que está basado éste²³. En cuanto a su compañera, debió de llegar a Madrid entre 1560 y 1570, se guarda actualmente en el Museo del Prado y es una Venus de Bartolommeo Ammanati, realizada sobre un modelo de escayola (Arezzo, Casa Vasari) basado en la Venus Belvedere²⁴. Brunel, en 1654, cita ambas estatuas nada más pasado el puente sobre el Tajo²⁵. Sin embargo, aproximadamente una década después Meunier parece representarlas al otro lado del conjunto de la fuente.

En esos diez años que median entre las alusiones de Brunel y Meunier se habían producido importantes transformaciones en el jardín, que afectaron también a esa zona próxima a la entrada. Desde la época de Felipe II había existido allí la llamada "Fuente de Diana", que tenía como motivos principales una representación de esta diosa (que Margarita Estella sugirió sea una de las que actualmente se conservan entre las esculturas perimetrales²⁶) y un Monte Parnaso. Era un conjunto de cierta complejidad que se disponía en un estanque octogonal similar al que ocuparía el de Hércules. Uno de los cambios principales que se produjeron desde la segunda mitad de la década de 1650, y que han sido cuidadosamente estudiados por José Luis Sancho en época reciente, consistió precisamente en la sustitución de un conjunto por el otro, que se llevó a cabo a partir de 1661 y para la que se utilizaron estatuas ya existentes, entre ellas doce de mármol, que llegaron a finales de año y fueron restauradas en el propio Sitio por Giambattista Morelli. La única obra nueva de escultura que hubo que realizar fue un mascarón. En cuanto al motivo principal, *Hércules y la Hidra*, que coronaba la fuente y daba nombre al conjunto, se trata de una obra del escultor italiano Martino Reggí, de la que se sabe que en 1638 se estaba preparando su envío a España²⁷. Sancho ha relacionado la sustitución con el extraordinario prestigio dinástico que tenía la figura de Hércules para los Austrias, y que se manifestaba también en otros espacios de poder creados durante el reinado de Felipe IV, como el Salón de Reinos²⁸.

El conjunto ha llegado a nuestros días fragmentadamente, y las descripciones contemporáneas no precisan el tema de las esculturas desperdigadas en torno al grupo principal. De hecho, a principios del siglo XVIII todavía hay relatos (como el de Álvarez de Colmenar) que siguen situando allí la ya



Ferrer, Fuente de Hércules, en el Jardín de la Isla, *Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.*



John Werden, Fuente de las Arpias, en el Jardín de la Isla, Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.

desaparecida fuente de Diana y el Parnaso. El dibujo de Ferrer que se incluye en el diario del Conde de Sandwich tampoco resuelve el problema, aunque sugiere que las esculturas perimetrales representaban personajes (presumiblemente mitológicos o alegóricos) vestidos (entre ellos, en primer término, parece identificarse a Mercurio), mientras que la desnudez era la nota predominante en las estatuas interiores. Y dada la exactitud de las representaciones de las otras dos fuentes dibujadas por este mismo artista (que pueden ser contrastadas con los propios originales) no hay razones para dudar de la veracidad de la de Hércules.

El dibujo ofrece varios motivos más de interés, aparte de su propia calidad. Contrasta con el resto de las representaciones de fuentes por el punto de vista tan bajo, lo cual constituye un recurso buscado por su autor para subrayar la idea de conjunto de esculturas, y para llamar la atención sobre el carácter marcadamente efectista que tenía la fuente, que se nos aparece como una compleja y atractiva sucesión de bultos, que propiciaba una gran variedad de puntos de vista y de perspectivas. Una diversidad y una dispersión, sin embargo, sujetas a un orden estricto, como demuestra el plano que acompaña al dibujo. Pero ese

punto de vista bajo sirve también para incidir en otro aspecto importante, como es la destacada presencia que tuvo la labor de cantería y de rejería que se llevó a cabo durante la construcción del conjunto en 1661, y que afectó al enlosado, los pedestales para las esculturas, y las balaustradas que delimitaban las zonas de agua de las de suelo firme. Había sido un trabajo proyectado por José de Villareal, que fue el Maestro Mayor en quien recayó la responsabilidad de las nuevas fuentes del Jardín de la Isla. Para esa labor se sirvió, en el caso de la de Hércules, del concurso de artífices como Jerónimo de Hornedal, Isidro Báez o Bartolomé Zúmbigo ²⁹.

Es muy interesante comparar el dibujo de Ferrer con la estampa ya mencionada del dibujante y grabador Louis Meunier, pues muestra hasta qué punto distintos intereses y estrategias de representación pueden dar como resultado visiones muy diferentes de un mismo monumento. Y eso que ambas imágenes son prácticamente contemporáneas. En la estampa el punto de vista es muy alto, y eso permite a su autor integrar el conjunto de la fuente en un entorno más extenso, más efectista y, también, más alejado de la realidad. Eso mismo hace que elementos como las barandillas y los pedestales, que tienen tanta importancia en el dibujo de Ferrer, aquí apenas se describan. Por el contrario, se insiste en la presencia del agua, que surge de pequeños surtidores alrededor de todo el estanque. Otras dos diferencias importantes son el mucho menor detalle con que están descritas las esculturas, que en el caso de Meunier están realizadas sin ninguna voluntad de individualización, y el gran salto de escala que existe entre éstas y el grupo principal de la fuente que se aprecia en la estampa. Mientras que en el diario se usan dos imágenes (planta y alzado) para dar una idea del conjunto y su estructura, en el grabado se consigue eso mediante el punto de vista, que permite apreciar su planta poligonal ³⁰. En la imagen de Meunier, además, se realza la sensación de animación, a través de la descripción de grupos de personajes que también sirven como referencia de escala, y mediante la perspectiva panorámica, que integra el conjunto en los jardines.

A partir de la de Hércules, el plano describe un eje longitudinal en el que se van sucediendo las demás fuentes. La primera representada es la de las Arpias, que es el tema de un dibujo de Werden que llama la atención por lo muy meticulosamente que aparecen reflejadas en él las medidas de todos los componentes del conjunto. La fuente fue obra de Juan Fernández y Pedro de Garay, que la realizaron hacia 1615 ³¹, y se utilizó como motivo central una copia en bronce del Espinario, que se supone es la misma que el Cardenal de Montepulciano regaló a Felipe II ³². De la misma se conocen varias estampas del siglo XVIII que muy probablemente están basadas en una obra de Louis Meunier, y en la que se observan varias diferencias destacadas respecto al dibujo de



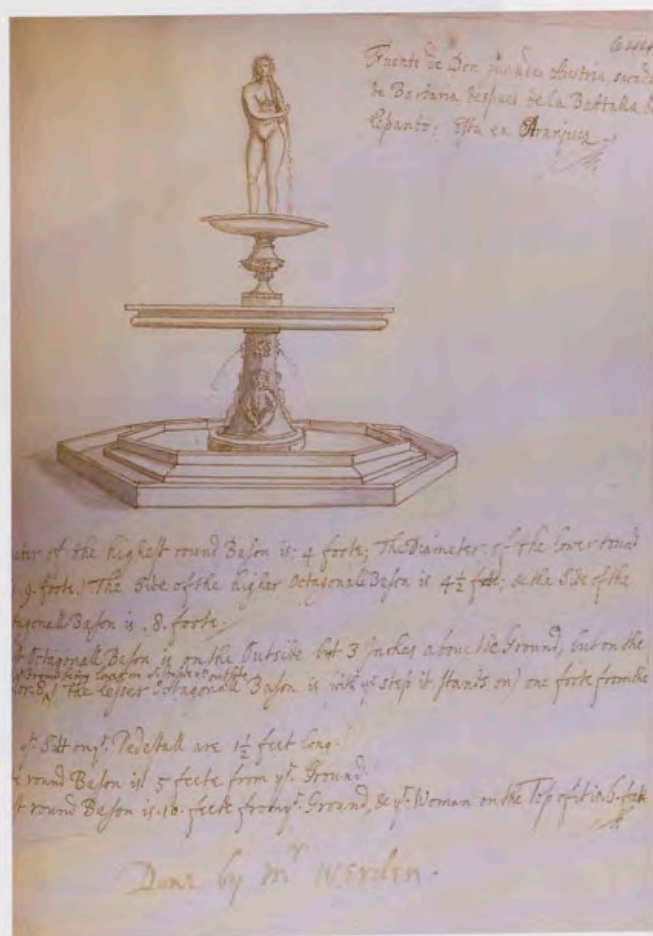
John Werden, Fuente de las Lonjas, en el Jardín de la Isla, Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.

Werden, aparte de una mayor riqueza en la descripción del entorno, que incluye las “nichas de madera” que se hicieron en 1594³³. Las proporciones de las columnas son muy distintas, así como la descripción de las arpias, que en el caso del dibujo presentan muchas limitaciones. Igualmente, el cuerpo central de la fuente se describe de forma muy diferente: mientras que la obra de Werden reproduce fielmente la realidad, las estampas son pura fantasía, y lo único real que hay en ellas es la presencia del Espinario en la parte superior. Tenemos, pues, que a pesar de las incorrecciones en las proporciones de las columnas y las torpezas en la descripción de las arpias, el dibujo de Werden constituye la única imagen fiel y fiable que nos queda del aspecto que tenía la fuente durante el siglo XVII.

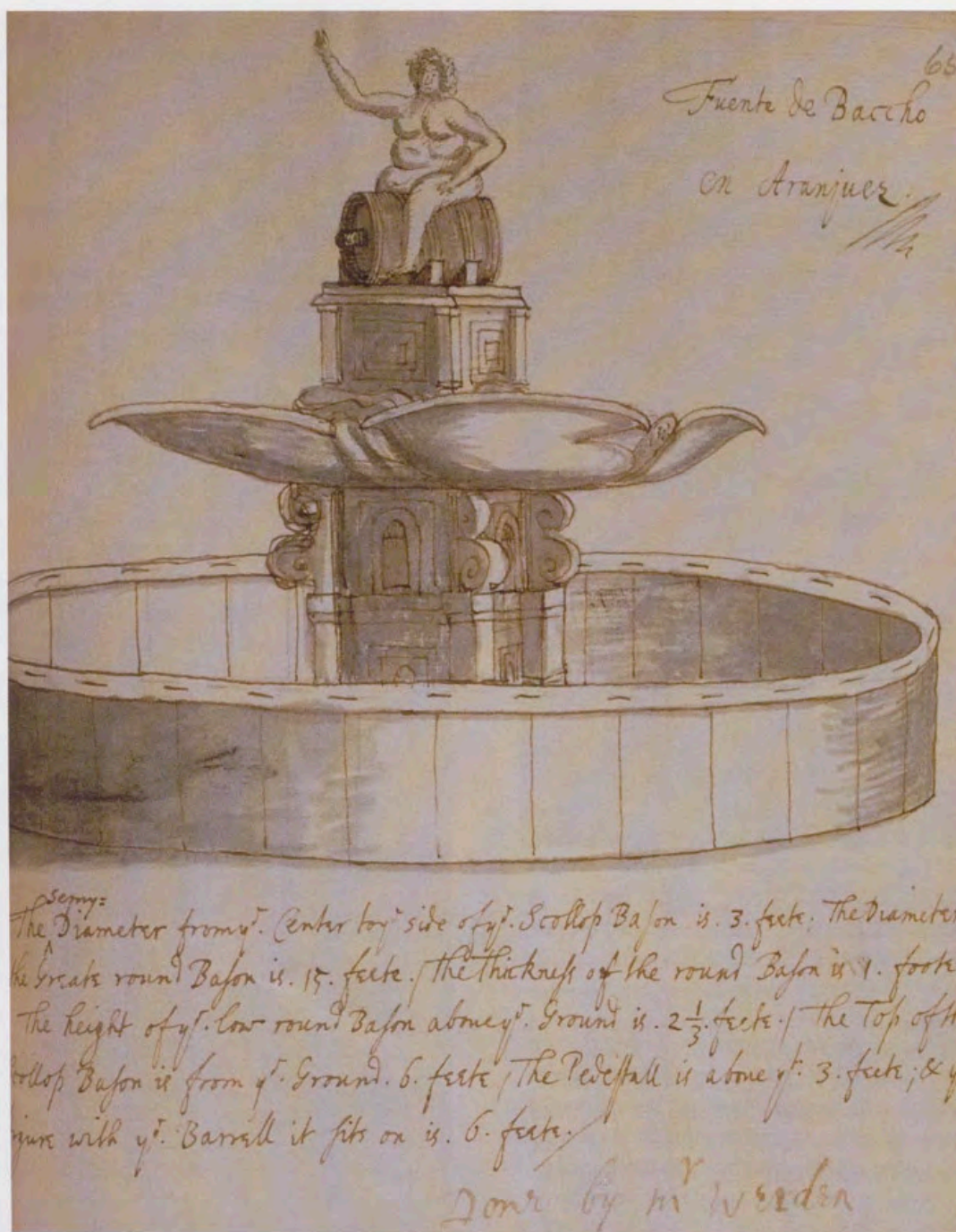
El siguiente dibujo lleva la inscripción “una de las quatro fuentes de las lonjas, en el jardín de Aranjuez”. En el medio de un estanque octogonal se levanta una estructura que hasta la taza es similar a la fuente anterior, pues, como ésta, consiste en una superposición de un prisma casi cúbico, un cuerpo abalaustrado y una taza circular. Sólo se diferencia en que el estanque es octogonal, y no cuadrado. Este mismo esquema se repite en

sucesión decreciente, hasta llegar a un total de tres tazas más el estanque. Actualmente se conservan al menos dos de estas fuentes, si bien sólo hasta el nivel de la primera taza circular.

A continuación aparece el dibujo que representa la “fuente de Don Juan de Austria sacada de Barbaria después de la batalla de Lepanto”. A ella se refiere Diego de Cuelbis en 1591 cuando habla de “una estatua de plomo de una hembra o deesa alta una media vara que dicen fue llevada de Africa por el Sr. D. Juan de Austria”³⁴. El modelo en último término remite al de Venus Anadyomene y, junto con el resto de la fuente, fue enviada a Felipe II por García de Toledo desde Italia en 1571³⁵. Recientemente se ha sugerido que todo el conjunto, incluida la estatua, fue obra de Zenobi Lastricati, que en realidad representa a Florencia y que su primer destino fue la Villa de los Médicis en Castello, donde sería reemplazada por un bronce del mismo tema realizado por Giambologna y cuyo cabellos también están adaptados como surtidores³⁶. En el documento de entrega a Miguel Cambronero, tenedor de materiales, se especifican las cuarenta piezas de las que estaba formada, y que coinciden con las que aparecen en el dibujo de Werden: ocho de mármol blanco para escalones;



John Werden, Fuente de Don Juan de Austria, en el Jardín de la Isla, Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.



John Werden, Fuente de Baco, en el Jardín de la Isla, Diario de Edward Montagu,
primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.

otras tantas de mármol jaspeado para el suelo; un pedestal ochavado de mármol blanco;

cuatro muchachos de mármol blanco con unas aves en las manos, que están asentados en el dicho pedestal. Una pieza de mármol blanco a modo de balaustre, con cuatro mascarones de agua, que asienta sobre el pedestal. Una taza grande de mármol jaspeado. Otra pieza de mármol blanco a manera de balaustre, con cuatro mascarones, que viene encima de la taza grande. Seis piezas pequeñas de mármol blanco y otras jaspeadas, que son como basas que se ponen encima de la taza grande; son torneadas. Una taza mediana jaspeada. Una figura grande de una mujer, de bronce, que echa agua por los cabellos que tiene en las manos, que se entiende es para remate de la fuente.

La fuente actual es parecida en su estructura, pero carece de los niños que se citan en el anterior documento y que se pueden apreciar en la obra de Werden, y la parte superior del árbol es distinta. Igualmente, la taza central parece que tiene un molduraje diferente. Eso convierte el dibujo en un testimonio precioso, pues permite reconstruir el aspecto que tenía la fuente en los años sesenta, el cual, a juzgar por las piezas que se desglosan en el envío, debió ser similar al que tuvo desde el principio. Como en los casos anteriores, existe también una estampa de Meunier que representa la fuente, aunque con bastantes imprecisiones, como las que se refieren a la diferencia de escala entre el conjunto y los personajes que

pululan alrededor, o entre las diferentes partes integrantes de la fuente (como los amorcillos de la zona inferior). Igualmente, el perfil resulta mucho más impreciso.

En el extremo del eje longitudinal de los jardines se encuentra la fuente de Baco, que ha llegado hasta nuestros días en el mismo estado en el que estaba cuando la dibujó John Werden, y que es el mismo que adquirió cuando fue montada en Aranjuez entre 1656 y 1658³⁷. Se trata de un conjunto en el que intervinieron dos escultores importantes, y que se encuentra muy bien documentado. El pedestal es el mismo que labró Giambologna y regaló Fernando I de Médicis al Duque de Lerma en 1601, junto con un grupo escultórico con Sansón y el filisteo, que lo coronaba, obra del mismo escultor. Se conserva una preciosa aguada del círculo de Giambologna que representa el estado original de la fuente (Florencia, Uffizi)³⁸. El conjunto se encontraba en el Palacio de la Ribera de Valladolid cuando, en 1623, pasó por allí el Príncipe de Gales, expresó su admiración por la escultura y la recibió como regalo. Ahora es una de las joyas del Victoria and Albert Museum de Londres. El pedestal permaneció en Valladolid hasta 1654, en que fue trasladado a la Corte por orden de Felipe IV. Diecisiete años antes habían llegado también a Madrid, desde Amberes, ocho esculturas de bronce realizadas entre 1569-1570 por el escultor

Jacques Jongelinck por encargo de su hermano Nicolás. El grupo pasó por distintas manos hasta que fue adquirido por el Cardenal Infante Don Fernando de Austria con destino al Buen Retiro. Siete de las piezas representan distintos planetas, y la octava es una figura de Baco sentado sobre un tonel³⁹. Fue ésta precisamente la que se eligió para completar el pedestal de Giambologna. La aguada muestra en los nichos del mismo unos pequeños monos, uno de los cuales ha sido identificado con una pieza adquirida hace unos años por el Museo del Louvre⁴⁰. Cuando John Werden hizo su dibujo, los monos ya habían desaparecido de sus nichos.

Las inevitables limitaciones para el dibujo que tenía un aficionado como John Werden se hacen mucho más patentes cuando representa conjuntos tan dinámicos y complejos como éste que cuando se enfrenta a fuentes de líneas más geométricas y convencionales. No hay más que comparar su dibujo de la fuente de Baco (que es de los más torpes) con el original o con la aguada mencionada para advertir hasta qué punto se ha visto obligado a simplificar, lo que redonda en una descripción de la fuente bastante alejada de la realidad. Pero esto no es algo que le ocurra sólo al inglés. La estampa con este mismo tema que ilustra *Les délices de l'Espagne et du Portugal*, de Álvarez de Colmenar, que presumiblemente está basada en



Ferrer, Fuente de los Dioses, en el Jardín de la Isla, *Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.*

misma, y remataban en sendas coronas, cada una de las cuales se situaba exactamente sobre la parte superior de uno de los grupos escultóricos⁴⁴. La nube y sus brazos aparecen en las estampas citadas, pero sin relación alguna con las esculturas. Ferrer, por el contrario, subraya ese juego. La comparación del dibujo con la fuente actual muestra que se ha conservado el estanque, la forma de los pedestales perimetrales y el árbol, excepto la nube, que ya no existe. Todavía se aprecia la inscripción.

Más tranquilos han sido los avatares de la última fuente del recorrido, aunque actualmente no se pueda contemplar en el lugar para la que fue proyectada, sino en los jardines del Campo del Moro, en Madrid. Se trata de la llamada Fuente de los Tritones, sobre la que queda importante información iconográfica y escrita de los años en los que fue construida⁴⁵. Estaba situada en el extremo del jardín, y fue mandada construir por Felipe IV en 1656. Su responsable fue, como en el caso anterior, José de Villarreal, que contó con diversos colaboradores, entre ellos el escultor Giambattista Morelli⁴⁶. Se acabó al año siguiente, y así se refleja en una inscripción que aparece en la parte inferior del pedestal. Es el tema de un lienzo de considerables dimensiones (Museo del Prado, Inv. 1213) que durante un tiempo se consideró de Velázquez. La representa con su estanque cuadrangular, en medio de una arboleda, y rodeada de personajes que además de animar el conjunto sirven de escala. Es, sin duda, una de las representaciones de fuentes de mayor calidad que nos ha dejado la pintura española del Siglo de Oro, y resulta de gran valor informativo, tanto porque los elementos escultóricos están descritos con bastante precisión como por el interés en plasmar el entorno vegetal.

Una fuente de esa importancia no podía dejar de aparecer entre los dibujos del diario de Sandwich. Y lo hace a través de una obra de John Werden que resulta muy expresiva de las limitaciones de su autor a la hora de reflejar conjuntos de cierta complejidad. Incluso existen imprecisiones descriptivas muy notables, como las de las figuras que aparecen alrededor del árbol de la fuente, que en realidad son más estáticas. En las del segundo nivel, por ejemplo, describe como brazos abiertos lo que son alas. Se acompaña de una descripción muy rica de las relaciones numéricas que existen entre las distintas partes del conjunto.

Parece que había una atracción muy específica del Conde de Sandwich por las fuentes, pues además de las de Aranjuez está también representada la llamada "Fuente del Águila", que se encontraba entonces en los jardines de la Casa de Campo, donde fue instalada entre 1582 y 1584. Como autores se han barajado los nombres de escultores como Juan Antonio Sormano (con quien la vincula de forma imprecisa la documentación) y Giovanni Angelo Montorsoli, dadas las relaciones con la fuente de Orión

que éste realizó en Messina a mediados de siglo⁴⁷. Su estructura serviría de pauta para la ya citada de los Tritones en Aranjuez, aun cuando fue ejecutada mucho más tarde.

Durante el siglo XIX fue trasladada a El Escorial, a excepción del águila que la corona (y que se ha perdido) y de la gran taza octogonal, que se quedó en los almacenes del Palacio Real. Con motivo de la exposición *Felipe II: el rey íntimo*, que tuvo lugar en Aranjuez en 1998, se incorporó esta última pieza (identificada en 1992 por José Luis Sancho) al conjunto⁴⁸.

Fue una fuente famosa durante el siglo XVII⁴⁹, y está representada en varias imágenes de la época, como tres cuadros anónimos sobre la Casa del Campo⁵⁰. Uno de ellos (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) representa el Palacio y parte de sus jardines, y en ellos, además de la estatua ecuestre de Felipe II vemos la fuente, emergiendo entre los árboles. Aunque se aprecia su estructura general, es imposible ver detalles. El siguiente (Museo de Burgos) muestra los jardines con Felipe IV e Isabel de Borbón en primer término. La supuesta fuente del Águila sólo comparte con su modelo el motivo animal que la corona y le da nombre y el número de tazas. Pero éstas, en vez de ser octogonal la mayor y circulares las restantes, son lobuladas, y en la descripción de la fuente prima mucho más la fantasía que la realidad. Mucho más fiel es la descripción que aparece en el cuadro del Museo Municipal de Madrid que también describe los jardines de la Casa de Campo. En cuanto a la estampa de Pieter van der Berghe, sirve más para conocer el aspecto general de la fuente que sus detalles, pues incluso algunos de estos han sido alterados. Así, la gran taza parece circular, y no octogonal.

El dibujo del diario del Conde de Sandwich fue realizado por Ferrer, y como los demás de su mano destaca por su fidelidad y por el hecho de que su autor no se contenta con transcribir pulcramente los distintos elementos de la fuente, sino que busca también transmitir la sensación de monumentalidad que el conjunto producía. Para eso, como en los casos anteriores, utiliza un punto de vista más bien bajo. Constituye, sin duda, la representación más fiel y detallada que nos ha quedado del conjunto, aunque no se logra reproducir la sensación de vigor y tensión que tienen los personajes de los dos primeros niveles del árbol. Una de las cosas que hace más interesante a esta representación es que ayuda a reconstruir el aspecto original del gran pilón octogonal, que ha llegado hasta nuestros días muy deteriorado. Actualmente ha perdido los cuerpos de león que tenía en cada ángulo, y casi todas las garras con las que culminaban tanto estos como los relieves decorativos que había en la mitad de cada lado, como se puede apreciar en el dibujo.

Es muy interesante comparar las representaciones de fuentes que aparecen en las estampas citadas de Meunier



Ferrer, Fuente del Águila, en la Casa de Campo de Madrid, *Diario de Edward Montagu, primer Conde de Sandwich, Mapperton House, Dorset, Inglaterra.*

y sus derivados con los dibujos de Werden y Ferrer. En aquéllas no importa tanto la exactitud descriptiva como el deseo de subrayar los caracteres que hacen de las fuentes y su entorno un lugar reseñable y digno de ser conocido. Para ello, no se duda en cambiar la escala, y aunque la mayor parte de las esculturas y construcciones descritas tienen una referencia en la realidad, el escenario se altera con objeto de ofrecer una visión más monumental. A ello contribuye también el punto de vista alto que sistemáticamente se utiliza. No hay más que comparar, por ejemplo, la representación del conjunto de Hércules que hizo Meunier con la realidad. Son estrategias de representación que tienen que ver con una larga tradición de imágenes de lugares célebres, y que encuentran un paralelo muy significativo en las técnicas descriptivas literarias. Se trata de una técnica parecida a la que encontramos, por ejemplo, en numerosas relaciones

de fiestas o en descripciones de monumentos y ciudades, en las que se utiliza una ampliación retórica consustancial al género. En el caso de los dibujos del diario de Sandwich, se advierte una mayor voluntad de objetividad descriptiva, lo que no entra en contradicción con el deseo de reflejar la monumentalidad de algunos conjuntos, como ocurre con los que están firmados por Ferrer.

En su conjunto, los dibujos de Sandwich ofrecen no sólo el interés de constituirse en testigos de la fascinación que las fuentes del Jardín de la Isla produjo en un visitante distinguido del siglo XVII (y como en él, en muchos más), sino que forman el corpus iconográfico más importante con que contamos para conocer el estado definitivo en que quedaron las mismas tras las decisivas intervenciones que se produjeron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Notas

- 1 *Obras de Lope de Vega*, ed. E. Cotarelo, RAE, Madrid, 1917, p. 194.
- 2 Un repertorio de referencias en J. Fradejas Lebrero, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, IEM, Madrid, 1992, pp. 239-260.
- 3 Sobre la fama literaria de Aranjuez y este fenómeno concreto ha tratado muy agudamente S. Blasco, "Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la fama literaria de Aranjuez", *Reales Sitios*, XXXIX, 153 (2002), pp. 14-27.
- 4 M^a. de Quiñones, *Sarao de Aranjuez de varios versos y novelas*, Madrid, 1666, pp. 3-7.
- 5 Es un impreso sin lugar ni imprenta. Data de 1623, y está recogido en J. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, IEM, Madrid, 1982, p. 215.
- 6 J. L. Sancho y G. Martínez Leiva, "¿Dónde está el rey?: El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales", Catálogo de la Exposición *Cortes del Barroco: De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, SEA-CEX y Patrimonio Nacional, Madrid, 2003, p. 90.
- 7 T. Chaves, *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, Doce Calles, Aranjuez, 1991. Otra pieza teatral relacionada con Aranjuez es *Loa de la etiqueta y oficios de las casas reales, que se representó a Sus Majestades en el Real Sitio de Aranjuez, en la fiesta que los criados de ambas casas Reales hicieron el día de San Felipe a dos de mayo deste año de 1681 a la celebridad del nombre del Serenísimo Señor Duque de Orleans, donosísimo padre de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón, que Dios guarde*, s.l., s.i., s.a.
- 8 A. de Almansa, *Carta duodécima*, s.l., s.i., s.a (1623). En J. Simón, 1982, p. 260 [op. cit. n. 5].
- 9 J. de La Rea, *Relación de todo lo sucedido en la legacia del Ilustrísimo señor don Francisco Barberino*, s.l., s.i., s.a. En J. Simón, 1982, p. 340 [op. cit. n. 5].
- 10 J. A. de la Peña, *Discurso de la jornada que hizo a los reinos de España el Ilustrísimo... don Francisco Barberino*, Luis Sánchez, Madrid, 1626; J. Simón, 1982, p. 344 [op. cit. n. 5].
- 11 M. Estella, "Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas", *La visión del mundo clásico en el arte español*, CSIC, Madrid, 1993, pp. 73-75.
- 12 J. Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Madrid, 1991, p. 213.
- 13 A. Malcolm, "Arte, diplomacia y política de la corte durante las embajadas del conde de Sandwich a Madrid y Lisboa", en J.L. Colomer, dir., *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde, Madrid, 2003, pp. 161-175 (con bibliografía sobre Sandwich).
- 14 Se conserva en Mapperton House, Dorset. Los dibujos de fuentes de Aranjuez se encuentran en el *Diario*, tomo VII, en las páginas 638 a 650. La Fuente del Águila, que estaba en la Casa de Campo, se encuentra en la p. 654. El conocimiento de estos dibujos ha llegado al Patrimonio Nacional gracias a la amabilidad de Sir John Elliott. Para otros dibujos del mismo *Diario*, véase J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003, pp. 77, 78 y 84.
- 15 Malcolm, 2003, p. 161 [op. cit. n. 13].
- 16 Sobre el tema, véase J. Brown y J. Elliott, dirs., *La almoneda del siglo: Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Catálogo de exposición, Museo del Prado, Madrid, 2002. También, J. Brown, *El triunfo de la pintura: Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995.
- 17 Malcolm, 2003, pp. 170-171 [op. cit. n. 13].
- 18 Según noticia facilitada por sir John Elliott, a quien agradecemos de nuevo su gentileza.
- 19 Por ejemplo, la representación de la Fuente de los Tritones que realizó éste, con la de la Fuente de los Dioses que dibujó Ferrer, Ambas son estructuras igualmente complejas, pero mientras el encargado de negocios no acierta a sacar partido de dicha complejidad y su descripción resulta algo confusa, en lo que se refiere al Secretario de Sandwich, su precisión descriptiva y su dominio de las leyes de la perspectiva le sirven para que el conjunto se perciba como un todo armónico en el que las distintas partes se encuentran interrelacionadas.
- 20 Según las características de las fuentes, las perspectivas son más o menos altas. Así, la complejidad del conjunto de la Fuente de Hércules invitó al autor del dibujo a emplear un punto de vista más bajo que en el resto de las representaciones.
- 21 Véase el Catálogo de la Exposición *Felipe II, el rey íntimo: jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, y Patrimonio Nacional, Aranjuez, 1998, nº 117 y ss.
- 22 J. L. Sancho, "S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace... Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla", *Reales Sitios*, XXXVII, 146 (2000), p. 35.
- 23 K. Gschwantler, "El 'Joven de Magdalensberg'", Catálogo de la Exposición *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 49-69.
- 24 Fue identificada en H. Keutner, "Die Bronze Venus des Bartolommeo Ammannati Ein Beitrag zum Problem des Torso in Cinquecento", en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XIV, 1963, pp. 79-92. Véase también M. Estella, "La Venus del Jardín de la Isla de Aranjuez", Catálogo de la Exposición *Adán y Eva en Aranjuez*, 1992, pp. 71-88 [op. cit. n. 23].
- 25 M. Estella, 1993, p. 77 [op. cit. n. 11].
- 26 M. Estella, "Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez", *Velázquez y el arte de su tiempo*, CSIC, Madrid, 1991, p. 342.
- 27 M. Estella, 1993, p. 74 [op. cit. n. 11].
- 28 J. L. Sancho, 2000, p. 38 [op. cit. n. 22].
- 29 *Ibidem*, p. 34.
- 30 Sin embargo, hay cierta ambigüedad en lo que se refiere a la definición de ese polígono, lo que en alguna ocasión dio lugar a confusiones. Así por ejemplo, en la estampa que aparece en el citado libro de Allain Manesson Mallet, se confunde el octógono con un pentágono.
- 31 J. J. Martín González, *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Gredos, Madrid, 1991, p. 160.
- 32 S. Deswarte-Rosa, "Le Cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'Art*, 88 (1990), pp. 52-63.
- 33 J. A. Álvarez Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y casa de Aranjuez*, Imprenta Real, Madrid, 1804, p. 290.
- 34 M. Estella, 1992, pp. 73 y 75 [op. cit. n. 24].
- 35 Véase J. J. Martín González, "Real Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 237-252.
- 36 A. Brostrom, "A new addition to Zanobi Lastricati: Fiorenza or the Venus Anadyomene: the fluidity of iconography", *Sculpture Journal*, 1 (1997), pp. 1-6.
- 37 J. L. Sancho, 2000, pp. 31-32 [op. cit. n. 22].
- 38 Ch. Avery, *Giambologna*, Phaidon, Somerset, 1987, p. 214. Lo reproduce J. L. Sancho, 2000, p. 35 [op. cit. n. 22].
- 39 Reconstruyó esta historia, I. Buchanan, "The collection of Nicolaes Jongelinc: I, Bacchus and the Planets, by Jacques Jongelinc", *The Burlington Magazine*, febrero 1990, pp. 102-113.
- 40 A. Lefebvre, "Un singe en bronze de Jean Bologne", *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XXXIV (1984), pp. 184-188.
- 41 Catálogo de la Exposición *Felipe II, el rey íntimo...*, 1998, nº 133 [op. cit. n. 21].
- 42 Véase J. Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press New Haven, 1985, pp. 404-405, 409-410, 411, 415. Las láminas 124-126 muestran cada uno de los cuatro grupos diferentes.
- 43 Véase J. L. Sancho, 2000, pp. 36-37 [op. cit. n. 22].
- 44 *Ibidem*, p. 37.
- 45 Véase J. L. Sancho, *Las fuentes de los Tritones y las Conchas en el Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional-Iberdrola, S.A., Madrid, 2000.
- 46 J. L. Sancho, 2000, p. 26 [op. cit. n. 22].
- 47 Véase M. Estella, 1993, pp. 1970-1971 [op. cit. n. 11]; Catálogo de la Exposición *Felipe II, el rey íntimo...*, 1998, nº 87 [op. cit. n. 21].
- 48 Una fotografía del estado en que quedó tras esa reconstrucción, en C. Añón y J. L. Sancho, dirs., *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, s.a., p. 432.
- 49 J. Rivera, "Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI", en *A propósito de la Agricultura de jardines de Gregorio de los Ríos*, Real Jardín Botánico, Madrid, 1991, pp. 103-135.
- 50 Catálogo de la Exposición *Felipe II, el rey íntimo...*, 1998, nº 152 y 153 [op. cit. n. 21]; y C. Añón y J. L. Sancho, dirs., p. 435 [op. cit. n. 48].



Giambattista Morelli y Luca Giordano, Bóveda del Despacho de Carlos II, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

Luca Giordano en el Palacio Real de Aranjuez

Por Javier Jordán de Urríes y de la Colina
*Patrimonio Nacional*¹

El hallazgo de los frescos de Luca Giordano en la bóveda del despacho de Carlos II en el Palacio Real de Aranjuez, con el retrato alegórico del Rey en una de las facies del dios Jano, ha renovado el interés por la obra del pintor napolitano en aquel Real Sitio². De antiguo se tenía noticia del programa decorativo dispuesto a finales del siglo XVII en ese Real Palacio, de las pinturas murales y al óleo realizadas por Giordano para la "Cámara" y el "Cuarto del despacho" del último Monarca de la Casa de Austria en España. Sin embargo, las diversas alteraciones arquitectónicas y funcionales del Palacio en los siglos pasados trascorrieron por completo esas decoraciones, con la pérdida de las pinturas de la bóveda de la Cámara, el olvido y posterior ocultación de las del Despacho y la disgregación de los lienzos pintados *ex profeso* para esos dos destacados espacios del Palacio de los Austrias. Estos inconvenientes han dificultado la identificación de los cuadros que componían las dos series y, en consecuencia, se ha ignorado el sentido de las mismas en unas decoraciones dominadas por las representaciones de las bóvedas.

La primera noticia publicada de las pinturas, si bien algo confusa, la facilita Antonio Palomino en *El Parnaso español pintoresco laureado*, de 1724, cuando detalla los diversos trabajos de Lucas Jordán para el Rey:

Acabadas estas obras [del Sagrado Monasterio de San Lorenzo del Escorial] se vino Lucas a Madrid [...] Y en el Palacio de Aranjuez pintó también varios cuadros de historia, y de los Elementos, y Estaciones del año [...] Después de estas pinturas del óleo, determinó su Majestad que se acabase aquella gran pieza del Retiro, que por haber estado informe hasta entonces, le llamaban el *Casón*³.

Hay que destacar que el pintor cordobés, seguidor de Giordano y buen conocedor de su actividad española, no habla de frescos sino de "pinturas del óleo", pero décadas más tarde Antonio Ponz aportaba en su *Viage de España*

interesantes noticias acerca de las pinturas murales y de caballete del napolitano en el Palacio de Aranjuez:

la bóveda, y friso de una pieza, que llaman el Gabinete antiguo, fue bravamente pintada por Jordán, y en el medio hay un Jano con otras figuras, y también las hay en el dicho friso. Se ven en esta misma pieza siete cuadros al óleo del expresado Jordán, que representan fábulas, y cuatro países de Juan Bautista del Mazo, según la opinión del que me guiaba; de cuyo autor me dijo que eran otra porción de países, que vi repartidos por varias piezas de Palacio.

De esta manera describía en 1769 lo que restaba de la decoración del Despacho de Carlos II, ya descabalada en las primeras décadas del siglo XVIII con las reformas arquitectónicas de Felipe V en esa zona del Palacio. Así, el viajero sitúa en el Despacho cuatro paisajes procedentes de la contigua galería –compartimentada en cinco estancias con el primer Borbón de España–, y en otras "piezas" del Palacio pudo contemplar cuadros de Giordano que, como veremos, formaron parte de las decoraciones del Despacho y la Cámara de Carlos II:

En una, que llaman de Mayordomos, hay colocados otros seis cuadros de Jordán de alegorías, y fábulas, y entre ellos es de admirar uno, en que están toda suerte de animales escuchando la música de Orfeo, con tal gracia de actitudes, y atención a la armonía, que sorprende tanto como podría hacer la misma música⁴.

Estas referencias a los *jordanes* de Aranjuez pueden completarse con una información anterior y más precisa, la facilitada en los inventarios de la *Testamentaria de Carlos II*, en los que fueron registrados, con sus marcos dorados, los dieciocho cuadros de Giordano que había en el Palacio de Aranjuez en 1700: nueve en la "Cámara del Rey nuestro Señor"⁵ y otros nueve en el "Cuarto del despacho"⁶. El inventario menciona también, en la Cámara, los "Cinco óvalos que están en el techo, embutidos en el yeso y son de la misma mano [de Jordán]" –esto es la

decoración perdida de la bóveda de la actual Sala de espejos-, no así las otras cinco representaciones al fresco descubiertas en el Despacho en fecha reciente, referencia por demás innecesaria en un inventario de bienes muebles. Es verdad que en el documento no se expresan los asuntos concretos de los cuadros –sólo se dice que son “de diferentes fábulas”-, pero sí las medidas de estos lienzos mitológicos, que venían a adaptarse al espacio disponible en las paredes, según dictaban los criterios decorativos de la época. Encontramos, pues, en la *Testamentaria* de 1700 la sucinta descripción de las decoraciones carolinas en el Despacho y la Cámara del Rey.

Esta somera información no ha bastado hasta ahora para la identificación de los cuadros, si bien en la monografía que Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi dedicaron a Luca Giordano se proponen como posibles integrantes del conjunto varias pinturas inventariadas desde antiguo en el Palacio Real de Aranjuez, aunque algunas de las que formaron parte de las decoraciones quedaron fuera y, por el contrario, se incluyeron otras ajenas a estos dos ciclos pictóricos. En cualquier caso, los estudiosos del napolitano no se plantearon la ordenación de las series del Despacho y Cámara, como tampoco han atendido al significado que estas representaciones tenían en espacios tan señalados del Palacio⁷.

En estas páginas presentamos la identificación de la mayor parte de esos cuadros mitológicos, con su situación precisa en las paredes. La restitución propuesta se fundamenta en la interpretación de las medidas facilitadas en el referido inventario de 1700, en la necesaria coherencia argumental y estilística de unos conjuntos realizados *ex profeso* para la Cámara y el Despacho –en maneras acordes a las pinturas de las bóvedas-, así como en el hecho de que esos cuadros, que más adelante detallaremos, vengan recogidos de forma continuada en los inventarios del Palacio Real de Aranjuez, algunos de ellos localizados incluso en la pieza que fue “Cuarto del despacho” de Carlos II, destinada, como se sabe, a simple guardarropa de las Reinas en tiempos de Carlos IV (inventario de 1794⁸) y Fernando VII (inventarios de 1818⁹ y 1834¹⁰). Este cambio en la función del Cuarto vino propiciado por la llegada de la nueva dinastía y la continuación de las obras del Palacio por el ala oriental, que supusieron el desplazamiento de los usos de las habitaciones hacia Levante, con vistas al Jardín nuevo o Parterre, postergando buena parte de la crujía meridional como zona secundaria¹¹.

Es obligado iniciar el estudio con el análisis del espacio arquitectónico del “Cuarto del despacho” y “Cámara del Rey nuestro Señor” en 1700 a fin de determinar la distribución de los cuadros en las paredes. Por fortuna disponemos de información suficiente para hacernos una idea cabal de la arquitectura del Cuarto del Rey en ese tiempo¹². Resultan trascendentales sin duda la planta del piso prin-

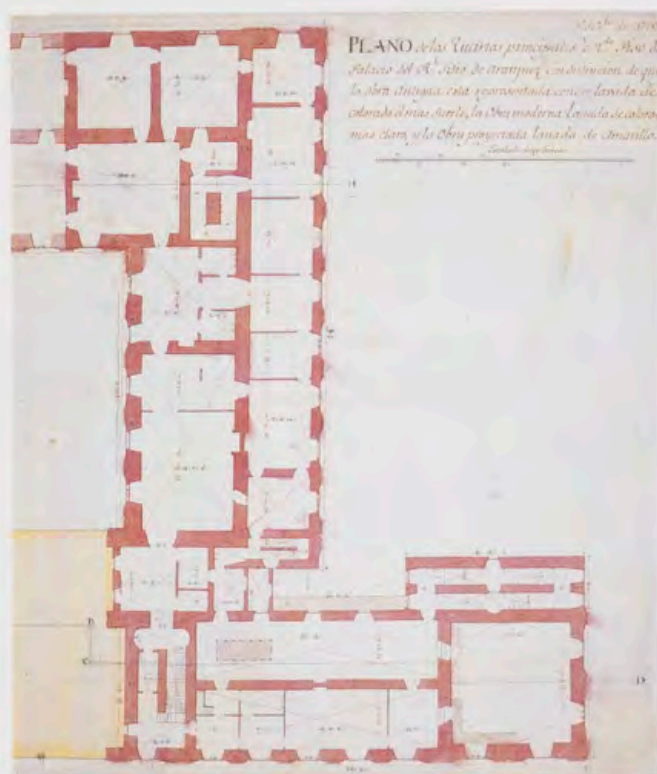
cipal del Palacio levantada por Juan Gómez de Mora en 1626 (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana), que copia las antiguas trazas del XVI, y la que se atribuye a Pedro Caro Idrogo y Étienne Marchand, de 1728 (Madrid, Centro Geográfico del Ejército, Cartoteca Histórica), con las primeras reformas borbónicas, dibujos que deben ser analizados a la luz de la realidad arquitectónica que ha pervivido en esos cuartos alterados en diversos momentos. Hay que tener asimismo en cuenta las dimensiones de los cuadros del inventario, porque esas medidas estaban condicionadas, como es lógico, por el espacio disponible en las paredes.

Cuarto del Despacho de Carlos II

El “Cuarto del despacho” y “Cámara del Rey nuestro Señor” estaban situados en la crujía meridional del Palacio contiguos a los extremos del “Salón” o galería larga con balcones abiertos al Mediodía, al Jardín del Rey dispuesto por Felipe II y reformado por Felipe IV, “que le goza el Rey desde sus ventanas”, como anotó Juan Gómez de Mora en su *Descripción de las Casas del Rey*¹³. El “Cuarto del despacho” tiene también su balcón hacia el Sur, y en tiempos de Carlos II se accedía al mismo por tres puertas: una que daba paso desde el rellano de la escalera reservada del Monarca, en el extremo norte de la pared de Poniente; otra, dispuesta en diagonal en el muro norte, que abría desde la Sala; y la tercera comunicaba con el “Salón”, decorado en los últimos años del reinado de Felipe IV con una amplia serie de paisajes que encerraban asuntos mitológicos, y vistas¹⁴. Esta última puerta, con su marco en mármol de San Pablo, ha permanecido inalterada a través de los siglos en el extremo sur de la pared Este.

Pues bien, de los nueve cuadros que colgaban en el Despacho el 27 de diciembre de 1700, día en el que se forma el inventario del Palacio, de dos se dice que son “sobrepuestas” (de “vara de alto y una y media de ancho”, que en el sistema métrico decimal equivale, aproximadamente, a 83 por 125 cm), aunque había un tercer cuadro que presentaba idénticas medidas, siendo así la tercera sobrepuesta de un cuarto que contaba, como hemos visto, con tres vanos para poder entrar y salir.

De las otras seis pinturas recogidas en el inventario, dos son de grandes dimensiones, pues miden “cuatro varas y media de largo y dos y tercia de alto”, es decir unos 195 cm de altura por 376 de anchura, y ocupaban necesariamente las paredes de Poniente y Oriente, que con sus puertas en uno de sus extremos –abiertas a la escalera reservada y al “Salón”- eran las únicas que permitían tales dimensiones, toda vez que las paredes norte y sur, además de ser ligeramente más cortas que las otras, quedaban rotas, respectivamente, por la puerta que da a la Sala y el balcón que invita al goce del Jardín del Rey.



Atribuido a Pedro Caro Idrogo y Étienne Marchand, detalle de la cruzija meridional de la Planta principal del Palacio Real de Aranjuez en 1728. Centro Geográfico del Ejército, Archivo Cartográfico, Madrid.

Un extremo controvertido del inventario, que no podemos pasar por alto, son los tres cuadros que fueron registrados de la siguiente manera: “tres de la misma altura [en referencia al cuadro anterior, que mide una vara] y vara de ancho”, es decir unos 83 cm en cuadro, formato absurdo para ese Cuarto si tenemos en cuenta que ya había tres sobrepuestas y no podía haber tres puertas más. Este aparente sinsentido se debe con seguridad a un desliz de la persona que formó el inventario, que tomaría la altura de dos varas y tercia, es decir unos 195 cm, manejada en otros lienzos, como la del cuadro anterior, aunque éste en realidad era de una vara de alto¹⁵. El cuadro que resta presenta unas medidas de dos varas y tercia de alto por dos varas de ancho, equivalentes a unos 195 por 167 cm.

Con todo lo expuesto, tras un detenido estudio de la obra conocida de Luca Giordano y, en particular, de los cuadros de este pintor inventariados en Aranjuez desde 1794, y atendiendo a los tonos azules predominantes en los frescos de la bóveda, vemos que hay una serie plenamente coherente del napolitano que se ajusta a las variadas medidas del inventario y por tanto del Despacho.

En efecto, comprobamos que en el Despacho se narró el mito de Orfeo, desde la muerte de su esposa Euridice por el mordisco de una serpiente hasta su propio fin a manos de las bacantes, ciclo culminado con el lienzo de *Apolo en el monte Parnaso*, en íntima relación con el discurso propuesto. Comenzaba, pues, la serie en la pared meridional

con los cuadros de *Euridice mordida por la serpiente* (PN, Inv. nº 10079064) y *Muerte de Euridice* (PN, Inv. nº 10079060), situados a los lados del balcón, con las figuras principales, en simetría, “irrumpiendo” con su tragedia en el Despacho¹⁶. El relato de Orfeo y Euridice era conocido en España por Ovidio (*Metamorfosis* X y XI 1-84) y, sobre todo, por las *Geórgicas* de Virgilio (IV 457-527), que fue para los poetas del Siglo de Oro la principal fuente órfica. La ninfa Euridice perdió la vida en su huida de Aristeo, y el semi-dió Orfeo descendió al reino de las sombras para implorar por su amada esposa a las divinidades infernales. Recitó a Plutón y Proserpina sus penas “al son leve y dulcísimo de su lira”¹⁷, y obtuvo de ellos la gracia de recuperarla bajo la condición de no volver la cabeza hasta haber salido de los Infiernos, promesa que incumple fatalmente, para mirarla, en el momento captado por Giordano.

En la pared de Poniente continuaba la historia con *Orfeo en el monte Ródope* (PN, Inv. nº 10022663), rodeado de ninfas, sátiros y animales, lamentando su dolor, y un cuadro, que no ha sido posible identificar, sobre la puerta que daba a la escalera reservada del Rey, en el extremo norte del muro.

En la pared norte, con dimensiones ajustadas al espacio libre dejado por el hueco de la puerta, estaban los cuadros de *Orfeo desdeña a las bacantes* (PN, Inv. nº 10079063), una sobrepuerta no localizada y *Orfeo atacado por las bacantes o Muerte de Orfeo* (PN, Inv. nº 10073215), cuadro que pone fin a la serie órfica y recuerda los versos del *Orfeo en lengua castellana*: “armada escuadra de mujeres locas / con los ojos feroces, y bañadas / de ira y furor las descompuestas bocas / porque fueron lascivas despreciadas”¹⁸.

En la pared oriental, para concluir el ciclo, en la zona donde el Rey tenía seguramente su “bufete de jaspe con un pie embutido de diferentes piedras ágatas y otros géneros”¹⁹, frente a la escalera reservada del Monarca, estaba el lienzo grande de *Apolo en el monte Parnaso* (PN, Inv. nº 10022662)²⁰ y una sobrepuerta, que no es posible determinar con seguridad, en el extremo sur de la misma pared.

Una de las sobrepuestas del Despacho era *Apolo con los rebaños del rey Admeto* (PN, Inv. nº 10030010), mantenida en su sitio a lo largo del siglo XVIII y primeras décadas del XIX²¹. Este episodio del dios apacentando ganados era interpretado en la época como alusión a la tarea de gobierno, según leemos en el *Teatro de los dioses de la Gentilidad*, de Fray Bernardo de Vitoria:

[Apolo] se fue para Admeto, Rey de Tesalia, el cual le recibió benignamente: y deseando honrarle, y favorecerle, le dio gran parte de tierra, cerca del río Anfriso, donde estuvo como Virrey de aquella tierra: y como esto de tener vasallos, y gobierno en letras divinas, y humanas, se llama ser pastor, vinieron a decir de él, que lo había sido, y así le llaman por figura perifrasis, pastor de Admeto, y pastor de Anfriso²².

Las otras dos sobrepuestas habremos de buscarlas entre los cuadros registrados en la *Testamentaria de Carlos III*, de

1794, anterior a la francesada, puesto que no figuran en los inventarios posteriores del Palacio ²³. En efecto, en la "Última pieza del Cuarto del Príncipe N.S.", junto a otra pintura de medidas semejantes, también "Pasaje de Fábula", sin especificar, se hallaba un lienzo de "Apolo huye de un villano", por Giordano ²⁴, que podría formar parte de un pequeño ciclo reservado al dios sobre las puertas. Cuenta Teodoncio que

Apolo en cuanto hombre fue un Rey de Arcadia, el cual dándoles leyes las hacía guardar con grande rigor. Enojados dello los Arcades, con favor de Aristeo le echaron del Reino; y él fuese con Admeto, Rey de Tesalia, el cual queriendo honrar a Apolo, y favorecerle, diole cierta parte de su tierra, junto al río Anfriso, que otros dicen Anferiso, en donde estuvo a manera de Rey, teniendo vasallos, y gobierno: y esto se llama ser pastor, porque los Reyes se llaman pastores de gentes ²⁵.

Así pues, ese "Apolo huye de un villano" pudiera representar la huida de Arcadia, y, en función del asunto representado en la tercera sobrepuerta, podría ordenarse la historia, que tal vez comenzaba con Apolo reinante en Arcadia compartiendo pared con *Orfeo en el monte Ródope*. En tal caso el *Apolo con los rebaños del rey Admeto* sería la sobrepuerta de la pared oriental, de manera que en Poniente y Levante prevalecerían las composiciones serenas y estáticas, mientras que en los muros sur y norte éstas resultarían más movidas y agitadas por medio de marcadas diagonales.

Como vemos, en estos lienzos se narra el mito de Orfeo, junto al gran lienzo de *Apolo en el monte Parnaso* y tres sobrepuertas que quizá representaban escenas relacionadas con el dios de la Poesía. Angelo Poliziano trató en la

Nutricia del poder civilizador de la poesía y el canto, simbolizados por Apolo y Orfeo, sobre el hombre salvaje. En el mismo sentido, las antiguas fuentes órficas nos muestran al vate tracio como civilizador y educador de los hombres, amansando su salvajismo y moviendo sus inteligencias, lo que se expresa poéticamente con la detención de los ríos y el movimiento de las piedras ante su música ²⁶. Esta faceta de Orfeo fue destacada por Horacio en sus conocidos versos del *Arte poética*: "Silvestris homines sacer interpresque deorum / caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones" ²⁷.

La elección del discurso se comprende si consideramos la imagen literaria del Real Sitio de Aranjuez –paradigma de la naturaleza en la que tenían cabida los dioses de la Fábula ²⁸– y la extensión de la fama del mito de Orfeo en la España del siglo XVII, como reflejan el *Orfeo* de Juan de Jáuregui (Madrid, 1624), el *Orfeo en lengua castellana*, publicado con el nombre de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1624), los autos sacramentales alegóricos dedicados a *El divino Orfeo* por Pedro Calderón de la Barca (versiones de 1634 y 1663) o el *Euridice y Orfeo* de Antonio de Solís contenido en la *Parte diez y ocho de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1662; comedia reeditada en Madrid, 1681) ²⁹. Los poetas españoles aceptaban la versión de que Orfeo fue hijo de Apolo, y tanto uno como el otro eran tenidos como civilizadores y educadores de los hombres. Estas facultades estarían relacionadas en el Despacho con el gobierno del Soberano simbolizado en el Jano bifronte de la bóveda, con el retrato alegórico de Carlos II. Es sabido que el dios Jano había suavizado la brutalidad de las costumbres



Alzados sur y oeste del Despacho de Carlos II en el Palacio Real de Aranjuez.

de las gentes del Lacio, con la formación de ciudades, dictando leyes e inculcando a la población el amor a la justicia y a la honestidad. Personificación de la soberana inteligencia, concededor gracias a Saturno del pasado, el presente y el porvenir, en Roma le fue consagrado un templo "que permanecía cerrado en tiempo de paz y era abierto tan pronto como la guerra estallaba" ³⁰.

El sabio Athanasius Kircher vio en la Monarquía de Carlos II la omnipresencia y el dominio atemporal que Jano representaba en la mitología ³¹. Ya ha sido señalada la inclusión de la imagen del dios en una estampa dedicada a Carlos II en el *Almanach royal* francés de 1673, y en decoraciones efímeras del reinado, con motivo de las entradas en Madrid de las Reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo ³². En fin, la presencia del dios de las dos caras en el Despacho resultaría evidente para los lectores de Fray Baltasar de Vitoria, que dejó escrito:

Entre las buenas condiciones, y propiedades de un Príncipe, dice Claudiano, que ha de tener muchos ojos, y muchas orejas para oír, y ver las necesidades de sus vasallos, tal juzgo yo que debió ser Jano, pues metafóricamente le pintaron los antiguos con dos caras, en las cuales era forzoso tener doblados los ojos, y las orejas ³³.

En esta revista fue presentado el hallazgo de la bóveda del Despacho de Carlos II, con un detallado estudio en el que fueron analizados los estucos de Giambattista Morelli y los frescos de Giordano ³⁴. El napolitano figuró en el recuadro central al dios Jano, sosteniendo una llave y una vara, con el templo de la Paz y la silueta del orbe a sus espaldas, y a sus pies las Estaciones, que marcan el ciclo de la vida, flanqueado por las "medallas" con las alegorías de la *Generosidad*, *Clemencia*, *Humanidad* y *Severidad*, que

muestran al Rey en su tarea de gobierno generoso, clemente y humano, al tiempo que severo, puesto que la matrona con indumentaria real y coronada de laurel parece señalar con el cetro el ángulo nordeste del Despacho, el lugar en el que presumiblemente el Rey tenía su bufete, semejante en esencia a las mesas italianas con ricos tabletos que atesora el Museo Nacional del Prado procedentes de las Colecciones Reales ³⁵. De esta manera Carlos II se mostraba asociado a Jano en la bóveda, cuando entraban las visitas, y al dios Apolo, que tenía a sus espaldas el monte Parnaso, cuando éstas se situaban frente al bufete. Así, las audiencias que allí tenían lugar encontraban su paralelo en el cuadro de *Apolo en el monte Parnaso*, con las figuras de sabios y filósofos que acuden a la presencia del dios en la zona próxima a la puerta que comunica con el "Salón", acceso obligado por el ceremonial cortesano, que permite además la adecuada contemplación del fresco central. En la posición indicada el Rey también podría ver correctamente la bóveda, recibiría la luz por su izquierda, ideal para la escritura, y quedaría oculto a la curiosidad de los que aguardaban en la Sala o en el "Salón", y sólo los criados de mayor confianza tendrían acceso directo a la real persona por la puerta de la escalera reservada.

Las pinturas de la bóveda se encuadran en una decoración de estucos anterior que corresponde al reinado de Felipe IV, en la que Morelli alternó los motivos religiosos, cuatro personificaciones de las Virtudes —*Esperanza*, *Caridad*, *Justicia* y *Prudencia*—, con los mitológicos, al incluir dioses y semidioses de la Fábula: *Hércules*, *Mercurio*, *Neptuno* y *Atlas* —el primero asociado de antiguo a la Monarquía Hispánica—, con el águila del Imperio (ángulo SE), Castilla



Alzados norte y este del Despacho de Carlos II en el Palacio Real de Aranjuez.



Luca Giordano, Apolo en el monte Parnaso, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

(SO) y los escudos de León (NO) y, semicortado y partido, de Castilla y León con la Casa de Austria (NE), en las veneras sostenidas por esfinges, todo ello entre hojas de acanto, gallones, contarios, festones, cornucopias, tornapuntas y conchas, como las que soportan los cuatro bellos *putti* derivados de modelos de Alessandro Algardi. Con esta obra se dotaba a este pequeño espacio y al Palacio Real de Aranjuez de un fuerte contenido político y simbólico de la dinastía habsbúrgica.

Pero los estucos no fueron del todo concluidos, como señala Palomino ³⁶, y se ha podido comprobar en la restauración, y el dorado es posterior a la ejecución de los frescos ³⁷, de manera que la decoración del conjunto vino a completarse y a ponerse "al día" con Carlos II, alternando estucos y dorados con pinturas al fresco, como se había hecho en los años 40 en las salas del Palazzo Pitti debidas a Pietro da Cortona o tres décadas más tarde en la *Galerie des glaces*, bajo la dirección de Charles Le Brun, en el Versalles de Luis XIV ³⁸.

Cámara del Rey nuestro Señor

Con la misma facilidad que en el Despacho pueden determinarse los cuadros que vestían las paredes de la "Cámara del Rey nuestro Señor", su Dormitorio, que se encontraba en el extremo oriental del Palacio edificado en el XVI, en un espacio que en la actualidad corresponde a la Sala de espejos, diseñada por Juan de Villanueva como Gabinete de la Reina María Luisa de Parma. Enclavada en un ángulo con dos balcones, uno abierto a Levante y el otro al

Jardín del Rey, estaba comunicada por sus dos puertas con el Dormitorio de la Reina, al Norte, y el "Salón", hacia el Oeste. Ambas puertas serían modificadas con los Borbones, la del Oeste en altura, y la del Norte fue desplazada al extremo Este y elevada casi hasta la cornisa para alinearla con la enfilada de la crujía oriental. Su primitiva disposición se aprecia en las plantas de 1626 y 1728.

De los nueve cuadros que había en la Cámara del Rey sobresalía uno por sus dimensiones: "cuatro varas y media de largo y dos [sic] de alto", que equivale a unos 167 cm de alto por 376 de ancho ³⁹, y ocupaba la pared de Poniente, la única que permite semejante anchura. Otra pintura, de "dos varas y media de largo y dos y tercia de alto" (≈ 195 por 209 cm), estaba con seguridad en el tramo largo de la pared norte, y al otro lado de la puerta el cuadro más estrecho de los de la Cámara, con "dos varas y tercia de alto y tres cuartas de ancho", esto es unos 195 por 62 cm. Las cuatro pinturas verticales restantes son de dos diferentes anchos: dos "de la misma altura [dos varas y tercia] y vara y media de ancho" (≈ 195 por 125 cm) y las otras dos "de dicha altura [dos varas y tercia] y vara de ancho" (≈ 195 por 83 cm), y colgaban flanqueando los balcones. Como una pared es algo mayor que la otra y los balcones están centrados y tienen medidas semejantes, las de mayor ancho debemos situarlas en la pared de Levante y las más estrechas en la meridional.

Queda por disponer la ubicación de las dos sobrepuestas, ambas de "vara y media de ancho" (unos 125 cm), aunque de diferente altura ("vara y tercia" una y "una vara" la otra, es decir 111 y 83 cm, aproximadamente). Esta desigualdad



Luca Giordano, Apolo con los rebaños del rey Admeto, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

se explicaría por la presumible inexistencia de una barra para las cortinas sobre la puerta que comunicaba con el Dormitorio de la Reina, puesto que la otra, la que da paso desde el "Salón", sería en todo igual a la que en el otro extremo de la galería abre al Despacho y llevaría su cortinaje.

Estas medidas del inventario de 1700 encuentran perfecto acomodo en un conjunto de lienzos que reúne la requerida unidad argumental –dones recibidos por la Tierra de las deidades del Olimpo, en relación con el origen de los tiempos y la intervención de los primeros hombres– y estilística: diagonales compositivas, posturas escorzadas, fuertes claroscuros, tonos terrosos o elementos comunes en los cuadros, tales como las figuras que vemos de espaldas en primer término, los discos solares tras las cabezas de algunos dioses o las grandes conchas empleadas como oferentes bandejas de flores.

Describiremos la decoración de la Cámara siguiendo el sentido de las agujas del reloj a partir de la puerta del "Salón", cuya sobrepuerta pudo ser el *Apolo y la serpiente Pitón* registrado en el Palacio de Aranjuez en la *Testamentaria de Carlos III*, de 1794⁴⁰, al darse la victoria del dios sobre el monstruo tras el diluvio que asoló la Tierra y del que tan sólo sobrevivieron Deucalión y Pirra, que juntos figuran en la otra sobrepuerta de la "Cámara del Rey nuestro Señor". En la misma pared oeste estaba el lienzo grande de *Triptólemo* (PN, Inv. n.º 10012760), que quiere decir *el que abre los surcos*, y, en efecto, provisto de aperos de labranza se dispone a llevar "por todo el mundo los preciosos dones de Ceres", que muestra a Deméter, la diosa maternal de la Tierra.

Ya en la pared norte, tendríamos hacia el cabecero del lecho del Rey la denominada *Alegoría de la Paz* (PN, Inv. n.º 10023227)⁴¹, lienzo cuadrangular que parece ensalzar a *Juno*, "señora de las riquezas, y de los Reinos", con su hijo Vulcano abajo tendido, precipitado del cielo por su extrema fealdad, próximo a una figura femenina alada, tal vez Iris, "que se asienta debajo del trono de Juno"⁴², y a los

pies de la esposa de Júpiter, ofreciéndole una bandeja colmada de flores, Pluto, el dios que proporciona la riqueza y el bienestar material, "porque la fertilidad de la tierra es grande, con la diligencia del hombre, y benignidad del cielo", explica Juan Pérez de Moya⁴³. De sobrepuerta, el citado lienzo de *Deucalión y Pirra* (PN, Inv. n.º 10022576), los padres de la nueva generación de seres humanos tras el diluvio, que son representados ante el oráculo de Temis y al fondo en el momento de arrojar hacia atrás las piedras de las que surgirían los nuevos hombres. Esta sobrepuerta, con mayor altura que la otra, estaba situada en el paso al Dormitorio de la Reina, tal vez en relación con la búsqueda descendencia. El lienzo estrecho y vertical de *Bóreas* (PN, Inv. n.º 10012762)⁴⁴, el viento del cierzo que empuña las yeguas⁴⁵, completaba el muro norte y venía a insistir en la idea de la fertilidad.

A los lados del balcón de Levante tendríamos el cuadro de *Las Parcas* (PN, Inv. n.º 10023048), que hilan la trama de la existencia humana, sometidos como estamos a las leyes de los dioses, y el de *Apolo* (PN, Inv. n.º 10023049)⁴⁶, sentado sobre el orbe, sosteniendo la lira y un manojo de espigas.

Y, para concluir el ciclo, en la pared sur flanquearían el balcón el cuadro de *Ceres* (PN, Inv. n.º 10079067)⁴⁷, coronada de espigas, sobre un extraño animal que vendría a representar una de las serpientes que tiraban de su carro, y el de *Júpiter* (PN, Inv. n.º 10012761), junto a una joven, tal vez Leda, con un cisne a sus pies en alusión a sus amores con la hermosa esposa de Tindáreo⁴⁸. Todo ello formando parte de un ciclo consagrado al origen de los tiempos y a la fertilidad, en el Dormitorio de un Rey que murió sin descendencia⁴⁹.

La concreta disposición de las parejas de cuadros verticales de las paredes con balcones obedece a criterios compositivos y a la evolución de los discos solares que Apolo, Ceres y Júpiter tienen tras sus cabezas, en función del recorrido del Sol por las fachadas del Palacio. Porque el Sol seguramente regía la bóveda.

No hay motivos para pensar que sea incorrecta la precisa referencia del inventario a los "Cinco óvalos que están en el techo", que en esencia mantendrían la disposición de las "medallas" del Despacho, en el centro y en las cuatro fachadas de la bóveda. En el British Museum de Londres (n.º 1950.11.11.59) se conserva un dibujo de Giordano, supuesto "Sacrificio al Sol", inscrito en un óvalo, que pudiera ser un estudio para la escena central. Las semejanzas compositivas con el recuadro de Jano son evidentes –un personaje principal con otros a sus pies– y el tono de la obra, conocido por un lienzo cuadrado derivado del dibujo⁵⁰, se adecua perfectamente al de los lienzos de la Cámara. En tal caso, existiría una relación clara entre estas dos bóvedas del Palacio, porque Jano

fue dicho Sol, Caos, Cielo, simiente del mundo, padre de los Dioses, ánima del mundo, que mueve los cielos, y los elementos, los animales, y a los hombres⁵¹.

Este ciclo, consagrado a la fertilidad de la Tierra gracias a los dones recibidos de los dioses, sería consecuencia de la creación descrita por Ovidio en el inicio de las *Metamorfosis*:

Antes de existir el mar, la tierra y el cielo, continentes de todo, existía el caos. El Sol no iluminaba aún el mundo. Todavía la Luna no estaba sujeta a sus vicisitudes. La Tierra no se encontraba todavía suspenda en el vacío, o tal vez quieta por su propio peso. No se conocían las riberas de los mares. El aire y el agua se confundían con la tierra, que todavía no había conseguido solidez. Todo era informe. Al frío se oponía el calor. Lo seco a lo húmedo. El cuerpo duro se hincaba en el blando. Lo pesado era ligero a la vez. Los dioses, o la naturaleza, pusieron fin a estos despropósitos, y separaron al cielo de la tierra, a ésta de las aguas y al aire pesado del cielo purísimo. Y, así, el caos dejó de ser. Los dioses pusieron a cada cuerpo en el lugar que le correspondía y estableció las leyes que habían de regirlos. El fuego, que es el más ligero de los elementos, ocupó la región más elevada. Más abajo, el aire. La Tierra, encontrada en su equilibrio, la más profunda.

Hecha aquella primera división, los dioses redondearon la superficie de la Tierra, y puso límites al airado mar. En seguida, añadió las fuentes, los estanques, los lagos, los ríos, corrientes por la tierra y devorados por el océano. Él mandó extenderse a los campos, cubrirse de hojas a los árboles, elevarse a los montes y a los valles hundirse.

Cabe preguntarse si Palomino interpretó la escena central de la bóveda como *Los Elementos*, que surgen después del Caos, y por eso los citó en Aranjuez en la biografía de Jordán, como hizo con las "Estaciones del año" halladas en el Despacho⁵². Pero esta lectura no parece adecuada al no concordar su representación con la *Iconología* de Cesare Ripa, fuente habitual de Giordano en esta materia⁵³.

En el inventario de 1700 se indica además que esos óvalos de la bóveda de la Cámara estaban "embutidos en el yeso", es decir que al parecer eran lienzos encastrados, a diferencia de lo que se hacía en el Despacho, lo cual explicaría su inclusión en un inventario de bienes muebles. Esta más que probable elección del óleo sobre lienzo para la bóveda, sin duda extraña, pudiera estar motivada por el efecto brillante y de contrastes luminosos buscado en los cuadros, que la técnica del fresco, de apariencia mate, no podía alcanzar ni en las terminaciones al seco.

En el mercado anticuario italiano salieron a la venta dos lienzos ovalados, de 110 por 140 cm cada uno⁵⁴, supuestas alegorías de la *Fe* y la *Caridad*, que presentan "la manera scura" de los cuadros de Aranjuez⁵⁵ en un formato del todo inusual en Giordano. Las características de estos lienzos hacen posible plantear su hipotético origen "aranjovino". De ser así, estas alegorías, junto a las otras dos pinturas registradas en la *Testamentaria de Carlos II*, vendrían a cumplir la misión de las del Despacho, ahora en relación con el uso y función de la Cámara. La figura femenina alada, con un sol en el pecho, que sostiene lo que parece una lanza, se ajusta, en parte, a la *Virtud* descrita por Ripa⁵⁶. Más compleja resulta la identificación de la otra alegoría, en algo relacionada con el "Evento buono" (Suceso favorable) explicado en la *Iconología*:

volendo intendere per la Tazza et per la Spica la lautezza delle vivande et del bere, per la gioventù i beni dell'animo, per l'aspetto lieto i piaceri che diletano et rallegrano il corpo, per lo vestito nobile i beni della fortuna, senza i quali rimanendo ignudo il buon Evento facilmente varia nome et natura,



Alzados oeste y norte de la Cámara de Carlos II en el Palacio Real de Aranjuez.



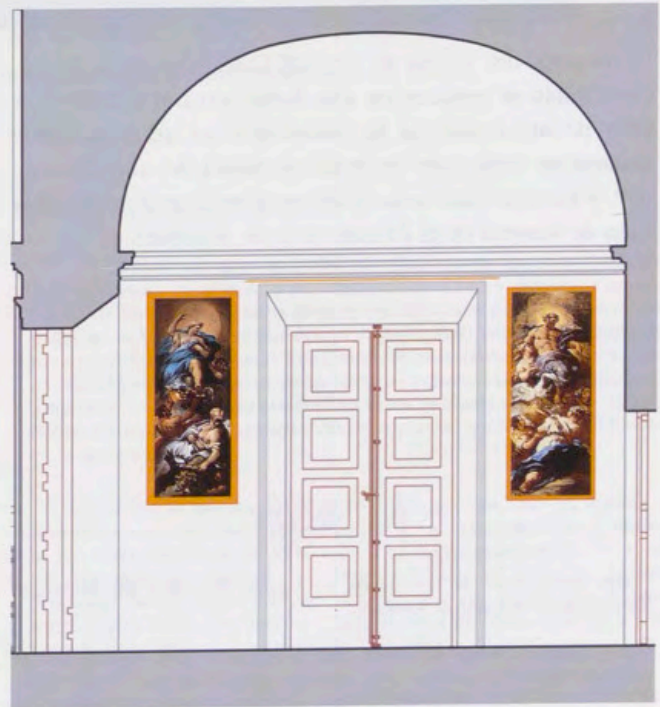
Luca Giordano, Sacrificio al Sol (?), The British Museum, Londres.



Luca Giordano, Supuesta alegoría de la Fe,
Fotografía: Cortesía de Finarte, Milán.



Luca Giordano, Supuesta alegoría de la Caridad,
Fotografía: Cortesía de Finarte, Milán.



Alzados este y sur de la Cámara de Carlos II en el Palacio Real de Aranjuez.

aunque se trata de una mujer, no de un joven, y carece de la amapola mencionada por Ripa⁵⁷, y los dos *putti* dan pie a pensar que este emblema moral tenga alguna afinidad con la "Riconciliatione d'Amore" (Reconciliación del Amor), en el sentido de una renovación del amor⁵⁸.

Vemos que las pinturas de la Cámara concuerdan con el estilo descrito por Ceán, en el que abundan "los repetidos y afectados escorzos y las luces importunas e impropias, que ayudadas de la violencia de los oscuros producen un efecto que no da la naturaleza"⁵⁹. En contraste, en el Despacho del Rey imperaba el gusto veneciano, en particular en el *Parnaso* y en el *Orfeo en el monte Ródope*, verdaderos "homenajes" al joven Tiziano del *camerino d'alabastro*, de *La ofrenda a Venus* y *La bacanal de los andrios* que sin duda admiró en las Colecciones Reales españolas, toda vez que había imitado "(de orden del Rey) a algunos de los eminentes pintores antiguos, como Rafael, Corezo [Correggio], Ticiano, y el Españolito"⁶⁰. Hay también en estos cuadros ecos del pintor de Urbino en las *Stanze* vaticanas, que muestran la diversidad de fuentes formales empleadas por un artista como Giordano tan permeable a los estilos ajenos.

Del autor intelectual del programa decorativo nada se sabe, ni de la intervención en esta materia del que fuera "Padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma", al decir de Palomino⁶¹.

Los lienzos que formaron parte de las decoraciones del Despacho y la Cámara del Rey se han situado, por lo común, en torno a 1697⁶². Si atendemos a Palomino, estos trabajos serían desde luego posteriores a los frescos de El Escorial, inmediatos a los cuadros del Real Convento de San Jerónimo en Guadalupe, que se consideran de finales de 1695 o más bien de 1696, y anteriores a los frescos de *La alegoría del Toisón de Oro* del Casón del Buen Retiro, cuyo inicio se propone en una fecha cercana a 1697⁶³. A falta de otras noticias la cronología del conjunto debe situarse en 1696 o en los primeros meses del año siguiente⁶⁴, y en todo caso sería la última gran intervención de la Casa de Austria en el Palacio Real de Aranjuez.

Notas

¹ Esta investigación se inscribe en los trabajos realizados por Patrimonio Nacional en el Real Sitio de Aranjuez.

² J. L. Sancho, "Ianus Rex. 'Otra cara' de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el *despacho antiguo* del Rey", *Reales Sitios*, XXXIX, 154 (2002), pp. 34-45. El autor adelantó, a instancias nuestras, las conclusiones de la decoración de los lienzos de Giordano que ahora pasamos a desarrollar.

³ A. Palomino Velasco, *El Museo Pictórico, y Escala Óptica [...] El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles [...]*, Por la Viuda de Juan García Infanzón, Madrid, 1724, p. 474.

⁴ A. Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay ella*, Por D. Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., Madrid, 1772, tomo I, pp. 238-239. El hecho de que hable de siete cuadros –no de nueve– en ese "Gabinete antiguo" se debe a la apertura de una segunda puerta en la pared oriental –como se aprecia en la planta de 1728–, motivo por el cual fue retirado uno de los cuadros grandes, *Apolo en el monte Parnaso*, y su "pareja" en la pared de Poniente, *Orfeo en el monte Ródope*, y ese espacio libre fue ocupado con los "cuatro países de Juan Bautista del Mazo", que serán los cuadros registrados en el inventario de 1794 en la "Última Pieza de la Guardarropa" (Archivo General de Palacio, en Madrid [AGP], Administrativa, legajo 38, cfr. *Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, transcripción F. Fernández-Miranda y Lozana, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989, tomo II, pp. 47-48).

⁵ AGP, Histórica, Caja 133. Cfr. *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1700-1703*, preparada por G. Fernández Bayton, Museo del Prado, Madrid, 1985, tomo III, p. 173;

"Cámara del Rey nuestro Señor"

"En la Cámara del Rey nuestro Señor nueve pinturas de diferentes Fábulas de mano de Jordán con sus marcos dorados, la una de cuatro varas y media de largo y dos [sic] de alto [= 167 x 376 cm; pese a la diferencia en la altura será Triptólemo, PN, Inv. nº 10012760]; otra de dos varas y media de largo y dos y tercia de alto [= 195 x 209 cm; la llamada *Alegoría de la Paz*, PN, Inv. nº 10023227]; otra de vara y media de largo y vara y tercia de alto [= 111 x 125 cm; *Deucalión y Pirra*, PN, Inv. nº 10022576]; otra de dos varas y tercia de alto y tres cuartas de ancho [= 195 x 62 cm; *Bóreas*, PN, Inv. nº 10012762]; otra de la misma altura y vara y media de ancho [= 195 x 125 cm; *Las Parcas*, PN, Inv. nº 10023048]; otra de dicha altura y vara de ancho [= 195 x 83 cm; *Ceres*, PN, Inv. nº 10079067]; otra del mismo alto y vara y media de ancho [= 195 x 125 cm; *Apolo*, PN, Inv. nº 10023049]; otra de la misma altura y una vara de ancho [= 195 x 83 cm; *Júpiter*, PN, Inv. nº 10012761] y otra de una vara de alto y vara y media de ancho [= 83 x 125 cm; sobrepuerta no localizada].

"Cinco óvalos que están en el techo, embutidos en el yeso y son de la misma mano".

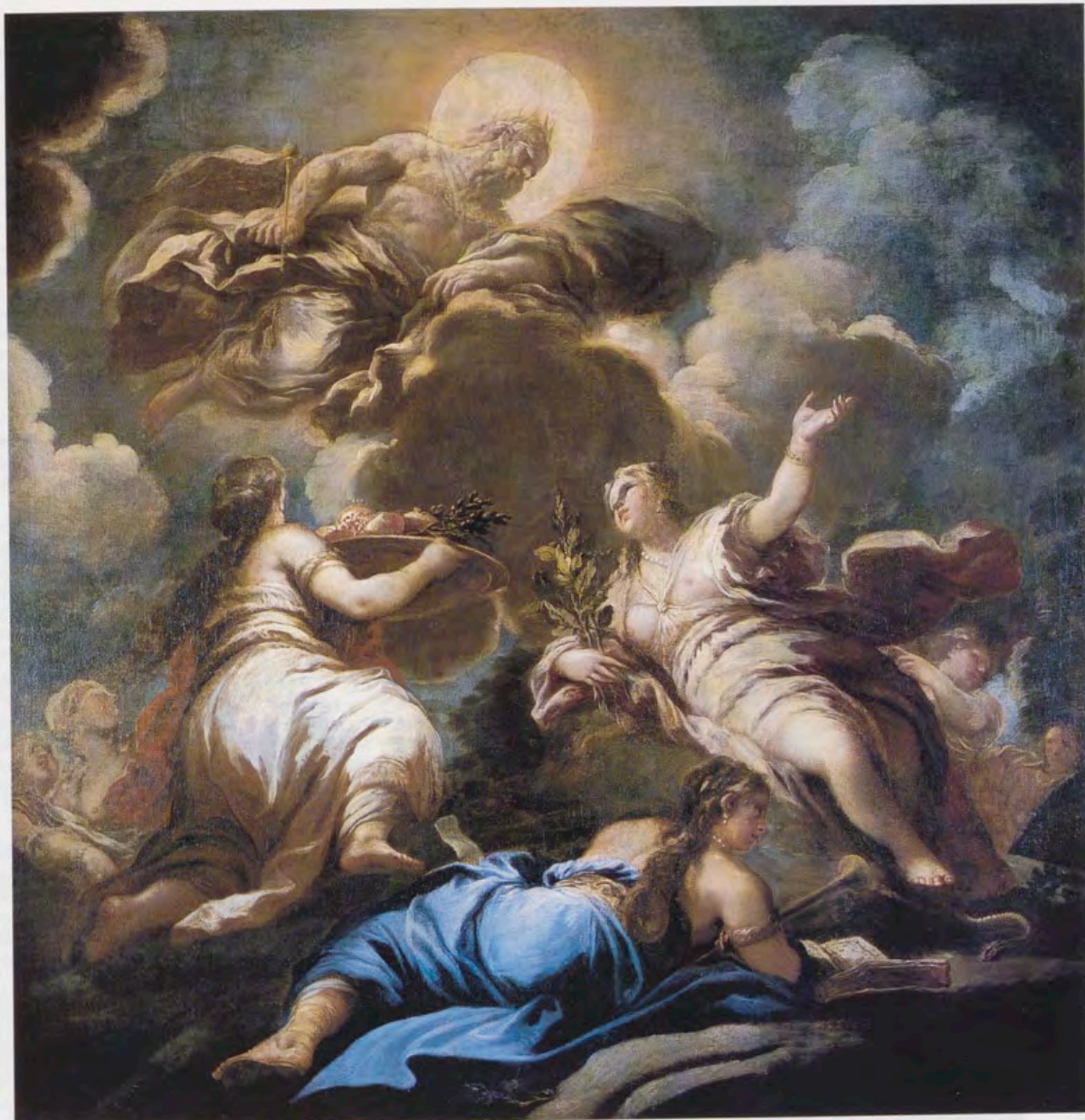
⁶ *Ibidem*, tomo III, pp. 173-174:

"Cuarto del Despacho"

"Y pasando a el cuarto del Despacho, que está [i]nmediato a dicho Salón, hallaron nueve pinturas de diferentes Fábulas con marcos dorados: la una de cuatro varas y media de largo y dos y tercia de alto [= 195 x 376 cm; *Orfeo en el monte Ródope*, PN, Inv. nº 10022663]; otra de la misma altura y largo [= 195 x 376 cm; *Apolo en el monte Parnaso*, PN, Inv. nº 10022662]; otra de la misma altura y dos varas de ancho [= 195 x 167 cm; *Orfeo atacado por las bacantes* o *Muerte de Orfeo*, PN, Inv. nº 10073215]; otra de vara y media de ancho y una vara de alto [= 83 x 125 cm; sobrepuerta no localizada]; tres de la misma altura y vara de ancho [= 83 x 83 cm –será unos 195 x 83 cm–; *Euridice mordida por la serpiente*, PN, Inv. nº 10079064; *Muerte de Euridice*, PN, Inv. nº 10079060; y *Orfeo desdeña a las bacantes*, PN, Inv. nº 10079063] y las dos de sobrepuerta de vara de alto y una y media de ancho, todas de mano de Jordán [= 83 x 125 cm; una de las tres sobrepuertas era el *Apolo con los baños del rey Admeto*, PN, Inv. nº 10030010]; un bufete de jaspe con un pie embutido de diferentes piedras ágatas y otros géneros de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho [= 167 x 104 cm]."

⁷ O. Ferrari y G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Nápoles, 2000, tomo I, pp. 340, 346-347, 383 y 403-404, núms. A563, A612a y b, A613a, b, c, d y e, A614a, b, c y d, A615, A616, A617, A621, A629 y B1, y t. II, pp. 792-795, figs. 776-784 y 787, y señalan al respecto en t. I, p. 142: "su queste opere vi è oggi il buio completo. Il materiale artistico di Aranjuez è andato soggetto in passato a numerosi spostamenti (i più importanti dei quali avvenuti all'inizio dell'Ottocento) che è oggi impossibile ricostruire". De los mismos autores: *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Electa, Nápoles, 2003, pp. 86-87, núms. [A613-A614, A617], A0266 [A613.d], A0267 [A614.a, A614.c, A614.d] y A0273 [A621], y pp. 136-137 y 202-203, figuras. También se pueden consultar los catálogos de las exposiciones dedicadas al pintor en 2001-2002: *Luca Giordano 1634-1705*, con tantas ediciones como sedes: Nápoles, Viena y Los Ángeles, comisariada por A. Rich, W. Seipel y N. Spinosa, y *Luca Giordano y España*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, comisario A.E. Pérez Sánchez, que incluye además la relación de cuadros de Luca Giordano en las Colecciones del Patrimonio Nacional. Por último, disponemos del artículo de I. Gutiérrez Pastor, "Luca Giordano en España (1692-1702)", *Reales Sitios*, XXXIX, 154 (2002), pp. 46-63, con selección bibliográfica, y del libro de M. Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán (Estado de la cuestión)*, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 2002.

⁸ *Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, 1989, tomo II, pp. 47-48 [op. cit. n. 4].



Luca Giordano, Sacrificio al Sol (?), Colección María Julia Segovia Argudo y Rafael Pérez Hernando, Madrid.

⁹ AGP, Administrativa, legajo 38. "Inventario de las pinturas existentes en el Real Palacio de este Real Sitio de Aranjuez en el día cuatro de abril de 1818, mandado ejecutar en Real orden de 27 de marzo de dicho año, al Veedor general de la Real Casa, con intervención del Contador general de la misma, con arreglo a lo que se previene en el último Reglamento de la Real Casa aprobado por S.M.", Palacio de Madrid, 6 de junio de 1818.

¹⁰ AGP, Registro, 4807. *Testamentaria de Fernando VII*, vol. I.

¹¹ J.L. Sancho, "De la galería del rey al gabinete de la reina: Felipe V en sus interiores", en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2002, pp. 336 y ss.

¹² J.L. Sancho, *El Palacio Real de Aranjuez*, Cuadernos de restauración de Iberdrola, vol. VII, Patrimonio Nacional, Iberdrola, Madrid, 2003, con bibliografía anterior.

¹³ F. Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*, CSIC, Delegación de Roma, Madrid, 1952, p. 114.

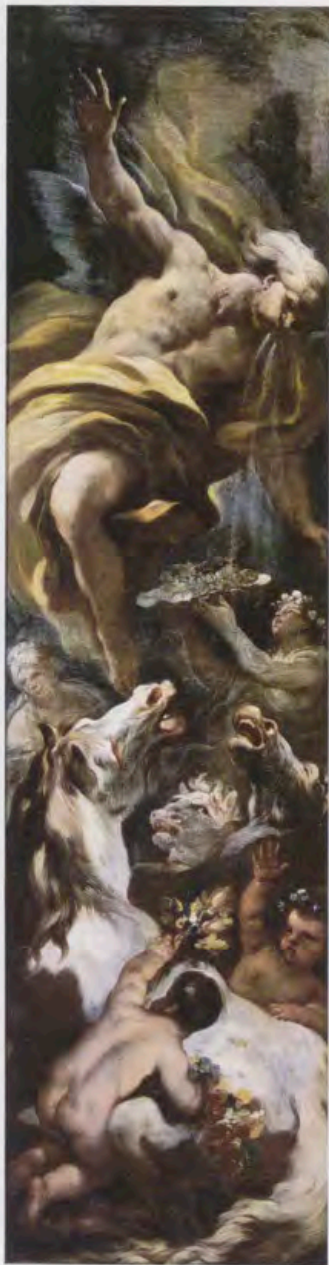
¹⁴ Véase, en este mismo número, el estudio de G. Martínez Leiva, "El 'Salón' o Galería de paisajes del Palacio Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV".

¹⁵ Vid. *supra* nota 6.

¹⁶ Los alzados han sido realizados por Doña Katia Alonso y Don Juan José Noguérón, atendiendo a nuestras consideraciones respecto a la colocación de los cuadros y otros pormenores. La altura a la que estaban colgados los cuadros (12 cm por debajo de la cornisa) viene determinada por los agujeros de las escarpas localizados en la restauración de las paredes en relación con los agujeros de las antiguas argollas visibles en los marcos originales. Se han hallado también los tacos de madera en los que estaban fijadas las barras de las cortinas: sobre las puertas y a los lados del balcón, en la parte alta.

¹⁷ La lira que le entregó Apolo es sustituida por una *viola da braccio*, el instrumento que Antonio Tempesta colocó en las manos de Orfeo al ilustrar su difundida edición de las *Metamorfosis* de Ovidio (estampas 91, 92 y 99), cfr. *The Illustrated Bartsch*. 36. *Formerly Volume 17 (Part 3)*. Antonio Tempesta. *Italian Masters of the Sixteenth Century*, Edited by Sebastian Buffa, Abaris Books, Nueva York, 1983, pp. 55 y 59, núms. 728-729 y 736. Lope de Vega habla en *La Arcadia* de "una vihuela de arco".

¹⁸ *Orfeo en lengua castellana. A la décima musa. Por el licenciado Juan Pérez de Montaluán [...]*. Por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624, fol. 40 r. [sic], en realidad fol. 39.



Luca Giordano, Bóreas, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

19 Vid. *supra* nota 6.

20 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* [...], Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, tomo II, p. 342, informa que poseía un dibujo "de aguadas para el cuadro del monte Parnaso, que está en la secretaría de Estado en Aranjuez, que no tiene más que la mancha, buscando el efecto de la composición". Esta referencia al lienzo de Apolo en el monte Parnaso demuestra que la omisión de los cuadros de Aranjuez en su *Diccionario* se debió a un descuido del autor o de la edición.

21 Se ha venido titulado *El rey David, pastor*, pero el verdadero asunto está recogido en los antiguos inventarios: "Tres pies y tres cuartos de largo, y dos pies y seis dedos de alto, Apolo sentado con la lira en una mano y en la otra el cayado guardando las vacas del rey Azmeto [sic]. Id. [Jordán]... 1.200 [reales de vellón]" (inventario de 1794, en la "Última pieza de la guardarropa", *cfr. Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, 1989, tomo II, p. 47, n.º 431 [op. cit. n. 4]) y "1 [idem, esto es cuadro] de 5/4 [de vara] ancho: Apolo guardando ganados... id. [Jordán]" (inventario de 1818, en el "Guardarropa de la Reina", *vid. supra* nota 9), no así en el inventario de 1834, que registra en ese "Guardarropa de la Reina N.S.": "Otro [cuadro] de Jordán, el Pastor Adonis entre vacas, de 3 pies de alto, por 4^{to} de ancho, su valor incluso el marco... 1.000 [reales de vellón]" (*vid. supra* nota 10). Mide, sin marco, 69 x 104 cm.

22 P. Fr. B. de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la Gentilidad*, Imprenta Real, Madrid, 1676, tomo I, libro V, capítulo VIII, "De cómo Apolo guardó los ganados del Rey Admeto", p. 550; A. Palomino Velasco, 1724 [op. cit. n. 3], t. II, *Práctica de la pintura* [...], p. 148, recomienda: "Para las Fábulas, los Metamorfosios [sic] de Ovidio, que aun los hay también en castellano; y sobre todo son utilísimos, para este linaje de asuntos los tres tomos del Teatro de los Dioses, con que nos ha enriquecido en nuestros tiempos la aplicación del Reverendo Padre Victoria [sic], y el Maestro Aguilar, ilustrados con muy singulares noticias, y oportunísima erudición".

23 Tras la Guerra de la Independencia se pierde la pista de tres de los cuadros de Aranjuez: una sobrepuerta de la Cámara del Rey y otras dos de su Despacho. Sin embargo, no se hallan estas pinturas en la "Nota de los cuadros que han faltado en el Real Palacio de Madrid, y en los de los Reales Sitios de Aranjuez, San Lorenzo, San Ildefonso y sus respectivas Casas de Campo pertenecientes al Real Patrimonio de S.M. [...]. Es copia de la que ha remitido la Real Academia de San Fernando con fecha de 4 de febrero de 1818" (AGP, Reinados, Fernando VII, Caja 387, expediente 6).

24 *Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, 1989, tomo II, p. 52, n.º 480 [op. cit. n. 4]: "Cuatro pies de largo, y dos y medio de alto [= 69,6 x 111,4 cm, sin marco]: Pasaje de Fábula, cuando Apolo huye de un villano. Jordán... 1.000 [reales de vellón]". *Vid. infra* nota 40.

25 J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos, ó Dioses de la Gentilidad* [...], Por Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1673, lib. II, cap. XIX, artículo V, "Cómo Apolo guardó los ganados de Admeto", p. 143.

26 Para este aspecto son de utilidad: J. Warden, ed., *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, University of Toronto Press, Toronto, 1982, que incluye un estudio de G. Scavizzi; Ch. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1989; y la tesis doctoral de P. Berrio Martín-Retortillo, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1994, distribuida en CD ROM. Debo esta última referencia a mi amiga Gloria Martínez Leiva.

27 "A los hombres de duros corazones / pudo el sagrado Orfeo, las muertes disuadir con las razones / del manjar torpe, y del delito feo. / Los redujo a concordia y policía; / de que nació el decir que la armonía / de su lira, su voz y sus canciones, amansaba los tigres y leones", en la interpretación o versión libre de estos versos publicada en *Varias poesías sagradas y profanas que dexó escritas (aunque no juntas ni retocadas) Don Antonio de Solís y Rivadeneyra* [...], En la Imprenta de Antonio Román, Madrid, 1692, p. 267.

28 S. Blasco, "Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez", *Reales Sitios*, XXXIX, 153 (2002), pp. 14-27; A. Palomino Velasco, 1724, tomo II, p. 149 [op. cit. n. 3], señala al respecto: "Si fuere Palacio de Recreación, o Casa de Campo, pueden tener lugar las Fábulas, con la debida modestia".

29 P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid, 1948.

30 J. Humbert, *Mitología griega y romana*, versión de la 24.ª ed. francesa, 2.ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1943, pp. 77-78, *cfr.* J.L. Sancho, 2002, pp. 39-41 y 44, n. 26 [op. cit. n. 2].

31 A. Kircher, *El Arca de Noé. El mito, la naturaleza y el siglo XVII*, traducción y edición de A. Martínez Tomé, Octo, Colmenar Viejo (Madrid), 1989, p. XXII, en la dedicatoria a Carlos II: "A tu monarquía se unen, en un gozoso consorcio, el Oriente y el Occidente, un Polo y otro Polo, la noche y el día, formando una unidad en cualquier tiempo: el estío se une con el invierno, el otoño con la primavera, lo singular con lo múltiple y singular, ejerciendo cada uno de sus estrictas funciones de justicia equitativa". Debo esta interesante noticia a la amabilidad de Don Ángel Aterido Fernández. La obra lleva por título: *Arca Noë in tres libros digesta* [...]. Apud Joannem Janssonium a Waesberge, Amsterdam, 1675.

32 J.L. Sancho, 2002, pp. 39-40 [op. cit. n. 2]. J.L. Sancho y G. Martínez Leiva, "¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650-1700)", en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, catálogo de la exposición, Seacex, Patrimonio Nacional, Madrid, 2003, p. 85, fig. 6.1.

33 P. Fr. B. de Vitoria, 1676, t. I, p. 6 (sic), en realidad p. 9 [op. cit. n. 22].

34 J.L. Sancho, 2002, pp. 34-45 [op. cit. n. 2].

35 A. González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.

- 36 A. Palomino Velasco, 1724, tomo III, p. 348 [op. cit. n. 3]: "Y habiendo comenzado unos adornos de estuque en algunas piezas de aquel Palacio [de Aranjuez], se quedaron sin acabar, por muerte del Señor Felipe Cuarto, y también por estar mal asistido de medios; y Morelli se volvió a Valencia, con ánimo de venir después a concluirlos, como con efecto vino; y preocupándole la muerte en Madrid, se quedaron así".
- 37 Las "medallas" fueron realizadas en una *giornata* cada una, y en el recuadro central se distinguen dos, en sentido vertical, una con Baco, Ceres, Jano y la mano derecha y parte del manto de Flora, y la otra con el resto. Se observan asimismo incisiones para el dibujo de la silueta del orbe y agujeros para las plantillas.
- 38 Como ya puso de relieve J.L. Sancho, 2002, p. 36 [op. cit. n. 2].
- 39 La altura sería en realidad de dos varas y tercia, unos 195 cm, como el resto de los cuadros de estos dos cuartos, a excepción de las sobrepuertas.
- 40 *Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, 1989, tomo II, p. 52, n.º 481 [op. cit. n. 4]: "Dos de tres pies y medio de largo y dos y medio de alto [= 69,6 x 97,5 cm, sin marco]: Los dos, Pasajes de Fábula, el uno Apolo que mata la serpiente Fitón [sic]. Id. [Jordán]... 1.000 [reales de vellón]".
- 41 De confusa interpretación, fue recogida en el inventario de 1794 como: "Siete pies de largo por 6^{1/2} de alto: sujeto el furor de la Guerra, resulta la abundancia. Jordán... 4.000 [reales de vellón]", en la Secretaría de Estado (*Inventarios Reales. Carlos III (1789)*, 1989, tomo II, p. 53, n.º 485 [op. cit. n. 4]). En la misma estancia del Palacio fue inventariada en 1818, de la siguiente manera: "1 [dem. cuadro] de 6 pies en cuadro, una mujer en acción de presidir, a sus pies un hombre con un canastillo de frutas y flores en la mano, al lado opuesto ninfa con manojos de espigas en la mano, y un guerrero con barba larga, morrión en la cabeza y echado sobre un cañón de campaña de hierro, y un mortero a su lado... id. [Jordán]" (vid. *supra* nota 9). Aunque, a nuestro juicio, no representa lo mismo, tiene grandes semejanzas formales con las alegorías de la Paz y la Guerra, cfr. O. Ferrari y G. Scavizzi, 2000, tomo I, p. 298, n.º A282a y b, y t. II, p. 621, figs. 390 y 391 [op. cit. n. 7].
- 42 J. Pérez de Moya, 1673, lib. II, cap. IV, p. 64 [op. cit. n. 25].
- 43 *Ibidem*, lib. II, cap. XIV, art. IX, pp. 109-110.
- 44 Conocido hasta ahora como *Eolo (El Viento)*.
- 45 J. Pérez de Moya, 1673, lib. II, cap. XXXVI [op. cit. n. 25], "Cómo Bóreas amó las yeguas de Dardano", p. 211: "las yeguas pueden empreñarse, y parir de solo viento: y según esto, las yeguas de Dardano podían parir del viento cierzo, llamado Bóreas [...] S. Isidoro acerca desta materia, dice, que cerca de Lisboa, ciudad de Portugal, hay algunas yeguas, las cuales cuando están con grande ardor, o deseo de se ayuntar con los caballos, abren las bocas contra el viento Céfiro, que es el que dicen Fabonio, que corre del Occidente, y recibiendo aquel viento, conciben sin otro ayuntamiento carnal". Al estar en el muro norte se trata de Bóreas.
- 46 Hasta ahora titulado *Apolo y las Musas o Febo y las Horas*.
- 47 Se ha venido llamando *Apolo y Flora, Aurora y Flora, Flora, o Flora y Céfiro*, con dudas.
- 48 Todos los lienzos localizados del Despacho y la Cámara han sido restaurados como parte de una amplia campaña del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional que abarca la obra completa de Giordano en dicha institución. En el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional obran los expedientes a disposición del investigador.
- 49 G. Maura Gamazo, *Carlos II y su Corte. Ensayo de reconstrucción biográfica* [...], 2 vols., Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", Madrid, 1911-1915. Duque de Maura [G. Maura Gamazo], *Vida y reinado de Carlos II*, 3 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1942, t. III, p. 127: "No parecía el mismo Rey que, durante el otoño de 1695, desafiaba aún cierzos y ábregos en excursiones cinegéticas, a varias leguas de la Corte, y regresaba orgulloso de haber muerto por su mano venados, jabalíes o lobos. Valetudinario ahora, descolorido y flaco, húmedos siempre los ojos, permanentemente melancólico, paseaba, cuando más, dentro de un coche cerrado, en tardes apacibles, o se reclinaba en sus habitaciones, escuchando aburrido a sus músicos de Cámara, acompañado siempre de día por la Reina; pero no de noche, pues los médicos prohibieron la cohabitación conyugal desde que, el 23 de enero de 1697, al cabo de cincuenta días sin fiebre, reapareció la terciana. Presagióse para la primavera pleno recobro de la salud de Su Majestad. Mas llegada esa estación propicia se le recetó una cura de agua mineral ferruginosa, y, so pretexto de que en el Real Sitio de Aranjuez no podría seguirla debidamente, se suprimió aquel año la consuetudinaria jornada de la Corte".
- 50 O. Ferrari y G. Scavizzi, 2000, tomo I, p. 376, n.º D174, y tomo II, p. 909, fig. 1408 [op. cit. n. 7]. Como advirtió A.E. Pérez Sánchez (2002, p. 254, n.º 71 [op. cit. n. 7]), no puede tratarse de un estudio preparatorio para el fresco destruido de una pieza aovada del Palacio del Buen Retiro, al no concordar con lo descrito por Palomino. Además, apunta, en relación al cuadro, que fue expuesto en la misma sala que los lienzos procedentes de Aranjuez: "es evidente que se trata de obra importante, pintada en su período español, hacia 1695 y quizás concebida para un techo"; O. Ferrari y G. Scavizzi, 2003, p. 87, n.º A0278, sitúan el cuadro "ca. 1698" [op. cit. n. 7]. Este cuadro (¿réplica?) es de 192 x 191 cm, y el recuadro central del Despacho tiene unas medidas máximas de 216 x 296 cm.
- 51 J. Pérez de Moya, 1673, lib. II, cap. XXXII, p. 202 [op. cit. n. 25].
- 52 Vid. *supra* nota 3.
- 53 R. López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, *pássim*; R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1995, pp. 167 y ss.
- 54 Los tondos del Despacho, con la *Generosidad* y la *Humanidad*, tienen un diámetro de unos 108 cm.
- 55 O. Ferrari y G. Scavizzi, 2000, t. I, p. 354, n.º A676, y t. II, p. 835, figs. 878-879 [op. cit. n. 7]. Los autores nos sitúan "circa 1700", aunque precisan: "Particularmente vicine alle storie mitologiche di Aranjuez e del Prado che rappresentano il dirottamento verso la maniera scura".
- 56 Y. Okayama, *The Ripa Index. Personifications and their Attributes in Five Editions of the Iconologia*, Davaco Publishers, Doornspijk, 1992, p. 286.
- 57 *Ibidem*, p. 82. C. Ripa, *Iconologia, ovvero, Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità, et da altri lvoghi*, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, Roma, 1593, p. 73.
- 58 Y. Okayama, 1992, p. 240 [op. cit. n. 56].
- 59 J. A. Ceán Bermúdez, 1800, tomo II, pp. 339-340 [op. cit. n. 20].
- 60 A. Palomino Velasco, 1724, tomo III, p. 474 [op. cit. n. 3]. La influencia de las Colecciones Reales en los artistas extranjeros venidos a España para trabajar al servicio de la Corte es asunto apasionante que merece atención. En el Palacio Real de Aranjuez encontramos otro ejemplo significativo en los lienzos de Corrado Giaquinto para la Sala de conversación, influidos por la obra española de Giordano, en particular el cuadro de *José presenta su familia al faraón* (PN, Inv. n.º 10028482), por no hablar de Anton Raphael Mengs y de su "parecer sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en ese Real Palacio de Madrid", manifestado en su *Carta a Ponz* (A. Ponz, t. VI [de 1776], pp. 186-259) [op. cit. n. 4].
- 61 A. Palomino Velasco, 1724, t. II, p. 146, y t. III, p. 480 [op. cit. n. 3].
- 62 O. Ferrari y G. Scavizzi, 2000, t. I, pp. 340 y 346-347 [op. cit. n. 7], proponen el año de 1697 "circa" para los lienzos de Aranjuez, a excepción del *Apolo con los rebaños del rey Admeto*, en su monografía *David suona l'arpa guardando il gregge* (A563), que sitúan "circa 1695"; A.E. Pérez Sánchez, 2002, pp. 244-253, núms. 66-70 [op. cit. n. 7], no concreta la cronología de estas obras, que considera del "último tiempo de su período español". En la exposición *Cortes del Barroco...*, 2003, pp. 334-335, cat. 12.1 y 2 [op. cit. n. 32], los lienzos *Orfeo en el monte Ródope* y *Apolo en el monte Parnaso* fueron catalogados "ca. 1697".
- 63 A. Úbeda de los Cobos, "Luca Giordano y Carlos II", en *Cortes del Barroco...*, 2003, pp. 77 y 80 [op. cit. n. 32].
- 64 Vid. *supra* nota 49, en relación con la insistencia en la idea de la fertilidad en el ciclo de la Cámara. Las concomitancias formales y técnicas con los frescos del Casón resultan evidentes, si bien las figuras de las "medallas" del despacho también presentan afinidades con las alegorías de las Virtudes representadas años más tarde en los frescos de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en Madrid, de 1699. Por ejemplo, el rostro de la *Penitencia* de la iglesia de San Antonio se asemeja al de la *Severidad* de Aranjuez. Lo mismo ocurre con la postura de la cabeza de la supuesta alegoría de la *Paz* de la iglesia madrileña y la *Humanidad* del Despacho, o en el desdén que manifiesta el rostro de la *Verdad*, en relación con la *Generosidad* de Aranjuez, cfr. I. Gutiérrez Pastor y J.L. Arranz Otero, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, Madrid, 1999, pp. 221-233, 236 y 246-249.

Notas y Documentos

Una obra perdida de Tiziano: la *Anunciación* de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez

Por Carmen García-Frias Checa

La antigua Capilla del Palacio de Aranjuez, construida en época de Felipe II, entre 1564 y 1576, acogió en su único altar una de las obras de Tiziano Vecellio de mayor fama y mejor tratadas por la historiografía contemporánea del artista, la *Anunciación* del año 1536, cuyo rastro se pierde durante el reinado de Fernando VII. La gran mayoría de la crítica moderna acepta de un modo casi general la autoría tizianesca de la obra y destaca su importancia dentro de su producción de la década de los treinta¹.

Tiziano había realizado, en un principio, esta *Anunciación* para el convento de Santa María de los Ángeles de Murano en 1536, pero la comunidad religiosa se negó a pagar la elevada cifra de 500 escudos requerida por el artista, encargando el cuadro al pintor Pordenone. La mayor parte de los críticos del artista y cronistas del Palacio de Aranjuez vienen haciéndose eco de la noticia, dada por el Vasari, de que Tiziano, por expresa recomendación del Aretino, el gran amigo y promotor del pintor, presentó al año siguiente la obra al Emperador Carlos V, quien le recompensó con la cantidad de 2.000 escudos². Pero habrá que tener en consideración que esta sugerencia no queda expresada en el único documento en el que el citado crítico se refiere a la *Anunciación*. Es la famosa carta del Aretino al artista de 9 de noviembre de 1537, en la que éste se congratula simplemente de la decisión tomada por Tiziano de regalarle "l'immagine de la reina del cielo a l'imperatrice de la terra", es decir, a la Emperatriz Isabel de Portugal, y no al Emperador, sin precisar que él haya aconsejado esa acción³.

Según se desprende de la carta de Domingo Gaztelu, cónsul español en Venecia, al Secretario del Emperador, Francisco de los Cobos, de 26 de noviembre de 1536, Tiziano "atiende a la conclusión de un hermoso y contemplativo quadro que haze de la Anuntiation para



Giovanni Jacopo Caraglio, *La Anunciación*, Biblioteca Nacional, Inv. 41043, Madrid.

embiar a la emperatriz Nra. Sra."⁴. Ello significa que el artista trabajaba ya a finales de ese año de 1536 en el acoplamiento de la obra para hacérsela llegar a su nuevo destinatario. Es a este momento al que correspondería la inclusión de algún símbolo del poder imperial, como la columna de Hércules con el anagrama "Plus Ultra", que portaban disimuladamente dos ángeles en la parte superior del cuadro.

La *Anunciación* aparece por primera vez mencionada en las Colecciones Reales españolas en 1561, concretamente en el apartado de la Testamentaria de Carlos V titulado "Imágenes en tabla y retratos. Entrega que de los bienes de Simancas hizo Maria Escolastes (viuda del armero Peti Joan, responsable de los bienes muebles del Emperador en la fortaleza de Simancas) a Juanin y Fransois, a 26 de febrero de 1561"⁵, capítulo pictórico que

Notas y Documentos

Felipe II pasó a adquirir al completo ⁶. El texto del asiento, "La Salutación, lienzo grande, de mano de Tiziano, con la divisa Plus Ultra en lo alto: algo maltratado", es bien indicativo de la curiosa representación del símbolo imperial en una obra como ésta, de tipo religioso, así como de su estado de conservación, hecho bastante lógico en una pintura de tan colosales dimensiones. Con ello, Felipe II incorporaba a su Colección una obra bastante temprana de su querido artista dentro de su extensa producción. Pero todavía tendrán que transcurrir varios años hasta que la *Anunciación* pase a engrosar las Colecciones del Palacio Real de Aranjuez.

La capilla filipina del Palacio de Aranjuez se terminó en 1576, año en que se estucaba su cúpula ⁷, y cuatro años después, en 1580, quedaba instalado el retablo de madera, cuya aderezo corría a cargo del pintor de corte Alonso Sánchez Coello. Pero todavía no se describe ninguna pintura en su interior, tan sólo se hace referencia al "velo sutil y transparente" que cubría el retablo y "a otro, adornado con una simple cruz, que se ponía en adviento y cuaresma" ⁸. Posiblemente la *Anunciación* debió quedar instalada en la Capilla hacia 1583, año en que el Cardenal Arzobispo de Toledo, Don Gaspar de Quiroga, "dio orden y licencia para poderse decir misa en ella" ⁹.

Cassiano dal Pozzo en su visita al Palacio de Aranjuez en 1626, como acompañante del Cardenal Francesco Barberini, es el primero en describirla en el altar de su Capilla, ensalzándola de tal forma que llega a decir que "non si può vedere tinta di carne più bella né l'olorito più fresco" ¹⁰. Sin embargo, considera el marco estrecho y poco digno para tan bello cuadro, "essendo senza lavoro nessuno di puro abbruccio tinta di nero profilata d'oro", idea muy distinta de lo que se podría esperar de un retablo "aderezado" por Sánchez Coello. La descripción más exacta de cómo debía ser el interior de esta Capilla nos la da Álvarez de Quindós, quien, presente en el Palacio desde 1770, bien pudo conocer su verdadera decoración:

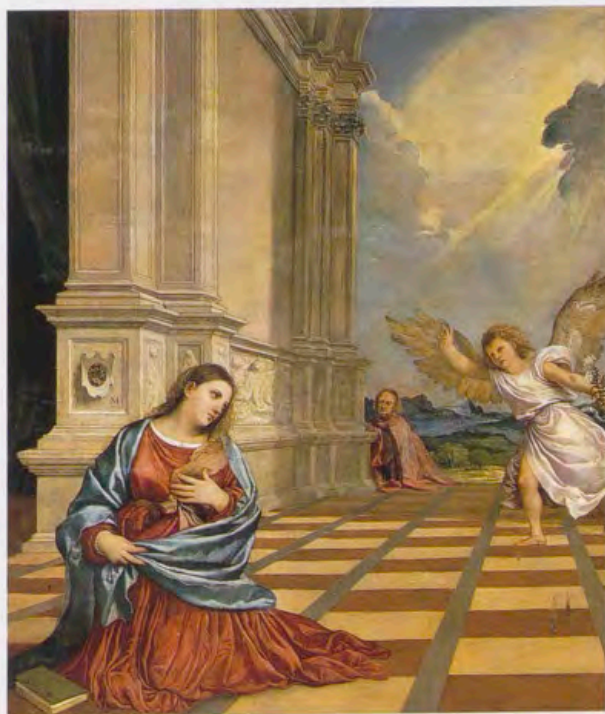
En lo interior no tenía más adorno que la fábrica seguida con pilastrada y cornisón

en sus cuatro lienzos o paramentos y guarnición de estuco en las ventanas; de forma que esta sencillez le daba mayor majestad. ... El altar mayor estaba verso al oriente sin retablo, ni mas que un dosel que cubría el primoroso quadro de la Anunciación y Encarnación del Divino Verbo, que se dice regaló el Ticiano al Emperador Don Carlos V, la mesa y una gradería dorada ¹¹.

El Secretario de Cosme III de Medici, Luigi Magalotti, en su relación oficial del viaje del Duque por España, hace referencia a la visita al Palacio de Aranjuez, efectuada en noviembre de 1668, y en su Capilla destaca "una superba tavola del Tiziano col Mistero dell'Annunziazione della Vergine" ¹². A finales de siglo, Palomino vuelve a dar otro testimonio de su presencia en la Capilla Real, destacando su "deteriorado" estado de conservación y la reciente intervención de Luca Giordano en la realización de unos retoques, concretamente "el año pasado de 1698" ¹³. En la Testamentaria de Carlos II del Palacio de Aranjuez, de 1701, aparece inventariada en el mismo lugar, y por primera vez, se describen sus descomunales medidas, "seis y media varas de alto y quattro de ancho", unos 543 x 334 cm ¹⁴.

La *Anunciación* continúa en el altar de la Capilla hasta bien avanzado el siglo XVIII, como lo confirman Ponz (1772), Twiss (1772-1773), o Talbot (1778) ¹⁵. Pero la intervención de Francesco Sabatini en el Palacio de Aranjuez, a partir de 1771, tuvo su repercusión inmediata en el interior de la Capilla, que quedó compartimentada en sendos pisos con sus respectivas habitaciones ¹⁶, por lo que el retablo tuvo que ser desmontado y el cuadro trasladado de lugar. En 1776 continuaba en su altar, ya que según testimonio del pintor de cámara Andrés de la Calleja, "se compusieron" diversas pinturas de ese Real Sitio "y entre ellas la de la Encarnación de Tiziano, que está colocada en la Capilla de aquel Real Sitio" ¹⁷, aunque la restauración se debió limitar a subsanar los deterioros más importantes, ya que ésta se abordaría dos años después. El 9 de julio de 1778, Floridablanca ordenaba a Sabatini,

que el cuadro de la Anunciación de Ticiano que hay en el Altar Mayor de la Capilla Vieja de este Palacio que se va a desacer es tan grande que no se puede colocar, dispondré que se quite con cuidado, se encajone y se lleve a Madrid para la Sacristía del Real Palacio, como alaja que es de mucha estimación ¹⁸.



Tiziano, Anunciación, ca. 1520, Capilla Malchiostro, Catedral de Treviso, Ufficio Beni Culturali e Arte sacra, Diocesi di Treviso, Fotografía: Cameraphoto Arte, Venecia.

Notas y Documentos

Andrés de la Calleja se encargaba el día 24 de ese mes de su traslado a su estudio de la Casa Rebeque, "a fin de componerle y colocarle"¹⁹. Esta es la razón por la que aparece en el apartado de "Pinturas existentes en la Casa de Rebeque al cargo de Dn. Francisvo Vayeu" del Inventario de 1794, realizado a la muerte de Carlos III²⁰.

Pero a partir de ahí, las noticias son bastante contradictorias, porque si Conca (1793) hace referencia a su reciente traslado al Palacio Nuevo de Madrid para hacer "cosa grate agli amatori del buongusto", unos años después, de la Cruz (1798) y Ceán (1800) la sitúan en el Palacio de Aranjuez²¹, aunque puede que no visitaran realmente el Palacio y simplemente copiaran a Ponz, ya que el cronista más fiable del Palacio de Aranjuez, Álvarez de Quindós (1804), sitúa la *Anunciación* como trasladada recientemente al Palacio Real de Madrid y comenta que se ha colocado en el altar mayor de la Capilla nueva de Aranjuez "interinamente" una copia de la obra tizianesca, hasta que se concluyese el cuadro encargado a Mengs²².

Un apunte inédito sobre la historia externa del cuadro es el comentario realizado por Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno de José Bonaparte, en su compendio de *Le arti italiani in Spagna*, que se supone escrito durante su estancia en España, h. 1810, aunque publicado en Roma en 1825. Al destacar la belleza de la *Anunciación* de Tiziano, que se veía en la "capella antica d' Aranjuez", curiosamente dice haberla hecho colocar "in una sala dello stesso Palazzo"²³, que bien pudiera ser verdad, ya que entre sus funciones estaba la de tener a su cargo las obras de arte de los Palacios Reales españoles²⁴.

La *Anunciación*, seguramente instalada de nuevo en Aranjuez por esa supuesta orden de Quilliet, desaparece en los últimos años de la invasión napoleónica²⁵. Pero una vez acabada la guerra de Independencia, y contrariamente a lo que se venía considerando, la Corona recupera la obra, mediante su compra, en mayo de 1814, por Don Pablo Recio y Tello, Sumiller de Cortina de Fernando VII y canónigo de la Santa Iglesia metropolitana de Toledo,

junto a otros cuatro cuadros de la Colección Real, que se hallaban en manos privadas desconocidas²⁶. El Duque de San Carlos, Mayordomo Mayor del Rey, ordena que sean entregados para su custodia al pintor de cámara, Antonio Carnicero, quien los depositó en la Casa de Rebeque, donde precisamente había estado en su primera venida de Aranjuez. El testimonio del pintor es bastante significativo sobre su precaria conservación, "sumamente maltratado por haber estado arrollado y cortado sin arte de su bastidor", y nos indica claramente que el cuadro fue, sin lugar a dudas, robado, y que estuvo enrollado durante los últimos años de la invasión napoleónica. Posiblemente su estado debía ser tan lamentable, que quedó arrinconado en dicho taller, y por desgracia, con el paso de los años se debió echar a perder completamente, ya que su rastro no aparece en ninguno de los inventarios reales posteriores²⁷.

En la actualidad, la obra sólo se conoce gracias a la estampa de uno de los discípulos más conocidos del gran grabador Raimondi, Giovanni Jacopo Caraglio²⁸, quien, al parecer, lo ejecutó antes de 1539, año en que este artista pasa a Polonia al servicio de Segismundo I, para quien trabajó como medallista y tallista de gemas. Tan inmediata ejecución del grabado, tres años después de realizado el original de Tiziano, demuestra el enorme interés que debió suscitar el nuevo tratamiento dado al tema, en el que cobran un mayor protagonismo las figuras de la Virgen y el Arcángel y toda la gloria de angelitos, en detrimento del marco arquitectónico, que queda reducido a una columna, y que, en cambio, tenía tanta importancia en la versión anterior de la Capilla Malchiostro de la Catedral de Treviso (h. 1520) y en la casi contemporánea de la Scuola di San Rocco (h. 1540). En línea con el enfoque que ya había dado a obras anteriores, como el desaparecido *Martirio de San Pedro*, para la Iglesia de Santi Giovanni e Paolo (h. 1528-1530), o el *San Juan Bautista* de la Galería de la Academia de Venecia, Tiziano se esforzó aquí en continuar con la fuerza plástica y gestual de la figura humana, dotándola de una gran expresividad emotiva, patente tanto en el

Arcángel como en los ángeles. Esta nueva versión del tema es un antecedente claro de las versiones posteriores de San Domenico Maggiore de Nápoles (1557) y la de San Salvatore de Venecia (1564), aunque la concepción pictórica de la obra, en lo que respecta a su técnica y colorido, es distinta, ya que corresponde a una fase estilística mucho más avanzada en la producción del veneciano, que nos anuncia la técnica del "non finito" de sus últimos años.

Notas

¹ J. A. Crowe y G.B. Cavalcaselle, *The life & times of Titian with some account of his family*, Vol. I, Agnew & Co., Londres, 1881, pp. 425-426; H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Viena, 1936, T.I, p. 151; P. Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1946, p. 53, nota 1, pp. 187-189 (nota por E. Tormo); F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milán, 1969, N. 180, p. 109; H. Wethey, *The paintings of Titian. I. Religious paintings*, Phaidon, Londres, 1969, N.º 10, p. 71; F. Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 65-66; M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei docu-*



Tiziano, *Anunciación*, ca. 1564, Iglesia de San Salvador, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneciano, Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia, Fotografía: Cameraphoto Arte, Venecia.

Notas y Documentos

menti degli Archivi spagnoli, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venecia, 1998, p. 19.

² G. Vasari, *Le Vite de eccellenti pittori, scultori e architetti* (1568), ed. de P.M. Guglielmo della Valle, Siena, 1793, vol. 13, p. 363: "Tiziano poi fece per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Murano una bellissima tavola d'una Nunziata ma non volendo quegli che l'aveva fatta fare spendervi 500 scudi, come ne voleva Tiziano, egli le mandò per consiglio di Mess. Piero Aretino a donare al detto Imperatore Carlo V, che gli fece, piacendogli infinitamente quell'opera, un presente di dua mila scudi, e dove aveva a esser posta la detta pittura, ne fu messa in suo cambio una di mano del Pordenone"; C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri veneti e dello stato*, ed. D. Von Hadeln, 2 vols., Berlin, 1914-1924, T. I, pp. 171-172, recoge también la noticia.

³ P. Aretino, *Del primo Libro delle lettere di M. Pietro Aretino*, Paris, 1609, fol. 180r. y v., dice textualmente: "... havendo voi pur' disposto di mandare l'immagine de la reina del cielo, a l'imperatrice de la terra". El Aretino aprovecha para ensalzar de forma muy generosa la obra del artista, "perche voi l'havete dipinta in modo, e con tanta maraviglia, che l'altrui luci abbagliate nel refulgere de i suoi lumi pieni di pace, e di pietate ...".

⁴ En AGS, Estado, Leg. 1313, fol. 36, pub. por E. Sarraño Aguarales, "La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1956, pp. 643-644; A. Clouas, "Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, T. III, 1967, p. 201; L. Ferrarino, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, Madrid, 1975, p. 14, C^o 12; y M. Mancini, 1998, Ap. 1, N^o 20.

⁵ En AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1^a ep., Leg. 1545, fol. 3^o, pub. por P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, 1884, pp. 43-44.

⁶ En AGS, CMC, 1^a ep., Leg. 1545, fol. 7, pub. por *ibidem*, p. 45.

⁷ J. J. Martín González, "El palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 237-243, recoge toda la documentación relativa a su construcción existente en el Archivo General de Simancas. Ver también J. L. Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, pp. 298-299, para la Capilla en época de Felipe II; *idem*, "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II: a propósito de las rarezas de la Casa Real de Aranjuez", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1999, pp. 273-276; y J. Ortega y M.A. Alonso, "Reconstitución de la capilla del Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", en este número de la revista *Reales Sitios*.

⁸ En AGS, Obras y Bosques, Aranjuez, Leg. 7, fol. 176, pub. por Martín González, 1962, p. 242 [op. cit. n. 7].

⁹ J.A. Álvarez de Quindós y Baena, *Descripción histórica del real bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804, Facsímil, 1993, p. 206.

¹⁰ Cassiano dal Pozzo, manuscrito, Biblioteca Apostólica Vaticana, MSS. Bar. Lat. 5689, 1626, fols. 34 y 35, pub. por H. Wethey, 1969, N. 10, p. 71 [op. cit. n. 1].

¹¹ J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 206 [op. cit. n. 9]; C. López y Malta, *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez, escrita en 1868 sobre lo que escribió en 1804 D. Juan Álvarez Quindós*, Madrid, 1988, cap. IV, p. 180, repite la noticia dada por Álvarez de Quindós.

¹² *El viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668-1669)*, editado por A. Sánchez Rivero y A. Mariutti, Madrid, 1933, p. 147.

¹³ A. Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid, 1715, Aguilar, Madrid, 1988, p. 63. Confunde las cifras de escudos, y en vez de los 500 que el artista quiso cobrar a la comunidad religiosa de Murano, dice 200, y según él, el Emperador le dio 1.000, "de ayuda de costa para colores" en vez de 2.000.

¹⁴ *Testamentaria de Carlos II (1701-1703)*, pub. por G. Fernández Baytón, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1985, T. III, p. 174, N. 78.

¹⁵ A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1772, T. I, c^o V, p^o 54, Aguilar, Madrid, 1988, p. 233; R. Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, 1775, pp. 189-190, que lo destaca como lo único significativo en el Palacio de Aranjuez, junto a seis retratos de Mengs; y J. Talbot Dillon, *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that Kingdom*, Londres, 1780, p. 86, quien pudo haberla visto el año de su venida a España en 1778, aunque no es cierta su afirmación sobre la procedencia del cuadro del Monasterio de Yuste, después de la muerte del Emperador.

¹⁶ J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 207 [op. cit. n. 9], deja bien claro cómo se deshizo la Capilla: "En el ala de la izquierda que se aumentó en este palacio, ... se construyó una nueva capilla y se deshizo esto en lo interior, reduciéndole a piezas de habitación y dexando la fachada exterior y cúpula como antes estaba"; J. J. Martín González, 1962, p. 243 [op. cit. n. 7]; V. Tovar, "La Capilla Real de Aranjuez: la distinción de un espacio oculto al exterior", *Reales Sitios*, 177, 1993, pp. 45-54; J. L. Sancho, 1995, p. 305 [op. cit. n. 7]; y J. L. Sancho, "Ampliación del Palacio Real de Aranjuez", en *Francesco Sabatini*, Catálogo Exposición dirigida por Delfín Rodríguez, Electa, Madrid, 1993, ficha 2.14, pp. 262-270.

¹⁷ En AGP, Carlos III, Leg. 51, Gastos realizados por Andrés de la Calleja, "Razón de los gastos, que en este año han ocasionado los encargos de mi profesión que de orden de S.M. comunicada por el Exmo. Sr. Marqués de Montealegre, Mayordomo Mayor de el Rey", de 31 de diciembre de 1776, pub. por J.L. Morales Marín, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, Vol. VII, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991, docs. 162 y 163, pp. 128-129.

¹⁸ V. Tovar, 1993, p. 48, da como referencia AGP, Caja 14169 [op. cit. n. 16].

¹⁹ En AGP, Carlos III, Leg. 55, "Cuentas de gastos menores del pintor Andrés de la Calleja" y "Encargos que por orden del Rey recibió Andrés de

la Calleja", pub. por J. L. Morales, 1991, docs. 168 y 170, pp. 134 y 136 [op. cit. n. 17].

²⁰ *Inventarios Reales. Carlos III. 1789-1790*, pub. por F. Fernández-Miranda, Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, T. I, p. 77, N. 743: "Cinco varas y media de alto y quatro escasas de ancho: La Anunciación. Este Quadro estuvo en la Capilla de Aranjuez. Ticiano. 40.000". La tasación está firmada por Francisco Bayeu, Francisco de Goya y Jacinto Gómez, el 25 de febrero de 1794. A la muerte de Andrés de la Calleja en 1785, la misión de componer los cuadros del Palacio Nuevo de Madrid recae sobre el también pintor de cámara, Francisco Bayeu.

²¹ A. Conca, *Descrizione odepórica delle Spagne*, Stamperia Reale, Parma, 1793, Vol. 1, p. 311; N. de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia e Italia*, Madrid, 1812, aunque su viaje es de 1798, pp. 107-115; J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, T. V, pp. 28 y 39.

²² J. A. Álvarez de Quindós, 1993, p. 208 [op. cit. n. 9]. Se desconoce a qué copia de la *Anunciación* de Tiziano se refiere, ya que en la actualidad no existe en la Colección del Patrimonio Nacional ninguna obra que se asemeje al original del Cadorino.

²³ F. Quilliet, *Le arti italiane in Spagna. Ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*, Angelo Asani, Roma, 1825, pp. 11 y 17.

²⁴ Esta noticia vendría a explicar la causa de su no aparición en los Inventarios del Palacio Real de Madrid de aquel momento, ni en *La description des tableaux du Palais de S.M.C.*, realizada por Frédéric Quilliet de 1808, y pub. por J.L. Sancho, "Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de pintura en el Palacio Real de Madrid, organizada por Mengs ...", *Arbor*, N. 665, 2001, pp. 83-141; ni en el Inventario del dicho Palacio de 1811, pub. por J.J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1990.

²⁵ El cuadro ya no aparece en el Inventario del Palacio de Aranjuez de 1812, en AGP, Aranjuez, Caja 14286.

²⁶ AGP, Fernando VII, Caja 396/20; Carta del Duque de San Carlos al Sr. D. Pablo Recio y Tello, de 23 de mayo de 1814 y Carta de Antonio Carnicero al Duque de San Carlos, de 26 de mayo de 1814. Los otros cuadros eran un *Retrato de Felipe V a caballo* de Van Loo, la *Vista del puerto de Cartagena* y la *Entrada de Granada* de Sánchez, y un *retrato de Napoleón*, sin autor.

²⁷ El cuadro ya no se registra en la Testamentaria de Fernando VII de 1834.

²⁸ Biblioteca Nacional de Madrid, N. 12-2, Inv. Estampas N^o 41043. La estampa debe reproducir fielmente la composición de Tiziano, ya que aparecen incluso los dos ángeles sosteniendo una de las columnas de Hércules con la cartela "plus ultra", que describen las fuentes en la pintura original; H. Wethey, 1969, p. 71 [op. cit. n. 10], menciona algunas copias interesantes, entre ellas, una realizada por Michael Gross en Aranjuez en 1634, hoy perdida, y también un fragmento de la cabeza del ángel, aparentemente una copia de la versión de Caraglio, hoy también desaparecida.

Crónica Cultural



Apertura al público de la segunda planta de la Real Armería

En febrero de 2004 se abrió al público la segunda planta de la Real Armería. El nuevo espacio está dedicado a los trofeos y regalos diplomáticos recibidos por Felipe II, y a las armerías personales de Felipe III y Felipe IV. Como cierre de la sala, se han incorporado armaduras pertenecientes a importantes personajes de la Corte durante este periodo, como elementos de comparación frente a los fondos de procedencia real.

Se trata por tanto de un significativo conjunto de obras, entre las que destacan, por su valor artístico e histórico, los trofeos de la batalla de Lepanto; las armaduras enviadas desde Japón a Felipe II; los estokes presentados por los Pontífices romanos a los Monarcas españoles como defensores de la cristiandad; las armadu-

Crónica Cultural

ras de niño de Felipe III y sus hijos; o los ricos presentes familiares y diplomáticos pertenecientes o enviados por Carlos Manuel I el Grande de Saboya, Jacobo I de Inglaterra, el Archiduque Alberto de Austria o la Infanta Isabel Clara Eugenia. Junto a ellos se exhibe una ilustrativa selección de armas de fuego, ballestería, armas blancas y guarnición, que fundamentalmente cubre el periodo comprendido entre 1550-1660.

El proyecto museológico ha corrido a cargo de Álvaro Soler, conservador de la Real Armería, mientras que el montaje lo ha llevado a cabo el arquitecto Ginés Sánchez Hevia. Esta iniciativa supone por tanto la reordenación de la Colección, centrándose en el origen y naturaleza de los fondos, lo cual ha permitido reconstruir los principales conjuntos que la integran y recuperar secciones hasta ahora inéditas o muy poco conocidas. Para ello se ha puesto especial empeño en la adaptación del espacio al discurso expositivo, y en el desarrollo de nuevas vitrinas y expositores que faciliten su contemplación y conservación preventiva, apoyadas ambas por los últimos avances tecnológicos en este campo.

Música

XX Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y con los Stradivarius de la Colección palatina, se han celebrado dos conciertos de Música de Cámara en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Cuarteto Artis de Viena interpretó *Cuarteto en Sol menor, Opus 74, n.º 3*, de Joseph Haydn; *Cuarteto en Re Mayor, KV. 575*, de Wolfgang Amadeus Mozart; y *Cuarteto en Fa Mayor, Opus 18, n.º 1*, de Ludwig van Beethoven.

Asimismo, un selecto grupo de solistas de la Orquesta Sinfónica de Radio Baviera, una de las más prestigiosas del

mundo, interpretó *Quinteto con dos Violoncellos en Mi Mayor, Opus 11, n.º 5*, de Luigi Boccherini; *Cuarteto en Re menor*, de Juan Crisóstomo de Arriaga; y *Quinteto en Sol Mayor, Opus 77, para*

dos violines, viola, violoncello y contrabajo, de Antonin Dvořák.

Begoña Mardones Gómez
Julia López de la Torre



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 159 1º TRIMESTRE DE 2004

Reconstruction of the Chapel of Aranjuez Palace as it was in the 16th century

By Javier Ortega and Miguel Ángel Alonso
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Taking graphic representation to be an operation similar to building, and reconstruction to be a graphic design operation based on the past which aims to recover a lost architectural heritage, this article attempts to recreate a truly singular element in the history of Spanish architecture during the period of Philip II and his architect, Juan Bautista de Toledo.

On the basis of a rigorous study of the current state of the southern tower of Aranjuez Palace, which underwent extensive alterations during the building works carried out throughout the 18th century, this paper examines its original 16th century state for the first time by encompassing in the same construction unit the chapel, the double staircase and its external adornment which might be described as a ciborium or "domed spire".

Aranjuez. A summer palace for Philip II

By José Luis Sancho
Patrimonio Nacional

The research and restoration work carried out by Patrimonio Nacional's directorate for architecture in recent years have shed much light on the Royal Palace of Aranjuez. The commission for this building, whose design played a vital role in introducing classicist architecture in Spain, was given by Philip II to his architect Juan Bautista de Toledo, who included in this peculiar *villa regia* a double staircase, inspired by a former building in imperial Rome, years before Palladio illustrated such a staircase in his architectural treatise. This staircase, currently being restored, is surprising in its own right and also because it has gone unnoticed until only recently, like other elements that are no less characteristic of Philip II's taste, including a Flemish carillon.

The "Salón" or Landscape Gallery in the Royal Palace of Aranjuez under the reign of Philip IV

By Gloria Martínez Leiva
Patrimonio Nacional

The Landscape Gallery in the Royal Palace of Aranjuez was the last ornamental transformation the palace underwent during the reign of Philip IV. Redecorated in the 1660s, this room, unknown until only recently, linked the most important rooms of the King's Apartments, the Chamber and Study, whose decoration was not completed until the reign of Charles II. In the Gallery canvases and stucco work combined to create an

enveloping atmosphere that represented an indoor garden. The involvement of artists close to Velázquez suggests that the Sevillian painter and *apostador* may have been behind this project. Artists belonging to Velázquez's circle, such as Benito Manuel de Agüero or Juan Bautista del Mazo or both, produced a complete pictorial cycle of thirty-three canvases, while the Italian stucco artist Gian Battista Morelli was chosen to do the stucco decoration.

The Earl of Sandwich at Aranjuez (The fountains of the Jardín de la Isla in 1668)

By Javier Portús
Museo Nacional del Prado, Madrid

Between 1666 and 1668 Edward Montagu, first Earl of Sandwich, was on the Iberian Peninsula preparing the peace treaty between Spain and Portugal. His activities are recorded in a diary which includes, among other drawings, nine pictures relating to Aranjuez. These are a plan of the Jardín de la Isla (Island Garden) and views of seven of the fountains that adorned it. They are signed by John Werden and Ferrer and are of extraordinary interest on account of their specific features and also because they are the most faithful testimony known today for reconstructing the original appearance of the garden's fountains following the major alterations they underwent from the 1650s onwards. This article describes the drawings, studies the information they provide about the fountains and compares them to other pictures from that period, particularly Louis Meunier's etchings.

Luca Giordano at the Royal Palace of Aranjuez

By Javier Jordán de Urries y de la Colina
Patrimonio Nacional

The discovery of the frescoes by Luca Giordano on the ceiling vaults of Charles II's study at the Royal Palace of Aranjuez with an allegorical portrait of the king on one of the faces of the god Janus has rekindled interest in the Neapolitan painter's work at that Royal Seat. This article sets out to identify and classify the two series of pictures Giordano painted for the Chamber and King's Study based on the measurements given in the *Testamentaria de Carlos II* (inventory of Charles II's estate) and other subsequent palace inventories and taking into account the necessary thematic and stylistic coherence of these series executed specially for these rooms. The series of nine paintings in the Study depicted Orpheus and Apollo as civilisers and educators of men and a further nine paintings in the Chamber illustrated the origin of time and the fertility of the Earth granted by the gods on Olympus. The paper also examines the pictorial decoration of the Chamber's ceiling vault.