

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ



EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA
VII



PATRIMONIO NACIONAL



IBERDROLA

De los grandes descubrimientos del siglo XIX probablemente el de la energía eléctrica sea el más importante, al transformar en términos de bienestar la vida de todos sin excepción, aunque en sus inicios tuvo algo de espectáculo. Descartados por su carácter experimental dos ensayos, a base de pilas, en la Plaza de la Armería en 1852, la *mise en scene* del invento en Madrid, ya en plena Restauración, se enfocó más a sorprender a nuestros antepasados con iluminaciones festeras o de algún monumento representativo, que a alumbrar el viario urbano. Pese a lo rudimentario, quedaron cautivados por estas presentaciones.

Por más acostumbrados que estemos en estos días a la electricidad, la iluminación monumental sigue causando sensación. Razón de ello puede ser que la noche —sobre todo en latitudes meridionales— amplía los momentos para el ocio y la relación social; la perfección alcanzada por los iluminadores; o las prestaciones de las lámparas hoy disponibles que ponen los costes por consumo en niveles bien alejados de la idea del despilfarro.

Sin embargo no son las únicas ni, a mi juicio, las razones más importantes para su éxito. Lo que realmente aporta una iluminación bien hecha son perspectivas de contemplación diferente de los monumentos, que sobre el opaco nocturno recortan su volumen. El fondo negro hace que la luz proyectada sobre ellos los aisle en el espacio, silueteándolos como de ninguna otra forma es posible.

De nuevo Patrimonio Nacional ha contado en un proyecto de iluminación con el patrocinio generoso de la FUNDACIÓN IBERDROLA —donde la sensibilidad cultural de su presidente, don Íñigo Oriol, ha vuelto a estar presente— y la colaboración técnica de IBERINCO. A todos ellos, a la Dirección de Arquitectura de Patrimonio Nacional, y al ingeniero técnico don Leopoldo del Castillo, el reconocimiento personal y de este organismo por hacer posible a todos una contemplación diferente, propia de nuestros tiempos, del Palacio Real de Aranjuez.

El duque de San Carlos
Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional

Los palacios reales, edificios, en la mayoría de los casos, con siglos de vida, muestran, al mismo tiempo, la solidez y la ligereza del paso del tiempo, y en ellos observamos la belleza, la historia, la evolución de las formas, y todo ello nos da un complejo perfil de cambio y continuidad, de permanencia de determinados valores y de renovación y vitalidad en los cambios.

El Palacio Real de Aranjuez ha podido quedar oculto para muchas miradas tras la espectacularidad de los jardines que lo rodean. Quizás por ello, siendo como es un edificio de gran valor histórico y artístico, es también un Palacio poco conocido por el gran público que ahora tras la inauguración de su iluminación exterior que la Fundación Iberdrola ha tenido el honor y la satisfacción de patrocinar, podrá contemplarlo en su mayor esplendor.

El propósito permanente de Iberdrola de contribuir al mejor conocimiento del patrimonio histórico y artístico español, se ha venido concretando en los últimos años en una eficaz colaboración con Patrimonio Nacional que ha dado lugar a la restauración e iluminación de las fuentes de los Tritones y de las Conchas de los Jardines del Campo del Moro en el Palacio Real de Madrid, a la iluminación exterior del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y ahora, a la de esta singular obra arquitectónica. Esta colaboración, de la que tan orgullosos nos sentimos, no es sino una muestra más de nuestra responsabilidad corporativa al servicio de la sociedad española.

En este nuevo número de los «Cuadernos de Restauración de Iberdrola», colección dirigida al visitante que no es especialista y empeñada en ofrecer al lector informaciones de interés, con rigor y sentido divulgativo, sobre los valores artísticos de nuestro patrimonio cultural, se relata la historia y se explican las características del Real Sitio de Aranjuez.

El acontecimiento de su iluminación era una buena oportunidad para la publicación de este Cuaderno que confiamos contribuya a que los que se acerquen a estos bellísimos jardines que han merecido la atención de pintores, músicos y poetas y al magnífico palacio considerado durante mucho tiempo como la *casa de campo* de los monarcas españoles, se adentren a través de sus páginas en el laberinto de sus maravillas y sus encantos.

Iñigo de Oriol Ybarra
Presidente de Iberdrola





(páginas anteriores)
Vista general del Palacio Real de Aranjuez

Fachada meridional del Palacio,
desde la plaza de las Parejas





Vistas de la fuente de Hércules y Anteo



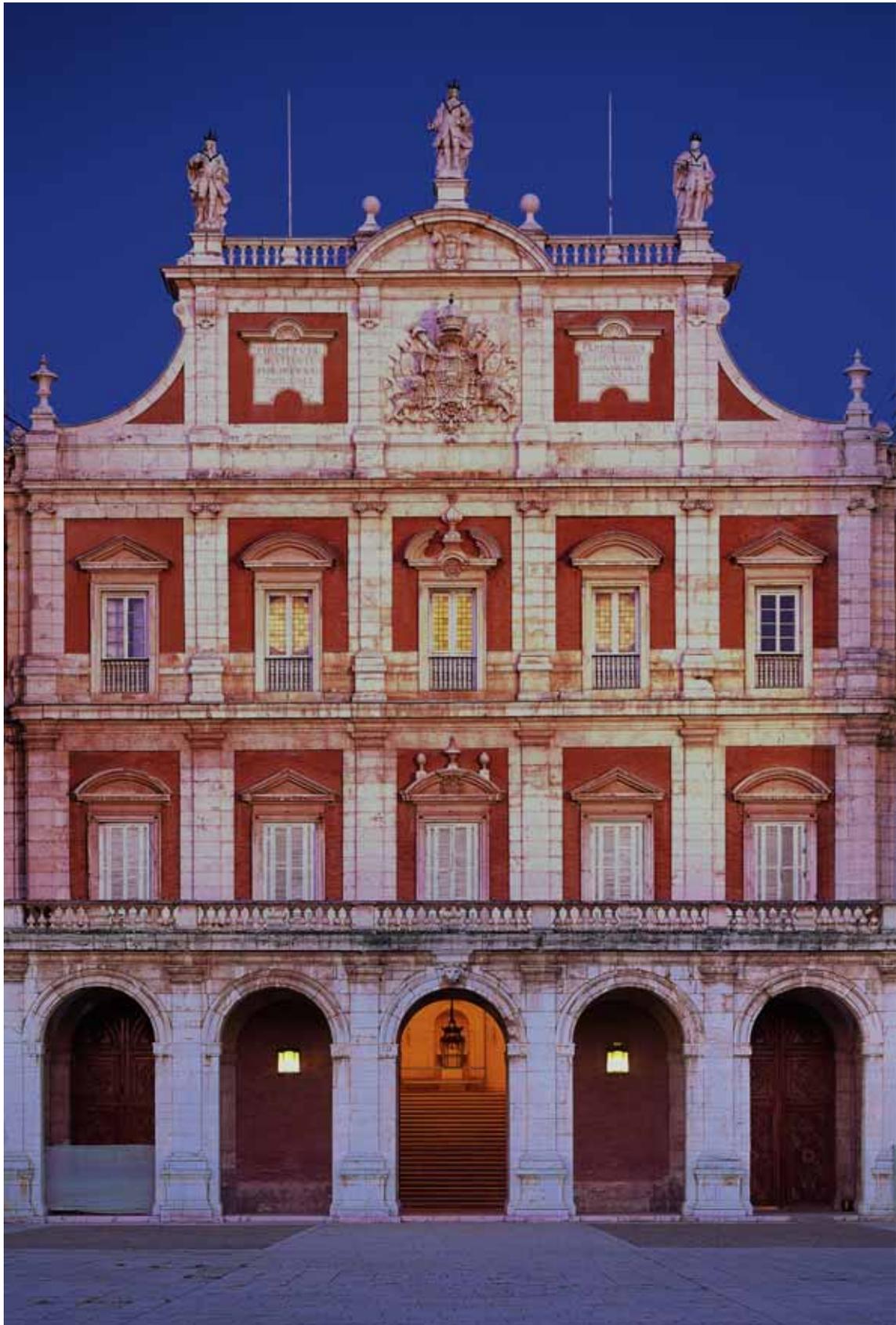




(páginas anteriores)
Fuente de Ceres

Figura de Ceres con el Palacio al fondo





Fachada principal del Palacio

El Palacio Real de Aranjuez. Una vista atrás

Introducción

Entre los Reales Sitios que a lo largo del año constituían, junto a Madrid, el escenario de la corte española desde el siglo XVI hasta el XIX, Aranjuez fue para los monarcas su «casa de campo» por excelencia, su *villa* —al itálico modo— por antonomasia. Las obras y plantaciones llevadas a cabo desde Carlos V, y sobre todo por Felipe II, ocasionaron que, en la cultura hispánica de la Edad Moderna, *un aranjuez* se convirtiera en paradigma y ponderación máxima de la belleza que puede encontrarse en la naturaleza artificialmente humanizada¹.

Dentro de tal conjunto los jardines eran el objeto de principal interés, según corresponde a la propia función del Sitio, y, por tanto, han reclamado siempre de manera dominante la atención, dejando muy poca para la Casa.

Sin embargo, este palacio merece más luz sobre la génesis y las intenciones que dieron lugar a tales volúmenes y superficies, y conocer la historia arquitectónica que subyace tras esas fachadas. Son esenciales al respecto las imágenes gráficas que desde el siglo XVI han reflejado su permanencia y sus cambios, y que resultan significativamente abundantes dentro de la escueta representación que la estampa ofrece de los escenarios y modo de vida de esta corte si se comparan con los de otras monarquías. Por ello cabe decir que esta notable pieza de la arquitectura española ha sido muy *vista*; pero en la misma medida ha venido siendo *desconocida*². Algunos datos esenciales siempre han resultado tan obvios como su propia presencia física: la relación con Felipe II y sus arquitectos, su estancamiento como obra inacabada durante casi siglo y medio, y cómo los Borbones en el XVIII emprendieron su terminación y ulterior ampliación. Pero, si se compara el nivel de estudio del que ha sido objeto con el de su pariente escurialense, con quien comparte promotor e iniciales autores, no es aventurado calificar como desconocido este edificio; baste señalar al respecto que hasta 1998 pasó desapercibida que *una* escalera encerraba *dos*, enlazadas en paralelo —y subsistentes!—, y que este elaborado elemento no sólo era parte del proyecto original de Juan Bautista de Toledo, sino que se había inspirado para ello en una ruina romana ilustrada y comentada también por Palladio³.

No menos ejemplar, aunque ya en el ámbito de su decoración interior, resulta que en 2002 el proceso de investigación sobre el edificio permitiera descubrir una bóveda con frescos por Luca Giordano y estucos por G. B. Morelli, así como importantes precisiones sobre las obras ornamentales en el siglo XVII⁴. Teniendo en cuenta semejantes holguras en el conocimiento resulta necesario no darlo por supuesto al recorrer con la mirada tanto las fachadas actuales como las vistas históricas. De ellas, las más explícitas y abundantes —por Aguirre y Brambilla— muestran ya el estado completo y consolidado; las de Houasse son bellas y exactas pero requieren bastante conocimiento del edificio para percatarse de qué es lo que nos están diciendo. Para empezar, no se conocen representaciones del proyecto filipino completo, puesto que no corresponde con ello la siempre citada a este respecto *maqueta pintada* del siglo XVII. Estas páginas plantean, por tanto, partir de esa imagen para luego dar desde el presente unas cuantas vueltas hacia atrás, en el tiempo, en torno al exterior del Palacio Real de Aranjuez.

Principales fases y elementos de la construcción

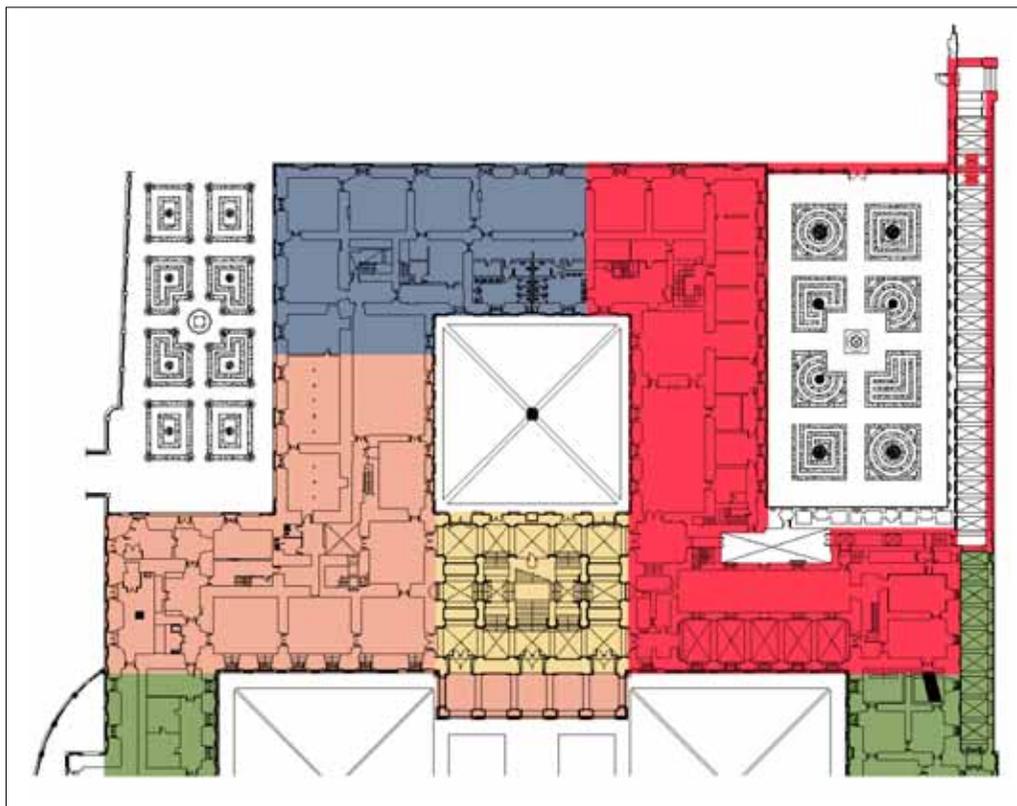
Como orientación en semejante excursión visual es precisa la adjunta planta general donde se muestran las principales fases constructivas del Palacio de Aranjuez [fig. 1]: en rojo lo edificado durante el reinado de Felipe II, desde 1561 hasta 1586, según proyecto de Juan Bautista de Toledo continuado y modificado por Juan de Herrera⁵. En azul lo que Pedro Caro Idrogo levantó por orden de Felipe V a partir de 1715⁶. En amarillo la escalera principal, primero levantada por Idrogo y a continuación hecha enteramente nueva por Bonavia⁷. En naranja lo que llevó a cabo Bonavia, terminando así el diseño de concluir el edificio en el área inicialmente planteada⁸. Y, en verde, las alas que Sabatini añadió por orden de Carlos III⁹.

Tienen particular interés los elementos de la parte edificada bajo Felipe II, que es la mitad meridional del palacio, como manifiestan los planos herrerianos que conocemos gracias a las copias de Juan Gómez de Mora conservadas en la Biblioteca Vaticana; por ello, en la reproducción de la planta baja se han señalado con las correspondientes cifras esos elementos que detallamos a continuación [fig. 2].

En la crujía oeste Felipe II no llegó a terminar la portada principal ni, por tanto, los dos grandes espacios —zaguán y salón— que habrían quedado tras ella en

las plantas baja y principal; y en la crujía este tampoco se realizaron las salas que por ese lado habrían unido los «cuartos» respectivos del rey y de la reina. Suele decirse desde Íñiguez, y no es una mala definición, que el Palacio de Aranjuez consiste en una ampliación del «mango de la parrilla» escurialense pues, al igual que aquélla, esta «casa del rey» se articula en torno a un patio cuadrado, pero la crujía que corresponde al acceso principal presenta un desarrollo latitudinal mayor, y por los otros tres lados el edificio queda rodeado por jardines cerrados. En Aranjuez, donde este modelo no está integrado en un esquema mayor, la vasta crujía occidental hubiera formado dos alas que constituirían una amplia fachada principal cuyos cuerpos central y extremos, con tres pisos de altura y huecos adintelados, estaban unidos mediante alas de dos alturas con galerías abiertas de arcos en la planta baja. Estos elementos, que favorecían la permeabilidad entre el edificio y el entorno, también aparecían en las fachadas laterales, abiertas en este caso a los jardines cerrados respectivos del rey y de la reina.

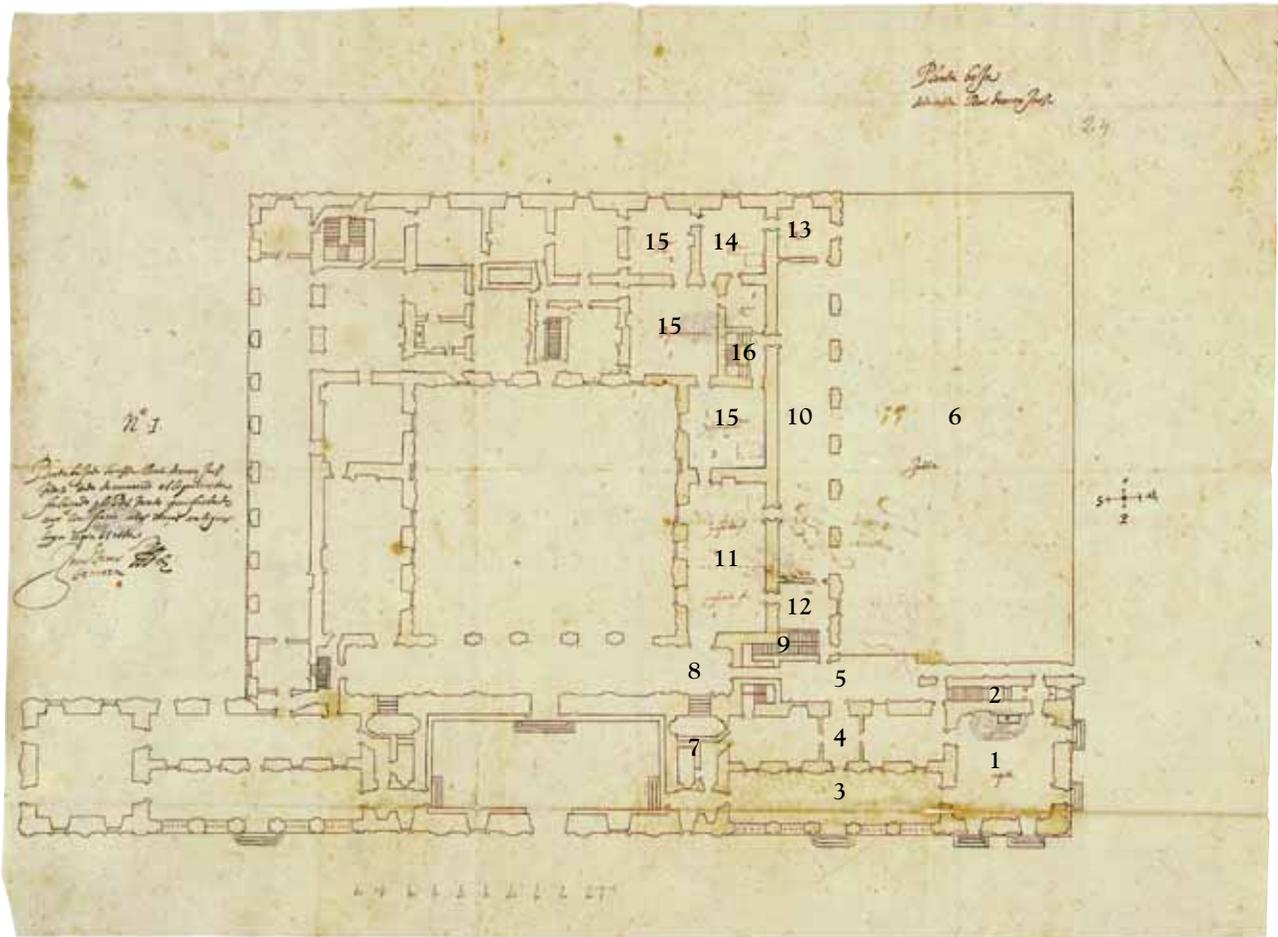
[FIG. 1] Planta baja del Palacio Real de Aranjuez. Estado actual (cortando las alas de Carlos III). Los colores denotan las fases de la historia constructiva



Por tanto, en la zona de Felipe II es preciso destacar la presencia de ámbitos con destino y carácter bien marcados, como son la capilla (1) y las escaleras de servicio (2), que forman una torre en el extremo suroccidental. En el resto del ala suroeste, la galería baja (3) abría en la fachada principal sus cinco arcos, cerrados ya en el siglo XVII, pero las guarniciones actuales de sus ventanas son del XVIII. La crujía interior (4) recibe, a través de la galería, segundas luces, y también por sendos huecos que se abren al patinillo (5) intercalado entre ella, las escaleras de servicio y el Jardín del Rey (6). Ya en lo que había de ser el cuerpo central del palacio, la crujía suroeste enlaza y se sirve con una escalera principal (7), una de las dos gemelas que estaban previstas flanqueando el zaguán según el proyecto. A ellas se había de acceder desde la galería oeste del patio, de la que sólo se construyó este extremo (8). Este punto servía como rótula o conexión entre el ala suroeste y la meridional, y por tanto aquí existía otra escalera de servicio (9), destinada a usos más reservados que las ya indicadas (2). En la planta baja del ala meridional una amplia galería (10), de siete arcos, se abría hacia el Jardín del Rey, mientras que la crujía interior hacia el patio, más ancha, estaba dividida en salas cuyo destino resulta interesante en la planta principal: el Cuarto del Rey comprendía la sala (11), el despacho (12), la galería, situada sobre la de la planta baja e idéntica por tanto en dimensiones a aquélla y, a su extremo, el dormitorio del rey (13), inmediato al de la reina (14). A la soberana estaban destinadas también las piezas inmediatas (15), entre las que quedaba una escalera de servicio (16).

Esta arquitectura está caracterizada por su fábrica, de ladrillo fino raspado y piedra caliza de Colmenar de Oreja, cuyos respectivos colores rojo y blanco articulan una bicromía de inspiración serliana básica para la arquitectura filipina, utilizada ya en otras realizaciones tempranas como la fachada de las Descalzas Reales en Madrid, pero que, extendida en obras herrerianas, ofrece un modelo de continua referencia para sus derivaciones seiscentistas. Esta bicromía y la realización material cuidada y homogénea subrayan la coherencia del diseño, y no sólo en las fachadas, sino en espacios a medio camino entre interior y exterior como son las galerías.

Aunque el edificio filipino ha llegado a nuestros días bien conservado, en general, las alteraciones han deformado muchos de sus rasgos. Sabatini suplantó con una nueva capilla la de Juan Bautista de Toledo, y dividió ésta en habitaciones; pero, actualmente, se ha acometido la recuperación del interior de la cúpula —en la



[FIG. 2] Copia de la traza herreriana para la planta baja del Palacio de Aranjuez, incluida en la *Descripción de las Casas del Rey de España por Juan Gómez de Mora*, 1626. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. 1 · Capilla, 2 · Escaleras de servicio, 3 · Galería occidental, 4 · Crujía interior, 5 · Patinejo o patio pequeño, 6 · Jardín del Rey, 7 · Escalera principal de Felipe II, 8 · Galería grande, 9 · Escalera reservada del rey, 10 · Galería abierta (en planta baja) y Galería del rey (en planta principal). Y en planta principal: 11 · Sala, 12 · Despacho del rey, 13 · Cámara o dormitorio del rey, 14 · Dormitorio de la reina, 15 · Piezas del cuarto de la reina, 16 · Escalera reservada.

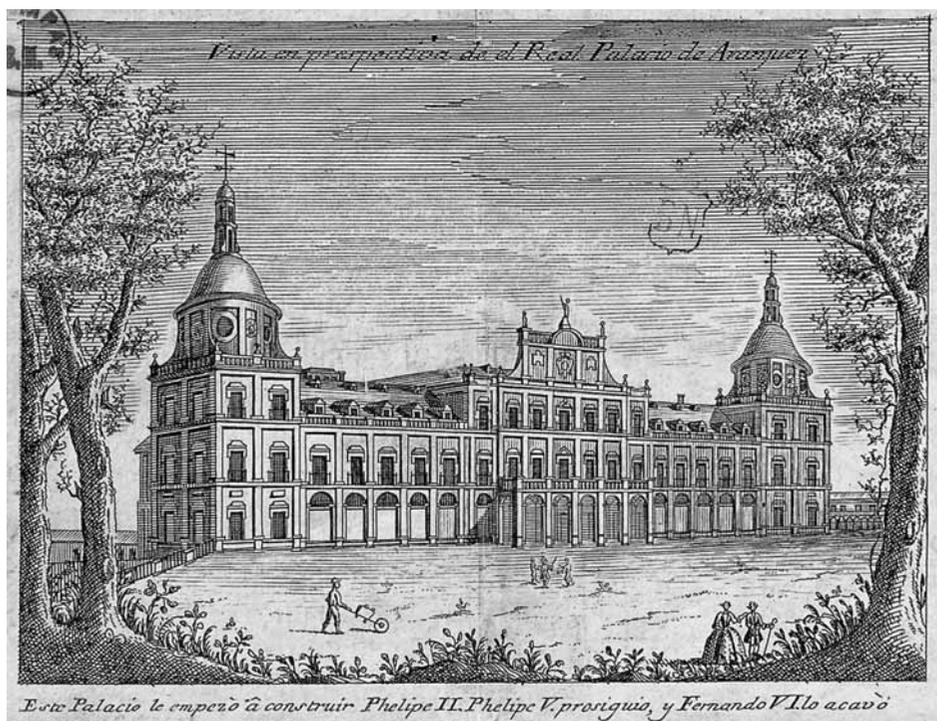
planta tercera— trazada por Toledo y ejecutada por Gili. Sobre ésta se eleva un último cuerpo, que constituye el tambor y cúpula visibles al exterior, y que fue concebido seguramente como mirador sobre el ameno paisaje circundante, con grandes óculos circulares que dominan los jardines y toda la vega donde se reúnen Tajo y Jarama.

Las escaleras de servicio (2), cuya singularidad había pasado totalmente desapercibida hasta fecha muy reciente, se conservan intactas, eliminados ahora los tabiques que en algunos puntos cortaban el recorrido de la segunda. Se trata de

un curioso esquema típicamente renacentista, inspirado en edificios romanos desaparecidos citados por Palladio en sus *Quattro libri*, donde también propone una estructura cuyo modelo era un edificio antiguo que estaba entre Santi Apostoli y Monte Cavallo en Roma: «Erano queste scale doppie, onde molti hanno poi presso l'esempio»¹⁰. La de Aranjuez no puede estar inspirada en esa publicación de 1570 puesto que es indudablemente anterior a 1567, año en que murió Juan Bautista de Toledo, quien, por tanto, es uno de los que tomaron nota de ese ejemplo. De estas dos escaleras paralelas una tiene gradas de piedra de Colmenar y va desde la planta baja hasta los desvanes, mientras que la segunda tiene peldaños de baldosa con borde lúneo y, partiendo de un descansillo intermedio de la primera, lleva hasta un pasadizo que, por encima del patinillo, comunica con la escalera reservada del rey (9). Por tanto cabe interpretar que la primera estaba destinada a un uso general por los criados de la casa, como en efecto no ha dejado de tenerlo a lo largo de su historia, mientras que la segunda fue concebida para una función más restringida, para criados de mayor confianza del rey, pero que nunca llegó a tener empleo efectivo, bien a causa de los cambios de programa arquitectónico causados por la muerte de Juan Bautista de Toledo, bien porque la interrupción de la obra del edificio dejase en gran parte vacío de sentido tal recorrido. En origen el tratamiento externo de este cuerpo de escaleras era muy simple, de modo que los paramentos de ladrillo sólo resultaban animados por las sencillas guarniciones de los huecos. Así quedaba expresa su finalidad funcional, en contraste con la inmediata capilla articulada por el orden toscano encapitelado.

La galería baja occidental (3) fue compartimentada por Juan Gómez de Mora, que cerró sus arcos hacia el exterior, dejando sólo unas ventanas —en grabados de hacia 1750 son lunetos— que Bonavia adornó con las guarniciones actuales. Tanto esta galería como la crujía interior inmediata (4) han recuperado sus volúmenes y tratamientos originales en el último cuarto del siglo XX¹¹.

El patinillo (5), inicialmente sin cubierta, fue objeto de dos actuaciones dieciochescas que complicaron más este espacio ya residual y extraño por principio¹². El Jardín del Rey (6) forma parte del palacio a modo de «giardino segreto» que podía ser disfrutado no sólo desde su mismo espacio abierto, sino, al abrigo de los rayos solares, desde los espacios arquitectónicos que lo rodeaban, bien fueran las pequeñas y conceptualmente modestas «grutas» o «retretes» que cons-



[FIG. 3] Anónimo, *Vista en perspectiva del Real Palacio de Aranjuez*, hacia 1755. Grabado calcográfico. Madrid, Biblioteca Nacional

tituían su costado oeste, bien la amplia galería baja (10). Tras quedar aquellas alteradas por orden de Felipe IV y ésta macizada bajo Felipe V, el jardín carece de la permeabilidad que caracterizaba su relación con los interiores y no se explica bien su fuerte exposición a los rayos solares, aunque permanece fiel a su función originaria como conjunto de cuadros florales para ser contemplados desde el piso alto, «que lo goza el rey desde sus ventanas», en frase de Gómez de Mora¹³.

Efectivamente, mientras en El Escorial se aplicaba la pauta tradicional de duplicar los «cuartos», uno para verano en la planta baja y otro para invierno en la alta, el carácter de Aranjuez como «villa» habitada sólo durante la estación más apacible reducía los aposentos reales sólo al piso superior, dejando el inferior para las grandes galerías abiertas donde entretener las horas más calurosas, y a los cuartos de los infantes. La escalera principal que daba acceso al cuarto de Felipe II (7), el extremo de la galería donde desembocaba ésta (8) y la escalera reservada del rey (9) se conservan intactas. La sala (11), que en el siglo XVIII fue dividida en dos piezas, fue devuelta a su amplitud original merced a la restauración

en la década de 1960, y en el verano de 2002 se eliminó el indiferente «cielo raso» que ocultaba la bóveda del despacho, revelando un brillante conjunto decorativo barroco del siglo XVII con estucos de Morelli y frescos de Giordano (12). La galería alta del rey fue compartimentada también bajo Felipe V en varias salas¹⁴. La escalera de servicio de la reina (15), reformada bajo la dirección de Diego Velázquez, fue de nuevo rehecha bajo Carlos III.

Centrados así los elementos esenciales de esta arquitectura encargada por Felipe II cabe atender a cómo el conjunto del palacio varió y fue percibido desde entonces [fig. 3].

Una imagen intemporal: la maqueta pintada de Juan Gómez de Mora

En paralelo con El Escorial —su complejo hermano mayor— el palacio de Aranjuez es el principal enunciado civil de la arquitectura querida por Felipe II; y sus parecidas limitaciones son bien expresivas al respecto, como también que el rey, tras su última viudez, renunciase a terminarlo, e incluso a decorarlo de manera significativa. El diseño de Felipe V para concluirlo en relativa concordancia con su traza original es revelador de la imagen de continuidad deseada por la dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión, pero ese mismo reinado acaba por introducir soluciones tardobarrocas internacionales que rompen con esa tradición y revelan el desarrollo de una nueva fase en el arte cortesano. Por último, el academicismo ilustrado rechaza esas alteraciones, y en la medida de lo posible las elimina, en aras de una vuelta al clasicismo que postula como ejemplo la propia arquitectura de Felipe II. En la historiografía posterior se pierden matices de todo este proceso, empezando por simplificar cómo era el proyecto original y el grado de fidelidad que recibió en los siglos XVII y XVIII.

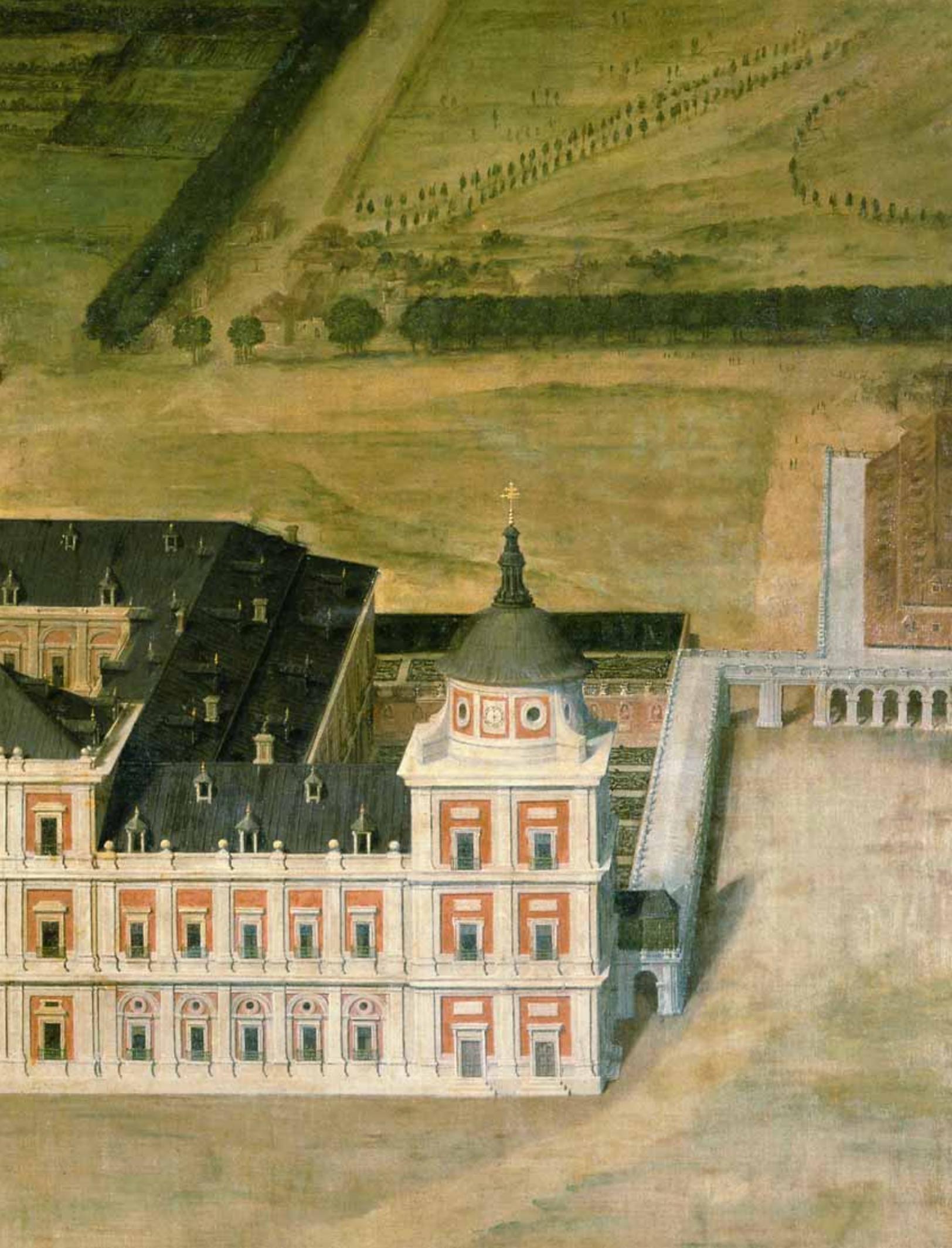
En primer lugar se ha partido de suponer que el proyecto original para Felipe II, en su elaboración definitiva por Juan de Herrera, está reflejado en la conocida *maqueta pintada* [fig. 4] que data del reinado de Felipe IV¹⁵. Respecto a esta pintura es muy significativo el comentario de Antonio Ponz cuando lo vio en la Torre de la Parada: «También hay quadros antiguos de vistas de Sitios y Palacios Reales, y entre ellos del de Aranjuez, como lo ideó todo entero Juan de Herrera. Hubiera

convenido tenerlo presente cuando se continuó aquella obra, y hacer la bella portada con las columnas dóricas que allí se figuran, en lugar del frontispicio desgraciado que se ejecutó»¹⁶. La crítica académica alababa así una arquitectura cuyo proyecto y detalles originarios sólo conocía de una forma muy aproximada pero, al reprobar el gusto «vicioso» seguido en la primera mitad del siglo XVIII para terminarla, no se preocupaba más por aquilatar las verdaderas características del proyecto quinientista que atribuía sin vacilar a Herrera¹⁷. Incluso desde la visión neoclásica —al cabo una de las más capaces de valorarlo pero que sólo se preocupó por él tibiamente¹⁸—, el edificio, durante más de un siglo inacabado, había quedado finalmente malgrado por su misma terminación, aún más imperfecta.

Hoy sabemos, sin embargo, que esa *maqueta pintada* no representa el «proyecto original» del siglo XVI, sino el elaborado por Juan Gómez de Mora en 1636 para su terminación; y, especialmente, para su fachada principal¹⁹. Esta imagen pierde parte de su interés al quedar encuadrada así en un ciclo creativo muy distinto, la revisión de ese mismo tema que, a partir de los modelos del siglo anterior, había planteado Mora en la fachada del Alcázar de Madrid²⁰. Sin embargo, continúa manteniendo valor documental sobre las intenciones herrerianas, aunque es preciso usarla con atención para discernir qué elementos se deben a los arquitectos de Felipe II y cuáles al de Felipe IV. A caballo entre las variaciones estilísticas de una misma escuela entre su orto y su ocaso, esta maqueta adquiere un valor en cierto modo intemporal, pues, sobre todo, lo que expresa son los rasgos permanentes de un diseño arquitectónico fiel a sí mismo en general pero continuamente mutante en los detalles. Por ejemplo, representa los tambores de las cúpulas como se proyectaron en el siglo XVI, con círculos y cuadrados dispuestos alternativamente; aquéllos son óculos, y éstos las muestras del reloj; Mora se limita a cumplir una *intención* de sus predecesores no llevada a cabo, porque esas grandes losas de piedra nunca se habían llegado a colocar en la torre de Felipe II, sino que han permanecido hasta hoy almacenadas dentro de ese mismo cuerpo; y, sin embargo, en la torre borbónica, la de la izquierda, Bonavia sí llegó a instalar los cuadrantes pétreos, mientras que en la derecha, las pobres esferas del reloj actuales, en yeso, son

[FIG. 4] (páginas siguientes) Anónimo madrileño, *Maqueta pintada del proyecto de Gómez de Mora para el Palacio Real de Aranjuez*, 1636. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional (detalle)





isabelinas. En muchos otros detalles la *maqueta pintada* «perfecciona» la realidad que existía en el siglo XVII, pero mediante la introducción de modificaciones ideadas por Gómez de Mora que no se llevaron a cabo, o al menos no entonces.

A partir de esta representación que nos aproxima al proyecto original, aunque corrigiéndolo, cabe iniciar una vuelta hacia atrás en el tiempo desde el presente para que primero el ojo se familiarice con sus fachadas y con sus vistas, empezando por las que durante los dos últimos siglos lo han representado como aún es; y luego, quitándole adiciones, deconstruyéndolo, avanzar hacia la semilla de esta arquitectura que según se desarrollaba iba siendo también podada.

Vuelta atrás hasta Carlos III

Aranjuez, Real Sitio desde finales del siglo XV —cuando pasó de la Orden de Santiago a la Corona— era frecuentado por los monarcas especialmente durante la primavera, la temporada más agradable en esta vega. Desde el reinado de Felipe V hasta el de Isabel II esa *jornada* estacional quedó fijada con carácter muy estable, permaneciendo aquí la corte desde la Pascua de Resurrección hasta finales de junio.

Con Isabel II no sólo llegaron a su fin las *jornadas* en Aranjuez —pues sus sucesores sólo hicieron breves visitas aquí— sino que, en consecuencia, también dejaron de producirse las vistas que durante los siglos anteriores habían reflejado el cambiante aspecto de la residencia real, sede temporera, pero anualmente regular, del poder monárquico. La imagen de este palacio, ya consolidada desde finales del siglo XVIII, fue difundida a partir de entonces por la fotografía, que alimentó con abundancia el mercado turístico de las postales y que tiene un interés en sí misma; pero las más antiguas fotos sólo llegan a recoger un rasgo luego alterado del palacio —las numerosas ventanas en las buhardillas, suprimidas en el primer tercio del siglo XX— y por tanto en muy poco difieren de las que el objetivo puede captar ahora²¹. Atengámonos por tanto a la pintura y al dibujo para echar una vista atrás, en orden de retorno hacia el origen.

Una imagen evocadora de las últimas jornadas bajo Isabel II es la que Louis Thienon dibujó en 1859 [fig. 5], con la fachada norte del palacio reflejada en el canal que separa el edificio del Jardín de la Isla, y que también da nombre a esta ala de la ría²². Este artista francés —que corrige y mejora aquí un encuadre pare-



[FIG. 5] Louis Thienon, *Vista del Palacio Real de Aranjuez*, 1859. Acuarela sobre papel. Madrid, Patrimonio Nacional

cido de Brambilla [fig. 15]²³— seguramente no sabía que estaba presentando la residencia real desde su primitivo acceso, que había caído en desuso en el primer tercio del siglo XVIII. Los documentos y memorias de la época de Felipe II narran cómo quienes llegaban al Sitio desde la capital atravesaban el Tajo por el extremo inferior del Jardín de la Isla y subían a continuación por la calle de Madrid hasta llegar ante el palacio. Junto a la ría estaba el viejo palacio de los maestros de Santiago y, junto a él, Felipe II ordenó empezar el nuevo. La acuarela de Thienon muestra la más reciente adición arquitectónica al conjunto, el ala de la ría, terminada en 1778 por Sabatini²⁴.

Al igual que en los palacios de Madrid o El Pardo, la intervención de Sabatini sigue los alzados de la construcción existente, ateniéndose sobre todo a la articulación quinientista, que maneja dentro de un severo clasicismo radicalmente aprendido de Fuga. Sin embargo, en cuanto a la planta, al igual que en Madrid, el concepto del palacio como un bloque queda alterado por completo al levantar dos alas paralelas, que configuran un patio de honor a la francesa ocultando las «torres» o cuerpos extremos de la antigua fachada cuyo equilibrio queda totalmente transformado²⁵.



[FIG. 6] Domingo de Aguirre, *Palacio Real de Aranjuez visto desde la calle del medio*, 1773. Grabado calcográfico. Madrid, Centro Geográfico del Ejército

La vista frontal del patio de honor, dibujada por Domingo de Aguirre y grabada por Carmona [fig. 6], refleja el proyecto de Sabatini, que a la sazón —en 1773— apenas estaba empezado²⁶. En efecto, las alas se realizaron así, pero el conjunto aparece engañosamente perfecto en esta estampa, pues no llegó a realizarse entonces el enverjado que, uniendo ambas alas, cierra el patio o plaza de armas; el actual fue construido en el siglo XX siguiendo precisamente este documento gráfico²⁷. Sin esta barrera se explica con más facilidad la invasión de este patio de armas por el pueblo en la más memorable estampa histórica de Aranjuez, la de González Velázquez que muestra el motín de Aranjuez en marzo de 1808²⁸.

La ausencia de la reja resulta manifiesta en la *Vista de la fachada principal del Real Palacio* por Fernando Brambilla [fig. 11]²⁹. En ella, como en las anteriores, vemos al fondo del patio de armas una composición simétrica: la mitad derecha, con cinco arcos en la planta baja, data del reinado de Felipe II, incluyendo la torre rematada en cúpula; la mitad simétrica, a la izquierda, fue levantada en el de Fernando VI, cuando Bonavia terminó también —en 1752— el tramo central, con su atrio de cinco arcos y su alto ático, coronado por las esculturas de los reyes que impulsaron su construcción: Felipe II, Felipe V y Fernando VI. Sobre las empinadas cubiertas de plomo se erguían las dos hileras de buhardas, eliminadas en época de Alfonso XIII³⁰.

Una vez que Sabatini realizó su ampliación ningún pintor volvió a representar el palacio desde la plaza de las Parejas, vista que en el siglo XVII había sido la dominante. Cuando el arquitecto empezaba a levantar el ala de la capilla pintaba Luis Paret su *Fiesta de las parejas reales* [fig. 7], que muestra la plaza desde la galería que une la Casa de Oficios con el palacio. Lo que en ese cuadro se ve de éste presenta ya su aspecto actual, con las alteraciones causadas cuando, por orden de Carlos III, esa terraza quedó reducida a su forma actual, que por otra parte es la misma del siglo XVI. Pero la extensión sabatiniana hizo que la fachada meridional resultase

[FIG. 7] Luis Paret y Alcázar, *Las parejas reales*, 1770. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado

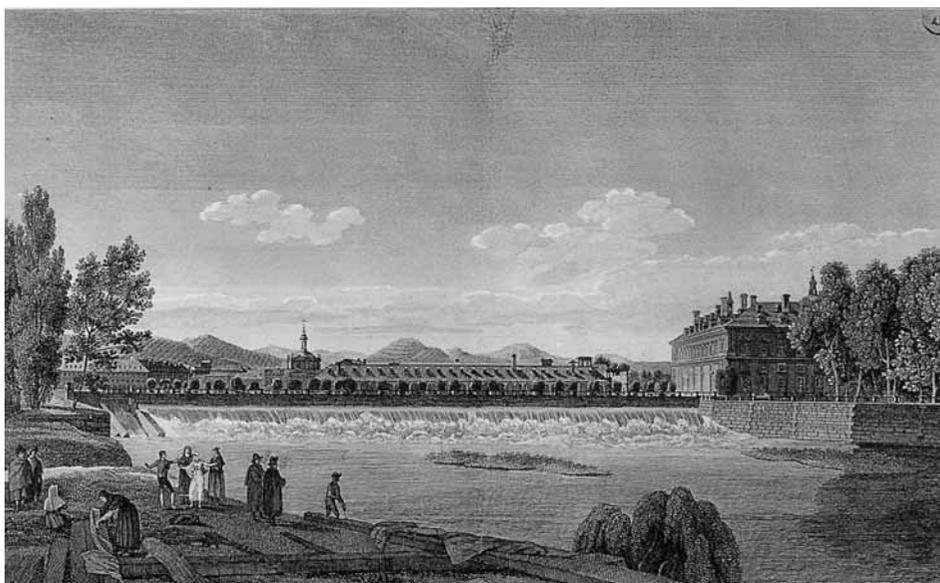


demasiado larga, secundaria y de composición un tanto sorprendente como objeto pictórico. Brambilla, cuya misión al cabo era ilustrar el aspecto del Real Sitio, sólo la muestra de lejos en su *Vista general del Real Sitio de Aranjuez* [fig. 10]³¹.

Fue más hacia el este de esta fachada sur, al ángulo entre el Jardín del Rey y el Parterre, donde Brambilla desplazó su punto de vista y, además, toda su capacidad para reflejar de manera fiable la arquitectura en la *Vista del Real Palacio por la parte de levante* [fig. 12]³². La cúpula de la vieja capilla real, el desnudo testero de las escaleras de servicio dobles y la fachada del cuarto real hacia el Jardín del Rey fueron diseñadas por Juan Bautista de Toledo, aunque realizadas más bien tras su muerte, por orden de Felipe II. Durante ese mismo reinado, pero ya bajo la dirección de Herrera, se levantó toda la mitad meridional del edificio, cuya fachada sur domina el Jardín del Rey. Los siete arcos centrales de la planta baja habían formado en el siglo XVI una galería abierta, que Carlier cerró en 1715; en 1754-1755 Bonavia unificó los huecos con guarderías y rejas como los de toda la planta baja, por los cuales ascienden aquí arbustos y plantas trepadoras. Al fondo de todo este núcleo quinientista queda un patinillo que aquí ya aparece cubierto con un arco rebajado, construido por Bonavia en 1748.

[FIG. 8] Domingo de Aguirre, *Real Palacio de Aranjuez visto desde la entrada por el Puente de Barcas*, 1773. Grabado calcográfico. Madrid, Centro Geográfico del Ejército





[FIG. 9] Vauxelles (dib.) y Daudet (grab.), *Vista del palacio de Aranjuez y de la cascada del Tajo*, 1820. Grabado calcográfico. Madrid, Biblioteca Nacional

El inexpresivo alzado oriental del palacio hacia el Parterre, escorzada en esa y en otras imágenes de Brambilla y de sus contemporáneos, queda de frente en la perspectiva de la entrada al Real Sitio por el Puente de Barcas dibujada por Aguirre [fig. 8]³³. El tercio izquierdo de esa fachada corresponde a la crujía meridional y fue construido, por tanto, en tiempo de Felipe II; pero los dos tercios restantes fueron levantados por Pedro Caro Idrogo entre 1715 y 1723, cuando Felipe V ordenó proseguir la construcción por ese lado; ese maestro organizó los nuevos ejes de huecos como mejor pudo para que resultasen impares, de acuerdo con la convención usual en similares composiciones durante la Edad Moderna.

En el Parterre —el *jardín nuevo de palacio* creado por orden de Felipe V— Carlos III había ordenado plantar olmos podados de modo que sus copas formaban esferas y sus rebrotes pedestales cúbicos; y así aparecen tanto en Aguirre como en Brambilla, flanqueando los cuadros de boj, pues hasta 1872 no fue perpetrada la reforma que dio al traste con toda esta escenografía de jardín formal, visible también en la litografía de Vauxelles y Daudet [fig. 9] incluida en el *Voyage pittoresque* de Laborde³⁴. Con el encuadre de ésta presenta concomitancias el que a continuación realizó Brambilla en su *Vista de la Cascada grande y Palacio, tomada a la parte de levante* [fig. 13]³⁵.



[FIG. 10] Fernando Brambilla, *Vista general del Real Sitio de Aranjuez*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



[FIG. 11] Fernando Brambilla, *Vista de la fachada principal del Real Palacio*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



[FIG. 12] Fernando Brambilla, *Vista del Real Palacio por la parte de levante*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional

[FIG. 13] Fernando Brambilla, *Vista de la Cascada grande y Palacio, tomada a la parte de levante*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



[FIG. 14] Fernando Brambilla, *Vista del Real Palacio del lado del norte contiguo a la Cascada chica, tomada desde la Isla*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



[FIG. 15] Fernando Brambilla, *Vista del Real Palacio, tomada desde el Jardín de la Isla*. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



Dando la vuelta al palacio hemos llegado a su fachada norte, cuyo extremo oriental fue levantado por Caro Idrogo; el resto, hasta la cúpula inclusive, por Bonavia entre 1745 y 1752; y el ala sabatiniana, como vimos, bajo Carlos III. Brambilla ha representado este costado de cerca en su *Vista del Real Palacio del lado del norte contiguo a la Cascada chica, tomada desde la Isla* [fig. 14], que como documento gráfico no hace sino confirmar el aspecto actual de este concreto emplazamiento, la cascada —llamada «de las castañuelas»— que se abre en abanico a la entrada de la ría que separa del palacio el Jardín de la Isla³⁶.

Otra vuelta hasta Fernando VI y Felipe V

Hemos regresado así al punto de partida, la fachada principal, y para devolverla imaginariamente al estado que presentaba cuando Carlos III llegó a España basta con eliminar las alas de Sabatini. A este efecto sirve como apoyo comparar la acuarela de Thienon —comentada al principio del capítulo anterior— con una estampa anónima, la *Vista en perspectiva del Real Palacio de Aranjuez* [fig. 3], poco posterior a 1754, cuando Bonavia terminó la torre norte, la de la izquierda³⁷. Su leyenda, que resume la historia de la construcción —«Este Palacio le [sic] empezó â construir Phelipe II. Phelipe V prosiguió y Fernando VI lo acavó»— exalta la recentísima terminación de un designio tenaz que a la sazón ya era dos veces secular. El grabado difunde el mismo contenido expresado por el propio ático de esta fachada, sobre el que campean las estatuas de los tres reyes constructores dominando las inscripciones: *Philippus II. Instituit. / Philippus V. Provexit. // Ferdinandus VI. pius felix / consumavit anno MDCCLII.*

En virtud de su implícito contenido propagandístico es lógico fechar esa estampa aún dentro del reinado de Fernando VI, pero en cualquier caso no es sino una versión simplificada y con variantes —que afectan al escorzo mismo de la arquitectura— de otra realizada en 1757 sobre dibujo de Diego de Villanueva, la *Vista de la Fachada Principal del Real Palacio de Aranjuez* [fig. 17]³⁸. Ante estas evocadoras imágenes es inevitable considerar paradójico que esta fachada sólo permaneciera dieciséis años en tal estado de perfección al que habían tendido todos los proyectos de los doscientos años anteriores y, sobre todo, los esfuerzos de los cuarenta últimos.



[FIG. 16] Anónimo, *Vista del Palacio de Aranjuez, desde la entrada al Sitio por el Puente de Barcas*. Dibujo a lápiz y aguadas de colores sobre papel. Madrid, Museo Municipal

La fachada presenta tres secciones claras: la central, con siete ejes de huecos y un pórtico de cinco arcos, coronada por un ático; y dos laterales, simétricas. En época de Felipe II había quedado ya construida la sección derecha, incluyendo el primer eje, contiguo a ella, del sector central. Los sectores central e izquierdo fueron comenzados por Caro Idrogo y Marchand bajo Felipe V, pero la mayor parte de su obra y su aspecto definitivo se deben a Bonavia. La simetría de los dos pabellones angulares no responde a su función interior, pues la capilla real ocupaba los tres pisos de la torre antigua —como muestra la sección de 1728—, pero la de la izquierda albergaba salas diversas.

El sector izquierdo, con la nueva torre, fue lo último que se emprendió. Idrogo y Marchand ya habían echado sus cimientos antes de 1728, pero luego sólo habían llegado a levantar su planta baja. Bonavia proyectó su continuación en 1741, siguiendo el modelo de la mitad antigua pero con dos variaciones que hubo de introducir también en aquélla para mantener la simetría. Una, que los huecos de la planta principal habían de ser balcones, y por tanto en 1742 rasgó las ventanas del cuerpo simétrico, el quinientista, «para que aumente la uniformidad y magnificencia a esta fachada haciéndola igual a las demás»³⁹. La otra fue una balaustrada en torno a la cúpula nueva y, por tanto, también la añadió a la de Juan Bautista de Toledo. A finales de 1745 Bonavia estaba cubriendo, por fin,

el último tramo de la crujía norte entre el patio y la ría, y durante aquel año y el siguiente la obra del ala noroeste iba ya muy adelantada. Pero, ya en su fase final, cuando sólo quedaba por levantar el tercer cuerpo y la cúpula de la torre norte, sufrió una interrupción debida al incendio de las techumbres acaecido el 16 de junio de 1748, que obligó a centrar todos los esfuerzos en la reedificación de las estructuras dañadas. A continuación los trabajos volvieron a dirigirse al sector central de la fachada y a la reestructuración interior, de modo que el 17 de octubre de 1751 ya estaba terminado todo el palacio excepto la nueva cúpula en el extremo norte que no se concluyó hasta junio de 1752, cuando se colocaron también los balaustres en la zona antigua a imagen de éstos.

El sector central había quedado terminado inmediatamente antes tras un proceso constructivo de complejidad notable trenzado por curiosas contradicciones pues, aunque suele interpretarse como una obra unitaria de Bonavia, debe entenderse como el resultado de unos avatares complicados. En ese desarrollo la primera solución de su interior debida a Idrogo fue demolida para dejar paso a otra, y además su apariencia externa se enriquece con mayor altura y elaboración plástica, una vez terminada la gran pieza interior. Caro Idrogo, con la aprobación del ingeniero Verboom y la protección del ministro Patiño, había emprendido la construcción de una gran escalera de honor cuya ejecución continuó Marchand, de modo que en 1734 sus rampas estaban completamente terminadas hasta la planta alta, y faltaba sólo cerrar los muros y la bóveda que debía cubrirla. Proyectada hacia 1727, y concebida a partir de la idea de Gómez de Mora para un ingreso monumental con tres portales que conducirían a una gran escalera ceremonial, consistía en una atípica variante de escalera imperial, con dos tramos semicirculares simétricos que convergían en un rellano, desde el cual divergían sendas rampas rectas que llegaban hasta la planta alta⁴⁰.

Fallecidos ya Idrogo y Marchand —en 1732 y 1733 respectivamente—, y con la atención de los reyes concentrada en la decoración interior de las salas nuevas bajo la dirección de Galluzzi, se abre un período de perplejidad en cuanto a la obra de la escalera, iniciado ya con las observaciones de Román en 1733 sobre algunas asimetrías observables en la ejecución, acentuado seguramente por la apreciación poco entusiasta de Juarra, y rematado con la muerte del principal apoyo del proyecto, Patiño, en 1736. En 1735 es muy probable —aunque no hay



[FIG. 17] Diego de Villanueva (dib.) y Hermenegildo Víctor Ugarte (grab.), *Vista de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez*. Grabado calcográfico. Madrid, Biblioteca Nacional



[FIG. 18] Diego de Villanueva (dib.) y José Manuel Murguía Martínez (grab.), *Vista del Palacio de Aranjuez por la parte del Camino de Madrid*, 1757. Grabado calcográfico. Madrid, Biblioteca Nacional

por el momento documentación que lo demuestre— que el influyente arquitecto Juvorra lo criticase acerbamente, pues no se explica de otro modo que, tras un significativo paréntesis de unos cuatro años, se encargase una nueva escalinata aún más monumental a Bonavia, que hasta entonces había trabajado como pintor más que como arquitecto.

Durante aquellos años Bonavia había ido adquiriendo protagonismo en las obras del palacio, aunque todavía limitándose a asuntos decorativos; pero en 1741 fue nombrado director de las mismas, y entonces se contrató la cantería para la nueva escalera principal, cuyo proyecto ha de datarse poco antes, en torno a 1739-1740. Demolida la escalera de Idrogo en el último cuatrimestre de 1741, se inició la construcción de la de Bonavia, enteramente nueva desde los cimientos y terminada en 1745⁴¹.

El sector central de la fachada actual participa de la misma complejidad atravesada por decisiones contradictorias que caracterizan también al proyecto y realización de la escalera desarrollada tras este imafrente. Ya en 1734, muertos Idrogo y Marchand, era opinión común entre los responsables de las obras que el frontispicio quedaría pobre en comparación con las alas laterales si se continuaba el proyecto vigente. Al demoler la escalera de Idrogo, Bonavia mantuvo el cuerpo bajo de su fachada, y sobre él erigió dos niveles correspondientes a la vasta caja, pero sin terminar su decoración arquitectónica. El proyecto definitivo de Bonavia para la escalera es de 1741, y quedó terminada en 1744 tal como ha llegado hasta nosotros⁴². Al año siguiente, en 1745, planteó el arquitecto «la formación del atrio que debe hacerse ante la portada principal», es decir el actual pórtico de cinco arcos; y a la vez postuló una sobreelevación del correspondiente cuerpo central «en aquella parte que es precisa para que quede perfecta la Portada nueva y la escalera principal»; y terminó fachada y atrio en 1751, y el ático en 1752⁴³.

La plasticidad del atrio y el impulso ascensional del ático otorgaban al prospecto del edificio un énfasis del que antes carecía, y es posible que tras una combinación tan afortunada existiera una sugerencia de Filippo Juvorra, pues alguno de sus dibujos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid presenta concomitancias con este tema del *palazzo* en tres niveles con arcos en la planta baja⁴⁴. El atrio consiste en un pórtico de cinco arcos de medio punto sobre pilares, a imagen y semejanza de las galerías quinientistas ya entonces cerradas; de este

modo se ha invertido la originaria contraposición entre centro cerrado y lados abiertos, pero el resultado utiliza esa oposición para animar la fachada, mientras la continuidad de los arcos —cerrados o no— a lo largo de la planta baja, sólo interrumpidos en dos sectores intermedios y en los extremos, fortalece su unidad. Por su parte, el ático heráldico amalgama una inspiración general juvarriana y detalles tomados también del edificio antiguo, como los aletones curvos que siguen el modelo de los de la cúpula de la capilla. A la vez, Bonavia añadió sobre las torres unas balaustradas que contribuyeron a reforzar la sensación de unidad entre todos los componentes de tan complejo proceso constructivo.

No se conoce la existencia de cuadros o dibujos que muestren en marcha las obras del palacio bajo Felipe V y Fernando VI, pues cuantos se realizaron en este último reinado tienen como objeto el edificio ya terminado y sirviendo para su función como escenario de la representación cortesana. Las brillantes diversiones disfrutadas por Fernando y Bárbara en Aranjuez y organizadas por Farinelli quedaron plasmadas en varias obras de Villanueva, Joli y Battaglioli donde la nueva residencia constituye el centro de ese esplendor tardobarroco. Así, en sólo unos siete años —entre 1752 y 1759— se agolpa la producción de otras tantas vistas que nos transmiten el aspecto del palacio borbónico perfecto, cuya forma completamente acabada pero destinada a una rápida alteración resulta por tanto casi tan efímera como las fiestas que acoge en su entorno, pasajera como las aguas por las que bogaba la caprichosa «escuadra del Tajo»⁴⁵. El río es el principal teatro de los entretenimientos regios, y por tanto las vistas se concentran en el lado norte del palacio, por cuyas fachadas seguiremos ahora desandando la primera vuelta.

Otro grabado de Diego de Villanueva [fig. 18], pareja del ya comentado a propósito de la fachada principal y también de 1757, muestra las fachadas este y norte del palacio, aquélla terminada por Caro Idrogo en 1723, y ésta por Bonavia en 1745⁴⁶ —hasta el rincón de la torre— y rematada la cúpula, como hemos visto, en 1752⁴⁷. Parte de la farinelliana «escuadra del Tajo» boga sobre la presa, como ocurre en casi todos los cuadros pintados en esa época. En comparación con Aguirre y Brambilla no varía la arquitectura de la residencia —aparte del ala sabatiniana, por supuesto— sino el ajardinamiento del Parterre, donde Fernando VI había hecho plantar setos altos de carpe formando paredes —«hayas» de «charmilla»— en las que se abrían ventanas⁴⁸. En este detalle Villanueva es mucho



[FIG. 19] Francesco Battaglioli, *Los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines del Palacio Real de Aranjuez el día de San Fernando*, 1756. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo del Nacional del Prado

más que los pintores italianos contemporáneos; sobre todo resulta chocante la poca fiabilidad con la que Francesco Battaglioli representa el Parterre en *Los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza paseando con su séquito* [fig. 19]⁴⁹. El punto de vista del cuadro está en uno de los balcones del ala noroccidental⁵⁰, de modo que a la derecha queda la fachada norte, y delante la pequeña explanada que está situada en simetría con el Jardín del Rey —y que no se ajardinó hasta principios del siglo XX, como ha podido advertirse ya en Aguirre y Brambilla—, y detrás se extiende el Parterre. Éste no presentaba esa división en cuadros, pero tanto en esa pintura como en su pareja, *Vista de la iluminación del Palacio y Parterre para celebrar el día de San Fernando* [fig. 20]⁵¹, Battaglioli se ha despreocupado de la jardinería y sólo se ha interesado por reflejar el efecto de conjunto que debían producir los numerosísimos vasos rojos con aceite preparados para la iluminación del festejo.



[FIG. 20] Francesco Battaglioli, *La real comitiva ante el Palacio Real de Aranjuez el día de San Fernando*, 1756. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado

Este lienzo, y el principal de los pintados por Antonio Joli sobre este asunto, la *Vista de Aranjuez* [fig. 21] conservada en el Palazzo Reale de Nápoles⁵², transmiten el más completo aspecto de la imagen que los primeros Borbones desearon ofrecer con casi cuarenta años de obras en su residencia primaveral. La fachada principal —muy condicionada al cabo por la obra quinientista— les interesaba menos que ésta, la posterior y menos monumental, pero ante la cual se extendían los espacios abiertos donde tenía lugar la diversión regia. Este escenario se desplegaba de manera efectista ante el visitante que, tras llegar por el nuevo acceso del Puente de Barcas, se adentraba, como un comparsa más, en este teatro, en la vasta plaza dominada por la estatua de Fernando VI, por cuya diversión y real gana se urbaniza el Sitio, hasta entonces restringido a la servidumbre en funciones. Superadas ya las consecuencias del incendio acaecido en 1748, que destruyó la mayor parte de las techumbres, Bonavia ha reedificado éstas dándoles



[FIG. 21] Antonio Joli, *Vista del Real Sitio, palacio y jardines de Aranjuez, hacia 1759*. Óleo sobre lienzo. Nápoles, Palazzo Reale

mucha mayor pendiente para dar lugar a dos pisos de buhardillas; y, dentro de esa actuación, ha cubierto también el patinillo mediante un arco rebajado⁵³.

Joli realizó otras variantes de esa vista, donde modifica el verdadero curso del Tajo para mostrarlo a la vez aguas arriba y aguas abajo⁵⁴. En otra emplea una perspectiva más realista, a vista de pájaro desde el norte, y cuya intención por tanto sería destacar el volumen completo del Palacio Real, recién terminado precisamente por ese extremo, el del pabellón con la cúpula nueva; sin embargo, sus detalles arquitectónicos no siempre son exactos⁵⁵.

En estos cuadros de Battaglioli y Joli la fachada oriental, frente al Parterre, se representa por vez primera desde que Caro Idrogo la terminase treinta años antes, pero no nos sorprende; sin embargo, a su izquierda, separada del palacio por el Jardín del Rey, se yergue un ala estrecha, pero tan alta como el cuerpo principal del edificio, y magnífica en su trabajo de cantería, toda en piedra blanca de Colmenar. Se trata de la Tribuna, que desapareció casi sin dejar rastro cuando en 1760 mandó demolerla Carlos III, quien a la vez ordenó sustituir las

paredes que en estos cuadros limitan el Parterre por el actual foso que lo separa de la plaza. Al fondo del Jardín del Rey —mal representado— se ve la nueva cubierta del patinillo, apoyada en un arco rebajado.

La tribuna había sido edificada por Bonavia en estricto paralelismo con la escalera, entre 1741 y 1744, y su envergadura no era desdeñable pues, como muestran Battaglioli y Joli, se extendía hasta la mitad del Jardín del Rey, sobre la galería de arcos que une el palacio con la Casa de Oficios. Sobre esa terraza existía, bajo los Austrias, un pabelloncito con celosías desde donde los reyes veían los festejos que tenían lugar en la plaza de las Parejas; y a ese estado, que era el de su niñez, hizo volver las cosas Carlos III, pero sin celosías siquiera, como muestra el cuadro de Paret.

Para justificar por qué ese precedente funcional del mirador fue objeto de semejante magnificación tardobarroca quizá no basten las fiestas profanas que aquí se desarrollaban bajo Felipe V; tal vez fue decisivo que los reyes hubieran de ver desde tan magnífico palco la procesión del Corpus, puesto que la jornada primavera se había hecho más estable y larga con la nueva dinastía y, por tanto, la corte celebraba aquí esa importante festividad religiosa. Dada la pomposidad de la tribuna resulta curioso que no se conozca ningún otro testimonio gráfico que muestre su alzado hacia la plaza de las Parejas, tanto más cuanto esa vista había sido la preferente del palacio durante los dos siglos anteriores, cuando era la única por donde el edificio ofrecía un aspecto algo acabado.

Uno de los más bellos ejemplos de esa «imagen preferente» es uno de los cuadros pintados por Houasse, también bajo Felipe V, pero unos veinte años antes de ser edificada la tribuna: *El Palacio de Aranjuez desde mediodía* [fig. 22]⁵⁶. Si establecemos un triángulo comparativo entre este lienzo, el estado actual de esta fachada sur y la información que Battaglioli y Joli nos ofrecen sobre la tribuna, se advierte rápidamente la alteración operada en el frente de las escaleras de servicio. Houasse las representa con el aspecto de simplicidad funcional con el que las diseñó Juan Bautista de Toledo, pero Bonavia añadió una planta sobre ese par de ejes y los articuló con idéntico orden de pilastras y cornisas al del inmediato bloque de la capilla, que es también el del resto del palacio, y que también aplicó en el monumental mirador nuevo. De este modo confirió uniformidad a un frente constituido por tres elementos tan dispares por su función como una



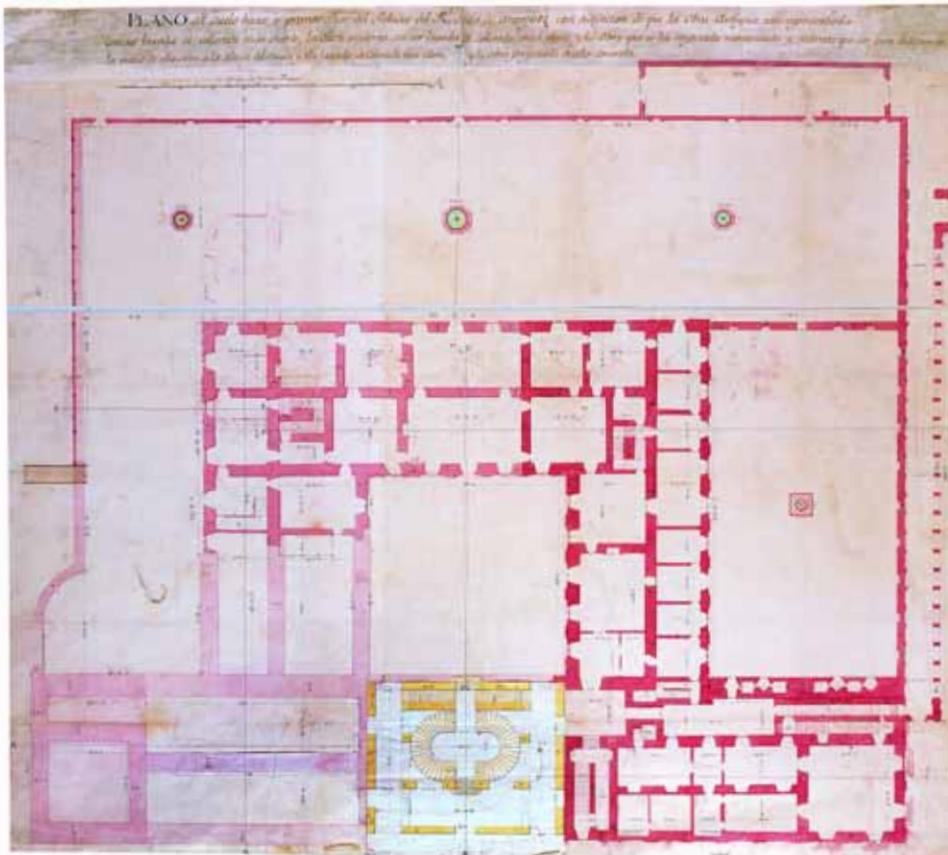
[FIG. 22] Michel-Ange Houasse, *El Palacio de Aranjuez desde mediodía*, h. 1720-1724. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional

capilla, una galería y, entre ambas piezas representativas, un cuerpo de escaleras destinadas a los criados y cuyo carácter diferenciado había sido subrayado por el arquitecto de Felipe II mediante la aplicación de un lenguaje clasicista desornamentado al máximo. La expresividad del siglo XVI fue recubierta por la retórica amplia —pero coherente y justificada— del barroco tardío pero ésta, a su vez, quedó truncada por la eliminación ilustrada de la tribuna, en aras de una simplicidad clasicista más acorde con sus propios ideales cuya referencia histórica en España venía dada, precisamente por la arquitectura herreriana que Ponz reivindicaba con énfasis nacionalista.

Entre los arquitectos de Felipe II y Bonavia, en la estela que habían dejado aquéllos pero en el siglo de éste, queda la obra de Pedro Caro Idrogo. Este arquitecto titular del Real Sitio —pero cuya especialidad eran las obras hidráulicas, y que estaba ligado a los ingenieros militares— recibió en la primavera de 1715 orden de Felipe V para «que formase los planes para completar un quadro con quatro líneas de fábrica y un patio en el centro, guardando el orden y forma que tenía lo que estaba fabricado, y otra cúpula a la parte del norte, que igualase con la que servía de medianaranja a la Capilla»⁵⁷. Tales premisas le imponían man-

tener la unidad del resultado final respecto a la mitad ya realizada, pero implícitamente le permitían introducir variaciones de acuerdo con la comodidad o con otras necesidades, sin imponerle un respeto absoluto a la traza herreriana cuando ésta no sólo estaba patente en la comprensión de lo edificado como una mitad del todo, sino que existían entonces en Aranjuez copias de los planos herrerianos⁵⁸. Las obras avanzaron durante los dos decenios siguientes y está muy bien documentado su avance, en especial por un levantamiento completo del palacio realizado en 1728 [fig. 23]⁵⁹. El carácter excesivamente practicista de las soluciones introducidas por Idrogo revela un talento ramplón, si bien es preciso señalar en su favor que siguió puntualmente el lenguaje arquitectónico de los alzados quinientistas.

[FIG. 23] Pedro Caro Idrogo, *Proyecto de reforma y ampliación del Palacio de Aranjuez por las crujías norte y este, 1.º de septiembre de 1728*. Dibujo sobre papel a tinta negra y aguadas de colores. Madrid, Centro Geográfico del Ejército



La comentada imagen de Houasse, como todas las suyas donde se refleja el palacio de Aranjuez, guarda silencio respecto a las obras de Caro Idrogo aunque éstas se encontraban en plena actividad a la sazón, entre 1715 y 1723, cuando se fechan también estas pinturas⁶⁰. Por lo tanto nos sirven como término de este tramo histórico al mostrarnos cómo llegó el edificio al reinado del primer Borbón; y, en este sentido, encuentran su más próximo correlato técnico en la serie de plantas y secciones de 1728⁶¹.

Sin embargo, y precisamente por constituir fiel reflejo de cómo venía estando el palacio desde que su construcción quedó interrumpida en la década de 1580, los cuadros de Houasse resultan más útiles como documentación muy fiel sobre algunos detalles de la arquitectura tal y como había sido concebida y ejecutada en el siglo XVI, y por tanto los miraremos en la siguiente vuelta como testimonios del estado «Austrias» ajenos al orden cronológico.

En torno al palacio de Felipe II

Es lástima, pero resulta lógico, que entre las vistas de Sitios Reales pintadas para la galería de paisajes en este palacio por encargo de Felipe IV no se incluyese una del propio edificio⁶². Mazo no lo presentó más que como una lejana referencia en *La cacería del Tabladillo, en Aranjuez*⁶³; pero son relativamente abundantes las imágenes que muestran cómo era esta residencia en el siglo XVII.

El ya citado *Palacio de Aranjuez desde mediodía* por M. A. Houasse se comprende mejor cotejándolo con otro de los realizados por el mismo pintor desde el mismo lado pero mucho más alejado, la *Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña* [fig. 24], y con la perspectiva al óleo llevada a cabo unos noventa años antes por un anónimo madrileño, *Aranjuez a vista de pájaro* [fig. 25]. Los tres presentan lo que durante más de siglo y medio fue la cara acabada de este edificio: la que mira al sur, así como la mitad casi —o tercio y mitad— de la fachada principal o de poniente; también estaba levantado un tercio de la fachada oriental —hacia el actual Parterre— pero ésta, la más sencilla y cuyo aspecto resultaba menos pintoresco, sólo llamó la atención de Houasse, y de lejos.

En su bellísima *Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña*, el Tajo serpentea a la derecha del palacio, a cuya izquierda el Jardín de la Isla y las



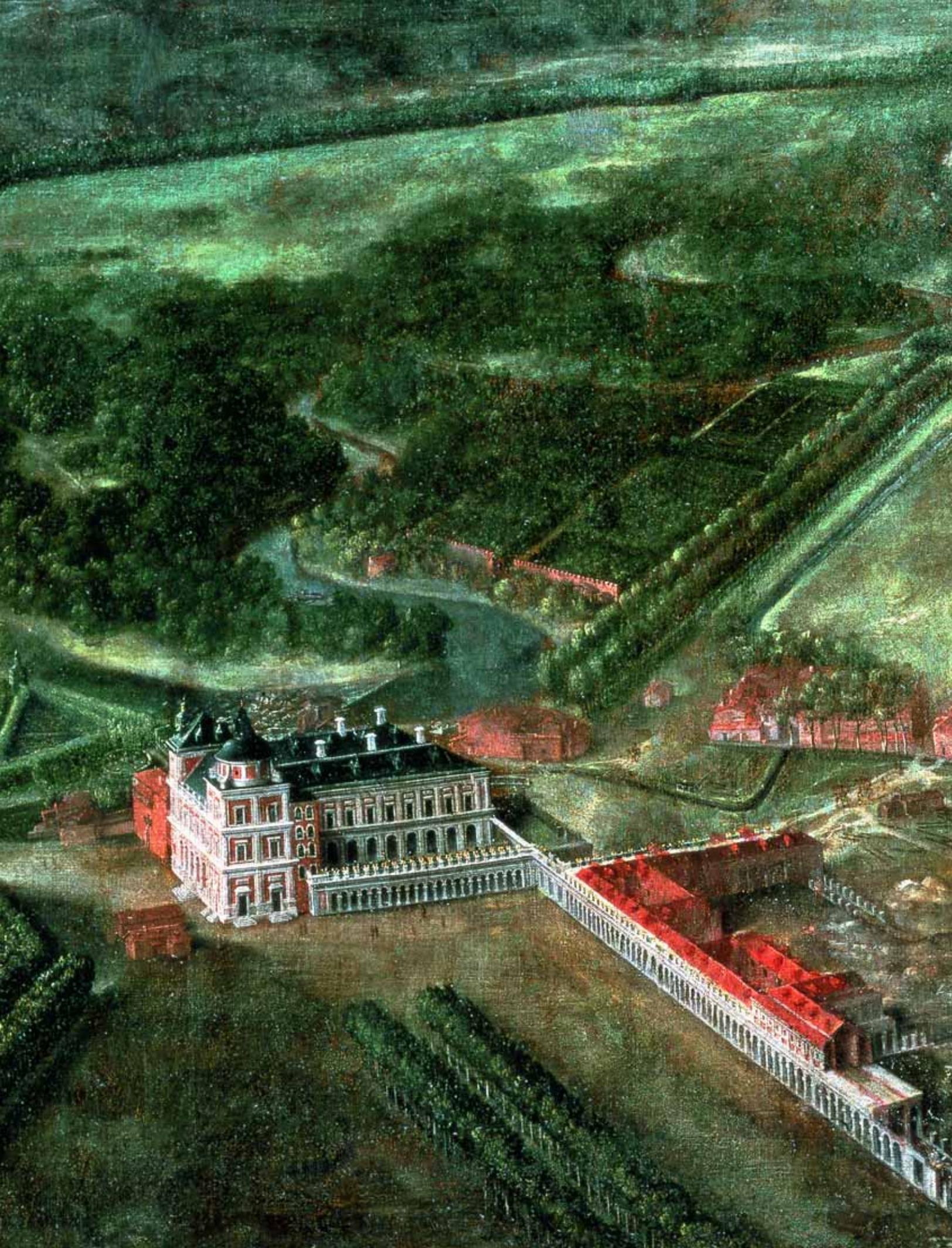
[FIG. 24] Michel-Ange Houasse, *Vista de Aranjuez desde lo alto del camino de Ocaña*, h. 1720-1724. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional

calles arboladas de las huertas de Picotajo se funden en una masa frondosa ante la que destaca el Jardín de la Reina⁶⁴. Pese a esta revelación sobre el nuevo jardín *potager* llevado a cabo por Felipe V durante aquellos mismos años, Houasse mantiene el silencio sobre las obras en la residencia. El espectador está situado en un punto algo desviado hacia el este, de manera que aparecen en escorzo las fachadas orientales, tanto la de las escaleras de servicio como el tramo construido de la que mira al Parterre, terminada en 1723; pero el desplazamiento es tan leve que parece un alzado tan frontal como el de su *Vista desde el mediodía*.

Houasse, además de tener talento pictórico, es más fiable incluso en los detalles que su meritorio y anónimo colega, un siglo más antiguo, autor de la *Vista de Aranjuez a vuelo de pájaro*, fechada en el primer tercio del siglo XVII; precisando más, entre las trazas de la Biblioteca Vaticana (1626) y los proyectos de Mora para terminar y ampliar el palacio (1636)⁶⁵. Este cuadro, que sigue la tradición

[FIG. 25] Anónimo, *Aranjuez a vista de pájaro*, h. 1630. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle)





representativa de «países» flamencos, muestra la arquitectura con mucho cuidado y habilidad, y de manera fiable.

En todas estas imágenes —y en las secciones de 1728— vemos cómo las primitivas cubiertas emplomadas del edificio, antes de ser reedificadas por Bonavia, eran mucho más tendidas, cómo sus buhardillas tenían un aspecto muy afín con las del Escorial, y la disposición original de las chimeneas; en el tambor de la capilla no aparecen los cuadrantes del reloj⁶⁶; en torno a esa cúpula no hay balaustradas, pero sí en la fachada occidental, donde la techumbre es más empinada, con el mismo ángulo actual. Ante el hueco central de la galería oeste, cuyos cinco arcos continuaban abiertos, hay una escalinata, y ante las cuatro puertas de la capilla otras tantas. El cuerpo de las escaleras de servicio está bien diferenciado por su desornamentación absoluta, y animado sólo por las guarniciones de los huecos, que son todos de medio punto⁶⁷. Ante el Jardín del Rey vemos la galería baja, abierta, cuyos siete arcos permitían disfrutar de ese pequeño *hortus conclusus* desde la sombra amplia y fresca. Precisamente en ella se encuentra el único error discernible en la *Vista de pájaro*, pues el último arco, por la derecha, contenía —como en la actualidad— una ventana; tanto ese eje, como su simétrico por la izquierda —que en esta perspectiva no se ve porque lo tapa el cuerpo de la escalera—, correspondían a pequeñas habitaciones cuadradas, y no a la galería. Un muro, en todo correspondiente a los que se conservan, aislaba el Jardín del Rey respecto del otro jardín, también cerrado, que corría paralelo a la fachada oriental, y que llegó a realizarse en el siglo XVI —como muestra la *Vista de pájaro*— hasta donde se había levantado también la crujía oriental⁶⁸. Esa pared divisoria entre ambos jardines se ve bastante bien en la maqueta pintada de Gómez de Mora. En la *Vista desde mediodía* de Houasse, además de todo lo indicado, se percibe cómo los arcos de la galería baja que daba al Jardín del Rey estaban ya cerrados: Carlier había convertido en habitaciones ese «juego de pelota» —como lo denomina la documentación— en 1715.

Comparando la estricta frontalidad del palacio en la *Vista desde el mediodía* de Houasse con el ángulo escogido por la *Vista de pájaro* se entiende bien por qué este último encuadre es el preferido, por no decir el único, entre quienes representaron el edificio en el siglo XVII. La mejor de esas vistas es el dibujo realizado por Pier Maria Baldi para el *Viaje de Cosme de Médicis por España* [fig. 26]⁶⁹.

La correspondiente descripción de Magalotti es certera e incluye la opinión de que «La arquitectura es moderna y muy buena»⁷⁰.

Baldi nos cuenta lo mismo que la *Vista de pájaro*, salvo en algunos detalles que habían variado en los treinta años que los separan. Se había levantado el mirador de celosías —el precedente de la tribuna de Bonavia— que servía para que los reyes vieran las fiestas en la plaza de las Parejas —y que también aparece en la *maqueta pintada* y en la *Vista desde el mediodía* por Houasse—. Gómez de Mora había tapiado la galería occidental. Sobre ella, sin embargo, lucen en su prístino estado las ventanas de Juan Bautista de Toledo, que Bonavia rasgó para convertir las en balcones. Pese a su indudable calidad el dibujo de Baldi no deja de presentar algunas incoherencias⁷¹. Sin embargo, ofrece un dato que no aparece en ningún otro sobre la distribución de los huecos en el centro de la fachada principal. De ese alto pabellón herreriano estaba levantado sólo un extremo, con un eje de ventanas; las de la planta baja se agrupaban de manera distinta a como luego quiso corregirlas Gómez de Mora, y a como Bonavia las alteró en el siglo XVIII⁷².

A continuación, hacia el norte, el viejo palacio de los maestros de Santiago aparece en todas estas imágenes del XVII.

El punto de vista escogido por Baldi, desde el suroeste, era el más favorecedor para el edificio pues mostraba su faceta más terminada, a la vez que permitía indicar en un discreto segundo término la vieja casa maestra y, detrás, las frondas de la Isla. Por tanto es el que escogen todos los grabados que representan el palacio durante la segunda mitad del siglo XVII —aunque buena parte de ellos editados

[FIG. 26] Pier Maria Baldi, *Aranjuez*, en el *Viaje de Cosme de Médicis por España*. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana





durante el primer tercio del siguiente— y que en gran medida se inspiran unos en otros, aunque no sea fácil determinar su genealogía. Todos coinciden también en mostrar, como primer término, una valla —dignificada en algunos casos con la forma de balaustrada— que debe reflejar el palenque de madera en torno de la plaza de las Parejas, pero siempre presentan variaciones en el encuadre o los detalles. Entre ellos el más original, posiblemente debido a Meunier, es el que se anima con las figuras más diminutas; al fondo pueden observarse los anchos pórticos adintelados que unían las galerías del palacio con las de la Casa de Oficios, también visibles en la *maqueta pintada*, pero que Bonavia sustituyó en el siglo XVIII por los actuales arcos rebajados⁷³.

De todos los demás grabados puede decirse que, aun dependiendo más unos de otros que de un conocimiento directo de los edificios, lo reflejan con relativa fidelidad, insuficiente si sólo contáramos con ellos, pero que confirma lo que está mejor informado por el monumento mismo o por imágenes de mayor calidad: el mirador de celosías hacia la plaza, los arcos de la galería baja del jardín de las estatuas y las guarniciones de huecos en esa fachada, sus buhardillas, la pendiente de los faldones de techumbre, etc. Pero en los detalles carecen de exactitud o de minuciosidad al menos, y presentan ligerezas muy visibles. Por ejemplo, en todos ellos el tambor de la capilla está representado de manera muy esquemática, más alto de lo que era en realidad, y los óculos se han convertido en pequeños huecos cuyo ritmo, en algunos casos, está mal representado. Cabe señalar, sin embargo, que en ninguno aparecen en la cúpula los cuadrantes del reloj, como tampoco en los cuadros ya citados anteriormente —salvo en la *maqueta pintada*— ni en los de Houasse.

La estampa más cercana al dibujo del original parece la incluida en el libro de Álvarez de Colmenar [fig. 27], donde aparecen reflejados con bastante cuidado el palacio maestral y la tribuna con celosías para que los reyes vieran las fiestas en la plaza; en cuanto a la arquitectura filipina cabe destacar que muestra impostas bajo las ventanas de la escalera, pero es sumario o dudoso en otros detalles⁷⁴. A partir de aquí las demás estampas parecen copiarse, empezando por una, anónima, muy literal respecto a la de Colmenar [fig. 28]⁷⁵; y seguida por la de

[FIG. 26] Pier Maria Baldi, *Aranjuez*, en el *Viaje de Cosme de Médicis por España*. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana (detalle)



[FIG. 27] Anónimo, *Veuë du Palais D'arangouesse*. Estampa calcográfica. Madrid, Biblioteca Nacional



[FIG. 28] Anónimo, *Veuë du Palais d'Aranjuez*. Estampa calcográfica. Madrid, Biblioteca Nacional



[FIG. 29] Pieter van den Berge, *Arangosia, Villa Regia, haud procul Madrito. Vista del Palacio d'Aranjuez*. Estampa calcográfica. Madrid, Biblioteca Nacional

Van den Berge [fig. 29], bastante cuidada y fiel, aunque los detalles no se aprecian bien⁷⁶. De todas ellas —y en particular de la anónima— se alimenta la ya tardía visión de Huquier⁷⁷. También es indirecta, aunque algo más temprana, una edición italiana derivada del Álvarez de Colmenar, con algunas interpretaciones erróneas que derivan en fantasías pues, por ejemplo, añade al ángulo oriental del palacio unas galerías de columnas en dos pisos⁷⁸.

Todas estas estampas confirman la difusión de una arquitectura interrumpida pero, a pesar de ello, celebrada; pero para encontrar a la vez calidad artística y una precisión documental sorprendente en los detalles es preciso acudir a las vistas realizadas por Houasse y atender a pequeñas pinceladas cuya veracidad, una vez contrastada con el conocimiento directo del edificio, resulta asombrosa⁷⁹.

Houasse, quizá porque conocía los grabados del palacio y considerase que habían saturado el mercado con un exceso de su perspectiva más obvia, o por una tendencia natural a rechazar lo más fácil, no lo mostró desde el suroeste; por el contrario, para sus restantes cuadros eligió los otros tres ángulos: en términos actuales, desde la plaza de San Antonio, desde el Puente de Barcas y desde la Isla.

Considerado como documento, el más interesante es *Las casas de oficios y el Palacio de Aranjuez desde el sureste* [fig. 32]⁸⁰; pues en él se puede advertir, con todo detalle aunque a escala bien reducida, cómo eran tanto el cuerpo de escaleras de servicio como también toda la parte alta de esa ala —desfigurada por Bonavia en 1749 con el gran arco rebajado para cubrir el patinillo—, las techumbres emplomadas, de muy poca pendiente, sobre la crujía meridional, y el alto caballete del cuerpo central de la fachada principal, similar en su concepto al de la biblioteca escurialense, y que también descuella en su vista desde la Isla⁸¹.

Houasse sólo muestra un pequeño fragmento de la fachada oriental, junto al ángulo del Jardín del Rey, en su vista de *El palacio y el jardín de la Isla desde la otra orilla del Tajo* [fig. 30]⁸². Nada sugiere sobre las obras de ampliación en curso. Más a la derecha, al otro lado del molino, e inmediatamente detrás de los árboles, asoma una parte del viejo palacio medieval de los grandes maestros de Santiago.

La tercera y más inusual de estas vistas angulares es *El Palacio de Aranjuez y la ría desde el jardín de la Isla* [fig. 31], al otro lado de la ría que aquí aún presenta el aspecto anterior a las obras llevadas a cabo por los ingenieros de Felipe V⁸³. El escorzo de la fachada principal, hacia poniente, es aún más forzado de cuanto



[FIG. 30] Michel-Ange Houasse, *El Palacio y el jardín de la Isla en Aranjuez desde la otra orilla del Tajo, junto a la presa*, h. 1720-1724. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional



[FIG. 31] Michel-Ange Houasse, *El Palacio de Aranjuez y la ría desde el jardín de la Isla*, h. 1720-1724. Óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional

[FIG. 32] Michel-Ange Houasse, *Las casas de oficios y el Palacio de Aranjuez desde el sureste*, h. 1720-1724. Óleo sobre lienzo. Madrid, Patrimonio Nacional (detalle)

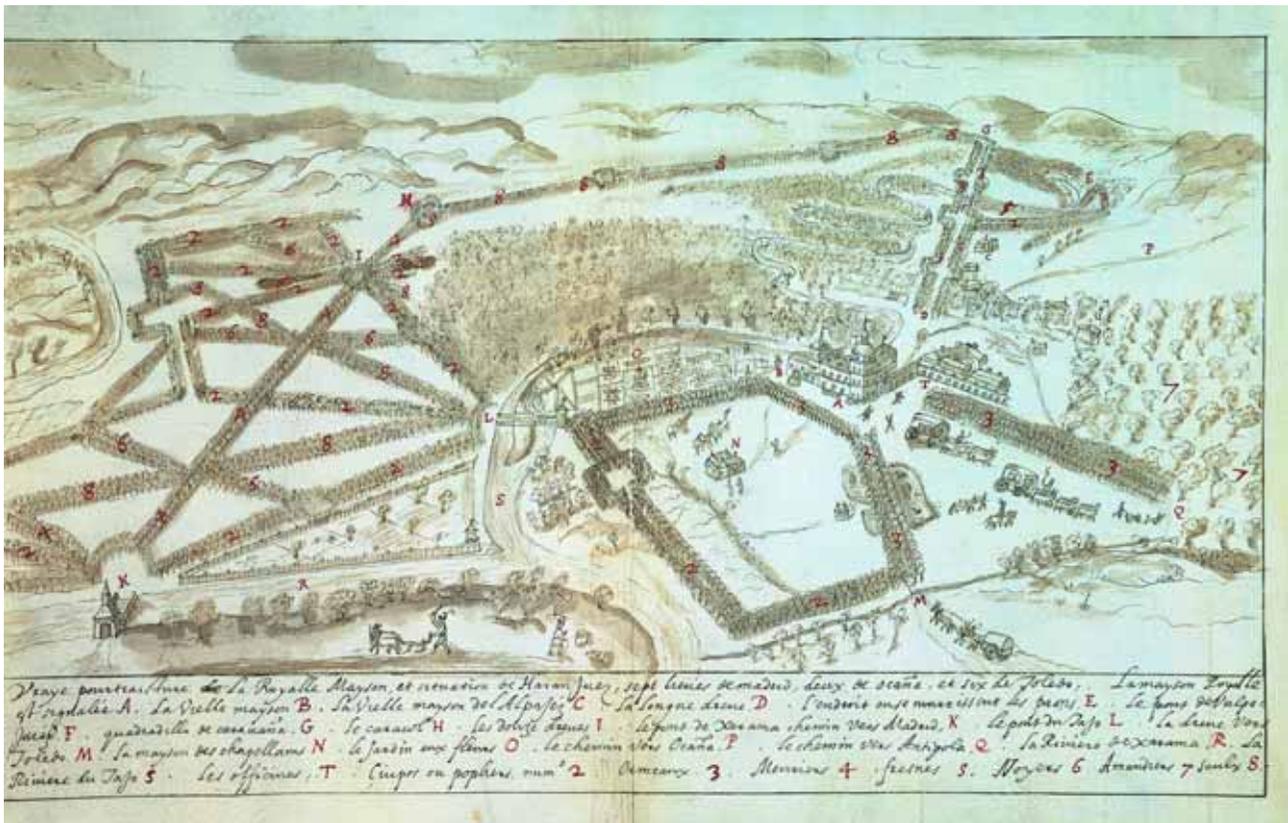


suele resultar —en el dibujo de Baldi y en los grabados— pero permite advertir otros detalles, especialmente sobre el inacabado cuerpo central de la portada herreriana, interrumpida desde hacía siglo y medio a la espera de una continuación que en ese momento era ya inminente.

Resaltan aquí las modestas proporciones del viejo palacio maestral, pues su alero queda a la altura de la primera cornisa del nuevo. Ese edificio del siglo XIV había sufrido algunas alteraciones tras un incendio en 1660: el cuerpo saliente sobre una galería de pies derechos parece ser una adición de ese momento, atestigüada también en el dibujo de Baldi y en los grabados impresos durante los decenios siguientes; pero no en la *Vista de pájaro*, donde presenta su aspecto prístino, característico del mudéjar toledano⁸⁴. En ese edificio se acomodaba con estrechez la corte de Felipe II, quien ya en 1558 aconsejaba no se hiciesen gastos para arreglarla «porque como sabéis, se ha de derrocar todo y hacerse de nuevo»⁸⁵. En el año anterior había comenzado a fallar su fachada sur, y es por ello que se comenzó la construcción por ese «cuarto» cuando Felipe II, decidido a continuar y ampliar los designios de su padre respecto a Aranjuez, se determinó a erigir una nueva casa real en el lugar de la antigua.

Sin embargo Felipe II sólo llegó a construir la mitad del palacio nuevo, y en terreno destinado a la otra mitad continuó en pie el palacio viejo hasta 1727. Este estado se encuentra ya reflejado en la *Vista de Aranjuez a vuelo de pájaro* por Jean L'Hermite [fig. 33] que constituye la más antigua representación gráfica del Real Sitio en su conjunto tal como Felipe II lo configuró. De frente quedan las fachadas principales, hacia los caminos a Toledo y a Madrid. La Casa de Oficios, «les officines», está sin acabar. Dado su tratamiento general este dibujo, fiable e interesante a grandes rasgos, no puede dejar de ser infiel en los detalles, pero a su vez señala algunos muy curiosos en el «cuarto nuevo», como las gradas ante la puerta central de la galería baja occidental, y también ante las puertas de la capilla, tanto en su fachada sur como en la oeste; y, desde luego, todo el desarrollo de la crujía meridional⁸⁶.

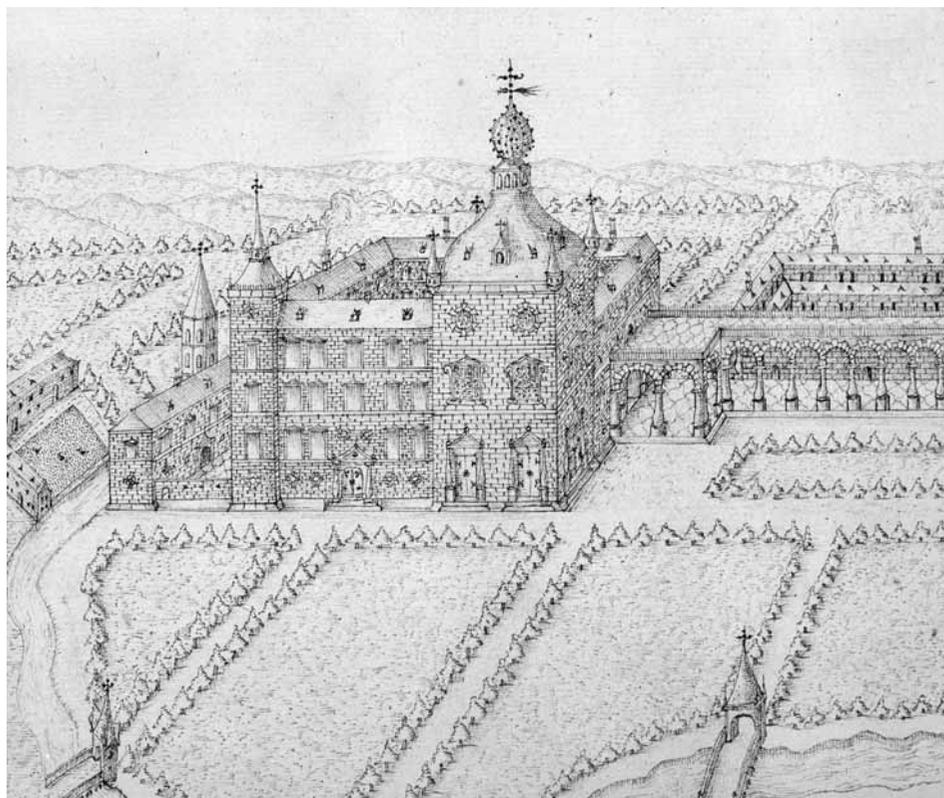
Mucho más ingenuo que L'Hermite es el dibujo de Gundlach que sólo retiene el esquema esencial con total inexactitud en los detalles [fig. 34]; se trata, al cabo, de la imagen que una persona de formación retardataria ha guardado del edificio clasicista, valiéndose de un somero apunte y de la memoria. Sin embargo, en general



[FIG. 33] Jean L'Hermite, *Vista de Aranjuez a vuelo de pájaro*, h. 1590. Dibujo a tinta sobre papel. Bruselas, Biblioteca Real Albert I

confirma la relación volumétrica entre la mitad ya levantada del nuevo edificio y el viejo, cuya comparativa insignificancia resulta patente. Retiene también el carácter pintoresco del perfil de la cubierta, que no es cúpula, sino contracurva, y con una linterna destacada, aquí reinterpretada en versión completamente gótica.

Un juicio actual sobre el valor que esta *villa* de Felipe II tiene en la historia del arte español obligaría a conocer mejor cuál fue el proyecto original de Juan Bautista de Toledo; en qué medida lo modificó Herrera hasta llegar al que quedó bajo Felipe II como definitivo —«las trazas antiguas cuya copia es ésta» a las que se refiere Gómez de Mora en su manuscrito vaticano de 1626—, y ciertas precisiones sobre algunas soluciones concretas de los arquitectos filipinos. Otros detalles sobre las variaciones que Mora se permitía introducir en tan prestigioso modelo también serían interesantes para la evolución del estilo arquitectónico seiscentista madrileño.



[FIG. 34] *El palacio de Aranjuez*, en H. Gundlach, *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, 1606. Dibujo a tinta sobre papel. Viena, Österreichische Nationalbibliothek

A partir del encargo formulado por Felipe II ya en 1558 para levantar un nuevo palacio completo que sustituiría al antiguo, cabe entender que Juan Bautista de Toledo concibió en 1561 un proyecto general que retocó en 1563⁸⁷. Desde que Toledo falleció en 1567 hasta 1575 la obra fue dirigida por su discípulo Jerónimo Gili⁸⁸. Mientras Minjares aún elevaba el segundo piso de la capilla, en septiembre de 1571 se echaron los cimientos de la crujía inmediata. Sus trazas, que siguen en todo la pauta del pabellón angular, fueron entregadas por Gili y Herrera. Aunque, ya al llegar a este punto, la historiografía neoclásica otorgaba al segundo más protagonismo que el primero, todo parece indicar que uno y otro no hacían sino ejecutar puntualmente el proyecto de Juan Bautista para la casa real. Pero, asumiendo que necesariamente hubieron de introducirse modificaciones sobre la marcha, estima Ortega que «a falta de mayores precisiones, cabe suponer un cierto equilibrio o colaboración entre Gili y Herrera, siempre arbi-

trada en última instancia por el parecer de Felipe II»⁸⁹. A la vez continuaba, por contratas, la obra del «cuarto nuevo», cuya extensión avanzó desde entonces tanto como ascendía la del pabellón angular, cuyo tercer cuerpo estaba ya terminado en 1574, cuando se emprendió el cuarto, es decir el tambor circular con la media naranja y linterna que lo remata, y que conserva la soberbia estructura interior de madera, la única intacta de todas las obras reales herrerianas. A partir de entonces brilló sin competencia en esta obra la ascendiente estrella de Herrera, que, apoyado en Minjares, dirigió su ininterrumpido progreso hasta que en 1586 se concluyó ese largo tercio del palacio⁹⁰.

El plan herreriano, del que la construcción interrumpida entonces no constituye sino un fragmento, está bien documentado gracias a las 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 que Idrogo osase variar la planta general cuando retomó la construcción en el siglo XVIII. Por último, la fachada principal presenta una sola puerta flanqueada por sendas ventanas grandes; anchas pilastras articulan los paños entre aquélla y éstas: las columnas, tan alabadas por Ponz en la *maqueta pintada*, nada tienen de Herrera.

Contamos con poca información sobre el proyecto inicial de Juan Bautista de Toledo para el palacio de Aranjuez, y ésa 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. Sólo un documento gráfico puede ser considerado como un reflejo probable del proyecto de Juan

Bautista de Toledo: se trata del plano de las huertas de Picotajo y calles adyacentes, 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 puntos⁹¹.

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 conjunto⁹².

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 maestra: 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 ampliación 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.

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 Roma antigua y moderna. El doble recorrido debió introducirse para solucionar una exigencia funcional de Felipe II, y ésta sólo puede ser la de 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 aquélla 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 tan reciente⁹³.

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. Por el contrario, las fachadas del resto del palacio, cuya pauta viene dada por las de la capilla, expresan el carácter de la casa real en el campo; los elementos arquitectónicos enuncian con su énfasis clasicista el destino áulico del edificio, pero también con una simplicidad reduccionista, pues, aunque se ha elegido el orden toscano como el adecuado a una villa rural, su forma dista de ser la canónica, sino que Toledo ha sintetizado el capitel y el entablamento en una solución que tomaría carta de naturaleza en la arquitectura herreriana y posherreriana, en especial la madrileña, donde perduraría hasta el siglo XVIII como seña de identidad estilística. Al simplificar los «nudos de la red» —valga la metáfora—, esta fórmula de articulación toscana reducida a «pilastra encapitelada» refuerza el carácter reticular del orden, que resalta con su color blanco sobre la masa mural de ladrillo rojo. En definitiva, el palacio de Aranjuez expone, en fecha temprana, las bases del lenguaje clasicista que será característico de la arquitectura en la corte madrileña durante los dos siglos siguientes; ahora bien, las estructuras donde se practica este ensayo —la capilla y las escaleras— materializan experimentos espaciales cuya atipicidad no reaparece en las convencionales plantas repetidas por los herederos de esta corriente manierista.

La valiosa arquitectura encargada por Felipe II a Toledo y Herrera es la clave para aprehender el conjunto de este palacio que, de otro modo, tiende a resultar obvio y difuso a la vez. Su historia está dominada por una voluntad de coherencia pero reorientada continuamente en su avance con nuevos matices y condicionamientos; y así su forma, de una gran fidelidad a sí misma, simultáneamente se traiciona y cambia continuamente. Por ello hemos propuesto en estas páginas un acercamiento heterodoxo y que sería innecesario en otros edificios que durante siglos cambiaron apenas, o nada en absoluto, y donde por tanto las variaciones en su imagen se restringen al entorno y, sobre todo, a la percepción experimentada por los observadores sucesivos, o al contexto del arte cortesano⁹⁴. En Aranjuez, sin embargo, nos parece que era válido llegar por este otro camino de *retorno a la semilla* hasta un edificio cuyas metamorfosis era preciso iluminar.

NOTAS

- 1 Blasco Castiñeyra 2002, con completa bibliografía literaria, y para otros aspectos se remite a Sancho 1995.
- 2 Un elenco de la planimetría histórica se encuentra en Sancho 1995. Documentación esencial aportan Llaguno y Ceán 1829, Martín González 1962 y Tovar en sus artículos sobre el siglo XVIII; y consideraciones básicas, Íñiguez 1952, Rivera 1984 y Ortega 1996. Sobre las referencias documentales y otros contenidos que no caben en el espacio de estas páginas he de remitirme a las monografías que sobre el Palacio de Aranjuez estamos preparando dentro de la Dirección del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles del Patrimonio Nacional, en colaboración con don Javier Ortega Vidal y doña Gloria Martínez Leiva.
- 3 Sancho 1999a. Otros ejemplos elocuentes son que la investigación mejor documentada sobre su construcción en el siglo XVI expone como la muestra más característica del lenguaje clasicista usado por el arquitecto de Felipe II en este edificio la molduración de dos ventanas que se deben a Sabatini en el siglo XVIII (Martín González 1962); y que en esa y en otras publicaciones se restringía la extensión de lo edificado en el siglo XVI a la cuarta parte del total, en lugar de la mitad —casi— que en realidad se levantó.
- 4 Sancho 2002c; Martínez Leiva (en prensa) y Jordán de Urríes (en prensa).
- 5 Proyecto de Juan Bautista de Toledo: 1561, revisado en 1564. Primera piedra de la construcción, bajo la capilla: 1 de enero de 1565. Planta baja de la capilla: 1567-1568. Planta segunda (principal) de la capilla: 1569-1571. Planta baja del ala suroccidental: comienzo de la cimentación, 1565; construcción definitiva, 1571-1572. Planta tercera de la capilla: 1572-1573. Planta alta del ala suroccidental: 1573-1577. Tambor y cúpula de la capilla: 1574-1576. Ala meridional, incluyendo la tercera parte de la oriental: 1578-1586.
- 6 Ala oriental y un tercio de la septentrional: 1715-1722. A partir de entonces, y hasta su muerte en 1732, Idrogo realizó la cimentación del resto del ala norte y noroeste, y en la escalera principal.
- 7 Escalera principal definitiva según el proyecto de Bonavia: 1741-1745; reedificación de la cubierta y repristinación del interior en 1748-1749 a consecuencia del incendio. Mirador nuevo, o tribuna, sobre la plaza de las Parejas: 1741-1744, demolido en 1763.
- 8 Planta baja de las crujías noroccidental y septentrional: 1728-1733, por Idrogo y Marchand. Nueva estructura de cubierta con dos niveles de desvanes: proyecto de 1743, pospuesto en 1744; realizado en 1748-1749, a consecuencia del incendio de 16 de junio de 1748, aunque éste no había afectado a las crujías oriental, meridional y suroccidental. Planta alta y cubiertas de la crujía septentrional: 1744-1746; destruida por el incendio de 1748. Reedificada en 1748-1749. Planta alta de la crujía noroccidental: 1744-1748; aún inacabada esta ala, su interior y la fachada occidental sufrieron graves daños por el incendio de 16 de junio de 1748, que no afectó a sus fachadas norte y este. Reedificada en 1749-1751. Sector central de la fachada principal: la planta baja, comenzada según el proyecto de Idrogo en 1733, fue, al parecer, aprovechada y terminada por Bonavia; plantas principal y segunda, levantadas por Bonavia a la vez que la escalera aunque tal vez sin todo el ornato arquitectónico, 1741-1744. Adición del atrio o pórtico ante el zaguán, y del remate o ático de la fachada: proyecto de 1744, posiblemente revisado por el propio arquitecto al emprender cada parte de este conjunto en los años siguientes. Atrio: 1746-1748 y 1750-1751. Ático: 1750-1751, con alteraciones respecto al diseño previsto. Remate del pabellón angular noroccidental: 1746-1752. Tercer piso: iniciado en 1746-1748; dañado por el incendio cuando aún no estaba concluido. Cúpula, y reedificación del tercer piso: 1750-1752.
- 9 Proyecto: 1771. Ala sur: 1771-1775. Ala norte: 1774-1778.
- 10 Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venecia, 1570, p. 66.
- 11 Los espacios correspondientes en la planta alta también constituían en origen grandes piezas, aunque ya en los planos de Gómez de Mora aparecen compartimentados con madera, pero las restauraciones de Ramón Andrada en la década de 1960 eliminaron las tabiquerías, que en el caso de la galería alta se remontaban por lo menos a Felipe V. Las restauraciones en esa parte de la planta baja fueron dirigidas por Manuel del Río y Juan Hernández.
- 12 La primera le restó el área más interior para convertirla en una pieza de distribución en el piso principal, mientras por debajo el paso continuó siendo de uso común para la servidumbre palaciega; esta operación se realizó durante el reinado de Felipe V pero en dos fases, antes y después de 1728. La segunda, llevada a cabo por Bonavia tras el incendio de 1748, consistió en techar lo que quedaba del patio, protegido así de la lluvia pero capaz de recibir luz y aire a través de un gran arco rebajado, que en realidad es una estructura ligera enfoscada. Pegado a ese techo pierde presencia el corredor o pasadizo quinientista que, al nivel del entresuelo sobre el cuarto principal, comunica la escalera «secreta» de servicio con la escalera «reservada» del rey; pero ese curioso elemento quinientista permanece intacto, con las grandes ménsulas que sostienen su vuelo, en piedra de Colmenar al igual que las guarniciones de sus huecos, si bien su fábrica de ladrillo quedase enfoscada tras la reforma de Bonavia. Sancho 1999a.
- 13 Juan Gómez de Mora, *Descripción de las casas del Rey de España*, 1626. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Manuscrito Barberini, Lat. 4372 [fig. 2].
- 14 Sancho 2002b y Martínez Leiva (en prensa).
- 15 Anónimo madrileño, *Maqueta pintada del Palacio Real de Aranjuez*, según el proyecto de Gómez de Mora, hacia 1636, óleo sobre lienzo, 186 x 186 cm. Patrimonio Nacional [PN] Inv. 10014333 [fig. 4]. Publicadísima desde Íñiguez 1952, p. 264; y principalmente en Rivera 1984, p. 169; Morán-Checa 1986, p. 108; Tovar 1992,

- pp. 63-64; *Felipe II* 1998, p. 504; Merlos 1998, p. 95. En su correspondiente ficha dentro del catálogo de la exposición *Felipe II. La Monarquía hispánica* (García-Frías 1998, pp. 510-511), Carmen García-Frías señala que este cuadro es uno de los realizados en 1637, fecha que encaja bien con la preparación del proyecto por Mora el año antecedente. Más datos sobre las vistas en Alpers 1971, pp. 130-133, y en Urrea 1994, ficha n.º 3.
- 16 Ponz 1787-1793, vol. 6, p. 162. El cuadro estaba a la sazón en la Torre de la Parada.
- 17 Ponz reivindica la paternidad herreriana de Aranjuez con gran energía nacionalista, y sin mencionar a Toledo, mientras que Llaguno y Ceán proporcionan ya datos sobre la intervención de éste. Cfr. Ponz 1787-1793, vol. 1, pp. 238-249: «A bien que V. Sabe las averiguaciones que se han hecho, y por quien, del Arquitecto de Aranjuez, y que esta gloria es peculiar del célebre Juan de Herrera, como asimismo la de haber acabado el Escorial...» Más adelante, en p. 249, subraya Ponz hasta dónde había llegado la obra bajo Felipe II: «en su tiempo [el del poeta Argensola, muerto en 1613] sólo estaba hecha la de mediodía, la capilla y algo de la de poniente, y una quarta parte de la de oriente.»
- 18 Paradójicamente fue en ese período cuando se dividió el principal y más interesante de los espacios interiores, la capilla. Ésta no queda muy valorada en el clásico libro de Llaguno y Ceán, lo que resulta significativo como ideología o como justificación de esa reforma. El resto de los espacios interiores de envergadura habían sido ya sacrificados para obtener pequeñas habitaciones.
- 19 Sancho 1999a. 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, publicado por Tovar 1986. No sólo le añade una amplia escalera imperial, sino que introduce otras innovaciones en relación a 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 abría 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.
- 20 A este respecto me parecen esclarecedoras las reflexiones de José Luis Souto: «El debate sobre la hipotética reconstitución del proyecto de Toledo y su posible modificación por Herrera se ha centrado en dos fuentes gráficas, el dibujo correspondiente al viaje de Cosme de Médicis (1668-1669) y, ante todo, la vista caballera ideal del palacio en óleo anónimo de comienzos del siglo XVII —Patrimonio Nacional—, que según Íñiguez Almech reproduce esencialmente la propuesta herreriana, con una distribución de cuerpos derivada de la del Escorial, postura respaldada por Wilkinson Zerner, pero no, en cuanto a la autoría, por Javier Rivera, para quien el cuadro plasma básicamente el diseño de Juan Bautista. La relectura de estos testimonios visuales a la luz de la información facilitada por el propio lienzo en el contexto de lo acontecido en otros designios reales, incluido el del Escorial, lleva a unos resultados muy distintos sobre la génesis del edificio y la significación de la *maqueta pintada*. Ésta, según José Luis Sancho, responde a los estudios elaborados por Gómez de Mora entre 1623 y 1636 para la terminación del palacio. Asimismo a los Mora, por la simetría y el efecto de pantalla, cercano al barroco, apunta Merlos Romero, quien estima probable que Juan Bautista de Toledo trazase una fachada pautada con cuatro torres próxima no sólo a modelos franceses, sino también a las primeras ideas para El Escorial.
- »Invirtiendo los términos en que la historiografía fijaba el discurso proyectual, se concluye que el frente de la *maqueta pintada*, lejos de reflejar con mayores o menores rectificaciones de Herrera el programa planteado en 1563 por Toledo, proporciona una sincrética imagen protobarroca cuyas líneas maestras vienen del Escorial o de las primeras campañas seiscentistas del Alcázar madrileño, inseparables a su vez de la fundación filipina. Si al monasterio alude, además de la rigurosa simetría, la subsunción de las dos torres intermedias en una sobreelevada masa central, y aún cabe que el dibujo de Juan Bautista con frontis entre dos cúpulas coadyuvara a la repetición de las de Aranjuez, la residencia regia de la villa y corte, merced a las intervenciones de 1608 y 1612 y la revisión de esta última emprendida en 1630, experimenta no acumulativa, sino casi empíricamente una transformación de muy similar carácter, que alza una torre lateral en especular juego con la Dorada de Felipe II, elimina las que flanqueaban la portada y enfatiza ésta como máquina aglutinante rematada en ático heráldico.
- »Diseño protobarroco tan abierto a la nueva espacialidad que, evidentemente, prefigura el tardobarroco con que Giacomo Bonavia aborda en 1735-1746 la finalización del edificio, el de Gómez de Mora para el palacio de Aranjuez, a semejanza del que ofrece para el de Madrid, traduce la búsqueda de un lenguaje arquitectónico civil residencial monárquico acorde con las exigencias simbólicas y funcionales del reanudado proceso de la capitalidad madrileña, definitiva o estable y que, aunque lastrado por el prestigio de lo escorialense y, en general, del código regio filipino, no deja de asimilar las importaciones italianas en cuanto a ciertos conceptos, como la exterioridad, la teatralidad, la representatividad, la jerarquización de elementos desde el centro orgánico, la magnificencia o la dimensión parlante. En esta tensión dialéctica entre el barroco y la ya tradición identificada con El Escorial, el palacio de Aranjuez, al menos, ve sustituidas las habituales torres enchapiteladas por una exótica duplicación de cúpulas». Souto (en prensa).

- 21 En general, quienes en el siglo XX emplearon Aranjuez como objeto pictórico dedicaron su atención sobre todo a los jardines, como en el notorio caso de Rusiñol, sin prestársela al palacio. Al centrarnos en las variaciones que su arquitectura ha experimentado, se nos disculpará la omisión de referencias sobre algunos artistas que sí hicieron caso de este edificio pero que ya no pueden competir con la fotografía como documento.
- 22 Louis Thienon, *Vista del Palacio Real de Aranjuez*. «Vue du Château d'Aranjuez». Firmada y fechada en 1859: «Louis Thienon / Aranjuez 1859». Acuarela sobre cartón, 335 x 495 mm, Inv. PN 10006215 [fig. 5]. Desde la orilla de la ría, toda el ala norte y parte del patio de armas.
- 23 Fernando Brambilla, *Vista del Real Palacio, tomada desde el Jardín de la Isla*, 680 x 1.060 mm, Inv. PN 10007448 [fig. 15]. Litografiada por Asselineau. N.º 1 de la Colección de Vistas de los Sitios Reales [C.V.S.R.]. Vega 1990, n.º 410; Sancho 2002a, n.º 7. Esta vista, tomada desde la barandilla del Jardín de la Isla sobre la ría, poco más abajo del puente llamado de en medio, es afortunada en su conjunto aunque el palacio esté representado con descuido, pues falsea las proporciones de sus huecos y comete un manifiesto error de perspectiva en el ala de la capilla. Sobre Brambilla, Sancho 2002a.
- 24 La construcción de estas dos alas se llevó a cabo básicamente entre 1771 y 1778, terminándose primero el ala meridional donde está la nueva capilla real, concluida en 1774 y cuya decoración se inició en 1777, de modo que estaba ya consagrada en la primavera de 1779. El ala norte, donde está el amplio salón destinado a teatro, se inició en 1774 y estaba terminada de cubrir a principios de 1778. No obstante, el finiquito a los contratistas Hayden y Kearney no se produjo hasta 1781. González Pérez 1983; Sancho 1993 y Tovar 1993.
- 25 En las fachadas de estas alas hacia el *cour d'honneur*, Sabatini continúa la ordenación de la principal, introduciendo sin embargo, para evitar la monotonía, una serie de rasgos abiertamente tardobarrocos: un resalto central de cinco ejes con balcón corrido sobre ménsulas y coronado por un ático. El tema de los frontones alternantes propuesto por Bonavia también lo toma Sabatini para este sector central y para las fachadas de los extremos, donde asimismo hace una versión del pórtico central aunque más depurada. Las fachadas exteriores de las alas, mucho más sencillas al no llevar pilastras de cantería, son una versión de la de Idrogo hacia el Parterre, pero con diferente ritmo en los huecos: el central queda distanciada de los dos más inmediatos.
- 26 Domingo de Aguirre: «Palacio Real de Aranjuez. Visto desde la calle del medio, que pasa entre los Cuarteles de Guardias de Infantería...», cobre, talla dulce, 530 x 730 mm. D.: «... por D. Domingo de Aguirre Capitán de Infantería Ingeniero Ordinario de los R. E. Plazas y F. Delineado en Año de 1773». G.: «D. Manuel Salvador y Carmona, Pensionado de S.M. y Grabador del Rey de Francia, lo gravó en Madrid». Ejemplar en Madrid, Centro Geográfico del Ejército [CGE], E, 8.ª, 1.ª, n.º 115, lám. 1 [fig. 6]. *Real Sitio* 1987, n.º 20. El dibujo original se encuentra en el Archivo de Planos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; cfr. Sancho 1988, pp. 49-59.
- 27 La contrata se había pregonado en 1777, pero no llegó a realizarse. El actual, que sigue el modelo de esa imagen calcográfica y de los elementos de la reja que cierra el espacio entre el ala norte y la ría, fue construido en 1974 según proyecto de Andrada y del Río.
- 28 Zacarías González Velázquez (dib), Manuel Alegre (grab.). *Día 19 de marzo de 1808 en Aranjuez. Carlos IV abdica la corona en su hijo Fernando*. Talla dulce. Estampa muy reproducida, por ejemplo en Valeriano Bozal, «El grabado popular en el siglo XIX», en AAVV, *El grabado en España (siglo XIX y XX)*, Summa Artis, XXXII, Madrid 1988, p. 260, donde lo fecha hacia 1814.
- 29 Inv. PN 10055934. Litografiada por Asselineau. 910 x 1.405 mm. N.º 10 de la C.V.S.R. Vega 1990, n.º 419; Sancho 2002a, n.º 5. Palacio de la Zarzuela, residencia privada de la Familia Real. Pabellón oficial [fig. 11].
- 30 Esa reforma de las techumbres, emprendida por Juan Moya en 1926 y proseguida por Miguel Durán hasta 1934, tenía como objetivo fundamental eliminar las divisiones interiores de las buhardillas para simplificar el espacio en previsión de incendios; entonces se erradicó también el cuerpo adosado que en el de Brambilla está pegado a la torre septentrional. Se sustituyó también el plomo por cinc, pero las restauraciones llevadas a cabo por el Patrimonio Nacional en la década de 1990 bajo la dirección de Javier García-Gallardo y Juan Hernández han vuelto al material original.
- 31 Inv. PN 10079447. Litografiada por Pic de Leopol. 920 x 1.400 mm [fig. 10]. N.º 21 de la C.V.S.R. Vega 1990, n.º 430; Sancho 2002, n.º 1. En el palacio no ha puesto especial esmero pues todos los balcones de la ampliación sabatiniana figuran equidistantes entre sí, cuando no lo son.
- 32 Inv. PN 10069551. Litografiada por Pic de Leopol. 935 x 1.425 mm [fig. 12]. N.º 9 de la C.V.S.R. Vega 1990, n.º 418. Sancho 2002a, n.º 4.
- 33 Domingo de Aguirre: «Real Palacio de Aranjuez. Visto desde la entrada por el Puente de Barcas...», cobre, talla dulce, 530 x 730 mm. D.: «... por D. Domingo de Aguirre Capitán de Infantería Ingeniero Ordinario de los R. E. Plazas y F. Delineado en el Año de 1773». G.: «Juan Minguet la gravó en Madrid». Ejemplar en Madrid, CGE, E, 8.ª, 1.ª, n.º 115, lám. 3 [fig. 8]. *Real Sitio* 1987, n.º 21. Sólo el ángulo izquierdo de la fachada oriental aparece en un dibujo, atribuible a Isidro González Velázquez, que plantea una panorámica semejante a la de Aguirre pero lleva más atrás al espectador, de modo que la visión es realista y no, como en las dos estampas yuxtapuestas de Aguirre, una construcción perspectiva. Otra vista frontal bastante ingenua de esta fachada fue grabada hacia 1820 por «Vallarete dibuja y graba F. Boultenier» en la *France Militaire*, París, BnF, 87 B 111868, Vb 148. Parece inspirarse en Aguirre, pero el puente de barcas es el de Isidro Velázquez y, por tanto, ha de fecharse dentro del reinado de Fernando VII.

- 34 Vauxelles y Daudet: «Vista del Palacio de Aranjuez y de la Cascada del Tajo», 1820, cobre, talla dulce, 290 x 420 mm. BNE, Estampas, Inv. 19422 [fig. 9]. Es la lámina XXXV del libro de Alexandre de Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, París, Didot, 1820 (BNE, BA, 2059).
- 35 Inv. PN 10069552. Litografiada por Pic de Leopol. 690 x 1.070 mm [fig. 13]. N.º 23 de la C.V.S.R. Vega 1990, n.º 432; Sancho 2002a, n.º 8. Por encima de los recortados olmos del parterre se pueden ver los tejados de la Casa de Oficios; pero el pintor ha incurrido en el despiste de continuar el muro de cerramiento del Jardín del Rey a lo largo del flanco del parterre, que sólo está limitado por el foso. Sí tiene un cierto valor documental, en cambio, el extraño buhardillón que sobresale en un rincón de los tejados de palacio.
- 36 Inv. PN 10033592. Litografiada por Pic de Leopol. 670 x 1.050 mm [fig. 14]. N.º 11 de la C.V.S.R. Vega 1990, n.º 420; Sancho 2002a, n.º 6.
- 37 Madrid, BNE, BA, Inv. 19417. Cobre, talla dulce, 95 x 125 mm [fig. 3]. S.d., s.g., s.a. *Real Sitio* 1987, n.º 35.
- 38 Diego de Villanueva y Hermenegildo Víctor Ugarte: cobre, talla dulce, iluminado, 293 x 405 mm. D.: «D. Villanueva del.». G.: «H.U. Ugarte Sculp. Mat. A 1757». Madrid, BNE, Sec. de Geografía y Mapas, GM, M 12-v. Aranjuez, 1 [fig. 17]. Otro ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF]. Otro en Patrimonio Nacional, Inv. 10102031. 300 x 420 mm. *Real Sitio* 1987, n.º 30; *Fernando VI* 2002, n.º 72, p. 161.
- 39 Archivo General de Palacio [AGP], Aranjuez, C.º 14154.
- 40 El proyecto de Idrogo para la escalera debe ser de 1726-1727. Sin duda posterior a 1723 y anterior a 1728.
- 41 La barandilla férrea, de estilo francés, fue labrada por el herrero Francisco Barranco entre finales de 1743 y principios de 1746, de modo que sirvió para la última jornada de Felipe V en el Sitio.
- 42 La construcción de la escalera, contratada el primero de julio, comenzó en agosto de ese mismo año por la demolición de la abortada creación de Idrogo, pero la transición entre ambos planes no está clara, pues entretanto Bonavia dirigió la conclusión del correspondiente tramo central de la fachada principal, donde en 1739 se asentaron dos lápidas conmemorativas, pero que continuaba en construcción durante 1742 y 1743. La forma de ese imafrente —que era en definitiva el de Idrogo, con tres puertas— no quedó reflejada en testimonio gráfico conocido alguno, y fue alterada por el mismo Bonavia cuando terminó definitivamente la fachada.
- 43 En 1744, terminada la obra gruesa de la escalera, se estipuló «que el frontis y portadas de la fachada principal y el atrio que se ha de hacer delante de ellas sea precisamente arreglado a los diseños que a este fin diere el Arquitecto don Santiago Bonavia»; pero los reyes decidieron posponer esta obra hasta 1746, para concentrar los esfuerzos en terminar el ala noroccidental. No obstante, en 1745 Bonavia obtuvo un presupuesto para «la formación del atrio que debe hacerse ante la portada principal», y postuló, simultáneamente, levantar un cuerpo más a modo de ático en el centro «para que quede perfecta la portada nueva y la escalera principal». Tras el incendio de 1748 que dañó la techumbre de la escalera, se acometió por fin en 1750 la ejecución del nuevo frontispicio y pórtico, terminados en 1751. Aunque en 1746 se emprendió la construcción del atrio, que conllevaba la del ornato arquitectónico en las plantas principal y segunda y la del ático, todo esto quedó suspenso a causa del incendio de 1748 y no fue terminado hasta tres años más tarde: el atrio en la primavera de 1751, y el ático en 1752, fecha proclamada por la inscripción que en él campea. Sobre todo ese proceso constructivo ofrecen un eficaz resumen visual, lleno de precisión hasta en detalles mínimos, las reconstrucciones virtuales de Ortega 2002.
- 44 Publicado por Aurora Scotti, «Filippo Juarra y las Cortes europeas del siglo XVIII», en el catálogo de la exposición *Filippo Juarra*, Madrid, 1994, pp. 141-163, p. 142.
- 45 Sancho 2000a, pp. 175-196.
- 46 En cuanto a la crujía septentrional —es decir, parte del tramo entre el patio y jardín, porque el resto había quedado ya erigido entre 1715 y 1722— y al ala noroccidental, Idrogo emprendió la cimentación en 1728, como muestran los planos de ese año conservados en el Centro Geográfico del Ejército, y durante los años siguientes erigió la planta baja, concluida en 1732; pero el avance de ese cuerpo fue frenado porque en la escalera principal fue donde concentraron sus esfuerzos tanto Caro Idrogo y Marchand primero, como después Bonavia, de modo que éste no emprendió la segunda planta de esta ala hasta 1744.
- 47 Diego de Villanueva y José Manuel Murguía Martínez: «Vista del Palacio de Aranjuez por la parte del Camino de Madrid», 1757, cobre, talla dulce, 30 x 440 mm. D.: «Villanueva Del.». G.: «Murguía esc». Madrid, BNE, BA, Inv. 19413 [fig. 18]. Ejemplar en Patrimonio Nacional, Inv. 10102032. 305 x 415 mm. *Real Sitio* 1987, n.º 28; *Fernando VI* 2002, n.º 71, p. 46.
- 48 Sobre el Parterre, Sancho 1987 y Sancho 1995, pp. 314-319. *Haie* es seto en francés, y por tanto, en la jerga de los jardineros y otros empleados patrimoniales dieciochescos, «haya» venía a significar no ese árbol —por lo general— sino el carpe, planta llamada en francés *chamille*, nombre españolizado también sin más; y la documentación llama a los altos setos que aquí retrata Villanueva «paredes de hayas».
- 49 Madrid, Museo del Prado, núm. 4181. Óleo sobre lienzo, 68 x 112 cm. Firmado: «Vista de la iluminación conque / en el Delicioso Real Sitio de / Aranjuez se celebra el día de / San Fernando Gloriosísimo nombre del Rey nostro señor dispus / to por D. Carlo Broschi Farinelli / pintada da francesco battaglioli 1756» [fig. 19]. *Arte europeo* 1980, n.º 109, p. 184; *Real Sitio* 1987, n.º 214; *Fernando VI* 2002, n.º 70, p. 47; Urrea 1977, p. 89: «Vista del Palacio de Aranjuez, paradero desconocido [entre las obras conservadas]. Dada a conocer por Fiocco, es obra importante, aunque no de calidad, por la fecha en que fue pintada: 1756. Fue encargado por el cantante Farinelli. La *veduta* tiene un

- alto interés iconográfico por mostrar el estado del palacio en esa fecha, después de las reformas de G. Bonavia. Junto al palacio, el río Tajo, navegable mediante las falúas reales en cuyo diseño debió de intervenir el propio artista ayudando al activo tenor. Fundamentalmente Battaglioli fue un pintor de perspectivas y no de figuras, y esta circunstancia se deja sentir en la presente *veduta*. Las figurillas, acartonadas y pobres, apenas tienen relieve y parecen como pegadas sobre el lienzo. No comprendemos bien el título que le da R. Palluchini: “Vista de Aranjuez con la iluminación en honor de San Fernando”, pues la escena está representada en pleno día, con una luminosidad diáfana, muy característica de Battaglioli.» Bibliografía: G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona, 1929; G. Fiocco, «La pittura veneziana alla Mostra del Settecento», *Rivista della città di Venezia*, 1929; R. Palluchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venecia-Roma, 1960, p. 209.
- 50 Este era uno de los balcones del gran salón, al parecer destinado a teatro bajo Fernando VI, que ocupaba la planta principal de ese pabellón y que fue dividido por orden de Carlos III. Su bóveda rebajada se conserva —dividida entre diversas habitaciones— en el tercer piso, y por encima de ella queda, aislada y sin función alguna, la cúpula.
- 51 Madrid, Museo del Prado, núm. 4180. Óleo sobre lienzo, 68 x 112 cm. «Vista della Illuminación coque en el / Delicioso Real Sitio de Aranez se / celebra el día de S. Fernando Gloriosísimo Nombre del Rey nostro Señor dispus / to por D. Carlo Broschi Farinelli y / pintada da francesco battaglioli / 1756» [fig. 20]. *Arte europeo* 1980, n.º 108, p. 183; *Real Sitio* 1987, n.º 215; *Fernando VI* 2002, n.º 69, p. 47; Urrea 1977, p. 89: «*Vista del Palacio de Aranjuez*, [paradero desconocido]. Compañera de la anterior y fechada por Battaglioli igualmente en 1756. Seguramente se trataba de dejar constancia con estas dos *vedutas* de las fiestas que con motivo de la onomástica del rey Fernando VI revistieron quizás especial brillantez ese año.» Bibliografía: G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e del Sette-*
- cento*, Verona, 1929; G. Fiocco, «*La pittura veneziana alla Mostra del Settecento*», *Rivista della città di Venezia*, 1929; R. Palluchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venecia-Roma, 1960, p. 209.
- 52 Urrea 1977, p. 156.
- 53 La reparación de los daños causados tras el incendio de 1748 supuso que Bonavia reedificase las techumbres del palacio por completo, dándoles mucha mayor altura y pendiente de la que hasta entonces tenían, para poder así cobijar dos niveles de «posadas de camaristas», es decir, para la servidumbre femenina de la reina, de acuerdo con una intención que ya había regido el proyecto de renovación de las buhardillas por Tomás de Hermana, José Arredondo y José Iztueta en 1744, también bajo la dirección de Bonavia. Estas viviendas se iluminaban mediante dos órdenes de buhardas que llaman poderosamente la atención en las fotografías antiguas, pero que desaparecieron por completo a causa de la reforma de Juan Moya en la tercera década del siglo XX. Sin embargo se conserva la sólida estructura lúnea de pino conquense sobre la que se asientan las cubiertas de plomo. La altura de estos caballetes, mucho mayor que la que tenía el ala meridional herreriana, otorga al edificio un aspecto híbrido que poco tiene que ver con el perfil mucho más horizontal e italiano previsto en el siglo XVI.
- 54 Urrea 1992, p. 93: «El propio Joli pintó, al menos en tres ocasiones, otras vistas de este mismo Real Sitio adoptando su enfoque panorámico a la curva que forma el Tajo en las inmediaciones de la Isla de la Reina para describir las evoluciones de la pequeña Real Armada con la que se divertían los Monarcas y su primaveral Corte. La de mayores dimensiones (75 x 123 cm) y mejor calidad fue subastada en Londres por Christie’s el 7-VII-1989; otra, con la inscripción “*Imbarco di piacere de S.M. in Aranjuez di Madrid*” que da título a todos, se halla firmada y posee dimensiones casi idénticas (76 x 120 cm), conservándose en una colección irlandesa [cfr. Wynne, «Una vista de Aranjuez por Joli, redescubierta», *Archivo Español de Arte* (1980), pp. 382-384]; y la tercera (42 x 77 cm) la subastó en Madrid Edmund Peel & Asociados el 20-11-1992. Cfr. asimismo ídem, p. 156.
- 55 Urrea 1992, p. 92: «Antonio Joli en una pintura, hoy en paradero desconocido pero publicada en repetidas ocasiones [Thomas Ford Reese, *The architecture of Ventura Rodríguez*, vol. II, Nueva York, 1976. Virginia Tovar Martín, «Real Sitio de Aranjuez. Capilla de San Antonio y hospedería de franciscanos de la Esperanza» en *Reales Sitios*, 56 (1978), pp. 12-16], representó una vista de Aranjuez tomada desde una perspectiva muy original que no se volvió a reproducir. Las cúpulas están mal pintadas, con un solo óculo en cada uno de los cuatro lados; y no es visible la tribuna, al otro lado del palacio.»
- 56 Inv. PN 10055354 [fig. 22]. *Houasse* 1981, n.º 28; *Felipe V* 2002, n.º 127, p. 203.
- 57 Álvarez de Quindos 1804, p. 199.
- 58 González Pérez 1986. Los acerbos comentarios marginales del gobernador Samaniego a los planos de Idrogo (conservados en el AGP) indican que este jefe local no sólo conocía una copia de las trazas originales, sino que ésa debía estar firmada por Gómez de Mora, y debía existir en el archivo del Sitio. Idrogo seguramente conocía también las libertades que en sus proyectos se había permitido Mora respecto a la planificación herreriana, porque le siguió, aunque sin copiarle, en todas ellas: varió la distribución en la zona nueva, introdujo una gran escalinata, varió la fachada principal donde abrió tres portales y, por último, en la fachada este ordenó los ejes simétricamente a partir de un vano central. Este último rasgo está íntimamente asociado a la ordenación interior de las nuevas crujías, pues al prolongar la fachada oriental hacia el norte resultaba una asimetría que quedó absorbida por el ala septentrional, cuya mayor anchura permitía así albergar salas mayores, suprimiendo las largas galerías previstas en el siglo XVI en favor de espacios más habitables para las personas reales. Esta distinta concepción del interior se refleja en los alzados, de modo que la fachada norte no sigue el modelo de la sur —con siete arcos en planta baja y nueve ejes en total— sino que adopta el de la oriental tanto en sus elementos como

en su ritmo, con siete ejes, siendo ventanas enrejadas en el piso inferior. Aunque explicable y coherente en virtud tanto de la nueva composición de ejes en el frente oriental como de las necesidades funcionales de los ocupantes, esta asimetría en planta y alzado entre la vieja ala meridional y la septentrional nueva realizada por Idrogo, resulta tan desagradable en una composición arquitectónica como ésta que, una vez percibida, la atención se aparta con disgusto de las nuevas crujiás en torno al patio para no volver a fijarse en ellas.

59 Las obras comenzaron por orden de 14 de agosto de 1715, y siguieron a tal ritmo que, para la jornada del año 1723 ya eran habitables las piezas del ala oriental, cuya obra esencial ya había quedado terminada en la primavera de 1722, cuando la visitaron Felipe V y el duque de Saint-Simon. La renuncia de Felipe V y el efímero reinado de Luis I parecen haber supuesto una interrupción en las obras, que recibieron nuevo empuje en 1727, cuando se demolió el viejo palacio maestro. Los planos conservados en el CGE, fechados en septiembre de 1728, muestran que entonces ya estaban echados todos los cimientos de la ampliación propuesta. Las obras continuaron bajo la dirección de Idrogo (†1732) y de Marchand (†1734), que había colaborado con aquél desde 1729 por lo menos, y a quien puede atribuirse el enjundioso juego de plantas y secciones citado, conservado en el CGE, y publicado en el catálogo de la exposición *Scarlatti en España*, y últimamente en el de *El arte en la Corte de Felipe V*, n.ºs 284 a 288 (*Scarlatti* 1885 y *Felipe V* 2002).

60 Sancho 2002b.

61 Ver nota n.º 59.

62 Martínez Leiva (en prensa). Si el patrón de Velázquez había colocado las fuentes de los Tritones y de Hércules en la Isla, en cambio no podía ufanarse de haber aportado nada a esta arquitectura de su insigne abuelo, salvo el proyecto de 1636; pero es lógico que no se subraye una intención no llevada a término.

63 Juan Bautista Martínez del Mazo, *La cacería del Tabladillo, en Aranjuez*, 187 x 249 cm, Museo del Prado, núm. 2571. Museo

del Prado 1996, p. 432; la localización precisa parece difícil de establecer.

64 Inv. PN 10010232 [fig. 24]. *Houasse* 1981, n.º 33, como «Panorama de Aranjuez». X482: «Dos payses originales en lienzo, de mano de Hobàse, que representan el Rl. Sitio de Aranjuez... y el otro manifiesta una campaña grande, y a distancia se ve el referido Sitio». La primera cifra está borrada, y lo estaba ya cuando Breñosa y Castellarnau 1884, p. 319, describen con el número 82 una «[vista de los jardines del Monasterio de El Escorial]» que, confundida, debe ser ésta por exclusión. Este *potager*, émulo del de Versalles cuya planta copia, como el de San Ildefonso, fue edificado entre 1715 y 1720, lo que ofrece una fecha antes de la cual no es posible situar esta pintura.

65 Museo del Prado, núm. 7090. Óleo sobre lienzo, 103 x 216 cm [fig. 25]. *Urrea* 1994, n.º 3, pp. 38-39; *Felipe II* 1998, n.º 116, p. 96; *Merlos* 1998, pp. 24-25; José Luis Sancho 2000b, p. 30. Como señala José Luis Souto (Souto en prensa): «Las similitudes compositivas entre el dibujo de L'Hermite y el lienzo [núm. 7090 del Prado] pueden apuntar a algo más que a una mera concomitancia —aunque con notable desajuste cronológico— dentro del paisaje cartográfico flamenco, subgénero poco grato para la pintura española, y cabe concretamente que uno y otro se inscriban en la continuidad de un modelo corográfico de Aranjuez a vista de pájaro cuyo proceso de invención se nos escapa a falta de nuevos testimonios.»

66 Cada uno de los cuatro cuadrantes o muestras del reloj había de estar formado por cuatro grandes losas de piedra de Colmenar. En el interior del tambor, en el nivel superior al de la cúpula de la capilla, se encuentran algunas de ellas, pero no todas. No aparecen referencias documentales sobre labra, traslado ni desmontaje alguno de esas losas en los siglos XVII y XVIII, así que debieron dejarse ahí, no sabemos por qué, durante la construcción quinientista. El diseño es coherente con la arquitectura del XVI, pero no se colocaría entonces. Es curioso que Bonavía sí lo llegara a reproducir en la cúpula nueva, sin duda porque tenía la intención de ponerlas también en la antigua.

67 La *Vista de pájaro* no representa hueco en la planta baja, pero sí el Baldi, como asimismo alguno de los grabados y, sobre todo, el plano de la planta baja de la Biblioteca Vaticana, y también el de Gómez de Mora en la BNE, cfr. *Juan Gómez de Mora* 1986, pp. 65-69. En el alzado opuesto de este mismo cuerpo, hacia el patinillo, los huecos son de medio punto en las plantas impares y cuadrados en las pares.

68 El muro que cerraba el Jardín del Rey fue demolido en 1733 cuando se estaba llevando a cabo el Parterre. El jardín oriental había sido continuado por Caro Idrogo durante la gestión del gobernador Samaniego, como muestran los planos de 1728; sobre todo ello, cfr. *Sancho* 1987.

69 Pier Maria Baldi, «Aranjuez», vista del Palacio de Aranjuez en el libro de Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España*. Florencia, Biblioteca Laurenziana, Med. Palat. 123(1), fol. 58 bis [fig. 26]. *Magalotti* 1927; *Morán-Checa* 1986, p. 93; *Merlos* 1998, p. 97.

70 Magalotti lo describía en 1668: «Del palacio sólo un lado está construido, y por lo que puede conjeturarse, la fachada habrá de quedarse dividida en cinco partes: la del medio más alta, a uno y otro lado dos alas más bajas, y éstas se van a unir con dos torres de cúpula, y una de las cuales, hasta ahora la única construida, se encuentra actualmente la iglesia. El patio vendrá a resultar cuadrado con cinco arcos por cada lado. El material es de ladrillo con encuadramientos de piedra blanca y las cubiertas de plomo. Tanto el piso bajo como en el principal tienen pocas habitaciones que no son tampoco muy grandes y están cubiertas con bóvedas altas. 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. Junto a este edificio comenzado, que está en una vastísima pradera, hay unos soportales de piedra, estrechos y bajos, los cuales, después de haberse extendido por algún trecho a lo largo del muro del jardín secreto sobre el cual mira la galería, añadiendo por encima la delicia de un paseo descubierto rodeado por

una barandilla de hierro, se vuelven hacia Mediodía con un número mucho mayor de arcos.»

- 71 La ventana del tercer piso del cuerpo noroccidental es parecida a las del piso principal, pero quizá con el guardapolvo más desarrollado aún, y no tiene encima un recuadro. Por tanto esa ventana es distinta a las del tercer cuerpo de la capilla, que son más simples y tienen encima un recuadro, según parece. Esto aparece así también en la *maqueta pintada* de 1636, pero no en la *Vista a vuelo de pájaro*; pero no tendría sentido que Gómez de Mora hubiera proyectado alterar el tercer piso de la capilla existente, así que debe ser una coincidencia. No está claro si esos huecos del tercer piso de la capilla tienen antepecho de piedra corrido o, como más bien parece, balcones de forja; con éstos aparecen en la maqueta pintada. El arco extremo de la galería baja meridional aparece abierto, o sombreado como tal, lo que ha de ser un error. En el tambor de la cúpula ha omitido los entrepaños axiales, aquellos donde deberían haber estado los cuadrados de piedra con las muestras del reloj.
- 72 Sobre el pedestal de las pilastras se abre una ventana pequeña —como lucerna de sótano, pero no situada tan baja— y, sobre ella, otra de proporciones cercanas a las del principal. En la *maqueta pintada* se había invertido esto: la ventana grande hacía correspondencia con las que cierran los arcos de la galería occidental, y sobre ella se abría un hueco de *mezzanino* correspondiente a los recuadros que campean sobre las puertas de la capilla. Por otra parte, Baldi no representa gradas delante de la puerta más septentrional de la capilla, y en eso coincide con Houasse pero no con el lienzo de 1630.
- 73 Anónimo, «Veue du Palais D'aranguouse», cobre, talla dulce, 145 x 250 mm. S.d., s.g., s.a. Madrid, BNE, Inv. 19415 [fig. 27]. *Real Sitio* 1987, n.º 33; Merlos 1998, p. 105.
- 74 Anónimo, «Veue du Palais d'Aranjuez», cobre, talla dulce, 127 x 161 mm. S.d., s.g., s.a. Madrid, BNE, BA, Inv. ER 2405 [fig. 28]. Ilustra la p. 70 del libro de Juan Álvarez de Colmenar: *Beschryving van Spanjen en Portugal...* The Leyden, By

Pieter Van Der Aa, Boekverkooper, MDCCVII. *Real Sitio* 1987, n.º 32; *Felipe II* 1998, n.º 118. Choca, en especial, la ausencia de recuadros o placas sobre los huecos altos de la capilla. En la galería baja del oeste no se ve bien qué pasa, parece haber ventanas adinteladas. El tambor de la cúpula está representado sin simetría: dos óculos (muy pequeños) seguidos, y junto a un contrafuerte el paño donde iría el cuadrante del reloj. Esto no aparece así en ningún otro, ni siquiera en el de Huquier que es copia de éste.

- 75 Anónimo: «El Palacio de Aranjuez», cobre, talla dulce, 125 x 245 mm. S.d., s.g., s.a. Madrid, BNE, BA, Inv. 19414. *Real Sitio* 1987, n.º 31. Se parece mucho a la de Álvarez de Colmenar, en el árbol de la derecha, incluso; y ambas parecen ser las más tempranas de todas estas representaciones. Las figuras son más pequeñas aquí, aunque no tanto como en el que parece de Meunier (BNE, BA, Inv. 19415).
- 76 Pieter van den Berge, «Arangosia, Villa Regia, haud procul Madrito. Vista del Palacio d'Aranjuez. Casa de Plazer del Rey d'España; a siete lexuas de Madrid; afamado por la verdura, hermosura del Jardín y abundancia d'Agua...», cobre, talla dulce, 380 x 270 mm. D. y G.: «...P. r. d. Berge fec. Et de. cum Privilegio», s.a. Ejemplar en Madrid, BNE, BA, Inv. ER 2481 [fig. 29]: *Theatrum Hispaniae exhibens Regni Urbes, Villas ac Viridaria magis illustra...*, By Pieter vanden Berge, Tot Amsterdam, s.a., lám. 31. *Real Sitio* 1987, n.º 22. Desde luego, ninguna de éstas representa el cuadrante del reloj en la torre.
- 77 Jacques-Gabriel Huquier, «Le Palais Royal d'Aranjuez en Espagne» (al revés). «Vue Perspective du Palais Royal d'Aranjuez en Espagne. / á Paris chez Huquier fils Graveur rue St Jacques, au dessus de celle des Mathurins au G.d S.t Remy», grabado calcográfico. Ejemplar en el Museo Municipal, Madrid, Inv. 5008, 259 x 400 mm. *Felipe II* 1998, n.º 119, p. 133. Copia el conservado en BNE, BA, 19414. También toma elementos de otros, por ejemplo la regularidad de las avenidas de árboles parece inspirada en el de Van den Berge. Es por tanto una fuente más secun-

daria, más alejada del original que sólo conoce a través de las otras obras; pero, sin embargo, la representación es más nítida. Así, por ejemplo, se ve más claro que no hay placas encima de los huecos altos de la capilla, o que sí hay ventanas en los niveles bajos de la escalera. Pero, claro, tiene también fallos de interpretación: pone las impostas de la escalera a distinto nivel que las de la capilla.

- 78 Anónimo, «Veduta del Palazzo di Aranjuez. Luogo di delizia dei Re di Spagna in qualche distanza di Madrid», cobre, talla dulce, 170 x 205 mm. S.d., s.g., s.a. Madrid, BNE, BA, Inv. 19416. *Real Sitio* 1987, n.º 36.
- 79 Sobre Houasse me remito a Sancho 2002b, donde se encuentra la bibliografía especializada anterior, en especial la de Juan José Luna.
- 80 Inv. PN 10007447 [fig. 32]. Sancho 2002b, y en ése n.º 268; *Houasse* 1981, n.º 32, como «Vista del Palacio de Aranjuez». X481: «Dos payses originales en lienzo, de mano de Hobase, que representan el RI. Sitio de Aranjuez; el uno con un pirámide en medio.»
- 81 Ante el palacio muestra, de izquierda a derecha, el patio y cuarto de caballeros —a medio construir, o mejor dicho en el estado tras la campaña constructiva de Juan Gómez de Mora—, y la extensa área interior de la Casa de Oficios, cuyas crujeas oeste y norte, y como mucho el comienzo de la crujea oriental, eran las únicas construidas. La explanada por donde atraviesa una recua de camellos —que se utilizaron desde fines del siglo XVI hasta principios del XIX en la labranza de los jardines, huertas y calles de este Real Sitio— corresponde a la actual plaza de San Antonio, y en ella se eleva uno de los dos obeliscos de ladrillo construidos en el siglo XVII como respiraderos de la cañería de plomo que conducía las aguas desde el Mar de Ontígola a las fuentes de la Isla, donde subsiste el otro. El reflejado aquí fue demolido por Giacomo Bonavia para despejar el espacio de la nueva plaza.
- 82 Inv. PN 10078955 [fig. 30]. *Fernando VI* 2002, n.º 174; *Houasse* 1981, n.º 29, como «Presa de Aranjuez con bañistas». X430: «Dos payses... que representan parte del

- Rl. Sitio de Aranjuez... en el otro unos hombres bañándose frente al Molino.» No figura en Breñosa y Castellarnau 1884.
- 83 Inv. PN 10055769 [fig. 31]. *Houasse* 1981, n.º 30, como «Palacio de Aranjuez sobre el río». X431: «Cuatro payses originales del propio Hobàse, los tres representan parte del Rl. Sitio del Escorial... el uno con un hombre pescando sacando un pez...». Breñosa y Castellarnau 1884, p. 319, como «Vista del Escorial por la parte de la cascada», pero identificado correctamente en *Houasse* 1981.
- 84 Como ha destacado Palacios Ontalva 2001, el primitivo edificio medieval era en su origen una casa fuerte, emparentada con las levantadas en encomiendas jacobeanas castellanas y extremeñas, pero la amena situación de Aranjuez la convirtió en palacio de esparcimiento para los grandes maestros de Santiago. La había mandado erigir entre 1387 y 1409 el maestre Lorenzo Suárez de Figueroa, uno de los más reputados en las crónicas de la orden como constructor, y uno de sus sucesores, Rodrigo Manrique, lo fortificó durante los revueltos tiempos de Enrique IV mediante «una caba con una barrera». Los muros exteriores eran de ladrillo; en la fachada principal, la del este, se abría una gran puerta pero pocos y estrechos huecos, lo que daba al edificio un marcado acento medieval. Pese a la presencia de algunos elementos propios de la arquitectura castrense, se trataba, por tanto, de una construcción palacial con evidentes rasgos mudéjares toledanos.
- 85 Llaguno y Ceán, II, p. 165.
- 86 Morán-Checa 1986, p. 108; *Felipe II* 1998, p. 471, y en muchos otros lugares. A tal escala no pueden ser fiables detalles arquitectónicos como que la crujía occidental está representada con tres vanos, o que «La vuelle mayson» esté completamente pegada a «La mayson Royale», sin calles por medio.
- 87 No es posible precisar si existían diferencias entre la traza definitiva de 1563 y el proyecto cuya cimentación se había iniciado en 1561, ni mucho menos cuáles podrían ser, pero la expresión del rey en 1558 acerca de «derrocar todo y hacer de nuevo» obliga a concluir que ya des-

de 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 los cimientos abiertos en 1561 correspondían 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 nuevos cimientos, 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». Esta innovación sobre la marcha quizá contribuya a explicar el engarce algo abstruso entre el ala en cuestión y el cuerpo principal del palacio.

88 Este «maestro entallador, discípulo que fue de Juan Bautista de Toledo» obtuvo sólo el título de «aparejador principal», no de arquitecto como lo había tenido su maestro; de éste había recibido una suficiencia profesional que sentaba muy mal en los círculos administrativos, aunque el rey la explicaba como «parece que es el humor y estilo de Juan Bautista de Toledo»; y ese carácter acabó causando su alejamiento del puesto, relegándose a la cercana acequia real de Colmenar. Durante esos años Gili consiguió terminar íntegramente la capilla, aunque al parecer sin llegar a cubrirla, y emprendió las adjuntas habitaciones del «cuarto nuevo». Subordinado a Gili empezó a adquirir protagonismo Juan de Minjares, «buen oficial de Toledo», que empezó a trabajar aquí como contratista del segundo cuerpo de la capilla, y se consolidó construyendo a continuación el tercero. La intervención indiscutible de Juan de Herrera en este período se limitó a preparar con Gili la redacción de las condiciones para el ajuste de la contrata del segundo cuerpo, y al parecer empezó a intervenir más en 1574, inmediatamente antes de marchar aquél. Mientras tanto, Gili fue el responsable de dar los diseños que debían ejecutarse según el modelo que había hecho Toledo, maqueta que era trasla-

dada desde Aranjuez a Madrid y al Escorial en función de la supervisión que el rey gustaba de mantener sobre el edificio. El «aparejador principal» no introdujo en las trazas variación alguna, aunque sí debió presentar los modelos al tamaño natural de manera distinta a como Toledo tenía acostumbrado, y con ello causó alguna novedad en el modo de trabajo del aparejador de cantería, cuyas confusiones han hecho pensar que se hubiera modificado en algo el proyecto apenas fallecido el primer arquitecto. Por el contrario, tales perplejidades se saldaron con el cese de ese empleado, ya criticado por su insuficiencia, y su reemplazo por el murciano Julián de Lamíquez, sustituido a su vez en 1568 por Andrés de Vergara. Estos oficiales condujeron la obra directamente, sin contratas, pero cuando a principios de 1569 quedó terminado el primer cuerpo de la capilla, el gobernador del Sitio propuso que la construcción se aceleraría realizándola mediante destajos, y Felipe II, asumiendo «que es lo mismo que ha parecido acá» —en El Escorial— lo aprobó, de modo que en febrero de 1569 Gili y Herrera prepararon las condiciones para sacar a concurso el segundo piso, y en junio se adjudicó a Juan de Minjares, aunque no lo empezó hasta noviembre. Paralela a la construcción de la capilla anduvo en todo momento la del cuerpo de escaleras inmediato.

89 A finales de ese mismo año Minjares había terminado el piso principal de la capilla, y en abril contrató la ejecución del tercero «por ser hombre que lo tiene ya entendido»

90 Durante ese decenio cabe destacar que la cúpula de la capilla se estaba emplomando ya en 1575 y la de una parte del «cuarto» —seguramente el ala suroccidental— dos años más tarde, cuando también se blanqueaban sus habitaciones y se labraban puertas y ventanas. En la década siguiente (1577-1586) los destajos testimonian el avance de las obras en la crujía meridional, dirigida enteramente por Herrera, una vez hubo marchado Gili; pero la documentación no aduce pruebas a favor o en contra de cambios respecto al proyecto de Juan Bautista de Toledo.

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 Tiziano, 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 y 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 atrio.»

91 Ortega 1997, pp. 71-74.

92 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 *Descripción de las casas del Rey de España* regalada 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.

93 Sancho 1999a.

94 Quisiera justificar, por último, el camino heterodoxo ensayado en este acercamiento. A diferencia del brillante

ensayo de Javier Portús para esta misma colección, *Una excursión a la fama de El Escorial*, no era en Aranjuez posible partir de dos supuestos que sí se cumplen en aquel monasterio: que su forma, bien conocida, no requiere explicación; y que el interés dominante de tales imágenes consiste en reflejar las variaciones de percepción y significado que la cultura fue otorgando al monumento. Por el contrario en el Palacio de Aranjuez era preciso empezar por destacar, ante todo, cómo varían los detalles entre unas vistas y otras, puesto que su historia arquitectónica había sido menos estudiada; y para ello nos pareció menos farragoso empezar por el período tardío pero mejor ilustrado remontándonos luego hacia el inicial, menos abundante en imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

ALMENAS 1987

Conde de Almenas, «En Aranjuez», *Por el Arte*, n.º 2 (1913), p. V.

ALPERS 1971

S. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres-Nueva York, 1971, pp. 130-133.

ÁLVAREZ DE QUINDOS 1804

J. A. Álvarez de Quindos, *Descripción histórica del real bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804; Ed. Ayuntamiento de Aranjuez, 1982, pp. 187-201; edición facsímil, Doce Calles, Aranjuez, 1993.

ARTE EUROPEO 1980

El Arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII [cat. exp.], Madrid, Museo del Prado, 1980.

BLASCO CASTIÑEYRA 2002

S. Blasco Castiñeyra, «Humildes descripciones y mentidas amenidades. Poesía y realidad en la configuración de

la fama literaria de Aranjuez», *Reales Sitios*, n.º 153 (2002), tercer trimestre, pp. 14-27.

BREÑOSA Y CASTELLARNAU 1884

R. Breñosa y J. M. de Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1884.

FELIPE II 1998

Felipe II. El rey íntimo: Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II [cat. exp.], coord. por C. Añón y J. L. Sancho. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

FELIPE V 2002

El Arte en la corte de Felipe V [cat. exp.], coord. por M. Morán Turina y B. Blasco Esquivias. Madrid, Patrimonio Nacional-Museo Nacional del Prado-Fundación Caja Madrid, 2002, cat. núms. 284-288.

FERNANDO VI 2002

Un reinado bajo el signo de la Paz: Fernando VI y Bárbara de Braganza [cat. exp.], coord. por A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

GARCÍA-FRÍAS 1998

C. García-Frías, «Palacios y casas reales de Felipe II», en *Felipe II. Un monarca y su época: La Monarquía hispánica* [cat. exp.], coord. por C. Iglesias. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 510-511.

GONZÁLEZ PÉREZ 1983

A. González Pérez, «Real Sitio de Aranjuez. Ampliación y nueva capilla del Palacio por Francisco Sabatini», *Reales Sitios*, XX, n.º 77 (1983), pp. 57-64.

- GONZÁLEZ PÉREZ 1986
A. González Pérez, «El Palacio Real de Aranjuez. Una nueva estructura entre 1626 y 1750», *Reales Sitios*, n° 89 (1986), pp. 57-64.
- HERNÁNDEZ 1985
J. Hernández, «Palacio Real de Aranjuez: la preparación de un centenario. Acto de homenaje a la bandera», *Reales Sitios*, XXII, n° 85 (1985), pp. 21-28.
- HOUASSE 1981
Michel-Ange Houasse [cat. exp.], coord. por J. J. Luna. Madrid, Museo Municipal, 1981.
- IGLESIAS 1994
H. Iglesias, *Aranjuez. El Palacio Real. Un recorrido a través de su arquitectura, dibujado por la segunda cátedra de Análisis de formas bajo la dirección de...* Madrid, Patrimonio Nacional, 1994.
- ÍÑIGUEZ 1952
F. Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*. C.S.I.C., Delegación en Roma, 1952, pp. 114 y ss.
- JUAN GÓMEZ DE MORA 1986
Juan Gómez de Mora, arquitecto mayor de la Villa de Madrid [cat. exp.], coord. por V. Tovar Martín. Madrid, Museo Municipal, 1986.
- LLAGUNO Y CEÁN 1829
E. Llaguno y Amirola y J. A. Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...* ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez, 4 vols. (el IV dedicado al siglo XVIII), Madrid, 1829; edición facsímil, Ed. Turner, Madrid, 1977.
- MAGALOTTI 1927
L. Magalotti, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su provincia. Madrid, Imprenta Municipal, 1927. Edición y selección de Ángel Sánchez Rivero.
- MARTÍN GONZÁLEZ 1962
J. J. Martín González, «El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI», *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 237-252.
- MARTÍNEZ LEIVA (EN PRENSA)
Martínez Leiva, «El Salón o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, en prensa.
- MERLOS 1998
M. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un real sitio*. Madrid, Comunidad de Madrid y Ayuntamiento de Aranjuez, 1998.
- MORÁN Y CHECA 1986
J. M. Morán Turina y F. Checa Cremades, *Las casas del rey: Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid, Ediciones El Viso, 1986.
- MUSEO DEL PRADO 1996
Museo del Prado: Inventario General de Pinturas, t. III. Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- ORTEGA 1997
J. Ortega Vidal, «Hacia un catálogo razonable de la arquitectura de Juan de Herrera. Un criterio topográfico», en *Juan de Herrera, arquitecto real*, [cat. exp.], coord. por C. de Riaño Lozano. Madrid, Lunberg, 1997, pp. 47-125 y 71-74.
- ORTEGA 2002
J. Ortega Vidal, «Secuencias gráficas de los palacios y Sitios Reales de Felipe V: Madrid, Aranjuez y La Granja de San Ildefonso», en *El Arte en la Corte de Felipe V* [cat. exp.]. Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 235-256.
- PALACIOS ONTALVA 2001
S. Palacios Ontalva, «Aranjuez: Antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas», *Reales Sitios*, n° 150 (cuarto trimestre 2001), pp. 26-36.
- PINTORES 1994
Pintores del reinado de Felipe IV [cat. exp.], coord. por J. Urrea. Madrid, Museo del Prado, 1994, ficha 3.
- PONZ 1787-1793
A. Ponz, *Viaje de España*, 6 vols. Madrid, Ibarra, 1787-1793.
- REAL SITIO 1987
El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII [cat. exp.], coord. por A. Bonet Correa. Aranjuez, Comunidad de Madrid, 1987.
- RÍO 1977
M. del Río, «Palacio Real de Aranjuez. Ala de la ría, residencia para jefes de Estado», *Reales Sitios*, XIV, n° 53 (1977), pp. 17-24.
- RÍO Y HERNÁNDEZ 1974
M. del Río y J. Hernández, «Evolución arquitectónica y últimas obras del Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, XI, n° 42 (1974), pp. 65-74.
- RIVERA 1984
J. Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid, 1984, pp. 157-172.
- SANCHO 1987
J. L. Sancho, «Los jardines de Aranjuez bajo los primeros borbones, una nueva imagen: El Parterre», en actas del congreso *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, 1987, pp. 663-674.
- SANCHO 1988
J. L. Sancho, «Aranjuez y el Arte del Jardín en el reinado de Carlos III», *Reales Sitios*, n° 98 (1988), pp. 49-59.
- SANCHO 1993A
J. L. Sancho, «Ampliación del Palacio Real de Aranjuez», en *Francisco Sabatini* [cat. exp.], coord. por D. Rodríguez. Madrid, 1993, pp. 262-270.
- SANCHO 1993B
J. L. Sancho, «Plaza y bancos delante del Palacio Real», en *Francisco Sabatini* [cat. exp.], coord. por D. Rodríguez. Madrid, 1993, pp. 270-271.
- SANCHO 1995
J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Tabacalera, 1995, pp. 296-310.
- SANCHO 1996
J. L. Sancho, «El Palacio Real de Aranjuez» en *Palacios Reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, Delfín Rodríguez (ed.). Madrid, Fundación Argentaria-Visor Distribuciones, 1996, pp. 107-124.
- SANCHO 1998
J. L. Sancho, «El Jardín del Rey en el Palacio de Aranjuez», en *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II* [cat. exp.]. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 504-512.
- SANCHO 1999A
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», comunica-

- ción a las IX Jornadas de Arte *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, C.S.I.C. (1998), 1999.
- SANCHO 1999B
J. L. Sancho, «Velázquez en el palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, n° 141 (1999), p. 76.
- SANCHO 2000A
J. L. Sancho, «Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini», en *España festejante: El siglo XVIII*, ed. de M. Torrión. Málaga, 2000, pp. 175-196.
- SANCHO 2000B
José Luis 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*, n° 146 (2000), p. 30.
- SANCHO 2002A
J. L. Sancho, *Las vistas de los Sitios Reales por Brambilla. Aranjuez, Solán de Cabras-La Isabela*, Madrid, Doce Calles-Patrimonio Nacional, 2002.
- SANCHO 2002B
J. L. Sancho, «Las vistas de los Sitios Reales por M.-A. Houasse, el sueño de un silencio», en *El Arte en la Corte de Felipe V* [cat. exp.], Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 195-212.
- SANCHO 2002C
J. L. Sancho, «Ianux Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey», *Reales Sitios*, n° 154 (2002), pp. 34-45.
- SCARLATTI 1985
Scarlatti en España [cat. exp.], coord. por A. Bonet Correa. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, núms. 82-85.
- SCHUBERT 1924
O. Schubert, *Historia del Barroco en España*. Trad. por M. Hernández Alcalde. Madrid, 1924, pp. 60-61 (edición alemana, 1918, pp. 301-303).
- SOUTO (EN PRENSA)
J. L. Souto, *Madrid Simbólico*, en prensa.
- TOVAR 1986
V. Tovar Martín, «Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid», en *Juan Gómez de Mora, arquitecto mayor de la Villa de Madrid* [cat. exp.], coord. por V. Tovar. Madrid, Museo Municipal, 1986, pp. 1-162, y especialmente pp. 65-69.
- TOVAR 1992
V. Tovar Martín, «Vista del Palacio de Aranjuez», en *Madrid Pintado* [cat. exp.], coord. por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 63-64.
- TOVAR 1993
V. Tovar Martín, «La Capilla Real del Palacio de Aranjuez: la "distinción" de un espacio "oculto al exterior"», *Reales Sitios*, n° 117 (1993), pp. 45-54.
- TOVAR 1994A
V. Tovar Martín, «Filippo Juvarra y el palacio real de Aranjuez», *Reales Sitios*, n° 119 (1994), pp. 17-24.
- TOVAR 1994B
V. Tovar Martín, «Jaime Marquet, un arquitecto francés en la Corte de España: nuevos datos sobre la actividad en el Real Sitio de Aranjuez», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1994, p. 167.
- TOVAR 1995A
V. Tovar Martín, «La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez», *Academia*, n° 81 (1995), pp. 165-216.
- TOVAR 1995B
V. Tovar Martín, «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*, n° 5 (1995), pp. 101-153.
- TOVAR 1996A
V. Tovar Martín, «El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, n° 6 (1996), pp. 47-65.
- TOVAR 1996B
V. Tovar Martín, «El Gabinete de la Reina en el palacio del Real Sitio de Aranjuez (siglo XVIII)», *Reales Sitios*, n° 127 (1996), pp. 35-44.
- TOVAR 1997A
V. Tovar Martín, «Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, n° 7 (1997), pp. 123-155.
- TOVAR 1997B
V. Tovar Martín, «Santiago Bonavia en la obra del Palacio Real de Aranjuez», *Academia*, n° 85 (1997), pp. 211-243.
- TOVAR 1998
V. Tovar Martín, «Esteban Marchand y Leandro Bachelieu, ingenieros franceses en las obras del Real Sitio de Aranjuez», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, n° 8 (1998), pp. 257-290.
- URREA 1977
J. Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Universidad de Valladolid, 1977, p. 89.
- URREA 1992
J. Urrea, «Adán y Eva en Aranjuez», en *Adán y Eva en Aranjuez, Investigaciones sobre la Escultura en la Casa de Austria* [cat. exp.], Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 89-98.
- VEGA 1990
J. Vega, *Origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, Casa de la Moneda, 1990.
- WILKINSON ZERNER 1996
C. Wilkinson Zerner, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, trad. por Isabel Balsinde. Madrid, Akal, 1996.

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA VOLUMEN VII

La iluminación exterior del Palacio Real de Aranjuez ha sido posible gracias al patrocinio de la FUNDACIÓN IBERDROLA, quien, a través de la Sociedad IBERINCO (Iberdrola Ingeniería y Consultoría), dirigió los equipos que llevaron a cabo los trabajos de renovación e iluminación.

IBERINCO
(Iberdrola Ingeniería y Consultoría)

Responsable de proyecto
Manuel Fernández Carral

Ingeniero de proyecto
Narciso Merino Ortiz

Projectista
Raúl López Fernández

Edición
Patrimonio Nacional
Iberdrola

Producción
Ediciones El Viso

Diseño
Subiela

Fotografías
Biblioteca Nacional, Madrid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo Municipal, Madrid
Patrimonio Nacional, Madrid
Österreichische Nationalbibliothek, Viena
Jaume Blassi, Barcelona
Microfoto, Florencia
Cuauhtli Gutiérrez, Madrid

Fotocomposición y fotomecánica
Lucam

Impresión
Brizzolis

Encuadernación
Encuadernación Ramos

© Patrimonio Nacional
© Iberdrola
NIFO: 006-03-058-0
Depósito legal: M-39015-2003



Este libro vio la luz
el día 13 de septiembre de 2003, quingentésimo quinto aniversario
de la muerte de Felipe II, el rey que imaginó
el Real Sitio de Aranjuez

**CUADERNOS DE RESTAURACIÓN
DE IBERDROLA**

I

LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

II

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

III

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

IV

EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

V

LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

VI

EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

VII

EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ