

# INTRODUCCIÓN

**E**l nombre de Aranjuez es en sí mismo una evocación, y del mismo modo que al mencionar Chartres surge ante nosotros, como por hechizo, la imagen de su imponente catedral, al nombrar Aranjuez corren al unísono la Historia, el Arte y la Naturaleza, sin saber qué precede a qué. Es cierto que, inicialmente, Aranjuez es un don del Tajo y del Jarama que, como el Nilo en Egipto, hacen feraces las tierras que bañan, pero no lo es menos que la Historia sembró allí ubérrimos frutos al injertar el Arte en la Naturaleza. De este modo se creó un equilibrio que tuvo siempre mucho de romántica experiencia en el encuentro, en definitiva, del hombre con su medio natural que, en Aranjuez, resultaba paradisíaco por las bondades del Sitio.

En efecto, Aranjuez es, en primer lugar, una dulce brisa que atempera los rigores de las estaciones; es, desde luego, un paisaje amable cuyo horizonte se enciende y apaga con luces de pintor; es, sí, una fértil tierra doblemente regada; pero también es, finalmente, el escenario elegido por los dioses para contar la historia de la construcción de un Palacio Real con sus jardines. Y por este camino Aranjuez va más allá de la evocación para convertirse en un mito.

Los antecedentes del primer acto, antes de que aparezca el Rey Felipe II como protagonista, nos advierten de la pertenencia de estas tierras a la militar Orden de Santiago, cuya propiedad parece arrancar de los días mismos de la Reconquista. Pero los datos más certeros se refieren al otoño de la Edad Media, entre 1387 y 1409, cuando la Orden construyó aquí su Casa Maestral, justo

en el solar del actual Palacio, dándole ya un uso de recreo. Del mismo modo, datan de entonces las primeras obras hidráulicas sobre el Tajo para asegurar el riego a las tierras de labor, no descartándose la idea de la existencia de algún jardín en las inmediaciones de la Casa-Palacio, con lo cual tendríamos el esquema del futuro Aranjuez real. Este hecho es tan fuerte, en la historia física de Aranjuez como Real Sitio, que la Casa Maestral estuvo en pie y comunicada con la parte del Palacio hecha por Felipe II hasta su demolición en el siglo XVIII, una vez que Felipe V decidió continuar las obras para terminar el Palacio.

En grandes líneas, el episodio siguiente correspondería al reinado de los Reyes Católicos, cuando la política de sujeción de las Órdenes militares convierte a Fernando el Católico en administrador vitalicio de las mismas, entre ellas la de Santiago y, por tanto, la posesión de Aranjuez. La certeza de la estancia de los Reyes Católicos en Aranjuez, alojados en la Casa Maestral, y gozando de los jardines que desde muy pronto debió haber en la Isla inmediata sobre el Tajo, quiere verse recordada en el Salón plantado de plátanos que lleva el nombre de aquellos Monarcas.

Bajo Carlos V, de acuerdo con la bula pontificia de 1523 dada por Adriano VI, se produjo la agregación perpetua a la Corona de Castilla de la Orden de Santiago, con lo que Aranjuez quedó para siempre vinculada a los bienes de la Corona. El Emperador visitó en varias ocasiones la antigua Casa Maestral y mucho debió satisfacerle el lugar cuando, en 1534, creó el Real Bosque y Casa de Aranjuez, procediendo a la compra de varias tierras limi-

I  
N  
T  
R  
O  
D  
U  
C  
I  
Ó  
N

trofes, al tiempo que daba instrucciones en 1543 para nuevos plantíos: «Se ordena que en el Soto de Siruela se planten nísperos entre los espinos; en el Orzagal, Matalonguilla e Isla de la Huerta se deben plantar sauces, mimbreras, chopos y otros árboles silvestres que sean apropiados. Se establece que las moreras que están en la Huerta se trasplanten...». Como prueba de que en tiempos de Carlos V ya se había consolidado un cierto ambiente cortesano en Aranjuez, tenemos noticia de la boda celebrada aquí, en 1548, entre María, hija del Emperador, y su primo Maximiliano, Rey de Bohemia, representándose entonces una obra de Ariosto en los jardines.

Estos antecedentes hacen más comprensible y natural la predilección del Rey Felipe II por Aranjuez, pues, en la línea de lo que había hecho su padre, siguió aumentando la extensión del Real Bosque y Casa de Aranjuez, iniciando una obra de gran alcance como es toda la infraestructura hidráulica de presas, canales y acequias, que permitiría regar las tierras y plantíos, alimentar los juegos de agua de las fuentes y, en definitiva, convertir aquello en un prodigioso vergel. Así, las to-

mas de agua del Tajo, tanto por su margen izquierda como por la derecha, llevaron el agua por el caz de la Azuda en dirección al Picotajo, o bien por el caz del Embocador, que coge el agua en la presa de este mismo nombre para regar la margen izquierda del río, sin olvidar la traída de aguas desde el Mar o Estanque de Ontígola para alimentar las fuentes del Jardín de la Isla. En toda esta inteligente obra de ingeniería se verían involucrados los nombres propios de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, a los que luego se citará como artífices del Palacio, pero a su vez, esto no era sino una parte del más ambicioso plan de Felipe II para hacer navegable el río Tajo, bien hasta Toledo, bien hasta la misma Lisboa, es decir, dando a Aranjuez salida al Atlántico. Esta parte del sueño no pudo cumplirse, pero en cambio, sí llegó a ser una hermosa realidad el conjunto del Palacio y jardines, con sus puentes, paseos y accesos desde Madrid, Toledo y Ocaña que, como mágica encrucijada, plasmó Jean L'Hermite en la primera vista de Aranjuez conocida y celosamente guardada en la Biblioteca Real de Bruselas.

## EL PALACIO DE FELIPE II

**D**ecidido Felipe II a construir el nuevo Palacio, después de las vicisitudes señaladas en la Introducción, se sirvió el Monarca del nuevo arquitecto contratado en Italia, Juan Bautista de Toledo. Su nombre va unido, como es de justicia, al proyecto del Monasterio de El Escorial, pero no es menos cierto que antes de trazar una sola línea para la gran empresa escorialense, Juan Bautista de Toledo ya estaba trabajando en diversos cometidos en Aranjuez, desde 1559, año en que llega a España, y concretamente en el Palacio, cuya simbólica primera piedra no se colocaría hasta el primer día del año de 1565; eso sí, después de haber oído misa. Pero para entonces ya se habían hecho todos los tanteos previos, las trazas y los modelos del nuevo Palacio, el replanteo del edificio sobre el terreno e incluso se había terminado una parte de la cimentación del conjunto.

La primera piedra del Monasterio de El Escorial se había colocado, también simbólicamente, en la cimentación del refectorio, en 1563, después de todas las labores de preparación del terreno, de tal modo que Aranjuez y El Escorial son obras hermanas de unos mismos años e hijas de un mismo padre, Juan Bautista de Toledo, y resultado de una misma voluntad real: la de Felipe II. Todo lo cual explica de modo natural la semejanza que existe entre el Palacio Real de Aranjuez y la Casa del Rey en la cabecera del Monasterio de El Escorial, como se verá más adelante.

En este punto no puede olvidarse que Juan Bautista de Toledo fue llamado a Italia «para que ahora y de aquí adelante, para en toda vuestra vida, seáis nuestro Arquitecto y como tal nos hayáis de servir y sirváis en hacer las

trazas y los modelos que os mandáremos y en todas nuestras obras, edificios y otras cosas dependientes del dicho oficio de Arquitecto», es decir, Felipe II tiene en proyecto no sólo El Escorial, sino otras muchas obras reales nuevas en Aranjuez o Madrid, además de terminar las iniciadas en Toledo o en El Pardo por su padre, Carlos V. De toda esta actividad, ciertamente, El Escorial es la obra más comprometida y de mayor envergadura, que servirá de telón de fondo a los pocos años de vida que las Parcas le dieron a Juan Bautista de Toledo en nuestro suelo, pues llegado a España en 1559, el arquitecto falleció en 1567.

Hasta ese momento, Juan Bautista de Toledo no dejó de asistir a la obra del Palacio de Aranjuez, pues el Rey tenía gran empeño en avanzar los trabajos, si bien los menguados recursos financieros no le dejaron adelantar estos al ritmo que el Monarca hubiera querido. La estrecha vinculación biográfica del arquitecto con la obra de Aranjuez es tal que queda de manifiesto al revisar la actividad de Juan Bautista de Toledo en los días finales de su vida. Así, sabemos que después de haber visitado las obras en febrero de 1567, y deseoso el Monarca iniciar las obras de la Capilla del Palacio, el arquitecto estuvo unas semanas del mes de marzo en Aranjuez, dando ya muestras evidentes de falta de salud.

Con todo, fue un tiempo fructífero para la obra y para el proyecto en general, pues dejó nuevas trazas, definió los detalles de la cantería y, de alguna forma, se especificaron pormenores de acabado, sin duda no resueltos hasta entonces, dando instrucciones para la organización de la obra a sus ayudantes que, en ese mo-

mento, eran los aparejadores Gaspar de Landeras, para la cantería, y Domingo Sánchez y Gaspar Hernández, para la parte de albañilería. Sobre estos, tenía a su cargo la dirección de la obra un italiano, muy afín a Juan Bautista de Toledo, que fue Gerónimo Gili. Con estos hombres, y dadas las instrucciones pertinentes, el arquitecto se volvió a Madrid, pero en mayo de aquel mismo año de 1567 le notificaron la necesidad de sustituir al aparejador de cantería Gaspar de Landeras, que había fallecido tras unas cuartanas. El 12 de mayo Toledo señaló como sustituto a un cantero vizcaíno que ya estaba en la obra, y una semana más tarde el propio arquitecto entregaba su alma a Dios en Madrid. De este modo, bien puede afirmarse que la preocupación por Aranjuez y su Palacio, efectivamente, le acompañó hasta su lecho de muerte, habiendo sido providencial para el futuro de las obras su estancia en aquella primavera de 1567.

La sustitución de Juan Bautista al frente de las obras reales era un problema aún mayor, y en Aranjuez la confianza del Monarca en el más cercano colaborador de Toledo, el mencionado Gerónimo Gili, hizo que éste se hiciera cargo de la obra. Su nombre lo habría sugerido el propio Toledo en un Memorial dirigido al Monarca que dejó preparado antes de morir y que se menciona en el codicilo firmado el mismo día de su fallecimiento. Allí «se trata de las personas que son suficientes [apropiadas] para servir a S.M. en las obras y edificios» que el arquitecto dejaba en construcción, donde aparecería el nombre de Gili, colaborador y amigo muy próximo a Toledo, pues no en vano firmó como testigo en la apertura de su testamento.

Sin embargo, Gili tuvo muchos problemas con los aparejadores de la obra, y si bien da nuevas instrucciones y trazas sobre el modelo de Juan Bautista de Toledo, Felipe II introdujo poco a poco en la obra a Juan de Herrera hasta que éste quedó como máximo y único responsable del Palacio de Aranjuez en 1575. Sin embargo, una vez más, la escasez de recursos económicos paralizó las obras definitivamente, entre 1584 y 1585, hasta que en el siglo XVIII se reiniciaron bajo los Borbones.

¿Cuál y cómo era el Palacio de Felipe II, proyectado por Toledo y construido por Gili y Herrera? La respuesta no es sencilla, pues de una parte, en el incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, se debieron de perder los proyectos originales y los modelos que, nos consta, se conservaban allí, y, por otro lado, la formidable obra llevada a cabo en el siglo XVIII oculta la vieja fábrica de Felipe II. Sin embargo, contamos con otras fuentes que permiten tener una idea muy precisa de lo que fue el Palacio filipino y, diríamos más, sin conocerlas difícilmente puede entenderse la génesis del Palacio que hoy visitamos.

Afortunadamente, el Palacio que dejó inconcluso Felipe II fue utilizado y reformado por los Austrias menores, especialmente por Felipe IV, lo que generó nuevos planos e informes que son, para nosotros, fuentes exquisitas de información. Así, en 1626, el arquitecto Juan Gómez de Mora copió los planos originales de Juan Bautista de Toledo, proponiendo nuevos usos y distribuciones, según puede comprobarse en el Memorial manuscrito guardado en la Biblioteca Vaticana. A su vez, se conserva en El Escorial una bellísima vista del Palacio de Aranjuez, hecha sin duda sobre el modelo en madera original, donde puede medirse el interés de este proyecto no acabado en sus días y retomado ahora, pues no en vano el anónimo autor de esta obra, que durante algún tiempo se atribuyó a Jusepe Leonardo, escribió los nombres de Felipe II y Felipe IV en la fachada. El pintor, sin duda, tuvo ante sí los suficientes datos como para dar una idea cabal del desarrollo tridimensional del Palacio y de su entorno, dejándonos ver con fidelidad fotográfica el comienzo de las Casas de Oficios, arboledas, huertas y plantíos, viejas construcciones en la parte posterior del Palacio y el puente de madera que lleva a la margen derecha del río, así como el Jardín de la Isla, con sus correspondientes parterres y cenadores.

Esta vista ideal del Palacio, muy conocida y reproducida, se complementa con la conservada en el Museo del Prado, igualmente anónima, de hacia 1630, donde además de verse el enclave general del Sitio deja ver

con detalle la casa maestra antigua, inmediata a la obra nueva del Palacio de Felipe II y que subsistió hasta el siglo XVIII. Con estas vistas, coetáneas de la descripción de Mora y otros testimonios, como los dibujos para el Viaje de Cosme de Medici, cabe deducir, con mucha garantía, qué fue lo proyectado y qué lo construido, debiéndose atribuir a Juan Bautista de Toledo la paternidad de la idea, al tiempo que parece razonable reconocer las modificaciones introducidas por Herrera en los alzados, aspectos estos que vienen enfrentando a quienes han tratado esta delicada cuestión.

Toledo había pensado en un Palacio de amplia fachada y torres en los extremos, disponiendo a su espalda y en torno a un patio central los apartamentos del Rey, al Sur, y de la Reina, al Norte, en dos alturas, para ocupar la baja en verano y la alta en invierno. La simetría de la composición y la presencia de unos jardines privados de acompañamiento, como parte integrante del proyecto arquitectónico, completarían la semejanza que Aranjuez tiene con el Palacio de Felipe II en la cabecera del Monasterio de El Escorial, tal y como advirtiera Fernando Chueca en su día.

¿Qué es lo que, en realidad, se llegó a construir del proyecto de Felipe II? Cuantitativamente, algo menos de la mitad, y cualitativamente, lo más importante, es decir, la Capilla palatina que alberga la única torre construida, al Sur, la llamada Torre de la Capilla, y las estancias del Rey abiertas al jardín que lleva su nombre. De la fachada sólo se hizo el paño entre la mencionada Torre de la Capilla, rematada por una sencilla cúpula, y el primer eje de los cinco que tendría el cuerpo central, algo más elevado, con sus tres alturas en lugar de las dos plantas que tiene el resto del Palacio. Piedra caliza blanca para basas, pilastras, cornisas, remates, así como para la embocadura de los huecos, y paramentos de ladrillo «cocido a la manera de Flandes», harían que el Palacio se asemejara a la intervención de Herrera en el Alcázar de Toledo y, más aún, a la Casa de Contratación de Sevilla. Estilísticamente hablando la obra es muy sobria, acusando las fachadas unos disciplinados órdenes api-

lastrados, con tableros de piedra que cubren las superficies más amplias y desnudas de ladrillo, en la idea de alcanzar un cálido equilibrio cromático, como convenía al carácter del edificio, todo muy lejos del granítico rigor escurialense.

Curiosamente, todos estos aspectos se pueden reconocer todavía no sólo en las partes construidas bajo Felipe II sino en el resto, añadido en el siglo XVIII. En efecto, a pesar de ser de origen francés e italiano, los arquitectos que continuaron las obras dos siglos después, y bajo una dinastía distinta, la obra de terminación y ampliación del Palacio parece una consecuencia natural del primitivo, sin estridencia alguna, conservando el espíritu filipino, la idea básica de Juan Bautista de Toledo y el carácter añadido por Herrera. Todavía distinguimos muy bien la Torre de la Capilla, aunque en el interior desapareciera su uso religioso para acomodar allí unas habitaciones en la reforma de Sabatini. Es evidente que la piedra blanca y el ladrillo siguen dando color y textura al Palacio, en la misma proporción que en el siglo XVI. El recuerdo de Herrera, tópicamente asimilado a las esféricas bolas vistas en El Escorial, corona igualmente toda la obra nueva como lo hacía en la antigua, y así, sucesivamente, podríamos ir desgranando todo cuanto los nuevos constructores tomaron de la obra vieja como punto de partida, en una lección de arquitectura bien trabada por encima del tiempo y de los posibles personalismos de sus autores o de sus comitentes.

Entre las muchas cosas que se conservaron del Palacio del siglo XVI, se encuentra el Jardín del Rey al Sur del Palacio, jardín privado y cerrado, al que se abría el pórtico que, luego, en el siglo XVIII, acabaría cegándose para convertirlo en piezas de otro uso. Con todo, allí está el Jardín, arquitectónicamente definido en el siglo XVI, dentro del proyecto de Toledo, modificado en el siglo XVII, alterado más tarde y recuperado en nuestros días. Hay que decir que este Jardín del Rey tenía su homólogo en el de la Reina, en el lado norte, que nunca se llegó a hacer, y que ambos, a su vez, estaban comunicados por detrás del Palacio, por un jardín común, igual-

mente cerrado, donde hoy crece el llamado del Parterre, que ha conocido muchos cambios hasta su forma actual, alcanzada a lo largo del siglo XIX.

↳ Pero volviendo al proyecto original, diremos que el Palacio veía a sus pies jardines cerrados, secretos, con caminos de baldosas de cerámica y unas fuentes, de las que podemos formarnos una idea por la que centraba el Jardín del Rey, de la que sólo conocemos que fue labrada en jaspe por Roque Solario. Unas hornacinas con asientos, abiertas en los muros de cerramiento, ofrecían la comodidad del descanso en la posición más favorable respecto al sol.

En los años de Felipe IV se alteró el aspecto del Jardín, cuyos antiguos paseos de cerámica se vieron sustituidos por andenes de piedra y cuadros de guijo, tal y como se recuperaron en las recientes obras de restauración (1986). El propio Felipe IV envió, en 1622, una importante colección de esculturas que estaban en el Alcázar de Madrid, para decorar el Palacio de Aranjuez, colocándose algunas de ellas en el Jardín del Rey. En concreto, se distribuyeron en los nichos referidos una docena de bustos en mármol de emperadores romanos —hoy en la Casa de Labrador— y se colocó, presidiendo desde el lado occidental del Jardín, una escultura en mármol de Felipe II, firmada por Pompeo Leoni en 1568. En su pedestal se puso la siguiente inscripción: «El Rey Nuestro Señor Don Felipe IV mandó adornar este jardín con las estatuas que en él hay, siendo gobernador Don Francisco de Brizuela. Año de MDCXXIII».

Desde entonces fue frecuente referirse a este Jardín como «el de las estatuas». A uno y otro lado del retrato real, se colocaron entonces los formidables relieves, también en mármol y de los Leoni, de Carlos V y la Emperatriz Isabel de Portugal, que actualmente podemos

admirar en el Museo del Prado. Con aquel programa iconográfico quedaba clara la estirpe imperial de este Jardín del Rey, en el que Felipe IV recuerda a su abuelo y bisabuelos, sin omitir la referencia al poder imperial encarnada por los césares romanos.

El Jardín, comunicado con el Parterre desde el siglo XVIII, tras la eliminación de su cerramiento occidental, ha perdido el primitivo carácter de jardín reservado y secreto, si bien aún es posible rehacer por lo dicho la imagen original de este bello rincón del Palacio de Felipe II. El Jardín de la Reina no pasó nunca de su fase de proyecto, pero, lógicamente, hubiera sido una réplica del descrito, comunicando ambos por sendas puertas con el jardín común; a Oriente del Palacio, que sí se llegó a definir en una parte, según se desprende de la mencionada vista conservada en el Museo del Prado.

En este lienzo de nuestra primera pinacoteca puede verse, igualmente, la Casa de Oficios en pleno proceso de construcción, formando parte del conjunto palacial. En efecto, la Casa de Oficios se une al Palacio a través de un brazo porticado que, en escuadra, comunicaba bajo el pórtico o por encima de la terraza ambos edificios, siendo la solución porticada el elemento de lineal sutura entre uno y otro. La Casa de Oficios se contemplaba ya en el proyecto inicial de Juan Bautista de Toledo, siendo objeto de una nueva consideración por parte de Juan de Herrera, quien, en 1584 y a instancias del Rey, hace los «apuntamientos» o memoria, con las condiciones de obra, entregando unas plantas a Lucas de Escalante y Antonio de Segura, para iniciar la obra. La Casa de Oficios se situaría entre la llamada Plaza de las Parejas, al Sur del Palacio Real, y la futura Plaza de San Antonio, viéndose recrecida y alargada con la adición, en el siglo XVIII, de la Casa de Caballeros.

# EL JARDÍN DE LA ISLA

Entre las primeras actuaciones de Juan Bautista de Toledo en Aranjuez se cuenta la traza del Jardín de la Isla, esto es, del jardín que se formaría al norte del Palacio, sobre una isla entre dos brazos del Tajo o, por mejor decir, entre el Tajo y un canal artificial que hay que entender dentro de un complejo plan hidráulico para Aranjuez. Sabemos que años atrás, bajo Carlos V y siendo aún Príncipe el futuro Felipe II, ya se habían hecho algunas obras de limpieza y desmonte en la isla, llegando a plantear Gaspar de Vega y Alonso de Covarrubias, como arquitectos vinculados a los Sitios Reales, la disposición de las calles del futuro Jardín. Pero no es hasta 1561 cuando se observa un gran movimiento, al llegar árboles de Flandes y Francia, de donde vienen igualmente un grupo de jardineros, destacando por entonces nombres propios como los de Juan de Holvecq y Jerónimo de Algora.

En enero de 1653 una Real Cédula mandaba «a los concejos, justicias, regidores, caballeros, escuderos, oficiales y hombres buenos de Ocaña y otras villas que estén a cuatro leguas a la redonda de Aranjuez, que por tiempo de dos años desde la emisión de esta cédula se envíen a trabajar en las Reales Obras y jardines todos los maestros, oficiales, peones, carretas y bestias que existan en cada una de ellas y sus jurisdicciones», lo cual da a entender el decidido empeño del Monarca por empujar tanto la construcción del Palacio como la formación de los jardines, que exigían importantes movimientos de tierras, roturación, apertura de zanjas, traída de aguas desde la presa de Ontígola para el riego y fuentes, y otras muchas labores de infraestructura.

La documentación no deja lugar a dudas sobre la temprana autoría de Juan Bautista de Toledo en relación con el trazado original del Jardín, pues en una carta dirigida en enero de 1561 por Pedro de Hoyo, Secretario de Felipe II, al Monarca, le da cuenta de los problemas surgidos con este motivo y los describe en estos términos: «El jardinero flamenco que vuestra Majestad mandó venir de Aranjuez estuvo conmigo esta mañana. Mostréle y dile a entender la traza del jardín de la Isla. Estudióla bien y díjome que la sabría escuadrar conforme a ella, aunque le parece que los cuadros serían mejores cuadrados que prolongados; díjelo a Juan Bautista y párecele que no tiene razón, porque siendo el jardín tal largo y poco ancho, son más proporcionados los cuadros como están trazados que no cuadrados. Vea vuestra Majestad lo que es servido se haga».

Aquel jardinero flamenco no era otro que Juan de Holvecq, quien había puesto reparos a la proporción de los cuadros grandes o módulos básicos del Jardín propuestos por Toledo, pero el Rey, que siempre apoyó a su arquitecto, le contesta a Hoyo: «Acordamos todo esto esta noche. Que aunque podrá ser que este jardinero haga la escuadratura bien, yo más satisfacción tenía que fuese Juan Bautista a hacerla y también la de la huerta de los árboles».

El Jardín de la Isla, como la propia arquitectura del edificio, ha conocido tres etapas fundamentales, esto es, la primera correspondiente a la época de Felipe II con la traza y definición general de las tres partes de que consta el jardín: el Jardín de la Isla, la huerta del Infante, al Norte, y la lengüeta final, conocida como la Isleta. En este Jardín

se hicieron modificaciones y, sobre todo, adiciones de nuevas fuentes, en la etapa en que Felipe IV reorganiza el Palacio, siendo testimonio excepcional de estos años el cuadro pintado por Velázquez, hoy en el Museo del Prado, en el que se ve la Fuente de los Tritones, actualmente en los Jardines del Campo del Moro, en Madrid. En tercer lugar hemos de considerar la etapa borbónica de la Isla, con dos matices muy diferentes entre lo que es el siglo XVIII y la concepción más romántica del siglo XIX, todo ello muy fundido en la imagen actual del Jardín.

Juan Bautista dotó a la Isla de un trazado viario básico, compuesto de unidades rectangulares que, a su vez, incluyen cuadros en disposición cruciforme, todo de ordenada geometría, tal y como conviene a la articulación espacial concebida por un hombre del Renacimiento. Largos ejes de simetría jerarquizan las superficies, cruzando calles y conciliando el perímetro irregular de la Isla con el trazado a regla y compás.

A modo de inciso diremos que no sólo la Isla, sino todo el territorio de la vega de Aranjuez, particularmente el tramo atenazado por el Jarama y el Tajo poco antes de su encuentro, está ordenado de acuerdo con un espíritu nuevo, formando los accesos, plazas y grandes avenidas arboladas una suerte de estrellas abiertas y entrecruzadas, de gran efecto en perspectiva, según se ve en un plano de Juan de Herrera, quien no fue ajeno a este proceso de definición básica de los grandes ejes de la composición del Sitio de Aranjuez. Igualmente, los amplios paseos arbolados que de forma convergente terminan en la Plaza del Palacio, o el que coincide con la futura calle de la Reina, todos, están sometidos a un tratamiento de teatral efectismo, en una mezcla de escenografía urbana y paisajista.

Ahora bien, frente a esta ordenación abierta de los grandes espacios, que se anticipa a las perspectivas sin límite de la jardinería francesa de Le Nôtre, al tiempo que se adelanta también a la novedosa y barroquizante ordenación urbana de la Roma de Sixto V, los jardines de la Isla responden a una concepción semiabierta, como paso intermedio entre el carácter más privado e íntimo

del Jardín del Rey, que está en Palacio, al pie de sus habitaciones personales, y las grandes avenidas y paseos arbolados, de uso público.

Los jardines de la Isla, efectivamente, responden a una escala intermedia, e incluso su disfrute real no excluía la visita de otras personas allegadas al Monarca. Precisamente, en el citado cuadro de la Fuente de los Tritones de Velázquez se ven hombres y mujeres, paseando o sentados a la sombra, que explica bien el tipo de jardín al que pertenecía el de la Isla de Aranjuez.

Su acceso tenía lugar, exclusivamente, por el puente de la Reina, en un tiempo de madera y desde 1744 de buena fábrica de piedra, acompañado de medianas esculturas sobre pedestales, haciendo de este paso una pintoresca entrada al Jardín. Desde lo alto del puente se domina el Jardín, cuya disposición en los años de Felipe II hemos llegado a conocer con bastante detalle después de los análisis de Ana Luengo y Coro Millares. La primera imagen, nada más poner pie en la Isla, la ofrecía la Fuente del Ochavado, así llamada por la original forma octogonal de la plazoleta que aún se conserva, si bien la fuente que allí se empezó a levantar en 1570, según diseño del clérigo italiano Jerónimo Carruba, fue sustituida por la actual de Hércules, en la época de Felipe IV.

Sabemos que, en efecto, tanto Felipe III como Felipe IV, alteraron, cambiaron e incorporaron nuevas fuentes, de tal modo que nuestro acercamiento al Jardín de la Isla debe tener en cuenta esta superposición de actuaciones que afectan no sólo a las fuentes, sino a los plantíos, flores y arboledas, pues han desaparecido los caminos cubiertos o «folías», los cenadores y pequeñas construcciones en madera sobre el Tajo, a modo de miradores cubiertos, al tiempo que el boj dominante ha eclipsado con su color verde la variada paleta cromática de las flores de los días iniciales.

Respecto a las fuentes sabemos que Felipe IV encargó al arquitecto Sebastián Herrera Barnuevo una nueva ordenación, hecha entre 1660 y 1661, que es la que actualmente prevalece sobre la de Felipe II. La de Hércules, en la Plaza ochavada, es la más monumental del grupo, tanto



por su implantación sobre el terreno como por su desarrollo escultórico que procede de Italia, y atribuida a Alejandro Algardi. Su fecha de llegada ronda la de 1661. La Fuente propiamente dicha se encuentra en el centro de una bella y original composición, pues da la impresión de alzarse sobre una isla a la que se accede por cuatro puentes sobre el agua, en cuyas entradas ya salen al paso parejas de esculturas sobre pedestales. El pilón es de base igualmente octogonal y en su centro, sobre un plato en alto, la escultura de Hércules luchando contra la Hidra de Lerna.

Inmediata a esta plazoleta está la que ocupa la Fuente de Apolo o de Vertumno, cuya estatua se eleva dentro de una de las mejores tazas de Aranjuez, de planta igualmente octogonal, en mármol de Carrara y atribuida al escultor napolitano de comienzos del siglo XVII Miguel Ángel Naccherino.

Como observaba Ponz en su *Viage de España* (1787), «lo mejor de esta fuente son unos bajorrelieves de las fuerzas [trabajos] de Hércules en las fachadas del pilón, que alternan con las armas reales». Esta Fuente fue conocida también como «de los Delfines», por los ocho que con niños se encontraban sobre los ángulos del pilón, según llegó a ver y recoge el propio Ponz.

De esta plazuela de Apolo salen tres paseos, de los que el central coincide con el eje vertebrador de toda la Isla, llamado Calle de las Fuentes, por encontrarse en ella las más notables. El primer tramo de este paseo tiene unas burlas o surtidores que no llegamos a ver pero que lanzan el agua a cierta altura, mojando a los desprevenidos. Por allí se llega a la Plaza cuadrada de la Fuente del Reloj, curiosa mezcla de fuente y reloj de sol a ras de tierra, puesto que sobre el borde circular o anillo de la Fuente están marcadas las horas que luego señalará la sombra proyectada por el surtidor central, efecto que hoy impide el porte alcanzado por los árboles inmediatos. De aquí los nombres de Fuente de las Horas y Fuente del Anillo, con que se ha conocido la misma pieza en distintos momentos de su historia.

Seis grandes bancos de piedra contribuyen a definir el perímetro de la plaza. Avanzando sobre el mismo eje

principal y sirviendo de centro geométrico a una de las unidades del Jardín de la Isla, con su propia personalidad de medidas y proporciones, se alcanza la Fuente del Niño de la Espina, en bronce ennegrecido, por lo que también se le conoció como Fuente del Negrillo. En realidad se alza en medio de una importante plaza de planta cuadrada, que cuenta en sus ángulos con unos templos abiertos con bóveda de cuarto de esfera, dando cobijo a unos bancos, todo en mármol y piedra de Colmenar, que nuevamente refuerzan el trazado y límites de la arquitectura vegetal. Parece que fueron trazados por Sabatini, hacia 1782, en sustitución de anteriores soluciones más frágiles y altas en madera, que, a modo de grandes nichos, contribuían a cerrar completamente la plaza, según reproduce uno de los grabados de las *Délices de l'Espagne et du Portugal* (Leyden, 1707), donde se pueden ver muchos de los aspectos desaparecidos o transformados de los primeros jardines de la Isla. La fuente central va acompañada de cuatro columnas de mármol de Cabra y capiteles corintios en mármol blanco de Carrara, sobre los que cuatro Arpías arrojan agua al interior del pilón, de ahí que también se conozca la Fuente y Plaza como de las Arpías. Su construcción se inició en 1615, por Juan Fernández y Pedro Garay, pero el bronce del Espinario, un vaciado del modelo que trajo Velázquez de su segundo viaje a Italia, y que se conserva en el Prado, no se colocaría hasta 1661.

La Fuente de Venus ocupa el punto en que se cruzan los dos ejes principales de la primera traza general del Jardín de la Isla y, a su vez, es el centro de otro gran jardín bien definido en sus inmediatos parterres. La figura de Venus, en bronce, que corona la Fuente, data de los años de Felipe II y parece que se recibe desde Florencia en 1571, conociéndose también como Fuente de Don Juan de Austria, al querer relacionarla, desde antiguo, con una piedra supuestamente traída por él desde el Golfo de Lepanto, en la que se labró la Fuente. Hoy ha perdido los niños que, junto al pedestal de la misma, aún llegó a ver Ponz y se reproducen en las mencionadas *Délices de l'Espagne* de Álvarez de Colmenar.

Al final de esta larga Calle de las Fuentes, se encuentra la de Baco, de muy larga historia hasta llegar a su actual imagen. Ponz la describió del siguiente modo: «La de Baco consiste, principalmente, en una estatua de esta deidad, muy diverso de cómo, por lo regular, le representaban los antiguos; esto es, gallardo y gentil. Aquí se figura monstruosamente gordo, horcajado encima de un tonel que está sobre la taza. No es cosa de particular mérito, aunque tiene buena forma, como lo demás de la fuente, y está hecho con cuidado». Recientes trabajos permiten puntualizar estas vagas apreciaciones de Ponz, pues el pedestal, en mármol italiano, es obra documentada del gran escultor Juan de Bolonia, quien lo labró entre 1566 y 1570, incluyendo en ella el grupo de Sansón y el filisteo, hoy en el Museo Victoria y Alberto de Londres, después de habérsela regalado Felipe IV a Carlos I de Inglaterra, en 1623. El pedestal se trajo a Aranjuez y, en 1661, se colocó en la Isleta, rematándola con el aludido Baco del escultor flamenco Jonghelinck. Sin duda, fue un mal trueque. Como curiosidad añadida, recordemos que esta viajera Fuente de Juan de Bolonia, italiana de origen, española de adopción e inglesa de destino, había sido obsequio del Duque de Toscana al Duque de Lerma, y de éste a Felipe III, que la tuvo en Valladolid. La Fuente de Baco centra una plaza en la que no podían faltar los canapés o largos bancos de piedra con respaldo que, como los anteriores, ya datan del siglo XVIII, por voluntad de Carlos III y diseño de Sabatini.

La última fuente monumental de las conservadas es la de Neptuno, en un quiebro del camino principal en dirección a la Isleta. Bien pudiera considerarse, en su actual situación, como los restos de un naufragio, pues dista mucho de la descripción de Ponz cuando dice que la Fuente llamada de Neptuno «tiene siete grupos de mediano tamaño, ejecutados en bronce, de cuya materia son los pedestales; están puestos alrededor de la misma taza, y uno encima de ella. Éste representa a Neptuno sobre carro en figura de concha, armado con tridente y tirado de tritones, cuyo grupo se ve repetido en uno de los seis pedestales; como también el de Ceres

sobre su carro tirado por leones. Lo propio sucede con el grupo de Juno, representada en acto de arrojar rayos a los gigantes; de manera que estos seis no son sino tres duplicados. El séptimo es único, y figura a Júpiter arrojando también rayos a los gigantes; pero tiene su duplicado en una pieza del Sitio del Buen Retiro, y allí hay también duplicado el grupo de Hércules luchando con la hidra, que no se puso en esta fuente».

De toda esta numerosa familia de dioses, tan sólo se conservan *in situ* el grupo de Neptuno, en alto, y los dos repetidos de Ceres o Cibeles. El resto ha desaparecido. De modo extraño los pedestales vacíos no concuerdan con el número de grupos que faltan, todo lo cual hace más compleja la historia de esta Fuente, en cuyo pedestal se dice que: «El Rey Nuestro Señor Don Felipe III mandó hacer esta fuente, siendo gobernador Don Francisco de Brizuela. Año de MDCXXI». Sin embargo, esta fecha de 1621 se refiere a la primitiva Fuente a la que, en la reforma general de hacia 1661, se le incorporaron estos grupos de bronce. Se cree que se le encomendaron expresamente al gran escultor italiano Alessandro Algardi, contemporáneo de Bernini. Parece que estos grupos de Aranjuez fueron encargados expresamente por Velázquez, durante su provechoso segundo viaje a Roma, con destino a una pieza del Alcázar de Madrid, si bien terminaron en este Jardín de la Isla.

La última Fuente del conjunto, la más sobresaliente, es la de los Tritones, trasladada, como se ha dicho, a los Jardines del Palacio Real de Madrid en 1845; Anteriormente ocupó varios puntos distintos en la última porción de tierra de la Isla, conocida como la Isleta. Sin duda, se trata de una obra italiana de finales del siglo XVI, quizá genovesa, y cuyos únicos datos seguros derivan de la inscripción que Ponz leyó en su base: «El Rey Nuestro Señor Don Felipe IV mandó poner en esta fuente este año del Señor de mil seiscientos cincuenta y siete, siendo gobernador Don García de Brizuela y Cárdenas». Lo cual quiere decir que, con anterioridad al encargo hecho a Herrera Barnuevo en 1660, Felipe IV ya está introduciendo sustanciales mejoras en el Jardín de la Isla.

## LA ÉPOCA DE LOS BORBONES

Tanto el Palacio como los Jardines de la Isla no conocieron nada importante hasta la llegada de la nueva dinastía de los Borbones, siendo el nombre del nuevo Monarca, Felipe V, el que muy pronto aparece interesado en la terminación del Palacio, además de impulsar el ambicioso proyecto de Aranjuez no sólo como Palacio y Jardín, sino como Real Sitio. El Palacio presentaba entonces un aspecto modesto, pero que cumplía a satisfacción y ocasionalmente su cometido de grata residencia en las jornadas estivales. Esto es lo que viene a decirnos Juan Álvarez de Colmenar en sus ya citadas *Délices de l'Espagne*, cuando en 1707, esto es, antes de que se emprendan las nuevas campañas de obras, escribe: «La casa real, aunque es bastante hermosa, es lo que actualmente está más descuidado. Sólo está amueblada cuando el Rey acude; hay algunos cuadros de calidad, y un salón muy agradable en verano a causa del frescor, todo de mármol, y sustentado por columnas del mismo material». A continuación nos proporciona alguna información que nos retrotrae a los años del Felipe IV, pues de entonces debe datar el traslado de la estatua en bronce de *Carlos V y el Furor*, de Leoni, actualmente en la rotonda del Museo del Prado, al Palacio de Aranjuez, donde Álvarez de Colmenar la vio «en el gran patio, cuadrado y pavimentado de mármol», junto a una fuente.

Lo cierto es que, en 1715, Felipe V encargó a Pedro Caro Idrogo, del que Ceán dice que era «carabinero de los reales ejércitos y ayuda de Furriera de Felipe V» –sirviendo en la plaza de maestro mayor y aparejador de las obras reales del Palacio de Madrid, desde su nombramiento como tal en 1712– que estudiara la continuación

de las obras del Palacio, teniendo muy probablemente ante sí todavía los planos antiguos del proyecto original y, desde luego, los citados proyectos de Mora. El hecho es que en 1719 Idrogo ya había comenzado a mover la obra, lo cual requería el derribo previo de la Casa Maestral que hasta entonces había estado unida al Palacio de Felipe II, haciendo avanzar la construcción en la zona norte, por Real Orden de 2 de mayo de 1727, de acuerdo con los planos y fechas que se recogen en los proyectos conservados, tanto en el Archivo General de Palacio como en el Servicio General del Ejército (1728). Idrogo recuperó la idea inicial de la fachada torreada, cuyos cimientos se abrieron en 1728, llegando a proponer soluciones nuevas para la escalera principal, así como una distinta distribución de usos y espacios, de acuerdo no sólo con la nueva etiqueta cortesana de los Borbones, sino con la ocupación de parte del Palacio por las oficinas y despachos de algunos ramos de la Administración como las Secretarías de Hacienda, Guerra e Indias, todo ello en torno al patio central de Palacio. Esto coincide con el comentario que sobre el Palacio hace el viajero Étienne de Silhouette cuando, al visitar España en 1729-1730, dice que «la casa real es bastante bella, y cuando pasé por allí estaban trabajando en una ampliación».

Idrogo debió tener algunas diferencias de criterio con el Gobernador y Superintendente de la obra, Juan Antonio Samaniego, que presentó en 1731 unos pliegos contra la obra del arquitecto. Éste no pudo replicar puesto, que falleció al año siguiente, en 1732, y a Caro Idrogo, al que Bottineau llama «ingeniero militar», le sucedieron otros dos ingenieros militares franceses: Étien-

ne Marchand y Léandre Bachelieu, de los cuales el primero murió también enseguida, en 1733, por lo que muy poco pudo hacer. Bachelieu, en cambio, adelantó mucho la obra, llegando a terminar la fachada principal en 1739 sobre la que se puso, según Ceán, una inscripción latina que este autor transcribe, recordando que aquella *opus magnum* se había hecho merced a Felipe V y se había terminado en la fecha indicada.

Pero a esta etapa protagonizada por los ingenieros franceses sucedió la de los arquitectos italianos, y así nos encontramos con Giacomo Bonavía, de Piacenza, y más adelante, con Francesco Sabatini, de Palermo, a quienes se debe el aspecto general y dominante del edificio, tanto interior como exteriormente, desde su fachada principal hasta la gran escalera o la nueva Capilla. Bonavía entró primero como ayudante de Bachelieu, luego siguió como tracista, en 1744, de la gran escalera de honor, y, finalmente, tras su nombramiento el 29 de septiembre de 1745, como director principal al frente de las obras del Palacio de Aranjuez, hasta su fallecimiento en 1759. Esto por no referirnos a su responsabilidad en la obra más amplia del Real Sitio, desde los aspectos estrictamente urbanos hasta los arquitectónicos, como pudiera ser la deliciosa Capilla de San Antonio presidiendo desde el fondo la gran Plaza que lleva su nombre en Aranjuez, en la que arquitectura y ciudad se solapan de modo ejemplar. En efecto, si bien estos cometidos de gran responsabilidad no son ahora el objeto de las presentes líneas, no se puede olvidar la febril actividad desplegada por Bonavía durante estos años, a la vez que se ocupaba del Palacio de Aranjuez.

La intervención de Bonavía en el Palacio tiene, además, un largo alcance, pues de un lado, a falta de culminar la obra gruesa del proyecto de 1715 —que no vería su fin hasta 1752—, él se dedicó a los interiores, de los que resulta pieza excepcional la gran escalera de honor con su espectacular desarrollo, así como la cuidada decoración de los apartamentos reales de Felipe V e Isabel de Farnesio. Pero es que, por otra parte, Bonavía hubo de hacer frente a los daños causados por el incendio for-

tuito que se produjo en 1747, en una labor de reconstrucción muy importante.

Las noticias documentadas desde su nombramiento en 1745 se refieren, en efecto, a los acabados de pavimentos y mobiliario, donde los pagos a tallistas, adornistas y doradores, como Juan Arranz, Matías Pérez, Manuel Corrales y Próspero de Mórtola, entre otros, ponen de manifiesto que la obra de amueblamiento se estaba finalizando, y quedaba constancia de que en los meses de noviembre y diciembre se hacían los últimos trabajos en el Gabinete de la Reina.

Precisamente, por las habitaciones de la Reina se inició el terrible incendio que asoló el Palacio en la madrugada del 16 de junio de 1748, lo cual forzaría a Bonavía a desempeñar un nuevo protagonismo en el edificio real, pues además de intentar terminarlo de una vez, tenía que hacer frente a la reconstrucción de buena parte de la zona norte. En aquella fecha los Monarcas residían en Palacio, si bien ya no eran Felipe V, fallecido en 1746, e Isabel de Farnesio, que se encontraba en el Palacio de La Granja, sino Fernando VI y Bárbara de Braganza, la hija de Juan V de Portugal, que no sufrieron daños, pero que se trasladaron inmediatamente a Madrid, al Palacio del Buen Retiro.

El que sí quedó muy dañado fue el Palacio de Aranjuez, tanto por el fuego como por la precipitación con que se le quiso atajar. Nuevos proyectos afectaron, en lo arquitectónico, a la fachada principal, a la que se le dio definitivamente el aspecto que hoy tiene, en sus tres alturas y ático de remate, donde se resume la agitada historia del edificio mediante la representación y nombre de sus Monarcas. En efecto, rematando el hastial central aparecen las esculturas labradas por Pedro Martinengo, según modelos de Olivieri, que representan, de derecha a izquierda a Felipe II, Fernando VI —algo más elevada— y a Felipe V. El formidable escudo con las armas reales, dibujado por Bonavía y ejecutado por Arranz, se terminó también en 1752, cuando se pueden dar por finalizadas las obras, según recuerda la inscripción que, sobre dos cartelas, se incluye también en este ático:

PHILIPPUS II. INSTITUIT FERDINANDUS VI. PIUS FELIX  
PHILIPPUS V. PROVEXIT CONSUMMAVIT AN. MDCCLII

Esta fachada principal, muy respetuosa en su arquitectura con el espíritu de la obra de Felipe II en cuanto a contención formal, materiales y color, añadió, como toda licencia, el pórtico avanzado de la planta baja y unos sencillos frontones curvos y triangulares sobre los balcones y ventanas de las plantas principal y alta, dando lugar a un noble y palaciego frontis. Sin embargo, y frente a la interpretación lógica que del interior se pudiera hacer, al contemplar esta hermosa fachada desde fuera, no existen detrás de aquel plano estancias reales; no se encuentra el Salón del Trono, ni siquiera una sala de aparato, sino que en realidad, todos aquellos numerosos balcones y ventanas iluminan la gran escalera que, diseñada por Bonavía en 1744, había sido uno de los elementos de más lenta definición a lo largo de la historia constructiva del Palacio. Así como en el proyecto de Toledo, por lo que conocemos, no existe una gran escalera de aparato, única, abierta, sino excusadas entre muros, y la pensada por Gómez de Mora tiende a vincularla con el patio central, de donde recibe sus luces, al igual que haría Idrogo sacrificando la cuarta crujía del patio central, Bonavía convierte en una caja monumental todo el espacio entre la fachada y el patio. Asegura así una generosa iluminación natural por sus dos frentes, y desarrolla una escalera colosal, de múltiples accesos en su arranque, que se encuentran en una meseta desde la que, por un único tiro, se alcanza el rellano siguiente, bifurcándose en dos desde aquí para acceder a la planta alta. Todo este movimiento se ve acompañado de una excelente baranda en hierro forjado y toques dorados, de un bello estilo rococó, mientras que unos magníficos bustos, debidos a Antoine Coysevox y firmados en 1683, observan al recién llegado desde sus pedestales. Sin duda, la nueva dinastía borbónica quiso recordar aquí a los suyos, al igual que Felipe IV lo había hecho en el Jardín de las Estatuas, pues en la escalera se ven los retratos de Luis XIV, de María Teresa de Austria, y del hijo de ambos, el Delfín de Francia y padre de Felipe V, a quien se debe

la decisión de terminar el Palacio de Aranjuez. Sin embargo, en esta escalera tan solemne y teatral, digna del mejor Palacio europeo de su tiempo, se echa en falta el apoyo cromático de unas pinturas murales que dieran color a su bóveda, desprovista hoy de este inexcusable aliento.

Todavía se ha de mencionar la campaña final del edificio, pues murió Fernando VI en 1759, el mismo año del fallecimiento de su arquitecto Bonavía, el nuevo Monarca, Carlos III, estimó muy reducida la capacidad del Palacio, y pequeñas algunas de sus piezas, bien fuera la vieja capilla de Felipe II, bien el teatro bajo la torre norte. Para ello dio una Real Orden, el 13 de junio de 1770, por la que se comunicaba a través del Marqués de Grimaldi, Primer Secretario de Estado y del Despacho, su deseo de que en «el Palacio de este Sitio [Aranjuez] se añadiesen dos cuerpos de edificio a los ángulos de la principal hacia poniente, bajo los planos diseñados y dirección de Sabatini», mandando sacar a subasta las obras de acuerdo con las condiciones fijadas por el mencionado arquitecto, adjudicándose la obra a Kearney y Compañía por presentar la oferta más ventajosa para la Real Hacienda.

Sabatini concibió este «aumento», con cuyo nombre se conocía la obra nueva, con dos alas perpendiculares a la fachada principal del Palacio, dando lugar a una plaza de armas o *cour d'honneur*, de tal forma que al tiempo que la población del Real Sitio iba creciendo a sus espaldas hacia Oriente, el Palacio miraba cada vez más fijamente en dirección contraria, a través de la focalidad que forzosamente le proporcionaban los dos brazos paralelos de Sabatini. Éste prolongó el carácter dominante del Palacio existente, haciendo un ejercicio de natural injerto en el viejo cuerpo y reservando para el interior los cambios y novedades. Entre ellas, son de gran entidad la inclusión de una nueva Capilla palatina en el extremo del ala Sur, en sustitución de la antigua, así como el proyecto —luego desvirtuado— del teatro cortesano en el ala norte, sin que desde el exterior se pueda percibir la singularidad de estos dos espacios. Las obras se llevaron a buen ritmo, de tal manera que, como nos recuerdan sendas inscripciones sobre las fachadas que miran a la nueva pla-

za de armas, entre 1772 y 1777, se hizo lo principal de esta ampliación bajo el reinado de Carlos III.

Por último, añadiremos que no sólo el Palacio, sino que, tanto el Jardín de la Isla como los más inmediatos alrededores del Palacio, en una operación de sutura con el entorno, conocieron mejoras, reformas y adiciones bajo los Borbones en el siglo XVIII. De forma muy abreviada cabe recordar que el propio Bonavía realizó obras en los muros de protección de la Isla, pensó nuevos puentes de exclusivo uso real y proyectó algunas arquitecturas para el jardín de la Isla, como el conocido cenador de 1755 que acompañaría o sustituiría a otros preexistentes, algunos de los cuales aparecen en las más conocidas vistas de Aranjuez. Al mismo tiempo, los nuevos jardineros franceses al servicio del Rey habían incorporado el novedoso gusto de las *broderies*, como hizo Esteban Boutelou en el jardín de flores proyectado en 1748 para la Isla, del que apenas queda nada sino el lugar que ocupó, presidido hoy por una Fuente de Diana.

Probablemente el cambio más notable producido en los alrededores del Palacio fue la incorporación del Parterre, bajo su fachada Sur, tal y como se ve de modo perfecto en la vista del Palacio Real pintada por Antonio Joli, que se conserva en el Palacio Real de Nápoles, en los dos excelentes lienzos de Francesco Battaglioli, hoy en el Museo del Prado, y que muestran dos aspectos de la fiesta de San Fernando en 1756, en los que el Parterre es elemento capital de los cuadros, o en la amplia vista grabada en 1773 por Domingo de Aguirre. El recordar estas bellas imágenes, ejecutadas por pintores y grabadores, no tiene más finalidad que recordar, al mismo tiempo, el aspecto original que en su día tuvo el Parterre, proyectado por Marchand en 1728, y muy distinto del que hoy ofrece.

El hecho de plantear este Jardín en la parte posterior del Palacio deriva, seguramente, del hecho de situar sobre esta fachada los dormitorios del Rey y de la Reina, después de los cambios producidos en la nueva distribución interior del Palacio. De este modo, a los pies

de sus balcones se vería un jardín a la francesa, diseñado por un francés para el nieto de Luis XIV de Francia, a la vez que, más allá del cerramiento del Parterre, se vería el frondoso arbolado de la calle de la Reina, así como la del Príncipe y futura de las Infantas, formando un tridente convergente hacia el Parterre y Palacio. Es decir, más allá de su esencia como mero jardín, el Parterre fue una charnela múltiple en un lugar clave en la ordenación del Real Sitio, en relación con el Palacio, población y acceso desde Madrid a través del Puente de Barcas.

El Parterre fue concebido como una composición muy plana, sin apenas relieve, dominado por las *broderies* y el *gazon*, con leves filas de tilos, y animado con sencillos juegos de agua, todo muy leve, como conviene a la concepción de un parterre. Sin embargo, esta misma fragilidad fue su peor enemigo, pues todo cuanto después se hizo, especialmente en el siglo XIX, alteró profundamente aquel Jardín, cuando se cambió el diseño de los caminos, se plantaron poderosas especies como coníferas y magnolios, que dieron porte y sombra a un jardín que se alejaba para siempre de lo pensado por Marchand. Obras notables que ya contribuyeron a las primeras alteraciones del tranquilo Parterre fueron el foso o canal de agua que lo bordea, debido al arquitecto francés Marquet y realizado bajo Carlos III, según aparece ya en el conocido cuadro de Paret, así como la incorporación, en 1827, de la Fuente de los Trabajos de Hércules o de Hércules y Anteo, diseñada por Isidro Velázquez, ya en época de Fernando VII, con esculturas de Juan Adán, entre otros artistas. Asimismo, hay otra serie de fuentes notables y esculturas, de procedencia diversa, como la de Ceres y los grupos de niños con canastillos de flores, debidos a Robert Michel, o las más pequeñas de las Nereidas, en plomo, obra de Joaquín Dumandre, y que llegarían hasta aquí procedentes del Palacio de Valsaín. Unas magníficas copas o jarrones en mármol de Carrara, labrados en el siglo XVIII, se suman a los elementos escultóricos de este Parterre dieciochesco de romántico aroma.

## DE PALACIO A MUSEO

**D**espués de doscientos años de obras y proyectos, de cuatro siglos de uso y de dos dinastías reinantes, el Palacio de los Austrias y Borbones ha encontrado un nuevo destino como museo de sí mismo. El recorrido por sus estancias palaciegas, que en este largo tiempo han ido cambiando de nombre y de función, es el mejor modo de adentrarnos en un pasado que nos retrotrae, especialmente, al siglo XVIII, sin menoscabo de todo aquello que el siglo XIX incorporó al mobiliario y decoración de sus salas, que no fue poco. Perdidos los ambientes interiores de los Austrias, la visita al Palacio de Aranjuez hoy es, sobre todo, una amable introducción al arte de la Corte de los Borbones en España, donde lo italiano y lo francés logran un cierto equilibrio, pues si bien la gran pieza de porcelana o los techos llevan sello italiano, lo francés, a través del estilo Imperio, manda sobre gran parte del mobiliario.

Las estancias con mayor interés y personalidad se encuentran en la planta alta, haciendo aquí una breve mención de las más importantes que componían los apartamentos de la Reina, ocupando, aproximadamente, la mitad norte del Palacio, y las del Rey situadas en la zona Sur. Una y otra zona tenían, en el comienzo de su recorrido, una sala o cuerpo de guardia interior, a cargo de la Guardia de Corps. La de la Reina, con entrada desde la escalera principal, conserva una buena colección de cuadros de Lucas Jordán con episodios de la vida del Rey Salomón, además de porcelana y relojes de procedencia francesa. A esta sencilla pieza sigue la Saleta de la Reina que, igualmente, cuenta con lienzos de Jordán,

y mobiliario de estilo Imperio, con tres excelentes consolas de estilo Luis XVI.

Así como todos los estamentos tenían acceso hasta la Saleta de la Reina para ser recibidos por el Monarca, el protocolo sólo permitía acceder a la siguiente sala, llamada Antecámara de la Reina, a la jerarquía eclesiástica, embajadores, autoridades y personas de una determinada condición social. Inmediatamente después, y completando las tres piezas que la etiqueta del siglo XVIII contemplaba, se encuentra la Cámara de la Reina, con luces sobre el Jardín de la Isla, en la que se guarda el piano inglés regalado por la Emperatriz Eugenia de Montijo a Isabel II.

El Anteoratorio y Oratorio, por el contrario, se abren al patio central, y siendo muy notables las pinturas, como la que representa a San Antonio de Padua, de Giaquinto, el reloj de Hoffmeyer y las bellísimas composiciones en mosaico ejecutadas en los talleres de piedras duras del Vaticano, nuestro interés busca en el Oratorio la intervención de Villanueva. En efecto, esta pieza nos lleva a recordar las pequeñas intervenciones de Carlos IV en Aranjuez, en esta ocasión encargando a Juan de Villanueva, el arquitecto del Museo del Prado, la transformación de esta estancia en Oratorio, con nobles materiales y habilísimos artífices. Mármol, estuco y bronce dorado, bien trabajado por los hermanos Ferroni, y los frescos del pintor de Cámara, Francisco Bayeu, firmados en 1790, garantizan el interés del Oratorio que, como tal, cuenta con un retablo en el que Mariano Salvador Maella pintó una Inmaculada.

El Salón del Trono está situado en la crujía norte. Sus tres balcones dan al Jardín de la Isla. El ambiente y

su mobiliario denotan su pertenencia a la época de Isabel II, cuando se pinta la bóveda por Vicente Camarón (1851) y se amuebla con formidables consolas y espejos característicamente isabelinos. La sillería, arrimada a los zócalos de apariencia marmórea, pero que son de excelente estuco imitando serpiente, pertenece igualmente a esta época, siendo los sitiales del trono de estilo Luis XVI. Como conviene al Salón del Trono, en su bóveda se exalta a la Monarquía, acompañada por las Virtudes, las Artes y la Industria.

Entre el Salón del Trono y la excepcional Saleta de Porcelana se encuentra el llamado Despacho o Cámara Oficial de la Reina, pieza reservada para el recibo de la más alta nobleza y jerarquía civil y religiosa. Cuenta con una excelente sillería neoclásica, de la época de Carlos IV, en caoba y limoncillo con incrustaciones de ébano, cuyo diseño se ha atribuido a Dougourc. La decoración de la bóveda se debe a Mariano Salvador Maella.

La Saleta o Gabinete de Porcelana es, sin duda, la obra más singular de todo el Palacio, y un ejemplo de aquel interés del siglo XVIII por lo oriental, por lo exótico y pintoresco; en una palabra, por lo que se ha definido como la «chinoiserie», en el sentido de extravagante y llamativo, como contraste con la cultura y gusto occidentales. Todo esto es lo que, en efecto, despierta la contemplación de semejante pieza, después de haber pasado por las anteriores. Sin duda el efecto sorpresa y estupor se apoderan, hoy como ayer, de todos cuantos visitan Aranjuez, al llegar a este rincón del Palacio. Su incorporación se debe a las reformas emprendidas por Carlos III, quien tuvo aquí su sala preferida para las reuniones más íntimas.

Se trata de una intervención temprana en el Palacio, mucho antes de pensar en su ampliación con Sabatini, pues el encargo de la obra data de 1760. Ésta se hizo en la Real Fábrica de Porcelana que el Rey, nada más llegar a la Corte, mandó establecer en 1759 en el Buen Retiro de Madrid, a imitación de la que había dejado en Capodimonte, en el reino de Nápoles. Carlos III se trajo a modeladores y técnicos que, como Giuseppe Gricci y Scheppers, die-

ron feliz término a esta obra en 1765, para iniciar, a continuación, la Sala de Porcelana que el mismo Carlos III introdujo en el Palacio Real de Madrid, si bien ésta es considerablemente más pequeña que la de Aranjuez. Sobre grandes placas de cerámica, sujetas a un armazón de madera, se recogen motivos tópicos orientales de China y Japón, donde vendedores de papagayos, samurais, músicos, mandarines y escenas familiares de padres e hijos prestan un argumento al fondo general, compuesto por una malla de guirnaldas, frutos y pájaros que recorren muros y bóveda. De ésta pende una lámpara con los mismos elementos formales, igualmente en porcelana, como en porcelana son los marcos de los espejos que reflejan y multiplican todos estos motivos en una imagen de ensueño, donde el espacio no tiene límites reales. El color, en sus ricas tonalidades cerámicas, contribuye a realzar esta joya del arte rococó europeo del siglo XVIII.

Las dos últimas salas vinculadas a la Reina son su Dormitorio y el Tocador, ambos con balcones sobre el Parterre. El primero tiene la singularidad de conservar el mobiliario ofrecido por Barcelona a Isabel II con motivo de su boda con Don Francisco de Asís de Borbón, hecho en todas sus piezas en aquella ciudad con excelentes maderas y aplicaciones de bronce y taracea. Aquel estilo recargado, con acentos rococó, especialmente visible en los copetes y remates de la cama, del reclinatorio, o en las galerías del cortinaje, parece aletear bajo la bóveda pintada por Zacarías González Velázquez, donde se desarrolla una nueva alegoría de la Monarquía, acompañada por la Justicia, las Ciencias, las Virtudes y la Ley.

De Don Vicente Camarón es, en cambio, la pintura de la bóveda del Tocador de la Reina, con la representación de las Cuatro Estaciones. Su más desenfadado carácter acompaña bien a este caprichoso espacio, vestido en seda talaverana, donde el mobiliario y aderezo general revelan el gusto de los años de Isabel II.

Los apartamentos de la Reina y del Rey están separados hoy por el Salón de Baile, situado en el centro de la fachada sobre el Parterre, en el eje del Palacio. Su ambiente responde al siglo XIX, presidido por los retratos



de Alfonso XII y Alfonso XIII, pintados por Ojeda y Garnelo, respectivamente.

Gran parte de estas salas, que actualmente conocemos con determinado nombre, tuvieron en otro tiempo un uso diferente. Así, el que llamamos Comedor de Gala, inmediato al Salón de Baile pero abierto al interior, al patio central, fue Sala de conversación bajo Fernando VI hasta que Carlos III le dio el nuevo destino. Es la pieza que mejor conserva lo que pudo haber sido la imagen del Palacio rococó, pues desde el piso hasta la bóveda, pasando por los cuadros pintados expresamente para esta estancia por Giaquinto, con la *Historia de José*, todo, obedece a un programa decorativo y a un mismo espíritu tardobarroco. El suelo es de un excelente estuco debido a Carlos Antonio Bernasconi. Representa en su centro un apretado grupo de trofeos militares, acompañado de amplias bandas de formas abiertas, muy expresivamente rococó. Con análogo espíritu, la bóveda de la Sala está enmarcada por unos estucos blancos, en cuyos ángulos se ven las cuatro partes del mundo. En el paño central del techo aparece una alegoría que exalta las Virtudes de la Monarquía, acompañada por la Justicia, la Religión, la Abundancia, la Munificencia y la Paz. Su autor fue el pintor de Cámara de Fernando VI, Santiago Amiconi, que la ejecutó entre 1750 y 1752.

En la parte más antigua del Palacio, aunque muchas veces alterada, se encuentran las estancias del Rey, a las que se tiene acceso desde la escalera principal, después de pasar por la amplia y desnuda Sala de Guardias del Rey. Pequeñas estancias, resultado de divisiones posteriores, alojan las que se llaman Habitación de pinturas chinas, el Antedespacho o Sala de trabajo del Rey, el Despacho del Rey, y el Salón de espejos, las cuatro con sus balcones hacia el Jardín del Rey, mirando al Sur. La primera habitación recibe aquel exótico nombre por el hecho de decorar ordenadamente sus muros una colección de doscientos pequeños cuadros, de apenas veinte centímetros de alto, con escenas chinas pintadas a la acuarela sobre papel de arroz, muy probablemente a finales del siglo XVIII. Su técnica es de gran preciosismo

descriptivo, con un dibujo y una paleta de color de gran finura que revelan una maestría excepcional por parte de su anónimo autor. Parece que se trata de un obsequio del Emperador de China a la Reina Isabel II, y de entonces debe datar la lámpara que busca un elemental aspecto orientalizante a tono con la decoración de los cuadros. En esa misma línea encontramos en el centro de la Sala el velador de gusto oriental, bien acompañado por la excelente sillería barroca y dieciochesca, lacada en blanco y tapizada en seda, que probablemente procede de la Sala de Porcelana antes mencionada. Zacarías González Velázquez fue el pintor que hizo las escenas campestres bajo los medios puntos de la bóveda.

El Antedespacho del Rey cuenta con una buena colección de pinturas, desde la tela de Mayno, en la que se representa al evangelista San Mateo, pasando por las dos vistas de Mazo, hasta llegar a la serie grande del Hijo pródigo, por Romanelli. El mobiliario mezcla piezas de Carlos III y Carlos IV. La lámpara de cristal que pende de la bóveda, cuya decoración en estilo pompeyano se viene atribuyendo al pintor Juan Duque, procede de la Real Fábrica de La Granja. Este mismo artista pintó la alegoría de las Artes Liberales en la bóveda del contiguo Despacho del Rey, pequeña habitación que contiene notables pinturas atribuidas a Furini, Solimena, Magadán y Laguna, si bien la serie de muebles es la que llama más la atención por su calidad y belleza. Siendo magníficas la sillería y la mesa de trabajo del Monarca, de la época de Fernando VII, nuestra atención se centra en el excepcional escritorio arrimado a la pared que, en raíz de olivo y placas de mármol sobre las que se recortan aplicaciones de bronce dorado, hizo el ebanista francés Jacob Desmalter. Sobre él van colocados dos jarrones de porcelana, en el mismo estilo Imperio, flanqueando un biscuit del Buen Retiro con el célebre grupo del Toro Farnesio. Entre otras muchas piezas singulares cabe recordar el reloj de dos esferas sobre la chimenea, firmado por Fernández de la Peña; o el reloj de pie, inglés, firmado por John Shelton, de la segunda mitad del siglo XVIII.

El Salón de los espejos, llamado también Salón de vestirse, está situado en el ángulo formado por la fachada al Jardín del Rey y la que mira al Parterre, por lo que los espejos, fabricados en La Granja y cubriendo todos los muros, multiplican las luces procedentes de dos planos en ángulo, creando la esperada imagen que se refleja y repite de modo infinito. La Sala se concibió, en su estado actual, en la época de Carlos IV, sirviéndose para ello de su arquitecto Juan de Villanueva, quien dio modelos y dirigió la obra entre 1790 y 1795. En el mobiliario trabajó el ebanista de Cámara José López, y la pintura de la bóveda, como las anteriores, es de Juan Duque, quien las terminaba en 1803.

Al llegar al Dormitorio del Rey vemos el espíritu neoclásico y equilibrado que le proporciona su mobiliario estilo Imperio, pero que no concuerda bien con el carácter espectacular de la bóveda pintada por Amiconi, dentro de la tradición barroca de fingidas arquitecturas en perspectiva, dotando a la estancia de una monumentalidad sólo aparente pero muy efectista. El rompimiento central permite ver las alegorías de la Paz y de la Justicia, pintadas por Bartolomé Rusca, sobrevolando la estancia. Uno de los mejores cuadros del Palacio de Aranjuez permanece colgado aquí, sobre la cabecera de la cama, esto es, el *Cristo en la cruz*, pintado expresamente entre 1761 y 1769 para el Dormitorio Real por Antonio Rafael Mengs, pintor que fue de Cámara de Carlos III. Mengs inició otras pinturas en la ampliación del Palacio llevada a cabo por Sabatini, como el techo del que iba a ser salón de fiestas, pieza que desapareció como tal salón grande, al quedar dividido por las reformas llevadas a cabo por Villanueva para alojar al Príncipe de Parma.

Inmediato al Dormitorio Real se encuentra una de las salas más sorprendentes del Palacio. Nos referimos al

Gabinete árabe o Salón de fumar, pieza característicamente romántica de la época de Isabel II, iniciada en 1855 por Rafael Contreras, restaurador entonces del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, con cuyos interiores quiere, presuntamente, enlazar. De la vistosa cúpula de mocárabes pende una lámpara de calamina, y bajo ella un velador, de bronce, cristal y tablero de porcelana, en el que se representa la escena del abandono de la Alhambra por Boabdil el Chico, obra de Robert y obsequio del Rey de Francia, Luis Felipe, a la Reina María Cristina durante la minoría de edad de la futura Isabel II.

El Anteoratorio, el reducido Oratorio privado del Rey y la Cámara del Rey, abiertas hacia el patio central, cierran esta breve exposición de las estancias más significativas del Palacio, desde donde se puede recordar la existencia de otros Reales Sitios a través de las bellísimas vistas pintadas por Fernando Brambilla, sobre El Escorial y La Granja.

Si bien tanto el Rey como la Reina contaron con sus oratorios privados, carecían, sin embargo, de una capilla pública, después de la transformación sufrida por la de Felipe II. Para compensar esta carencia, se concibió una excelente Capilla en el brazo Sur de la ampliación de Sabatini, con acceso desde el exterior y que se consagró en 1799. Su interior es de un moderado clasicismo, con un orden apilastrado toscano y una bella cúpula, pintada por Francisco Bayeu. Sobre la cornisa cabe ver angelotes sosteniendo pesadas guirnaldas y un grupo escultórico sobre el altar mayor, todos ellos debidos al escultor francés Robert Michel. Desde el altar mayor una *Inmaculada* de Mariano Salvador Maella preside esta regia Capilla, tocada de dorados bronce labrados por Fabio Vendetti.

## EL JARDÍN DEL PRÍNCIPE

**L**a calle de la Reina, que en línea recta une el Puente de este nombre con el de las Barcas, inmediato al Parterre del Palacio, cierra por el Sur una amplia franja de terreno delimitado por los profundos meandros del río Tajo. En esta zona, con larga historia de huertas y plantíos, fue dibujándose desde el reinado de Fernando VI una serie de jardines en torno a la calle del Embarcadero —plantada en 1754— de álamos negros que, perpendicular a la de la Reina, buscaba su salida en el muelle real. Aquí, los Monarcas y sus acompañantes embarcaban en unas vistosas fálúas y navíos de pequeño calado que formaban la llamada Escuadra del Tajo, muchas veces en el lúdico contexto musical orientado por Farinelli. Unos pabellones de descanso equilibradamente dispuestos, el Sotillo y la Huerta de la Primavera, cierran esta primera y sencilla estampa del futuro Jardín del Príncipe.

Pese a llevar este nombre en singular (Jardín del Príncipe) en realidad se trata de una serie de jardines que en su origen se conciben como jardines distintos, por su carácter, traza y plantación, pues, como advertía Ponz en su *Viage de España*, «este jardín puede decirse que son seis jardines diferentes», como luego se verá, y esto sin contar con que él no llegó a conocer su realización completa, que puede darse por terminada hacia 1804. La mayor parte de la obra se hizo bajo el reinado de Carlos IV, pero lleva el nombre del Príncipe por haberse iniciado cuando —siendo todavía Príncipe de Asturias— el Rey Carlos III, mediante una Real Orden de 3 de octubre de 1772, dispuso la formación de unos jardines para los que contaba con el gran arquitecto Juan de Villanueva y con el jardinero Pablo de Boutelou, nacido en Aranjuez e hijo de Esteban Boutelou, que ya había

trabajado en el Real Sitio al servicio de Fernando VI. La afición de la Familia Real a los jardines hizo que al otro lado del Tajo el Infante Don Gabriel tuviera un pequeño jardín con sus pabellones, al igual que el Infante Don Antonio contaba con «su jardín particular plantado de excelentes frutales y buenas verduras... en el sotillo contiguo al Jardín de la Isla, cerca de Palacio», como recuerda Ponz, siendo ambos atendidos por los mismos artífices del Jardín del Príncipe.

En éste, el talento del arquitecto Villanueva sale a nuestro encuentro en las monumentales entradas, especialmente en las que desde la calle de la Reina conducen al Embarcadero y a la Casa del Labrador. La primera está concebida con dos «tetrapyla» al modo antiguo, compuesto por dos cuerpos separados de cuatro columnas jónicas cada uno, que suponen un ejercicio de composición de fuerte carácter clasicista, pues se trata de un mero orden arquitectónico con su basamento, columna y entablamento que prestan cobijo en su base a las garitas de guardia. Según descripciones antiguas, como la de Ponz, «en el espacio que dejan las columnas se han colocado dos bellísimas estatuas griegas, aunque restauradas, de la colección de San Ildefonso, y representan, del tamaño del natural, en mármol: la una, a Palas, y la otra, a Flora», ambas han desaparecido en la actualidad, si bien se conservan las esculturas que rematan las entradas, obra del escultor Pedro Michel.

La entrada que conduce a la Casa del Labrador es más neoclásica, si cabe, que la anterior, pues en el alzado dórico romano aborda una original composición en la que aparece el orden como tal, aislado sobre una sola columna y, después, a su vera, las soluciones apilastradas

en combinación con el arco y el dintel, como muestra del orden compositivo característicamente romano.

El Jardín, en sus distintos sectores, ofrece una variada imagen donde lo más significativo para la historia de los jardines españoles es la presencia de los primeros ecos del jardín pintoresco o paisajista, al modo inglés, que por su procedencia y gusto Ponz llama anglo-gálico, además de observar que también se quiso imitar el hermoso desorden de la naturaleza, con paseos de trazado sinuoso abriéndose camino entre bosquetes y árboles de romántico porte, como sauces lacrimosos y cipreses, todo muy distinto a cuanto, hasta entonces, había representado la geométrica disciplina francesa en los jardines de Aranjuez.

Dada la importancia del vivo testimonio del autor del *Viage de España*, una de las fuentes documentales más completas de lo que era el Jardín del Príncipe en 1787, esto es, en vida aún de Carlos III, transcribiremos la descripción dada por Ponz, repetida después por otros autores, junto a la de Álvarez de Quindós, que es algo posterior (1800): «En el jardín primero forman los árboles varias calles y tres plazas, con filas dobles alrededor, una de plátanos en Occidente, otra de acacias y otra de olmos. Entre las calles hay praditos o encespedados acompañados de arbolillos; algunos espacios tienen flores y rosales a mesa, que cortados por igual hacen, en el tiempo de las rosas, un efecto maravilloso. Su situación es entre el río que lo baña a lo largo y la calle del embarcadero. Tiene tres tantos más de largo que de ancho. Empiezan sus calles formando hermosas bóvedas. Las plazas y murallón de esta parte del Jardín están adornados con jarrones o tiestos de Alcora. A este trozo se le podría llamar anglo-gálico, por sus calles rectas; tiene en los intervalos prados con plantas y flores a la inglesa.

»El segundo jardín se destinó para árboles de frutas exquisitas y algunas legumbres; en él hay un cuadro para sólo el cultivo de claveles; tiene más de ciento cuarenta entre naranjos, limoneros y cidratos, que producen grandemente, sin embargo de su poco tiempo y estar plantados en tierras de donde no pueden trasladarse. En el invierno se les resguarda de los fríos.

»El tercer jardín se formó con el fin de imitar el hermoso desorden de la naturaleza y ocultar el artificio, según la moda inglesa, como se ve en la mezcla de varias clases de árboles; en los grupos que forman en sus calles torcidas, en los nuevos objetos que según se camina por ellas van presentándose a la vista. Los árboles de los tres ánditos o calles más anchas han de formar bóvedas, dejando como retirado y oculto el espacio interior, que está plantado de cinamomos, cipreses, sauces de Babilonia o lacrimosos, laureles, palmas, árboles del amor, guindos y cerezos de flor doble, con otros muchos de América y otras partes. Tan hermoso jardín es doble más largo que ancho.

»El cuarto trozo, o digamos cuarto jardín, es como un gran prado atravesado de calles torcidas, con direcciones diferentes; las tres más anchas van a una plaza de figura oval, y tienen veinticinco pies de diámetro; la primera, de plátanos de Oriente; la segunda, de plátanos de Occidente, y la tercera, de olmos. Los árboles de dicha plaza son acacias tricantos, o de tres puntas, y plátanos de Occidente. La anchura de las calles es diversa, pero todas están adornadas de muchas clases de árboles americanos y de otras partes. Los prados están adornados con flores, ya sueltas ya agrupadas con rosales, murtas, madroños, mundos, lilaques, siringas, mangles, etc. Junto al arsenal, y enfrente del jardín frutal, hay bosquecitos de árboles de flor. Este recinto se podría llamar jardín anglo-chino.

»El quinto jardín, situado entre el Tajo, las verjas hacia la parte de Levante y el Jardín de la Primavera, es doble mayor del que se acaba de referir, y lo atraviesa una calle de cuatro filas de plátanos de Oriente; va a dar a una de las puertas de hierro donde acaba el Jardín de la Primavera. Las calles de dicho jardín son de diferentes anchuras, y Su Alteza las señaló y dispuso en el plano del modo como habían de quedar, lo que hace bellísimo efecto. Hay en él algunos prados con diversidad de árboles, de rosales y otras flores; algunos con sólo hierba y con prados y bosquecillos, alternando con mucha gracia. Hay también calles de árboles destinados a formar bóveda, muchos frutales y otros que no lo son, arbutos de todos géneros, sueltos y agrupados con rosales y

otras flores diferentes, todo con notable variedad, pues no se da dos pasos sin encontrar nuevos y agradables objetos. Al pie de algunos árboles se encuentra la madre selva, la pasionaria, la Bignoniaradicans, o jazmín de Virginia; cinamomos, madroños, murtas, etc.

»En el sexto y último distrito, que, como se ha dicho, forma ángulo recto con la calle de la Reina, las verjas y el malecón, mandó Su Alteza conservar los árboles que en él había cuando aún era un soto; esto es, el año de 1785, y son álamos blancos, robles, fresnos, espinos etc. Mandó formar prados artificiales y calles de chopos de Lombardía y plátanos. En los prados hay árboles de muchas especies, como son los cipreses de Levante y de los nuestros, cedros del Líbano y cedros encarnados de Virginia, pinos, árboles del amor y otros muchos. Al pie de los grandes, se han puesto sarmientos para formar parras y casarlas con ellos, periploca griega, pasaloideas de la Carolina, que echa unos racimos de flor azulada; parra virgen, jazmín de Virginia; todas plantas sarmentosas que se enredan y suben hasta las copas de los árboles más altos, algunos de los cuales se revestirán de hiedra; de suerte que dentro de poco será este recinto el más caprichoso y vario que pueda imaginarse...».

Un conocido plano, firmado por Pablo Boutelou en 1784, viene a coincidir, sustancialmente, con esta prolíja descripción. Tan sólo faltaría, para completar el conjunto, los que se han llamado séptimo y octavo jardín, este último rodeando la Casa del Labrador, y el más tardío parque de Miraflores, que como los dos anteriores o bien no se llegaron a definir como se habían proyectado o bien se alteraron luego mucho. El parque de Miraflores llegaría hasta el Puente de la Reina, coincidiendo allí con la calle de su mismo nombre y con el río Tajo.

De los elementos más singulares del Jardín del Príncipe, y antes de referirnos a su bella colección de fuentes, se debe recordar el estanque de los peces o chinesco, pequeño lago artificial del que surgen sobre minúsculas isletas un templete circular de graciosa arquitectura neoclásica y un pabellón chinesco, después de dejar en la orilla una gruta y un obelisco de recuerdo egipcio. La poderosa

naturaleza circundante se convierte en marco natural de una verdadera pintura teñida de romántica belleza. Aquí, según escribí en otro lugar, la dialéctica entablada entre el erudito templete de ricos mármoles, en un fino orden jónico, y el quiosco chinesco, en madera y de aire más bien gotizante, ambos frente a frente, en medio de una generosa naturaleza y flotando sobre el agua, pone de manifiesto la contradicción interna de la cultura neoclásica que, por un lado, se recrea desde la razón en la arquitectura de los órdenes y, por otro, se acerca con el sentimiento al secreto atractivo de lo exótico. ¿Se trata de una mera yuxtaposición de criterios? ¿Simple capricho? ¿Una reducción de los lenguajes básicos de la arquitectura? ¿Estamos ante una arquitectura/pintura o admiramos un paisaje de vena poética? Éstas y otras muchas cosas despierta la contemplación de este rincón del Jardín del Príncipe, debido a Villanueva y Boutelou, que ofrece tantos puntos de vista sugerentes y a los que sólo falta la música de Joaquín Rodrigo para hacernos enmudecer.

Por la información y detalles aportados por Álvarez de Quindós, y que hoy o no existen o se han desfigurado, no resistimos la tentación de reproducir la descripción que hace de esta brillante página del Jardín, tal y como estaba cuando él pudo verlo en los primeros años del siglo XIX, al poco tiempo de su conclusión: «Entre las dos calles que salen a la fuente de Apolo y la tercera puerta, circundada de árboles extraños y cuarteles de flores, se halla una gran laguna en que hay peces de varios colores, encarnados, dorados, blancos y matizados. Le entra el agua [no actualmente] por un peñasco o gruta que en una isleta tiene el principio, donde se admira, la propiedad con que está imitado el natural en la posición de las piedras, que no parece ha intervenido el arte. Detrás de la misma gruta, sobre otro peñasco, se eleva un obelisco de piedra berroqueña, que imita en su color el granito oriental avellana, el cual se sostiene sobre cuatro galápagos de bronce, puesto encima de un pedestal o basamento de la misma piedra. Desde la gruta e isla pasa un puente a flor de agua para comunicarse con un bellissimo pabellón chinesco que sirve de entrada. Su figura es ochavada con cuatro puertas, e igual nú-

mero de ventanas en sus paramentos. Tiene dos cuerpos, y remata cerrada en forma de chapitel o espadaña. Sobre el cual se eleva una aguja con cinco cofas en disminución, adornadas con colgantes y festones graciosos, y una gran bola dorada por remate que pasa la aguja. Los paramentos son de grecas chinescas caladas de dibujos diferentes, de modo que de fuera se goza lo interior y en las cornisas colgantes de otras grecas con campanillas de metal, puestas en forma que las pueda con facilidad mover el aire. Delante, y un trecho separado, está la entrada en todo correspondiente con mucha cantidad de campanillas en el arquitrabe y frontis. El espacio que circunda el cenador está empradizado, y cercado con antepecho bajo. Todo es de madera bellamente labrada, y pintada en blanco, encarnado y filetes dorados. El pavimento en jaspes primorosamente dispuestos, y en el medio de una mesa de la misma materia. Los ángulos se adornan con tiestos de China y hermosas flores. En la misma laguna anda una falúa, también chinesca, en figura de dragón de dos cabezas:

»Al lado opuesto de este pabellón, y dentro de las mismas aguas, se eleva un templete de gusto griego, de la especie que llaman monópteros, perfectamente ejecutado, con diez columnas de mármol verde oscuro y vetas blancas, los capiteles y basas de mármol blanco y orden jónico, y los arquitrabes y pedestales de piedras de San Pablo de los montes de Toledo y Consuegra. Remata con una cúpula pintada al óleo [por Juan Duque, en 1793] por lo interior, y encima un dragón vaciado en plomo, y dorado. En los intercolumnios por orden del Rey se colocaron ocho estatuas [desaparecidas] de mármol negro, que llaman *viggio*, y labradas para estar arrimadas o en nichos: ellas representan falsas deidades o ídolos de los antiguos egipcios; son obras de su tiempo, de mucha singularidad y aprecio, las cuales correspondieron al gabinete de la Reina Cristina de Suecia, que a principios de siglo murió en Roma. Se entra a este objeto de gusto arquitectónico por un puente llano de piedra».

Respecto a las fuentes que hoy podemos contemplar en el Jardín del Príncipe, de donde salieron, entre otras, la de Ceres ya vista en el Parterre del Palacio, las más no-

tables son las de Narciso y Apolo. La primera es obra de Joaquín Dumandré, el hijo de Hubert Dumandré, que tanto protagonismo tuvo en las fuentes de La Granja, siendo su aspecto actual algo diferente del original que, parece, era más sencillo, con sólo la figura de Narciso en pie sobre una peña, mirando su imagen reflejada en el agua. Dañada, se dice, durante la invasión napoleónica, hubo de restaurarse, proceso que dirigió el arquitecto de Palacio Don Isidro Velázquez, quien, como ayudante de Villanueva, llevaba mucho tiempo haciendo obras y proyectos en Aranjuez. A Velázquez se deben unos cuidados dibujos hechos a posteriori y firmados entre 1831 y 1837, que muestran la recomposición llevada a cabo en el reinado de Fernando VII en ésta y otras fuentes que se encuentran o estuvieron en el Jardín del Príncipe, o bien otras como la de Venus, en la Plaza de San Antonio, que se hizo prácticamente nueva. En la de Narciso debió incluir Velázquez el elevado pedestal flanqueado por cuatro atlantes que sostienen un plato, en alto, sobre el que aparece el titular de la Fuente. Con la de Apolo sucede algo parecido, pues, situada al final de la calle que lleva su nombre, desde una de las entradas monumentales, de menor peso e interés que las mencionadas como seguras de Villanueva en la misma calle de la Reina, el arquitecto Velázquez reforzó la presencia de la Fuente al incorporarle una columnata a su espalda. Las plantas y alzados de la Fuente van acompañados de unas notas manuscritas de Velázquez, en las que se lee: «Nueva invención, y diseño para concluir la fuente titulada de Apolo que se halla principiada en los Jardines del Real Sitio de Aranjuez». La concepción de la Fuente responde a un criterio abiertamente romántico, donde los juegos de agua y surtidores revelan una nueva sensibilidad, atribuyéndose la escultura del dios a Esteban de Ágreda.

Otras fuentes, como la de Neptuno y la del Cisne, completarían el breve recorrido por distintos rincones del Jardín del Príncipe, cuya naturaleza y artificio captaron de modo magistral pintores como Brambilla y Santiago Rusiñol, el primero con realismo fotográfico y el segundo con soltura impresionista.

## LA CASA DEL LABRADOR

La obra de arquitectura más sobresaliente de todo el Jardín del Príncipe es, sin duda, la Casa del Labrador, sin que ello nos haga infravalorar otras construcciones, desde los cinco delicados pabellones del Embarcadero, al inmediato y pintoresco Fortín sobre el Tajo, que estuvo artillado en su origen. Pero la Casa del Labrador, pese a su modesta apariencia externa, representa uno de los caprichos arquitectónicos más excepcionales del arte europeo en torno a 1800, donde arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas, bajo todas sus formas, materiales y técnicas posibles, alcanzan tal grado de armonía y belleza que eclipsan los interiores del propio Palacio Real.

La historia constructiva e incluso su propio nombre no dejan de plantear interrogantes a los estudiosos. La denominación de Casa del Labrador bien pudiera entroncar con el gusto cortesano por lo popular, y así como en otros Reales Sitios y jardines del XVIII encontramos *casas* del Pescador, del Contrabandista, de la Vieja, del Ermitaño, Casa rústica, de las Vacas, etcétera, todo en la línea romántico-pintoresca que nace del *Petit hameau* de Versalles, aquí, en el Jardín del Príncipe, hay una Casa del Labrador, si bien con la sustancial diferencia respecto a otros ejemplos, de que en este caso todo se concibe con un refinamiento y gusto nada vulgar ni popular. En efecto, la serie de interiores representa el corolario de un siglo de afirmación del arte cortesano, en el que gusto y poder se aliaron para alcanzar cotas de belleza, seguramente no superadas, como expresión última del absolutismo monárquico.

En la construcción de la Casa del Labrador, cuyo apelativo nada tendría de extraño que proviniera de una casa de labranza preexistente, se mezclan los nombres de Juan de Villanueva e Isidro Velázquez, con la fugaz presencia de Antonio López Aguado. Resulta difícil la delimitación de lo que se debe a cada uno de ellos, así como las fechas en que tiene lugar su construcción. Pero se puede asegurar que Juan de Villanueva inició la obra por encargo de Carlos IV, en los primeros momentos de su reinado, concluyéndola Isidro Velázquez, algo antes de la llegada de las tropas napoleónicas. Este arquitecto firmó un conocido dibujo de 1803, con la fachada tal y como la conocemos, de la que se dice fue «diseñada y imbuída por Isidro Velázquez». Hace ya muchos años tuve la ocasión de publicar dos dibujos a la aguada, pertenecientes a una colección particular, con dos vistas de la Casa del Labrador, según estaba en 1798, hechas por el mismo Velázquez, que no dejan lugar a dudas sobre el protagonismo de este arquitecto en el palacete. El interés de aquellos dibujos se acrecienta cuando comprobamos que aparece el cuerpo principal en su volumen y altura actual, pero sin las dos alas de acompañamiento que albergan hoy la Galería de estatuas y el Gabinete de platino. En su lugar, se ven unas modestas y rústicas construcciones bajas, mal trabadas con el cuerpo principal, que desaparecerían pronto para dejar paso a las dos alas actuales, las cuales guardan entre sí notables diferencias, en su construcción y volumen, que pudieran derivarse de estas preexistencias.

Ello ayuda a pensar en que hay dos momentos muy claros en la Casa del Labrador, pues habiéndose termi-

nado el cuerpo principal, hacia 1798, fecha que es compatible con la del techo del Salón de baile, firmado por Maella en 1792, se decidió añadir dos alas porticadas para colocar la colección de esculturas de Azara y el Gabinete de platino, obsequio de Napoleón a Carlos IV. Estas dos alas se harían en torno a 1803, según proyecto de Isidro Velázquez, que además dibujó el «diseño del restauro para la decoración de la fachada principal», para igualarla con el estilo de los cuerpos de Velázquez, percibiéndose bien una leve inflexión romántica más allá del neoclásico rigor de Villanueva.

La Casa del Labrador tiene tres alturas, esto es, planta baja, que exteriormente se manifiesta con ventanas abiertas en un cuerpo de granito con llagas sólo horizontales, muy característico de Isidro Velázquez; una planta noble de ladrillo, con balcones que alternan con nichos cobijando estatuas; y, finalmente, un cuerpo ático, con pequeñas ventanas que se combinan con relieves decorativos de guirnaldas y angelotes, inicialmente de estuco y labradas en piedra en nuestros días. La fachada principal da al patio que generan las dos alas citadas, observando una extraña anomalía al comprobar que la entrada no se encuentra allí, y que, en su lugar, en el eje del edificio aparece una fuente, y una alegoría de la Envidia, esculpida por Hercole de Ferrata en mármol de Carrara, que, al igual que los bustos romanos colocados sobre las terrazas de los pórticos, procede de la colección de la Reina Cristina de Suecia.

Sobre este mismo eje, e inmediatamente encima, se encuentra el grupo de *La Caridad romana*, obra de Arali, una cartela con el nombre de Carlos IV y la fecha de 1803, y, sobre la cornisa, un escudo real. La mayor importancia de la planta noble está reforzada en la fachada por la presencia de una rica colección de esculturas alegóricas, mitológicas y de asunto antiguo como son la *Agricultura*, *Baco*, *Hércules*, *Ceres*, *Apolo* y *Diana cazadora*, *Orfeo*, *Efebo con serpiente*, *Matrona romana* y *Sacerdotisa romana*, entre otras.

Las salas más importantes se encuentran en esta misma planta noble, si bien en la baja y alta hay una se-

rie de estancias con interesantes obras de pintura y escultura, así como mobiliario, de origen italiano, francés y español, de los siglos XVIII y XIX, de lo que son buenos ejemplos, en el vestíbulo, los bustos de Marte y Minerva de época de Felipe V. Desde este vestíbulo se accede a las plantas principal y alta por la escalera de honor, situada ésta en una posición anómala respecto al edificio, y con una curiosa composición a base de dos tramos de desarrollo semicircular que, interrumpido en el descanso del piso noble, sigue hasta la más alta. La arquitectura de la escalera es de gran delicadeza, incorporando en el rellano unos órdenes corintios de ricas columnas exentas, en las que contrasta el mármoleo fuste de Cabra, encarnado con vetas blancas, con el blanco absoluto de los capiteles de Carrara. Una puerta que sobre el dintel ofrece los retratos de Carlos IV y la Reina María señala el acceso a la serie de piezas de esta planta.

Además de la singularidad de cada una de ellas, en conjunto, se ofrece una rica muestra del mobiliario y decoración de estilo Imperio, muy característico de los años de Carlos IV. Se observa una fuerte influencia francesa, hasta el punto de que salas como el Gabinete de platino se deben a los mismos arquitectos y ornamentistas de Napoleón Bonaparte que, como Percier y Fontaine, definieron desde París aquel estilo Imperio, aquel estilo Napoleón tan en boga en la Europa anterior al Congreso de Viena. A su vez, el nombre de Dugourc, que tantos proyectos de interiores hizo para las Casitas de El Pardo y El Escorial, planea igualmente sobre muchos rincones de la Casa del Labrador.

Destacan por su importancia, en primer lugar y a la salida de la escalera, la Sala de Apolo, conocida así por la pintura de su techo, que representa en el centro a *Apolo y las Musas en el Parnaso*, pintado por Zacarías González Velázquez, hermano del arquitecto del edificio. Esta pieza actúa de distribuidor, pues a un lado quedan, de modo descompensado por el número y superficie de las salas, la Saleta de la Reina, la Galería de estatuas y el Salón de billar, como las más importantes,



y, al otro lado, el Comedor, el Salón de baile, las saletas de paso al Tocado y Servicio, Gabinete de platino y Sala de Música.

A la Saleta de la Reina se accede desde la de Apolo por medio de una saleta, bien guarnecida como todas, conocida también como Salón de Carlos III por el tema pintado en la bóveda por Juan Duque, el mismo artífice al que se debe el techo de la Saleta de la Reina. Pero lo más notable de ésta, concebida toda ella en un gusto pompeyano, es la finura de los bordados con que se revisten las paredes, ejecutados por el bordador de Cámara Juan López Robredo, y en cuya tarea se dice que intervino la propia Reina María Luisa.

La Galería de estatuas está concebida como espacio para colocar ordenadamente la colección de escultura de José Nicolás de Azara, traída de Italia, donde destacan los bustos de los filósofos y autores griegos, entre los que se quiere reconocer a Epicuro, Teofrasto, Herodoto y Sófocles. La Galería destaca con fuerza el carácter arquitectónico y neoclásico de la estancia, toda en mármol y estuco, bajo una bóveda pintada por Zacarías González Velázquez con asuntos en los que se mezclan el Día y la Noche con la Agricultura. En este ambiente llama la atención el caprichoso reloj, hecho por los Bousier en 1850, cuya original concepción, imitando una fuente, se nutre de motivos antiguos bajo una versión libre de la columna trajana de Roma. Comunicada con esta Galería se encuentra el Salón de billar, con la mesa para el juego y el taco ofrecido por Manuel Marín a Fernando VII, verdadera joya de ebanistería con incrustación de maderas y metales preciosos. Sin embargo, son el techo pintado por Salvador Maella, con los Cuatro Elementos (Aire, Agua, Fuego y Tierra) y el tapizado en seda de las paredes, los que dan a esta Sala un carácter muy especial. Entre los motivos decorativos interpretados en hilos de seda, destacan los temas centrales en los que, como si de un cuadro se tratara, se incorporan vistas del propio Aranjuez, Madrid y otros Sitios Reales. Las horas del Salón se miden por el rico reloj, fechado en 1804, de Manuel Rivas, relojero de Carlos IV.

Las dos estancias mayores de la Casa del Labrador son las que ocupan el Comedor y el Salón de baile. El primero fue, en otro tiempo, Salón de la Reina María Luisa, y está enriquecido con una extraordinaria obra de tapicería, en seda y oro, donde de nuevo se asoman paisajes tejidos con vistas de Aranjuez, El Escorial y algunos lugares de Italia. Estos temas se disponen dentro de una red de rombos que cubren los muros desde el zócalo hasta el arranque de la bóveda, pintada por Manuel Salvador Maella, en 1798, con las Cuatro Estaciones. El inmediato Salón de baile cuenta también con una excelente bóveda que inició Bayeu pero que terminó Maella en 1792, representando las Cuatro partes del mundo (Europa, África, América y Asia). Las dos formidables lámparas de Mont Cenis, que dieron luz artificial a la estancia; los cuatro grandes jarrones de Sèvres de los rincones; el reloj-escritorio en caoba y bronce de estilo Luis XVI; y la mesa de bronce y malaquita en el centro del Salón, regalo del Zar Alejandro III a Isabel II, son algunas de sus obras más notables, dejando chimeneas, consolas y asientos que completarían la decoración y el mobiliario excepcional aquí conservado.

Una serie de saletas encadenadas, con buenas pinturas y objetos de gran valor artístico, conduce al Tocado y Servicio, que ocupan el testero de esta ala, haciendo *pendant* con el Salón de baile. De nuevo los motivos pompeyanos dan carácter a esta singular estancia en la que, a modo de trono, se encuentra el retrete real. El suelo de mármol, con distintas calidades y colores, muestra una cabeza centrando el juego geométrico de estrellas de base octogonal que incorpora racimos de uva. La pieza inmediata es el célebre Gabinete de platino ya mencionado, obra de los arquitectos franceses Charles Percier y Pierre Fontaine y ejemplo máximo de la decoración de estilo Imperio. Su proyecto original se conoció en Europa a través de la publicación del *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à lameublement*. Esta obra, aparecida en París en 1801, permite datar el proyecto para Aranjuez, aunque su realización tuviera lugar durante los años si-

guientes. Siempre se ha admirado aquí la exquisitez de la concepción general, así como la sorprendente riqueza de los materiales empleados, donde además del bronce y la caoba, aparecen incrustaciones de oro y platino, convirtiendo la estancia no en una joya metafórica sino en un tesoro real. Unas pinturas de Girodet, con todo tipo de alegorías, y las vistas de Italia debidas a Bidaut y Chebeate, ponen una nota de controlado color en este sorprendente lugar, verdadero capricho de Reyes.

La Sala de Música o de la Corina, así llamada por el nombre de la poetisa griega que remata el soberbio reloj del centro de la estancia, lleva una muestra del arte decorativo de Japelli en la bóveda, y del de Brambilla en las vistas del Real Sitio de La Granja.

Finalmente, atravesando la Sala de la Yeguada, se llega a la escalera de servicio, en un rincón del Palacio, que es una obra excelente por el realce que la pintura le confiere. La Sala de la Yeguada debe su nombre a una de las

escenas representadas por Zacarías González Velázquez en las amplias pinturas que cubren los cuatro muros de la estancia. No hay aquí arquitectura interior, ni erudición ornamental, ni referencias pompeyanas, todo se resuelve en amplias panorámicas, de gran profundidad. Efectivamente, bajo el celaje pintado en el techo, la estancia parece una caja de cristal que nos permite ver los paisajes del propio Aranjuez, por los que Carlos IV y María Luisa, acompañados de su correspondiente séquito, se distraen con la caza. Por una puerta al fondo se accede a la mencionada escalera de servicio, de elemental arquitectura, pero que, gracias a la habilidad del pintor Japelli y de las perspectivas fingidas, da la impresión de tener mayor amplitud y altura. Así, se pintan columnas y espacios inexistentes por los que se asoman varias figuras, que producen un efecto sorprendente, prestándole a la arquitectura de la escalera de servicio una palaciega dignidad análoga a la observada en toda la Casa del Labrador.

# BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE QUINDÓS, J.A.: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 (ed. del Ayuntamiento de Aranjuez, 1982).
- BOTTINEAU, Y.: *L'art de Cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, París, 1986.
- CHUECA, F.: *Madrid y Sitios Reales*, Barcelona, 1958.
- HERNÁNDEZ, J.: *Palacios Reales*, Madrid, 1997.
- ÍÑIGUEZ, F.: *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952.
- JUNQUERA, P. y RUIZ ALCÓN, M.T.: *Palacio Real de Aranjuez*, Madrid, 1985 (ed. corregida y aumentada por L. Sánchez).
- LLAGUNO-CEÁN: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (t.II y IV), Madrid, 1829.
- MERLOS ROMERO, M<sup>a</sup> M.: *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Madrid, 1998.
- PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, t.I, 1787.
- RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984.
- SANCHO, J.L.: *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, 1995 (con amplia bibliografía hasta la fecha de su publicación).
- VV. AA.: *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987.
- VV. AA.: *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998.