

Jardinería histórica y metáfora virtual

digitalizando vistas, estampas y planos
(siglos XVI-XVIII)

Sergio Román Aliste
Cristóbal Marín Tovar
Victoria Soto Caba
Editores

Jardinería histórica y metáfora virtual

Jardinería histórica y metáfora virtual

digitalizando vistas, estampas y planos
(siglos XVI-XVIII)

Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba
Editores

La validación de las aportaciones de este libro, previa a la publicación de la monografía, se ha llevado a cabo mediante un proceso de revisión por pares ciegos con objeto de evaluar la calidad, originalidad y rigor científico de los textos.



Proyecto I+D+i
PID2019-10233GB-I00 (MICINN)



Este volumen es resultado de la actividad del proyecto I+D+i PID2019-108233GB-I00 FEST-digital “Digitalizando la fiesta barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos xvii y xviii)”.

El proyecto FEST-digital forma parte de la Red de Investigación CERM FEST “Ceremonia, Fiesta y Coleccionismo de la Monarquía Española. Del final del Medievo a la Edad Moderna (s. xv-xviii)”, con código del Ministerio de Ciencia e Innovación RED2022-134206-T.

©Copyright by
Los autores

Diseño: Juan José Balmaseda Estévez

Madrid, 2023

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91544 28 46 – (+34) 91544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1170-818-0
Depósito Legal: M-35373-2023
ISBN electrónico: 978-84-1170-905-7

ÍNDICE

<i>Jardín virtual y metáfora. Una introducción</i>	9
<i>Ubicación de los jardines históricos abordados en este volumen</i>	22
<i>Acotación cronológica de los jardines históricos de este volumen</i>	23
<i>Propuestas metodológicas y de virtualización de jardinería histórica</i>	25
<i>El jardín urbano del II conde de Solre. Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas</i>	27
SERGIO ROMÁN ALISTE Y VICTORIA SOTO CABA	
<i>Reconstruyendo un jardín olvidado: La Abadía del III duque de Alba</i>	69
CRISTINA MUÑOZ-DELGADO DE MATA	
<i>La huerta del duque de Lerma en Madrid. La vista pictórica como posición para la reconstrucción tridimensional: metodología, evidencias y límites</i>	89
SERGIO ROMÁN ALISTE Y CRISTÓBAL MARÍN TOVAR	
<i>“Hum jardim ideado pelo do Conde de Ericeira”: proposta de reconstrução de um jardim efémero em Lisboa (1687)</i>	111
SUSANA VARELA FLOR, PEDRO FLOR Y ALEXANDRE GONZÁLEZ RIVAS	
<i>Notas sobre el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid: propuesta de reconstrucción de su claustro antiguo y sus jardines desaparecidos</i>	131
BENITO RODRÍGUEZ ARBETETA	
<i>Exedras, Arpías y Espina. Tres fases y tres dimensiones del jardín de la Isla de Aranjuez</i>	153
MAGDALENA MERLOS ROMERO Y SERGIO ROMÁN ALISTE	
<i>Un adorno de buen gusto para el jardín del Palacio de Buenavista (1789): preservar la memoria del ornato efémero</i>	195
JUAN-SALVADOR SANABRIA-FERNÁNDEZ E ISABEL SOLÍS ALCUDIA	
<i>La evolución del jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) a través de la reconstrucción virtual</i>	219
FRANCISCO MANUEL ESPEJO JIMÉNEZ	
Nota sobre los autores	237

Jardín virtual y metáfora

Una introducción

Este libro aborda el estudio del jardín histórico en torno a varios hitos concretos de la Península Ibérica, todos ellos desarrollados entre el Renacimiento y el ocaso del siglo XVIII. Las tentativas de análisis y aproximación a estos ejemplos de jardinería están marcadas por un propósito: la obtención de imágenes que muestren una apariencia o configuración verosímil y rigurosa de esos espacios seleccionados en el contexto cronológico de la Edad Moderna, pero ante todo buscan explicitar los mecanismos y procesos a través de los que se obtiene esos resultados visuales finales. Esto es, ponen el énfasis en las bases documentales y las preguntas reconstructivas que motivan tales propuestas resultantes en forma de *renders* o infografías.

El título elegido para este volumen colectivo une dos términos ilustrativos: jardinería histórica y metáfora virtual. El primero de ellos expone el objeto de estudio, y el segundo el medio y el posicionamiento. Abrazamos la metáfora no solo como una figura retórica de pensamiento, sino como una herramienta esencial en nuestra travesía histórica a través del jardín de la Edad Moderna y de la tecnología ligada a los procesos de reconstrucción virtual. La metáfora, definida como la expresión de una realidad o concepto a través de otro diferente pero semejante, es el puente que nos permite cruzar del mundo físico y tangible de los jardines históricos, de una realidad que ha cambiado o desaparecido, al dominio de lo intangible y digital, pero dotado de la posibilidad sin precedentes de emular e iterar para responder a problemas de investigación y de análisis formal. Cada jardín, entonces, se convierte en una metáfora viva. No son simplemente representaciones digitales de espacios naturales enmarcados por arquitecturas de recreo; son narrativas visuales y virtuales abordadas desde una mirada científica actual, testimonios de una forma de abordar la ciencia histórica desde el potencial de las Humanidades Digitales. Citando a Dominique de Courcelles, en relación con el jardín del Siglo de Oro,

“no se habita únicamente el lugar donde uno se encuentra, sino también todos los lugares que se ofrecen a la mirada, que llevan la mirada a otro lugar. Esas realidades, que son las de la percepción visual, están al servicio del movimiento del cuerpo y del ojo a través de una diversidad de situaciones y un entramado de recorridos posibles que asocian a la experiencia de habitar el deseo de infinito y eternidad, ese porvenir presentido, y la memoria del pasado recorrido”.¹

Un lugar existe en la medida en que se deposita una mirada sobre él, o cuando se desarrollan medios para poder hacerlo. En el caso de la jardinería histórica, aquella que ha dejado de existir o se

¹ De Courcelles, D. (2020). *Habitar maravillosamente el mundo. Jardines, palacios y moradas espirituales en la España de los siglos XV al XVII*. Madrid, Siruela, p. 16.

ha transformado radicalmente, sigue siendo posible mirarla, recorrerla, si contamos con herramientas y aproximaciones adecuadas. Reconstruir virtualmente elementos paisajísticos o de jardinería perdidos o transformados implica volver a mirarlos desde nuevas perspectivas. Aquí se aborda desde medios de estudio tradicionales en las ciencias históricas, pero impulsándolas con formas de trabajo digital en un proceso que permite profundizar precisamente porque permite recorrer y volver a mirar a partir de puntos de vista cambiantes, las infinitas mirillas que los entornos virtuales nos permiten.

Courcelles también mencionaba el “deseo de eternidad”, ligado a la percepción sensorial de estos lugares. Una palabra, eternidad, que contrasta con el carácter efímero, o más bien transformativo, de los jardines, de sus configuraciones vegetales o sus estructuras lignarias. Por ello, precisamente por el carácter efímero de la jardinería histórica, surge el planteamiento de este mismo libro, dado el proyecto de investigación que ha propiciado este volumen. Este conjunto de estudios articulados en torno al nombre “Jardinería histórica y metáfora virtual” es uno de los resultados principales de la actividad del proyecto I+D titulado FEST-digital, «Digitalizando la fiesta barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)». El proyecto FEST-digital se enfoca en la reconstrucción virtual de estructuras efímeras que se destacaron en las celebraciones públicas de la Edad Moderna y ha contado en el periodo comprendido entre mayo de 2020 y diciembre de 2023 con la actividad de veintitrés investigadores que, en diferentes grados, han contribuido al desarrollo de sus objetivos en congresos, workshops, encuentros científicos, jornadas de estudio, seminarios y reuniones de equipo, además de en dos publicaciones colectivas.

Basado en técnicas de digitalización avanzadas y un enfoque científico riguroso, el objetivo de FEST-digital era reconstruir con precisión estos artefactos temporales, con especial énfasis en los eventos relacionados con las dinastías dominantes en España y Portugal durante esos periodos de la Edad Moderna. La meta principal era alcanzar una representación digital de estos artefactos efímeros, utilizando tecnologías digitales de vanguardia para lograr restituciones tridimensionales detalladas y con una fidelidad de colores y texturas, de acuerdo a hipótesis científicas. Este proceso no solo buscaba revivir manifestaciones artísticas temporales y festivas, sino también proporcionar una comprensión más completa de su significado y de los problemas que conlleva su estudio. El proyecto también incluía la inserción de los ornatos efímeros en el contexto urbano, utilizando grabados y cartografías históricas para recrear los entornos contextuales de estas festividades. Este aspecto es crucial para entender la geografía urbana que enmarcó estos eventos, delineando los itinerarios y rutas que fueron realizados por estas estructuras durante los días de celebración. De esta manera, se buscaba no solo rescatar la magnificencia de estas construcciones efímeras, sino también comprender su interacción con el espacio urbano y su influencia en el contexto cultural de la época.

El contexto festivo que se encuentra en el corazón de los intereses académicos del proyecto FEST-digital también tocaba de manera tangencial la cuestión del jardín, por constituir también un espacio de manifestaciones efímeras y de desarrollo de espectáculos, fastos y actos de recreo. Como se detallará a continuación, el peso que ha ido ganando el estudio de la jardinería histórica en el proyecto FEST-digital ha ido en aumento, en cierta medida, por su potencial para retroalimentarse con otros aspectos festivos y ornamentales de los aparatos efímeros barrocos más comúnmente estudiados.

La integración del estudio de la jardinería histórica en la reconstrucción virtual de aparatos efímeros de los siglos XVII y XVIII en España y Portugal ha aportado perspectivas enormemente enriquecedoras al proyecto. Este enfoque refleja la convicción de que los jardines históricos no eran meras acotaciones paisajísticas, sino componentes esenciales del tejido urbano y cultural de las ciudades de aquellos tiempos. Al incluir la digitalización de estos jardines, se proporciona un contexto más rico y detallado para los artefactos efímeros, ayudando a recrear una visión más completa y precisa de cómo

eran realmente estos eventos en su entorno original. Este conjunto de estudios destaca cómo los jardines y espacios naturales de recreo jugaron un papel crucial en las festividades y eventos celebrativos de la época, sirviendo como escenarios o espacios para esos fines, como se observará en varias de las aportaciones recogidas. Entender y reconstruir estos jardines facilita una mejor comprensión de la interacción entre los artefactos efímeros y su entorno natural, lo que a su vez enriquece la interpretación global de las festividades. Además, los jardines de los siglos de la Edad Moderna eran reflejos vivos de las tendencias estéticas y los principios de diseño de su tiempo, bebiendo de modelos tratadísticos o calco-gráficos similares a los que afectaban a los mismos artefactos efímeros más comunes en el estudio de la fiesta barroca. Durante los tres años y medio de desarrollo del proyecto FEST-digital se han realizado tres workshops concebidos como jornadas públicas de encuentro y puesta a punto de enfoques, problemas y objetivos, y en todos ellos el programa recoge la plena integración de las ponencias centradas en la cuestión del jardín histórico en relación a la fiesta y el estudio de lo efímero. Uno de los vectores ha sido el estudio del Jardín de la Isla de Aranjuez, desarrollado a lo largo del proyecto por Magdalena Merlos y Sergio Román, que ha estado presente en los tres workshops. En el primero, desarrollado en plena “nueva normalidad” pandémica, se tituló “Fiesta, arte efímero y Humanidades digitales. Virtua-

II Workshop de FEST-digital
FIESTA Y HUMANIDADES DIGITALES. Propuestas virtuales de artes efímeras

31 de marzo y 1 de abril de 2022

Seminario online. Inscripción gratuita.

Dirección Científica:

Victoria Soto Caba
Dpto. de Historia del Arte. UNED. IP del Proyecto I+D+i PID2019-108233GB-I00, MICINN: "Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (Siglos XVII y XVIII)

Sergio Román Aliste
Dpto. de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas, URJC. Miembro del Proyecto I+D+i PID2019-108233GB-I00, MICINN

Secretaría Técnica:

Isabel Solís Alcudía
Escuela Internacional de Doctorado y Profesora Tutora de Historia del Arte, UNED

Toda la información para inscripciones, certificados y emisiones se puede localizar en <https://festdigital.hypotheses.org/60>
Para cualquier aclaración o ampliación de esta información pueden enviar un mail a festdigital@igijournal.com

ORGANIZA

COLABORAN

UNED Instituto de Ciencias y Letras
UNED LINHD Laboratorio de Innovación en Humanidades Digitales

Proyecto de la Junta de Andalucía PAIDI 2021.P20_D0938 Atlas histórico de las celebraciones públicas en Andalucía durante la Edad Moderna

Fig. 1. Cartel del II Workshop, “Fiesta y Humanidades digitales. Propuestas virtuales de artes efímeras”. Seminario online retransmitido desde la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, días 31 de marzo y 1 de abril. Dirigido por Victoria Soto y Sergio Román.



Fig. 2. Cartel del III Workshop, “Dos años de fiesta digital”. Seminario desarrollado en la sede de la UNED en Lisboa, día 21 de abril de 2023. Dirigido por Victoria Soto y Sergio Román.

lización y digitalización como instrumentos de rescate” (formato online síncrono y asíncrono desde la sede de la UNED en Madrid, 6 y 7 de octubre de 2020). En este primer encuentro se abordaron las primeras cuestiones reconstructivas de las folias del Jardín de la Isla, que tuvieron continuidad en el II Workshop, titulado “Fiesta y Humanidades digitales. Propuestas virtuales de artes efímeras” (seminario online retransmitido desde la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, 31 de marzo y 1 de abril de 2022; Fig. 1) y en el III Workshop, bajo el nombre “Dos años de fiesta digital: balances y perspectivas” (sede de la UNED en Lisboa, 21 de abril de 2023; Fig. 2).

Ahondando en la cuestión, la metodología y tecnología empleadas en la reconstrucción de las arquitecturas y ornatos efímeros son igualmente aplicables en el estudio de los jardines históricos. Esta coherencia metodológica no solo refuerza la integridad científica y técnica del proyecto, sino que también permite una comprensión más integradora y completa de la misma época. La inclusión de la jardinería histórica en el proyecto es un reflejo de un enfoque interdisciplinario que amplía el alcance del mismo. Esto permite abarcar no solo los aspectos arquitectónicos y urbanísticos, sino también los elementos de diseño paisajístico, enriqueciendo así la comprensión de las festividades y su contexto

urbano. Alguna de las contribuciones de este volumen, como la de Isabel Solís y Juan Salvador Sanabria, profundizarán en esta cuestión de manera muy evidente.

El proceso empleado en la recreación digital de los artefactos efímeros, y su posterior aplicación en el análisis de los jardines históricos, implica un cruce de caminos entre las metodologías de la historia y de la revisión historiográfica y los medios tecnológicos. Estas pautas de trabajo compartidas no son simplemente una cuestión de precisión técnica; es un testimonio de cómo la tecnología puede servir como un puente entre el pasado y la investigación actual, entre lo tangible y lo intangible. La incorporación de la jardinería histórica en este proyecto digital es mucho más que una extensión técnica; es una conversación entre disciplinas, una danza entre la historia, los lenguajes de la arquitectura clásica, la estética del paisaje y las ciencias naturales. Esta interdisciplinariedad no solo expande el alcance del proyecto, sino que también enriquece cada aspecto de él. Al mirar más allá de la mera arquitectura y el urbanismo, y al abrazar los sutiles matices del diseño paisajístico y la cultura, se pinta un cuadro más completo y vívido de cómo eran las festividades y su contexto urbano. Se trata de reconstruir no solo espacios, sino atmósferas; no solo estructuras, sino experiencias. El caso de estudio en desarrollo en torno al jardín efímero lisboeta propuesto por Susana Varela Flor, Pedro Flor y Alexandre González Rivas ahonda en esta cuestión.

En este entrelazado de disciplinas, los jardines históricos virtualizados podrían dejar de ser solo espacios verdes digitalizados para convertirse en narradores silenciosos de su tiempo, revelando tanto sobre las personas que los diseñaron, los cuidaron y los disfrutaron, como sobre las festividades que los rodearon. Este enfoque humanizado, por lo tanto, va más allá de la reconstrucción digital; busca capturar el espíritu, la esencia y las emociones del pasado, ofreciendo así una forma de conectar con la historia que es tanto emocional como intelectual. Este propósito se sigue considerando más un objetivo a futuro que una meta realmente alcanzada, puesto que la complejidad que requeriría en el contexto virtual es de enorme envergadura, y es el mismo tipo de ambición que el proyecto FEST-digital persigue en lo relativo a la contextualización festiva humanizada de los aparatos efímeros urbanos.

Efímeras, también son, o deben ser, las imágenes virtuales que se propondrán aquí, a pesar de su pretendido fotorrealismo en muchos casos. Deben ser efímeras en la medida en que se les requiere adecuación al rigor científico y a la propia evolución de las herramientas tecnológicas en las que se apoyan las Humanidades digitales. Esto no disminuye su valor o rigor; al contrario, subraya la importancia de la adaptabilidad y la actualización en el estudio de la historia tanto cuando produce interpretaciones textuales o argumentales como cuando propone imágenes hipotéticas. El carácter efímero de estas imágenes virtuales es, por tanto, un recordatorio de que nuestro entendimiento del pasado está siempre en proceso de refinamiento y evolución.

Ese carácter transitorio de la validez de las imágenes resultantes de los procesos de trabajo que aquí exponemos es coherente con el mismo funcionamiento de la ciencia histórica y su continua re-escritura y revisión. Ejemplo de ello es el primero de los capítulos que se abordan en este volumen, a cargo de Sergio Román y Victoria Soto, que expone la reconstrucción del jardín urbano del II conde de Solre en el interior de manzana entre las calles de Alcalá y de la Greda (hoy de los Madrazo) aproximadamente en la posición actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Los resultados interpretativos y visuales que se presentan en este volumen en torno a este jardín responden a la tercera versión completa, abordada virtualmente en un modelado nuevo desde cero, de un mismo espacio (Fig. 3). El carácter tentativo y experimental de la propuesta de reconstrucción de este *hortus conclusus* se presentó inicialmente en uno de los primeros espacios monográficos de encuentro, debate y difusión del pro-



Fig. 3. Tres versiones virtuales consecutivas del mismo jardín histórico documentado: jardín urbano del II conde de Solre en Madrid, a partir del estudio de Sergio Román y Victoria Soto. Sucesivas revisiones del planteamiento y las fuentes requirieron una reelaboración completa de espacios y elementos hasta en dos ocasiones. La versión final (imagen inferior) es la que se aborda en el primer capítulo de este volumen.



Fig. 4. Cartel de las III Jornadas de Patrimonio y Cultura de la Universidad Rey Juan Carlos, celebradas en octubre de 2021 bajo el tema “Los jardines históricos”, dirigido por Cristóbal Marín Tovar.

yecto FEST-digital en torno al jardín, las III Jornadas de Patrimonio y Cultura de la Universidad Rey Juan Carlos, dirigidas por Cristóbal Marín en octubre de 2021 (Fig. 4). En posteriores meses tuvieron lugar sucesivas revisiones del planteamiento, nacidas de posteriores encuentros, como las mismas jornadas (IV en este caso) celebradas un año más tarde bajo el lema “El arte y la naturaleza entre el deleite y la utilidad” (Fig. 5). El más significativo de estos replanteamientos fue presentado en el Congreso Internacional organizado por el proyecto FEST-digital en enero de 2023 en el Campus de la Universidad Rey Juan Carlos en Aranjuez, en torno al tema del jardín virtual: “*Hortus virtualis*. Rescates digitales de la jardinería histórica” (Fig. 6). En dicho congreso se presentaron varios de los estudios que forman parte de este volumen colectivo, y catapultó la revisión completa por segunda vez del jardín del II conde de Solre, en la versión que puede consultarse en el capítulo inicial de este libro.

La evolución de un planteamiento, expresado en sucesivas revisiones de los resultados visuales, también ha marcado el estudio del Jardín de la Isla de Aranjuez, abordado por Magdalena Merlos y Sergio Román de manera global en el proyecto I+D FEST-digital. En este caso, el estudio de la fuente del Niño de la Espina, que constituye el sexto capítulo de este volumen, es ejemplo tanto de una investigación que ha evolucionado en sucesivas iteraciones y replanteamientos como de otro tipo de



Fig. 5. Cartel de las IV Jornadas de Patrimonio y Cultura de la Universidad Rey Juan Carlos, celebradas en octubre de 2022 bajo el tema “El arte y la naturaleza entre el deleite y la utilidad”, dirigido por Ana Esther Santamaría Fernández.

evolución. El estudio virtual de la fuente del Niño de la Espina, también conocida como de las Arpías, a partir de las bases documentales y gráficas, ha permitido no sólo reconstruir el estado en torno a 1665, sino también inferir estados previos hasta un siglo anteriores, de los que no tenemos aporte visual sino sólo textual. Otro de los estudios presentados en este volumen, el caso del jardín cordobés del palacio de Fernán Núñez, desarrollado por Francisco Manuel Espejo Jiménez, muestra también el potencial de estudio de la evolución compositiva y formal de un mismo espacio de jardinería histórica, incluso con su proyección complementaria hasta el presente.

La posibilidad de pervivencia de los jardines históricos en el plano virtual, una vez su forma o existencia física ha sido transformada con el paso de los siglos, se debe en numerosos casos a que transmutaron su esencia en imagen pictórica o literaria en su momento de esplendor. Varios de los capítulos de este libro parten de una representación pictórica coetánea, como el mencionado jardín del II conde de Solre o la huerta del duque de Lerma en Madrid, abordado por Sergio Román y Cristóbal Marín. La perdurabilidad del jardín histórico en la imagen pictórica, aquella que podía evocar sensaciones y apelar a los sentidos además de definir formas, tamaños y composiciones, hace de este tipo de fuente un pozo de enorme valor documental y referencial, aun contemplando los problemas y sesgos que a me-

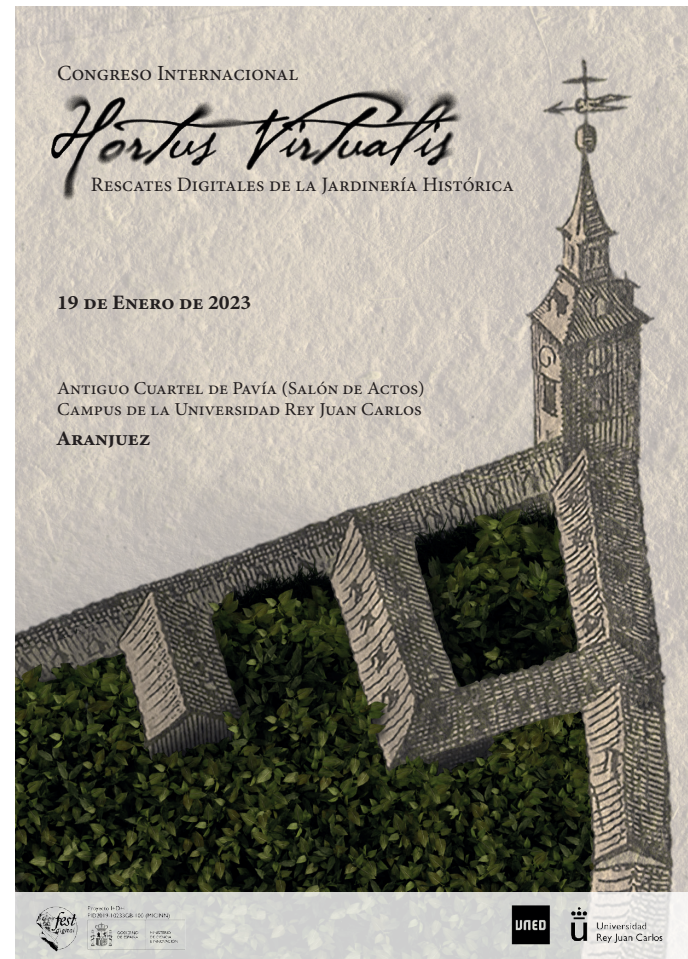


Fig. 6. Cartel del Congreso Internacional “Hortus Virtualis. Rescates digitales de la jardinería histórica”, celebrado el 19 de enero de 2023 en el Antiguo Cuartel de Pavía del Campus de Aranjuez de la Universidad Rey Juan Carlos en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

nudo conlleva la representación bidimensional y sus trucajes. Cuando además de la pintura contamos con la imagen literaria, y más aún, con una integración metafórica entre ambos lenguajes, podemos requerir aproximaciones metodológicas de especial rigor y atención a las fuentes. En la reconstrucción del jardín del II conde de Solre los autores toman la metáfora como el campo abonado de diálogo de las artes, para entremezclar su estudio con la planimetría urbana. En este caso, la integración de la cartografía de Texeira y la pintura de Van der Hamen en el proceso de reconstrucción virtual no es un mero ejercicio técnico, sino un acto poético. En este contexto, los jardines no son solo espacios físicos; son también creaciones literarias y artísticas. La reconstrucción virtual de estos espacios se convierte así en una metáfora del proceso creativo mismo, uniendo la exactitud técnica con la interpretación artística.

En el prometedor cruce de caminos entre la historia, la imagen artística del jardín y la tecnología, el libro “Jardinería Histórica y Metáfora Virtual” se presenta como espacio de propuestas en revisión, donde las metáforas se convierten en puentes que conectan el pasado con el presente. Este



Fig. 7. *Matte painting* resultado del estudio sobre las folías del Jardín de la Isla de Aranjuez [Merlos Romero, M. y Román Aliste, S. (2022) “Una propuesta de reconstrucción digital del jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): los parterres y fuentes de Las Folías o Las Locuras”. En: Soto Caba, V. y Simal López, M. Eds. *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*. Jaén: Universidad de Jaén Editorial, pp. 189-213]. Dicho *matte painting* se contraponen en dos mitades con el grabado correspondiente de Louis Meunier (ed. de Van der Merle, 1665, arriba) y el de Van der Aa (1707, abajo), ambos representando la misma posición del jardín.

puente se manifiesta en la forma en que las herramientas digitales 3D nos permiten reconstruir y explorar jardines históricos, espacios que, aunque ya no existen en su forma original o han sufrido transformaciones significativas, pueden ser revividos y comprendidos por el potencial de integrar modelos, texturas, sistemas de generación de vegetación e iluminación de escenas. Una reflexión crucial en esta obra es la metáfora del contraste entre la naturaleza y lo artificial. Los jardines históricos, con su belleza natural y su diseño cuidadosamente orquestado, se contraponen a las reconstrucciones digitales, que, aunque artificiales en su medio, buscan replicar y evocar la apariencia de los originales. Esta dicotomía invita a reflexionar sobre cómo percibimos y valoramos lo histórico frente a lo contemporáneo, lo real frente a lo virtual. En esta intersección, se revela una tensión creativa: la tecnología digital, al recrear estos espacios antiguos, no puede buscar la imitación de entornos cuya exactitud se nos escapa; no pue-

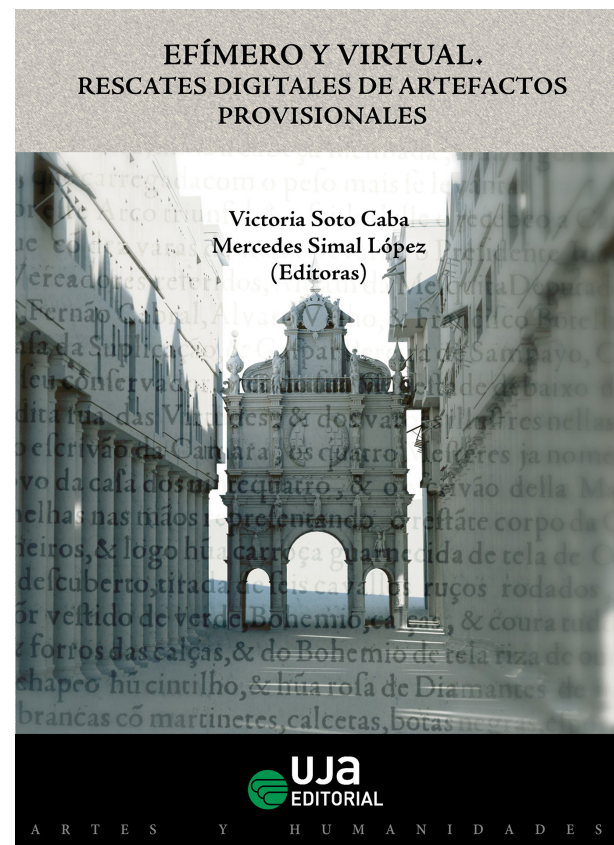


Fig. 8. Portada del libro *Efímero y Virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*, editado por Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López y publicado en 2022 por la Editorial de la Universidad de Jaén.

de imitar a la realidad, pero sí permite plantear preguntas y problemas para experimentar esos espacios —incluso de la manera más aparentemente imitativa, fotorrealista o virtuosa— desde el conocimiento y la duda, es decir, desde la mirada continua a los fundamentos documentales, procesuales y la evidencia existente de *lo que existió*. Como afirma Federico López Silvestre en su ensayo *El paisaje virtual*, “una cultura sometida a una virtualidad espectacular que pierda la noción de realidad es como la humanidad

encadenada de la Caverna en Platón, el Quijote enloquecido por las novelas en Cervantes o la sociedad reducida por las máquinas en *The Matrix*”.²

Como se ha defendido, el debate confrontativo entre los ámbitos de lo real y de lo virtual es inadecuado cuando nos referimos al contexto arquitectónico: “un diseño arquitectónico es siempre un modelo virtual. Es tan virtual que anticipa no una construcción individual, sino una amplia gama de ellas. No hay proyecto arquitectónico sin un margen de indeterminación que permita seguir varios caminos”.³ Esta referencia alude a un contexto de diseño y construcción arquitectónica contemporánea, pero es perfectamente aplicable al ámbito de estudio de la jardinería histórica de la Edad Moderna en los términos que aquí se están planteando. Las imágenes pictóricas, calcográficas o planimétricas que a menudo son la fuente principal de estas reconstrucciones se caracterizan en ocasiones por su carácter derivativo, propositivo o propagandístico más que documental, y tanto refieren al modelo de origen como pueden repercutir, en su difusión generalizada, en otros ejemplos europeos coetáneos. Nuevamente, el ejemplo de las reconstrucciones virtuales del Jardín de la Isla que se están acometiendo en el marco del proyecto FEST-digital sirve para ilustrar este punto: las sucesivas imágenes históricas producidas a partir de un referente paisajístico real pueden *virtualizar* numerosos modelos cada vez más inspiradores cuanto más se alejan del modelo real, como pueden ser las pérgolas del Jardín de la Isla de los Habsburgo (Fig. 7) en las múltiples versiones calcográficas derivadas de Louis Meunier. El trabajo de investigación, el apoyo combinado en fuentes cartográficas, documentales, modelos fotogramétricos y digitales del terreno, permiten “regularizar” las vistas y *vedute* históricas, logrando acaso que el modelo virtual-digital actual se aproxime más al referente real que las mismas imágenes coetáneas que de él se derivaron.

Por último, es importante concluir que este libro completa y complementa al primero de los resultados bibliográficos del proyecto FEST-digital, que fue el volumen *Efímero y Virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*, editado por Victoria Soto Caba y Mercedes Simal López y publicado en 2022 por la Editorial de la Universidad de Jaén. Si en aquella ocasión el papel de la jardinería histórica en su aplicación de estudio virtual era minoritario pero apreciable y complementario, en este caso puede decirse lo propio de los elementos arquitectónicos festivos que allí eran protagonistas. De manera metafóricamente virtual, los jardines tupen momentáneamente los intereses de este grupo de estudio para adentrarse en la adaptación digital de vistas, estampas y planos ibéricos de los siglos XVI al XVIII en torno al tema del *hortus* (que en las páginas que siguen será *virtualis*).

Sergio Román Aliste

Universidad Rey Juan Carlos

Cristóbal Marín Tovar

Universidad Rey Juan Carlos

Victoria Soto Caba

Universidad Nacional de Educación a Distancia

2 López Silvestre, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 80.

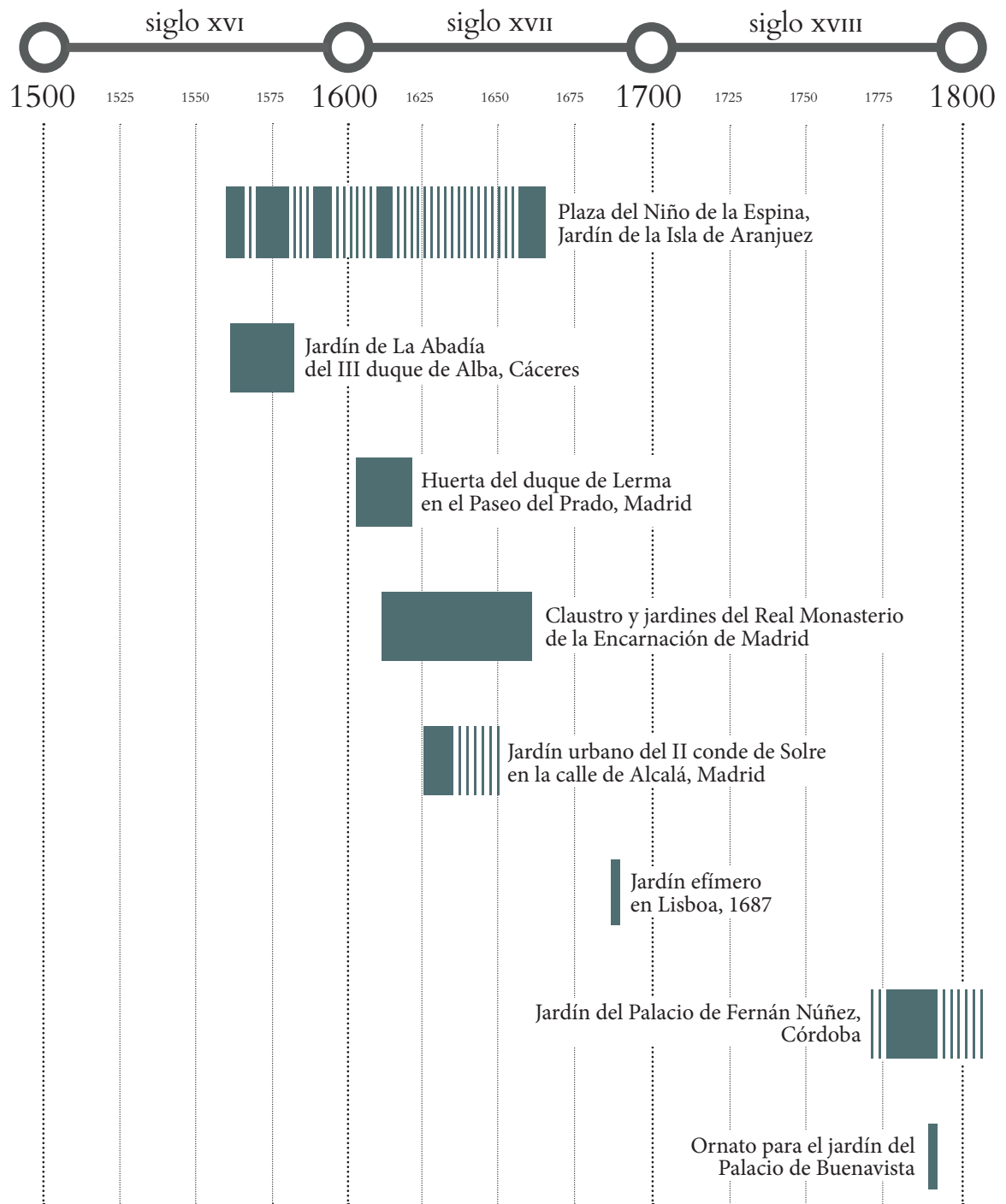
3 Picon, A. (2009). “La arquitectura y lo virtual. Hacia una nueva materialidad”. *La digitalización toma el mando*. Ortega, L. (Ed). Barcelona, Gustavo Gili, p. 69.

UBICACIÓN Y ACOTACIÓN CRONOLÓGICA DE
LOS JARDINES HISTÓRICOS DE ESTE VOLUMEN



Por orden de aparición en el volumen:

- 1) Jardín urbano del II conde de Solre en Madrid. $40^{\circ}25'06.6''\text{N } 3^{\circ}41'48.6''\text{W}$
- 2) Jardín de La Abadía del III duque de Alba, Cáceres. $40^{\circ}15'41.5''\text{N } 5^{\circ}58'28.9''\text{W}$
- 3) Huerta del duque de Lerma en el Paseo del Prado, Madrid. $40^{\circ}24'54.3''\text{N } 3^{\circ}41'43.7''\text{W}$
- 4) Jardín efímero en Lisboa, 1687. $38^{\circ}42'26.4''\text{N } 9^{\circ}08'11.7''\text{W}$
- 5) Claustro antiguo y jardines del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. $40^{\circ}25'12.6''\text{N } 3^{\circ}42'43.6''\text{W}$
- 6) Plaza del Niño de la Espina, Jardín de la Isla de Aranjuez. $40^{\circ}02'17.3''\text{N } 3^{\circ}36'33.2''\text{W}$
- 7) Ornato para el jardín del Palacio de Buenavista (1789), Madrid. $40^{\circ}25'09.7''\text{N } 3^{\circ}41'40.2''\text{W}$
- 8) Jardín del Palacio de Fernán Núñez, Córdoba. $37^{\circ}40'21.3''\text{N } 4^{\circ}43'22.6''\text{W}$



PROPUESTAS METODOLÓGICAS Y
DE VIRTUALIZACIÓN DE JARDINERÍA
HISTÓRICA

El jardín urbano del II conde de Solre

Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas

Sergio Román Aliste
Universidad Rey Juan Carlos

Victoria Soto Caba
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Tomando como punto de partida el plano de Madrid de Pedro Texeira (1656) y, en concreto, una de las edificaciones de la calle de Alcalá, donde estuvo la casa de Jean de Croÿ (1588-1638), II conde de Solre, así como el lienzo de Juan van der Hamen, *Ofrenda a Flora* (1627), se plantea una hipótesis deductiva de reconstrucción del jardín de dicha residencia. En ese espacio, del que se conocen datos dispersos, se plantea aquí una propuesta experimental apoyada en dos parámetros, el cartográfico y el pictórico, que se analizan desde perspectivas teóricas de la disciplina de la Historia del arte en diálogo con las aplicaciones digitales y los procesos de virtualización del patrimonio. El objetivo es plantear pautas metodológicas en el desarrollo de una reconstrucción virtual de jardinería histórica en el contexto del Siglo de Oro, en el marco de las denominadas Humanidades Digitales. Con esta aportación se continúa la línea de investigación iniciada y desarrollada en el proyecto I+D+i PID-2019-108233GB-I00: *FEST-digital. Digitalizando la fiesta barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (ss. XVII y XVIII)*, del que los autores forman parte.

Palabras clave

Jardín, digitalización, Madrid, Pedro Texeira, Juan van der Hamen, *Ofrenda a Flora*, Jean de Croÿ, II conde de Solre.

Abstract

Taking as a starting point the map of Madrid by Pedro Texeira (1656) and specifically one of the buildings in Calle de Alcalá, where the house of Jean de Croÿ (1588-1638), 2nd Count of Solre, once stood, as well as Juan van der Hamen's canvas, *Offering to Flora* (1627), a deductive hypothesis is put forward for the reconstruction of the garden of that residence. This experimental proposal is based on two parameters, cartographic and pictorial, which are analysed from the theoretical perspectives of the discipline of art history in dialogue with digital applications and the processes of virtualisation of heritage. The aim is to propose methodological guidelines in the development of a virtual reconstruction of historical gardening in the context of the Golden Age, within the framework of the so-called Digital Humanities. This contribution continues the line of research initiated and developed in the R&D project PID-2019-108233GB-I00: *FEST-digital. Digitising the baroque festivals. Virtual reconstructions of the ephemeral ornament in Spain and Portugal (17th and 18th centuries)* of which the authors form part.

Keywords

Garden, digitisation, Madrid, Pedro Texeira, Juan van der Hamen, *Offering to Flora*, Jean de Croÿ, II count of Solre.

Introducción

Este ensayo parte de una pregunta previa, la cuestión acerca de los límites y posibilidades de una cartografía tan fundamental como es la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira (1656) como fuente para el estudio y reconstrucción digital de la jardinería madrileña en la primera mitad del siglo xvii.¹ Tal como se desarrollará a continuación, el plano de Texeira arroja enormes indicios de fiabilidad en lo relativo a determinados jardines y huertas, a pesar del evidente y constatado carácter sintético y esquemático con el que aborda la representación de aquellos. Desde el primer momento se ha considerado necesario investigar un caso concreto, lo más particular y acotado posible, como espacio de ensayo para las metodologías de análisis historiográfico y documental, en diálogo con los procedimientos digitales y de virtualización del patrimonio que permiten obtener no necesariamente resultados visuales concluyentes, pero sí, en cualquier caso, aportar preguntas reconstructivas pertinentes. En ese sentido, y como requisito previo, se ha considerado adecuado apoyar este ensayo en una fuente visual complementaria que no solo pueda aportar fiabilidad o refuerzo en el estudio sino, especialmente, ayude a plantear retos y problemas de investigación novedosos para el abordaje de la pregunta previa.

La fuente visual elegida de manera complementaria al plano de Pedro Texeira es la *Ofrenda a Flora* del pintor Juan van der Hamen y León, pintura datada en 1627 y conservada en el Museo del Prado de Madrid (Fig. 1). Este óleo muestra un tema alegórico, relacionado con la diversidad y abundancia floral, inserto en un espacio heredero de la jardinería renacentista flamenca. El cuadro fue encargado y perteneció a la colección del ii conde de Solre, Jean de Croÿ (1588-1638), y existen indicios, que serán analizados más adelante, para considerar que el espacio natural mostrado en el cuadro representa o se inspiró en el jardín que el aristócrata poseía en su residencia madrileña de la calle de Alcalá. El plano de Texeira permite identificar con seguridad la parcela en la que se ubicaba la casa y huerta trasera del conde de Solre. El análisis comparativo preliminar de la parcela y el óleo de Van der Hamen aportan coincidencias y compatibilidades que han contribuido a considerar este caso concreto como adecuado para el propósito inicialmente planteado: servir de espacio de ensayo y contribuir a fundamentar preguntas sobre las posibilidades de *Topographia de la Villa de Madrid* como fuente de estudio y como base para la reconstrucción virtual de espacios de jardinería aurisecular madrileña.

Este ensayo plantea como objetivo principal desarrollar las pautas que permitan, en último término, la obtención de una propuesta de reconstrucción virtual del jardín del ii conde de Solre en Madrid, en el marco cronológico del segundo cuarto del siglo xvii. Para lograr esta hipótesis de imagen virtual se propone una serie de objetivos subsidiarios. En primer lugar, es crucial analizar las características, límites y sesgos de la cartografía de Texeira como fuente para el estudio de los espacios de jardinería privada. De manera puntual, ese análisis requiere acotar el estudio a un caso concreto, como ya se ha anotado, y en ese sentido se busca profundizar en la información existente sobre las posesiones del conde de Solre y su interés en la jardinería. Al mismo tiempo, el patrocinio de las artes y la pintura desarrollado por Jean de Croÿ, su vínculo estrecho con la corte, su actividad como diplomático y su origen flamenco requieren indagar en la obra pictórica de la *Ofrenda a Flora* como imagen condensada

¹ Las bases para este ensayo fueron planteadas en las iii Jornadas de Patrimonio y Cultura, bajo el tema “Los Jardines Históricos”, celebradas en Aranjuez el 21 de octubre de 2021. Los resultados parciales fueron presentados en el Congreso Internacional ‘Hortus Virtualis’, desarrollado en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, en el Antiguo Cuartel de Pavía de Aranjuez, el 19 de enero de 2023. En este texto se presentan de manera inédita los resultados finales del planteamiento aquí expuesto.



Fig. 1. Juan Van der Hamen y León, *Ofrenda a Flora*, 1627. Óleo sobre lienzo, 216 x 140 cm, Madrid, Museo del Prado

de los intereses e identidad del noble como figura influyente en el Madrid de su tiempo. Este hecho, reforzado por el papel de esta obra como fuente primaria para el presente estudio, exige discernir el posible origen visual de los elementos representados en la alegoría, en particular su inspiración en fuentes calcográficas coetáneas, para aclarar los problemas asociados al uso del cuadro como representación de un jardín real, o más bien de la imagen ideal de un entorno vegetal y arquitectónico de base real. Por último, este ensayo se propone desarrollar las pautas procesuales adecuadas y contrastadas para lograr la reconstrucción virtual final, mediante el uso del software Blender 3.4.1, y la obtención de *renders* representativos de los resultados alcanzados.

Un plano y una pintura, vectores para virtualizar un jardín

El plano de Pedro de Texeira² y la alegoría del pintor Van der Hamen, *Ofrenda a Flora*, han sido las fuentes visuales utilizadas para realizar esta propuesta deductiva: la recreación de la imagen de un jardín madrileño del siglo xvii, perteneciente al ii conde de Solre, Jean de Croÿ, aristócrata flamenco al servicio de Felipe III y Felipe IV, capitán de la Compañía de Archeros de Corps, embajador y gentilhomme de la Cámara del Rey (Esteban Estríngena, 2011; Hortal Muñoz, 2011). Activo viajero, conocedor de numerosas cortes europeas por sus misiones diplomáticas, se afincó en Madrid en 1624, en la residencia que heredó de su tío Jacques de Croÿ, quien fuera también capitán de la guardia de archeros y quien la adquirió en 1620. La casa se encontraba en la calle Alcalá, y contaba con jardines interiores, así como patios y caballerizas que daban a la calle de la Greda (Scheffler y Ramón-Laca, 2005, 135), una casa que el ii conde de Solre convertiría en una afamada residencia urbana, donde atesoró sus colecciones de pintura y dio cobijo al cenáculo literario más conspicuo del Madrid del Siglo de Oro, a tenor de los poetas que por allí pasaron: Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, José de Valdivieso, Juan Pérez de Montalbán, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco y Jerónimo de la Cueva, Francisco de Rioja y Gabriel Bocángel.

El plano de Madrid de Pedro Texeira (1656) y los jardines madrileños

Uno de los vectores que dirigen esta inmersión en un jardín aurisecular a partir de los vestigios visuales conservados es el plano de Pedro de Texeira (1595-1662) titulado *Topographia de la Villa de Madrid*. Esta fuente cartográfica grabada en 1656 es, de acuerdo a la fecha estampación, dieciocho años posterior a la muerte de Jean de Croÿ (1638), aunque ha de suponerse una elaboración dilatada en el tiempo para un plano de esta envergadura hasta su impresión final en Flandes. Si se tomara la fecha de 1656 como referencia, el plano reflejaría la antigua residencia urbana del conde de Solre cuando era ya posesión de un convento de carmelitas descalzas, conocido posteriormente como Las Baronesas³, fundado en agosto de 1651 aprovechando —al menos en las primeras décadas de actividad— las arquitecturas preexistentes (Velasco, 1980, 278). Sin embargo, como ya ha sido analizado en diferentes estudios, la cartografía podría corresponder con la imagen de un Madrid varios años anterior, dada la última fecha (1647) consignada en la hoja 16 del plano (Llamas, 2001, 98) y a partir del cotejo con arquitecturas

2 Se ha preferido aquí usar el apellido castellanizado Texeira, con el que el autor firma su *Topographia*, en vez de la forma original de su apellido portugués, como Pedro Teixeira. Los documentos relacionados con el cartógrafo luso conservados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid recogen las formas Texeyra, Texeira o Tejeira. Ver Marín y Ortega, 2022, 13-51.

3 Así aparece reseñado en Gea Ortigas (2019, 198), aunque en el presente estudio se defiende que la imagen elaborada por Texeira, y previa al proceso de estampación, debe ser inmediatamente anterior a la fundación conventual, reteniendo aún el jardín la forma conferida por Solre a pesar del desfase de años desde su fallecimiento. No obstante, como se desarrollará más adelante, el estudio de la posterior construcción de la iglesia conventual de las Baronesas (iniciada ca. 1675) puede resultar crucial para determinar las dimensiones del jardín de Solre y su ubicación exacta en la actualidad bajo los solares de los números 40 y 42 de la calle de Alcalá.

representadas (o ausentes) en el plano, que permitirían fijar la elaboración del dibujo con posterioridad a otoño de 1648 y antes de septiembre de 1651 (Marín y Ortega, 2022, 43-44). La representación del jardín objeto de estudio en el plano de Texeira podría ser, por tanto, en torno a una década posterior al fallecimiento del II conde de Solre y en todo caso anterior a su uso conventual.

La representación cartográfica más próxima cronológicamente al periodo en el que el conde de Solre poseyó la residencia de la calle de Alcalá es el plano supuestamente realizado en 1623 por Antonio Mancelli, perdido, y que habría sido grabado por Frederic de Witt hacia 1635 (Pereda, 1998 y Marías, 2017). La escala de este plano es diferente en su anchura (dirección este-oeste), con una relación de escala aproximada de 1/4.600, con respecto a su altura (norte-sur), que rondaría el 1/6.000 (Ortega, 2000, 70). Ello indica una simulación de compresión de perspectiva tanto en el trazado urbano como en la representación de los edificios y parcelas que en alguna ocasión ha sido asociada anacrónicamente con una proyección caballera. Esta característica dificulta la representación de los patios y estructuras interiores de las manzanas, ocultas tras los tejados de los edificios orientados hacia el sur, y por tanto no se reflejan la inmensa mayoría de los jardines de su tiempo. En el entramado urbano de Mancelli/Witt los espacios verdes solo se recogen en la periferia, especialmente al este y oeste de la ciudad, con las huertas de los paseos del Prado y los gérmenes de los futuros Reales Sitios de la Casa de Campo y el Buen Retiro. A pesar de la proximidad de las propiedades urbanas de Solre con esa periferia del Prado de Recoletos y de San Jerónimo la manzana delimitada por las calles de Alcalá, Cedaceros, de la Greda y de los Jardines no muestra evidencias de vegetación en dicho plano.

Por el contrario, los espacios intramuros del caserío sí están representados de forma palpable en la planimetría de Texeira, en la que se sustancian de forma clara los huertos y jardines interiores (Fig. 2). Su trabajo fue más exhaustivo, sin duda, aunque las inexactitudes en proporciones y escala se hicieron evidentes un siglo después, cuando Espinosa de los Monteros comprobó que el cartógrafo de Felipe IV “se limitó a ensanchar ligeramente las calles y plazas a costa de los patios interiores de las casas” (Pereda, 1998, 130), por lo que como indica este autor citado, el Madrid real del Siglo de Oro era mucho más laberíntico y tortuoso de lo que refleja Texeira.

Y hay también varios aspectos a tratar en relación con el plano del portugués. Pereda y Marías afirman que Texeira ocupa un lugar de privilegio en la cartografía peninsular en unos momentos en que los mapas y planos se “estaban convirtiendo también en instrumentos de la construcción nacional de sus territorios”, un sistema de representación del Estado moderno que buscaba imágenes institucionales, proporcionando a la ciudad y al territorio identidad política e iconográfica (Pereda, 1998, y Pereda y Marías, 2004, 129 y ss.). Evidentemente, la cartografía era un instrumento de control sobre la ciudad y el territorio, control que estaría ligado también a los avances científicos y no fue hasta el siglo xviii, con el reinado de Carlos iii y los cartógrafos de la Ilustración cuando empiezan a realizarse mediciones más exactas que condujeran a un verdadero plano a escala (Ortega, 2000).

Por otro lado, habría que preguntarse las razones últimas del plano de Texeira, quién lo encargó y con qué objetivos, algo que está todavía en cuestión, aunque el respaldo del monarca Felipe IV parece indiscutible. Y habría que preguntarse la razón por la cual Texeira alteró la representación tradicional a vista de pájaro; según señala el autor citado:

Frente a la vista de pájaro, Texeira representó la ciudad superponiendo la representación axonométrica de los edificios sobre la planta ortográfica, un compromiso en el que la verosimilitud científica se reconcilia con la experiencia visual de la ciudad, tal y como el propio Texeira lo expresa en la leyenda de su mapa (Pereda, 1998, 131).





Fig. 2. Composición con los planos de Mancelli/Witt (arriba) y Teixeira (abajo), destacando con mayor intensidad la misma manzana en ambos casos: la delimitada por las calles de Alcalá, Cedaceros, de la Greda y de los Jardines, en la que se encontraba la posesión del Conde de Solre. Dicha manzana (hoy fragmentada), corresponde actualmente con el espacio urbano delimitado por las calles de Alcalá, Cedaceros, de los Madrazo y del Marqués de Cubas. Elaboración propia.

Como ya indicara Luis Moya, en un artículo de la revista *Arquitectura* de 1962, el plano de Teixeira “no es un verdadero plano, sino una vista aérea realizada con maravillosa precisión, pero deformada intencionadamente para mostrar el mayor número posible de fachadas” (Bidagor y Moya, 1962, 10). El comentario del arquitecto, siguiendo el trabajo recopilatorio de Molina Campuzano (1960) sostenía que el cartógrafo ilustrado, Espinosa de los Monteros, usó en su planimetría de 1769 “la misma escala de Teixeira y conservó el mismo aspecto de este, lo que le llevó a conservar algunas de sus deformaciones y a no sostener exactamente una escala única” (Bidagor y Moya, 1962, 10). Este hecho también se produjo con la maqueta de Madrid de León de Gil de Palacio, realizada en 1830 (Llamas, 2001, 101), siendo esta maqueta un hito intermedio entre el Teixeira y las plantas de Coello-Ibáñez de Ibero de 1872-74 (Ortega Vidal y Marín Perellón, 2006, 14). El texto consultado de Moya estaba en relación con los trabajos que el arquitecto y urbanista Pedro Bidagor había ideado para realizar “un plano de Teixeira a escala 1:5000, a partir del de Coello y Madoz”, dada la invariabilidad durante siglos del callejero madrileño. Contrastando planimetrías, edificios, calles y jardines, el urbanista generó un nuevo plano de Madrid donde las calles nada tienen que ver con las calles del Teixeira, pues “resultan mucho más estrechas que en este; en cambio, crecen los jardines y corrales interiores de las manzanas”.



Fig. 3. Planos de Mancelli/Witt (arriba) y Teixeira (abajo) destacando con diferente color los espacios urbanos y suburbanos en los que se representa algún indicio vegetación o jardinería, o la ausencia de ella. Elaboración propia

Leyenda

-  Parcelas o patios interiores en los que se han representado árboles, parterres, fuentes, pérgolas o sembrados.
-  Parcelas o patios interiores en los que no se ha representado ningún elemento de vegetación.

En otras palabras, el cartógrafo portugués agrandó calles, amplió plazas, mientras que empequeñeció los patios y jardines interiores.

Cabría preguntarse cuál es la razón última de esta deformación. Este detalle obliga a revisar, con otra perspectiva, el plano de Texeira y repasar cómo fueron recogidos los jardines y huertos del reinado de Felipe IV. Hay que recordar la elocuente leyenda del plano que explica la intención de demostrar no sólo las calles, plazas y rinconadas, sino también las fuentes, jardines y huertas. Pero sobre todo la referencia final a las casas, vistas “de la parte que mira al mediodía están sacadas al natural que se podrán contar las puertas y ventanas de cada una dellas”. Desde luego, el cartógrafo con ello constataba las alturas, los pisos y la “malicia” del caserío madrileño, una información de enorme utilidad para la hacienda real, para la recaudación y, especialmente, para el cumplimiento de la denominada “regalía de aposento”, que se aplicaba a todos los inmuebles que tenían más de una planta, obligando al dueño de la casa a alojar a un funcionario del rey, una medida que se impuso a partir del establecimiento de la capital en Madrid, en 1561. Y una medida que favoreció la construcción de casas de una sola planta. El Conde Polentinos destacó numerosas casas “a la malicia”, falsas casas de un solo piso, del plano de Texeira (Colmenares y Orgaz, 1947) y Molina Campuzano calculó que había en torno a 5000 casas de una sola planta.

No está de más sacar a relucir la exagerada afirmación del Conde Polentinos al afirmar que Madrid en el siglo XVII era una de las ciudades más verdes de Europa; sin intención de polemizar lo que era evidente es que se trataba de una jardinería escondida dentro del caserío, intramuros, privada, y además empequeñecida por el cartógrafo portugués, empeñado en destacar calles, fachadas, puertas y ventanas. Los jardines los minimizó probablemente por una razón: estaban exentos de cualquier pago o impuesto, exentos de cargas monetarias. Así lo afirmó José del Corral, siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Nacional (mss. 5119): *Libro de las Calles de Madrid por el que se pagan Incómodas y Tercias Partes* Se trataba del libro:

“...por el que los cobradores de la “Visita de Aposento” recibían el pago del impuesto o gabela llamado de Aposento, una carga que sólo habían de pagar los vecinos de la Villa, por ser esta residencia de la Jefatura del Estado. ... En este libro aparecen detallados los espacios del jardín que, por no estar construidos, estaban exentos de cargas monetarias”. (Corral, 2011, 175).

Otros estudios también indican que las casas con jardín estaban libres de aposento, según un Memorial de 1609, disposición que con el paso del tiempo acabaría derogándose (Oliver y otros, 1982, 28). Y regalía a cumplir en los años en que Texeira realizaba su planimetría, por lo que acabaría dando cuenta cumplida del número de jardines que tenía la Villa.

El plano madrileño grabado en 1656 está trufado de corrales, patios, huertas, huertos, jardincillos y jardines por todo el entramado, espacios que muchos perduran hasta el siglo XIX, no hay más que ver la maqueta madrileña más arriba mencionada. Es una jardinería privada, no urbana, pero salvo excepciones, ajena a cualquier articulación con el edificio y a cualquier trazado expansivo. Jardines-huertos concebidos como compartimentos estancos, cerrados y aislados del exterior del edificio. Eran muy pocas las posibilidades de que un jardín se extendiera, incluso para los mismos palacios que se encontraban en el centro del tejido urbano o en los límites orientales de la villa. No sabemos hasta qué punto la jardinería cartográfica de Texeira es el resultado de un minucioso trabajo de campo, tal y como parece que fueron sus fachadas, puertas y ventanas, pero es significativa de la tipología tan variada de la jardinería de los seiscientos madrileños, una tipología que José del Corral, clasificó en tres grandes grupos. Al margen de los Reales Sitios, los primeros serían los de los grandes personajes, como el del Duque de

Jerma o el Almirante de Castilla, y los de los jardines que ocupaban toda una manzana, como la Huerta del Regidor Juan Fernandez. El grupo más numeroso lo representan jardines pequeños que suponían una parte de la parcela de la vivienda, e inmediatos a ella, en torno a un pozo y cuatro parterres. Un modelo básico que nutre las casas de muchos de los escritores afincados en Madrid, como Calderón de la Barca, Cervantes o el que describe Lope de Vega:

“Que mi jardín, más breve que cometa,
tiene solo dos árboles, diez flores
dos parras, un naranjo, una mosqueta,
Aquí son dos muchachos ruiseñores,
Y dos calderos de agua forman fuente.”

El tercer grupo de jardines es el intermedio con relación a la extensión o tamaño, como el de Juan de Valencia o el de los banqueros Fugger. En este jardín intermedio podrían incluirse los espacios ajardinados de la residencia de Jean de Croÿ, conde de Solre, ubicado en la zona de mayor concentración jardinística del plano de Texeira, a juicio de José del Corral: la zona comprendida entre la calle de Alcalá, el Paseo de Prado y la Carrera de San Jerónimo, atravesada por las calles del Sordo, la Greda y la calle de los Jardines. La densidad de espacios verdes tras las tapias y en el interior de las manzanas de ese área puede apreciarse en la vista comparativa de los planos de Mancelli y de Texeira (Fig. 3), pues ambos coinciden al mostrar la diversidad y extensión de jardines en la parte oriental de Madrid. No obstante Texeira es el único que permite centrar la atención en el jardín específico objeto de estudio. El jardín de Jean de Croÿ requiere contemplación minuciosa, pues llama poderosamente la atención en el plano de Texeira: un *hortus conclusus*, compuesto en principio por parterres y una fuente en medio, y bordeado en su perímetro de un emparrado corrido, una folía o un túnel de verdura, particularidad muy singular que se aprecia a la perfección, a vista de pájaro, en la planimetría madrileña de hacia 1650.

Resulta elocuente esta folía, que choca con el resto de las parcelas ajardinadas del plano. Texeira recoge la jardinería de forma abstracta, sintética, en una simplificación que llama la atención por su ambivalencia, ya que comporta por un lado una visión básica y general de todos los jardines y huertos interiores de la ciudad, sin aparentes omisiones; por otro lado, una visión reduccionista del jardín, que lo compendia en huertos de planta de crucero, a la manera monástica, de cuatro o seis parterres en torno a una fuente, algunas fuentes escultóricas, tapias, puertas de entrada, escaleras y alguna terraza en los jardines más amplios, y sobre todo hileras de árboles, entre ellos los cipreses; también algún estanque o lavadero. Pero sabemos que hubo parcelas ajardinadas muy refinadas, especialmente los de los caserones aristocráticos que, según los inventarios hablan de más fuentes, esculturas, quioscos y casetas, ingenios de agua para el riego y para el divertimento, además de pérgolas, enrejados y otras labores propias de las técnicas jardineras, que se sustentaban en *treillages* o armazones de madera.

Texeira sintetizó y, por ello, es especialmente significativa la folía en crujiás del jardín de Jean de Croÿ, una pérgola que no es especialmente común en el resto de los jardines privados recogidos por el cartógrafo portugués. Puede detectarse la presencia de folías o estructuras vegetales en solo diez ejemplos claros (y alguno más un tanto dudoso) dentro del plano, constituyendo todos ellos espacios ajardinados ubicados en zonas periféricas del Madrid de mediados del siglo xvii, aunque evidentemente debieron existir numerosos emparrados en las huertas madrileñas necesitadas de sombra durante el estío (Fig. 4). Este hecho refuerza la idea de que los jardines representados con dichas pérgolas podrían constituir ejemplos especialmente singulares o representativos a pesar de su carácter privado o semiprivado. Los casos destacados abarcan principalmente residencias nobiliarias o de miembros destacados de la corte (letras A-F), aunque también se encuentran espacios religiosos o conventuales (letra H), y entornos

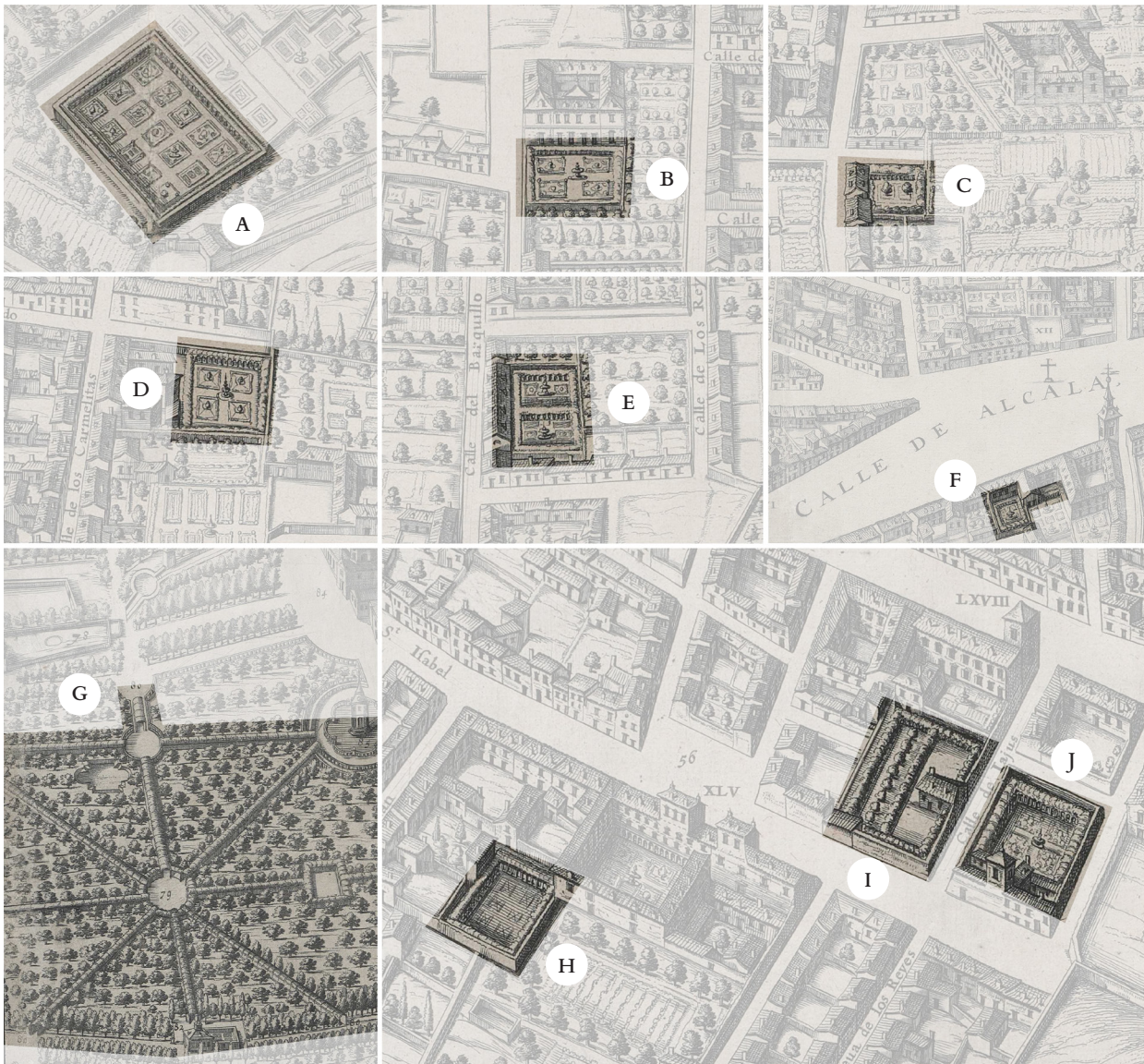


Fig. 4. Detalles extraídos de la *Topographia de la Villa de Madrid*, de Pedro Texeira. Se destacan los espacios pergolados representados en el plano: A) HOJA 7, Huerta de la Florida; B) HOJA 9, Casa y Jardín de don Juan Serrano Zapata (entre calles Barquillo, Piamonte y Carmelitas); c) HOJA 9, Casa de Campo de Buenavista, calle Barquillo; D) HOJA 9, Mayorazgo de Sande y Mesa, entre las calles Barquillo y Carmelitas; E) HOJA 9, Finca entre la Calle Barquillo y la Calle de los Reyes; F) HOJA 9, Jardín del conde de Solre (convento de las Baronetas en la época de P. Texeira), calle de Alcalá; G) HOJA 15, El ochavado, Jardines del Palacio del Buen Retiro; H) HOJA 19, Convento de Santa Isabel y Colegio de Nuestra Señora de la Asunción, calle de San Cosme y San Damián con Santa Isabel; I) HOJA 19, Jardín del Hospital de la Pasión, calle de Santa Isabel, y J) HOJA 19, Casa de Francisco Osorio, calle de Santa Isabel. Todos los detalles se presentan a la misma escala. Elaboración propia.

de beneficencia (letra i). Mención aparte merece el jardín ochavado del Buen Retiro (letra g), con sus monumentales galerías vegetales confluyentes en el punto central del complejo.

Las pérgolas y folías se expandieron en algunos de los jardines aristocráticos madrileños a imitación de las composiciones realizadas en los jardines de los Reales Sitios, que incorporaron umbría y frescor a lo largo del siglo xvii, modelos que procedían de la jardinería europea del Renacimiento. Un



Fig. 5. Pedro Texeira, detalle de la Hoja 9 de la *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656. Detalle del jardín de la residencia urbana de Jean de Croÿ, con la evidencia gráfica de un espacio rectangular con pérgolas vegetales, parterres y fuente central

ejemplo notable de incorporación de pérgolas fueron las folías o calles cubiertas del Jardín de la Isla en tiempos de Felipe IV y cuya reconstrucción virtual se está llevando a cabo, siguiendo los grabados que popularizó Louis Meunier (Merlos y Román, 2022, 189 y ss.). De todos los jardines que se muestran en la Fig. 4 el más reducido es, precisamente, el que poseyó el conde de Solre en la calle de Alcalá (letra f). El afán por mostrar de que en dicho espacio existían estructuras de madera, en un solar comparativamente tan reducido con respecto a otros similares, ahonda precisamente en la singularidad de dicho jardín (Fig. 5). Esta evidencia se suma a la fuente pictórica que se aborda a continuación y que, en diálogo, permitirán el abordaje de hipótesis reconstructivas de un modelo de jardín icónico.

Juan van der Hamen y la *Ofrenda a Flora* (1627)

El capitán flamenco Jean de Croÿ se está convirtiendo en protagonista de los estudios sobre relaciones diplomáticas y artísticas del reinado de Felipe IV (entre otros, Esteban Estríngena, 2011, y Hortal Muñoz, 2011); sus continuos viajes a las diversas cortes europeas en misión diplomática al servicio del rey deben ser tenidos en cuenta a la hora de valorar sus amplios conocimientos e intereses. Incluso a la hora de entender la existencia de una pérgola de ese calibre en su jardín, un modelo que podría haber conocido a través de sus viajes más allá de su propio origen flamenco.

Además de su residencia urbana, Jean de Croÿ poseía una finca con una gran huerta en la ribera del Manzanares en el Camino del Pardo, una especie de villa suburbana que compró en 1628 conocida

posteriormente como la Huerta de Sorá, visible en el plano de Texeira, que contaba con dos pabellones, sin duda destinados al descanso y al ocio. Uno de ellos albergaba pinturas. En esta huerta se cultivaban especies exóticas de flores y abundantes productos hortícolas. Por un documento del Archivo de Protocolos de Madrid, relativo a la venta de plantas y especies de esta finca, con motivo de la muerte del dueño, se especifica la existencia de anémonas, rosales, naranjos, limoneros, limas, alcachofas, cebada, uvas, ciruelos, manzanos y espárragos. La huerta contaba con una bomba de agua (Scheffler y Ramón-Laca, 2005, 135). Se entiende, pues, que fuera un entusiasta de la botánica, amén de un avezado conocedor de las plantas: en 1638 hizo traer de Génova 6.300 plantas de diversos géneros para los plantíos del Buen Retiro (Simal, 2017, 2518-2519, nota 691). El túnel vegetal que crecía en su jardín urbano implicaba un celo manifiesto en su cuidado, y por ello se explica “las grandes tijeras”, entre regaderas y fuentes de cobre, elementos imprescindible para mantener controlado el crecimiento de plantas de una pérgola, en un jardín que contaba con una caseta y que se nutría de agua procedente de una de las fuentes de la Castellana.

Fue además un coleccionista de arte, albergando una colección de pintura, especialmente de pintura flamenca, que sería tasada por Félix Castelo y Felipe Diricksen (Cherry, 1999, 193, nota 137 y Burke y Cherry, 1997). De los más de 150 cuadros colgados en su casa de la calle Alcalá, sólo 6 fueron de temática religiosa. El hecho de que más de la mitad de su colección fuera pintura de paisaje es una novedad en el coleccionismo madrileño, que ha quedado subrayado por los estudiosos, al igual que la altísima calidad de la colección. También se incluía pintura de flores, naturalezas muertas y asuntos de género, sin olvidar numerosas alegorías de los maestros flamencos. Poseía además trece figuras de bronce de emperadores romanos, que se citan en su inventario postmortem, además de otras esculturas (Helmstutler Di Dio y Coppel, 2013, 221-224).

Estamos, pues, ante un personaje culto, viajero y coleccionista. Y además mecenas en el mundo de las artes y de las letras del Madrid del Siglo de Oro, el protector de uno de los grandes artífices de la pintura cortesana del reinado de Felipe IV, Juan van der Hamen (1596-1631), buen retratista y el gran bodegonista español de esta centuria, señalado también como uno de los mejores pintores de flores del siglo XVII. Su creciente importancia en la historiografía se traduce en los numerosos trabajos e investigaciones, así como exposiciones, que han tenido lugar en las últimas décadas (William Jordan, 2005; Peter Cherry, 1999; Luis Ramón-Laca y Félix Scheffer, 2005).

Van der Hamen, que era también de origen flamenco y miembro de la Guardia de Archeros de Corps, estuvo muy ligado al ambiente literario del Madrid de la segunda década del siglo xvii. Su hermano, Lorenzo, fue un destacado intelectual, y entre sus amistades sobresalen la de Lope de Vega (Sánchez, 2009) y Juan Pérez de Montalbán. Este mencionó al pintor entre los madrileños ilustres, al igual que le citaría también Vicente Carducho, mientras el pintor produjo una galería de retratos de prestigio literario de enorme repercusión literaria (Portús, 2020) que deben ser tenidos en cuenta en la confluencia literaria del mecenazgo de Jean de Croÿ y sus residencias madrileñas (Scheffler y Ramón-Laca, 2005, 140-142; Ripollés, 2016, 155-199).

Entre la producción de Van der Hamen destaca dos alegorías conservadas, de grandes dimensiones, cuyo contexto se encuadrarían en un ciclo dedicado a las estaciones, según las investigaciones, y fueron realizadas cuatro años antes de su prematura muerte. La primera *Vertumno y Pomona*, de 1626, propiedad del Banco de España, y la segunda, la *Ofrenda a Flora*, de 1627, del Museo Nacional del Prado, están representando el verano y la primavera, respectivamente. Con esta última alegoría, se ha relacionado esta pieza de Lope de Vega que recogió Palomino en *El Museo Pictórico*:

“Si cuando coronado de Laureles,
copias, Vander, la Primavera amena,
el lirio azul, la cándida azucena,
murmura la ignorancia tus pinceles:
Sepa la envidia, castellano Apeles,
que en una tabla, de tus flores llena,
cantó una vez burlada Filomena,
y libaron abejas tus claveles” (Palomino, 1988, 199).

El jardín actuó como espacio propicio para el desarrollo de alegorías poéticas en el paso del Renacimiento al barroco, algo muy evidente en Lope de Vega (Samson, 2011, 126). La alusión de Van der Hamen como el “castellano Apeles” en los anteriores versos de Lope se suma a otras menciones del escritor a ese pintor antiguo con respecto al hispanoflamenco⁴. En una de ellas además, se introduce la figura de Júpiter:

A JUAN DE VANDER HAMEN VALDERRAMA, PINTOR INSIGNE.
SONETO

Al Olimpo de Júpiter divino,
donde rayos de sol forman doseles,
a quejarse de vos, o nuevo Apeles,
con triste voz Naturaleza vino.

Dijo, que vuestro ingenio peregrino
le hurtó para hacer frutas sus pinceles;
que no pintáis, sino criáis claveles,
como ella en tierra, vos en blanco lino.

Júpiter las querellas escuchadas
hizo traer un lienzo, y viendo iguales
con las que ella crió las retratadas;

mandó, que vos pintéis las naturales,
y ella pueda sacar de las pintadas,
quedándose en el cielo, originales. (Vega Carpio, 2003)

El hecho de que se asocie a Van der Hamen con un pintor de la antigüedad clásica, y que se vincule su actividad a la del dios Júpiter dialoga con la interpretación iconológica aportada por Scheffler y Ramón-Laca acerca de la *Ofrenda a Flora* (2005, 139-140). Una parte importante de la composición de Van der Hamen deriva de un grabado flamenco de Jan Saenredam en que se representa la estatua de Júpiter sobre plinto como dios planetario promotor de las artes liberales con una pérgola en forzada perspectiva detrás (Fig. 6). La inscripción latina en el pie de la calcografía indica lo siguiente:

*Artibus exorno varys ego Jupiter orbem
Omnis et e nostro manat Sapientia fonte*

[Yo, Júpiter, adorno el mundo con las artes
Todo el conocimiento brota de mi fuente]

⁴ Las comparaciones de Van der Hamen con pintores de la antigüedad grecolatina se extienden en Lope también a Zeuxis, por ejemplo, como ya se ha analizado en otros lugares (Ripollés, 2016, 156)



Fig. 6. Izquierda: Jan Pietersz Saenredam, *Júpiter presidiendo las Artes Liberales* (Serie de los *Siete Dioses Planetarios*, a partir de dibujos de Goltzius), 1596. Grabado sobre papel verjurado (lámina de 25.5 × 17.8 cm). Derecha: *Ofrenda a Flora* (detalle)

Según Scheffler y Ramón-Laca la presencia de Júpiter en el óleo, en la misma posición y punto de vista que en el grabado —si bien no sobre plinto sino plato de una aparente fuente—, no ha sido acompañada por Van der Hamen por sus atributos o facilidad de identificación (ocultos en parte por las hiedras), quedando como una alusión escultórica anticuaria. Y, sin embargo, sí se ha trasladado el sentido de las artes liberales al óleo, en la línea de ennoblecimiento del arte de la pintura tan común en la pintura española del Siglo de Oro, y en particular aludiendo a la pintura de flores que inunda la parte baja del lienzo (Portús, 2020). Destacan, y ahí radica la clave de la asociación entre pintura y poesía, arte y naturaleza, y renacimiento de lo antiguo, que Van der Hamen, al representar a la diosa Flora, remite a la mítica pintura de Glicera, obra de Pausias. Las comparaciones entre Van der Hamen y Pausias se iluminan desde la lectura de Plinio y aluden al tema de la creación por la belleza, y de la confrontación de arte y naturaleza (Ramón-Laca y Scheffler, 2005, 372; Ripollés, 2016, 185-186). Dicha pugna cae, en los versos de Lope, del lado de Van der Hamen, constatando que “el arte es una imitación de la naturaleza que puede llegar a superarla” (Sánchez Jiménez, 2019, 280).

Para ahondar en esta cuestión puede profundizarse en la idea del cuadro de la *Ofrenda a Flora* como composición construida a partir de diferentes fuentes, siempre con la finalidad de superar a su referente natural desde la idea de dignidad de la pintura. En el inventario de bienes de Van der Hamen, recogido por William B. Jordan en su tesis doctoral, se cita una serie de grabados que, a la luz de la utilización de la mencionada estampa de *Júpiter presidiendo las Artes Liberales*, bien podría corresponder con la serie completa de Saenredam, titulada *Los siete dioses planetarios*. El referido documento



Fig. 7. Izquierda: Jan Pietersz Saenredam, *La mañana* (Serie *Las cuatro horas del día*), ca. 1595-98. Grabado sobre papel verjurado. Lámina de 21.2 x 15 cm. Derecha: Juan Van der Hamen y León, *Pomona y Vertumno*, 1626. Óleo sobre lienzo, 220 x 149 cm, Madrid, Colección del Banco de España.



Fig. 8. Izquierda: Jan Pietersz Saenredam, *El mediodía* (Serie *Las cuatro horas del día*), ca. 1595-98. Grabado sobre papel verjurado. Lámina de 21.1 x 15 cm. Derecha: Juan van der Hamen y León, *Ofrenda a Flora*, 1627. Óleo sobre lienzo, 216 x 140 cm, Madrid, Museo del Prado



Fig. 9. Detalle de capitel corintio rematado por arpía. Fuente de las Arpias o del Niño de la Espina del Jardín de la Isla de Aranjuez. Imagen: los autores



Fig.10. Hipótesis de reconstrucción virtual de la pérgola frente a la Fuente de Venus, Jardín de la Isla de Aranjuez, ca. 1665. Render obtenido a partir de modelo 3D desarrollado en software Blender 3.1 (Merlos Romero y Román Aliste, 2023)

indica “mas diez y siete Planetas de estampa y luminadas a dos rreales cada vna catorce rreales” (Jordan, 1967, 220), y aunque de la tasación se deduce que el recuento corresponde a siete estampas, número coincidente con el conjunto de la serie⁵, se alude al mismo tiempo a “diez y siete”, que quizás podría incluir otras calcografías de series dispares, valoradas en el mismo lote. Esa posibilidad se puede ver reforzada por la aparente inspiración en dos figuras —realmente la misma figura en dos estampas de otra serie— para la composición de sendos personajes femeninos en los óleos de *Pomona* y *Vertumno* y de la *Ofrenda a Flora* (Figs. 7 y 8). La serie a la que pertenecen las calcografías referidas se titula *Las cuatro horas del día* (1595–98), obra también de Jan Saenredam, siendo su primera y segunda estampas, correspondientes a *La mañana* y *El mediodía*, las que habrían inspirado, respectivamente, la posición de las figuras de Pomona y de Flora en la pareja de cuadros pintados por Van der Hamen para el conde de Solre. Cabría preguntarse si Van der Hamen conoció ambos grabados por la coincidencia de posturas en dos estampas consecutivas en la misma serie y vinculadas simultáneamente a dos óleos concebidos de manera probablemente unitaria.

En el caso de *El mediodía* en relación con la *Ofrenda a Flora*, el aparente vínculo puede tener incluso lecturas más allá del elemento formalista (Fig. 8). Partiendo de la similitud de la figura de la mujer sentada de medio perfil mientras realiza encaje de bolillos, o incluso la forzada perspectiva de las arquitecturas de la parte izquierda de la composición —con unas líneas de fuga equiparables a las de la pérgola del óleo de Van der Hamen—, el interés del grabado puede residir en su carácter alegórico al

5 La serie completa de los *Siete dioses planetarios*, grabada por Jan Saenredam en 1596 a partir de dibujos de Goltzius, se compone de las estampas *Saturno presidiendo la Agricultura*; *Júpiter presidiendo las Artes Liberales*; *Marte presidiendo las Artes de la Guerra*; *Apolo presidiendo las Artes del Gobierno*; *Venus presidiendo las Artes del Amor*; *Mercurio presidiendo las Artes* y *Diana presidiendo la Navegación y la Pesca*. (Boon, 1980, 41–44)

representar las artes mecánicas en la hora central del día. Los oficios presentes en la estampa, carpintería y bordado, son los mismos cuyos resultados tangibles y refinados alcanzan a ser representados, en competición con la naturaleza, en la *Ofrenda a Flora*. Por una parte, las folias dejan vislumbrar vagamente un armazón líneo e incluso una columna toscana en el arranque del arco; por otro, las artes del tejido alcanzan una inigualable brillantez en las vestimentas de Flora y el paje. Y sin embargo, la naturaleza se sobrepone a la carpintería y al oficio textil, ocultando las estructuras de madera o ensombreciendo el brillo y colorido de los ropajes con la explosión floral. En línea con los debates ya apuntados, sería el oficio de la pintura el que integra y dignifica, ensalzando las calidades y sometiendo a la fugacidad, superando con ello, poéticamente, tanto a las artes mecánicas como a la naturaleza misma.

Siguiendo los estudios sobre poesía y paisaje en el Siglo de Oro, tomar conciencia de la tensión entre el jardín real —y todos los elementos que pueda contener— y la creación artística derivada de su contemplación es un paso previo necesario para poder considerar las imágenes (visuales o literarias) como fuente de estudio, especialmente si se orienta hacia una reconstrucción virtual. El jardín representado en la *Ofrenda a Flora* parece navegar entre ambos territorios: el de la inspiración real entremezclada con elementos procedentes de las artes plásticas o de la poesía. Peter Cherry indica que la confección del traje de Flora “recuerda al retrato formal, pero es en parte ficticia e indica una indeterminación entre los mundos de la realidad y el mito” (2022, 49). Por ejemplo, se ha destacado que la estatua marmórea representada en el centro del jardín —que, como se ha visto, es un Júpiter procedente de la estampa aquí desposeído de sus atributos águila, cetro y rayo— podría remitir a la colección de esculturas del conde de Solre (Cherry, 2002, 109–110). Como ya se indicó anteriormente, en el inventario realizado tras el fallecimiento del Conde, figuraban estatuas y cabezas de bronce de emperadores (Helmstutler Di Dio y Coppel, 2013, 222–223). Aunque existe discordancia en el material representado y el que se indica en la documentación, lo cierto es que el Júpiter del cuadro de Van der Hamen ha recibido el nuevo atributo de una corona de laurel, elemento inexistente en la estampa de Jan Saenredam, pudiendo con ello remitir veladamente a las representaciones imperiales coleccionadas por Solre. De igual modo, hay dos elementos en el cuadro que concuerdan con rasgos coetáneos de la jardinería de los Reales Sitios, y concretamente de Aranjuez, a la que el Conde podría estar tratando de emular si no en el jardín físico, sí al menos en su representación perdurable. El uso de las pérgolas está documentada desde época de Felipe II en el Jardín de la Isla de Aranjuez (Merlos Romero y Román Aliste, 2022; Fig. 10) y también aparecerá en los años inmediatamente posteriores a la elaboración del cuadro en los jardines del Palacio del Buen Retiro, como bien documentan fuentes pictóricas de Jusepe Leonardo, Louis Meunier o el propio plano de Pedro Texeira. De Aranjuez también puede estar tomando la referencia a las arpias en la base de la fuente, puesto que aproximadamente una década antes de la fecha de elaboración del cuadro se habían colocado las esculturas que darían el nombre de *Fuente de las Arpias* a uno de los principales hitos del Jardín de la Isla (Fig. 9)⁶.

Para William Jordan la *Ofrenda a Flora*, junto a su pareja *Pomona* y *Vertumno*, es un reflejo extraordinario del espíritu literario del Madrid de la década de 1620, del ambiente artístico y de la poesía del momento. Puede decirse que son el producto del cenáculo que el II Conde de Solre aglutinó en sus moradas, tanto en la Huerta de Sorá como en su residencia de la calle de Alcalá, pero es en el huerto jardín de las riberas del Manzanares donde se encontraban las dos alegorías (Fig. 11). Enmarcadas en un mundo natural: un paisaje en el cuadro de 1626 y un jardín para la 1627. Resulta tentador relacionar ambas obras; *Vertumno* y *Pomona* con la finca de las riberas del Manzanares, y la *Ofrenda a Flora* con el jardín con pérgola que poseía Jean de Croÿ en Madrid. Estudiosos como Scheffler y Ramón-Laca no dudan en ver estas alegorías como fuentes de información para la reconstrucción de los jardines del

6 Ver el texto *Exedras, Arpias y Espina. Tres fases y tres dimensiones del jardín de la Isla de Aranjuez* de este mismo volumen, p. 153 y ss.



Fig. 11. Pedro Texeira, detalle de la Hoja 1 de la *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656. Detalle de la que fuera huerta suburbana de Jean de Croÿ en la ribera del Manzanares, consignado en la fecha de elaboración del plano con el número de referencia 141 (“Huerta del Marqués de Palacios”).

Jean de Croÿ, además de ver en la diversidad de plantas y frutos de estas pinturas un reflejo de los cultivos y plantíos del aristócrata. La *Ofrenda a Flora*, en su intento por alcanzar esa dignificación e impermanencia que ha sido destacada en líneas anteriores, puede representar de manera directa el jardín real del Conde, o bien un modelo perfeccionado de *hortus conclusus* basado en ese espacio real. No obstante, representa un esquema y composición de elementos representativos de un jardín nobiliario madrileño compatible con datos ofrecidos por Texeira, contando además con apoyos también documentados en el contexto cortesano de Madrid y de Aranjuez. Desde esta base modélica de vergel pictórico nacida de un espacio real, y en combinación con las evidencias sintéticas del plano de Pedro Texeira, se busca ofrecer, a continuación, una propuesta virtual deductiva de jardín madrileño de inicios del segundo cuarto del siglo XVII.

Proceso y resultados de la virtualización

El planteamiento de partida surgía de la pregunta acerca de la fiabilidad del plano de Pedro Texeira para acometer la reconstrucción virtual de la jardinería privada representada por el cartógrafo portugués, tomando uno de ellos como espacio de experimentación y de planteamiento de problemas. La metodología deductiva que se detalla a continuación se apoya en el Texeira, pero demanda fuentes visuales complementarias, en este caso el mencionado óleo de la *Ofrenda a Flora*, incluso considerando su carácter de obra parcialmente configurada a partir de diferentes fuentes gráficas. El proceso que se detalla a continuación busca obtener todas las evidencias posibles a partir del tratamiento digital y



Fig. 12. Hipótesis de continuación de los elementos supuestamente cortados en la parte derecha del cuadro *La Ofrenda a Flora*: cornucopia y pérgola destacados con línea blanca (elaboración propia). Comparación con la obra *Pomona y Vertumno*, que permite observar la simetría en la disposición de las cornucopias respectivas.

tridimensional de ambas fuentes gráficas. En el caso del cuadro de Van der Hamen se recurre a reconstrucción de la espacialidad representada a partir de las leyes de la perspectiva, y en lo relativo al plano de Pedro Texeira se cotejan a las cartografías históricas en combinación con los recursos digitales SIG.

El espacio del jardín representado en la *Ofrenda a Flora*

La obra de Van der Hamen datada en 1627 nos muestra a Flora sentada junto a una cornucopia en lo que parece el interior de una estructura de madera recubierta de vegetación, quizás algún tipo de pérgola como las que se observan en el segundo plano, aunque con una configuración más abierta. Podría interpretarse que la única diferencia entre la estructura vegetal del fondo y la que cobija a Flora es la presencia de ventanas o espacios entre pilares en este primer plano, frente a la ininterrumpida frondosidad vegetal del resto de pérgolas. El contraste no radica sólo en la apertura/recogimiento sino que, además, la galería del primer término aparenta disponerse en sentido perpendicular a las folias del fondo. El óleo muestra una gran densidad de elementos, comprimidos en una escena en la que se ocultan tantos elementos como se sugieren. Como se ha destacado anteriormente el cuadro de la *Ofrenda a Flora* hace pareja con *Pomona y Vertumno*, aunque las dimensiones de ambas obras no son exacta-

mente iguales. El cuadro de Flora podría haber sido recortado en su parte derecha, perdiendo parte de la composición (Cherry, 2022, 46). Si se recuperan las dimensiones de anchura para equipararlas a las de *Pomona y Vertumno* (229 x 149 cm), y se realiza una hipótesis de ampliación de los elementos representados puede obtenerse información adicional sobre las simetrías internas del cuadro, así como las que afectan a la pareja de óleos (Fig. 12). La cornucopia de Flora puede recuperar su apariencia tomando como referencia la que acompaña a Pomona, puesto que ambos cuadros parecen ser simétricos, al menos en lo que respecta a la dirección en la que brotan los frutos y flores en lienzos respectivos. Y, además de ello, es posible intuir la presencia de una segunda pérgola en perspectiva en la parte derecha del cuadro, también en relación axial con la que protagoniza la parte izquierda del óleo de la *Ofrenda a Flora*. Las líneas en fuga de ambas folias permiten localizar el punto de fuga principal, que se encuentra en torno a la sien visible de Flora. Con ello queda confirmado que la estatua que corona el plato de las arpias se sitúa en el punto central entre las pérgolas, configurando algún tipo de plaza o espacio abierto regular. Al mismo tiempo, el desajuste entre la posición del punto de fuga y la posición central del espacio al que el espectador se asoma a través de la ventana vegetal, indica un punto de vista diagonal, y por ello mismo la sugerencia de un segundo punto de fuga a la izquierda, lejos de los límites del marco.

Mediante el *software* fSpy 1.0.3 se han dispuesto las líneas de fuga del cuadro para lograr la calibración de la cámara virtual —punto de vista con respecto al plano del cuadro— en el espacio virtual sobre el que se dispondrá la reconstrucción virtual del jardín representado (Fig. 13). Posteriormente, desde el programa Blender 3.4.1 se ha importado la calibración de fSpy y se han empezado a disponer los elementos que se muestran en la escena. En primer lugar, para el caso de las pérgolas se ha tomado

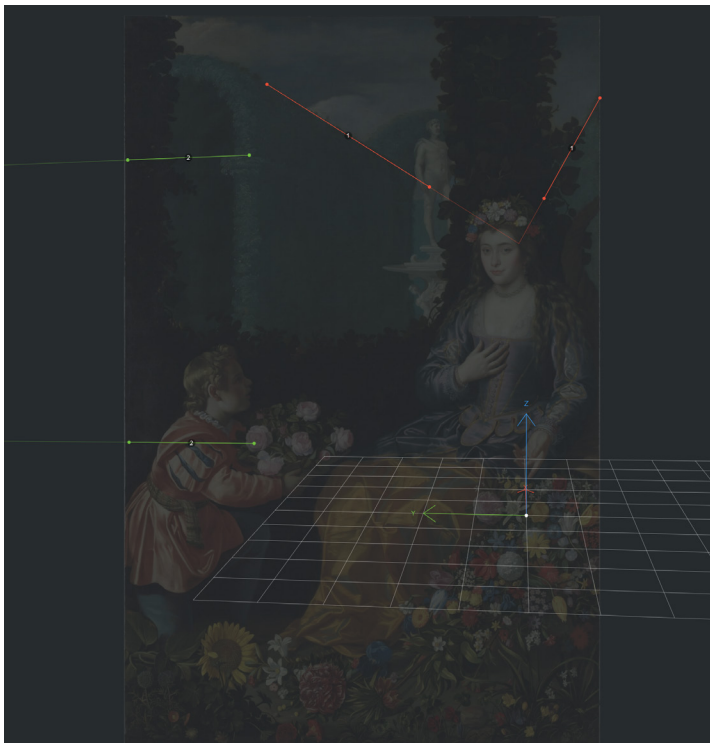


Fig. 13. Captura del *software* fSpy, en el que se han dispuesto las líneas de fuga a partir de los elementos regulares del cuadro: pérgolas y suelo del primer plano.

como referencia las soluciones estructurales ya desarrolladas en la reconstrucción virtual de las folias del Jardín de la Isla de Aranjuez (Merlos Romero y Román Aliste, 2022; Fig. 14), añadiendo en este caso el orden arquitectónico toscano que parece configurar el arranque de los arcos exteriores (Fig. 15).



Fig. 14. Folias de la espina principal del Jardín de la Isla de Aranjuez. Reconstrucción virtual (*matte painting*) a la izquierda en contraste con la principal fuente utilizada: la serie de Louis Meunier (1665), a la derecha (Merlos Romero y Román Aliste, 2022).

Siguiendo la disposición espacial obtenida, y según las proporciones que marca el propio lienzo (216 x 140 cm), se ha modelado una pérgola con una anchura de 2,4 m, altura hasta la clave de 4,5 m y con una profundidad de 8 metros. Las proporciones de las columnas toscanas que parece ocultarse tras la frondosidad vegetal alcanzan los 3 m incluyendo plinto. Las medidas resultantes son las que se acomodan a la posición y perspectiva representados según el punto de vista deducido (Fig. 16). El resto de los elementos han sido dispuestos del mismo modo, logrando recomponer espacialmente la representación bidimensional del cuadro (Fig. 17). Se obtiene de este modo una composición de jardín con dos folias paralelas con un espacio de aproximadamente 3,5 m entre ellas. La plaza que se puede deducir muestra cierta angostura, dada la profundidad y altura de estas bóvedas de cañón vegetales, especialmente si se tiene en cuenta que en su centro se levanta una fuente coronada por una estatua de mármol, que impediría la disposición de parterres en los lados menores de la plaza. No obstante, dado que el cuadro no muestra ninguna información relativa a parterres o trazado en el terreno se ha omitido cualquier referencia en ese sentido. Si se observa el óleo de Van der Hamen se puede comprobar la presencia de un arco vegetal de mayor altura, aparentemente rotado 45° con respecto a la dirección de



Fig. 15. *Render* obtenido mediante Blender. Disposición de la pérgola en perspectiva de la *Ofrenda a Flora*, en su posición según la composición del cuadro de van der Hamen. Elaboración propia

la pérgola izquierda, que responde a la función de vano esquinero y que, hipotéticamente se sostendría —aunque tal punto no se muestra representado— en otra galería similar que cerraría la plaza en su lado menor y en posición perpendicular a las ya dispuestas. Más aventurado resulta responder a la pregunta de si podría existir otro elemento esquinero similar en simetría con respecto al descrito, dado que esa zona del espacio aparece oculta en el óleo por una columna de hiedras y rosales. En la configuración propuesta se han dispuesto (Fig. 17) todos los elementos en simetría a lo largo del eje mayor de la plaza, a uno y otro lado de la estatua. A través del arco vegetal de la esquina se puede ver un último elemento vegetal, que parece ser el cierre del jardín y que le otorga esa imagen de *hortus conclusus*. Teniendo en cuenta que el punto de vista evade la total frontalidad, la disposición del plano del cuadro no es perpendicular a la escena que se dispone en profundidad longitudinal, y, dado que el *treillage* vegetal que cobija a los personajes del cuadro parece arrancar de una línea paralela al límite inferior del lienzo, se ha dispuesto de tal modo en el entorno virtual: con la ventana vegetal también inclinada unos grados con respecto al jardín representado.

En las Figs. 17 y 18 se pueden observar los resultados de la reconstrucción del espacio pintado tras el parapeto de vegetación en el que se exhibe la ofrenda y la abundancia floral. Se han mostrado de manera diferenciada (Fig. 18), mediante colores contrastantes, las diferentes partes lógicas de la representación en su disposición tridimensional. Por último se ha buscado replicar el entorno vegetal y desde la misma perspectiva que se observa en el cuadro de Van der Hamen (Fig. 19), con el fin de visualizar la equivalencia del cuadro y del *render* resultante una vez dispuestos los elementos vegetales mediante un

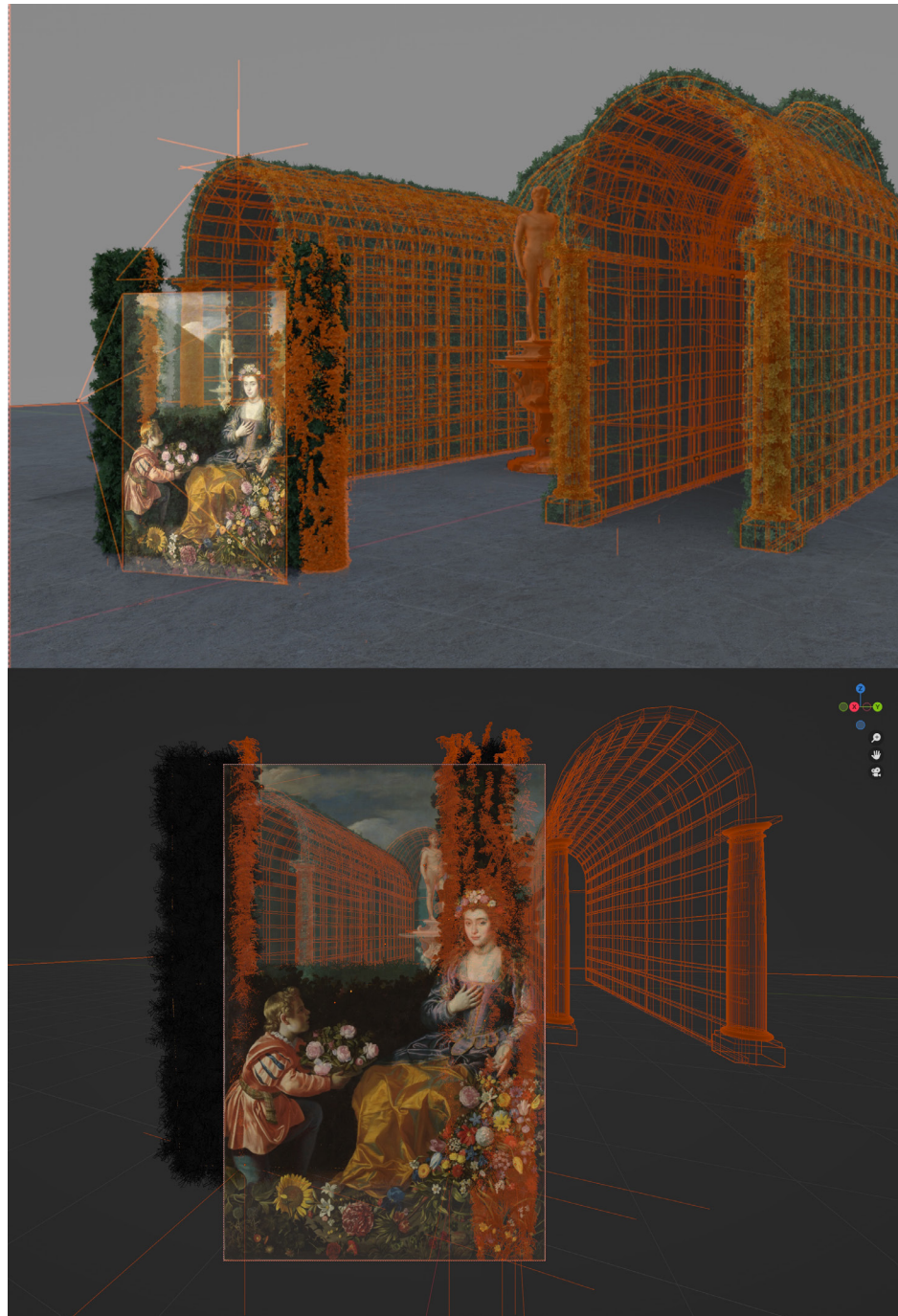


Fig. 16. Capturas del proceso de reconstrucción tridimensional del espacio representado en la pintura *Ofrenda a Flora* mediante Blender 3.4.1. Fotocomposición de la vista alámbrica y vista material (arriba) y de la vista alámbrica (abajo) mostrando la disposición del cuadro con respecto al entorno 3D.

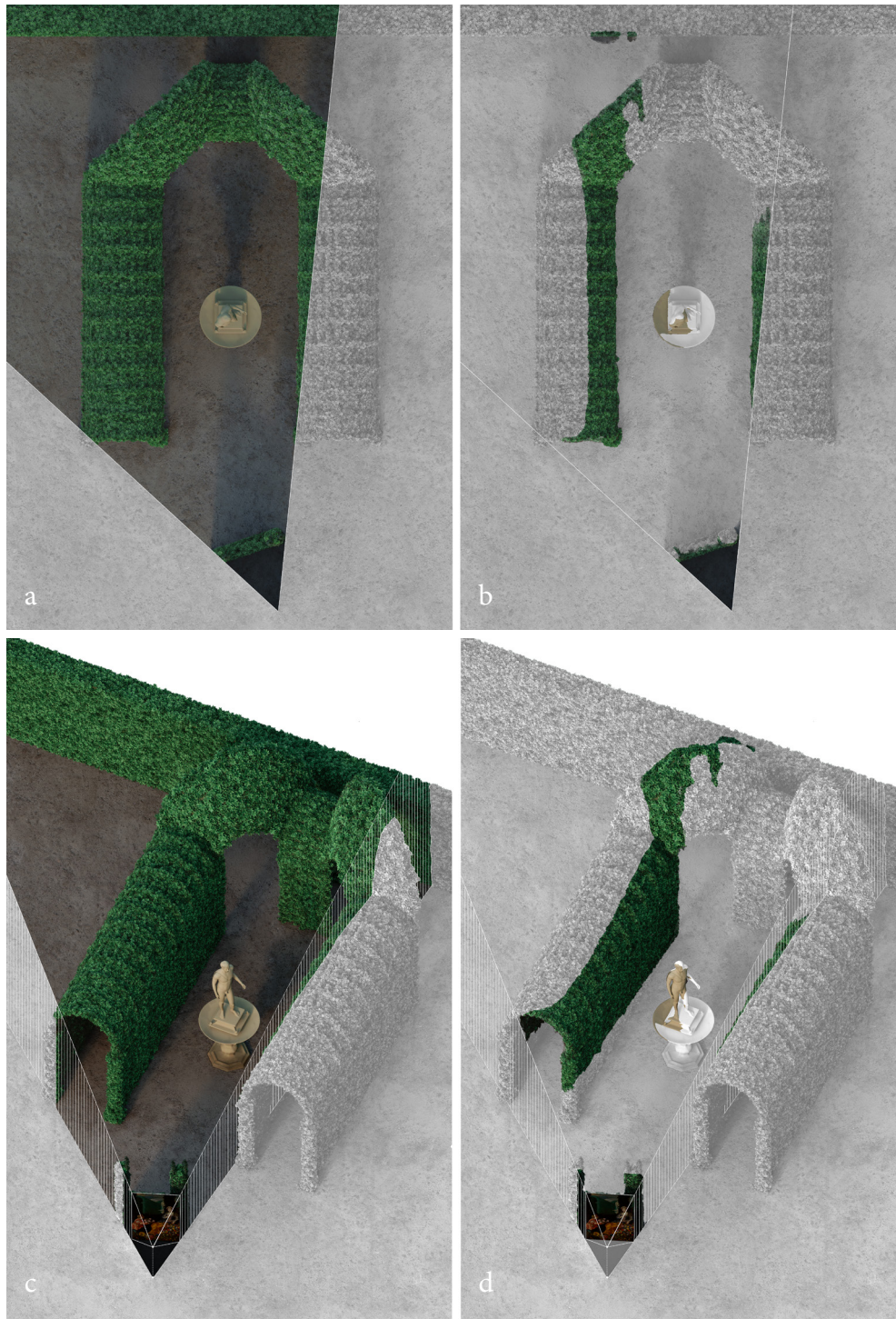


Fig. 17. Vistas cenital y aérea mostrando la posición del punto de vista y del plano del cuadro con respecto al espacio reconstruido del jardín pictórico. En las vistas a) y c) se muestra destacada en color la amplitud máxima de la vista del cuadro *Ofrenda a Flora*. En las vistas b) y d) se han coloreado solo aquellas partes visibles en el óleo de Van der Hamen. Elaboración propia.

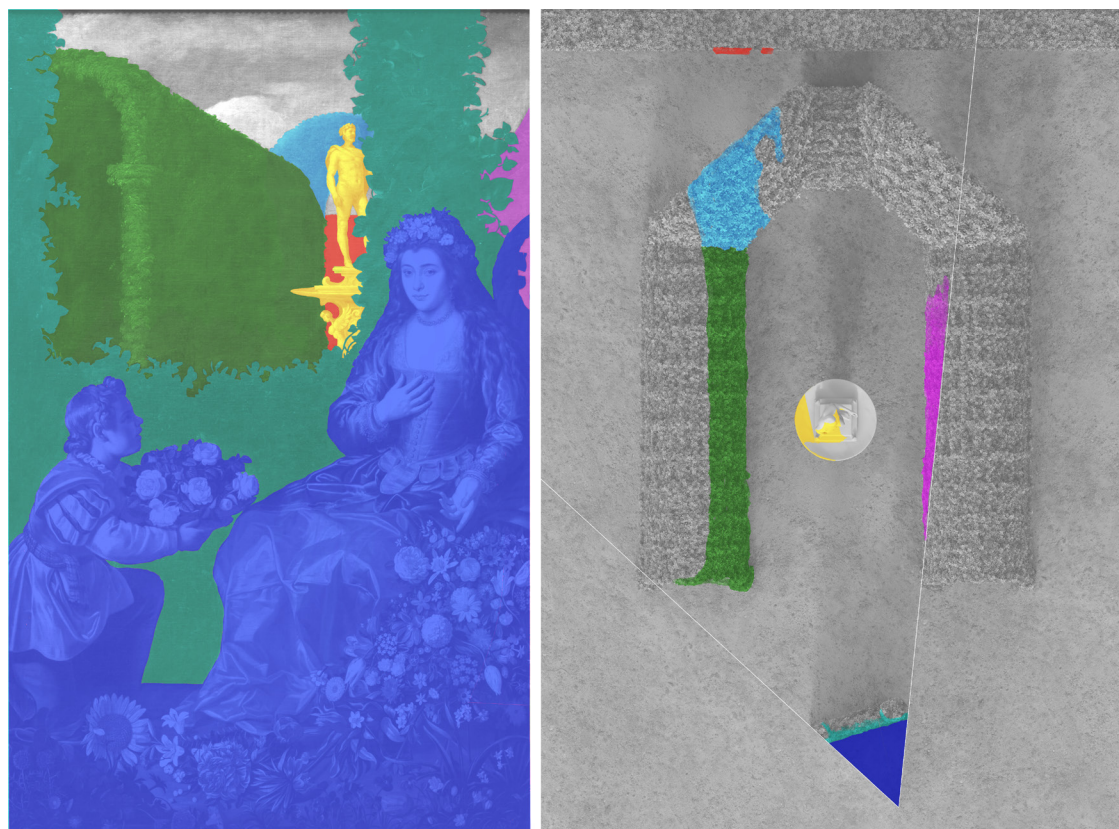


Fig. 18. Comparación de las partes diferenciables en el espacio, manifestadas mediante colores contrastantes, tanto en la pintura de la *Ofrenda a Flora* como en la vista cenital del entorno reconstruido. Elaboración propia,

sistema de partículas⁷. El resultado de esta disposición virtual del espacio que se vislumbra en la escena de la *Ofrenda a Flora* será retomado más adelante, una vez se esclarezca la posición y dimensiones del jardín del conde de Solre en su residencia de la calle de Alcalá.

Medios cartográficos históricos y digitales para la delimitación del jardín

Para apoyar esta reconstrucción se ha utilizado una metodología basada tanto en planos históricos como en modelos digitales del terreno derivados de la tecnología LIDAR, todos ellos orientados a definir la posición del jardín del II conde de Solre y sus dimensiones aproximadas. En la actualidad no queda vestigio alguno de la parcela original, que estuvo situada en parte de lo que hoy son los números 40 y 42 de la calle de Alcalá. La mayor parte del espacio del desaparecido jardín queda dentro del solar del actual Círculo de Bellas Artes (c/ Alcalá, 42).

La casa y el jardín del conde de Solre había sido adquirida por el marqués de Falces hacia 1620 junto a otra residencia contigua y pasó a manos de Jean de Croÿ a través de su tío Jacques, casado con

⁷ Para ello se ha utilizado el *addon* Gardener v1.2 y Geo-Scatter 5.3.1 para Blender.



Fig. 19. Vistas comparadas. A la izquierda, *render* obtenido en Blender 3.4.1 replicando la vista del cuadro *Ofrenda a Flora* (derecha) a partir de un entorno virtual 3D de los elementos de carpintería ocultos bajo la vegetación.

Ana María de Peralta de Falces. Las fuentes mencionan que la fachada contaba con 130 pies de anchura y lindaba con las propiedades de Don Rodrigo de Herrera y Jusepe Gonçales (Ramón-Laca y Scheffler, 2006, 362). Tras la muerte de Jean de Croÿ en 1638 se tiene constancia de la adquisición de la propiedad por parte de la Baronesa Beatriz de Silveira en 1648, al marqués de Falces (Verdú Berganza, 2002, 415). Beatriz de Silveira estaba embarcada en la fundación de un convento de carmelitas descalzas y utilizó parte de las dependencias para establecer su residencia, legando el resto a la congregación. Las primeras religiosas, posteriormente conocidas como *las baronesas*, empezaron a habitar el lugar, ya convertido en convento, a finales de 1651 y reaprovecharon las estructuras existentes para los nuevos usos, incluyendo la adaptación provisional de uno de los salones como iglesia (Velasco, 1980, 278). Ello refuerza la idea, ya expuesta con anterioridad, de que la imagen del jardín recogida en el Teixeira es anterior a este uso conventual, siempre teniendo en cuenta las hipótesis más extendidas acerca de la fecha de dibujo del plano del cartógrafo portugués. La construcción de la iglesia de esta comunidad carmelita no fue iniciada hasta después de la muerte de Beatriz de Silveira, acaecida en 1660, aprovechando el solar de la casa en la que había vivido la fundadora, contigua a las dependencias de la congregación

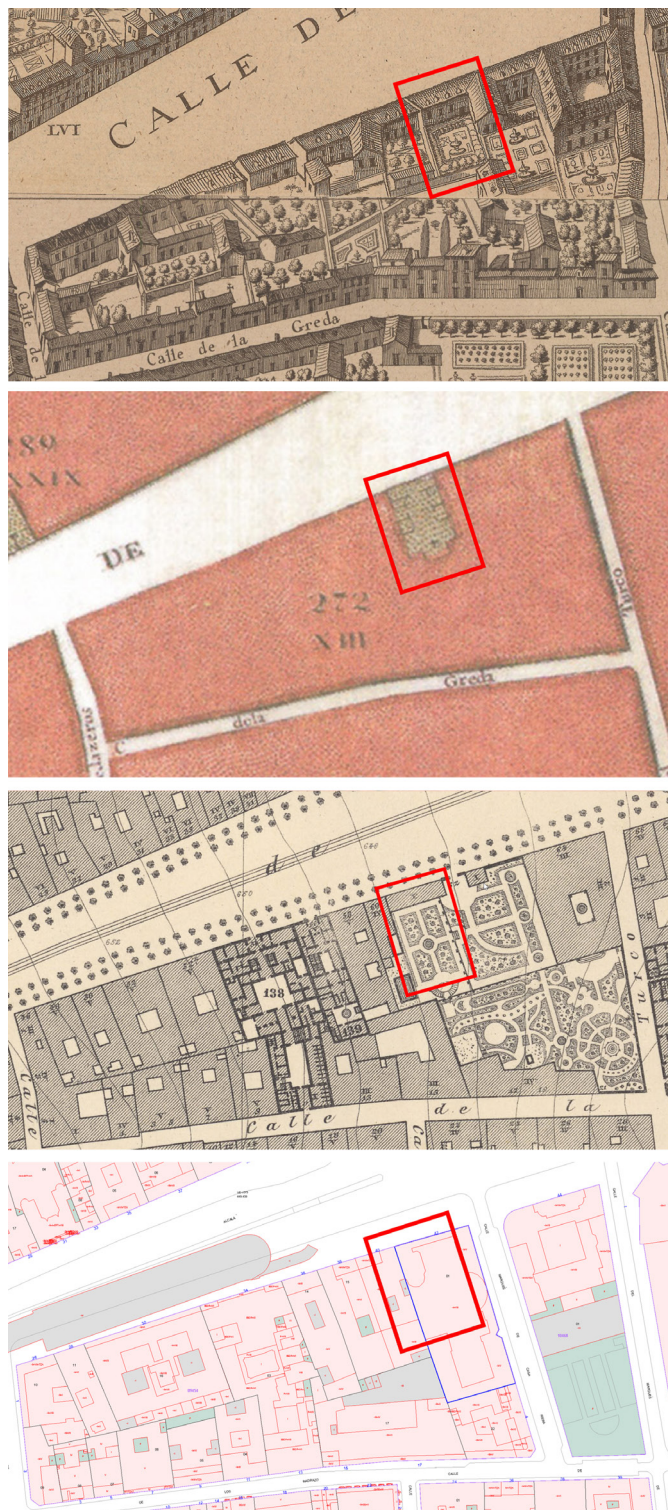


Fig. 20. Detalles de planos y planimetrías de los siglos XVII a la actualidad indicando el seguimiento de la posición del jardín de Solre a lo largo del tiempo. De arriba a abajo: a) Pedro Texeira, detalle de la Hoja 9 de la *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656; b) Antonio Espinosa de los Monteros, *Plano Topographico de la Villa y Corte de Madrid* (1769), detalle de la manzana 272 con indicación de la posición del convento de Las Baronesas; c) Carlos Ibáñez e Ibáñez Ibero, *Plano parcelario de Madrid* (1877), mostrando en el mismo emplazamiento los jardines del palacio del Marqués de Casa Riera; d) Plano catastral actual (2023), Dirección General de Catastro.

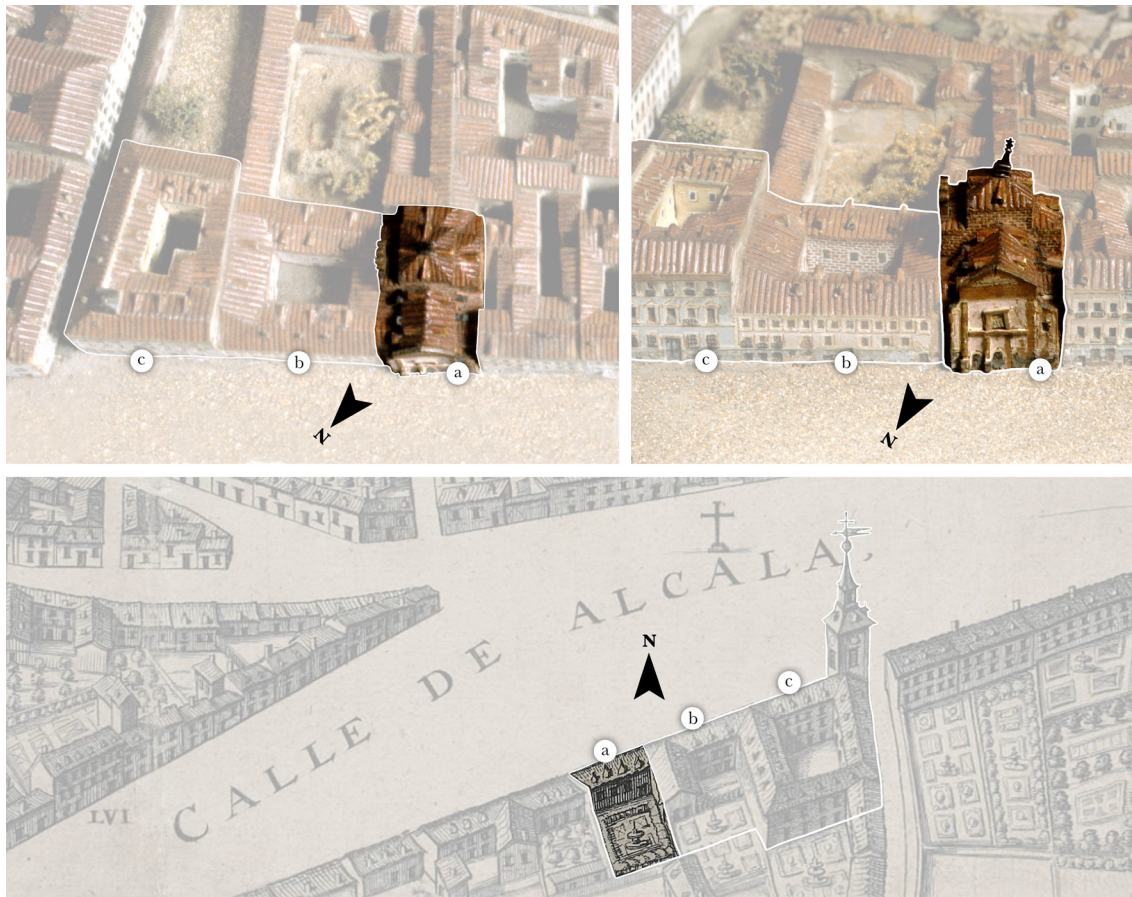


Fig. 21. Composición comparativa del solar ocupado por la iglesia del convento de Las Baronesas (figuras superiores) en la maqueta de León Gil de Palacio (1830), Museo de Historia de Madrid, y el mismo espacio representado en el plano de Pedro Texeira (Fotos de la maqueta: Pablo Linés, cortesía del Ayuntamiento de Madrid (Museo de Historia de Madrid) y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

(Verdú Berganza, 2022, 421-422). El proceso de cotejo planimétrico que se expone a continuación arroja numerosos indicios para suponer que la planta de la iglesia de la Baronesa se erigió en el solar del jardín pergolado representado en el Texeira y que había pertenecido a Solre. La anchura del templo correspondería con la amplitud del jardín, mientras que las dimensiones en sentido longitudinal sumarían a ese solar el de la casa que se abría a la calle de Alcalá (Figs. 21 y 22). Varias fuentes cartográficas documentan bien esta iglesia conventual, si bien no se ha localizado aún la traza de Juan de Lobera, que inició las obras con posterioridad a 1675. El convento fue expropiado en el proceso de desamortización de 1835 y fue derribado tres años más tarde. El solar pasó entonces a ser propiedad del Marqués de Casa Riera (Rull Sabater, 1996), que edificó una residencia y amplio jardín, con salida a tres calles: Alcalá, del Turco (hoy *c/ del Marqués de Cubas*) y de la Greda (actualmente *c/ de los Madrazo*). Nuevamente, el seguimiento planimétrico del espacio ocupado previamente por la iglesia de las Baronesas —en este caso mediante cartografías decimonónicas— permite aventurar que la misma parcela recuperó hacia 1840 su uso como jardín con parterres y fuente central (Fig. 23). A falta de nuevas investigaciones

Fig. 22. Modelo digital del terreno obtenido a partir de datos LIDAR del IGN al que se ha superpuesto una combinación de capas: *Planimetría general de Madrid* de 1750-51, *Plano Topográfico de la Villa y Corte de Madrid* de Espinosa de los Monteros (1769) y los límites de manzana actuales. Se destaca la posición y tamaño del jardín objeto de reconstrucción. Captura del proceso de trabajo en Blender.

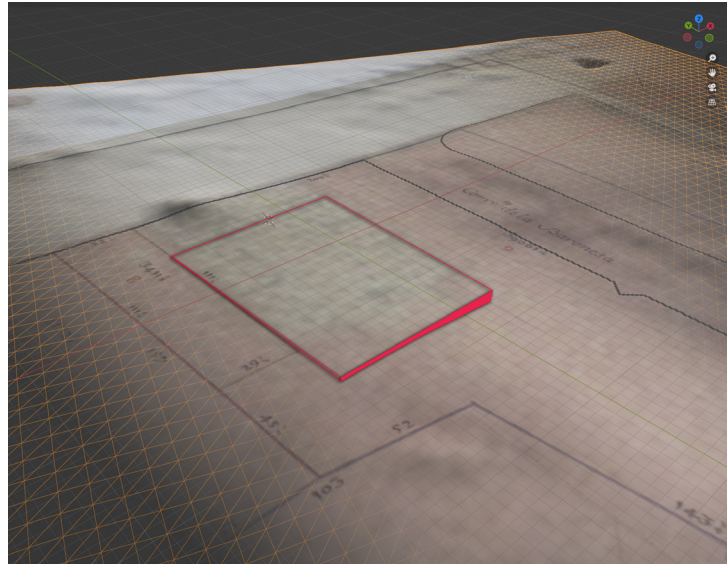
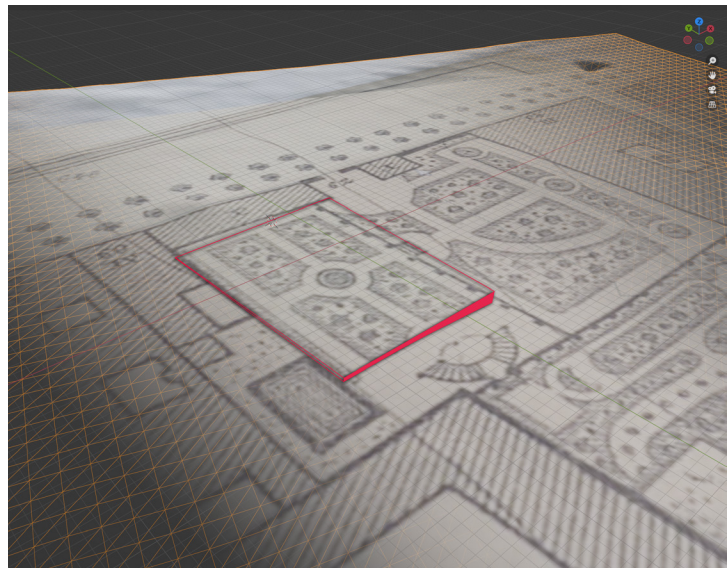


Fig. 23. Modelo digital del terreno obtenido a partir de datos LIDAR del IGN al que se ha superpuesto el *Plano parcelario de Madrid* (1877), de Carlos Ibáñez e Ibáñez Íbero. Se destaca la posición y tamaño del jardín objeto de reconstrucción. Captura del proceso de trabajo en Blender.



sobre estos jardines cabría preguntarse si la similitud de la configuración en el jardín representado en el Teixeira y el correspondiente a la misma parcela, construido dos siglos más tarde, y representado en los planos de Francisco Coello (1848) y de Ibáñez Íbero (1877), podría deberse a la recuperación de canalizaciones o cimentaciones conservadas bajo el solado de la iglesia de Las Baronesas durante unos 150 años. Finalmente el entorno de jardines y palacio del Marqués de Casa Riera cambió de manos y transformó su uso en los albores del siglo XX y, de modo particular, la parcela de interés para esta investigación acabó incorporada a los números 40 y 42 de la actual calle de Alcalá, el segundo de ellos ocupado hoy por el Círculo de Bellas Artes (Fig. 24).



Fig. 24. Captura de la vista 3D de Google Earth sobre la que se ha destacado con mayor intensidad la proyección en altura del solar que una vez ocupó el jardín del II conde de Solre. A nivel del suelo se indica, en línea amarilla, la posición y dimensiones de la parcela, hoy dentro del espacio de los números 40 y 42 de la calle de Alcalá. Elaboración propia

Los cimientos digitales de la reconstrucción parten del modelo digital del terreno (MDT) procesado en el software QGIS 3.28 a partir de datos LIDAR descargados del repositorio público del Instituto Geográfico Nacional. Sobre ese MDT se ha dispuesto el plano catastral actual de las manzanas hoy delimitadas por las calles de Alcalá, Cedaceros, los Madrazo y Marqués de Cubas. La información tanto de los límites exteriores de las manzanas afectadas —originalmente era una única manzana hoy atravesada por la calle del Marqués de Casa Riera— como de las parcelas interiores facilita parte del proceso de localización del solar original del jardín, mediante la superposición y comparación de diferentes cartografías de los siglos XVIII y XIX, además de la consabida referencia del plano de Texeira. Mediante el cotejo de cuatro planos de sendos siglos prácticamente consecutivos puede observarse el continuo cambio de uso y propiedad del espacio objeto de estudio (Fig. 20): de su función como jardín en buena parte del siglo XVII queda como fuente el plano de Texeira (1656); de su propiedad conventual y su reconversión en iglesia de Las Baronesas da testimonio el *Plano Topographico de la Villa y Corte de Madrid*, de Antonio Espinosa de los Monteros (1769); de su transformación en jardín nobiliario tras el proceso desamortizador da buena cuenta el *Plano parcelario de Madrid* de Carlos Ibáñez e Ibáñez Íbero (1877); y finalmente de su uso institucional y cultural actual (siglos XX-XXI) es reflejo el plano catastral actual (2023) descargado de la Sede Electrónica de la Dirección General de Catastro. De manera complementaria se ha cotejado el plano de Texeira con el que sería su equivalente tridimensional más próximo, la maqueta de León Gil de Palacio de 1830 (Fig. 21), corroborando la similitud de espacios entre ambas fuentes a pesar de los 175 años que las separan.

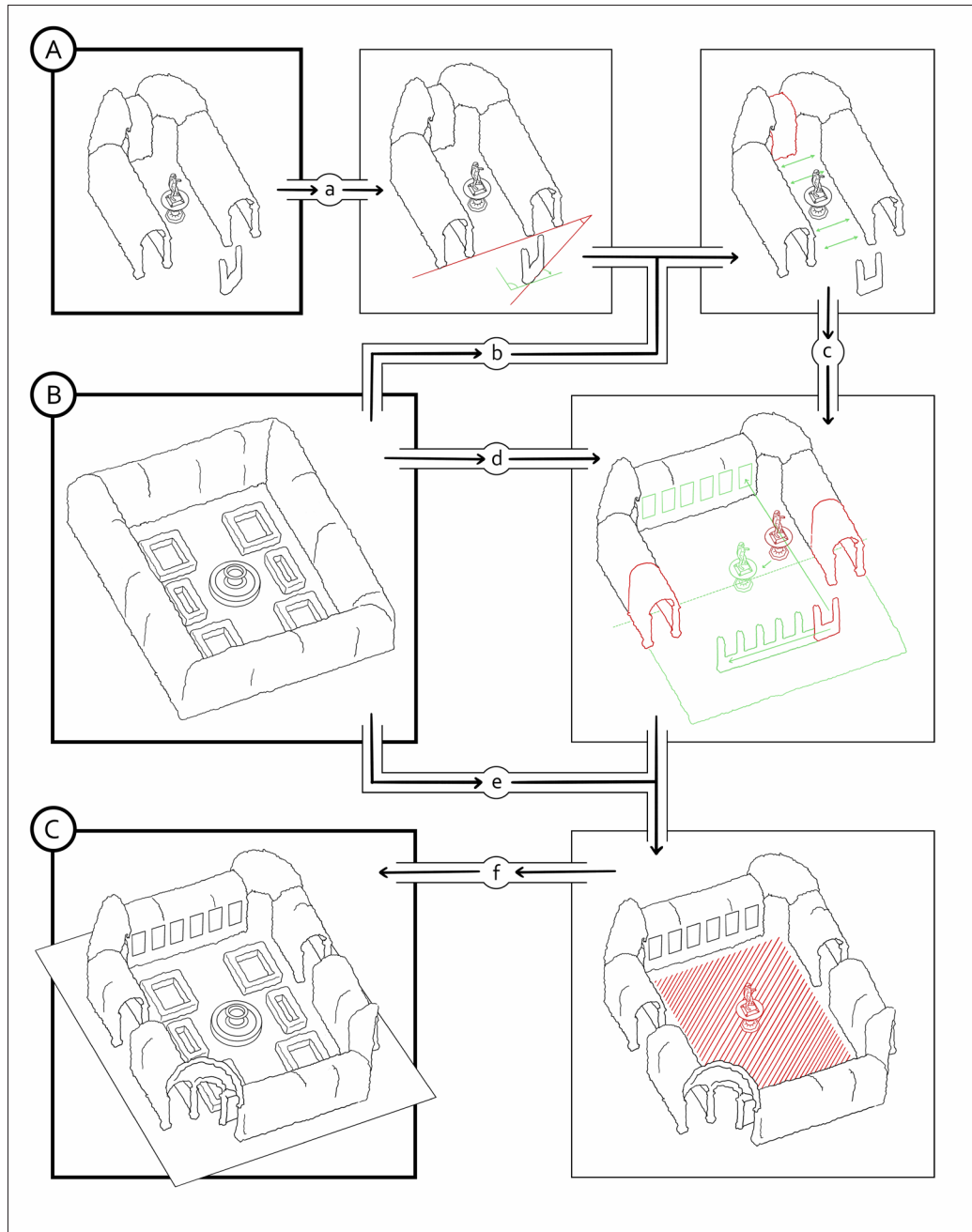


Fig. 25. Desarrollo procesual de la obtención del jardín reconstruido. Se parte de las fuentes A (deducción espacial del jardín representado en la *Ofrenda a Flora*) y B (hipótesis de reconstrucción del jardín según el trazado de Pedro Texeira) para la obtención de C, resultado final de la combinación compatibilizada de ambas fuentes. Elaboración propia.

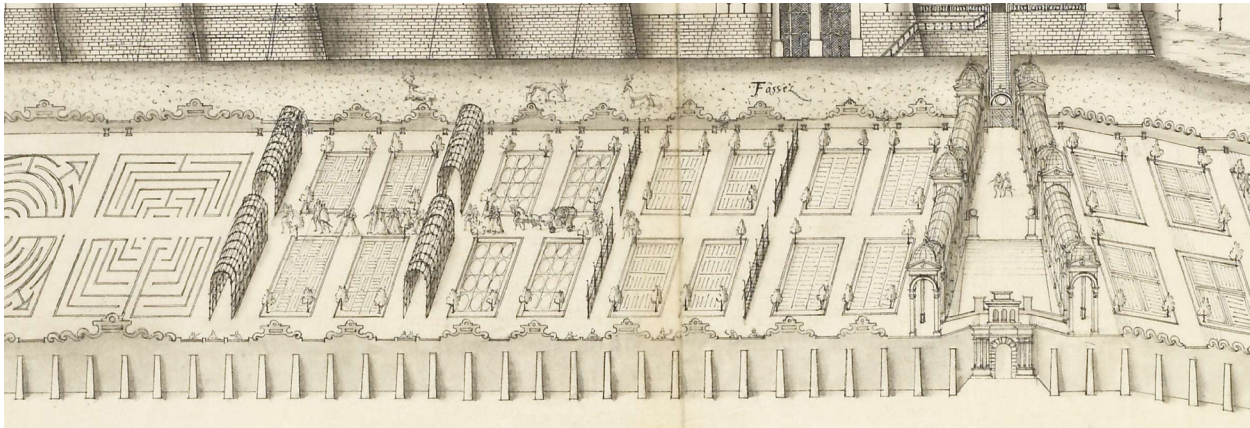


Fig. 26. Jacques Androuet du Cerceau, Dibujo del Château de Montargis, ca. 1570. 51,2 x 74,8 cm. Londres, The British Museum.

La trazabilidad del espacio del jardín a través de diferentes fuentes cartográficas ha sido analizada directamente sobre el modelo digital del terreno (Figs. 22 y 23) para definir unas dimensiones aproximadas de 20 x 28 m.

Integración y compatibilidad de dos modelos de jardín basados en fuentes visuales

La *Ofrenda a Flora* de Van der Hamen ofrece —a pesar de los obstáculos vegetales— una mirada en diagonal hacia un jardín con fuente y pérgolas. Por ello, el primer impulso que debe guiar la reconstrucción virtual de ese espacio es seguir los indicios que aporta esa vista conscientemente sesgada que probablemente se inspira en un jardín real. La hipótesis que defiende que Van der Hamen sigue referentes concretos viene reforzada por los indicios de fidelidad ya apuntados con respecto al plano de Pedro Texeira. Se cuenta, por tanto, con dos modelos compatibles entre sí, aunque con disonancias: el espacio que puede deducirse a partir de la *Ofrenda a Flora*, y que ya ha sido expuesto, y el que parece representar sintéticamente Pedro Texeira. El proceso que se describe a continuación busca compatibilizar ambos modelos, entendiendo que la economía de medios propia de una cartografía, y en particular la de Pedro Texeira, representa conceptos más que reproduce detalles, y el óleo de Van der Hamen introduce elementos enormemente característicos o particulares, que pueden ser extraídos como vestigios de un jardín real. Ambos modelos representan el punto de partida del proceso de reconstrucción virtual (Fig. 25). La deducción del espacio pictórico de la *Ofrenda a Flora* de Van der Hamen se sintetiza en el modelo A y la hipótesis de reconstrucción del jardín trazado por Pedro Texeira se resume en el modelo B. La combinación de ambas propuestas se desglosa en varios hitos hasta llegar a propuesta C.

Tal como se describe visualmente en la figura 25, el primer paso tomado a partir del modelo A consiste en corregir el ángulo de la estructura vegetal desde la que que hipotéticamente fue pintada la *Ofrenda a Flora*. Anteriormente se argumentó que tal obstáculo a la espalda de los personajes parece arrancar del suelo en una línea paralela al límite inferior del lienzo, estando el plano de la vista ligeramente inclinado a la luz de lo descrito (Fig. 17). No obstante, aunque el punto de vista pueda seguir evitando la frontalidad, se ha corregido la posición de la ventana vegetal (Fig. 25, paso a).

La siguiente característica que define a la reconstrucción del espacio representado en el cuadro es su carácter angosto, por la proximidad encontrada entre las pérgolas en perspectiva, con la fuente



Fig. 27. *Render cenital* obtenido en Blender 3.4.1 a partir del modelo virtual realizado en este estudio. Representación del jardín reconstruido a partir de la combinación de la información del plano de Pedro Texeira, la documentación cartográfica, y las evidencias compatibles con las fuentes anteriores extraídas del óleo de van der Hamen *Ofrenda a Flora*. Elaboración propia.

situada en el punto central. Por ello, el siguiente hito para lograr la compatibilidad de los modelos A y B consiste en ampliar el espacio entre las pérgolas (Fig. 25, paso *b*). Ello conlleva la ampliación del túnel vegetal que se encuentra en el lado menor, en la posición opuesta al punto de vista del cuadro, y cuyas dimensiones en anchura eran exiguas para la entidad esperable de una folia de esas características. Dadas las dimensiones hipotéticas del solar real en el que se ubicó el jardín del conde de Solre, esa ampliación se ha limitado al ancho total de 20 metros, dejando un pasillo exterior de circunvalación entre las pérgolas y los muros de la parcela, como se puede ver en la propuesta de reconstrucción (Fig. 27).

El siguiente hito en el proceso afecta a las dimensiones del lado mayor del espacio y a la consideración simétrica del jardín (Fig. 25, pasos *c* y *d*). En este caso no es posible, como sí ocurría en el paso anterior, la ampliación automática de las dimensiones de las pérgolas en su largo para amoldarlas al del modelo B y eventualmente al espacio del solar real. La dificultad reside en un detalle proporcionado por el cuadro de la *Ofrenda a Flora*, y es la visibilidad explícita del arranque del arco de la pérgola izquierda. Para mantener ese arco sobre columnas vegetales en la composición del jardín es necesario ampliar el lado mayor del solar recurriendo a la duplicación en simetría de las estructuras y no a la simple prolongación de un túnel corrido. Para ello se requieren ciertas correcciones en el modelo A, como son: 1) la eliminación de parte de la profundidad de dicha pérgola para permitir su reflejo en el lado contrario respetando un espacio de respiración entre arcos; 2) la recolocación de la estatua/fuente al nuevo centro geométrico tras la ampliación del espacio; y 3) el establecimiento de una galería de vanos en las pérgolas de los lados menores, deduciendo que la ventana vegetal que se abre tras los personajes en la *Ofrenda a Flora* es la primera de una sucesión que recorre la totalidad de la galería. En consecuencia, se respeta la simetría en ambos lados menores.

Por último, los pasos finales (Fig. 25, *e* y *f*) consisten en configurar la composición del espacio entre pérgolas. Aunque el óleo de Van der Hamen representa una aparente fuente con iconografía de arpías y rematada por un supuesto emperador o por el dios Júpiter, dichos elementos figurativos no se describen en el inventario de esculturas del conde de Solre, y, en todo caso derivan de la mencionada estampa de Jan Saenderam —caso de la estatua— y de la inspiración en el Jardín de la Isla de Aranjuez en lo relativo a las arpías. Adicionalmente, dado que el cuadro de la *Ofrenda a Flora* no ofrece ninguna información acerca de los elementos del jardín a ras de suelo, como setos o composiciones florales, se ha optado por sustituir la fuente/estatua por una composición de seis parterres con fuente-surtidor en su centro, tal como parece representar el plano de Texeira. En el modelo B se propone una lectura de la representación del cartógrafo portugués que sitúa cuatro parterres cuadrados en los lados menores, dos a dos, y una pareja de parterres rectangulares en la zona central, en torno al plano de la fuente. La representación del Texeira (Fig. 5) parece representar dos rectángulos de setos a ambos lados de la fuente y dos cuadrados en uno de los extremos menores. El lado contrario no se muestra, oculto bajo las estructuras vegetales. Esa disposición es la que se ha establecido para el modelo C final. El resultado ofrece tres de las particularidades esenciales que contiene la *Ofrenda a Flora*, a saber: 1) la presencia de pérgolas tupidas en los lados mayores, respetando la visibilidad del arco de arranque de la galería; 2) la coronación de arcos vegetales de mayores dimensiones en las esquinas del jardín, rotados 45° con respecto a las galerías, y que conectan las pérgolas de los lados mayores y menores; y 3) la presencia de vanos en las pérgolas de los lados menores. La única opción para compatibilizar la segunda de las características descritas con el plano de Texeira requiere del establecimiento de la cesura en las estructuras de madera en los laterales, con una solución que no es ajena a la tradición del jardín flamenco del Renacimiento, como atestigua, por ejemplo, el dibujo de Jacques Androuet du Cerceau del Château de Montargis (Fig. 26). La composición final muestra, por tanto, seis accesos al jardín: cuatro en las esquinas y dos en el centro de los lados mayores, como se puede observar en la imagen cenital renderizada a partir del modelo definitivo (Fig. 27; Fig. 28).

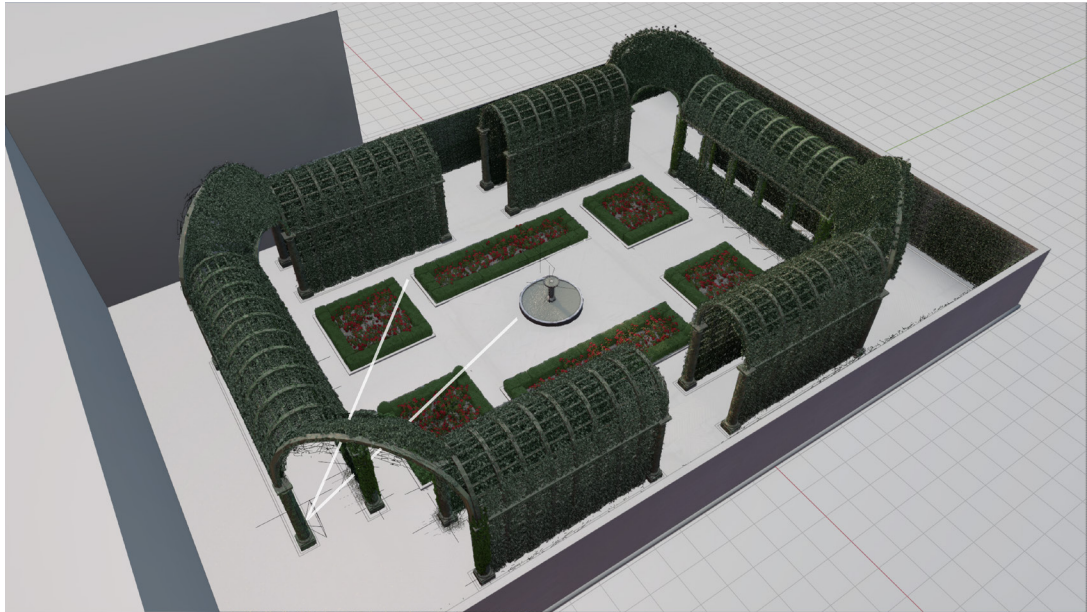


Fig. 28. Vista aérea del jardín reconstruido. Captura del entorno 3D modelado en Blender 3.4.1 destacando el punto de vista de los renders finales, que busca compatibilizar la posición de representación de la *Ofrenda a Flora* con el entorno del jardín reconstruido virtualmente. Elaboración propia.

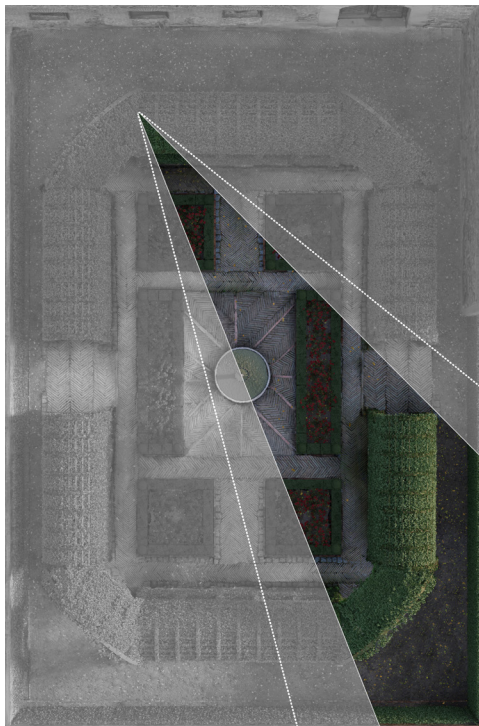


Fig. 29. *Render* cenital del jardín reconstruido virtualmente destacando el ángulo de visión aproximado de la Fig. 30, y el espacio de visión real (en color).



Fig. 30. *Render* final del jardín reconstruido virtualmente acomodando el punto de vista a la representación de la *Ofrenda a Flora* de Juan van der Hamen. Elaboración propia.



Fig. 31. *Render* final de la hipótesis de reconstrucción del jardín del II conde de Solre a partir de la metodología descrita en este estudio. En esta vista se combina la posición próxima a la representación de la *Ofrenda a Flora* (Fig. 30), en la parte izquierda de la imagen, mostrando al mismo tiempo una vista panorámica del entorno. Resultado obtenido con Blender 3.4.1. a partir del modelo virtual del jardín.

Las imágenes finales, generadas a partir del motor de renderizado Cycles integrado en el *software* Blender (v.3.4.1), se muestran en las figuras 27, 30 y 31. Para la obtención del modelo virtual se ha contado con varios recursos, que han sido combinados en la configuración definitiva. La base del jardín se levanta sobre el modelo digital del terreno anteriormente mencionado. Los muros y estructuras de madera se han obtenido mediante modelado manual. Para el caso de las pérgolas se ha seguido una lógica constructiva de carpintería próxima a las soluciones previamente desarrolladas en la investigación en curso del Jardín de la Isla de Aranjuez (Merlos Romero y Román Aliste, 2022). El pavimento y la fuente central han sido obtenidos mediante documentación fotogramétrica (utilizando el *software* Metashape 1.7) a partir del jardín del Príncipe de Anglona de Madrid, que es uno de los pocos ejemplos conservados —si bien alterado durante los siglos XIX y XX— de jardín privado madrileño de la Edad Moderna. Los elementos vegetales incorporados al modelo se han generado mediante los *addon* Gardner v1.2 y Geo-Scatter 5.3.1 para Blender. Los conjuntos florales y hiedras —derivados de lo observable en la *Ofrenda a Flora*— se han aplicado a partir de los repositorios del *addon* Botaniq 6.3. Finalmente, los valores lumínicos se han calculado mediante el *addon* Sun Position 3.1.2, estableciendo la posición solar a primera hora de la mañana del mes de abril en la ubicación geográfica de Madrid.

La vista principal que se ofrece en los *renders* de las figs. 30 y 31 ha sido elegida buscando el acomodo en una posición análoga a la ofrecida por Juan van der Hamen en la *Ofrenda a Flora*. La comparativa de ambos puntos de vista, el del óleo de 1627 y el *render* (Figs. 28-30) evidencia la compatibilidad del modelo de jardín representado por el pintor hispanoflamenco con el entorno documentado en

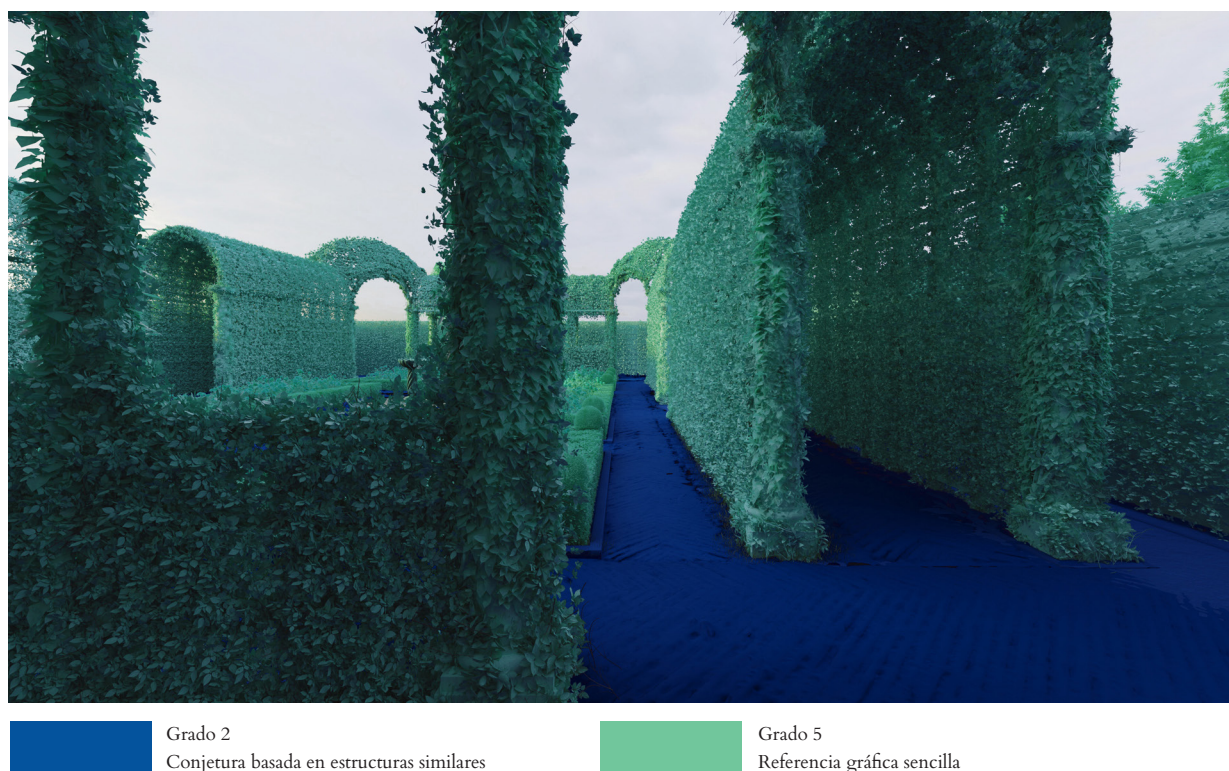


Fig. 32. Render basado en la misma vista de la Fig. 31 a partir de la Escala de evidencia histórico-arqueológica. Se destacan dos grados de evidencia dominantes en la reconstrucción del conjunto. Resultado obtenido con Blender 3.4.1. a partir del modelo virtual del jardín. Elaboración propia

cartografías y fuentes de archivo. Esa misma vista, desarrollada en sentido horizontal (Fig. 31), permite contemplar nuevas perspectivas del mismo jardín. La misma toma ha sido adaptada, finalmente, a la Escala cromática de evidencia histórico-arqueológica (Aparicio Resco y Figueiredo, 2016), según la cual se indica el grado de fiabilidad de los elementos reconstruidos en función de las fuentes o referentes artísticos que los sustentan científicamente (Fig. 32). De los diez grados posibles, de menos a más fiable —siendo el 1 la imaginación verosímil y el 10 la existencia sin alteraciones en la actualidad—, la presente reconstrucción pivota en torno a dos: el segundo de los grados, “conjetura basada en estructuras similares”, en color azul cobalto, y el quinto, “referencia gráfica sencilla”, en turquesa. El grado 2 afecta a la materialidad del pavimento de la reconstrucción virtual, pues las fuentes gráficas y documentales no especifican el material o tipo de tratamiento del suelo, pudiendo ser tierra, ladrillo u otro tipo documentado en el contexto de los siglos XVI y XVII. Para esta reconstrucción se ha optado por un paralelo histórico ya mencionado —jardín del Príncipe de Anglona—, algo posterior cronológicamente, pero que responde bien al triple sentido de circunvalación del conjunto que puede observarse tras la reconstrucción: el espacio entre parterres, el recorrido bajo las pérgolas y el paso entre las estructuras de madera y los muros exteriores. El resto de los elementos del jardín han sido configurados a partir de dos fuentes visuales dispares que han sido categorizadas, ambas dos, con el menor de los rangos dedicados a fuentes gráficas en la Escala de evidencia —referencia gráfica sencilla/referencia gráfica pormenorizada—. En el caso del plano de Texeira, su carácter descriptivo y detallista está particularmente asociado a

las fachadas y elementos públicos, siendo marcadamente sintético en las alusiones a la jardinería privada. Por otra parte, la pintura de Van der Hamen no representa el jardín de Solre desde la fidelidad de la documentación sino desde el ideal, aun siendo posible extraer de él pautas y mecanismos de deducción comparativos, como se ha desarrollado a lo largo de este texto.

Conclusiones

Este estudio no surgió desde la intención directa de reconstruir o virtualizar el jardín urbano del II conde de Solre, sino de una serie de preguntas acerca de la fiabilidad de la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira como fuente para la reconstrucción digital de la jardinería privada madrileña del Siglo de Oro. Partiendo de esas premisas e inquietudes científicas surgió la posibilidad de desarrollar un caso concreto con el fin de sentar bases metodológicas extensibles a otros ejemplos o contextos afines. Si el propósito principal, tal como fue expresado en la introducción, era situar este caso de estudio como espacio propicio para el planteamiento de preguntas, el resultado es que la reconstrucción virtual del jardín de Jean de Croÿ arroja más interrogantes que respuestas. El resultado visual y virtual obtenido no es más que una propuesta que debe ser cuestionada a la luz de cada una de las decisiones reconstructivas tomadas en el proceso teórico y técnico llevado a cabo en este trabajo. Durante el desarrollo de este proyecto, que se inició en octubre de 2021, se han completado hasta tres versiones completas del jardín virtual con diferencias sustanciales entre ellas. La opción reconstructiva que se ha presentado aquí es la tercera de las elaboradas, sin que pretenda ser en ningún caso una hipótesis definitiva o cerrada para los autores.

Como afirma el artista contemporáneo Olafur Eliasson “ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que en realidad ambos modelos son reales” (2009, 11). El potencial de la virtualización radica precisamente en su capacidad para producir prototipos que cuestionen y trabajen con modelos previos, como en este caso ocurre con la pintura de Van der Hamen. Aunque a lo largo de este texto se haya expresado que la *Ofrenda a Flora* manifiesta plásticamente una relación ideal con un referente real, lo cierto es que, a la luz de los planteamientos de Eliasson, este cuadro de Van der Hamen construye de manera incuestionable un jardín real desde el perfeccionamiento literario y alegórico: el jardín real del conde de Solre es indisociable del jardín pintado y literario. Las imágenes resultantes (Figs. 30 y 31) son la consecuencia de un proceso que puede ser cuestionado en cualquiera de sus puntos críticos, pudiendo conducir a un resultado diferente. Pero una vez llegado al modelo virtual definido, del que se pueden generar vistas singulares, se obtiene un espacio de experimentación en sí mismo, a través del dominio y la libertad de movimiento del espacio reconstruido. Mediante el hecho de seleccionar vistas puntuales y generar los correspondientes *renders* es posible ampliar la lógica pictórica del cuadro hacia un espacio virtual expandido.

El potencial del plano de Texeira, que por sí mismo se plantea insuficiente para lograr reconstrucciones virtuales ambiciosas y complejas —al menos en casos como el que aquí se ha expuesto—, se revela al mismo tiempo imprescindible para dialogar con otras fuentes visuales en los procesos de trabajo digitales y 3D. En este caso se propone un resultado visual verosímil, pero ante todo se plantea un modelo de debate y experimentación en torno a los límites de la pintura con respecto a lo real y a los márgenes de lo virtual con respecto a lo real y su representación.

Referencias bibliográficas

- Aparicio Resco, P. y Figueiredo, C. (2016). “El grado de evidencia histórico-arqueológica en las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica”, *Revista Otarq*, Vol. 1, pp. 235-247.
- Bidagor, P. y Moya, L. (1962). “La verdadera planta del plano de Teixeira”, *Revista Arquitectura*, nº 37, pp. 10-12.
- Boon, K.G. (Ed.) (1980). *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700* (Vol. xxiii). Amsterdam, Van Gent & Co.
- Burke, M. y Cherry, P. (1997). *Documents for the History of Collecting: Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*. Anna Arbor.
- Cherry, P. (1999). *Arte y Naturaleza. El Bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Cherry, P. (2002). *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo xvii*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Cherry, P. (2022). “[Pomona y Vertumno]”. En *Flores y frutos. Colección Banco de España* (Cat. exp.). Madrid, Banco de España, pp. 46-51.
- Colmenares y Orgaz, A. De, Conde de Polentinos (1947). “Antiguas Huertas y Jardines Madrileños”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, xxxi, 3ª época, t. xvii, pp. 80-97.
- Corral, J. (2011). “Jardines particulares del Madrid del siglo xviii”. *Parques y Jardines. XLI Ciclo de Conferencias*. Madrid. C.S.I.C.
- Eliasson, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Esteban Estríngena, A. (2011). “El Conde Solre, Jean de Croÿ, y la Unión Hispano-Flamenca en el reinado de Felipe IV”. *Agentes e identidades en movimiento. España y los Países Bajos. Siglos xvi-xviii*. Vermeir, R., Ebeen, M. Fagel, R. eds. Madrid. Editorial Sílex.
- Fernandez de Miguel, S. (2014). *Juan van der Hamen y Leon. Su pintura de flores y de género*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Gea Ortigas, I. (2019). *Guía del plano de Texeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid, La Librería.
- Helmstutler Di Dio, K. y Coppel, R. (2013). *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Surrey, Ashgate.
- Hortal Muñoz, J. E. (2011). “La Noble Guarda de Archeros de Corps en el Contexto de la Casa Real de los Monarcas Austrias Hispanos”. *Agentes e identidades en movimiento. España y los Países Bajos. Siglos xvi-xviii*. Vermeir, R., Ebeen, M. Fagel, R. eds. Madrid. Editorial Sílex.
- Jordan, W.B. (1967). *Juan van der Hamen y León* (Tesis doctoral). New York University.
- Jordan, W.B. (2005). *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Catálogo de exposición. Madrid. Patrimonio Nacional
- Llamas Márquez, M.A. (2001). “Topographia de la Villa de Madrid”. Año 1656. Del Madrid de Texeira al actual”. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 10, Nº. 19, pp. 97-164
- Marías Franco, F. (2017). “Madrid, entre Antonio Manzelli y Pedro Texeira, 1622-1656”. *Historia de la cartografía*

urbana en España: modelos y realizaciones. Urteaga, L. y Nadal, F. coord. Madrid, Centro Nacional de Información Geográfica.

- Marín, F. J. y Ortega, J. (2002). “La biografía de Pedro Texeira a la luz de nuevos documentos”. En: *16 documentos de Pedro Texeira Albernaz en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 31-51.
- Merlos Romero, M. y Román Aliste, S. (2022). “Una propuesta de reconstrucción digital del Jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): Los Parterres y Fuentes de las Folías o las Locuras”. En: *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*. Ed. Soto Caba, V. y Simal López, M. Jaén, Universidad de Jaen, pp. 189-213.
- Merlos Romero, M. y Román Aliste, S. (2023) “La Venus digital: reconstrucción de la fuente y su espacio en el jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665)”. En: *Pragmatismo e ilusión: la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros sitios cortesanos*. Ed. Labrador Arroyo, F. y Merlos Romero, M. Madrid: Silex, pp. 183-210.
- Molina Campazuno, C. (1960). *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ed. Facsimil de 2002 Caja Madrid.
- Oliver, A. L. y otros (1982). *Licencias de exención de aposento en el Madrid de los Austrias (1600-1625)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.
- Ortega Vidal, J. (2000). “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”. *CT Catastro*, nº39, pp. 65-85.
- Ortega Vidal, J. y Marín Perellón, F.J. (2006). “La Maqueta de Madrid de León Gil de Palacio (1830) como documento cartográfico”. En: *Madrid 1830. La Maqueta de León Gil de Palacio y su época* (Cat. exp.), Madrid: Museo Municipal de Madrid, pp. 12-25.
- Palomino, A. (edición de 1988). *El museo pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid. Aguilar S.A.
- Pereda Espeso, F. (1998). “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Hª del Arte, T. 11, pp. 103-134.
- Pereda Espeso, F. y Marías Franco, F. (2004). “De la cartografía a la corografía. Pedro de Texeira en la España del Seiscientos”. *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, nº 64-65, pp. 129-157.
- Portús Pérez, J. (2020). «Juan van der Hamen, Juan Pérez de Montalbán y la comunidad de intereses entre artistas y literatos en Madrid en torno a 1625», *e-Spania [En ligne]*, En URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33672> [11/04/2023].
- Ramón-Laca, L. y Scheffler, F. (2005). “Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores”. *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Coord. Miguel Cabañas. Madrid, CSIC, pp. 361-375.
- Ripollés, C. (2016): “Fictions of Abundance in Early Modern Madrid: Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y Leon”. *Renaissance Quarterly*, 69, 155-199.
- Rull Sabater, A. (1996). “El palacio del Marqués de Casa Riera”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, V. xxxvi, pp. 301-318.
- Scheffler, F. y Ramón-Laca, L. (2005). “The Gardens of Jean de Croy, Count of Solre, in Madrid and the Ofrenda a Flora by Juan van der Hamen”. *Garden History: Journal of the Garden History Society*, 33, nº1, pp. 135-145.

- Samson, A. (2011). "Outdoor pursuits: Spanish gardens, the *huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*". *Renaissance Studies*, 25, n° 1, pp. 124-150
- Sánchez Jiménez, A. (2009). "Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Collard, P., Norbert Ubarri, M. y Rodríguez Pérez, Y. Geent: Academia Press, 27-43.
- Sánchez Jiménez, A. (2019). *El pincel y el fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Iberoamericana.
- Simal López, M. (2017). "El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV". *La corte de Felipe IV (1621-1665)*, Tomo III- Vol. 4: Arte, coleccionismo y sitios reales, en Simal, M. coord. Madrid, Ediciones Polifemo [obra completa dirigida por Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, M.].
- Vega Carpio, L. (2003). *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* [1609]. Ed. Antonio Carreño. Madrid, Biblioteca Castro.
- Velasco, B. (1980). "El convento de Carmelitas de la Baronesa, de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, pp. 277-284.
- Verdú Berganza, L. (2002). *La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (s. XVII)*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense.

Reconstruyendo un jardín olvidado

La Abadía del III duque de Alba

Cristina Muñoz-Delgado de Mata
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Este artículo es fruto de mi investigación doctoral sobre el estudio de la Recepción de la Antigüedad clásica llevada a cabo por el III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, en su jardín de Abadía. Para ello, desde la perspectiva de estudios de Recepción, con un pormenorizado estudio de las tres fuentes principales que lo describen en diferentes momentos (Bartholomé de Villalva, Lope de Vega y Antonio Ponz), de documentos de archivos nacionales e internacionales, de bibliotecas, fuentes secundarias y gráficas, he llevado a cabo una reconstrucción aproximada en sistemas de libre diseño 3D Blender v.2.79b, infografías en 3D de elementos ornamentales del jardín (fuentes, capillas, estatuas, cenadores) y un vídeo de la propuesta de reconstrucción final de cómo pudo ser uno de los escasos jardines all'antica que hubo en época Moderna en España y que, sin embargo, parece haber caído en el olvido, incidiendo en la necesidad de su puesta en valor y difusión académica.

Palabras clave

III duque de Alba, infografía, reconstrucción, recepción y Antigüedad.

Abstract

This paper is the result of my Phd research on the study of the reception of Classical Antiquity carried out by the III Duke of Alba, Fernando Álvarez de Toledo, in his Abadía garden. For this, from the perspective of the Reception studies, along with a detailed study of the three main sources that describe it at different times (Bartholomé de Villalva, Lope de Vega and Antonio Ponz), documents from national and international archives, libraries, secondary and graphic sources, I have carried out an approximate reconstruction in 3D Blender v.2.79b free design systems, 3D infographics of ornamental elements of the garden (fountains, chapels, statues, bowers) and a video of the final reconstruction proposal of how one of the few all'antica gardens that existed in Modern times in Spain and that, however, seem to have fallen into oblivion, stressing the need for its enhancement and academic dissemination.

Keywords

III duke of Alba, infography, reconstruction, reception and Antiquity.

Introducción, metodología y objetivos de la investigación

Este trabajo presenta la reconstrucción aproximada de la ornamentación al modo clásico de elementos del jardín del III duque de Alba: la Abadía, y de su posible distribución, a partir del estudio detallado de este BIC, recientemente declarado Sitio Histórico (BOE, nº76, martes 30 marzo 2021, sec. III, p. 36401), bajo la perspectiva metodológica de los estudios de Recepción Clásica. Iniciada por Aby Warburg, ésta pretende ahondar en el conocimiento del Renacimiento desde la óptica de la Historia Cultural, analizando las raíces clásicas de las nuevas tendencias artístico-literarias, y en suma, la revalorización y el uso de la Antigüedad en época Moderna con objetivos tanto políticos como eruditos. Estos trabajos conceden gran relevancia a aspectos considerados “secundarios” frente al estudio positivista del objeto artístico *per se*. De este modo, la formación humanística del mecenas o del artista, el contexto para el que fue creada la obra, su pertenencia a una colección, etc. cobran gran importancia en el análisis de cómo la Antigüedad fue recibida y reinterpretada. Una realidad que se intenta, igualmente, plasmar mediante la reconstrucción en 3D y la elaboración de infografías de elementos de este jardín: uno de los escasos ejemplos que se han conservado con decoración renacentista y manierista en España de época Moderna. El aparente abandono y olvido en los estudios académicos y en la conciencia cultural de “la octava maravilla”, así calificado por Lope de Vega (ed. 1964, p. 77), motivó su estudio en profundidad y su reconstrucción (Fig. 1).

Así pues, el análisis de fuentes primarias, secundarias, de archivo y gráficas, ha sido fundamental para conocer los estudios previos no sólo en el ámbito de la recepción, sino los dedicados a las villas y jardines arqueológicos del Renacimiento y sus modelos clásicos; a las colecciones de antigüedades que se dispusieron en ellos, al III duque de Alba, especialmente aquellos trabajos, como los de Pérez de Tudela (2016, 2013) o Mulcahy (2013) que incidían en la faceta artística de don Fernando Álvarez de Toledo, y por último, las investigaciones sobre el jardín de La Abadía, objeto central de la investigación, como las de Winthuysen (1930; ed. 1990), de Martín Gil (1945), de Navascués (1993), Jiménez (1984) o Sanz Hernando (2006), entre otras.

No obstante, este estudio y reconstrucción no han estado exentos de dificultades metodológicas, materiales y humanas. Cabe destacar en primer lugar, el avanzado deterioro del jardín. Por otro lado, la escasa documentación conservada relativa a la Abadía: de su historia desde época medieval a la moderna principalmente (contexto en el que se enmarca el trabajo), de los artistas, piezas y reformas, como consecuencia del devenir histórico del Archivo de la Casa de Alba o de la escasez de referencias en otros nacionales, internacionales y bibliotecas. Igualmente, las dificultades derivadas del carácter interdisciplinar de los estudios de Recepción y en la elección de paralelos para el análisis del jardín del siglo XVI (momento de esplendor), ya que los jardines son realidades vivas y cambiantes. Y además, las humanas, por las diferencias entre los actuales propietarios que no han propiciado el estudio en profundidad ni la elaboración de infografías de las estatuas que se albergan en el interior de la residencia, como se muestra en el trabajo de Martín Gil (1945), a pesar de los permisos obtenidos por la Junta de Extremadura, organismo que publicará el monográfico sobre Abadía este 2023.

Sin embargo, aún con todas estas dificultades, teniendo de referencia estudios anteriores y gracias al análisis comparado de las principales fuentes que describen el jardín (Bartholomé de Villalva, Lope de Vega y Antonio Ponz), el estudio ofrece novedosos aportes sobre el jardín y, especialmente, su reconstrucción aproximada y efímera como se muestra en parte en el presente artículo, de este espacio aristocrático olvidado que puede ser susceptible de futuros proyectos de investigación de mayor envergadura.

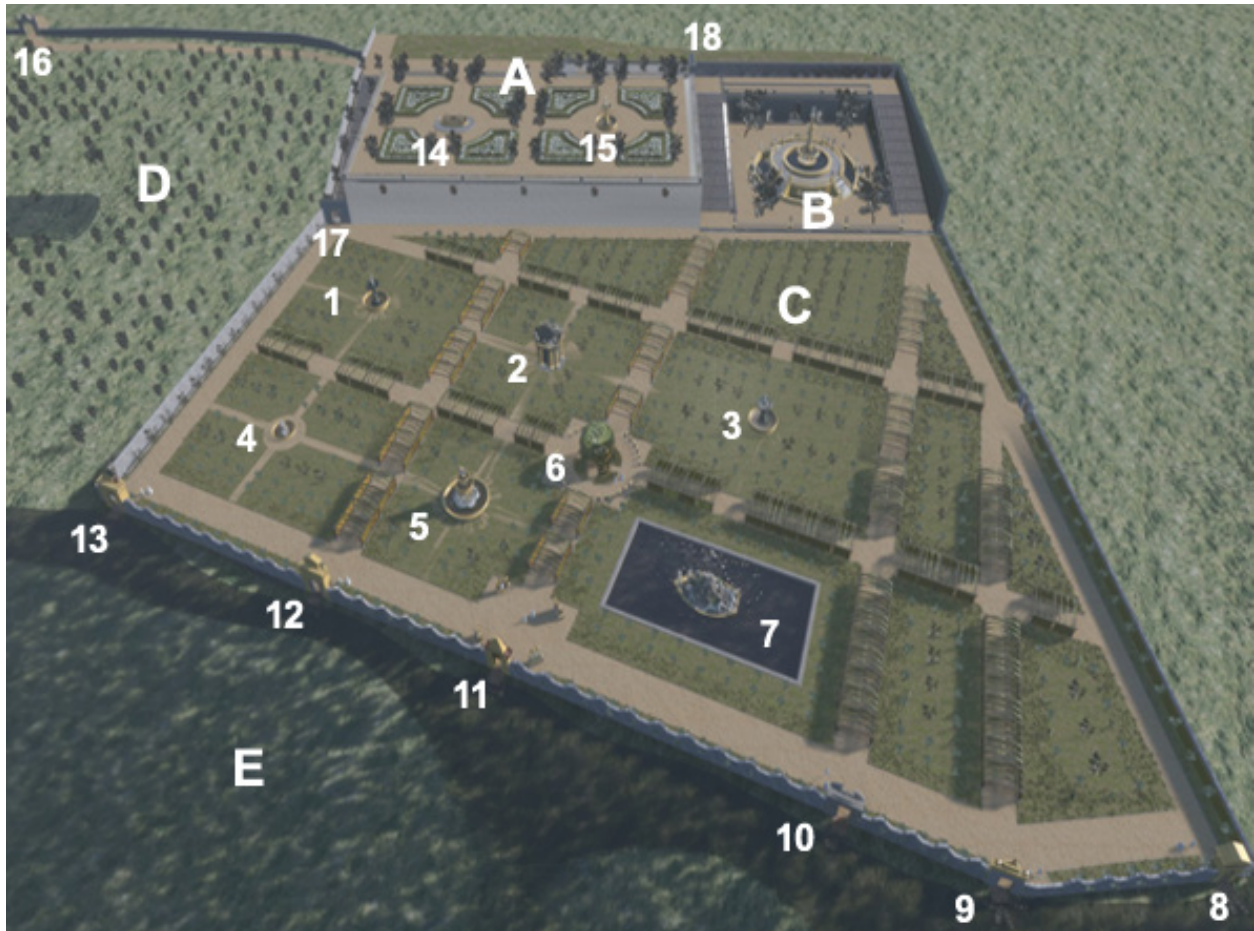


Fig. 1. Anaparastásis del jardín de La Abadía, realizada por la autora. Legenda de la planimetría. A: Jardín alto; B: Plaza de Nápoles; C: Jardín bajo; D: huerta/olivar actual; E: río Ambroz. 1: Fuente de bronce con Trabajos de Heracles; 2: Cenador; 3: segunda fuente de bronce con Trabajos de Heracles; 4: Fuente de Pegaso; 5: Fuente de los Planetas o de los dioses; 6: Plaza de *Viri Illustres*; 7: Estanque y fuente de los Gigante o de la Barca; 8: Capilla de Plutón; 9: Capilla de la Guerra; 10: Capilla de Cleopatra; 11: Capilla del Reloj y Plaza de la Música; 12: Capilla Dórica; 13: Capilla de las Uvas; 14: Fuente de Hygeia; 15: Fuente del Caballo; 16: Puerta de la Corona; 17: Puerta Chica y 18: Puerta de los Puños.

Formación, génesis y mensaje del jardín

En lo que concierne a la remodelación, ornamentación, usos y concepción del jardín de Abadía se aprecia que, en efecto, el Duque de manera intencionada exaltó su figura política y erudita gracias al recurso del lenguaje iconográfico clásico, a los encargos a importantes artistas, flamencos e italianos, de piezas (como los bustos de Cicerón y Adriano, entre otros), de fuentes (como la de Pegaso, las realizadas en bronce de los Trabajos de Hércules...), de medallones y relieves de *virii illustres* de la Antigüedad, de las capillas o de *ars topiaria*, así como a las actividades lúdicas e intelectuales allí celebradas. Una labor de mecenazgo que muestra una faceta más cortesana, artística y humanística del III Duque.

Para esta recreación de la Antigüedad clásica en Abadía fue, sin duda, fundamental la formación humanística recibida por el Duque. La labor del benedictino fray Severo Varini, y especialmente de su

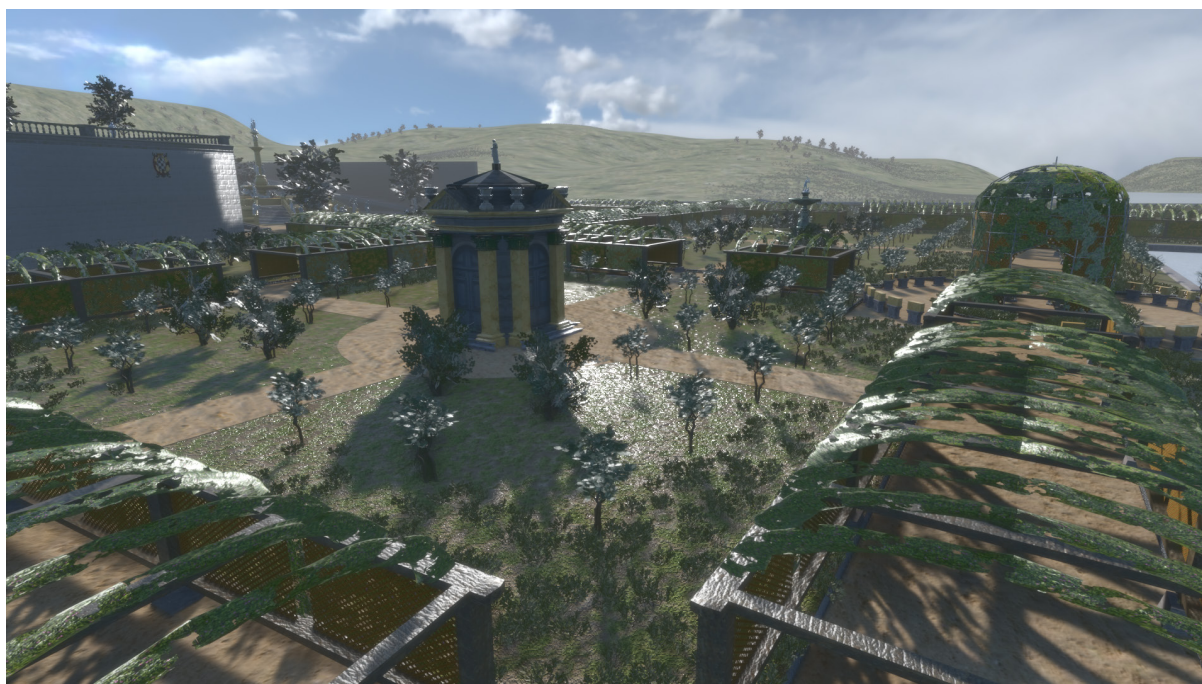


Fig. 2. Cenador de arrayán y cenador de mármol del jardín bajo. Reconstrucción en Blender 3D realizada por la autora.

ayo, Juan Boscán, así como la estrecha amistad con Garcilaso de la Vega, de la lectura de obras clásicas (entre otras) reunidas en la importante biblioteca de su abuelo, don Fadrique, en la de su tío, don Pedro de Toledo y de aquellas que comisionó especialmente durante su mandato en Flandes, procedentes generalmente de la prensa de Cristóbal Plantino, contribuyeron de forma decisiva a su conocimiento de la Antigüedad, así como de los tratados anticuarios más destacados del momento.

Igualmente, su labor política y militar al servicio de Carlos V y Felipe II explica la influencia del mundo clásico en esta apartada villa. Gracias a los viajes en los que les acompañó, principalmente el de la península italiana tras la conquista de Túnez (1535), junto al emperador (donde conoció directamente algunos de los monumentos y ruinas clásicas más emblemáticas de Roma, así como colecciones de antigüedades de otras célebres personalidades), y el del “felicísimo viaje” junto al príncipe Felipe II por diversos lugares del Imperio (entre ellos de nuevo Italia, donde visitó el Palazzo del príncipe, la residencia de Andrea Doria en Génova, las villas de sus parientes de Florencia, y probablemente también Villa D’Este en Tívoli, pero especialmente muchos palacios y jardines de Flandes), impactaron profundamente en su percepción del mundo clásico, al tiempo que le pusieron en contacto con importantes personajes del alto clero y la diplomacia (como el cardenal Antonio Perrenot Granvela), eruditos (como Benito Arias Montano), y también nobles (como el marqués de Trevico), quienes también mostraron un gusto e inclinación por el coleccionismo de antigüedades y su exposición en sus bibliotecas, *studios* y jardines.

Así pues, esta importante formación humanística y su labor política y militar favoreció también la creación de una academia intelectual (Martínez Hernández, 2002, p. 113), conocida como Arca de

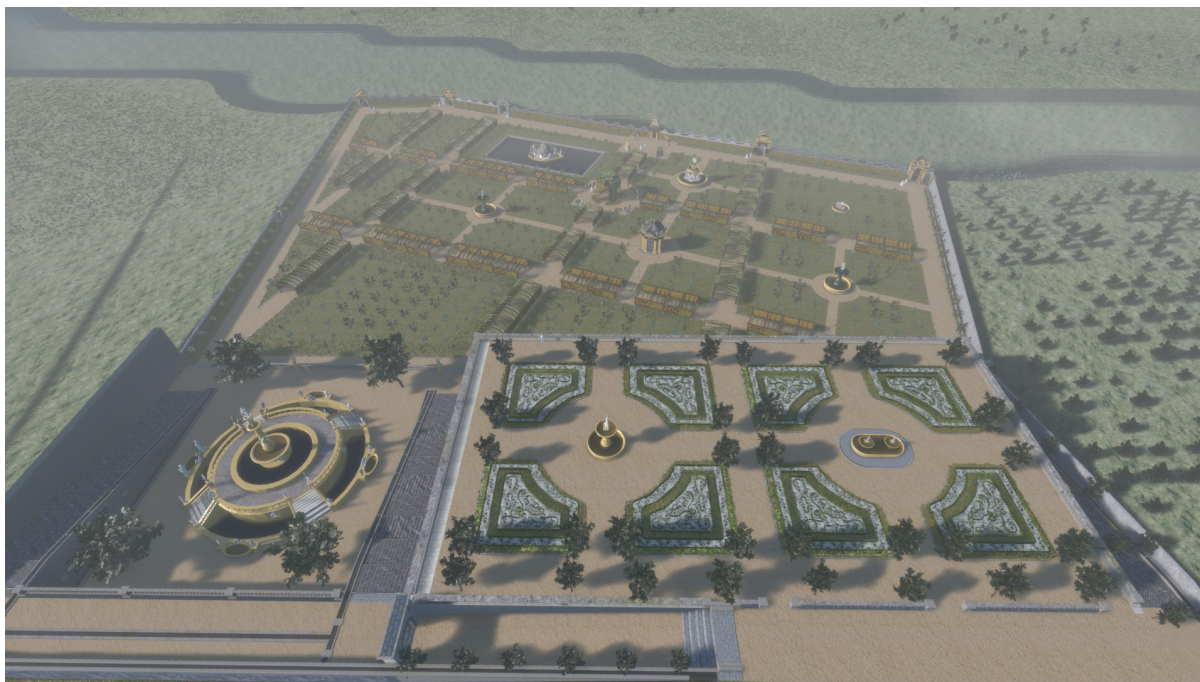


Fig. 3. Vista general del jardín de La Abadía. Reconstrucción aproximada en Blender 3D realizada por la autora. A la derecha, el jardín alto; a la izquierda la plaza de Nápoles y al fondo, el jardín bajo colindante con el río Ambroz, con las 6 capillas.

Albano (Lozano Bartolozzi, 1984, p. 80), que reunió a nobles como el marqués de Portalegre, Juan de Silva, a don Diego Hurtado de Mendoza o a don Luis de Ávila, marqués de Mirabel, entre otros, así como en ocasiones a miembros de la familia real (Mulcahy, 2013, p. 147), probablemente al príncipe Carlos, en cuya “alcobilla” se celebraron algunas de estas reuniones. La importancia de sus asistentes evidencia por un lado, el poder y prestigio que el Duque poseía en la Corte, incluso a su regreso de Flandes, y hasta qué punto fue considerado un modelo en el proceder cortesano. Y por otro, su elevada formación intelectual y humanística.

Las reuniones de esta Academia, similares a las que hubo en otros lugares de la península italiana, pero también en España (como, entre otras, las extremeñas de jardines-academias como el Pensil del marqués de Mirabel en Plasencia, El Bosque de los Béjar o el de don Juan de Zúñiga en Villanueva de la Serena), fueron probablemente celebradas, entre otros lugares, en el jardín de Abadía desde su juventud, como indica Pérez de Guzmán (1923, p. 58) cuando señala que “(...) la academia doméstica que componían en la Abadía del Duque de Alba, cerca del Tormes, los amigos del Duque joven Don Fernando (...)”, entre quienes estarían Garcilaso de la Vega y Juan Boscán (King, 1963, p. 25; Teijeiro Fuentes, 2003, p. 578).

Así lo refleja tanto su iconografía que remite a los personajes mitológicos de las principales obras de Garcilaso, en las que se entrevén este tipo de reuniones, como la presencia de la estatua de Boscán en la Capilla de las Uvas (Villalva ed. 1986, p. 266) o las referencias del poema de Lope de Vega (ed. 1964, vv. 97-108):

“Y aún es posible que después que tiene
España este Parnaso, haya crecido
la copia de poetas, con que viene
su nombre a ser ya claro y ya ofendido.
¡Oh gran caballo!, vuestro curso enfrene,
pues tantos van al agua del olvido,
el espíritu de aquel Laso
que vive en pos por milagroso caso.
Que el intento de mayor del gran Fernando
por quien su fama censo al tiempo niego,
fue hacer este Parnaso, fabricando
sepulcro a Garcilaso de la Vega (...)”.

Igualmente, ciertos elementos arquitectónicos del jardín, como los bancos de las capillas y los cenadores mencionados en las tres fuentes principales (Villalva ed. 1886, p. 264; Vega Carpio ed. 1964, vv.121-135; Ponz ed. 1778, pp. 20-25), sugieren que este jardín fue un espacio de acogida y celebración de estas reuniones eruditas. Estos dos cenadores, uno de ellos con estructura de madera, recubierto de arrayán y rodeado por los relieves de *virii illustres*, así como el segundo, realizado en mármol, de planta octogonal, con columnas y frontones clásicos y con espejos y juegos de agua ocultos (Fig. 2), son otros de los elementos que el Duque incluyó en el llamado “jardín bajo” (Fig. 3) de influencia clásica.



Fig. 4. Plaza de Nápoles, jardín de La Abadía. Fotografía de la autora.



Fig. 5. Andrómeda. Plaza de Nápoles. Fotografía de la autora.



Fig. 6. Fauno 1, claustro del jardín de La Abadía. Fotografía de la autora.



Fig. 7. Fauno 2, claustro del jardín de La Abadía. Fotografía de la autora.

Igualmente, la creación de esta Academia es una muestra más de cómo el Duque quiso convertir este lugar en un *locus amoenus*, en el que se recrease la Antigüedad clásica por medio de la conversación erudita en un contexto idílico, alegre y bello, para lo que su ornamentación *all'antica* fue imprescindible. Sabemos por referencias en obras posteriores, como la de Torres Villarroel (1751, p. 11), donde se relata una reunión y competición literaria en esta residencia en el siglo XVIII, que La Abadía continuó siendo un lugar de reuniones eruditas y lúdicas, donde se celebraban concursos literarios. Igualmente, gracias a esta obra, se confirma que la ornamentación del jardín fue exquisita, pues Torres Villarroel (1751, p. 20) concluye su relato de sucesos alabando su belleza.

En efecto, el III Duque iniciaría unas reformas ornamentales en el jardín de Abadía, principalmente entre 1560 y 1574, según la documentación (Fitz-James Stuart, 1952, vol. I, carta 245-265; Mulcahy, 2003, p. 142; Navascués, 1993, p. 74; Nieto Caldeiro, 2008, p. 723; Maltby, 1985, p. 19; Caballero González, 1998, p. 55) para las que fueron relevantes sus viajes y gobiernos. Sus virreinos fueron claves para conocer otras colecciones de antigüedades, así como célebres jardines *all'antica*, especialmente los napolitanos que, sin duda, influyeron en la concepción y diseño del jardín cacereño. Los lazos familiares con la rama menor de los Toledo, los Villafranca, fueron también de gran relevancia,

pues favorecieron el contacto con artistas, el conocimiento de las novedades artísticas en boga (como los cambios en diseños de las fuentes), o también permitieron el encargo de especies vegetales que contribuyeron a la creación de un verdadero Parnaso en Abadía (Pérez de Tudela, 2013, p. 169).

Igualmente, los contactos con algunos de estos parientes, como Luis de Toledo, explicarían la procedencia de algunas de las fuentes y esculturas que adornaron el jardín de Abadía, concretamente la fuente mencionada en la documentación como “fuente grande” (Fig. 3) (ADA, C. 50-25. Forlano a la Duquesa de Alba. Coria, 30 de agosto de 1561) y que presidió la denominada “Plaza de Nápoles” (Fig. 4), así como de algunas estatuas que también la ornamentaron, como la Andrómeda (Fig. 5) o los faunos (Figs. 6-7). Estas esculturas habrían llegado en dos momentos: el primero, probablemente cuando se desmantela el jardín de don Luis en Florencia (1573), y el segundo, en tiempos del v Duque, don Antonio, tras fallecer don Luis (1592) (AHN, leg. 281, 1-1. Duquesa de Alba a don García de Toledo, Alba, 15 de diciembre de 1571; ADA, C. 50-26. Juan Mateo Forlano al duque de Alba, Coria. 20 de agosto de 1562).

La fuerte influencia de la Antigüedad clásica en la Plaza de Nápoles, es indudable, favorecida por la presencia de los medallones de *virii illustres* (Lozano Bartolozzi, 1984, pp. 81-86; ADA, C. 248no76(ayb)) y de emperadores que decoraron los laterales de las rampas, de las estatuas mitológicas de Andrómeda y Perseo, así como de los bustos de Adriano y Cicerón, quienes también habían adornado sus villas con estatuas mitológicas y habían debatido en ellas temas eruditos, como en Abadía (Vega Carpio, ed. 1964: vv. 121-135; Ponz, ed. 1778, pp. 23-24). De esta forma, quedaba establecida la relación entre la ornamentación del jardín, sus usos y el mensaje de poder que el III Duque quiso proyectar y transmitir a todos aquellos que acudieran a Abadía, especialmente, a los miembros de su academia, que evocaba el proceder de los antiguos.

Asimismo, durante su estancia en Italia, el Duque entró en contacto con artistas, algunos de los cuales contrataría como Francesco Camilliani, Giovanni Battista Forlano o Juan Mateo Sormano, entre otros, para trabajar posteriormente en Abadía.

La huella de estos artistas italianos dejó varios testimonios en el jardín. En primer lugar, por evidencias materiales, como la labor en estuco de las seis capillas que horadan el muro colindante con el río Ambroz: la Capilla de las Uvas, la Capilla Dórica, la Capilla del Reloj, la Capilla de Cleopatra, la Capilla de la Guerra y la Capilla de Plutón (Figs 8-13), puesto que en España no se registran talleres de este tipo (Navascués, 1993, p. 76), y puesto que se conserva una carta de pago del Duque al artista, en concepto de “las cosas que me está haciendo” (ADA, C. 211, no 1, f. 7) o por la firma de Francesco Camilliani en el pedestal de una estatua de la fuente de la Plaza de Nápoles que se alberga en el interior del palacio (Navascués, 1993: p. 85). Pero también, gracias a la conservación de documentos de archivo, principalmente en el de Liria, que acreditan la presencia de estos artistas y de los dos fontaneros italianos que previamente habían trabajado para el cardenal Ippolito d’Este en su villa en Tívoli (ADA, C. 53-184), a las órdenes de Pirro Ligorio. Estos más tarde, recomendados por el cardenal Pacheco, habrían estado al servicio del III duque de Alba. Esta referencia es de gran interés pues explicaría también muchos rasgos o elementos en común entre ambos jardines, como los juegos de agua o los órganos hidráulicos. Los que hubo en el jardín del Duque se decoraron con personajes mitológicos vinculados con la música (Pan, Orfeo, Apolo y Aristeo) lo que subraya mi hipótesis de que la plaza en la que se dispusieron, y que he denominado “Plaza de la Música”(Fig. 14), estuvo destinada a albergar celebraciones musicales, muy del gusto del Duque (Fitz-James Stuart, 1924, pp. 58-59).

Igualmente, la existencia de este tipo de juegos y elementos hidráulicos permite entrever el conocimiento de tratados antiguos, como el de *Pneumática* de Herón de Alejandría, que influyó en otros

modernos de arquitectura, mecánica e hidráulica, como el de Juanelo Turriano en España, o en la labor de ingenieros como Oliviero Olivieri, en Villa d'Este (modelo de posible influencia directa en Abadía).

Asimismo, la *ars topiaria* y la decoración con setos de boj imitando laberintos, como la que posiblemente tuviera el denominado “jardín alto” (Fig. 3) (Villalva, ed. 1886, pp. 262-263; Vega Carpio, ed. 1964: vv. 311-312), hunden sus raíces en el mundo antiguo y siguen modelos recogidos en tratados modernos como el de Serlio. No obstante, ya antes de la visita de Ponz (ed. 1778, p. 19) a finales del



Fig. 8. Reconstrucción aproximada en 3D e infografía de la Capilla de las Uvas realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez Martín (1984) y de fotografías de la autora. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones; rojo: existente conforme al original.

siglo XVIII, en este lugar, se habrían instalado dos fuentes: la de Higeia y la del Caballo, que bien pudieron ser fruto de nuevos encargos o reutilizaciones de otras piezas del jardín, ya que el erudito menciona a los pies de las fuentes la presencia de relieves, bustos y otras piezas que sabemos que en época del III Duque estaban situadas en otros lugares del jardín, como es el caso de los relieves de *virii illustres*.



Fig. 9. Reconstrucción aproximada en 3D e infografía de la Capilla Dórica realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez Martín (1984) y de fotografías de la autora. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones y rojo: existente conforme al original.



Fig. 10. Reconstrucción aproximada en 3D e infografía de la Capilla del Reloj realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez (1984) y fotografías personales. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones y rojo: existente conforme al original.

También se puede percibir la influencia italiana en los motivos iconográficos escogidos para la decoración, tomados de tratados y libros de emblemas, mitología y especialmente de obras literarias clásicas, como las *Metamorfosis* de Ovidio, y que, de acuerdo a las normas del decoro, eran referentes en la ornamentación de jardines y espacios destinados al ocio y al saber. No obstante, en el jardín también se aprecian rasgos y elementos decorativos de carácter egipcizante, como la presencia de los dioses Amón y Mut en la Capilla del Reloj (Fig. 10) (Vega Carpio, ed. 1964, v. 271), la Capilla de Cleopatra (Fig. 11) o el ídolo de diasprio verde de la Plaza de Nápoles (Ponz, ed. 1778, p. 22), que evidencian cómo la decoración de Abadía fue de corte principalmente manierista, lo que sitúa al Duque en la primera línea de vanguardia.

A este respecto, y en relación a la presencia de elementos tomados de tratados importantes en la época, propongo una nueva interpretación respecto al “supuesto escudo de los RRCC” que decora la

Puerta de los Puños, punto de acceso a la Plaza de Nápoles desde el jardín alto. Pues realmente, no se trata de tales escudos, sino de una mano que sujeta un haz de espigas, que se repite curiosamente en otros escudos que decoran el jardín, como los que se encuentran en el muro de contención del jardín alto o en los de la Capilla del Reloj. Este emblema no aparece en escudos del III Duque de otros jardines, residencias u otros soportes materiales (como tapices), por lo que todo apunta a que se trata de una licencia artística realizada *ex profeso* para el jardín de Abadía. Este emblema, según mi hipótesis, pudo tener su inspiración por un lado, en los *Emblemata* de Alciato (1531), muy difundidos en España,



Fig. 11. Reconstrucción aproximada en 3D de la Capilla de la Guerra realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez Martín (1984) y de fotografías personales. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones y rojo: existente conforme al original.

especialmente la edición ilustrada de Bernard Salomón, y en los *Hieroglyphica* de Horapolo, obra muy apreciada en los círculos humanistas del siglo xvi en el entorno de la familia Medici, emparentada con el Duque. Esta obra que no sería ilustrada hasta 1543 (en la edición de Pierio Valeriano), sería considerada por los humanistas como una “verdadera clave para el conocimiento de la sabiduría antigua” (González de Zárate, 2011, p. 22) ejerciendo una influencia notable en los repertorios iconográficos para la ornamentación de palacios y jardines. De hecho, estos “jeroglíficos” o “enigmas” y su carácter metafórico también habían sido recomendados por Alberti (viii, 4) e influyeron en la obra atribuida a Francesco Colonna, la *Hypnerotomachia Poliphili*.

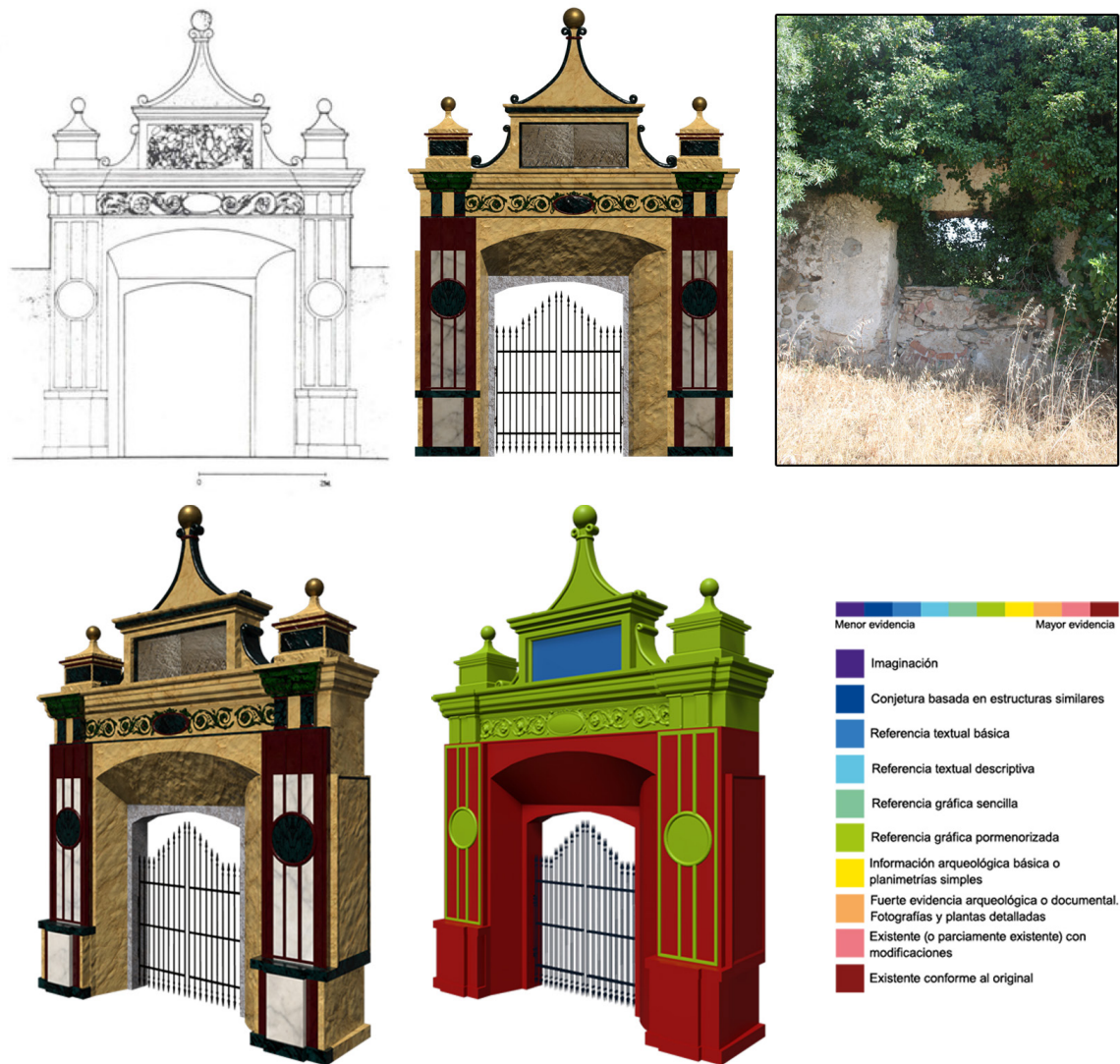


Fig. 12. Reconstrucción aproximada en 3D e infografía de la Capilla de la Guerra realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez Martín (1984) y de fotografías de la autora. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones y rojo: existente conforme al original.

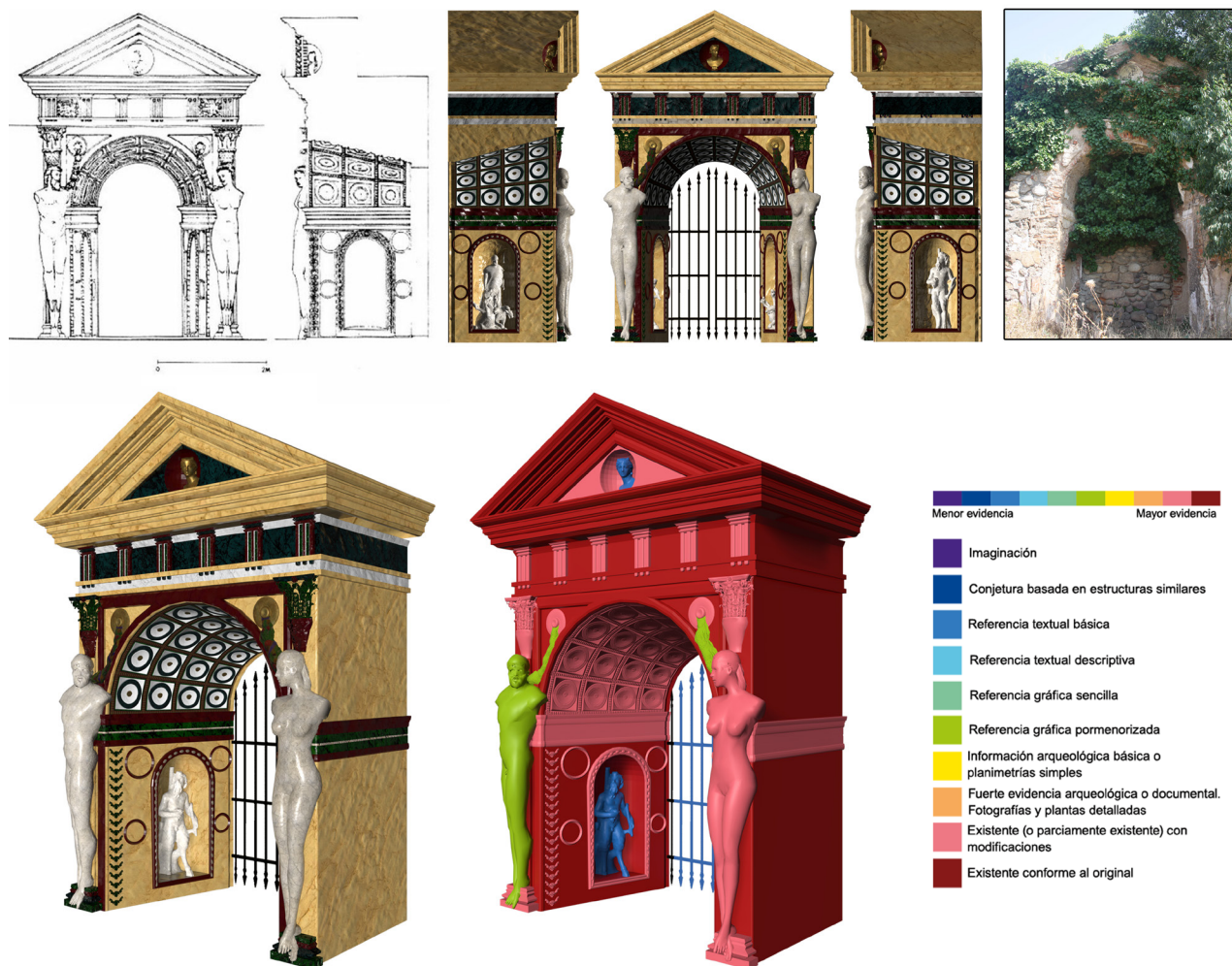


Fig. 13. Reconstrucción aproximada en 3D e infografía de la Capilla de Plutón realizada por la autora a partir de la reconstrucción de Jiménez Martín (1984) y fotografías de la autora. Escala de color: tonos fríos menor evidencia; tonos cálidos mayor evidencia. Morado: imaginación; azul marino: conjetura basada en estructuras similares; azulón: referencia textual básica; azul claro: referencia textual descriptiva; verde claro: referencia gráfica sencilla; verde pistacho: referencia gráfica pormenorizada; amarillo: información arqueológica básica o planimetrías simples; naranja: fuerte evidencia arqueológica o documental (fotografías y plantas detalladas); rosa: existente (o parcialmente existente) con modificaciones y rojo: existente conforme al original.

Así pues, teniendo en cuenta la fuerte influencia de estos tratados de emblemas y jeroglíficos en España, no resulta extraño la inclusión de estos motivos en Abadía, como por otra parte parece deducirse de la referencia que hace Lope de Vega (ed. 1964, vv. 217-232) en su poema cuando, describiendo la fuente de los dioses del jardín bajo, indica que “una jeroglífica divina” aparecía acompañando a la figura del Duque en la fuente. Sin embargo, sí que resulta cuanto menos sorprendente que el jeroglífico o emblema introducido, una mano sujetando lo que parece ser un haz de espigas, sólo aparezca acompañando las cuatro esquinas del escudo del III Duque en este jardín, lo que indica que fue introducido de manera intencionada para transmitir el mensaje, a aquellos que lo visitasen, de que fue el III Duque

el promotor de las reformas de este jardín, cuya fertilidad y abundancia se alude mediante las espigas, conceptos ya presentes en otras obras, tratados y en la numismática.

En esta labor de embellecimiento, tampoco se ha de descartar la posibilidad de que, como afirmó Pirro Ligorio (Pérez de Tudela, 2013, p. 180; Franceschini, 1991, p. 428) en sus *Libri della Antichità*, el Duque hubiera adquirido algunas piezas del Teatro Marítimo de Villa Adriana en 1556, durante los enfrentamientos con el papa Paulo IV, ya que el expolio de antigüedades fue una práctica frecuente en época moderna. Además, se conserva una carta en la que el capitán Luis de Barrientos le comunica al Duque el envío de antigüedades reunidas de diversos lugares de Italia (ADMS, Villafranca, leg. 4370. Tomado de Pérez de Tudela, 2016, pp. 329-330), entre las que pudieron estar, quizá las que, según Ligorio, se llevó el Duque de Villa Adriana y que pudieran haber llegado a su residencia gracias a la labor de su primo García y de su mujer, María Enríquez, principal supervisora de las reformas del jardín, como evidencian otros documentos del Archivo (ADA. C. 168-1 Fol. 333 v y r. Doc. 27 de enero de 1534).

Este proceder de reubicar piezas antiguas en jardines y residencias modernas, queda de nuevo atestiguado en Abadía gracias a las inscripciones procedentes del yacimiento romano de Caparra, situadas en la Puerta de la Corona (Fig. 15), así denominada por la corona ducal que remata el escudo del III Duque, en la clave del arco de la puerta. El hecho de que ni Villalva, ni Lope de Vega ni Ponz mencionen estas inscripciones, ni las sitúen en dicha puerta, no niega que pudieran llegar al jardín en época del III Duque, pero quizá en ese momento estuvieran dispuestas en otro lugar, probablemente en el interior de la residencia, a semejanza de las que otros nobles amigos del Duque, como el marqués de Mirabel o el duque de Alcalá, tuvieron en sus respectivos palacios.

Llama la atención que la fecha que aparece incisa en la clave del arco coincide con la de la publicación del poema de Lope de Vega sobre el jardín, 1604, pocos años después de cuando se cree que pudo haberlo visitarlo (en la primavera de 1592). Más curioso es aún el hecho de que, tanto el Marqués de Valdeflores, Luis José Velázquez de Velasco (ed. 2015, p.587), en 1753, como Hübner (1862), sí citen las inscripciones y las sitúen en la puerta de la Corona. Cabría preguntarse por qué Ponz no las citó. Las dos principales hipótesis podrían ser que, o bien que no conociera el manuscrito de Valdeflores (depositado en la RAH) o bien que no llegara a verlas. En cualquier caso, esta ausencia descriptiva no responde a una falta de interés, puesto que Ponz detalló minuciosamente el jardín, valorando y enjuiciando las piezas y su posible carácter, o no, antiguo.

A este respecto, y a falta de una comprobación directa cuando se pueda acceder al interior de la residencia y estudiar en detalle las esculturas conservadas, quisiera resaltar la atribución realizada en mi estudio doctoral del “busto de un militar moderno” que señala Ponz (ed. 1778, p. 19), sobre el que se colocó una cabeza de Cicerón, según él “cosa ridícula”. Propongo que se trate del busto de la estatua del Duque que adornaba la fuente de los Dioses (Villalva, ed. 1886, pp. 263-264; Vega Carpio, ed. 1964, vv. 217 y ss.), a pesar de las dudas de algunos investigadores, que han negado la posibilidad de que dicha estatua representara al Duque o de que, de serlo, se dispusiera en una fuente, al no encontrarse otros paralelos en fuentes de jardines europeos de época Moderna. Este hecho, que pudiera parecer baladí, no lo es, en tanto en cuanto sitúa de nuevo al Duque en la primera línea de innovaciones artísticas de la época y subraya aún más su deseo de aparecer como artífice del complejo programa iconográfico de Abadía.

Junto con la influencia italiana, en este jardín la presencia de artistas flamencos, como el jardinero que mostró el jardín a Villalva (ed. 1886, p. 262) se evidencia fundamentalmente en la ornamentación de tipo vegetal. El viaje por tierras del Imperio, especialmente por Flandes, permitió al Duque conocer jardines como los del palacio de Binche o de Bruselas, entre otros, que ejercieron una notable



Fig. 14. Reconstrucción aproximada en 3D de la Capilla del Reloj y la plaza donde estuvo, realizada por la autora.

influencia en los gustos y diseños de jardines españoles, reales y nobiliarios. En este sentido, el Duque al igual que otros nobles (como el marqués de Mirabel o el IV duque de Villahermosa) de eruditos (como Arias Montano o Antonio Agustín), y especialmente, del rey Felipe II, concedió gran importancia a la selección y disposición de las especies vegetales, florales y arbóreas con la finalidad de recrear así un verdadero Parnaso. Por ello, la presencia de naranjos (cuyos frutos imitaban las manzanas doradas del jardín de las Hespérides), de olivos, mirto o arrayán, no fue casual, y en numerosas ocasiones, fueron dispuestos en las inmediaciones de monumentos o fuentes cuya iconografía se relacionaba con ellos, como en la Capilla de las Uvas (Fig. 8).

Si bien estas influencias italiana y flamenca son las principales, el jardín de Abadía también cuenta con rasgos muy parecidos a los de otros jardines reales españoles, cuyas reformas o ejecución se llevaron a cabo paralelamente en el tiempo, como el del real sitio de Aranjuez. No sólo está documentada su visita durante las obras, sino que además fuentes como la de la Barca o de los Gigantes (Fig. 4) y otros elementos decorativos como el reloj solar o los juegos de agua, evidencian esos rasgos comunes que sitúan al Duque y su proceder de nuevo en la primera línea innovadora.

Asimismo, ha quedado constancia documental de la intervención de otros artesanos, principalmente azulejeros, cuyo taller estuvo afincado en Talavera. No obstante, se desconoce si éste pudo ser alguno de los más relevantes de la época, cuyos maestros se relacionaron con el flamenco Floris, más conocido como Juan Flores (Pleguezuelo, 2002, p. 239), quien trabajó para Felipe II, y que destacó por la introducción de elementos y motivos clásicos en sus azulejos.



Fig. 15. Puerta de la Corona, jardín de La Abadía. Fotografía de la autora.

Toda esta labor de mecenazgo y ornamentación artística sorprende aún más, y ha de ser valorada a tenor de la azarosa vida política y militar del Duque, pues si bien ésta le permitió entrar en contacto con importantes artistas o conocer otros jardines *all'antica* y colecciones de antigüedades, también supuso largas ausencias que, sin embargo, no le impidieron atender con dedicación, interés y cuidado el transcurso de las obras emprendidas en sus residencias, y principalmente, en Abadía, a la que anhelaba regresar a su vuelta de Flandes, como confesaba en la carta fechada en 1571, a don Luis de Ávila, marqués de Mirabel, miembro del Arca de Albano (Fitz-James Stuart, 1952: II, n11340).

De esta forma con su proceder, especialmente por medio del coleccionismo de antigüedades, de piezas modernas que las imitasen y de los usos del jardín, el Duque proyectó una imagen de poder y erudición, como también hicieron el duque de Villahermosa, el marqués de Mirabel, el marqués de las Navas o los primeros duques de Alcalá, entre otros. Para ello, como indica Pinillos Acosta (2007, p. 820), el papel de los objetos reunidos y la misma actividad del coleccionismo, desempeñaron una función relevante en el imaginario creado por el III Duque.

En efecto, el jardín de Abadía resulta, por tanto, un claro exponente de recepción del mundo clásico puesto que, por medio de la reinterpretación de los personajes históricos y legendarios, mitos o atributos de su programa iconográfico, se aludía a la vida privada y especialmente pública del Duque, a sus virtudes militares y políticas y a su papel como mecenas de las artes. Ejemplo de ello son los dioses escogidos para las fuentes, como Marte, Mercurio, Neptuno... La variedad de fábulas y mitos que

se intuyen en la decoración, así como la presencia de motivos egiptizantes que demuestran que don Fernando conocía las tendencias manieristas en auge en ese momento. Pero, además, esta recepción clásica se manifiesta en el uso y concepto mismo del jardín al modo de los antiguos, ya que se configuró como un lugar idílico, de descanso, disfrute y de actividades como la música, la conversación erudita o la cetrería.

Estas realidades, la presencia del legado clásico y la reinterpretación de la Antigüedad, surtirían un gran efecto tanto en el mecenas, el Duque, como en aquellos que visitasen el jardín. Es evidente que el mensaje de poder y erudición a transmitir, sin duda alguna fue elaborado por el Duque y los artistas que trabajaron en él, pero solo cobraría su sentido último si era comprendido por quienes lo visitasen, como indican los estudios de recepción de Bockemühl (cit. por: Turner (ed.) 1996b, p. 62), Kemp (1983), Bustamante García (1999, p. 36) o Schaps (2011), para quien el proceso de recepción tiene una doble dirección.

De esta manera, el Duque distribuyó las piezas antiguas y modernas en el jardín en función de la idea que quiso transmitir, seleccionándolas de acuerdo a un valor subjetivo conforme a su imaginario personal y social. Por tanto, ese discurso tuvo, en relación a la idea también desarrollada por Pinillos Acosta (2007, p. 810), una doble dirección de fuerte involucración emocional: la dirigida al Duque, puesto que hablaba de él y de su papel político y militar, así como de su cultura, siendo una exaltación de sí mismo, y la dirigida a los visitantes del jardín. Con ello, el III Duque construyó y proyectó una imagen de poder y erudición que fue percibida por todos aquellos que acudieron allí, y que aún hoy, a pesar incluso de su fuerte deterioro, se atisba e interpela a quienes visitan uno de los jardines *all'antica* más emblemáticos y bellos de España: La Abadía.

Conclusión

Aún son muchos los interrogantes que este jardín nos plantea, y mucho el trabajo que queda por realizar (como un estudio arqueológico y arquitectónico más pormenorizado) para poner en valor esta joya del Patrimonio Histórico-artístico, en el que la huella de la Antigüedad clásica prevalece en las ruinas y estatuas que, silenciosas, nos hablan de un pasado de esplendor, belleza y erudición que pueden contemplar en su reconstrucción (<https://youtu.be/VDwtV03funI>).

Referencias bibliográficas

ADA: Archivo Ducal de la Casa de Alba.

ADMS: Archivo Ducal de Medina Sidonia.

AHN: Archivo Histórico Nacional.

Caballero González, S. (1998), *La Abadía. Historia y leyenda*. Salamanca: Colección temas locales.

Fitz-James Stuart, Duque de Berwick y Alba, J. (1952), *Epistolario III duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo*, vols. I-III, Real Academia de la Historia. Madrid: Artes Gráficas Diana.

Franceschini, M. de (1991), *Villa Adriana. Mosaici-Pavimenti-Edific*. Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, Roma.

Jiménez Martín, A. (1984), "Sotofermoso. Cáceres. Jardín de Abadía", *Periferia*, II, 62-77.

- King, W.F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el Siglo xvii*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, x.
- Lozano Bartolozzi, M.M. (1984), “El Arca de Albano. Jardín de Abadía. Cáceres”, *Periferia*, 2, pp. 77- 89.
- Maltby, W.S. (1985), *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y de Europa. 1507-1582*, Madrid: Turner.
- Martín Gil, T. (1945), “Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, xvi, Segundo trimestre, pp. 58-66.
- Martínez Hernández, S. (2002), *Don Gómez Dávila y Toledo, II Marqués de Velada y la Corte en los reinados de Felipe II y Felipe III (1553-1616)*, Tesis Doctoral, UCM, Madrid.
- Mulcahy, R. (2013), “The Manifestation of his Magnificence: The Third Duke of Alba and the Arts”, en M. Ebben, M. Lacy-Bruijn, R. van Höllvell tot Westerflier (eds.), *Alba. General and Servant to the Crown*, Rotterdam: Larwansaray Publishers, pp. 137-168.
- Navascués Palacio, P. (1993), “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, V, pp.71-89.
- Nieto Caldeiro, S. (2013), “Don Fernando Álvarez de Toledo y el jardín renacentista”, en G. del Ser Quijano (coord.), *Actas del Congreso v Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, 22-26 de octubre de 2007*, El Barco de Ávila y Alba de Tormes. Piedrahita: Instituto Gran Duque de Alba, pp. 717-726.
- Pérez de Guzmán y Gallo, J. (1923), *Bajo los Austrias: la mujer española en la Minerva literaria castellana*, Madrid: Escuela tipográfica salesiana.
- Pérez de Tudela, A. (2016), “La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España”, en C. Martínez F., Serrano Estrella (coords.), *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, pp. 301-339.
- Pérez de Tudela, A. (2013), “The third Duke of Alba: collector and patron of the Arts”, en M. Ebben, M. Lacy-Bruijn, R. van Höllvell tot Westerflier (eds.), *Alba. General and Servant to the Crown*, Rotterdam: Larwansaray Publishers, pp. 168-191.
- Pinillos Acosta, I. (2007), “El coleccionista y su tesoro: la colección”, *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso Nacional de AEDM*, vol. 1, Palma de Mallorca, pp. 809-822.
- Pleguezuelo, A. (coord.) (2002), “Luces y sombras sobre las lozas de Talavera”, en *Dieciocho lozas de la Colección Carranza*, vol. 1, Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha: Consejos de Educación y Cultura, pp. 229-272.
- Ponz, Antonio (1778, Madrid; ed. 1988), *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, T. VII. Madrid: Aguilar.
- Sanz Hernando, A. (2006), *El jardín clásico en España: una análisis arquitectónico*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Consultado en: <http://oa.upm.es/35031/>
- Teijeiro Fuentes, M.A. (2003), “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, 59, nº 2, pp. 569-587.
- Torres Villarroel, D. de (1751), *Aventuras de la Abadía de el Duque de Alba. Pronostico, y diario de Quartos de Luna, con los sucesos elementales, y políticos de la Europa, para este año de 1751 y con las edades de los Principes de toda la Europa, que van à la fin*, Biblioteca Nacional de España, VE/633/4.

Vega Carpio, Félix Lope de (ed. 1964), “Poema *Descripción de ‘La Abadía’ del duque de Alba*”, *Obras escogidas*, II, F.C. Sainz de Robles (ed.). Madrid: Aguilar.

Villalva y Estaña, Bartholomé de (1577; ed. 1886), *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, vol.1, Pascual de Gayangos (ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Winthuysen, X. de (1930; ed. 1990), *Jardines Clásicos de España. Castilla. Aranjuez*, Madrid: CSIC.

La huerta del duque de Lerma en Madrid

La vista pictórica como posición para la reconstrucción tridimensional:
metodología, evidencias y límites

Sergio Román Aliste
Universidad Rey Juan Carlos

Cristóbal Marín Tovar
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Este estudio aborda el estudio de la huerta del duque de Lerma, una destacada posesión de principios del siglo XVII en Madrid, combinando análisis histórico y tecnología digital 3D. El planteamiento se centra en la reconstrucción del espacio de la huerta-jardín, utilizando como referencia principal un óleo anónimo de la Pollok House de Glasgow. Los objetivos incluyen recuperar referencias históricas clave, analizar fuentes visuales y cartográficas, y reconstruir digitalmente la huerta, evitando imitaciones directas y buscando validar la información con diferentes fuentes visuales, cartográficas y documentales. Las conclusiones destacan la relevancia de la huerta como espacio de poder y representación en la corte de Felipe III, subrayando los desafíos interpretativos en la reconstrucción digital. Este trabajo revela la importancia de combinar precisión histórica con interpretación artística en la visualización del patrimonio, abriendo caminos para futuras investigaciones en la restauración y comprensión de espacios históricos.

Palabras clave

Duque de Lerma, Paseo del Prado, jardín virtual, reconstrucción virtual, Madrid.

Abstract

This study approaches the study of the garden of the Duke of Lerma, a prominent early 17th century possession in Madrid, by combining historical analysis and 3D digital technology. The approach focuses on the reconstruction of the garden space, using an anonymous oil painting from the Pollok House in Glasgow as the main reference. The objectives include recovering key historical references, analysing visual and cartographic sources, and digitally reconstructing the orchard, avoiding direct imitations and seeking to validate the information with different visual, cartographic and documentary sources. The conclusions highlight the relevance of the huerta as a space of power and representation in the court of Philip III, underlining the interpretative challenges in digital reconstruction. This work reveals the importance of combining historical accuracy with artistic interpretation in the visualisation of heritage, opening up avenues for future research in the restoration and understanding of historical spaces.

Keywords

Duke of Lerma, Paseo del Prado, virtual garden, virtual reconstruction, Madrid.

Introducción: motivación y propósitos

En los albores del siglo XVII, la figura de Francisco Gómez de Sandoval Rojas y Borja, I duque de Lerma, emerge como una de las más influyentes en la corte de Felipe III, destacando no solo por su habilidad política sino también por su ambición arquitectónica y urbanística. Este trabajo se centra en una de sus posesiones más emblemáticas: la huerta que poseía junto al Prado de los Jerónimos, un espacio cortesano ampliamente referenciado e influyente en su tiempo. El propósito de esta investigación es contextualizar el espacio de la huerta-jardín del Duque, ahondando en las fuentes que permiten su estudio y las referencias textuales y visuales que nos permiten conocerlo, para acometer posteriormente una propuesta de reconstrucción del jardín desde una perspectiva concreta. De manera particular, esta aportación de estudio se basa en una posición de vista forzada por la única pintura conocida que retrata el espacio de la huerta desde su interior, un óleo anónimo hoy conservado en la Pollok House de Glasgow (Fig. 8).

La hipótesis central de este estudio sostiene que la imagen pictórica conservada en Glasgow, utilizada como referencia principal para la reconstrucción, logra un equilibrio entre la fidelidad histórica y los convencionalismos artísticos de la época. Por ello mismo, esta imagen, junto con documentos cartográficos, proporciona una base sólida no exenta de retos interpretativos para restituir digitalmente la huerta de Lerma, ofreciendo una visión única de cómo era este espacio en su apogeo, en las primeras décadas del siglo XVII.

Los objetivos que se plantean en este estudio son, en primer lugar, recuperar las referencias y noticias principales que deban ser tenidas en cuenta ante cualquier labor reconstructiva digital de este jardín. En segundo término, analizar las fuentes visuales, varios óleos y un dibujo, que ofrecen vistas del entorno exterior y algunos volúmenes de las construcciones circundantes de la huerta, así como el cuadro de la Pollok House, que ofrece información visual del interior del complejo. En relación a este último punto, es necesario explorar cómo la representación pictórica de la huerta combina realismo y convencionalismo artístico, y cómo esto puede afectar a nuestra percepción de dicho espacio histórico y a su reconstrucción regularizada. Por último, el objetivo final es acometer la reconstrucción de la huerta del duque de Lerma a partir de la posición de vista del óleo de la Pollok House, utilizando técnicas avanzadas de modelado y texturizado 3D y evitando la traslación imitativa de la información de dicha obra pictórica, prefiriendo siempre su validación previa con dimensiones cartográficas y planimetrías de diferentes momentos históricos, como se detallará.

Contexto para un jardín-huerta madrileño

La labor de especulación inmobiliaria a enorme escala que el I duque de Lerma llevó a cabo en Madrid y en Valladolid (él había nacido en Tordesillas en 1553), desde los primeros años del siglo XVII hasta su caída en 1618, es una muestra más de la forma de gestionar el poder que tuvo el valido del joven Felipe III (Feros Carrasco, 2002). Con el traslado de la corte a Valladolid en 1601, el duque procedió a vender o alquilar a un precio exorbitante palacios, casas y terrenos que había comprado an-



Fig. 1. Pedro Texeira, detalle de la Hoja 14 de la *Topographia de la Villa de Madrid*, 1656 (arriba) frente a la posición análoga de vista obtenida en Google Earth (abajo). Se destaca el terreno que ocupaba la huerta del duque de Lerma y edificios anejos en la cartografía histórica, y su posición actual, delimitada aproximadamente por la Plaza de las Cortes, calle de San Agustín, calle de Cervantes y la Plaza de Cánovas del Castillo / Paseo del Prado.



Fig. 2. Anónimo, *Carrera de San Jerónimo desde el Prado* (¿1614?) Óleo sobre lienzo, 126 x 176 cm. Madrid, col. Marqueses de Santa Cruz, Fundación Álvaro de Bazán

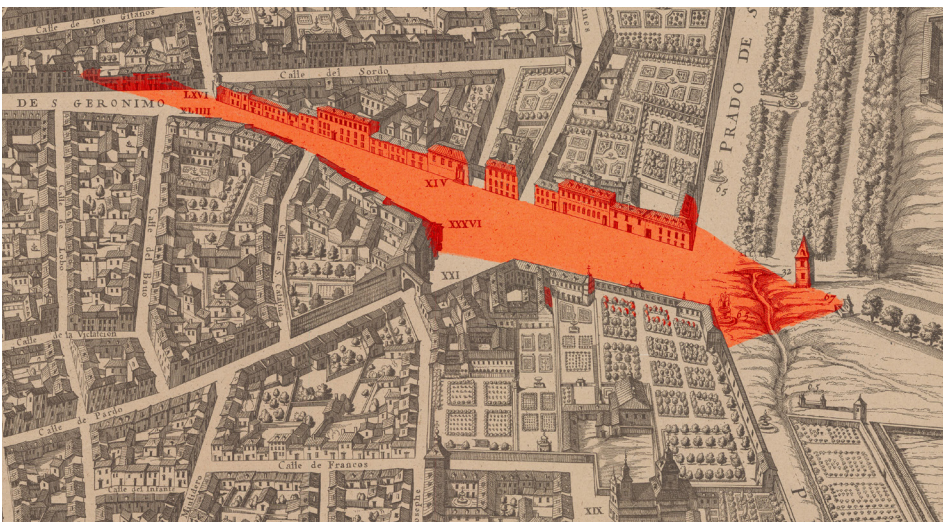


Fig. 3. Punto de vista y espacios representados en el óleo de la Fig. 2, sobrepuesto al plano de Pedro Texeira, en la zona de Paseo del Prado y Carrera de San Jerónimo.

teriormente, a aquellos que se trasladaron a esa ciudad siguiendo a los monarcas. Al ser el propio Lerma el principal promotor de dicho desplazamiento, la operación fue un éxito rotundo. Al mismo tiempo, el duque se lanzó a la compra a bajo precio de todo tipo de propiedades en un Madrid abandonado, que aumentaron su valor considerablemente con el regreso de la corte a la capital en 1606 (Alvar Ezquerro, 2006).

Gran parte de esas adquisiciones se centraron en la periferia sureste de la capital, de cara a conformar una enorme hacienda, de más de un millón de pies, que funcionase como residencia, lugar de descanso y disfrute de los sentidos gracias a la disposición de diversos jardines ornamentados, y que además sirviese de escenario para el desarrollo de espectáculos lúdicos destinados especialmente al entretenimiento y recreo del Rey. En ese aspecto va a seguir el planteamiento que había aplicado en el palacio y huerta de la Ribera en Valladolid (Pérez Gil, 2002). Nació así en Madrid un espacio cortesano propicio para la promoción del propio valido como anfitrión de la familia real, aprovechando el poder de la imagen, para hacer ostentación pública de su poder, porque en la mente del duque, su propiedad en la capital funcionaría como si fuese un Sitio Real más (García García, 1997).

La que se conocería como la huerta de Lerma ocupaba una amplia manzana delimitada por la carrera de San Jerónimo, y las calles Huertas, Trinitarios (actual calle de Jesús), Francos (hoy de Cervantes), San José (hoy de San Agustín) y el Prado de San Jerónimo. La elección no era inocente, dado que ese espacio estaba adquiriendo un gran protagonismo en la vida cortesana y de representación de la capital, pues era el más apropiado para entradas solemnes, ceremonias religiosas, actos festivos o simplemente para el paseo y lucimiento de madrileños y foráneos de toda condición.

Podemos situar la génesis de la llamada huerta en 1602, cuando el duque, a caballo entre Madrid y Valladolid, llegó a adquirir hasta una veintena de parcelas con pequeñas construcciones y huertas cerca del Prado de San Jerónimo. Destacó entre ellas la casa y terrenos que en ese momento pertenecían a don Pedro Álvarez Pereira, que era secretario del Consejo de Portugal y miembro de la Junta de Hacienda de ese mismo país (Lopezosa Aparicio, 2006; Muñoz de la Nava Chacón, 2015). A partir de ese momento, el Duque unió todas esas parcelas en una sola, eliminando incluso una callejuela que las separaba, y se puso en marcha una primera fase de intervenciones para convertir ese amplio espacio, que debería incluir fundaciones religiosas de Lerma, en un asombroso lugar de deleite, como señala Cabrera de Córdoba (1857).

Los trabajos debieron ir a buen ritmo, pues en mayo de 1603 organizó el duque una merienda en la huerta para sus majestades cuando iban de camino hacia Aranjuez, y hay noticias sobre una estancia de la familia real en esa propiedad a finales de noviembre de ese mismo año, antes de partir hacia Valencia el 9 de diciembre. Una de las novedades arquitectónicas que se ejecutaron sobre parte de los muros que delimitaban el conjunto fue la instalación de un mirador a modo de balcón volado, que se abrió en la confluencia de la carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado. La intención era que funcionase como un escaparate para que Lerma apareciese junto a sus insignes invitados, proyectando su poder ante el pueblo llano, viajeros extranjeros y embajadores. Acompañaba al mirador una amplia galería o celosía en la que se abrían una serie de ventanas para que damas, caballeros y otros invitados del duque, pudiesen contemplar los espectáculos que se desarrollaban en el Paseo del Prado (Lopezosa Aparicio, 2022).

Se cree que tanto el mirador como la galería los debió trazar Francisco de Mora hacia 1603, y estarían ya contruidos cuando la corte volvió a Madrid en 1606. A Vicente Carducho se le encargará pintar con el tradicional color verde montaña piezas de esas estructuras, así como otros balcones, herrajes de ventanas, celosías, cenadores y diversos enrejados del jardín. Tenemos unas magníficas refe-



Fig. 4. Jan van Kessel III (atribuido). Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas. 1686. Colección Khevenhüller, en el Castillo Hochosterwitz.

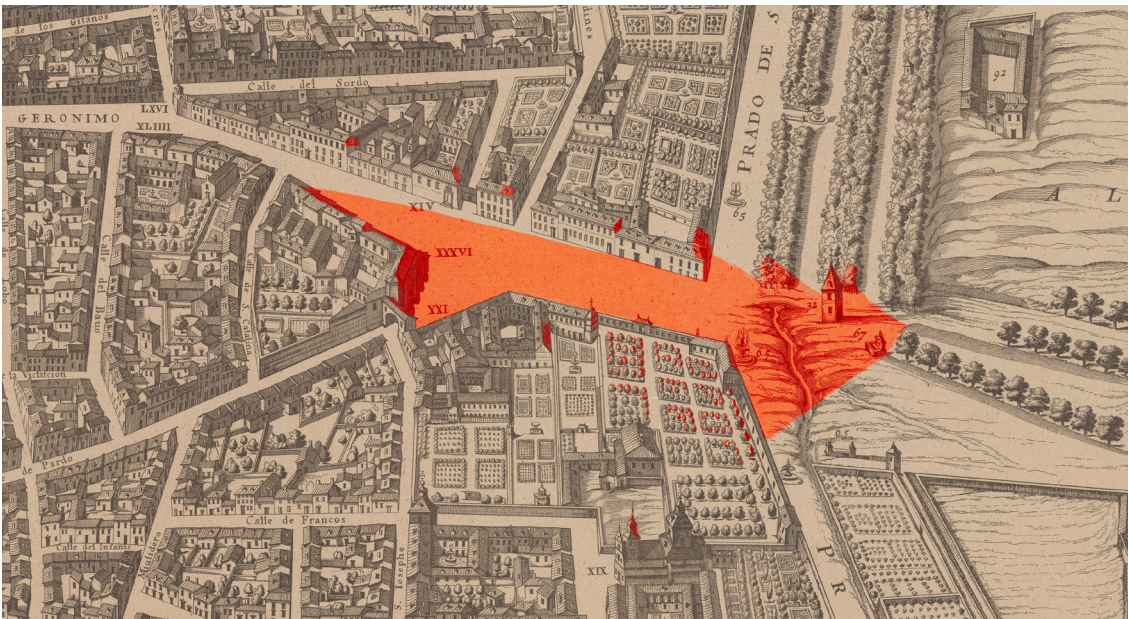


Fig. 5. Punto de vista y espacios representados en el óleo de la Fig. 4, sobrepuesto al plano de Pedro Teixeira, en la zona de Paseo del Prado y Carrera de San Jerónimo.

rencias gráficas del mirador y la galería en dos lienzos del siglo XVII que muestran sendas vistas de la carrera de San Jerónimo desde el Prado, uno de la Colección de los Marqueses de Santa Cruz, y otro, con más detalles, perteneciente a la Colección Khevenhüller, en el Castillo Hochosterwitz (Figs. 2 y 4), que serán analizadas posteriormente.

A partir de 1606 arranca una segunda fase en el proyecto en la que Lerma aumentó la inversión de recursos para adecuar mejor los espacios de la huerta de cara a la celebración en los mismos de fiestas y diversos espectáculos del gusto de Felipe III, como la comedia o la danza, e incluso se llegó a construir en 1613 una plaza de toros, que sería la más antigua de Madrid (Pescador del Hoyo, 1968). Pero de cara a nuestro propósito de realizar la reconstrucción digital de algunos elementos de la huerta, es fundamental todo lo referido al diseño, creación y ornato de las diferentes zonas ajardinadas, así como la disposición los huertos o de los estanques a lo largo de ese amplio terreno, que iba descendiendo desde la Carrera de San Jerónimo hacia el Paseo del Prado, como se aprecia en la vista de Madrid desde el Buen Retiro que ejecutó Pier María Baldi (Fig. 6). Las principales intervenciones en la zona de jardines y huertas se produjeron en el arco temporal que va desde 1606 a 1614, año en el que se reformaron los cuartos principales según las trazas de Juan Gómez de Mora (Lopezosa Aparicio, 1998).

No se diseñó un gran jardín, sino que se dispusieron una serie de espacios ajardinados independientes, bien trazados y ornamentados. Se sucedían a distintos niveles y se comunicaban por medio de escaleras, como la que ejecutó el maestro de obras Felipe Sánchez en febrero de 1608, o la que labró en mármol Pedro de Cos en 1609. Al mismo tiempo se fueron instalando todos los elementos necesarios para asegurar el suministro, conducción y distribución del agua para el riego y mantenimiento de dichos jardines y de las distintas especies vegetales distribuidas por la huerta. Habría encañados para alimentar también las fuentes y conducir el agua a las estructuras habitadas de la propiedad. De ahí el cuidado que se prestaba al buen funcionamiento las norias, disponiendo para ello de numerosos arcauces, como los que se le encargaron a Juan Torres en 1606, así como regaderos, desagüadores y otros tipos de canalizaciones.

Cada uno de esos jardines se articulaba a base de parterres cuadrados, algunos con fuentes, tal y como lo vemos en las mejores cartografías que tenemos para visualizarlo, que son el plano de Madrid de Witt (Antonio Mancelli, de 1623), y especialmente por su detalle, el plano de Pedro Texeira de 1656. Lo que observamos es que los jardines se extendían, por una parte, entre el núcleo de las viviendas principales y el convento de Trinitarios, que estaba ubicado dentro de la propiedad, orientados hacia la calle de los Francos; y, por otro lado, una amplia zona más arbolada, aunque ordenada, que se desarrollaba de forma descendente entre la tapia que se abría a la Carrera de San Jerónimo y la que iba paralela al Paseo del Prado. Algunos de esos jardines tenían una denominación diferenciadora, como el caso de los llamados jardín de Eva y jardín de Hércules, y estaban organizados, como era habitual, en parterres geométricos, con fuentes monumentales y en los que se aprecian trabajos en *ars topiaria*.

Texeira refleja de forma nítida el jardín de Eva, que estaría más elevado que el de Hércules, y la separación entre ambos se marcaba a través de pretilos, algunos con asientos, como los que levantó Francisco Martínez para delimitar el perímetro de cada uno de ellos (Lopezosa Aparicio, 1999, p. 685 y ss.). Como era habitual en los jardines de la época, encontramos en su trazado torrecitas, espacios para el descanso, cenadores, así como la disposición de fuentes y esculturas como elementos decorativos adecuados para el deleite de los sentidos y para otorgarles categoría a esos espacios.

Aunque se conservan numerosas cartas de pago sobre intervenciones en la huerta en este tema, no proporcionan muchos detalles, como la que se hizo a favor de Pedro Armolea el 27 de septiembre de 1607, que responde al suministro de dieciocho figuras de mármol para la huerta, sin indicar si el



Fig. 6. Pier María Baldi, *Vista de Madrid desde el Buen Retiro* (h. 1668) Biblioteca Laureniana, Florencia. Detalle.

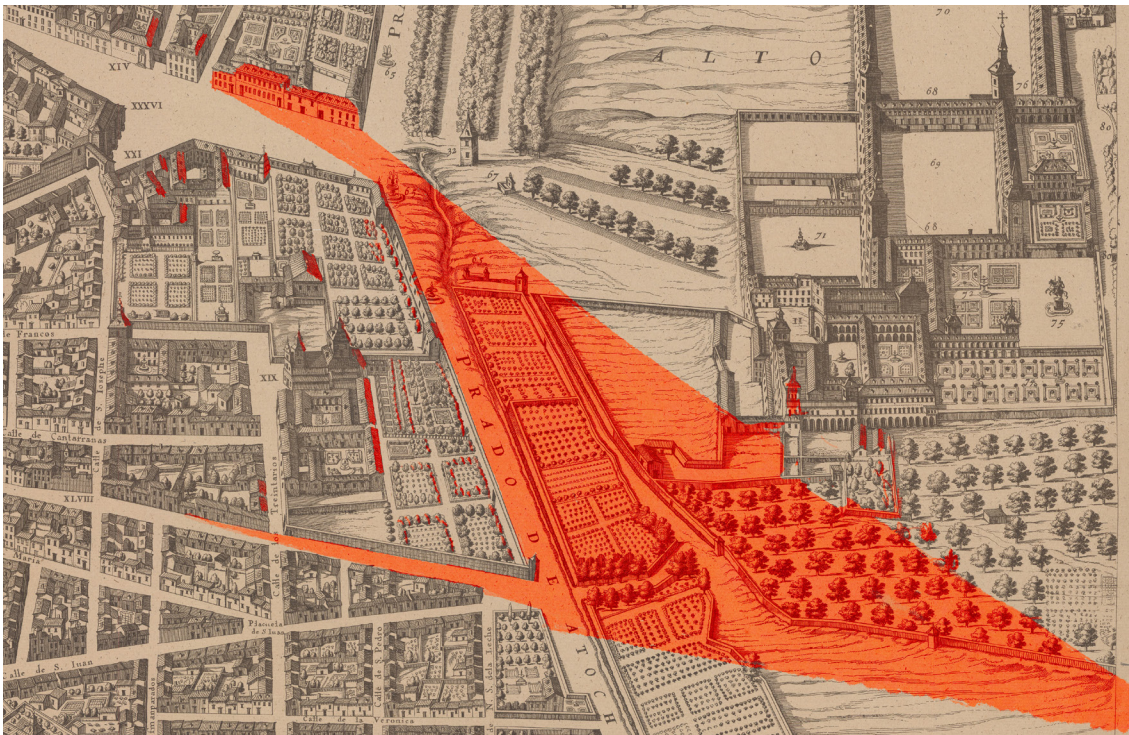


Fig. 7. Punto de vista y espacios representados en el dibujo de Pier María Baldi de la Fig. 6, sobrepuesto al plano de Pedro Texeira, en la zona de Paseo del Prado, Carrera de San Jerónimo y Huertas, dejando a la izquierda el Monasterio de san Jerónimo el Real y el Buen Retiro.

destino de las mismas era ser distribuidas en los distintos espacios exteriores, o si se debían colocar en las estancias de la residencia principal (Lopezosa Aparicio, 1998). Coincidiendo ya con las ampliaciones y mejoras que estaba llevando a cabo Pedro de Herrera en la residencia principal según las trazas de Juan Gómez de Mora, tenemos otra carta de pago del 8 de junio de 1614, a favor del marmolista Francisco de Cos, por las fuentes que había construido para el jardín, y dos meses más tarde, el 7 de agosto, el maestro de obras Felipe González, recibió un pago por los aderezos que había realizado en las fuentes del jardín, de nuevo sin más detalle, pero que da idea del interés de Lerma por hacer de su propiedad un referente de su poder (Lopezosa Aparicio, 1999, p. 671).

Alguna fuente tuvo una denominación concreta, como es el caso de la llamada fuente del Peñasco, que era de mano del escultor y fontanero Estavio de Córdoba, como lo reflejan diversas cartas de pago emitidas a su favor en 1607, y para su buen funcionamiento se contó también con la labor de los maestros fontaneros Felipe González y Juan Ortega (Lopezosa Aparicio, 1999, p. 663). En el plano de Teixeira vemos una escultura sobre una fuente, que podría ser aquella asociada con Eva, y que daría por eso nombre a aquel jardín, pero de la que no tenemos información más específica. Respecto al jardín de Hércules, el cuadro datado a principios del XVII titulado “The Garden of the Duke of Lerma’s Palace, Madrid” (Pollok House, Fig. 8), que es el elemento protagonista para la reconstrucción que se planteará más adelante, nos ha llevado a especular con que la fuente que figura en dicha pintura sería la de *Hércules matando al león de Nemea*. De ser eso cierto, antes de proceder a la reconstrucción digital de este espacio y de la fuente, nos planteamos rastrear el origen y destino actual de la misma. En 1602 Fernando I de Medici, duque de Florencia, regaló al duque de Lerma una fuente con una escultura de Juan de Bolonia que representaba a *Sansón y el filisteo*, destinada al jardín del palacio de la Ribera en Valladolid. En los Uffizi de Florencia se conservan unos dibujos de dicha fuente, uno de ellos tal vez de Bartolomé Carducho, que nos ayudan a ver el aspecto monumental que tendría el conjunto montado, con la base, la pila y la escultura en lo alto. Como Lerma quería una pareja para aquella, recibió la fuente que llevaba la escultura de *Sansón matando al león*, obra de Cristoforo Stati de Bracciano hacia 1607 (De Lapuerta Montoya, 1997). Sabemos que la de Juan de Bolonia sí estuvo en Valladolid, aunque desde 1623 está en Londres, hoy en el Museo Albert and Victoria, pero sobre la de Stati hay ciertas dudas, porque se ha especulado con el hecho de que una estatua con una iconografía confundible hubiese pasado a las Colecciones reales, y que fuese la escultura de *Hércules y el león de Nemea*, que está hoy ubicada en el puente que comunica el Jardín del Parterre con el Jardín de la Isla en el palacio de Aranjuez. Menciones al jardín de Hércules en las posesiones del duque de Lerma en el Prado de los Jerónimos, en el que previsiblemente estuvo una escultura de un héroe desquijarrando a un león, contribuyen a dicho debate. La original de Stati se conserva en la actualidad en el Chicago Art Institute, procedente de una colección suiza. Esto ha planteado dudas acerca de si la de Stati pudo estar en algún momento en la huerta de Lerma en Madrid, si se trata de otra que no se ha identificado, así como la autoría y origen de la que contemplamos hoy en Aranjuez (Estella Marcos, 1991; sobre la pila, ver Loffredo, Fernando, 2012). Según Schroth no habría dudas acerca de que la escultura hoy presente en Chicago sería la que habría ocupado el centro del jardín con parterres *cuatro a cuatro* de la huerta, y el óleo de Pollok House, acaso atribuible a Fabrizio Castello, habría sido comisionado para representar no tanto la magnificencia de los jardines de Lerma como para mostrar el protagonismo de dicha escultura como fuente en ese entorno destacado (Schroth, 2001, 16-17).

En esa pequeña Arcadia ducal no faltaron los animales, como faisanes o machos de mono, que aparecerían expuestos en jaulas hechas con madera y alambre, así como la presencia de peces en los estanques. El encargado de ejecutar dichas jaulas en 1607 fue Diego del Campo, y está registrada la persistencia de ese zoo en miniatura en 1616, estando al cargo del mismo entonces el jardinero Melchor de Cabezas. En la huerta se representaron también comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina.



Fig. 8. *The Garden of the Duke of Lerma's Palace, Madrid*, princ. s. XVII. Pollok House, Glasgow, Escocia.

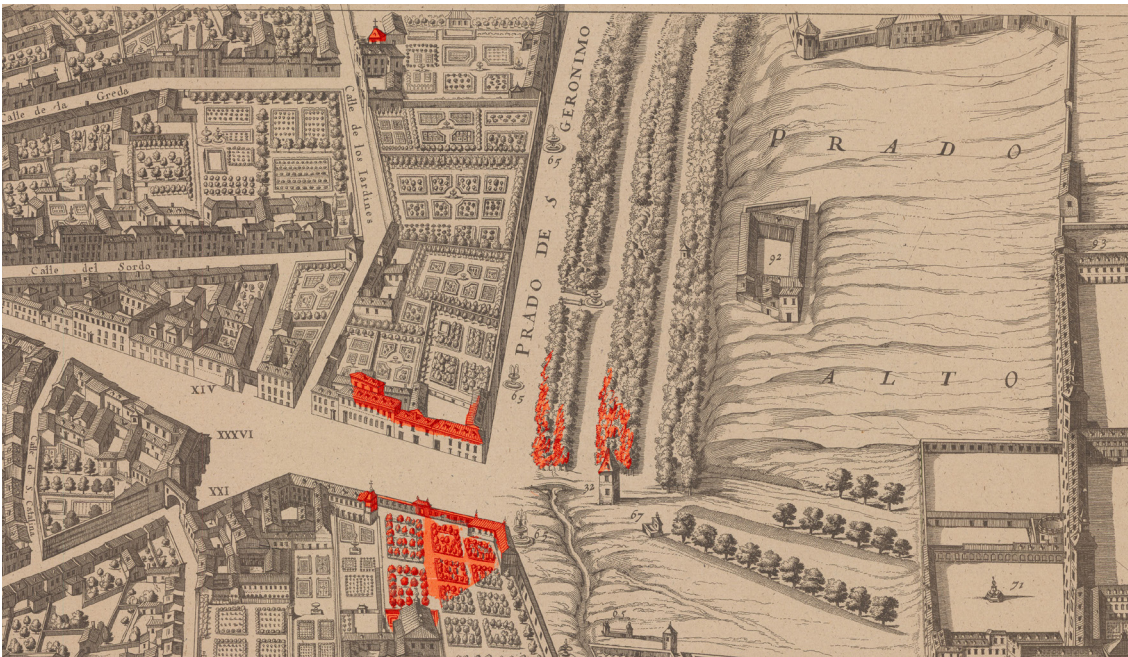


Fig. 9. Punto de vista y espacios representados en el óleo de la Fig. 8, sobrepuesto al plano de Pedro Texeira, en la zona de Paseo del Prado y Carrera de San Jerónimo. Hipótesis defendida en este estudio.

Una alabanza a ese vergel madrileño la escribió este último en su obra *Marta la piadosa*, dedicándole estas palabras:

«La huerta del Duque, al Prado,
es la casa y el jardín
del paraíso traslado,
donde cualquier querubín
estará bien empleado»

(De Molina, edic. 1943).

Y en una carta escrita el 12 de octubre de 1616 al duque de Sessa, Lope de Vega afirmaba que el parque ducal era un verdadero paraíso, y que superaba a los jardines de Aranjuez (Pedraza Jiménez, 2007). Poco tiempo más pudo disfrutar el duque de Lerma de su propiedad antes de ser despojado de su poder, y la última referencia que tenemos de una celebración en la misma es una fiesta de toros fechada el 4 de julio de 1618.

Proceso de restitución digital de una vista pictórica

En el proceso que se describe a continuación, que tiene como objetivo restituir virtualmente la posición de la vista del óleo titulado *El jardín del palacio del duque de Lerma* (Fig. 8), hoy conservado en Pollok House de Glasgow, se pueden diferenciar varias fases progresivas. En primer lugar es necesario determinar la posición desde la que fue planteada dicha escena del jardín y su orientación. Una vez establecida esa ubicación y dirección con el apoyo de las fuentes visuales y cartografías, como se detallará a continuación, se hace pertinente lograr la trazabilidad y continuidad del espacio físico que el cuadro de Glasgow representa en primer término (parterres con fuente en medio). El espacio que un día ocupó la huerta del Duque está hoy enormemente transformado, habiendo cedido parte de su perímetro a vía pública en la actual Plaza de Cánovas del Castillo, y siendo atravesado por una vía moderna, la calle del Duque de Medinaceli. La mayor parte de la extensión original del complejo del Duque hoy es ocupada por el Hotel Palace (Fig. 1). Sin embargo, los jardines del Palacio de Medinaceli, casa parcialmente heredera de los bienes del Ducado de Lerma, mantuvieron parte de su compartimentación de banales hasta finales del siglo XIX (Cruz Yábar, 2021, 390), siendo posible utilizar cartografías decimonónicas para dimensionar el espacio y aplicarlo sobre modelos digitales del terreno (MDT). Igualmente, la maqueta de León Gil de Palacio también recoge esta disposición espacial probablemente no muy diferente a la que había tenido el jardín (al menos el banal protagonista en esta reconstrucción) a principios del siglo XVII, pudiendo complementar la documentación tridimensional con fotogrametría realizada a la maqueta, hecho que no ha sido posible acometer en el curso de esta investigación. Esa sería la tercera fase: la utilización de recursos LIDAR obtenidos a partir de los repositorios del Instituto Geográfico Nacional para georreferenciar cartografías contemporáneas como la de Ibáñez Íbero. En cuarto lugar, antes de acometer la fase de modelado 3D propiamente dicha, es necesario esclarecer la cuestión de la estatua que coronaba la fuente de este jardín y que aparece representada en el óleo de Pollok House, para determinar qué modelo escultórico debe aplicarse hipotéticamente, ante las dudas razonables que ofrece la documentación, y la ambivalencia que, como se verá, también muestra la pintura referencial.

Con respecto a la determinación de la posición de la vista del óleo de Glasgow, parece que todo el cuadro está centrado en ensalzar la escultura de Sansón/Hércules y el león sobre la fuente, pero concediendo algunas claves espaciales para el reconocimiento del entorno con el apoyo de otras fuentes gráficas y cartográficas.

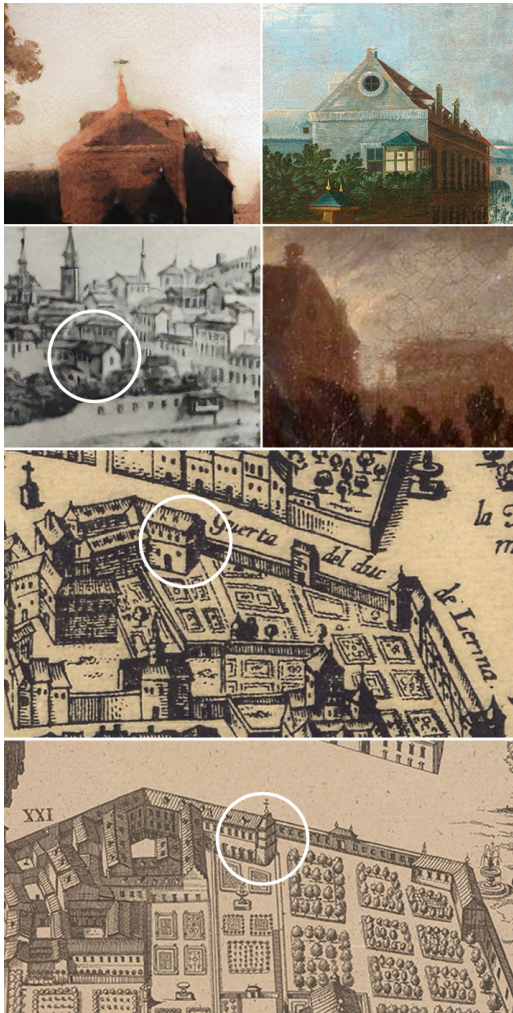


Fig. 10. Puntos de anclaje para la justificación de la posición de vista. Hastial del complejo palaciego y de recreo del duque de Lerma. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: detalles de las figs. 2, 4, 6, 8, 13 y 14.



Fig. 11. Puntos de anclaje para la justificación de la posición de vista. Portón de acceso al jardín desde la Carrera de San Jerónimo. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: detalles de las figs. 2, 4, 8, 13 y 14.

“La imagen de Pollok House no transmite la grandeza de los jardines tal como los conocemos por los inventarios. La vista no pretende ser panorámica y muestra solo una fracción de una de las cuatro zonas ajardinadas independientes de la finca. Se limita a lo que el ojo puede captar mientras mira a la fuente, y su propósito es registrar la obra en su entorno inmediato, cuya gran escala está indicada por las dos figuras incidentales que señalan hacia ella. Sin embargo, el artista tiene cuidado de proporcionar pistas visuales que nos permiten localizar el lugar exacto elegido por el Duque para el *Sansón de Stati*”¹.

1 “The Pollok House picture does not begin to convey the grandeur of the gardens as we know them from the inventories. The view is not intended to be panoramic, showing only a fraction of one of the estate’s four separate garden areas. It is restricted to what the eye could take

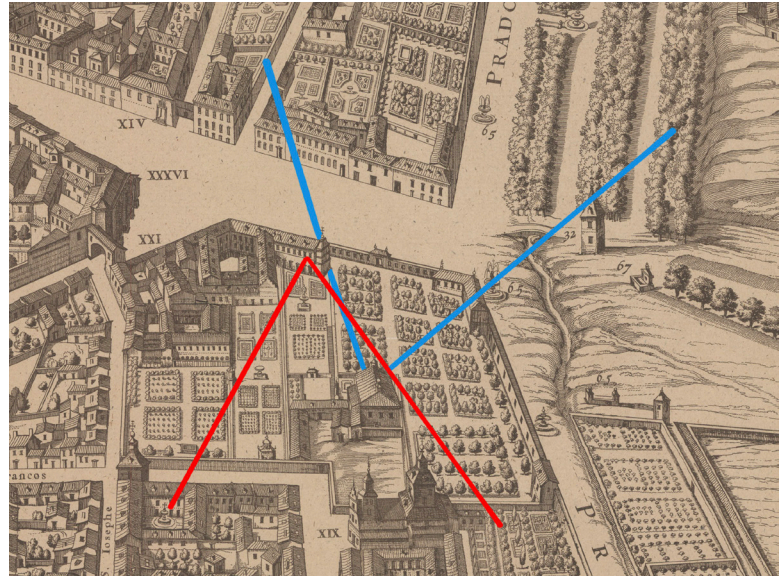


Fig. 12. Posiciones divergentes en las interpretaciones acerca de la posición y orientación de la vista del óleo de Pollok House. En rojo, aproximación posible a la interpretación de Schroth, 2001. En azul, la hipótesis defendida en este estudio.

Entre las hipótesis que se han planteado acerca de la posición se ha establecido una dirección norte-sur, contemplando que las estructuras que se observan al fondo de la composición son la primera Casa Profesa Jesuita, situada originalmente en las inmediaciones de las posesiones del duque de Lerma, y el convento de los Trinitarios Descalzos (Schroth, 2001, 17)². Sin embargo, el análisis comparativo con las obras pictóricas del siglo XVII que representan la zona exterior y entorno urbano de la huerta del Duque (Figs. 2, 4 y 6), así como con los planos de Mancelli/Witt y Texeira, arrojan una clara orientación sur-norte, hacia la Carrera de San Jerónimo (Fig. 9). Esta divergencia de 180° en la orientación (Fig. 12) requiere una justificación y argumentación apropiada.

La utilización del mapa de Mancelli está especialmente justificado por la proximidad cronológica con el apogeo y plena actividad de la huerta bajo el mecenazgo del duque de Lerma; sin embargo, su inexactitud volumétrica y en lo relativo a sentidos de proporciones requiere inevitablemente del apoyo en el plano de Texeira, datado en 1656 pero más riguroso y prolijo en su representación de volúmenes de edificios. Las estructuras arquitectónicas y masas vegetales representadas en el cuadro conservado en Glasgow son sorprendentemente coincidentes con ambos planos, y especialmente con el de Texeira, algo que podría explicarse si el cuadro que se toma aquí como referencia hubiera sido pintado no en época del Duque, sino en cronologías algo posteriores (hecho que desmentiría la atribución de algunos autores a Fabrizio Castello). Del mismo modo, la coherencia de los elementos arquitectónicos con las obras pictóricas de referencia es bastante elocuente. Por ejemplo, el hastial rematado en óculo que mira hacia el Prado de los Jerónimos, y que aparece representado a la izquierda del óleo de Glasgow

in while looking at the fountain, and its purpose is to record the work in its immediate surroundings, its large scale indicated by the two incidental figures gesturing toward it. Nevertheless, the artist is careful to provide visual clues to allow us to locate the exact spot chosen by the Duke for Stati's Samson". (Schroth, 2001, 17). Traducción propia en el cuerpo del texto.

2 Por otra parte, la primera Casa Profesa debía encontrarse en la calle del Prado, quizás alejada del complejo de Lerma y en una posición no compatible con los perfiles de tejados del Convento de los Trinitarios Descalzos en una misma imagen y en la orientación sugerida por Schroth. Ver Corral Estrada, 2019, 64-66.



Fig. 13. Detalle del plano de Antonio Mancelli / Frederick de Witt, 1623/1700, "La Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España".



Fig. 14. Detalle del plano de Pedro Texeira, 1656, "Topografía de la Villa de Madrid" (Edición de 1881). Hoja 14.



Fig. 15. Detalle del plano parcelario de Madrid de Carlos Ibáñez Íbero, 1872-1874. Hoja 11.

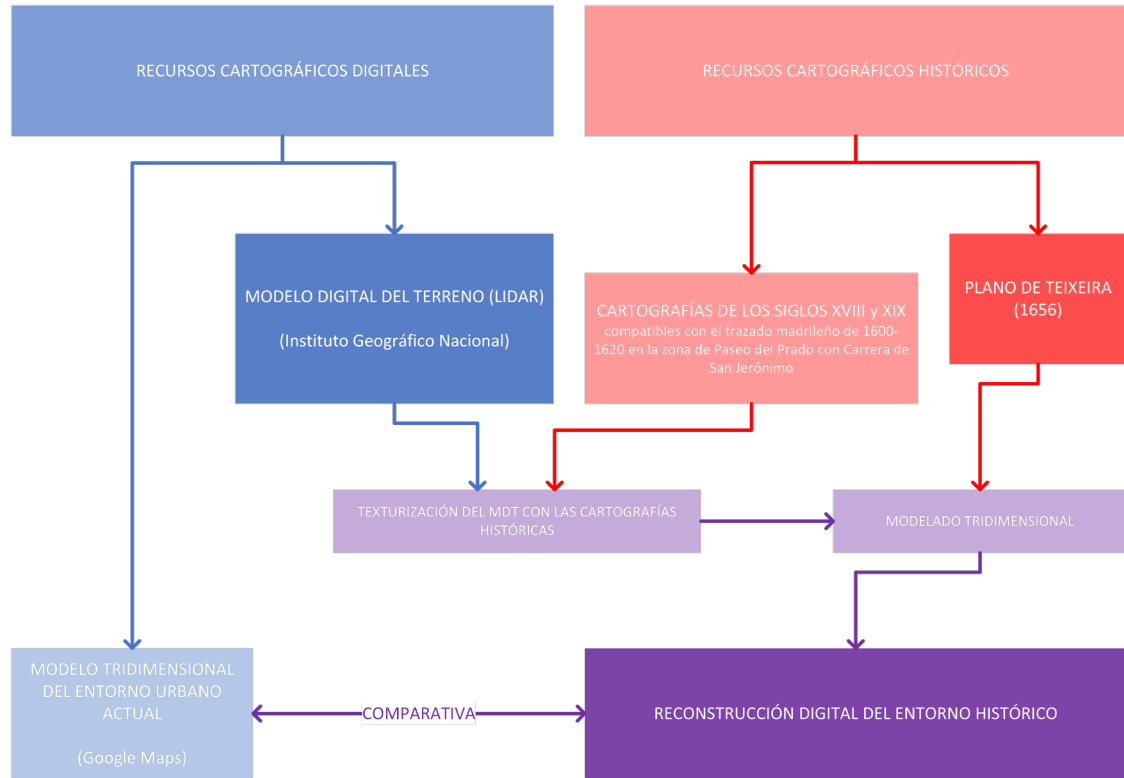


Fig. 16. Diagrama del proceso de trabajo desarrollado para este estudio en la combinación de diferentes tipos de cartografías históricas y recursos digitales

es coincidente con la posición del palacio ducal y su vuelco sobre las arboledas interiores del jardín. Aparece representado en el óleo anónimo de la colección de los Marqueses de Santa Cruz (Fig. 2), así como en cuadro atribuido a Jan van Kessel III (Colección Khevenhüller, Fig. 4), en este caso con el mismo óculo. El volumen también se muestra en el dibujo de Baldi (Fig. 6), y es consistente tanto con el plano de Mancelli como con el de Texeira (Fig. 10). Puede tomarse otro punto de anclaje entre vistas en el pórtico del jardín que comunicaba con la Carrera de San Jerónimo (Fig. 11), y podría hacerse lo propio con los pisos superiores y tejados del margen derecho de la primera manzana de la Carrera, el lugar aproximado hoy ocupado por el Palacio de Villahermosa-Museo Thyssen-Bornemisza y siguientes números.

La fuente protagonista del óleo conservado en Pollok House se ubica en el centro de un jardín de parterres de forma aparentemente cuadrangular en una posición de terraza con respecto a unas arboledas frontales y parterres en la huerta baja de la derecha. Dicha posición sólo es compatible, a la luz de los puntos de anclaje de las figs. 10 y 11, con el bancal recogido por Mancelli y Texeira y destacado en las figs. 13 y 14, y que se perpetúa en el plano de Carlos Ibáñez Íbero, unos doscientos cincuenta años posterior a la cronología del duque de Lerma (Fig. 15). Reforzando esta posible ubicación se encuentra el hecho de que ese jardín rectangular todavía insinúa una fuente central en el plano de Ibáñez Íbero de 1872-74, quizás conservando el punto de agua y canalizaciones del Siglo de Oro.



Fig. 17. Captura del proceso de trabajo en Blender 3.4.1. Superposición de la hoja 11 del plano de Carlos Ibáñez Íbero sobre el MDT de Madrid previamente texturizado con una ortofoto de máxima actualidad del PNOA.

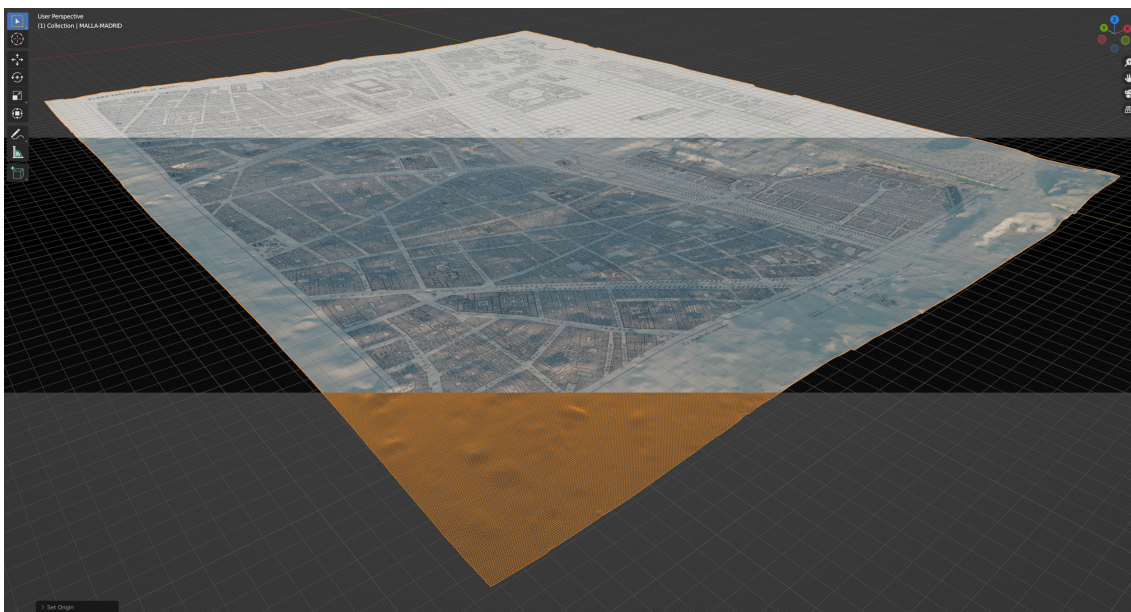


Fig. 18. Fotocomposición de tres capturas sucesivas del proceso de trabajo en Blender 3.4.1. De arriba a abajo, vista de textura, vista de render y modo alámbrico del MDT texturizado con la planimetría de Carlos Ibáñez Íbero (1872-74).

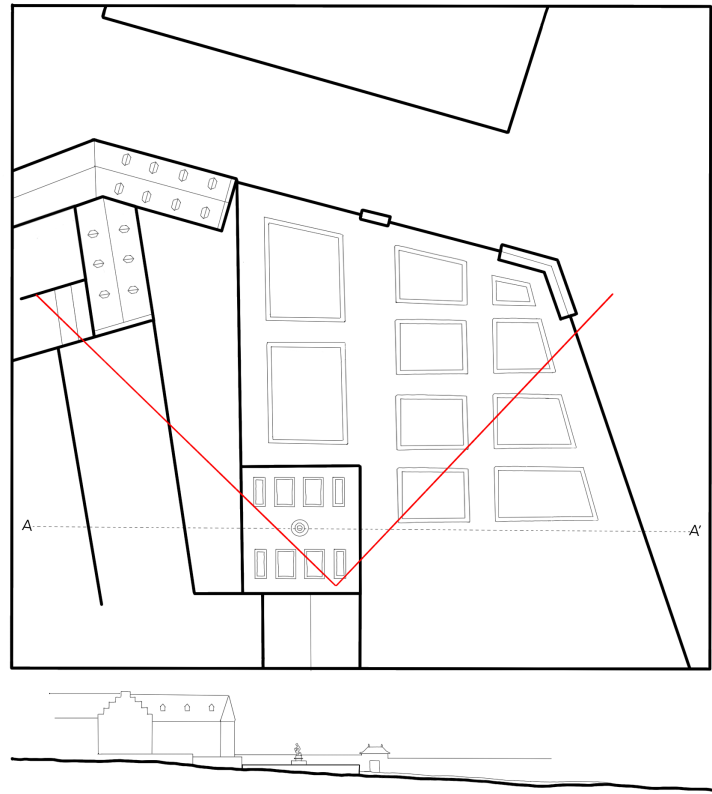


Fig. 19. Esquema planimétrico restituído y corte de la sección A-A'. Posición y amplitud de la vista del render, en rojo. Elaboración propia.

El siguiente paso en el proceso reconstructivo ha tomado como herramienta el software SIG para la gestión de los datos LIDAR del Instituto Geográfico Nacional. A partir del programa QGIS 3.32 se ha exportado el modelo digital a Blender 3.4.1, donde se ha texturizado el terreno virtual (con apoyo de la ortofoto del PNOA del Madrid actual) con la hoja no. 11 del plano de Carlos Ibáñez Íbero, aquella en la que se recogen los terrenos y jardines del Palacio de Medinaceli, heredero de las posesiones del duque de Lerma junto al Paseo del Prado (Figs. 17-18). A partir de las dimensiones y relieve del terreno establecidos en este modelo digital se ha podido plantear la primera hipótesis de restitución de los elementos representados en el óleo de la colección Stirling Maxwell de Glasgow (Fig. 19). Las dimensiones de la plataforma principal que aparece representada en el primer plano de dicho cuadro se estima en un tamaño casi cuadrado de 32 x 30 m. El proceso que integra análisis de cartografías históricas y MDT se describe en la fig. 10 como paso previo al modelado, colocación espacial y texturizado de los elementos de la escena.

El cuarto paso ya descrito requiere definir qué escultura se ubicó en este punto del jardín del duque de Lerma. El debate, anteriormente planteado, ahonda en los problemas de las iconografías de Sansón y de Hércules luchando contra el león, en dos posibles alternativas, la de Cristoforo Stati, hoy conservada en el Art Institute de Chicago (Fig. 20), y la del Hércules (o quizás también Sansón) del Jardín de la Isla de Aranjuez (Fig. 21). Más allá del debate de base documental, en el que el peso de



Fig. 20. Cristoforo Stati, *Sansón y el león*, 1604/07, mármol, Chicago Art Institute.



Fig. 21. *Hércules y el león de Nemea*, mármol, Fuente de Hércules, Jardín de la Isla de Aranjuez. Foto de los autores.

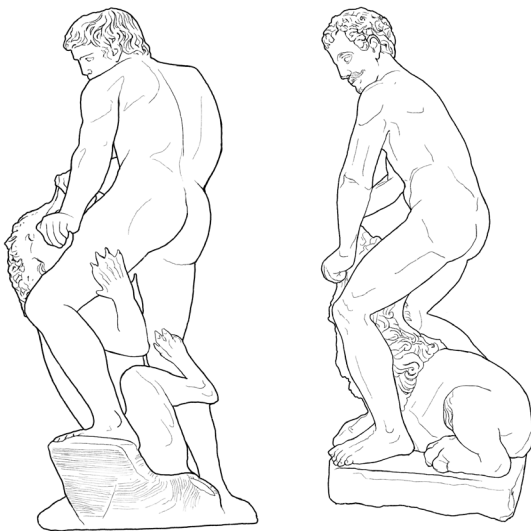


Fig. 22. Dibujo de las estatuas referidas en las Figs. 20 y 21 (*Sansón* de Stati y *Hércules y el león* del Jardín de la Isla) en la posición análoga a la que muestra la estatua del óleo de Glasgow. Elaboración propia.

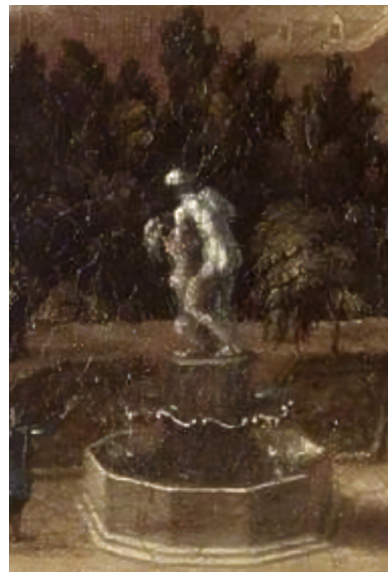


Fig. 23. *The Garden of the Duke of Lerma's Palace*, Madrid, princ. s. XVII. Pollok House, Glasgow (Detalle).

la opción de Stati parece más sólido, se establece aquí un planteamiento de análisis formal que, lejos de resolver la disyuntiva, la mantiene a pesar de que en la reconstrucción virtual que finalmente se ha llevado a cabo se ha preferido proponer el *Sansón y el león* de Stati como pieza referencial.

Tomando la imagen del cuadro anónimo conservado en la Pollok House se han comparado ambas estatuas, colocadas en una posición análoga a la de la pintura (Figs. 22-23). De esta comparación formal no es posible obtener una respuesta concluyente. La obra de Stati muestra a Sansón con una

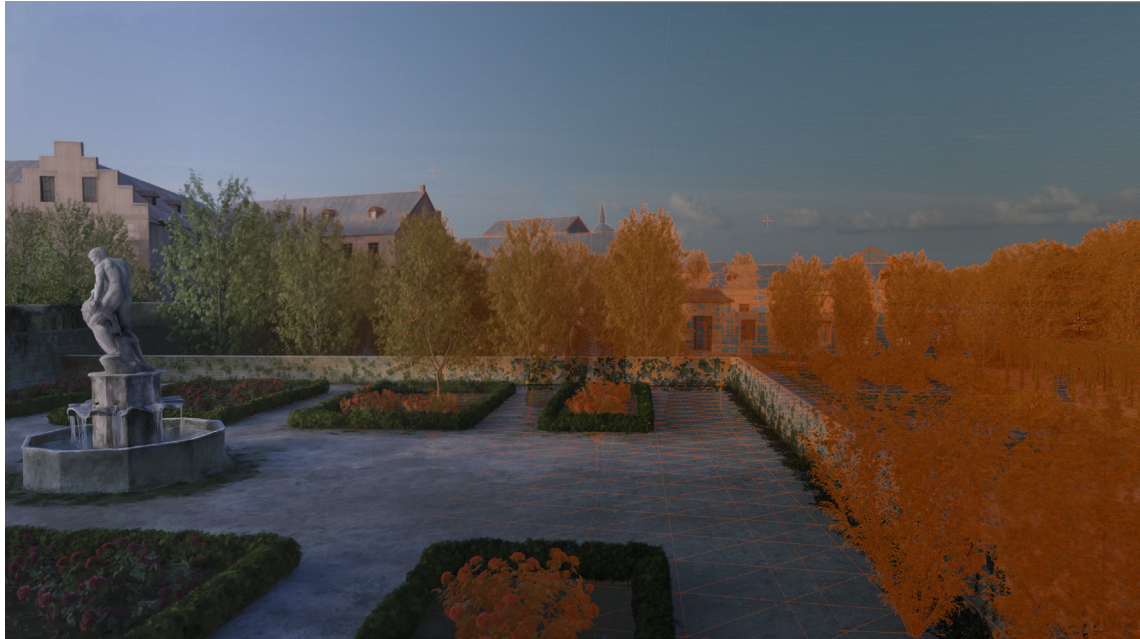


Fig. 24. Vista combinada del *render* con el modo de malla desde la posición de cámara imitativa del óleo de Pollok House, Glasgow. Elaboración propia.

posición corporal que muestra ritmos compositivos discordantes con la imagen pictórica, como son la pierna izquierda más elevada y adelantada, o la posición de la espalda, más firme y vertical. Por el contrario, el *Hércules del Jardín de la Isla* (Fig. 21) muestra una actitud corporal más similar a la del óleo, quizás solo diferente en el ángulo de articulación de la pierna izquierda. Otro de los elementos a considerar es la posición del propio león que, en el caso de la estatua conservada en Chicago, se da la vuelta para mostrarle las fauces de frente al héroe, en coherencia con lo que parece representar la pintura, al contrario de lo que ocurre con la pieza de Aranjuez, en la que el León se encuentra en una posición más alejada del referente de Glasgow. Cabe la posibilidad de que la pintura se realizara sin la constancia visual directa de la fuente, o que esta ya hubiera sido trasladada en el momento de la realización de la documentación pictórica, y que, de acuerdo a ello, el pintor pueda estar representando más bien la idea iconográfica que el referente escultórico exacto. Por esa razón, en esta reconstrucción virtual se ha preferido la opción de *Sansón y el León* del Art Institute de Chicago, por las evidencias documentales que apuntalan su pertenencia al Duque y su posible presencia en Madrid.

La elaboración final del modelado y texturizado se ha realizado íntegramente en Blender 3.4.1, contando con el apoyo de varios *addon* para la integración de la vegetación, en particular Gardener



Fig. 25. *Matte painting* a partir del *render* final que restituye digitalmente la posición de vista del óleo *The Garden of the Duke of Lerma's Palace, Madrid*, conservado en Pollok House, Glasgow. Elaboración propia.

v1.2 y Botaniq_full 6.6.1. Para la adecuación de proporciones de los edificios circundantes se han tomado planimetrías de edificios de viviendas y casas nobiliarias madrileñas del Siglo de Oro (Priego, 2007), y en todo momento se ha seguido un planteamiento de combinación de las diferentes fuentes visuales disponibles y anotadas a lo largo de este texto, siempre que estas sean compatibles con la imagen del óleo anónimo de la colección de la Pollok House de Glasgow. En definitiva, lo que se ha planteado en este estudio es el campo de ensayo virtual que implica la restitución documentada de una vista pictórica a partir de los evidencias gráficas y cartográficas. La complejidad de descripciones, de la que se ha dado resumida cuenta en el capítulo anterior, indica que la huerta contaba con numerosos elementos de los que no tenemos constancia visual y que, en consecuencia, no han sido aplicados en esta propuesta virtual.

Los resultados visuales (Figs 24 y 25) constituyen un *render* que replica la posición del óleo referencial, aportando todos los elementos contextuales de los que tenemos evidencia por al menos dos fuentes visuales de manera combinada. De este modo se ha procedido a definir el hastial de la parte izquierda con el escalonamiento típico de las fachadas nórdicas, a partir de su evidencia en al menos dos fuentes (Texeira y óleo atribuido a Jan van Kessel III). La imagen final (Fig. 25) se ha postprocesado en Procreate 5.3.6 para iPad con el fin de integrar figuras humanas bidimensionales, como referencias de escala, mediante la técnica *matte painting* y acorde a la indumentaria de la época de apogeo del jardín del duque de Lerma³.

3 Para el ejemplo de indumentaria del niño se ha tomado el baquero reconstruido por José Antonio Fernández en el curso de sus investigaciones sobre indumentaria infantil en los reinados de Felipe II y Felipe III: baquero infantil según las trazas de Francisco de la Rocha, 2018 (Damasco de seda, seda salvaje, pasamanería de trencilla y cordoncillo metálico). Ver Fernández Fernández 2022, 307.

Conclusiones

Este estudio subraya los retos interpretativos inherentes a la reconstrucción de espacios históricos, y en particular a los relacionados con la jardinería o el paisaje. La integración de diferentes tipos de fuentes y el uso de tecnologías de representación digital exigen un diálogo crítico entre la fidelidad histórica y convenciones artísticas, puesto que las fuentes visuales más habituales —al menos en la cronología de la Edad Moderna— dependen de códigos de representación y de licencias propias del régimen escópico del contexto dado. El resultado visual de la reconstrucción (Fig. 25) requiere del ancla al punto de vista de la pintura que lo ha propiciado. Aunque para generar dicha imagen se ha requerido el modelado de un espacio tridimensional completo, con la incorporación de sus dimensiones, diferencias de altura entre terrazas, disposición de elementos vegetales y estructuras lignarias, etc, y aún siendo posible la movilidad virtual por ese entorno y la obtención de más imágenes y puntos de vista adicionales, el contraste con las descripciones y evidencias documentales de este jardín ya apuntadas desaconsejan esa posibilidad. Toda incorporación al resultado visual debe requerir una justificación documental y un relato del procedimiento para definir la forma tridimensional de cada elemento. Los que se han incorporado a la vista de la *fig. 25* dependen de las fuentes pictóricas y cartográficas desglosadas a lo largo de este estudio, pero, como ya se ha destacado, la evidencia apunta a un jardín más complejo y con numerosos elementos cuya apariencia formal y ubicación exacta se escapa. No obstante la labor de verificación de los elementos presentes en el *render* propuesto ha requerido de un cotejo de, siempre, al menos dos referencias históricas de tipo gráfico. Con ello, se propone una imagen virtual y también efímera, dependiente del proceso que la ha generado, atada a la pintura que la permitió, y sometida a la revisión científica de los elementos representados en ella. Se ha pretendido aquí realizar una aportación que exponga tanto los límites de la pintura como fuente para la reconstrucción virtual, en el marco del proyecto de investigación que ha propiciado este volumen y de sus debates sobre metodología y procesos, como una propuesta que contribuya al estudio de una huerta-jardín emblemática, en el marco del Paseo del Prado histórico.

Referencias bibliográficas

- Alvar Ezquerro, A. (2006) «Los traslados de Corte de 1601 y 1606», *El cartapacio del cortesano errante*, Madrid, Imprenta Artesanal del Ayuntamiento, pp. 41-60.
- Cabrera de Córdoba, L. (1857) *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, p. 166 y ss.
- Corral Estrada, M. (2019). *La Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid. Un ejemplo de destrucción del Patrimonio* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Cruz Yábar, M.T. (2021). “Los palacios de los duques de Medinaceli en el entorno del Paseo del Prado durante el siglo XVIII”. *Archivo Español de Arte*, XCIV, 376, Octubre-diciembre, pp. 387-406.
- De Lapuerta Montoya, M. (1997) “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, p.p. 157-182.
- De Molina, T. (edic. 1943) *Marta La Piadosa*, Zaragoza, Editorial Ebro.
- Estella Marcos, M. (1991) “Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez”, *Velázquez y el Arte de su Tiempo*, V Jornadas de Arte, Madrid, p.p. 333-348, 344.

- Fernández Fernández, José Antonio (2022). *La indumentaria infantil en la corte española de los Habsburgo (1556-1621)* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Feros Carrasco, A. (2002) *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- García García, B. J. (1997), *Los validos*, Torrejón de Ardoz, Akal.
- Loffredo, F. (2012) “La vasca del *Sansone* del Giambologna e il *Tritone* di Battista Lorenzi in un’inedita storia di duplicati (con una nota sul Miseno di Stoldo per la villa dei Corsi)”, *Saggi e Memorie di storia dell’arte*, n° 36, Venezia, Istituto di storia dell’arte, fundazione Giorgio Cini, p.p. 57-112.
- Lopezosa Aparicio, C. (1998) “La residencia del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora”, *Madrid, revista de arte, geografía, e historia*, n° 1, Comunidad de Madrid y Universidad Complutense de Madrid, p.p. 457-486.
- Lopezosa Aparicio, C. (2006) *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico .
- Lopezosa Aparicio, C. (2022) “Cuando la ciudad es el escenario: El Paseo del Prado, un enclave de celebración permanente en Madrid”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 34, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, p.p. 99-116.
- Ortega Vidal, J. (2019). *Madrid. Tres siglos de cartografía. Ciudad y Comunidad en la Biblioteca Regional*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Muñoz de la Nava Chacón, J. M. (2015) *Espacios públicos de ocio en el Madrid de Felipe II y Felipe III*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Ortega Vidal, J. y Marín Perellón, F.J. (2022). *Madrid. Cartografías de su historia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Pedraza Jiménez, F. B. (2007) «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias», *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Iberoamericana, p.p. 269-290.
- Pérez Gil, J. (2002) *El Palacio de la Ribera. Recreo y boato en el Valladolid cortesano*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- Pescador del Hoyo, M. C. (1968). “La más antigua plaza de toros de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 3, Madrid, CSIC, p.p. 29-41.
- Priego, C (2007) (Ed.). *Dibujos en el Museo de Historia de Madrid. Arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Museo de Historia de Madrid.
- Schroth, S. (2001). “The Duke of Lerma’s Palace in Madrid. A reconstruction of the original setting for Cristoforo Stati’s *Samson and the Lion*”, *Apollo*, 154m pp. 11-21.

“Hum jardim ideado pelo do conde de Ericeira”: proposta de reconstrução de um jardim efémero em Lisboa (1687)

Susana Varela Flor

IHA NOVA FCSH/IN2PAST

Pedro Flor

UAb/IHA NOVA FCSH/IN2PAST

Alexandre González Rivas

Virtualizador del Patrimonio

Resumen

Quando as Universidades espanholas Rey Juan Carlos (URJC) e Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) lançaram o call para a participação no Congresso Internacional: *Hortus Virtualis – Rescates Digitales de la Jardinería Histórica*, de imediato, ocorreu-nos propor a virtualização do jardim do Palácio dos Condes de Ericeira, sito na freguesia de S. José em Lisboa. Este famoso jardim seiscentista foi reconstituído junto ao Paço Real da Ribeira em 1687. Tal acontecimento esteve relacionado com as festas de casamento entre D. Pedro II e D. Sofia de Neuburgo (1687), no qual se construíram arcos festivos e se conceberam fogos de artifício. O jardim dos Condes de Ericeira, com a sua estátua de Neptuno atribuída a Gian Lorenzo Bernini, é um misto entre estas duas celebrações efémeras: os arcos e o fogo de artifício. Neste texto propomo-nos a estabelecer a contextualização histórica que permitiu a Alexandre González Rivas a sua reconstituição virtual. Com efeito, abordaremos o casamento real e suas festividades, a figura do Conde de Ericeira e seu Palácio e, finalmente, apresentaremos as reconstruções virtuais à luz de fontes manuscritas e impressas

Palabras clave

Barroco, Lisboa, arcos efémeros, fogos de artifício, reconstrução virtual, Humanidades Digitais

Abstract

When the Spanish universities Rey Juan Carlos (URJC) and Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) launched the call for participation in the *International Congress: Hortus Virtualis – Rescates Digitales de la Jardinería Histórica*, we immediately proposed the virtualization of the garden of the palace of the Condes de Ericeira, located in the old parish of S. José in Lisbon. This famous seventeenth-century garden was recreated next to the Royal Palace of Ribeira in 1687. This event was related to the wedding festivals of king D. Pedro II and D. Sofia de Neuburgo (1687), during which ephemeral arches were built and fireworks were conceived. The presence of the garden of the Condes de Ericeira, with its statue of Neptune attributed to Gian Lorenzo Bernini, is a mixture of these two ephemeral celebrations: the arches and the fireworks. In this text, we propose to establish the historical context that allowed Alexandre González Rivas to create its virtual reconstruction. In fact, we will address the royal wedding and its festivals, the figure of the Conde de Ericeira and his palace, and finally, we will present a virtual reconstruction considering manuscript and printed sources.

Keywords

Baroque, Lisbon, ephemeral arches, fireworks, virtual reconstruction, Digital Humanities

O segundo casamento de D. Pedro II e as suas festividades

A 11 de Agosto de 1687 entrava na barra do Tejo em Lisboa D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo (1666-1699), filha do príncipe Filipe Guilherme de Neuburgo, Conde do Palatino e eleitor do Sacro Império Romano. Era desde 1 de Julho de 1687 rainha de Portugal, uma vez que o embaixador português D. Manuel Telles da Silva, 2º Conde de Vilar Maior detinha uma procuração para representar o rei D. Pedro II no Palácio de Heidelberg, em cuja capela se efectuou o casamento. D. Sofia de Neuburgo foi recebida por D. Pedro II num bergantim de cor dourada e decorado com a figura de Neptuno na popa. A câmara do bergantim era constituída por vidraças cristalinas, protegidas por cortinas de cetim de ouro e carmesim. O casal régio sentou-se em cadeiras almofadadas com o mesmo tecido, o qual também forrava o piso. Foram transportados por 24 remeiros vestidos de damasco carmezim com passamanes de ouro.

No entanto, só a 30 de Agosto ocorreu a entrada pública da rainha na cidade de Lisboa. Começaram por sair do Paço da Ribeira até à Sé de Lisboa para depois visitarem os cerca de 20 arcos triunfais efémeros, partrocínados e efectuados pelos ofícios da cidade e pelos cônsules das nações estrangeiras. O Cônsul de Castela – Francisco Baranda recusou-se a participar argumentando que nessa corte não havia gente da sua nação que pudesse concorrer para as despesas e ele sozinho não tinha condições (Borges, 1987: 30). Também os ofícios da cidade foram chamados a participar. Atente-se especialmente no arco dos ourives do ouro que também construíram um jardim, com o propósito de recriar a “Fábula do Juízo de Páris” que oferecia à rainha de Portugal o pomo de ouro como prerrogativa da sua beleza que era observada por Pallas, Juno e Vénus e anunciada pela figura da Fama, tal como nos relata o arquitecto Luís Nunes Tinoco (Fig. 1): “o 6º arco era o dos ourives do Ouro encostado á parede na Entrada da mesma Rua dos Ourives. E tinha só huma face”.

Este arco era formado com hum jardim em perspectiva industriosa fabricado de embrechados, em forma de penhascos e varias fontes de agoa muito vistoso e com suas figuras e ninfas custosamente trajados com infinitas joyas e ricos vestidos de forma que mostra o perfil, tendo por remate a figura da Fama ricamente vestida” (Tinoco, 1687:6v).

Todos os desenhos dos arcos foram reunidos num álbum, executado pelo jesuíta alemão João dos Reis. No entanto, uma das construções efémeras mais interessantes foi a recriação em pleno terreiro, defronte do Paço Real da Ribeira, do jardim do Palácio da Anunciada dos Condes de Ericeira, à época propriedade de D. Luís de Menezes, o 3º titular.

D. Luís de Menezes, IIIº conde de Ericeira (1632-1690)

D. Luís de Menezes (Fig. 2) era filho de D. Henrique de Menezes, 5º Senhor do Lourical e D. Margarida de Lima, filha do 4º Conde de Atouguia. Nasceu em Lisboa a 22 de Julho de 1632 e foi baptizado na igreja paroquial de S. José extra-muros da cidade, a 31 do mesmo mês, pelo Padre D. Bernardo de Ataíde Prior da Colegiada de Guimarães. Teve como padrinho D. Rodrigo Conde de Vila



Fig. 1. Representação do jardim do Arco dos Ourives de Ouro por João dos Reis

Franca¹. Até aos sete anos viveu com a família no palácio da Anunciada, na qual deverá ter bebido as primeiras influências culturais, a julgar pela educação que os pais haviam dado a seu irmão D. Fernando de Menezes (1614-1699). Este será uma figura importante na vida de D. Luís de Menezes, não só como émulo cultural como também pelo reforço de laços familiares como estratégia de manutenção da Casa Ericeira enquanto unidade patrimonial, dado que viria a casar-se com a sobrinha D. Joana Josefa de Menezes (1651-1709).

Com efeito, D. Fernando conheceu a mais exigente educação pela doutrina de Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo (1596-1681) “varão verdadeiramente encyclopedico, insigne ornato da Republica Litteraria.” (Machado, 1747:83), jesuíta (1610-1640?) e, mais tarde, franciscano (1642-1681) da

1 DGLAB/TT, Livro de Baptismos da Freguesia de S. José, 1613-1632, fl. 165.



Fig. 2. Retrato de D. Luís de Menezes, 3.º Conde de Ericeira – gravura de Frederik Boultats, inserida na obra *História de Portugal Restaurado* de 1679.

Provincia Observante de Portugal. Este ter-lhe-á ministrado lições de Língua Latina e Portuguesa, Filosofia e Lógica. Mais tarde, conhecerá as disciplinas matemáticas, Geometria, Geografia, Architectura Militar também pela docência de dois jesuítas Ignacio Staford e Cristovão Borro (Machado, 1747:42).

Quanto a D. Luís de Menezes, a educação processou-se de forma diferente, uma vez que, com a Restauração Portuguesa, em 1640, mudou-se para o Paço Real da Ribeira, onde declara “tive a fortuna de me criar ... com o soberano e esclarecido Príncipe D. Teodósio, assistindo-lhe continuamente ...e igualmente apreendendo come elle a pymeira gramatica & a lição das histórias” (Ericeira, 1679:5). Esta informação é para nós importante, pois António Caetano de Sousa e Diogo Barbosa Machado não nos esclarecem bem sobre a formação de D. Luís de Menezes, ao contrário do que fizeram para o seu irmão D. Fernando de Menezes. É João Baptista Domingues, a propósito da vida do Príncipe D. Teodósio (1634-1653), quem nos esclarece que o futuro IIIº Conde de Ericeira usufruiu do ensino da Língua Latina, ministrada ao Príncipe por D. Pedro Pueros da nação irlandesa, ouvia a leitura de História e observava D. Teodósio a fabricar relógios e a pintar.

À semelhança de D. Teodósio, terá exercitado os preceitos da cavalaria com o Mestre António Galvão e aprendeu a esgrimir com o Mestre de Campo Diogo Gomes de Figueiredo. A partir de 1641 e, após ter aprendido Gramática e Retórica, o herdeiro da Coroa iniciou a aprendizagem da Matemática ministrada pelo mestre João Paschasio Cosmander (1602-1648) flamengo, engenheiro matemático e padre da Companhia de Jesus (Domingues, 1747:51-58), contratado pela Coroa Portuguesa para

dirigir a construção dos fortes portugueses.² D. Luís de Menezes acompanhou o Príncipe durante todo o período formativo, até 1650, ano em que decidiu deslocar-se ao palco da guerra da Restauração – o Alentejo – sob a influência do respectivo Governador de Armas – D. João da Costa, 1.º Conde de Soure (1610-1664). No combate aos invasores castelhanos, distinguiu-se nas batalhas mais importantes (S. Miguel, Elvas, Ameixial e Montes Claros), tendo atingido o cargo de General da Artilharia. No ano em que Frederik Bouittats abriu o seu retrato (1673) (Soares, 1971:145), o regente D. Pedro fê-lo Governador das Armas de Trás-os-Montes. Foi com essa imagem bélica que mandou colocar, a seguir à portada, na sua *História de Portugal Restaurado*, decidido a contar a história das guerra entre castelhanos e portugueses, mas receoso “dos inconvenientes ...e dos perigos quasi invencíveis, a quem se arroja... à temerária resolução de imprimir em sua vida a história do seu tempo” (Menezes, 1679:5).

Na obra que deixou para a posterioridade, o IIIº Conde de Ericeira informa-nos de que demorou dez anos para escrever o primeiro volume e que sofreu atrasos pelo facto de ter sido nomeado Deputado da Junta dos Três Estados, em 1675, Vedor da Casa da Índia com o título de Superintendente da Repartição do Mar, Armazéns, Casa da Moeda e Manufacturas do Reino, em cujos cargos cumpriu com sucesso as suas funções. Inerente ao Cargo de Vedor da Casa da Índia, estava a função de decorar o espaço que lhe ficava defronte, isto é, o Terreiro do Paço.

Nobre de elevada cultura e pessoa de confiança de D. Pedro II foi, por várias vezes, convidado a dirigir festejos e, o de 1687, não foi excepção. Em articulação com o Provedor das Obras Reais – Lourenço Pires de Carvalho, os arquitectos Luís Nunes Tinoco e Mateus do Couto (Borges, 1987:104-105) e demais artistas (entalhadores, carpinteiros, pintores, douradores, etc) alguns deles recrutados junto da Irmandade de S. Lucas, cuja capela estava localizada no Mosteiro da Anunciada, vizinho do seu palácio, D. Luís de Menezes programou uma dos mais importantes acontecimentos festivos da aliança real: a réplica do afamado jardim destinado a servir de palco a um espectáculo pirotécnico no dia 8 de Outubro de 1687:

“Segunda Festa de Fogos - Acabada esta festa de touros se começou logo a preparar no meio da mesma área outra de fogo, formando-se hum jardim ideado pelo do Conde de Ericeira, desmanchando-se ao mesmo tempo os palanques para evitar o perigo que poderão ter na voracidade do fogo, ficando tão contíguos. Comprehedia o sitio do jardim tresentos palmos de comprimento, & duzentos & outenta de largo, & as ruas que fazião distinção aos quadros erão de vinte palmos de largo, & entrava-se a ellas por dose portas de madeira bem fingida em pedraria com columnas torcidas, & remates de vidrassas dourados, que servião de ornato, & de faraoes outo janelas da mesma obra, & com os mesmos remates, & nos vãos das portas, & janelas grades de pedra fingida, & vestida com trinta, & duas arvores de fogo dissimulado com ramos de loureiro. Os quadros que se formavão de fogo erão quatro, & se cobrião com o primoroso alinhamento de hum bem cultivado jardim, & a espaços ordenados se guarneciam de vasos de flores, & por todo o circuito das grades estavão quantidades de rodas, & artificios de fogo ornando-se muito com vinte figuras de pedra, mas de elegante escultura. As dos quatro cantos representavão os quatro ventos principaes, & as desaseis os quatro tempos do anno, as três graças, os três eumenidas, Marte, Vulcano, Venus, Proserpina, o Amor & o Odio todas em opposição, & com inscrições, que discretamente explicavam o intento. Cada hum dos quatro quadros tinha cinco girandolas com grande numero de foguetes, & no meio de todo o jardim se via huma airosa fonte tirada pela do Conde da Ericeira ultima fabrica do insigne Estuario Romano o cavalhier Bernino, que se forma com hum grande tanque de excellente lavor, & nelle quatro tritões voltados para hum jardim, sustentando cada hum deles na mão direita hum busio por onde lanção agoa com grande força, & nas esquerdas diversas tarjas; entre os tritões estão

2 Sobre as guerras da Restauração. Consultar: <https://guerradarestauracao.wordpress.com/2008/03/27/joaopascasio-cosmander-e-o-assalto-a-olivencia-18-de-junho-de-1648/>

outro Delfis, que ficam mais inferiores, & com as gargantas abertas mostram tragar a agoa que deitão os tritões. No meio do tanque se levanta hum pedestal sustentado de outros quatro Delfis, que com os rostros para o ar lança cada hum deles três esguichos em grande altura, & levantadas as caudas sustentão huma concha, & sahem fora della a formar hum assento, em que se firma huma excelente estatua de Neptuno com manto, & tridente de cujos pés arrebentão quatro canos de agoa, que com grande força sobem ao alto. Todas estas figuras estavam com grande propriedade imitadas, & dentro delas artificios de fogo, que lançavam com a mesma fúria, & com outros tantos canos quantos a fonte original lança de agoa, & no tanque se via fogo artificial, que o enchia a imitação de agoa & defronte do Paço entre dous Delfis se via huma tarja com a seguinte inscrição:

*Si quis amar e velit, rapiat de flumine flamam
Igneus est ardor, flúmen amoris erit*

(...) Logo que se cerrou a noute se accenderão todos os faroes das portas & janelas do jardim, & outros que estavam nos pedestaes das figuras, & huma tocha de cera preparada com outros ingredientes para dar maior lus, & se segurar do vento, que cada huma das figuras tinha na mão; & entre os Delfis para dar lus à fonte quatro grandes faroes, & juntamente pendião das árvores vários frutos, como limões e laranjas, que tiradas a sustenacia interior ardião artificiosamente. Chegarão Suas Amgestades às janelas do Paço, & logo entrarão pelas quatro ruas que caminhavão direitas à fonte outros quatro coros de musica com vários instrumentos, & tochas nas mãos polidamente vestidos com roupas de tella, & velelhos de peso & caminhando com igual compasso se forão chegando à fonte cantando ... Como todas as vozes se união ao mesmo ponto fazião mui agradável consonância; & tornando a sahir com o mesmo compasso com que havião entrado, logo ao mesmo ponto que desoccuparão o jardim entrarão pelas outo portas das ruas outo coros de danças também com vários instrumentos de musica, & vestidos com igual luzimento, & depois de dançarem hum breve espaço de reente invistirão varias tropas de fogueteiros com espadas, rodelas, & montantes de fogo; & os fizeram despejar a praça, & nesse tempo soarão por toda a circunferência do jardim grande quantidade de trombetas & charamelas, & teve principio o fogo lançando a fonte torrente de chamas, & ardendo os quadros em varias formas bem ordenadas despedindo as figuras, as murtas as arvores, as portas, & as janelas tantos raios de luses, que com os estalidos dos foguetes fazião hum estrepito igualmente luminoso, & agradável, & tudo com tal disposição, que na parte donde rebentava o fogo ficavão penduradas luses, que duravão largo espaço, correndo juntamente de huma a outra parte pelo ar grande quantidade de foguetes de corda; & muitos fogueteiros se echegarão à fonte com quartas, mostrando que a squerião encher de fogo, & logo que as applicavão às chamas as punhão ardendo à cabessa, que pegando nos materiais que levavão dentro se desfazião as quartas em girandolas; & em outras formas de bom gosto, & galantaria, que se não lograrão com toda a sua perfeição; porque parece que envejoso o elemento da agoa de que o fogo lhe usurpasse as suas próprias moradas, intentou ajudado do ar, destruiillo; mas não de sorte que deixasse de se dar remate à festa” (Costa, 1694:279-284).

O Palácio da Anunciada

O antigo palácio dos Condes da Ericeira situava-se no sítio de Valverde em Lisboa, região que correspondia à zona entre a colina de Sant’Ana e o monte fronteiro de S. Pedro de Alcântara (Coelho, 1986; Barros, 2017). Esse enorme vale, outrora a Ribeira de Valverde que desaguava no Esteiro da Baixa de Lisboa tal como a de Arroios, caracterizava-se pela enorme fertilidade dos campos, favorecida pela topografia. Ao longo dos séculos, a Ribeira de Valverde foi perdendo o vigor e os terrenos ganharam maiores dimensões, resultando em áreas de cultivo muito proveitosas e beneficiando a criação de quintas e hortas, numa região que se situava fora das muralhas medievais da cidade. A antiguidade deste lugar de Valverde está atestada pela presença romana e visigótica, tendo-se acentuado no período

tardo-medieval e moderno.

O eixo principal desta zona que se desenvolveu depois da Idade Média e durante o período moderno corresponde actualmente ao traçado da rua das Portas de Santo Antão, São José, Santa Marta até São Sebastião da Pedreira. Em 1552, João Brandão já refere as ruas de Valverde, de D. Afonso de Ataíde (referência à via que conteria já casas dos futuros Condes de Povolide?) e a de Santo Antão, o que demonstra a antiguidade da malha viária nesta zona (Brandão, 1990: 220). Assim, algumas das artérias que moldaram a área no século XVI em diante mantiveram na toponímia memórias passadas, como se poderá verificar na descrição um pouco posterior da freguesia mais populosa da cidade, a de Santa Justa (1565), à qual então pertencerá a futura paróquia de S. José (1567): “Começa o seito rol da freguesia de Santa Justa dos muros a fora na Rua Dereyta da Porta de Santo Antão da parte da Anunciada” - Porta de Santo Antão, Travessa da Porta de Santo Antão para a Mancebia, Rua direita da Anunciada até S. José e Chafariz de Andaluz (*Livro do Lançamento...* 1948: 265-290).

Se a ermida de S. José que veio a constituir a nova paroquial com a sua confraria dedicada ao mesmo Santo foi peça-chave para o desenvolvimento urbanístico e populacional da zona (Oliveira, 1987: 54), devemos também sublinhar a relevância para esse contexto viário e demográfico a presença de um mosteiro de freiras dominicanas consagrado a Nossa Senhora da Anunciada. De acordo com Cristóvão Rodrigues de Oliveira, ficamos a saber que este cenóbio albergava 53 freiras (em 1620 contavam-se já 60 segundo o testemunho de Frei Nicolau de Oliveira) e o edifício continha várias capelas e duas confrarias, sendo uma das maiores e mais relevantes comunidades monásticas femininas na transição do século XVI para o XVII. (Oliveira, 1987: 75 e Oliveira, 1991: 536).

As freiras dominicanas vieram ocupar os desafogados terrenos em Valverde, onde já existia uma antiga casa de religiosos de Santo Antão, por intercessão de Fernão Álvares de Andrade junto do rei que era também padroeiro do Mosteiro. Fundador da Anunciada de Lisboa, este fidalgo da casa de D. João III e do seu Conselho, era igualmente Escrivão da Fazenda e Tesoureiro-mor, além de Cavaleiro da Ordem de Cristo e padroeiro do priorado de Santa Maria de Aguiar. Desempenhou ainda funções de capitão-donatário do Maranhão e Ceará em terras do Brasil (Sousa, 1738, t V: 151-152).

Durante o priorado de D. Beatriz de Menezes, filha do 2º Conde de Penela D. João de Menezes, Fernão Álvares de Andrade, abastado vizinho da Anunciada, contribuiu com largas somas de esmolas para as obras de renovação dessas primitivas instalações então degradadas. Na sequência das benfeitorias, e com autorização régia, a prioresa D. Beatriz doou em 1542 a capela-mor da igreja o sepultamento da família e sucessão de Fernão Álvares de Andrade e sua mulher Isabel de Paiva (Lima, 1972: 331-332). Da descendência deste casal, nascerão as futuras ligações aos Noronhas, Condes de Linhares e aos Menezes, senhores de Louriçal e Condes de Ericeira, famílias muito relevantes na sociedade portuguesa da época moderna, em especial estes últimos que vieram habitar em Valverde logo no final do século XVI.

A relevância espiritual e devocional do Mosteiro da Anunciada levou a que fosse um local estimado pela Coroa, com destaque particular para a Rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578), e durante a Monarquia Dual mencionem-se os casos do Duque de Alba D. Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582) e o seu substituto no Vice-Reinado de Portugal, o Cardeal Alberto (1559-1621). Logo no início do século XVII (1607-1619), o Mosteiro receberia nova campanha de obras de magnificência e decoração: pintura, douramento e pedraria no dizer de Fr. Luís de Sousa (Sousa, 1866: 64 e Flor et al., 2016: 29-30). Será ainda no dealbar deste século que vamos assistir ao nascimento da Irmandade de pintores consagrada a S. Lucas a estabelecer-se com compromisso e capela própria a partir de 1611 (Flor et al., 2016: 31-32; Serrão, 2008: 122-123).

Erguida c. 1530 defronte do cenóbio dominicano, a casa dos Álvares de Andrade veio a cair na posse dos Condes da Ericeira pelo casamento de D. Isabel de Castro, neta de Fernão Álvares acima mencionado, com D. Fernando de Menezes, 4.º senhor de Louriçal que viriam a receber o título de Condes de Ericeira e o vínculo da Anunciada. Já no século XVII, talvez durante a época do 5.º senhor de Louriçal D. Henrique de Menezes ou dos seus filhos D. Fernando (1614-1699) e D. Luís (1632-1690), respectivamente o 2.º e o 3.º Conde de Ericeira, realizaram-se várias obras de engrandecimento das primitivas casas, sendo consideradas pelas fontes setecentistas como das melhores e mais da cidade de Lisboa: o Palácio da Anunciada (Castilho, 1954: 246-248).

Este situava-se defronte do Mosteiro das freiras dominicanas, embora a Vista de Lisboa, inserida na magna obra *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun e Joris Hoefnagel e datada de 1598 mas representando a cidade no ano de 1567, pareça mostrar as casas de Álvares de Andrade paredes-meias



Fig. 3. Vista de Lisboa inserida na obra de Georg Braun *Civitates Orbis Terrarum* (1598).



Fig. 4. Retrato de D. Fernando de Menezes, 2.º Conde de Ericeira – gravura de Debrie a partir de um original de António de Oliveira de Louredo (act. 1674-1704).

com o edifício religioso (Fig. 3). Em qualquer dos casos, o palácio dos Ericeira ficava emoldurado num quarteirão, delimitado i) pelas hortas a poente (mais tarde rasgadas pelo Passeio Público, hoje Avenida da Liberdade); ii) a norte por um terreiro correspondente ao actual Largo da Anunciada; iii) a nascente pela rua das Portas de Santo Antão, bem perto das propriedades dos vizinhos Ataídes, Condes de Povollide; e finalmente iv) a sul a designada rua dos Condes, já existente na panorâmica de Braun/Hoefnagel.

Os melhoramentos efectuados no palácio iniciaram-se talvez com D. Fernando de Menezes, que na década de 40 viajara por Itália (Fig. 4) e continuaram com D. Luís de Menezes, prolongando-se após a trágica morte por suicídio, a partir de 1690, por seu filho D. Francisco Xavier de Menezes, que lhe sucedeu no título, fruto do casamento contraído com a sobrinha D. Joana Josefa de Menezes (1651-1709). Além desses trabalhos, recorde-se que, em 1702-1703, o Conde apresentou ao Senado da Câmara de Lisboa uma petição onde o mesmo pretendia a cedência de um pedaço de chão, “na travessa que vai da rua Direita da Anunciada para a calçada da Glória”, necessário para as obras das suas casas que então se acrescentavam para poente.³

De acordo com a descrição do Pe. António Carvalho da Costa em 1712, ou seja, num período onde as obras de beneficiação já teriam terminado, sabemos que o palácio tinha: “huma entrada mag-

3 AML-AH, Chancelaria Régia, Livro 16º de consultas e decretos de D. Pedro II, f. 438 a 441v.

nifica, entrando por hum claustro de columnas com hum fonte no meyo, primeyro a hum quarto bayxo, aonde há grutas, & fontes para comodidade do Estio, & a melhor livraria de Portugal pelo numero, & selecto, adornada de Globos, & instrumentos Mathematicos, medalhas, & outras antiguidades. Por aqui se desce a hum espaçoso jardim com hum fonte feyta por Berino [Bernini], que se tem pela melhor de Espanha. Fóra do jardim ha hum cuberta de redes, & chea de pássaros, & da outra parte de arvores, & hortas deliciosas. No quarto alto, a que se sobe por hua sumptuosa escada, se vem quatro



Fig. 5. Representação do jardim do Conde de Ericeira no Terreiro do Paço por João dos Reis

quartos diferentes adornados de preciosos moveis, & excelentes pinturas, & todos se terminão em hum bellissimo eyrado de obra mosaica com varias fontes, & estatuas” (Costa, 1712, t. III: 438).

Anos mais tarde, João Baptista de Castro em *Mappa de Portugal* esclarece-nos que o palácio possuía cento e vinte casas, dez pátios, jardins, hortas e que o recheio artístico compreendia mais de duzentas pinturas (de que se destacavam as atribuídas a Ticiano, Correggio, Rubens e Le Brun), uma excelente livraria com dezoito mil volumes impressos e várias preciosidades manuscritas (Castro, 1762-63, t. III, p. V: 288). Como é sabido, esta magnífica biblioteca serviu de palco a diversas reuniões, certames e conferências da Academia literária dos Generosos, cujo papel de Secretário foi desempenhado durante muitos anos por D. Luís de Menezes.

Para o enobrecimento do palácio da Anunciada e respectivo jardim, provavelmente na sequência da sua nomeação em 1675 como Vedor da Fazenda pelo príncipe regente D. Pedro (1648-1706) o brilhante militar e erudito D. Luís de Menezes patrocina não só o levantamento de uma galeria de consideráveis dimensões, como também a encomenda de uma fonte monumental em Roma, utilizando para isso os bons ofícios diplomáticos de D. Luís de Sousa (1637-1690), Bispo de Lamego e Arcebispo de Braga e embaixador de Portugal em Roma entre 1675 e 1682.⁴ Estes melhoramentos nas moradas da Anunciada integravam-se num conjunto de intervenções iniciadas logo no início da década de 70, uma vez que uma nova sala de aparato, inaugurada no dia do baptismo de D. Francisco Xavier (29 de janeiro de 1673) e decorada com cenas da Batalha da Restauração, momento de enaltecimento da coragem e da bravura dos Menezes (Flor, 2002: 42; Sabugosa, 1915: 305-306). Chegaram ainda outras peças notáveis para a decoração do palácio, caso de tapeçarias clássicas e de temática bélica relativa à Guerra da Restauração, sobre cartões de Le Sueur e executadas pelo tapeceiro de Gobelins de Luís XIV, Jean Lefebvre (1622-1700) (Lacordaire, 1897: 17).

É neste contexto de encomendas ao estrangeiro que D. Luís de Menezes encarrega o dito embaixador em 1676 para comprar uma grandiosa fonte que, ao centro, deveria conter uma imagem de Marte com o rosto do próprio Conde de Ericeira, sublinhando deste modo o enorme sucesso obtido nas batalhas restauracionistas contra os espanhóis.

Todavia, este programa iconográfico foi abandonado e, no lugar de Marte, veio a colocar-se antes uma figura de Neptuno, como se depreende da leitura da documentação de 1677-1681, em boa hora publicada por Teresa Leonor Vale. Nesses documentos, sabemos assim que o Deus dos Mares, proeminente, estaria assente numa concha que seria levada por quatro golfinhos, num verdadeiro grupo escultórico de aparato. Em cada um dos lados do tanque, deveriam estar quatro tritões tenentes com as armas dos Ericeira e um deles poderia até ostentar um retrato do próprio Conde (Vale, 2004: 167). Mais se apurou que a fonte foi realizada por um Ercole Ferrata (1610-1686), segundo o modelo aprovado e a orientação artística do famoso Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

O terrível terramoto de 1 de novembro de 1755 veio a destruir o palácio da Anunciada com o seu inestimável recheio. Felizmente, a fonte de Ferrata (mas dada desde sempre a Bernini) salvou-se, sendo vendida aos Condes de Pombeiro (senhores de Belas), talvez a D. António de Castelo Branco (1745-1784), 5.º no título. A fonte adornou os jardins da Quinta do Senhor da Serra em Belas até 1945, data em que integrou o espólio artístico dos jardins do Palácio Nacional de Queluz, por venda

4 Esta galeria é referida em correspondência trocada entre D. Francisco de Melo e Duarte Ribeiro de Macedo, datada de 10 de janeiro de 1678, o que documenta esta campanha de obras impulsionada pelo Conde da Ericeira: “As dificuldades da minha ida a Lisboa me fazem perder o apetite das cazas. As de Luís Mendes – tem mil embaraços, e o mayor de todos he o querelas Francisco de Tavora que cuida mora já nellas, e o determinar o Conde de Ericeira segundo me dizem, levantar hua Galeria de fronte com que lhe tirará a vista das hortas que he o melhor que tem.” – DGLAB/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx. 4, mç. 5, ano de 1678.

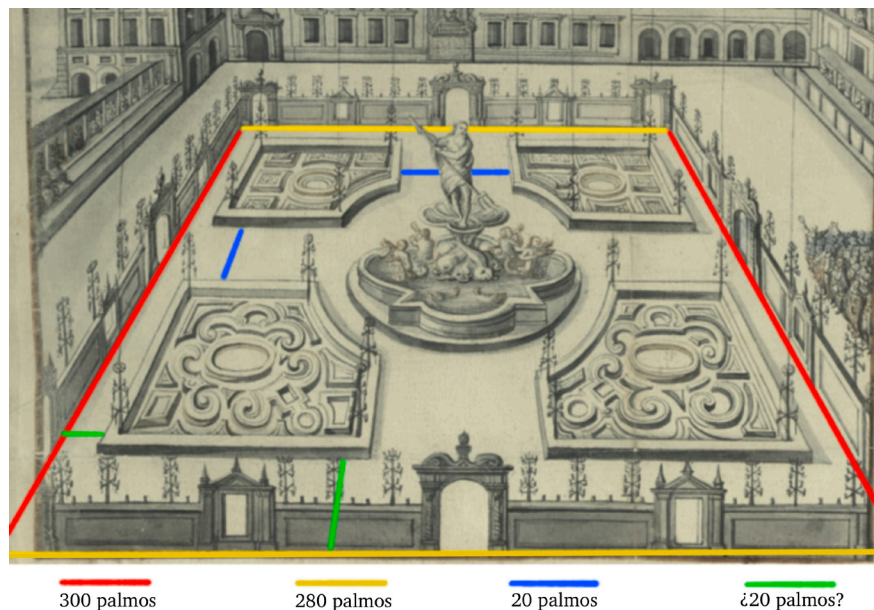


Fig. 6. Apresentação das medidas em palmos para posterior conversão em metros

do então proprietário da Quinta de Belas, Júlio Martins (Delaforce et al., 1998: 805; Ferro, 1997: 119). O carácter monumental da peça de mármore, das melhores produções escultóricas romanas ao tempo, bem superiores às de Génova mais correntes, mereceu a centralidade do programa iconográfico celebrativo do casamento real, quando foi necessário construir um jardim e arquitecturas efémeras para as festividades no Terreiro do Paço.

Uma reconstrução virtual

Exposição do tema

A história dos jardins e parques das cidades constituiu parte importante do desenvolvimento urbano ao longo dos séculos. Estes espaços verdes não só proporcionam beleza e serenidade, mas também são testemunhas silenciosas da evolução cultural e social de uma comunidade. Neste contexto, a reconstrução virtual do jardim efémero do palácio da Anunciada do Conde da Ericeira em Lisboa permite-nos mergulhar no passado e explorar a riqueza histórica e estética de um momento específico da cidade. Examinaremos, pois, meticolosamente os detalhes históricos e arquitetónicos desse jardim, usando ferramentas de reconstrução virtual para dar vida e entender melhor o seu esplendor.

A reconstrução virtual do jardim do Conde da Ericeira exigiu uma meticolosa pesquisa histórica e de certo modo “arqueológica”. O processo começa com a recolha de dados primários e secundários, como plantas antigas, pinturas, descrições escritas e documentos históricos, detalhando a estrutura e características do jardim original. Esses recursos forneceram-nos uma visão geral da distribuição espacial, os possíveis materiais empregues e os elementos arquitetónicos usuais naquela época.

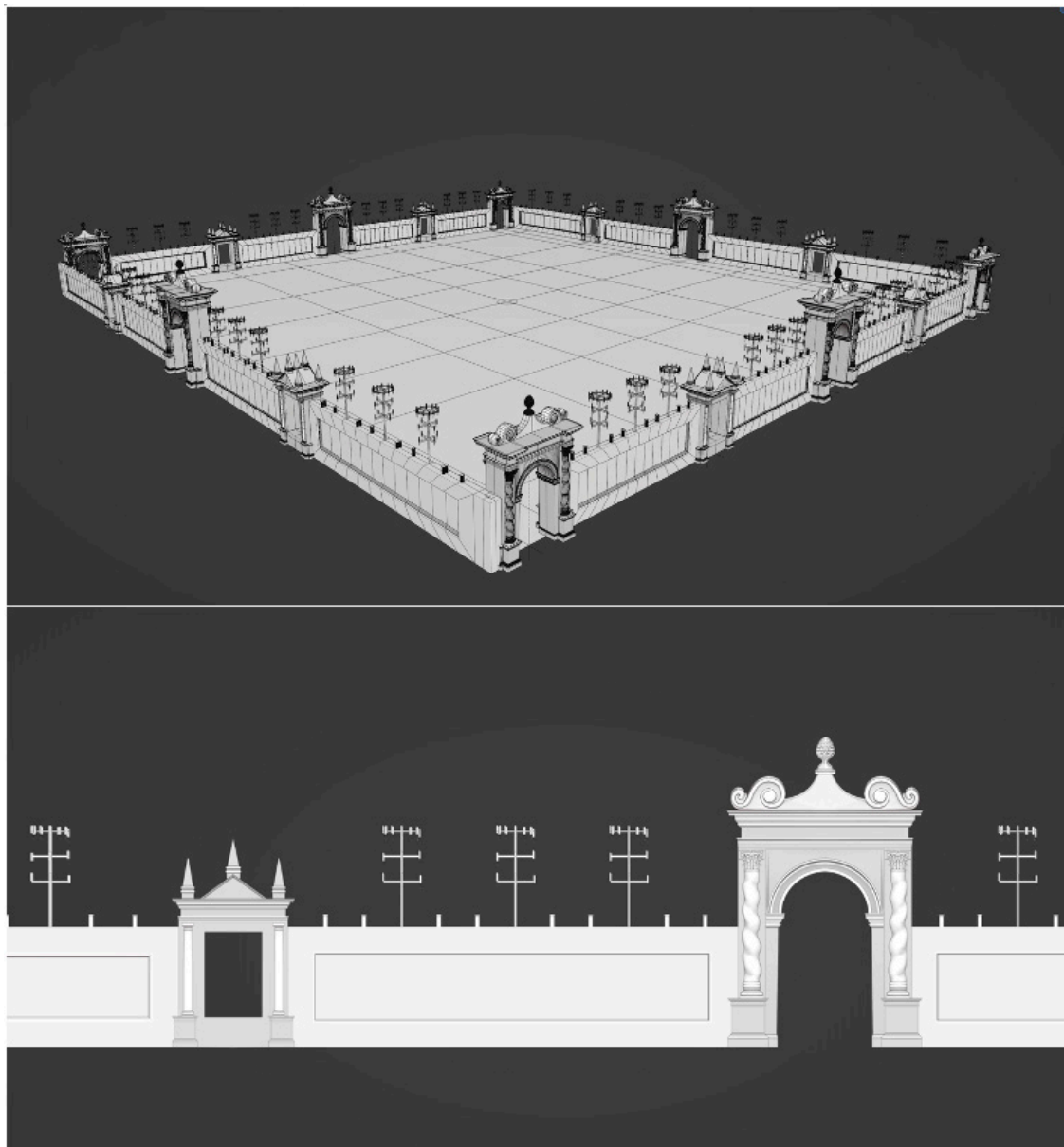


Fig. 7. Alçado do modelado das portas, janelas, paredes e engenhos dos fogos de artifício

O último quartel do século XVII foi uma época de grande esplendor em Lisboa e corre, época em que a cidade conheceu assinalável florescimento cultural e artístico. O jardim em questão destaca-se pela sua dimensão e elementos arquitetónicos introduzidos. Este espaço ajardinado representou a opulência e o gosto requintado da nobreza portuguesa da época e tornou-se um marco importante no desenvolvimento de outros jardins na cidade e arredores.

Como vimos, foi em 1687, por ocasião da celebração do casamento entre o rei D. Pedro II e Sofia de Neuburgo, que se ergueu no terreiro que existia em frente do paço real de Lisboa, uma estrutura efêmera que representava um jardim com uma fonte ao centro. Essa estrutura de enorme aparato servia sobretudo para acolher os engenhos de fogo-de-artifício e inspirava-se planimetricamente no jardim do palácio dos Condes de Ericeira.

Reconstrução virtual

Uma vez recolhidas as informações iniciais, tornou-se importante estabelecer uma metodologia clara para a reconstrução virtual. Essa metodologia baseou-se em fontes primárias, na análise dos dados coligidos e dos requisitos específicos que orientaram a utilização de software específico.

Seguindo as diretrizes das Cartas de Londres e Sevilha, que contêm os princípios internacionais para a virtualização do património, propomos-nos reconstruir o jardim efêmero e visualizá-lo num motor de jogo, permitindo aos utilizadores admirar o jardim na perspectiva de uma pessoa. Para esta reconstituição, baseámo-nos sobretudo na imagem de João dos Reis e em descrições que nos forneceram medidas aproximadas da estrutura arquitectónica. Essas medições serviram como ponto de partida para iniciar a reconstrução virtual (Fig. 5).

Uma vez convertidas as medidas para metros, identificámos as dimensões do centro em cruz, bem como o tamanho dos canteiros e das portas (Fig. 6). Para o desenvolvimento e modelagem, utilizámos o software Blender 3.2, onde reconstruímos as portas e janelas, seguindo os critérios da tratadística de Vignola, para representar corretamente os elementos arquitetónicos que o compõem. Embora o desenho original nos desse uma ideia geral das formas, não detalhava os elementos com precisão.



Fig. 8. Reconstrução virtual da Fonte de Neptuno



Fig. 9. Reconstrução virtual dos canteiros do jardim

Em seguida, procedeu-se à análise demorada dos elementos que resultou na modelagem de três componentes estruturais das armações que envolvem o jardim: portas e janelas e paredes. Quanto às primeiras, podemos identificar as colunas salomónicas e as volutas que coroam o entablamento. O processo foi mais difícil para as janelas, mas decidimos que eram pilastras toscanas encimadas por três pares de pináculos, dada a ambiguidade do desenho. As paredes foram encimadas por pequenos pináculos ladeados por engenhos de fogos de artifício (Fig. 7).

Uma vez concluídas as portas e janelas após as medições iniciais, procedemos à reconstrução das paredes e começamos a realizar o mapeamento UV de cada modelo 3D. A modularidade e a simetria característica do jardim facilitaram muito o processo de reconstrução, pois com apenas quatro elementos principais conseguimos reconstruir a parte não vegetal da área na totalidade, com exceção da fonte central.

Para obter uma representação hiper-realista, tirámos fotografias da fonte original, hoje no Palácio Nacional de Queluz como já nos referimos, e fizemos um modelo fotogramétrico usando o software Reality Capture. No entanto, como a fonte está incompleta, tivemos de reconstruí-la usando o software de escultura digital Zbrush. Além disso, também foi necessário modelar a base da fonte, que apresentava uma forma mixtilínea (Fig. 8).

Concluída a modelação digital de todas as estruturas que compunham o jardim, procedeu-se à texturização das mesmas com base nas fontes primárias. Para a criação do material, integrámos os modelos 3D no motor de jogo Unreal Engine 5 e criámos diferentes materiais usando conexões de nó para todos os elementos do jardim. Nosso objetivo era aproximar sua aparência virtual do que poderia ter sido: as portas, por exemplo, foram simuladas como mármore branco por pintura em madeira, e os remates das portas e janelas foram representados com dourados.

Finalizada a cerca e a fonte principal do jardim, apostámos na recriação da parte vegetal a partir do estudo do desenho original. Este espaço foi dividido em quatro canteiros com diferentes formas geométricas de sebes. Não sendo possível identificar que plantas ou flores adornavam o jardim nessa época, nesta primeira aproximação à recriação do jardim idealizada pelo Conde da Ericeira, foram utilizadas algumas plantas que possivelmente estariam presentes nos jardins da época (Fig. 9).

O último passo para andar no jardim virtual no motor de jogo foi introduzir um avatar futurista (Fig. 10). Este avatar pode ser controlado usando as setas do teclado, permitindo ao usuário escolher entre uma perspectiva em primeira ou terceira pessoa. Assim, simula-se a experiência de ser um viajante temporário que passeia por este jardim efêmero, decorado com fogos de artifício, que fez parte do grande espectáculo vivido na cidade de Lisboa durante o casamento entre o rei D. Pedro II e Sofia de Neuburgo.



Fig. 10. Presença de um avatar no jardim virtual. Unreal Engine 5.

Referencias bibliográficas

Fontes Manuscritas

Biblioteca da Ajuda

Tinoco, L. N. (1687) “Relação das Proporções, medidas e alturas que se fizerão na Entrada da Rainha Nossa Senhora nesta Corte de Lisboa no mês de Agosto de 1687”. *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus Nomes Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa. Em cuja Augustissima Entrada por Artes Liberaes em curiosos Anagrammas se mostra felizmente renovada a Idade de Ouro. Do ano de 1687*. Cód. 52-VIII-37.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Tinoco, L. N. (1687) “A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus Nomes D. Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima & Sra. Nossa em cuja Augustissima Entrada por Artes Liberaes em curiosos Anagrammas se mostra felizmente renovada a Idade de Ouro. Do anno de 1687”, *Jardim Histórico* [Miscelânea de vários papéis datados do século XVII]. Tomo XXXIII, fl. 1-95/100. Ms 346.

Biblioteca Nacional de Portugal

Crasto, A. S. (1666): *Triumpho com que a cidade de Lisboa recebeu aos nossos grades Monarchas os muito altos e poderosos Senhores el Rey D. Affonso VI de Portugal & a Sereníssima Raynha, a Sr.^a Dona Maria Francisca Isabel de Saboya em 29 de Agosto de 1666*.

Porta e arco triumphal que a nação ingresa ordenou ao recebimento, e entrada em Lisboa da S. C. R. M. del Rei Filippe III. de Espanha, e II. de Portugal, o Anno de 1619, (1619). Lisboa, Officina de Jorge Rodrigues.

Reis, J. dos (1687): *Copia dos Reaes Aparatos e Obras que se ficeram em Lixboa na occasiam da Entrada e dos Desposorios de suas Majestades*.

Fontes Impressas

Castro, J. B. (1762-63) *Mappa de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Of. Francisco Luiz Ameno.

Costa, Pe. A. C. (1712) *Corographia portuguesa e descripçam topographica...* vol. III. Lisboa: Of. Deslandesiana.

Costa, A. R. (1694): *Embaixada que fez o Excelentíssimo Senhor Conde de Villar-Maior ao Príncipe Philipe Guilherme Conde Palatino do Rhim...conduçãm da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas & aplausos com que foi celebrada na sua feliz vinda, & as augustas vodas de suas majestades*. Lisboa: Of. de Miguel Manescal.

Domingues, João Bautista (1747), *Vida do Príncipe D. Theodósio, offerecida a Sta. Joanna, Princeza de Portugal, por seu author*, Lisboa: Of. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram.

Menezes; Luís de [Conde de Ericeira] (1679) *História de Portugal Restaurado*, Tomo I. Lisboa: Of. João Galrão.

Idem (1698) *História de Portugal Restaurado*, Tomo II. Lisboa: Of. Miguel Deslandes.

Paiva, S. F. (1687): *Segunda parte da Relaçam do Triumpho que fez a cidade de Lisboa quando os nossos monarcas de Portugal forão à S.Sé desta corte & noticia dos Arcos Triumphaes*. Lisboa: Of. Domingos Carneyro.

- Porta e arco triunfal que a nação ingresa ordenou ao recebimento, e entrada em Lisboa da S. C. R. M. del Rei Filippe III. de Espanha, e II. de Portugal, o Anno de 1619, (1619). Lisboa: Of. Jorge Rodrigues.*
- Oliveira, E. F. (1893): *Elementos para a história do Município de Lisboa*. t. V, I. Lisboa: Typographia Universal.
- IDEM (1899): *Elementos para a História do Município de Lisboa*. t. IX. Lisboa: Typographia Universal.
- Sousa, A. C (1738) *História Genealogica da Casa Real Portuguesa*. t. V. Lisboa: Of. José António da Sylva.
- Sousa, Fr. L. (1623-1678) *Terceira parte da História de S. Domingo*. 3.^a ed., Lisboa: Typ. do Panorama, 1866.

Estudos

- Alves, A. M. (s/d): *As entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Barros, M. (2017) *São José, Bairro Tridentino*. vol. I. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Borges, N. C. (1987) *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II*. Porto, Paisagem Editora.
- Brandão, J. (1990) *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Castilho, J. (1967) *Lisboa Antiga – Bairros Orientais*. vol. IV. 3.^a ed. Lisboa: Oficinas Gráficas da CML.
- Castilho, J. (1954) *Lisboa Antiga – O Bairro Alto*. vol. I. 3.^a ed. Lisboa: Oficinas Gráficas da CML.
- Coelho, A. B. (1986) *Quadros para uma Viagem a Portugal no séc. XVI*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Coelho, T. C. (2017) “Luís Nunes Tinoco nas festas do casamento de D. Pedro II com Maria Sofia de Neuburgo (1687)”, in *Invenire – Revista dos Bens Culturais da Igreja*. Lisboa, SNBI, 14, Jan-Jun., pp. 58-65.
- Correia, A. P. R. (2000) “Fogos de Artifício e Artíficos de Fogo nos séculos XVII e XVIII: A mais efêmera das Artes efêmeras”, *Arte Efêmera em Portugal – catálogo da exposição*. Pereira, J. CB. P. (Coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 101-141.
- Coutinho, M, J. P. (2017): “Arquitectura e supremacia: analogias entre a decoração de portais e arcos no contexto das festividades Filipinas e Brigantinas”, in *Cadernos do Arquivo Municipal* II^a série, n^o 7, Jan-Jun., pp. 19-56.
- Delaforce, A. Montagu, J., Gomes, P., Soromenho, M. (1998) ‘A fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal’, in *The Burlington Magazine*, 140, (1149), pp. 804-811.
- Ferro, M. I. (1997) *Queluz o Palácio e os Jardins*. London: Scala Books.
- Flor, S. e Flor, P. (2016) *Pintores de Lisboa (séculos XVII-XVIII) – A Irmandade de São Lucas*. Lisboa: Scribe.
- Flor, S. (2002) *Do seu tempo fazia parrelha aos mais...: Marcos da Cruz e a pintura portuguesa do século XVII*. I vol. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Gomes, A. C. C. C. (2000) “Alianças, Poder e Festa: os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II, in *Arte Efêmera em Portugal – catálogo da exposição*. Pereira, J. CB (Coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 51-100.

- Lima, D. P. (ed.) (1972) *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. II vol. Lisboa: Imprensa Municipal de Lisboa.
- Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565* (1948). III vol. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Lourenço, M. P. M. (2007). *D. Pedro II*. Lisboa: Círculo Leitores.
- Miguel, P. (2012) *Descobrir a dimensão palaciana de Lisboa na primeira metade do século XVIII – Titulares, a Corte, Vivências e Sociabilidades*. II vol. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Oliveira, Fr. N. (1991) *Livro das Grandezas de Lisboa*. Lisboa: Ed. Veja.
- Oliveira, C. R. (1987) *Lisboa em 1551 – Sumário em que brevemente se contém algumas coisas assim eclesiásticas como seculares que há na cidade de Lisboa (1551)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sabugosa, C. (1915) *Gente d'Algo*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- Serrão, V. (2008) ‘O pintor régio Fernão Gomes, o Mosteiro da Anunciada e a fundação da Irmandade de São Lucas, corporação dos pintores de Lisboa em 1602’, in Gomes, A., Mourão, J., Franco, J., Serrão, V. (eds.) *Monjas Dominicanas – Presença, Arte e Património em Lisboa*. Lisboa: Alêtheia, pp. 103-134.
- Soares, E. (1971) *História da Gravura Artística em Portugal*, v. I. Lisboa: Livraria Samcarlos.
- Soromenho, M. (2000) “Ingegnosi ornamenti – Arquitecturas Efêmeras em Lisboa no tempo dos primeiros Filipes”, in *Arte Efêmera em Portugal – catálogo da exposição*. Pereira, J. CB. Pereira (Coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 21-49.
- Vale, T. L. M. (2004) *Escultura Italiana em Portugal no século XVII*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Idem (2000) “Arco Triunfal erguido pela comunidade italiana – Catálogo 19”, in *Arte Efêmera em Portugal – catálogo da exposição*. Pereira, J. CB. (Coord.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.55.
- Xavier, Â. B. e Cardim, P. Bouza Alvarez, F. (1996) *Festas Que Se Fizeram Pelo Casamento de Afonso VI*. Lisboa: Quetzal Editora.

Notas sobre el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid:

propuesta de reconstrucción de su claustro antiguo
y sus jardines desaparecidos

Benito Rodríguez Arbeteta
Universidad de Sevilla

Resumen

Real Monasterio fundado en 1611, proyectado y construido por fray Alberto de la Madre de Dios junto con el arquitecto Alonso Carbonell y Pedro de Lizargarate. Posteriormente, en 1616, Juan Gómez de Mora tomó la iniciativa en la dirección de las obras. El monasterio fue objeto de diversas modificaciones, ampliaciones y demoliciones. También sufrió expropiaciones y accidentes como incendios o explosiones.

El modelo digital propuesto tiene como objetivo proponer una restitución del recinto y sus jardines, con su estado original, entre 1611 a 1665, lo que resulta complejo a causa de la gran cantidad de modificaciones realizadas, que afectan especialmente al claustro antiguo, prácticamente destruido. Hemos elaborado previamente un estado de la cuestión, recopilando planimetrías, grabados, diferentes fuentes documentales, tanto gráficas como manuscritas. Para nuestra sorpresa, las conclusiones aplicables al examen de este modelo 3D revelan información arqueológica de unas de las zonas más importantes de Madrid, la actual calle de Bailén, la plaza de Oriente, el entorno palaciego y por supuesto y, sobre todo, el Monasterio Real de la Encarnación.

Tras reunir la documentación del inmueble, empleamos la aplicación SketchUp para modelar las estructuras a escala. Posteriormente, renderizaremos en V-Ray y texturizamos con fotografías propias.

Palabras clave

3D, jardín histórico, Felipe IV, Real Monasterio de la Encarnación, siglo XVII.

Abstract

Royal monastery founded in 1611, whose construction was carried out by Fray Alberto de la Madre de Dios together with the architect Alonso Carbonell and the surveyor of royal works Pedro de Lizargarate.

Later, Juan Gómez de Mora took the initiative, and, from 1616, the monastery was subject to various modifications, extensions and demolitions. It also suffered expropriations, fires and even explosions. The proposed model aims to reconstruct the original state of the building and its gardens between 1611 and 1665, which until now was unknown due to the large number of modifications made, especially affecting the old cloister, practically destroyed.

A we have previously prepared a state of the matter, compiling planimetries, engravings, different documentary sources, both graphic and handwritten.

To our surprise, the conclusions of this 3D model reveal archaeological information of one of the most important areas of Madrid, the current Calle de Bailén, the Plaza de Oriente, the palatial surroundings and of course and above all, the Royal Monastery of La Encarnación.

After the documentation of the property, we use the SketchUp application to start dimensioning and modeling the structures to scale. Later, we will render in Vray and texturize with our own photographs.

Keywords

3D, historical garden, Philip IV of Spain, Royal Monastery of the Encarnación, 17th century.

Introducción

El conjunto de edificaciones del Monasterio de la Encarnación ha sufrido notables variaciones a lo largo del tiempo, y, como resultado, se han vinculado a su planimetría elementos estructurales de forma incierta.

Este edificio ya suscitaba interés en el siglo XVIII, en especial lo relativo a la intervención de Ventura Rodríguez, como se aprecia en la obra de Antonio Ponz, *Viaje de España*, que describe el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid de una forma muy extensa. Ponz ya menciona como posible autoría de la obra un “religioso trinitario descalzo” (vaga referencia al carmelita descalzo Fray Alberto de la Madre de Dios), aunque personalmente se inclina por el joven Juan Gómez de Mora (Ponz, 1776, 177-183). Sobre este tema existe una amplia bibliografía, como son los trabajos de Bonet Correa sobre las Iglesias madrileñas del siglo XVII (Bonet Correa, 1984), Fernando Checa Cremades (2018, 87-122), o José García de Armesto (1916), destacando también la obra de Mercedes Agulló y Cobo (1973, 67-74) que aporta un excelente compendio documental de los costes. Agustín Bustamante García (1975, 369-386) atribuye definitivamente la obra a Fr. Alberto de la Madre de Dios, mientras que Virginia Tovar Martín (1983, 241-242) difiere en la autoría de la real obra, atribuyéndola a otros arquitectos.

En cuanto a las fuentes gráficas, José Luis Sancho Gaspar (1995, 161) hace una recopilación de los planos y documentos de esta obra, en especial las actuaciones realizadas en el siglo XIX, recopilando las ejecutadas por Narciso Pascual y Colomer, Arquitecto Mayor de Palacio, que estaba por entonces trabajando en las obras del proyecto de ordenación definitiva de la Plaza de Oriente (ver también planos: AGP/PN 1617,1674, 1680, 1685, 2458 y 4364-4366).

La modificación del espacio tras esta intervención, con la documentación gráfica correspondiente, ha sido recogida por Javier García-Gutiérrez Mosteiro (2007, 39-44), Carmen Ariza Muñoz (2007, 146-171) y Pedro Navascués Palacio (2007, 173-185).

En los proyectos del siglo XIX del Monasterio, aparece un elemento, la pérgola, con una serie de modificaciones a como pudo ser concebida originalmente por Gómez de Mora.

Sobre el jardín en los siglos XIX y XX, así como el espacio delantero de la fachada, tratan Eva J. Rodríguez Romero, María Antón Barco y Pilar Tejela Alonso (2012, 54-70), quienes mencionan la eliminación de ese jardín de tipo mediterráneo que describía J. de Winthuysen, o las intervenciones de Fernando García Mercadal en 1949, suprimiendo parte de la vegetación delantera, de tipo español y la fuente (Rodríguez Romero, 2002, 11-37; Id., 1999, 129-158; Winthuysen Losada, 1926, 138-140 ; García Mercadal, 1935, 279-293). Sin embargo, como sabemos, según las fuentes gráficas del siglo XIX y la maqueta de Gil de Palacios, no existía como tal un jardín delante del templo a principios del siglo XIX, pues simplemente había una plaza. Las mismas autoras proporcionan datos más antiguos, como la documentación relativa a la pérgola ideada por Mora (Rodríguez Romero et al., 2012, 66).

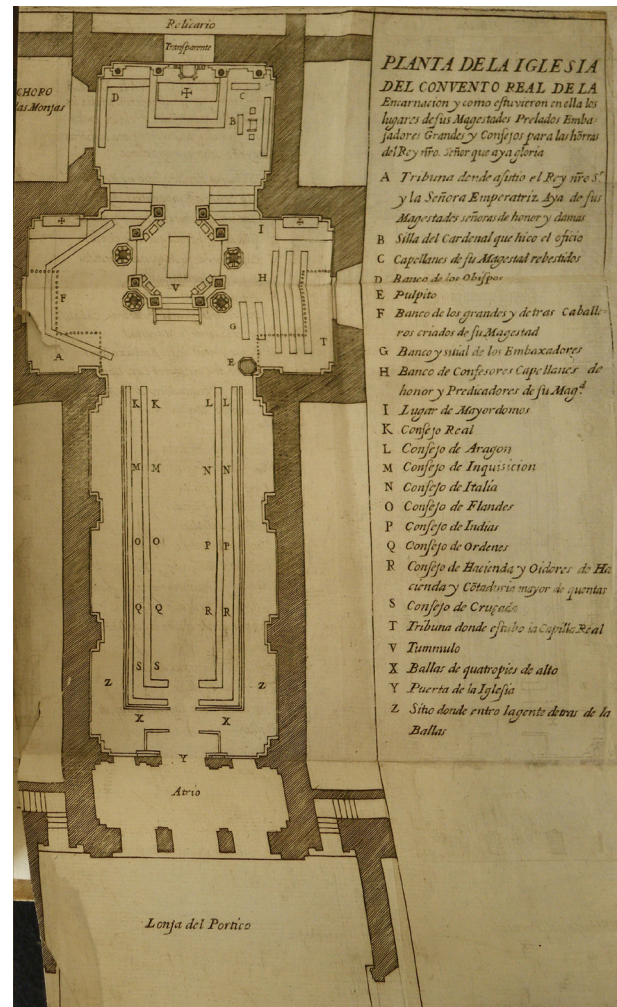


Fig. 1. Planta de las exequias de Felipe IV celebradas en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid de 1665. Grabado de Pedro de Villafranca, publicado por Rodríguez de Monforte en 1666.

Delimitando el espacio del Jardín y el Monasterio

Aunque nuestro interés se centra en el aspecto del jardín en el siglo XVII, resulta interesante conocer sus restos en el recinto del siglo XIX y cómo se transformó en el siglo XX. Santiago Romero realiza un estudio que resulta esencial para identificar las zonas reconstruidas en el entorno del monasterio y poder identificar adecuadamente los restos correspondientes. Entre la información que aporta, aparece la intervención de Fernando Chueca Goitia en su reconstrucción (Téjela Juez y Rodríguez Romero, 2011, 1006–1007). También hay que destacar la obra de José Manuel Barbeito sobre el Alcázar y sus jardines, ya que en este trabajo también proporciona información sobre el Huerto de la Priora (Barbeito Díez, 1992, 416).

Desde otro punto de vista, el de la vida interna del monasterio, María Leticia Sánchez Hernández (1986; 1997), también menciona el jardín de la Encarnación, al igual que Luis Muñoz, quien nos

ofrece información sobre la vegetación existente en los claustros a través de la crónica de la Venerable Madre Mariana de S. José (Muñoz, 1645). Sin pretender ofrecer una bibliografía exhaustiva, estos trabajos nos han sido de utilidad para el desarrollo de esta nueva investigación.

En cuanto a la selección del tema, proviene de nuestros estudios sobre las exequias de Felipe IV celebradas en el convento de la Encarnación de Madrid de 1665 pues, en el libro publicado por Rodríguez de Monforte en 1666, en el que aparece un grabado con el alzado del túmulo - cuyo marco es el interior del convento-, se incorporó también un plano del recinto eclesiástico. Al estudiar estos dos grabados, realizados por Pedro de Villafranca, nos percatamos de que existían diferencias significativas entre el edificio actual y los estudios realizados sobre este.

En el plano aparecían dependencias conventuales como el Relicario o el atrio con sus escaleras de acceso, pero en cambio, y para mi sorpresa, no se aprecia el denominado claustro bajo (Fig. 1). Inicialmente pensé que se podría haber eliminado del grabado para separar lo que era el espacio eclesiástico. Intentando comprender la razón de esta discordancia, he desarrollado un estudio y un modelo basado en los mapas de 1623 a 1656 hasta la actualidad.

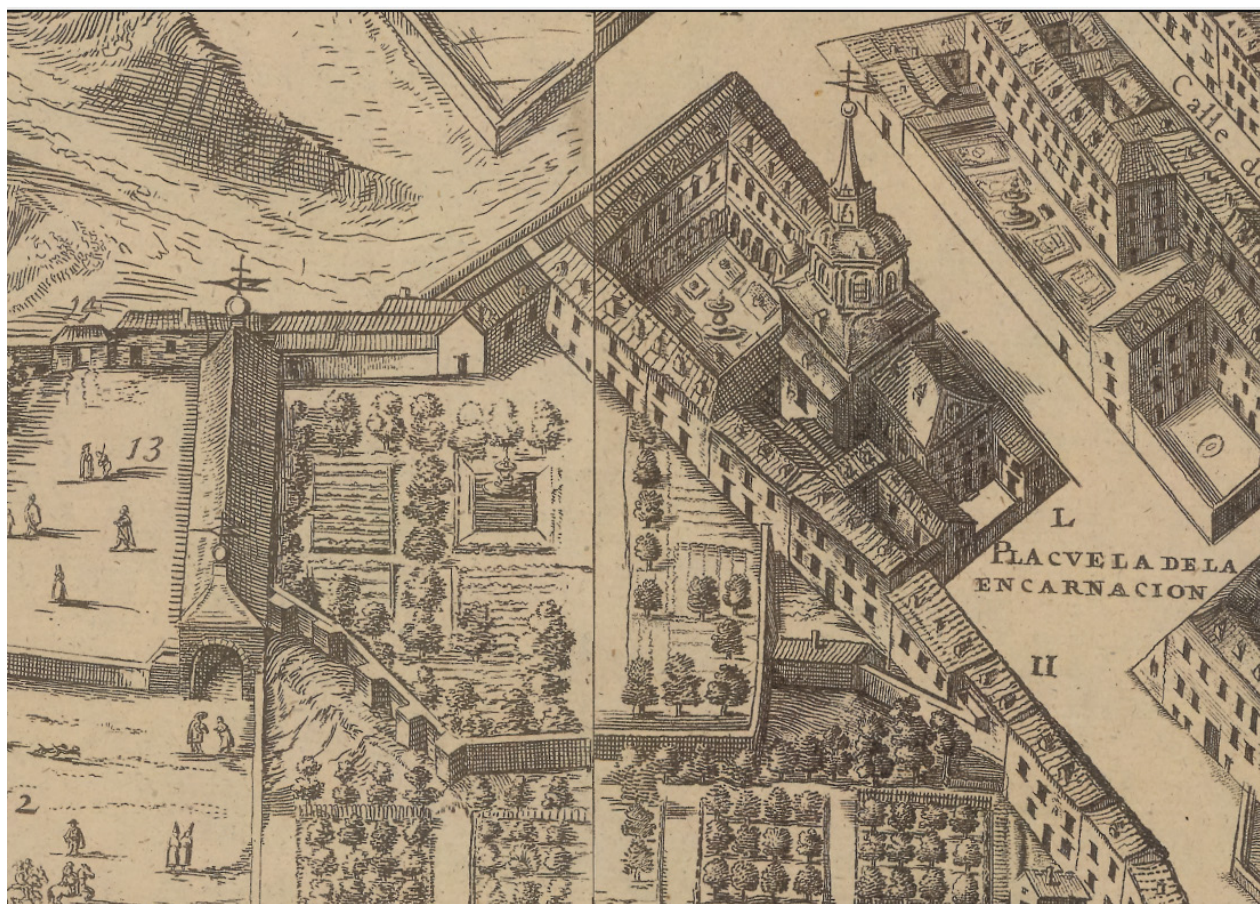


Fig. 2. Localización del Real Monasterio de la Encarnación en la "Topographia de la villa de Madrid", descrita por Pedro Texeira en el año 1656

El primer grabado sobre este conjunto monumental es el titulado *Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, publicado hacia 1623. Aquí aparece el claustro de arriba o “alto”, ubicado detrás de la cabecera, hoy destruido, pero no el claustro bajo (por tanto, cabe deducir que es posterior a este grabado). También encontramos el chapitel de la iglesia y las cubiertas de pizarra en la versión coloreada del grabado, y se aprecia incluso el famoso pasadizo que conectaba el espacio monacal con la Casa del Tesoro, delimitando de tal forma por el noroeste el jardín con estas dependencias. El resto del recinto estaría cercado perimetralmente por un muro de tapia blanca o toledana, de ladrillo y pedernal que debía ser semejante a la cerca que se aún se conserva parcialmente en la Ronda de Segovia.



Fig. 3. Fotografía aérea del recinto conventual (Google Earth) y recreación del convento

El jardín estaba delimitado por cinco paños, un espacio poligonal irregular de aproximadamente 6.800 m, según datos de Rodríguez Romero, Antón Barco y Tájela Alonso (2012, 57), mientras que, en nuestro modelo, el jardín principal, sin contar ni muros ni estructuras, mediría 6.077 m, a los que habría que incluir la parte delantera que delimita con el pasadizo, unos 300 metros. La diferencia entre ambas medidas (6800 y 6377) puede deberse a que hemos excluido tapias, contrafuertes y casetas dentro del recinto.

Este plano de la ciudad es una representación muy esquemática y de poca definición que contrasta con la “*Topographia de la villa de Madrid*”, descrita por Pedro Texeira en el año 1656 (Fig. 2), un grabado de gran detalle y precisión, que hemos empleado para el desarrollo del modelo, transformándolo en formato PNG, dando transparencia a la imagen resultante y utilizándola como una capa en Sketchup sobre una fotografía aérea del recinto conventual. Sorprendentemente, coincidió con gran

exactitud con el contorno de la iglesia, similar, tanto en el grabado como en la fotografía, mientras que el espacio restante del claustro antiguo/superior se perfilaba a través de las medianas de las casas que pertenecían a esta manzana, definiendo las lindes del jardín (Fig. 3).

Se pueden apreciar también las edificaciones que delimitaban el jardín en la zona norte (Calle de Torija) que comunicaba con el Picadero Real, delimitando el jardín por Noroeste (con la esquina situada a la altura del número 9 actual de la calle Bailén).

En este espacio había un desmante que seguía la cerca por el sureste y cuyo muro tenía cinco cubos adosados a modo de contrafuertes. Esto podría deberse a una reutilización de construcciones anteriores como podría ser la muralla árabe y que tendría un acabado semejante a los restos hallados de la Cuesta de la Vega, todo de sillería, de modo que los cubos podrían ser restos de cinco torres o, por el contrario, ser una obra reciente, quizás a cargo de Sebastián García de Carrascosa, semejante a la cerca de la Ronda de Segovia: más vinculada con la tradición madrileña del siglo diecisiete.

Hay que destacar que estos paños no invaden la calle Bailén, pero, en cambio, el siguiente paño de la Cerca Sur, representado en el grabado, sí que invade la actual calle de San Quintín, que limita con la Plaza de Oriente. Recuérdese que, para la apertura de esta plaza en la época de José Bonaparte, se expropió parte del jardín de la Encarnación, precisamente el Huerto de la Priora, desplazándose la tapia hacia el norte para cerrar el complejo del jardín en el siglo XIX.

En este grabado se aprecia que el jardín se delimita por la parte este con el convento. Adicionalmente, existirá un pequeño espacio triangular que se cierra con una pequeña caseta y un tapial hasta la esquina, donde conecta el convento con el pasadizo, espacio que creemos que pueda ser parte del convento.

En cuanto a la delimitación del jardín con las dependencias conventuales, según el grabado de Texeira, no aparece el actual claustro bajo (es una denominación antigua que hace referencia a la cercanía a los pies de la iglesia mientras que el claustro alto es el cercano al ábside), mientras que un cuerpo arranca del claustro alto/antiguo hasta el inicio del pasadizo, formando una explanada contigua al coro bajo, y un patio angosto con uno de los brazos sur del convento. No se trata de un claustro sino de un simple espacio, quizás ajardinado o empedrado, pero sin ninguna estructura. Así, el coro bajo tendría acceso a la luz natural ya que no existía ese claustro bajo que se construirá posteriormente y cuyo volumen taparía las ventanas.

El grabado nos proporciona información adicional de un claustro alto, que se dibuja con siete arcadas y dos niveles. Es de planta rectangular sin ningún retranqueo, y en el centro del jardín se aprecia la fuente que aún se conserva, con un diámetro aproximado de 3,60 metros (Rodríguez Romero et al., 2012, 64-65) con ocho parterres, posiblemente de boj o laurel y en el medio de cada uno de ellos un pequeño arbusto.

En el grabado de Texeira, se aprecian el jardín-huerta formal al oeste y la huerta al este, con surcos de regadío de forma rectangular. Entre las calles podemos vislumbrar árboles que bien podrían ser frutales u ornamentales. En la zona central, ubicación norte, se halla un estanque cuadrangular con una fuente de doble plato, que bien podría haber sido utilizado como alberca para el riego. En la zona ubicada hacia el este, los árboles invaden los parterres, y para representarlos hemos escogido frutales. Cruza el centro del jardín un camino flanqueado por árboles que va del muro norte al claustro. Creemos que este jardín/huerto debía regarse por inundación o “a manta”, distribuida el agua por acequias de ladrillos o de tejas, como se usaba en el jardín de El Retiro. Por ello, he diseñado un primer modelo

del jardín existente en esta primera fase, con sus sistemas de irrigación respetando la disposición del grabado, y creo que su aspecto se corresponde al que tenía en las fechas de 1616 a 1644.

Este trazado coincide también con el del plano del proyecto de alcantarillado de José Alonso Arce de 1734 (Fig. 4), donde repite el perímetro del jardín. En cambio, aparecen unas calles en el jardín que nos recuerdan a la planimetría que proponemos para la reconstrucción de la pérgola creada en 1644 por Juan Gómez de Mora. Aunque este grabado no coincide en la disposición del entorno conventual, vemos claramente la ausencia de un claustro bajo, al igual que en el grabado del plano del alcantarillado de Madrid realizado por Joseph de Arze en 1734, donde aparece este convento solo con el claustro alto/o antiguo en la cabecera, así como la forma original del jardín.

En definitiva, estas fuentes gráficas no reflejan el claustro bajo que actualmente conocemos y que, como sabemos, se refleja posteriormente, sobrepasando por la sección noroeste los cuerpos del claustro alto, lo que implica que ha de ser posterior a 1734.

Esto ha generado confusiones en la representación del inmueble, ya que ambos claustros debían ser prácticamente iguales, pues coinciden en su descripción con la de la traza de Felipe Alvarado.



Fig. 4. Detalle del proyecto de alcantarillado, José Alonso de Arce, 1734.

Nuestra propuesta reconstructiva del periodo 1616-1644 prácticamente no difiere de la de la propuesta de Rodríguez Romero, Antón Barco y Tejela Alonso (2012, 60), ya que, en un principio, antes de conocer su trabajo arriba mencionado, llegamos por separado a la misma conclusión, salvo una serie de aspectos que presento a consideración: según interpreto, el claustro alto sería rectangular sin recodo y probablemente existiría un patinillo entre el coro bajo y el claustro para que el coro pudiera tener luz, en vez de la solución arquitectónica tan extraña que tiene actualmente, pues se pueden ver los pies de las monjas por las ventanas del coro. En cuanto a la inexistencia del claustro bajo en esta época, otro elemento curioso del modelo propuesto en el artículo que se comenta es que no se utilizara el muro del Picadero Real como cierre de la huerta, lo que resulta viable. Aunque en los modelos que he realizado me baso en la documentación gráfica, he comprobado que esto no excluye lo anterior.

En cuanto al momento de realización del claustro bajo ¿cuándo aparece visualizado por vez primera? Lo vemos ya en la maqueta de Madrid de 1830 realizada por León Gil de Palacio, que incluye también el emparrado diseñado por Gómez de Mora, adaptado al espacio resultante de la reducción de superficie, ya que, en 1644, consistía en un ámbito de trazado regular, de túneles entrecruzados en ángulos rectos. Sin embargo, a causa de la creación de la Plaza de Oriente, se cede parte del terreno y se demuele la tapia sur del huerto, así como parte de la del sureste. Esto reduce el espacio disponible y creemos que se altera el trazado de los túneles menores del emparrado, convergiendo en el centro del muro sureste.

En el archivo del Palacio Real de Madrid, se conserva un plano del convento que muestra también la nueva disposición del jardín. A lo largo del siglo XIX, el monasterio adquirió nuevos usos como colegio, y se estudian varios modelos sobre la disposición de los diferentes cuerpos y su articulación, algunos de los cuales nunca se llegaron a realizar. Por último, al enajenar el jardín se destruyen todos los muros perimetrales y se conserva el espacio conventual, dividiéndose en diferentes parcelas vendidas para la construcción de edificios, aunque con una cláusula por el que pueden ser expropiadas para la restitución del real entorno. Estas ventas no produjeron beneficio al monasterio sino al Patrimonio Real, pasado directamente a sus arcas.

Entre 1936 y 1939, Madrid sufrió las calamidades de la guerra y en el esquema publicado por Luis de Sobrón y Enrique Bordes (2021), se aprecia que el claustro alto o antiguo fue arrasado por un bombardeo.

La creación del jardín y el templo

La elección como capital de la Monarquía Hispánica por parte de Felipe II trajo consigo un desarrollo urbanístico acelerado en la ciudad, además de la adaptación del antiguo Alcázar medieval para albergar al rey y su corte. Asimismo, hubo de decentarse su entorno, en especial los jardines y huertas contiguos, a veces constreñidos por los cinturones de cercas y muralla existentes sobre los desniveles que sirvieron para la construcción de las defensas.

El mismo Alcázar no era únicamente un palacio sino una fortaleza, que servía aún en la Edad Moderna para proteger al monarca no solo de agresiones externas sino también de levantamientos e insurrecciones. Consciente de ello, Felipe II quiso construir una segunda residencia, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en un vacío demográfico, mientras que la capitalidad se hallaba en la villa y corte de Madrid, con una población relativamente pequeña y fácilmente controlable, ya que el crecimiento de ésta dependía del suministro de agua.

Para asegurar este entorno era necesario un crear un ámbito visible y despejado de caserío, fácilmente defendible, al tiempo que fuera agradable y ornamentalmente adecuado para dar empaque a su nuevo uso, ya fuera lúdico, plasmado en los jardines reales o necesario como las huertas para el avituallamiento.

Así, en 1557 Felipe II, se empiezan a comprar terrenos, entre ellos el llamado Campillo, un solar ubicado al norte, que será en donde se ubique posteriormente el Real Monasterio de la Encarnación (Barbeito Díez, 1998, 414; Rodríguez Romero et al., 2012, 56).

Esta zona contaba en época de Felipe II con una fuente, y se creó un estanque o alberca, realizado por Gaspar Ordóñez en 1587, para el regadío de la producción de frutas, hortalizas y verduras que abastecían la Casa Real y el monasterio Encarnación (Barbeito Díez, 1998, 414; Rodríguez Romero et al., 2012, 56). Sin embargo, esta solución no contaba con suficiente presión ni caudal para las fuentes, por lo que, en la primera mitad del XVII, se tuvo que construir un acueducto que venía desde la puerta de Fuencarral.

En cuanto al monasterio en sí, siguiendo la estela de Francisco de Mora, que fallece en 1610 (Tovar Martín, 1983, 241-242), se comenzará su edificación bajo la dirección de fray Alberto de la Madre de Dios entre 1611 y 1614 (Bustamante, 1975), encargándose este arquitecto de las trazas, la coordinación y gestión de los materiales. Según aparece registrado, contaba con un buen presupuesto inicial (8.743.978 maravedís) para esta primera fase constructiva. La influencia carmelita es clara, como puede comprobarse comparando la fachada de convento de San José en Ávila, obra de Francisco de Mora, si bien aquí se simplificó aún más, siguiendo la estética sobria propia de la escuela herreriana.

En este trabajo nos vamos a centrar en el claustro alto y el jardín, dejando otras investigaciones sobre este complejo para su posterior desarrollo en futuras propuestas.

El jardín y su recinto estaban cercados por un tapial de fábrica mixta de ladrillos y piedra, solución que ya se utilizaba en la época romana, y que actualmente se denomina “aparejo toledano” o “cajones de mampostería”. La obra se encargó el maestro en “tapiería blanca” Sebastián García de Carrascosa, por un costo de 560 reales (AHPM. Prot. 1861, f.136; Bustamante, 1975, 383), indicándose en su contrato que “por cada tapia se me a de dar a rrazon de a seis reales y quartil” siendo en total unas 90 tapias, que constituirían “la cerca de afuera del convento nuevo” (AHPM. Prot. 1861, f. 15. Madrid 4 agosto 1611. No sabe firmar; Bustamante, 1975, 371).

Antón Mayo fue uno de los principales proveedores de ladrillos, con un contrato de suministro de 300.000 ladrillos (AHPM. Prot. 1861, f. 31. Madrid 8 junio 1611; Bustamante, 1975, 380), que se fabrican en Madrid, a 78 reales el millar, costando 23.000 reales. También aparecen otros proveedores como Juan Rodríguez, que suministra en 1615, 70.000 ladrillos para el pasadizo a 79 reales el millar; Pascual Pérez que aporta en 1617, 100.000 ladrillos a 80 reales el millar y, por último, Hernando del Castillo proporciona el mismo año 100.000 ladrillos a 80 reales el millar, puestos a pie de obra (AHPM. Prot. 1574-1575; Agulló Cobo, 1973, 70-73). Se aprecia un aumento en el precio de los ladrillos desde el año 1611, de 78 reales el millar, a 80 reales en 1617. Aunque es leve, en el periodo trascurrido no hubo inflación, lo que indica que esta subida del precio pudo ser debida al crecimiento de la ciudad y al aumento de la demanda de materiales constructivos.

Se especifica en todo caso que los ladrillos debían estar bien cocidos y se admitían tres tonalidades: colorados, rosados y pardos, gama cromática que hemos utilizado para crear nuestro modelo. El tipo de tapial era mixto, alternando cajones de ladrillos y piedra de pedernal, en especial el sílex de

Vallecas (Madrid). Constará en esta primera etapa el empleo de 100 cargas de esta piedra que, según el contrato, se suministraría por Pedro de Frutos Fernández y Francisco Cobos el Mozo (AHPM. Prot. 1861, f. 31. Bustamante, 1975, 379). Para el mortero, la cal fue proporcionada por Francisco Martínez y Francisca Berrocal, una mujer comerciante de elementos de construcción que heredó la empresa de su marido difunto Juan del Pozo (AHPM. Prot. 1861. f. 12 y 13. Bustamante, 1975, 380). La arena y el agua necesarias fueron obtenidas en la finca del Campillo, que disfrutaba del acceso a estos recursos.

Para crear la textura de estos elementos se ha empleado una fotografía de sílex madrileño existente en el mismo monasterio, y lo hemos insertado en la textura de los ladrillos, dándole un mapeo propio.

Para la cubierta del complejo se utilizaron la pizarra y las tejas árabes, éstas cubriendo la mayor parte del recinto conventual y también protegiendo los tapiales que cercaban el jardín para evitar humedades, solución que aún puede observarse en algunos tramos de las tapias de la Casa de Campo, lo que se ha recogido en nuestro modelo.

Las tejas que se adquirieron para el conjunto monacal fueron 39.891, a 2 maravedís unidad, por lo que cobraron el 18 diciembre de 1613 Diego Raxado y Juan Perez 67.967 maravedís (AHPM. Prot. 1863 f. 3 ; Bustamante, 1975, 384).

Para no alargar el tema, remitimos a la aportación de Agustín Bustamante (1975, 369-388.) sobre el tema, que ofrece numerosos datos sobre el nutrido equipo de profesionales que participaron en la construcción del monasterio.



Fig. 5. Propuesta de recreación del claustro antiguo. Elaboración propia.

El claustro alto o antiguo

Somos conscientes de que la propuesta que formulo toca un aspecto nebuloso como es la existencia de un claustro alto, es decir, próximo a la cabecera, hoy inexistente. Aunque una investigación arqueológica despejaría las dudas sobre este recinto, pueden deducirse algunos datos sobre la traza y descripción de un claustro alto o antiguo, gracias a las cuentas de Felipe Alvarado, maestro de cantería y vinculado a Francisco de Mora, a quien se le abonan, por una banda de 14 arcos de granito, 100 reales, efectuándose otro pago de 100 ducados. Esta construcción, que estaría ubicada en la cabecera de planta cuadrangular, estaría realizada con granito procedente de Becerril y las Gallineras, labrado por Francisco de Mendizábal, Bartolomé Nebeda, Francisco de Buega y Pedro de Ruyseco, con sillares con un corte transparente, disponiéndose siete arcadas en cada banda y repitiendo el esquema en la parte superior, que contaría con una barandilla de hierro abalaustrada, realizados por Domingo Sierra, Juan fuente y Francisco Hernández (Fig. 5).

Descripción	Medidas documento	Medidas metros
Solar losa encadenada	2 — 2 dedos	0,56 x 0,56
Zócalo (Basa): ancho, fondo y alto	1,75 pies x 1,75 pies x 14 dedos	0,52 x 0,52 x 0,28
Mocheta	S.D	S.D
Pilar: ancho y fondo	1,5 x 1,5 pies	0,45 x 0,45
Pilar, de alto	S.D	S.D
Capitel (filete)	S.D	S.D
Entablamento	S.D	S.D
Cornisa	S.D	S.D
Arcadas	S.D	S.D
Sillar: elementos sustentantes	Bloque	Bloque
Sillar: ancho, fondo y alto	1,5 x 1,5 x 1 pies	0,45 x 0,45 x 0,3
Bloques que no son pilares	1 x 1 x 1 pies	0,3 x 0,3 x 0,3

Fig. 6. Tabla de los pormenores del contrato de una de las galerías del claustro. Elabroación propia

En el contrato aparecen las medidas de los sillares, los zócalos, los pilares y los bloques que no son sillares. Por el contrario, no aparecen las medidas de los arcos y los demás elementos arquitectónicos (AHPM. Prot. 1861 f. 99 y 121-127; Bustamante, 381) (Fig. 6).

Todos estos datos nos dan información del alzado de un monumental claustro que pudo ser el modelo del posterior claustro bajo, y también nos recuerda a ejemplos como El Escorial, siguiendo la misma estética desornamentada y sobria. De este claustro queda un pequeño resto que se puede observarse desde la ventana del Relicario, apreciándose aún los pilares de granito.

En cuanto al forjado, se realizó mediante un artesonado de vigas de madera, y Jerónimo Fernández de Hurtado cobrará dos pagos, uno de 5.500 reales y otro de 1.000 reales (AHPM. Prot. 1861, f. 53-58; Bustamante, 382).

Adicionalmente, se diseñó una solería de diseño encadenado, encargándose de su ejecución Marcos Pérez.

En el espacio abierto del jardín, hemos elegido la disposición, ya comentada, del grabado de Teixeira con ocho parterres de seto bajo y arbusto central. Esta vegetación podría ser la que se describe en el arriba mencionado libro de Luis Muñoz, editado en 1645, que recoge antiguas noticias sobre la vida de Mariana de San José, priora del monasterio y donde se mencionan también «tíestos de diferentes frutas, naranjos, limones y otros que hacen una vida apacible y dan muy suave olor».



Fig. 7. Recreación del deambulatorio del claustro antiguo.

En cuanto a la fuente del centro, según Pozuelo González (2016, 151) “Se conserva una pequeña fuente con un surtidor de alcachofa sobre dos cuerpos en cascada, en el centro de un gran estanque circular de unos tres metros y medio de diámetro”. También es mencionada esta fuente circular por Rodríguez Romero, Antón Barco y Tájela Alonso (2012, 64-65). El plato de esta fuente, sin ningún volumen puede deberse a que esta zona sufrió daños de proyectiles porque, en el grabado de Texeira, se detalla un modelo acorde con los cánones barrocos, semejante a la fuente que aparece en el cuadro titulado “Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas”, obra de 1686 (Colección del museo Thyssen-Bornemisza. N° inventario: CTB.1998.81), que constaría de un nudo de jarrón y un plato alto con surtidor.

Las fuentes del monasterio y el agua de la huerta

El agua era algo esencial para la construcción y viabilidad del monasterio. Ya se ha comentado que, para la elaboración de la argamasa, se contaba con un gran estanque o balsa en el Campillo, ampliado por Gaspar Ordóñez en 1587, (Barbeito, 1998, 416) además de la famosa Fuente de la Priora, que se recuerda incluso por Cervantes, como agua libre de impuestos. Sin embargo, las precisiones a esta mención del literato señalan que el nombre antiguo de esta fuente era el de Caños de la Priora, haciendo referencia a la priora de Santo Domingo el Real de Madrid, como indicación de que este monasterio era su antiguo propietario, dato que creo interesante mencionar, aunque, como opinan algunos, pudiera ser originado por un equívoco (Saavedra, 1826, 384).

Las crecientes necesidades del monasterio de la Encarnación, concretamente la fuente del claustro y otras nuevas, requerían presión hidráulica suficiente y más caudal de agua para el huerto.

Las fuentes se realizaron en granito de Becerril y las Gallineras, por Francisco de Mendizábal, Bartolomé Nebeda, Francisco de Buega y Pedro de Ruyseco. El maestro fontanero era Pedro de Sevilla. Los caños de bronce fueron obra de Francisco Ramírez Alcaller, que cobró 24 mrs. por caño, siendo la mitad de largos que los de la fuente de Atocha.

Para la fuente del monasterio, minas y pozos el maestro fontanero real Pedro de Sevilla recibió dos pagos en el año 1611 de 650 reales y 6.400 reales respectivamente. Alonso Rodríguez realizó los atarjeas de las fuentes en 1611. El agua provenía de la fuente de la Puerta de Fuencarral, ramal denominado de la Encarnación o de Amanuel (1613). Abastecía 6.404 litros (2 RF más medio real de agua gorda), pasando por la calle Torija, y el ramal principal abastecía el Alcázar pasando por la Casa del Tesoro y los jardines de su patronato.

Para construir el nuevo acueducto se expropiaron suelos a Juan de Luján, antes de que se labrase el monasterio, concretamente 140 suelos fuera de la Puerta de Fuencarral, «por donde vienen y nacen las aguas de la fuente que venían al Palacio Real de su Majestad y al dicho monasterio real de La Encarnación». Se embargaron 81 (u 83) de estos suelos para que no se perdiese el caudal de agua en su acceso al monasterio, prohibiéndose labrarlos, edificar allí casas, abrir pozos y minas (AHPM, Prot. 2051, ff. 1632-1717r; 24-11-1631; Decreto real, 13-12-1631; Diez, 2017, 605).

La construcción de este acueducto es tema de la tesis doctoral de Fernando Velasco Medina (2017), quien dedica un extenso estudio sobre el viaje de Amanuel y como se distribuía el agua en el monasterio de la Encarnación.



Fig. 8. Recreación del monasterio y una de las minas de agua de su subsuelo

En las publicaciones sobre las aguas de Madrid del s. XVIII (Aznar de Polanco, 1727) y grabados no aparece la distribución de este ramal, que partía del que llevaba el agua al Alcázar Real de Madrid. Un claro ejemplo es el grabado fechado en 1734 que muestra la red de alcantarillado de Madrid de Joseph de Arze, pero en cambio si aparece la cloaca existente detrás del Real Picadero.

Actualmente estoy investigando los suministros de agua del monasterio ya que recientemente he localizado un plano con las minas correspondientes.

Para la reconstrucción de las minas de agua en mi propuesta digital, me he servido del mencionado grabado de Joseph de Arze, así como de los restos arqueológicos existentes en la zona, como los restos de la fuente de los Caños del Peral (Fig. 8).

La Huerta de la Priora y el personal a su servicio

Como hemos indicado inicialmente, la evolución del jardín monacal puede concretarse en tres periodos: de 1616 a 1644, de esta fecha a 1664 y de 1844 hasta su venta a principios del siglo XX. Al personal encargado de su cuidado se le denominaba “Jardineros del Alcázar de Madrid y Casas Reales de su contorno. Huerta de la priora”. Aun siendo exclusivos para el jardín del convento de la Encarnación, estaban incluidos en las nóminas del Real Alcázar y se especificaba que también debían ocuparse

del Huerto de la Priora. Tras su enajenación, se pasó a realizar contratos temporales para el cuidado del huerto del monasterio. El primero de estos jardineros dedicados exclusivamente al monasterio del que aparece una referencia, fue Domingo de la Puente quien, según la documentación en el año 1638, se jubilaba por entonces (AGP, T.XIII, f.265). El siguiente, Juan de Navarro, tenía un rango superior, ya que era Jardinero Mayor, y consta que en 1674 pide aumento de sueldo (AGP, T.XV, f.491v). Tenemos constancia también de que otro jardinero, Gómez Bartolomé recibe un aumento de sueldo de dos reales en 1675 (AGP, T.XVI, f.15v).

El aspecto de estos operarios, su indumentaria y su labor, se plasman en el cuadro anónimo conservado en el Museo de Historia de Madrid titulado “Vista de los jardines del Pardo”, con el rey Felipe IV en primer plano y, al fondo, dos jardineros, ambos con sombrero, uno con capa y otro portando cubos de agua (Fig. 9).

En cuanto a la recreación del modelo del jardín de 1616 a 1644 (Fig. 10), para el que, como hemos indicado, se ha seguido el modelo de Texeira, se han diseñado tres calles orientadas de norte a sur,



Fig. 9. “Vista de los jardines del Pardo”, óleo sobre lienzo, siglo XVII, Museo de Historia de Madrid.

y un tercio ubicado hacia el este, al estar dedicado a huerta, según sugiere la representación de surcos en el grabado, indicando una huerta de regadío por inundación que contaba también con árboles frutales. Hemos reconstruido un sistema de acequias de riego del que partiría el agua desde el muro este y del estanque central. La zona de huerto, a mi parecer, debió sobrevivir hasta principios del siglo XX.

Los otros dos tercios del terreno estarían divididos a su vez en otros dos tercios con orientación este- oeste, conformando cuatro parterres que en su interior tendría surcos en la tierra para cultivar como huerta (Fig. 11), o como vivero de plantas de diferente índole. En el cuadrado ubicado al noroeste estaría el estanque con la fuente (Fig. 12), que suministraría agua al conjunto. Puesto que todo indica que las calles estarán arboladas, para la recreación de estos árboles hemos utilizado el plugin Laubwerk, que incluye de un rico repertorio de modelos vegetales, similares a los que se pudieron utilizar para confección del jardín. Para representar el agua y la irrigación hemos utilizado varias capas de transparencias con diferentes texturas.

El 21 de abril de 1644 se hace un contrato para la realización del emparrado en la huerta del convento, en el que se describe su traza y características (AHPM. Prot. 5696, ff. 248/251; Rodríguez Romero et al., 2012, 66).

El documento, localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid, sirvió para realizar el modelo que propongo, trabajando en ello, aunque he de comentar que desconocía por entonces el artículo, ya



Fig. 10. Recreación del modelo del jardín del monasterio de 1616 a 1644. Elaboración propia.



Fig. 11. Recreación del modelo del jardín del monasterio a partir de 1644, vista desde la huerta. Elaboración propia.

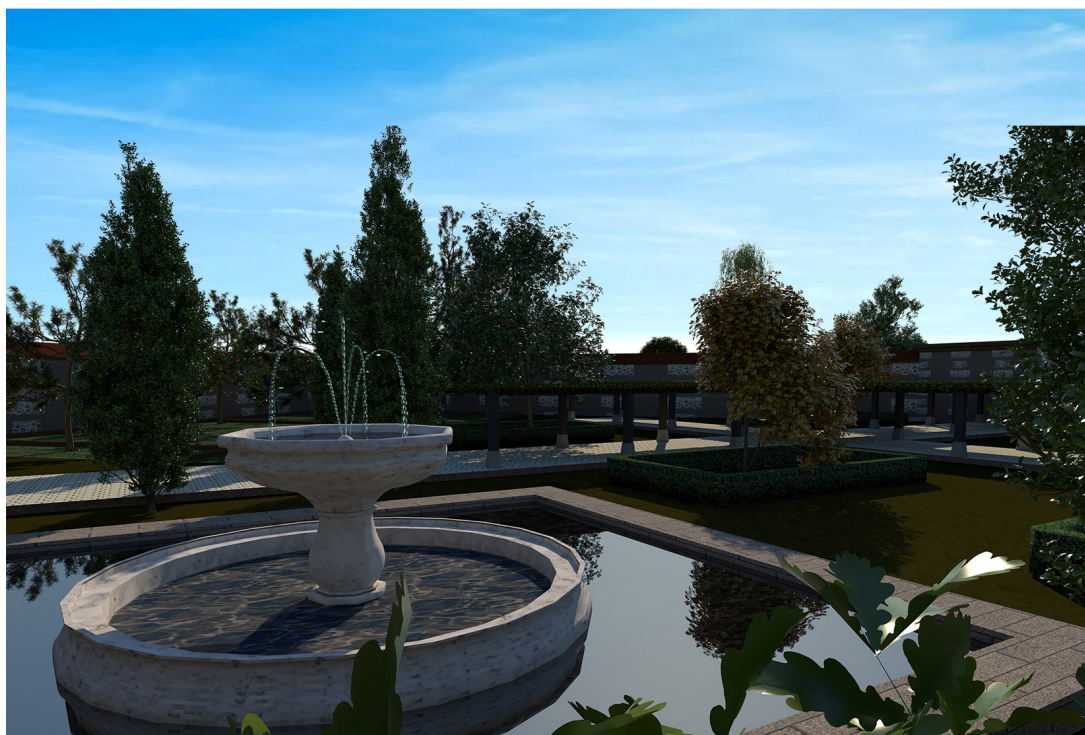


Fig. 12. Recreación del modelo del jardín del monasterio a partir de 1644, vista desde la huerta. Elaboración propia.

citado, de Rodríguez Romero, Antón Barco y Tájela Alonso que trata ampliamente del monasterio de la Encarnación. A leer sus conclusiones, tras haber trabajado en paralelo, observé que, habiendo sido independiente la interpretación de este documento, habíamos llegado a un resultado muy semejante en cuanto a su disposición.

El contrato lo suscribía Martín Vergado Navarro, Mayordomo del convento Real de la Encarnación, quien encargaba a Alonso García de Dueñas, maestro de obras de cantería, la ejecución de 50 pilastras, según las condiciones dispuestas por Juan Gómez de Mora. En nuestro modelo tuvimos que discurrir la forma de colocar en el espacio de la huerta esas 50 pilastras formando un emparrado que debía ser rectangular ya que las pilastras eran prismas rectos. La mejor posibilidad, matemáticamente viable, era un gran túnel orientado de noroeste a sureste, con dos túneles menores, paralelos entre sí, que lo hacían de suroeste a noreste, y que se entrecruzaban con el túnel principal.

Las instrucciones proporcionaban una detallada descripción de la pérgola, incluidas las medidas que hemos dispuesto en esta tabla (Fig. 13). Cada pilastra contaba con una basa tronco piramidal con una mocheta o rebaje para acoger el pilar. A este tipo de basamento se le denominaba en el contrato “Piedras poyales” y se tenían que asentar sobre un suelo de piedra. Los pilares consistían en un prisma recto que culminaban en un rebaje (cajeado) para sostener el maderamiento, siendo este soporte para vigas en nuestro modelo. Éstas median 5,88 metros, teniendo la viguetas o travesaños 5,68 metros, todo ello para ser cubierto por hoja de parra.

Esta planimetría del jardín con la pérgola permitía la coexistencia del huerto que se mantenía del periodo anterior, pues lo que se modificaba era la disposición del jardín anterior. El diseño dividía el jardín más formal en seis espacios (Fig.14). A nuestro entender, estos espacios estarían delimitados con parterres de boj, con diferentes plantas en su interior. Respetando el eje axial de la distribución de la pérgola, el estanque estaría posiblemente ubicado en la partición central noreste. Por ello, hemos colocado los árboles corpulentos con grandes raíces lejos de la estructura y los de pequeñas raíces como los cipreses, más próximos al monasterio.

Descripción	Medidas documento	Medidas metros
Pilar. Ancho, fondo y alto	1 x 1 x 7 pies	0,3 x 0,3 x 2,1336
Mocheta	1 x 1 x 1 dedos	0,022
Base de alto	2 pies	0,6096
(Piedras poyales). Base tronco piramidal parte superior	(1 pie y 2 dedos) x (1 pie y 2 dedos)	0,34 x 0,34
Base	1,5 x 1,5 pies	0,4572 x 0,4572
Rebaje para pérgola de madera	Cajeada	(*0,15 x 0,17)

Fig. 13. Tabla de los pormenores del contrato del emparrado del jardín del monasterio. Elaboración propia



Fig. 14. Vista lateral de la recreación del modelo del jardín a partir de 1644. Elaboración propia.

A lo largo del tiempo, el espacio monacal iría creciendo, mientras que se irá perdiendo el espacio del jardín, aunque respetando la zona de la pérgola. Ya en la citada maqueta de León Gil de Palacio (con escala 1:432) se ve reducido el jardín el punto en que la pérgola con sus dos túneles paralelos se modificó creando un punto de fuga en el muro Suroeste (Fig.15). Parece ser que sufrió ya modificaciones anteriores a la reforma de 1844 a cargo Narciso Pascual y Colomer, arquitecto mayor de Palacio, que estaba entonces trabajando en las obras del proyecto de ordenación definitivo de la plaza de Oriente.

Finalmente, indicamos que el emparrado o pérgola debía mantenerse, por lo que era preciso lijarla y pintar innumerables veces, necesitando, de cuando en cuando, una reparación mayor. Consta, por ejemplo, que la madera de la pérgola se repara en 1899 (AGP, Real patronato, Reales Patronatos Iglesia y Convento de la Encarnación de

Madrid Leg. 7184/8-2) y 1923 (AGP, Real patronato, Reales Patronatos Iglesia y Convento de la Encarnación de Madrid C^a2599/25). A finales del siglo XIX se indica en una factura fechada en 1899 que se han de tapar las cajetillas de la electricidad, lo hace suponer que estaba electrificada por entonces. También se encarga la reparación del parral, para lo que se solicita una gran cantidad de madera a la compañía de maderas Argumosa, ubicada en Méndez Alvaro, para ser entregada el 30 de abril del mismo año (AGP, Real patronato, Reales Patronatos Iglesia y Convento de la Encarnación de Madrid Leg 7184/8). El 16 de mayo se paga la reparación en otra factura intitulada “Obra de reparación del emparrado del refectorio del monasterio”; se entregan 127 pesetas al pintor Rodríguez por los jornales

de carpintería y se le abonan 108 pesetas a Villar por imprimir, emplastecer y pintar de color nogal el friso de madera del refectorio, que mide 38 metros, a 2 pesetas el metro. Además de pintar la cajetilla de la luz eléctrica, se sustituyeron seis tornillos y un tablón, además de realizar una cruz grande para el emparrado, por un total de 127 pesetas (AGP, Real patronato, Reales Patronatos Iglesia y Convento de la Encarnación de Madrid Leg 7184/2). Todo ello da idea de los constantes cambios padecidos, que van desde variaciones menores, como el color, aun cambio en la forma de las estructuras, algo que tiene que tenerse muy en cuenta a la hora de fijar el espacio y el tiempo de una representación virtual.

Conclusión

El acopio de datos, con ser importante, necesita, siempre que sea posible, una verificación. Concretamente, la propuesta que presento podría pasar de hipótesis a certeza mediante una inspección ocular del recinto monacal, intentando en especial localizar los posibles restos del claustro alto, sin descartar

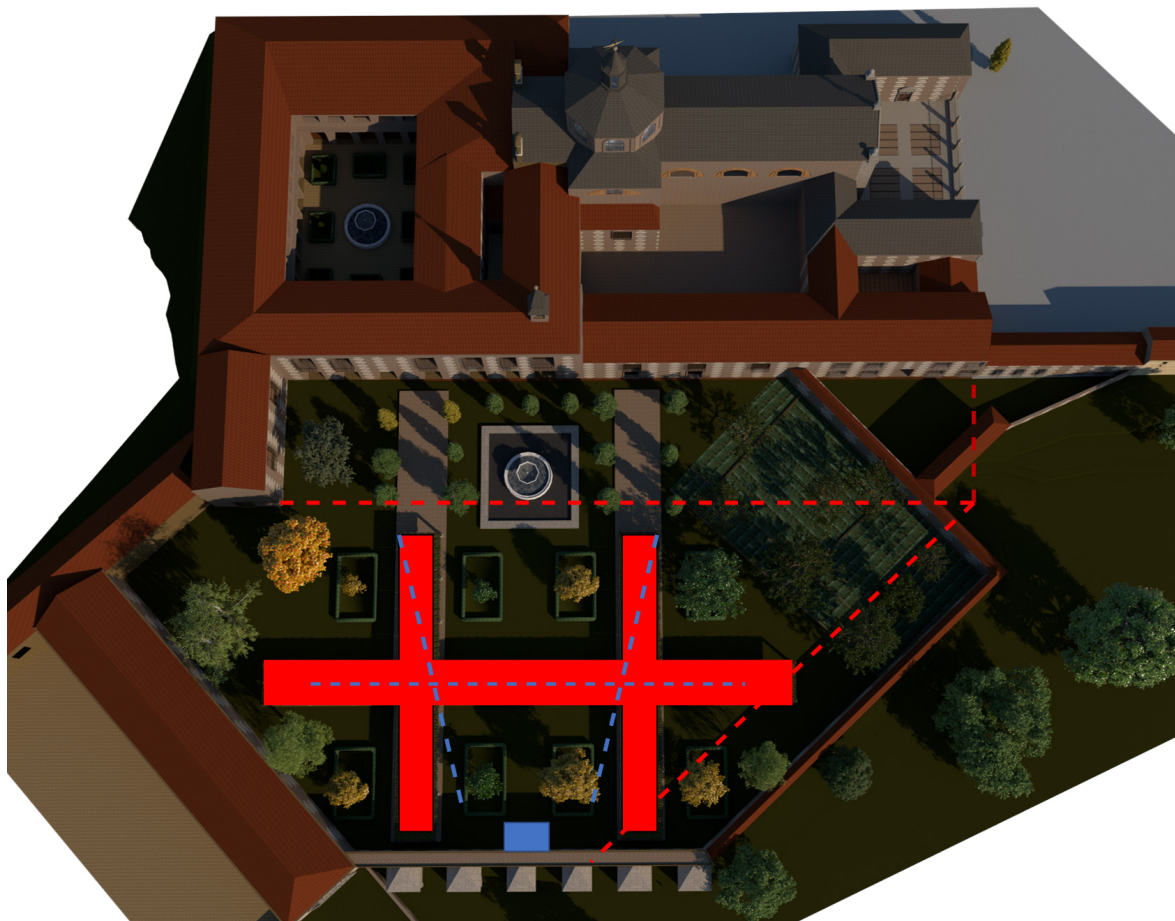


Fig. 15. Recreación y diagrama de la disposición del jardín del monasterio. Elaboración propia.

una cata arqueológica si ello fuera factible, al tiempo que es preciso profundizar en la investigación de la documentación interna, existente de los archivos de este real monasterio.

En cuanto al modelo en sí, hemos utilizado Sketchup pro 2021 y V-Ray para el renderizado final. Es posible la gamificación e interactuar con el modelo a través de programas como Unity, tanto para RV como para terceras personas. El modelo propuesto se puede considerar un borrador en el que he desarrollado diferentes hipótesis a la vista del actual conocimiento sobre el tema, recogiendo también las dudas expresadas, por lo que es una propuesta abierta ante futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- Agulló Cobo, M. (1973). Noticia de algunos artistas que trabajaron en el Real Monasterio de la Encarnación. *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, (41) 67–74.
- Ariza Muñoz, C. (2007). La nueva arquitectura de jardines. En: *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino: del 25 de abril al 3 de junio de 2007, Sala de las Bóvedas, Conde Duque*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 146–171.
- Aznar de Polanco, J.C. (1727). Tratado de los quatro elementos, origen y nacimiento de las aguas y fuentes de Madrid. En: *Arithmetica inferior, y geometria práctica...* Madrid: Francisco Martínez Abad.
- Barbeito Díez, J.M. (1998). El Alcázar. En: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V,.
- Barbeito Díez, J.M. (1992). *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Servicio de Publicaciones del COAM.
- Bonet Correa, A. (1984). *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Artes y artistas. 2a ed., corr. y aum. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto ‘Diego Velázquez’.
- Bustamante García, A. (1975). Los artífices del Real Convento de la Encarnación, de Madrid. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, (40) 369–388.
- Checa Cremades, F. (2018). ‘Aquí está Dios’: el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, teatro de la Contrarreforma habsbúrgica. En: *La Piedad de la Casa de Austria: arte, dinastía y devoción, 2018, ISBN 978-84-17140-66-3, págs. 87-122*. 2018 Trea, 87–122.
- Diez, J. (2017). ‘La priora de la Encarnación’ (1612-1638). *Recollectio: annuarium historicum augustinianum*, (40) 551–624.
- García de Armesto, J. (1916). *Guía histórico-descriptiva de la R. Capilla y Monasterio de la Encarnación de esta Corte*. Madrid: s.n.
- García Mercadal, F. (2003) *Parques y jardines: su historia y sus trazados*. Éntasis 25. Ed. conmemorativa del 75 aniversario del ‘Rincón de Goya’, [reprod. de la ed. de Madrid: Aguado, 1951]. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- García Mercadal, F. (1935). Proyecto de jardines del Palacio Nacional. *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, (8) 279–293.
- García-Gutiérrez Mosteiro, J. (2007). Pascual y Colomer y la transformación del Madrid de la burguesía. En: *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino*. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM), 34–59.

- Luis de, S. y Enrique, B. (2021). *Madrid Bombardeado*, URL: https://diario.madrid.es/carteles/madrid_bombardeado/ [acceso 7 May 2023].
- Muñoz, L. (1645). *Vida de la venerable M. Mariana de S. Ioseph fundadora de la Recoleccion de las Monjas Augustinas, Priora del Real Conuento de la Encarnacion*. En Madrid: en la Imprenta Real.
- Navascués Palacio, P. (2007). Colomer y la restauración de edificios. En: *Narciso Pascual y Colomer (1808-1870): arquitecto del Madrid isabelino: del 25 de abril al 3 de junio de 2007, Sala de las Bóvedas, Conde Duque*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 173–185.
- Ponz, A. (1776). *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: D. Joachin Ibarra.
- Pozuelo González, J.I. (2016). *Historia del abastecimiento de agua a Madrid hasta 1868*. Madrid: Letra Clara.
- Rodríguez Romero, E.J. (2002). Botánica, naturaleza y composición en el jardín del romanticismo. *Revista Museo Romántico*, (4) 11–36.
- Rodríguez Romero, E.J. (1999). Jardines de papel: la teoría y la tratadística del Jardín en España durante el siglo XIX. *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 51(1) 129–158.
- Rodríguez Romero, E.J., Antón Barco, M. y Tájela Alonso, P. (2012). Huertas y jardines de las fundaciones conventuales reales madrileñas. El caso del Monasterio de la Encarnación. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, (193) 54–70.
- Saavedra, M. de C. (1826). *Obras escogidas de Miguel de Cervantes: Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En la Librería hispano-francesa de Bossange Padre.
- Sánchez Hernández, M.L. (1986). *El Monasterio de la Encarnación de Madrid: un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*. Biblioteca La Ciudad de Dios: I, Libros 39. Madrid: Ediciones Escorialenses.
- Sánchez Hernández, M.L. (1997). *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sancho, J.L. (1995). *La arquitectura de los sitios reales: catalogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional: Fundación Tabacalera.
- Tájela Juez, J. y Rodríguez Romero, E.J. (2011). Las actuaciones de «Regiones Devastadas y Reparaciones» en los conventos barrocos madrileños. In: *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela*, Vol. 2, Instituto Juan de Herrera, 1401–1412.
- Tovar Martín, V. (1983). Arquitectura madrileña del S. XVII: datos para su estudio. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, (50) 508–509.
- Velasco Medina, F. (2017). *El agua de Madrid: abastecimiento y usos sociales en el Antiguo Régimen*. UAM: Madrid. Tesis doctoral.
- Winthuysen Losada, J. (1926). Las coníferas gigantescas. *Revista Residencia*, 138–140.

Exedras, Arpías y Espina

Tres fases y tres dimensiones del jardín de la Isla de Aranjuez

Magdalena Merlos Romero

Ayuntamiento de Aranjuez / Universidad Nacional de Educación a Distancia

Sergio Román Aliste

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

El presente estudio tiene como finalidad la reconstrucción digital de la plaza y la fuente del Niño de la Espina, (también conocida como Espinario o de las Arpías) del jardín de la Isla de Aranjuez y se inscribe en el proyecto de restitución virtual para las fuentes y plazas de dicho jardín a partir de la serie de grabados que Louis Meunier realizó y editó en 1665.

El trabajo de documentación gráfico y textual y la interpretación de su estado actual han permitido, a su vez, determinar distintas fases en la conformación del conjunto a lo largo de los siglos XVI y XVII y establecer conexiones con modelos clásicos y clasicistas, que han sido fundamentales para recrear en 3D la imagen de cada uno de estos momentos, a partir del diseño original.

Del mismo modo, se detalla y justifica el proceso de reconstrucción sobre las variaciones entre el estado actual y el que muestran las representaciones calcográficas de la Edad Moderna.

Palabras clave

Aranjuez, Reconstrucción digital, Jardín histórico, paisajes culturales, Louis Meunier.

Abstract

The purpose of this study is the digital reconstruction of the square and fountain of the Niño de la Espina (also known as the Espinario or Fountain of the Harpies) in the garden of the Isla de Aranjuez and is part of the virtual restitution project for the fountains and squares of this garden based on the series of engravings that Louis Meunier produced and published in 1665.

The graphic and textual documentation work and the interpretation of its current state have, in turn, made it possible to determine different phases in the shaping of the ensemble throughout the 16th and 17th centuries and to establish connections with classical and classicist models, which have been fundamental in recreating in 3D the image of each of these moments, based on the original design.

It also details and justifies the reconstruction process on the variations between the current state and that shown in the intaglio representations of the Modern Age.

Keywords

Aranjuez, Digital reconstruction, Historical garden, Cultural landscapes, Louis Meunier.

Introducción

La fuente del Niño de la Espina ocupa el espacio central de una de las zonas más complejas del jardín. Aparentemente, no ha sufrido cambios en su aspecto, siempre desde la referencia de las fuentes gráficas y cartográficas existentes. Aparece representada tanto en la serie de grabados de Meunier sin fecha de la Biblioteca Nacional de España (Fig. 1), como en la edición parisina de Van der Merle (Meunier, 1665) (Fig. 2). Del mismo modo forma parte de la edición de Van der Berge (c.1690) (Fig. 3), de las series grabadas por Pieter Van der Aa (Álvarez de Colmenar, 1707) (Fig. 4) y de una de las planchas de *La géométrie patrique* de Manesson (1702).

El grabado de Louis Meunier y sus versiones son la base para la restitución digital 3D sobre uno de los planos más antiguos del jardín, el de Alejandro de Cuéllar de 1737¹. El método que implica la superposición de este documento gráfico a los modelos digitales del terreno a partir de datos LIDAR del Instituto Geográfico Nacional es el empleado para todas las fuentes del jardín abordadas en proyectos previos, centrados en las folias y en el entorno de la fuente de Venus o de Juan de Austria. En el caso de la fuente del Niño de la Espina y el entorno de su plaza se aplica un método reconstructivo basado en procedimientos similares a los ya utilizados en las experiencias reconstructivas digitales de la fuente de Venus: la utilización de la fotogrametría, modelos digitales del terreno y cartografías históricas para deducir las posiciones y dimensiones del entorno con respecto a los bienes conservados. El proceso de trabajo digital y la modelización virtual del entorno de la fuente del Niño de la Espina se ha nutrido tanto de investigaciones previas de otros entornos virtualizados del jardín de la Isla como ha permitido revisar algunas de las conclusiones y resultados visuales de dichos estudios (Merlos y Román, 2022 y 2023).

La evolución de la plaza: emplazamiento y diseño

El conjunto, como fue representado por Louis Meunier, ha llegado a nuestros días con algunas variaciones. Los elementos que han cambiado son el plato de la fuente y su soporte y las mismas exedras, que sabemos fueron rediseñadas en el siglo XVIII por Francisco Sabatini. Los túneles de vegetación desaparecidos hoy se insinúan con arcos de vegetación en las calles convergentes. Por otra parte, la imagen estática de Meunier recoge elementos superpuestos y combinados de diferentes épocas, a modo de palimpsesto, que han llevado la investigación documental hacia atrás en el tiempo, y han permitido establecer diferentes fases en la conformación e imagen de la plaza en fechas anteriores al grabado.

El espacio se ubica en el centro de la folia, y forma parte del eje ordenador que Juan Bautista de Toledo trazó a lo largo de la isla. Sin embargo, pasó un amplio periodo de tiempo desde que se conformó la plaza hasta que se instaló la escultura del Espinario.

1 Archivo General de Palacio (AGP), Planos, 591.

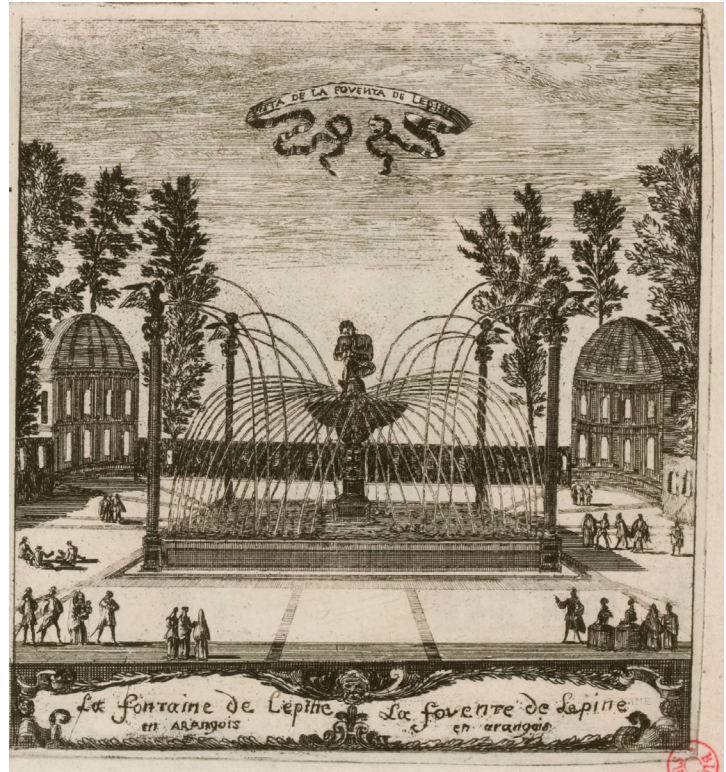


Fig. 1. Louis Meunier, *La source de l'épine en Aranjuez*. 1665. Aguafuerte, terminado a buril y punta seca (BNE).

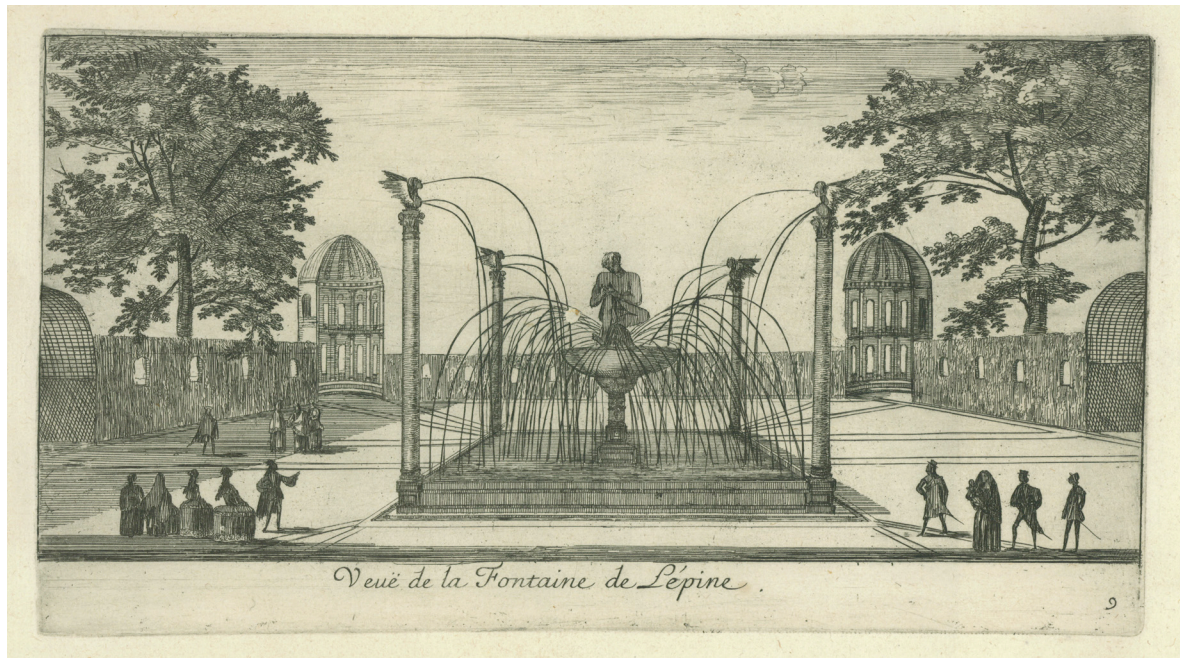


Fig. 2. Louis Meunier, 1665, *Vue de la Fontaine de Lépine*. Van der Merle ed. Estampa (Colección particular)

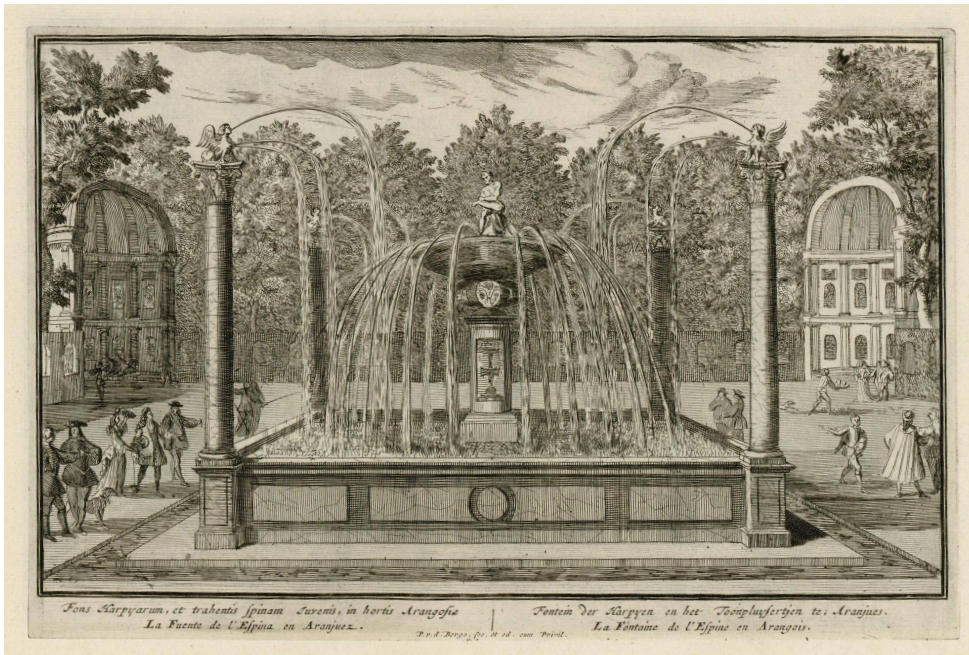


Fig. 3. Van der Berge, *La fuente de l'Espina en Aranjuez*. h. 1690. (BNE)



Fig. 4. Pieter Van der Aa, *Vue de la Fontaine des Harpyes, autrement nommé de l'epine, dans le Jardin D'ARANJUEZ*. 1707 (BNE)

Las descripciones del siglo XVI ponen esta plaza en relación con la folía que en 1565 Felipe II pidió a su arquitecto conformar en el jardín (Merlos y Román, 2022)², el cuadrado frondoso en la conocida vista anónima de Aranjuez del Museo del Prado³. Este espacio cercado, de origen nórdico, documentado y analizado recientemente (Merlos y Román, 2022), fue preparado por Holbeque y supervisado directamente por el monarca. No obstante, hubo dificultades en la traza que exigieron su replanteamiento⁴.

En el centro se acondicionó una plaza “mande enviarle luego para allanar la plaça de la ffolia”⁵, plaza que inmediatamente habría de plantarse, complementada por dos secundarias “se ha de plantar este año (...) en la plaça de la dicha folia y en las dos plaçetas colaterales della como su magestad lo tiene mandado”⁶, en un eje transversal claramente visible en la vista de hacia 1590 Jean L’Hermitte (2005) (Fig.5) y en el plano del jardín del álbum de viaje del conde de Sandwich de 1668⁷ (Portús, 2004) prácticamente contemporáneo a las vistas de Meunier. A aquel primer momento correspondería la disposición en la plaza central y en las laterales de estanques centrales bajos octogonales y de un solado de ladrillo y azulejo. Del mismo modo son obras del siglo XVI de cronología imprecisa las cuatro exedras o nichos de los ángulos que Meunier representa en su dibujo. En la actualidad las dos placetas están ocupadas por sendas fuentes de plato bajo octogonal y árbol de balaustre y taza de evidente diseño renacentista. Este espacio de la folía terminaría organizándose en parterres, e incluiría además cuatro fuentes equidistantes de la fuente central, representados por el mismo Meunier (1665) en la vista “parterres y fuentes de las Folías” (Merlos y Román, 2022).

La plaza cuadrada formaba parte de una secuencia de explanadas de distinta forma geométrica a lo largo del eje, de Sur a Norte, tras la circular de Apolo y antes de la romboidal de Venus y la hexagonal de Baco⁸. Este recurso manierista de Juan Bautista de Toledo fue empleado por él mismo en Aranjuez en la calle de la Reina y en algunas de las huertas de Picotajo (alternancia de círculos y cuadrados).

No hay mención precisa a esta plaza en las descripciones más antiguas de los viajeros, todavía indiferenciada al carecer de la fuente escultórica, dispuesta entre 1615-1617 con un plato cuadrado con surtidores en forma de columnas y arpías en sus ángulos, al que posteriormente se incorporó el Espinario. La plaza participaría de los rasgos genéricos del jardín relatados por quienes visitaron Aranjuez entre fines del siglo XVI y principios del XVII. Zuccaro, entre diciembre de 1585 y diciembre de 1588 en España (Lapuerta, 1998) define un jardín “dentro del cual hay diversos compartimentos y jardines de sencillas flores y otras cosas con piezas raras para verter agua (...) con fuentes, grutas, secretos y burlas” (Checa y Santos, 1992). Una anónima relación de 1612 (Soler, 2021, 99) repara en las pérgolas y fuentes “se ven allí numerosos jardines, cruzados por múltiples senderos con emparrados de armazón de madera y frecuentes surtidores”.

2 Enero, 1565. AGP AP, Aranjuez, Contaduría, Pagaduría, Contabilidad, caja 167, exp. 8. Sin embargo Luengo 2005, p. 436, menciona referencias a la plaza en 1562 y detalles para la misma, celosías, puertas y bancos sobre documentos de AGP. Madrid, Sección adva, Cédulas Reales II (160) y III (4).

3 Museo del Prado. Inv. P07090.

4 Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales (AGS, CSR), leg 252, fol. 87, 92.

5 AGS, CSR, leg. 252, fol 99.

6 AGS, CSR, leg. 252, fol 99.

7 John Werden. *Fuente de Don Juan de Austria en el jardín de la Isla*. Conde de Sandwich, Mapperton House Dorser, Gran Bretaña, 1665-1668.

8 La plaza y fuente del Reloj, tradicionalmente considerada la más antigua, quedaría desvinculada de la traza original de Juan Bautista de Toledo. Su emplazamiento cortando los límites transversales de la folía y del tridente que la antecede, la consecuente duplicidad de accesos laterales y su denominación como “Plaza Nueva” en el plano de Alejandro de Cuéllar, lleva a cuestionar su origen. No está representada en el plano de Sandwich ni en los grabados de Meunier, ni es mencionada por los viajeros (aunque se ha querido identificar con la fuente de Ganímedes), por lo que su data podría retrasarse a principios del siglo XVIII.

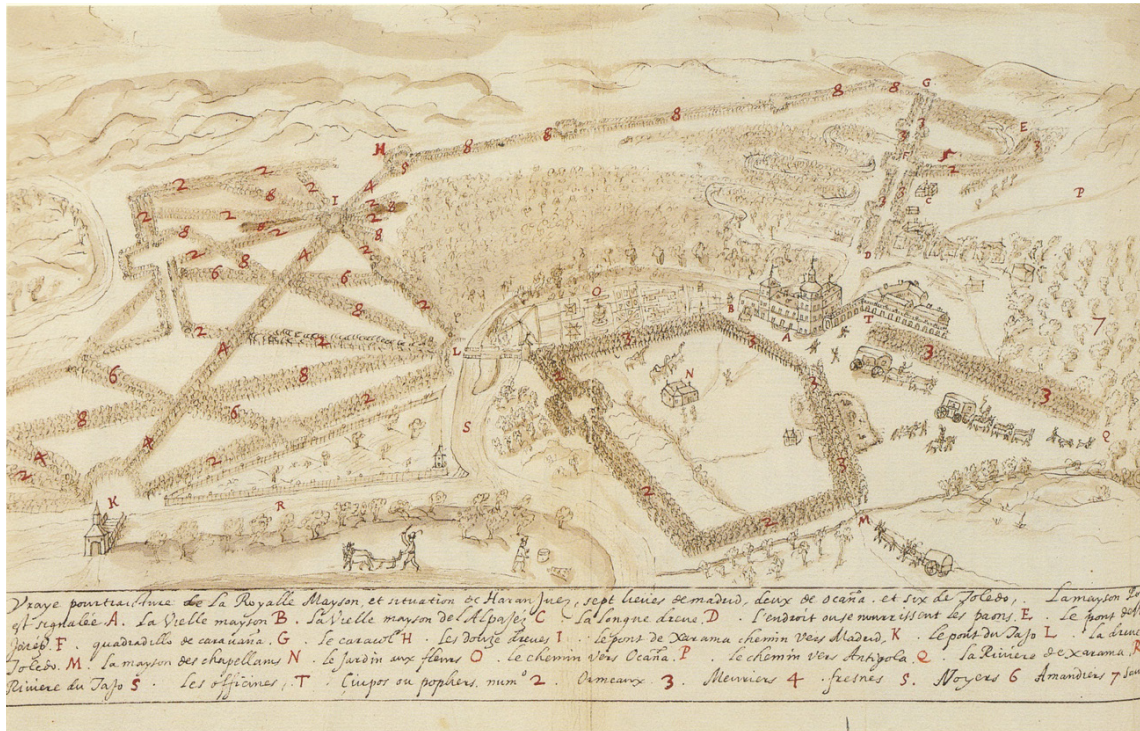


Fig. 5. Jean Lhermitte, Vista del Palacio de Aranjuez y del Jardín de la Isla, ca. 1590. Vista general y detalle del Jardín de la Isla

Los primeros rasgos según las constantes del jardín: plato octogonal, solado de ladrillo y pérgolas vegetales

El estanque bajo octogonal con surtidor en el centro es el elemento más antiguo del conjunto. Debió ser dispuesto en fechas inmediatas a la conformación de la folía, concidiendo con las acometidas de agua realizadas en el jardín por Juan Bautista de Toledo y Jerónimo Algora. Su factura debió ser idéntica a la de las fuentes de los extremos del eje transversal y a las cuatro menores dispuestas en cuatro puntos equidistantes de la plaza central, en piedra. Ello no impide pensar que pudo haber un diseño previo de estas tazas a ras de suelo realizadas en ladrillo y cubiertas de azulejo, en consonancia con otras fuentes, como cuatro puntos dispuestos por Jerónima de Algora en fechas anteriores (1563) en el jardín “guiar el agua a las cuatro fuentes de los cuatro cuadros... cubiertas las paredillas y suelo de las fuentes de azulejos”⁹. Estas fuentes se han identificado precisamente con las cuatro fuentes de la folía que hoy perviven (Luengo 2005, 436). De ser así, su disposición en una traza de crucero sería anterior a la de la misma folía (1565) y quedaría borrada al ser absorbida en la superficie de ésta, perviviendo estas cuatro tomas de agua.

El modelo poligonal en piedra, en todos los casos, responde a la constante de las fuentes del jardín en el siglo XVI anteriores a sus versiones escultóricas: octógonos son los platos bajos originarios de la fuente de Venus, de Apolo, Hércules y Anteo (el Ochoavo o Fuente Grande) y posiblemente la de Baco.

La tradición hispanomusulmana de este primer momento de la plaza -platos bajos con surtidor central (Merlos, 1998, p. 140, 144)- alcanza a la disposición del suelo de azulejos y ladrillo en consonancia con los dispuestos a escuadra descubiertos en una cata arqueológica en la plaza lateral suroeste (Luengo, Millares, 1998, Luengo, 2005, 437) Este tipo de solado debió estar presente en todas las plazas del jardín, como evidencia su empleo en 1568 en la fuente del Ochoavo (posterior de Hércules y la Hidra) según se deduce de un “error de cálculo de Carruba, que mandó hacer menos azulejos de los realmente necesarios para el suelo de la plaza donde iba la fuente” (García Tapia, 1990, 469)¹⁰. En esta plaza del Ochoavo, y así sería en las de la folía, armonizaba el solado de barro con el contorno de piedra del plato: “borde del contorno del ochoavo de la plaza de la dicha fuente de sillares labrados de pie y medio den alto asentados sobre ladrillo” (Merlos, 1988, doc. 41)¹¹. Si se atiende a la reconstrucción del solado realizada por Luengo (2005), el diseño de malla de octógonos que parte del plato de la fuente primera a ras del suelo, ofrecería una lógica generadora propia de la decoración hispanomusulmana, presente en la tradición medieval, pero también clasicista, como evidencia una de las representaciones de la descripción de Serlio del orden compuesto (Libro IV).

El perímetro de la plaza se subrayó con espalderas y bancos corridos interrumpidos por la apertura, a modo de arcos de medio punto, de los cañones o pérgolas de las cuatro calles confluyentes en la misma. Estas estructuras, como el resto del mobiliario del jardín, estaban realizadas en madera y pintadas en verde. Su desaparición en el siglo XVIII (con toda seguridad por su desfase estético) se constata en el plano de 1737 de Alejandro de Cuéllar. Sus características materiales y cromáticas, su escala y la vegetación que las cubría (espino, boj, arrayán, jazmín...) han sido documentadas y analizadas en las restituciones digitales de las fuentes de Las Folías y de Venus (Merlos, Román, 2022, 2023). En el caso de la plaza del Espinario, las espalderas, con rejilla en *tressage*, se elevaban hasta una altura de dos metros

9 Instituto Valencia de Don Juan, envío 61, n. 40, 3 de febrero de 1563.

10 AGS, CSR, leg. 252.1, fol. 113. 30 de mayo de 1569.

11 AGS, CSR, leg. 253, fol. 112.

y, tratadas como paredes, se horadaban con cuatro ventanas por cada uno de los ocho paramentos a la altura de la cabeza a través de las que se podía contemplar bien el paisaje, bien los cuadros de vegetación.

Los túneles de vegetación y las espalderas se verifican como una constante del jardín del siglo XVI, por cuanto subrayan su diseño bidimensional, y unifican en altura la transición entre calles y plazas. Han de relacionarse tanto con la jardinería italiana como con la flamenca. Posiblemente fueron introducidos por Juan Holbeque, jardinero de María de Hungría traído a España por Felipe, aún príncipe. Los bancos con espalderas en madera cumplían similar función al perfilar la traza conjunta del jardín y delimitar cada una de las plazas. Estas estructuras fueron recreadas en otros jardines reales, como la Casa de Campo, El Pardo o, ya en el siglo XVII, en el Buen Retiro. Presentes en todas las calles y plazas de la Isla, pervivieron a lo largo del siglo XVII, como muestran las propias imágenes de Meunier y también testimonios¹² como el del año 1628 de Monconys (1666, 34): “pequeños puentes de madera pintados... pequeñas galerías todas pintadas que avanzan sobre el río en varios lugares del jardín: los callejones, los túneles”; o el de Cassiano del Pozzo (2004, 87):

“Las vías que cruzan esta avenida están casi todas adornadas con pequeñas espalderas más allá de las cuales se ven otras plantadas de rosas damasquinadas a las que, para que no se salgan de su orden, se les ha colocado una reja tanto por los lados como por arriba no demasiado gruesa por la cual asoman los extremos”.

La singularidad de las exedras

Un segundo episodio es el protagonizado por las cuatro exedras o nichos en los ángulos del espacio, equidistantes del centro de la plaza, las piezas más singulares del siglo XVI y el aspecto más complejo de cara a su reconstrucción virtual. Sobre su datación no se dispone más que de la cronología de 1594 de la tardía cita de Álvarez de Quindós (1804, 290; Merlos, 1998, 140). Las exedras de dos alturas que muestra Meunier desaparecieron y fueron sustituidas por otras de Sabatini entre 1782 y 1783 (Álvarez de Quindós, 1804, 290), de una sola altura, conformadas cada una por cuatro columnas jónicas flanqueadas por dos machones cuadrados, sobre banco de piedra y cubiertas con un cuarto de esfera de casetones rematado por un frontón y amorcillos laterales, como muestra un óleo de Brambilla datado hacia 1830. Sucesivos acontecimientos posteriores llevaron a la imagen actual simplificada, con cuatro columnas cada uno y rematados por una estructura metálica en forma de casco.

No se dispone de referencias documentales de los nichos, sólo cabe mencionar la posibilidad de que a ellas se refiriese una cita de Cassiano del Pozzo, realizada a continuación de la descripción de la fuente, en la que emplea la palabra “baldacchino” (templete, pabellón), si bien la referencia quedaría inscrita en la mención genérica a los bancos que discurrían por la parte inferior de los túneles de vegetación: “Se encuentran aquí y allá algunos asientos contruidos con mesas planas para sentarse y el respaldo y la parte de arriba, que forma baldaquino, es enrejada, pintada de verde y recubierta de hiedra” (Pozzo, 2004, 87).

Las estructuras con forma de nicho que aparecen en el grabado de Louis Meunier, de referentes clásicos y clasicistas, se configuran como elementos arquitectónicos de significativa peculiaridad respecto de las tipologías de hornacinas vegetales a lo largo de la historia de la jardinería. De base semicircular, o marcando una leve herradura, presentan dos cuerpos y están rematadas por un cuarto

12 Las citas extranjeras han sido traducidas al español por los autores.

de esfera. En la parte inferior, conformada por un pedestal, se dispone un banco para el descanso, la contemplación o la conversación. Los dos cuerpos presentan una superposición de órdenes canónica, de pilastras entre arcos, rasgo que resulta inusual en las hornacinas de los jardines. Es en la vista de Berge donde se puede apreciar con más detalle el empleo del toscano en la parte inferior y del dórico en la superior. (Fig. 3)

Es inevitable establecer conexiones con modelos arquitectónicos de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. Por otra parte, la forma de exedra en jardines o fuentes puede encontrarse en la antigua Grecia —ninfeas de Plea y Tenos (Aristodemou, 2020), asientos en Delos—, o la Roma clásica (Villa



Fig. 6. *Diana y Acteón*. 20-10 a.C. Pintura mural. Portici. (Museo Arqueológico de Nápoles).

Adriana), Las pérgolas con zona de conversatorio y enredaderas ya estaban presentes en los jardines romanos, con ejemplos en mármol como el de la villa de Plinio el Joven, o en Pompeya (doble exedra con asiento en la casa del Fauno, con columnas jónicas hacia la exedra y peristilo posterior). Es en mosaicos y pinturas de las ciudades y villas romanas en torno a Nápoles donde se encuentran representaciones en mosaicos y pinturas de jardines y espacios abiertos con pérgolas en hornacinas de fuentes con mosaicos o en pinturas que muestran jaulas de formas semejantes y espalderas de tressage (Pompeya, Herculano). Uno de los ejemplos más significativos es la exedra de piedra con dos alturas, la superior arquitrabada, representada en un fresco de Portici (Fig. 6).

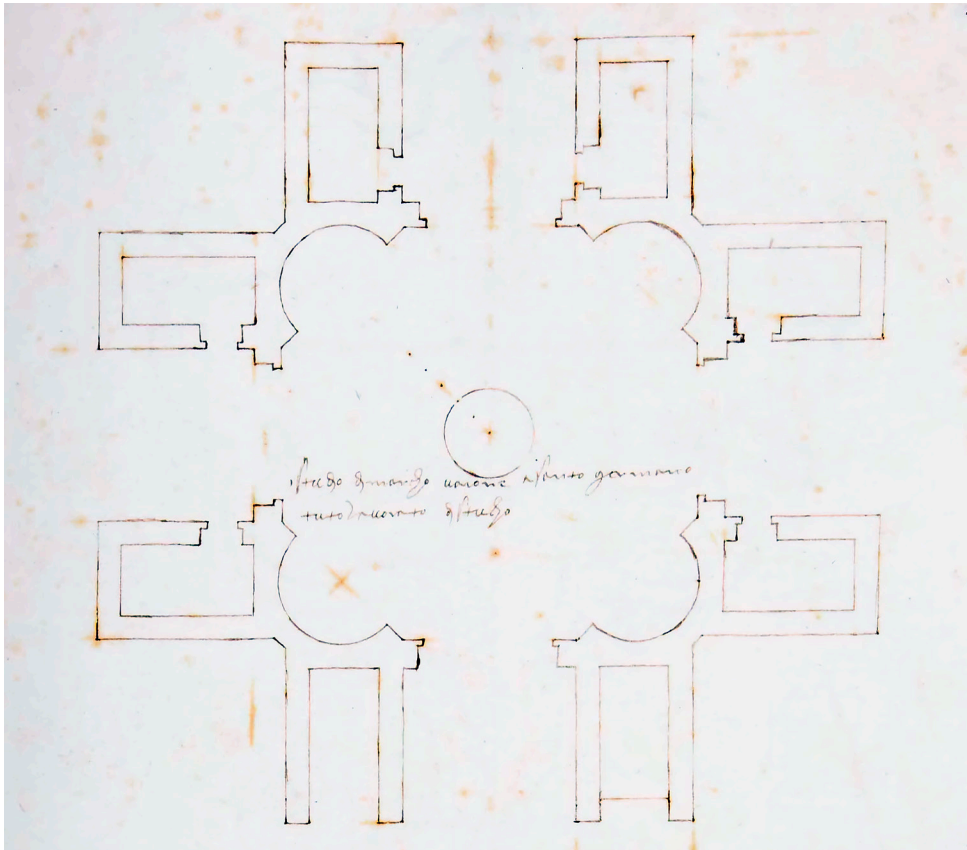


Fig. 7. *Codex Escorialensis*. Fol. 72r, Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Elocuentes y sofisticadas son las representaciones imaginarias renacentistas de estas arquitecturas definidas por el empleo de columnas clásicas. Es inevitable la mención a los túneles, fuentes, templetos y ninfeas del influyente *Sueño de Polifilo* (Pedraza, 1999). Sin embargo, las artes plásticas renacentistas aportan otros ejemplos menos recurrentes de hornacinas recubiertas de vegetación, con o sin cubierta de cuarto de esfera, tanto en madera y metal (Mantegna, *Madonna de la Victoria*) como en mármol. En ocasiones, como evocación a las ruinas clásicas emergentes entre la vegetación, conforman fondos de

escenas mitológicas o caballerescas (Niccolò dell'Abbate, *Alcina recibiendo a Ruggiero en su palacio*) y contribuyen a definir la idealización del paisaje.

En este sentido, formas combinadas de arquitectura y vegetación aparecen en el mundo fantástico de los jardines pictóricos, como los representados en los cartones para tapices. Significativos son los adquiridos contemporáneamente a la conformación del jardín de la Isla por el aún príncipe Felipe durante su felicísimo viaje a los Países Bajos, una reedición de los originales realizados por Rafael, dedicados a las vidas de San Pedro y San Pablo (Herrero, 2020). En las cenefas laterales de *La conversión de Saulo*, se representan hornacinas vegetales con estructura de nicho en mármol y asiento. En *La predicación de San Pablo* las exedras se flanquean con dinteles conformando una serliana. En *La lapidación de San Esteban* del ciclo petrino aparece una serliana con balaustres rematada con exedra y concha superior. Estas formas, si bien ideales, fueron difundidas con gran facilidad por todas las cortes europeas gracias al comercio textil flamenco. La serie de *Vertumno y Pomona*, que también perteneciente a la colección de Felipe II (Bosqued, 2020), muestra pérgolas sostenidas en columnas de piedra, una de ellas de planta semicircular.

Cierto que las construcciones de Aranjuez son citas de la tratadística y práctica arquitectónicas, tanto en la tipología como en el empleo de los órdenes. La obra de Serlio, en concreto el libro III, difundió modelos de la Antigüedad y del Renacimiento como el mausoleo de Santa Constanza, con cúpula de decoración vegetal, o las creaciones de Bramante, así San Pietro in Montorio, con superposición de órdenes, así la exedra de dos órdenes para el Belvedere como foco perspectivo (luego cerrada con semicúpula por Pirro Ligorio en 1565 y convertida en el “nichonne”). En Aranjuez se repite el tema clasicista de la hornacina a gran escala, tan frecuente en la arquitectura de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera, especialmente en El Escorial; también el de las hornacinas y y arcos con cartelas superpuestas (El Escorial y galería del palacio de Aranjuez), combinación establecida en los intercolumnios de los nichos de este ámbito jardín.

Otro aspecto a considerar es el de la relación de los nichos con el espacio de la plaza. La combinación de exedras como elementos angulares y equidistantes del punto central de una forma geométrica regular lleva la mirada a tipologías arquitectónicas de distintas funciones. Al margen del referente primero de los altares perimetrales del Panteón de Agripa, cabe acudir a la lógica del ideal renacentista del templo centralizado (proyecto de Bramante de cruz griega y ábsides para San Pedro de Roma, los modelos del libro V de Serlio, especialmente el del “templo ottagonno” de perímetro cuadrado). Sin embargo, es en los patios italianos donde se localizan singulares antecedentes para esta plaza del jardín de la Isla. Así el templo de San Pietro in Montorio, proyectado como centro de un patio cuadrado con ábsides semicirculares en los ángulos (Serlio, libro III). Referencia semejante aporta el “cortile ottagonno” del Belvedere, un cuadrado que viene a convertirse en octógono por la disposición de serlianas angulares abiertas a la galería, acotando cuatro superficies pentagonales entre el perímetro del patio y la arquería. Es sugerente pensar que la planta del desaparecido estudio de Marco Varrón en San Germano, representada en el Codex Escorialensis, pudo ser una cita de la plaza de Aranjuez, habida cuenta de que el ejemplar fue adquirido por Felipe II (Fig. 7).

En la plaza de Aranjuez los nichos no quedaron inscritos en planta, sino que se distribuyeron sobrepasando el perímetro, de tal modo que el punto generador de cada uno de ellos se hizo coincidía con los vértices del cuadrado. Es obvio que este diseño ilustra una trasposición de modelos arquitectónicos al ámbito de los jardines, ahora bien, muy alejado de las composiciones y proporciones monumentales empleadas en las villas renacentistas (ninfeo de Villa Maser, teatro dell'Aqua de villa Aldobrandini). En este sentido, las exedras ribereñas –que se han vinculado con un proyecto de Peruzzi para un jardín, conservado en las Gallerie degli Uffici (Luengo 2005, 436) –evidencian ecos clasicistas de Juan Bau-

tista de Toledo, si bien hasta hoy la única data disponible lleva al periodo en que Juan de Herrera –su continuador– estuvo al frente de las obras reales.

La fuente de las Arpías y El Espinario

Es Cassiano del Pozzo, acompañante del cardenal Barberini en su viaje por España de 1626, quien realiza la primera mención expresa a las intervenciones del siglo XVII en el espacio de la plaza, previas a la instalación del Espinario:

En medio del camino se puede contemplar una del mármol veteado, que hemos nombrado antes, construida como una pila de la que se eleva, de cada una de sus esquinas, una columna del mismo mármol [y] sobre la que hay una arpía [también] de mármol [aunque] blanco, de buena factura, que expulsa agua de sus pechos (Pozzo, 2004a, 87, n 198)

La descripción de Zeiller del recorrido por el jardín algo anterior a su edición (Zeiller, 1637), puede sugerir –siempre con reservas– la correspondencia de la zona central de la folía con un espacio que describe entre las fuentes laterales (“en otros dos lugares el agua salta abundantemente de fuentes de mármol y de cuatro tilos”) y la fuente de Venus (“una estatua negra, y bajo la cual cuatro muchachos vierten agua”):

Sigue un deambulatorio, fortificado con cipreses, y un amplio espacio que exhibe otra obra hidráulica encerrada en mármol, imitando el color del hierro, en cuyo pináculo [uno en cada esquina] se coloca una mujer, y se arroja agua saltando por todos lados. Varias conchas también arrojan el agua con una apariencia muy hermosa.

Entre 1615 y 1617 los toledanos Juan Fernández y Pedro de Garay (Álvarez de Quindós, 1804, p.290), posiblemente fontaneros (Estella, 1991) habían realizado el plato cuadrado con cuatro plintos resaltados en sus ángulos sobre los que se disponen respectivas columnas corintias de mármol de San Pablo de los Montes rematadas con arpías de mármol blanco a modo de surtidores. Esta obra llevó implícita la desaparición del solado original así como la ocultación del estanque inicial bajo el nuevo pavimento de radios como aparecen en el grabado de Meunier. Las restauraciones más recientes han recuperado el trazado octogonal del primer vaso a ras de suelo en el que queda inscrita la pila cuadrada.

Es decir, hubo que esperar al reinado de Felipe III para que en el centro de la plaza se dispusiese la fuente de las Arpías, en consonancia con los gustos por los conjuntos escultóricos en los jardines, que Felipe II nunca terminó de asimilar. Así, en el centro de la plaza se conformó el pilón cuadrado de mármol veteado y sencillo trazado, perfilado por una canalización de piedra de Colmenar a ras de suelo. Las columnas corintias camuflan los surtidores que disparan agua al receptáculo desde la boca y pecho de las cuatro arpías que las rematan (Aelo, Celeno, Ocipite y Pogarde, según la iconografía ave-mujer).

Más problemático resulta precisar la fecha de instalación en el centro del estanque de una réplica en bronce de la famosa obra helenística del Niño de la Espina de la fuente, así como su procedencia. La escultura se colocó sobre un árbol de soporte de piedra, integrado por una columna sobre base prismática que sostiene, tras una transición quasi esférica, un plato circular.

La primera cita en 1655 de los viajeros (Brunel, 1944) y paráfrasis como la de Álvarez de Colmenar (1707, 346) describen la fuente en su aspecto actual. Aunque tardía, la mirada del viaje de 1760 de Baretta (1777, 236) parece la más completa, principalmente porque advierte las distintas fases (y contradicciones) del conjunto de la fuente:



Fig. 8. Anónimo florentino, *La ciudad ideal*. fn. s. XV, The Walters Art Museum. Baltimore

Sigue inmediatamente la fuente de la Espina. Está formada por cuatro pilares rodeados por una palangana, cada columna tiene una arpía en su parte superior, la cual vomita agua sobre un joven, sentado en medio de la palangana, tirando de Spina (una espina) con su pie: el joven y las arpías se consideran obras maestras de la escultura: pero no conozco ningún caso de invención; ¿Qué significa esta idea de monstruos arrojando agua sobre un joven que piensa en su espina y no en ellos? Una figura en una actitud de horror habría funcionado mejor que esta en esta postura tranquila.

Ciertamente el origen de la réplica del original helenístico del espinario y el momento en que fue instalado han sido objeto de continuo debate historiográfico. Se ha venido defendiendo su adquisición por Velázquez durante su segundo viaje a Italia y su colocación en Aranjuez hacia 1660, si bien se considera mayoritariamente que se trata del Niño de la Espina llegado desde Roma a España en 1561, atribuido a Giuglielmo della Porta y regalo del cardenal de Montepulciano a Felipe II (Deswarte-Rosa, 1990, 52-63; Estella, 1991)¹³. Ahora bien, el Espinario fue instalado en la fuente en una fecha sobre la que no hay consenso. Para algunos autores fue instalado durante el reinado de Felipe III (Luengo, 2005, p. 436) y con mayor concreción en 1620 (Coppel, 1998, 248-249; 2007, 137, 442, 445), lo que supondría el remate final de la fuente tres años después de su conformación. Para otros autores se produciría en la década de los 60, durante el reinado de Felipe IV (Sancho, 1995), pero siempre habría de ser anterior a la fecha del grabado de Meunier (1665). Si se atiende a la omisión del Niño en la referencia de Cassiano del Pozzo (1626) y a la fecha de 1655 de la primera mención al Espinario de Brunel, cabe la posibilidad de que la instalación del Espinario de Felipe II se acotase en el reinado de Felipe IV, entre ambas datas.

La delimitación geométrica de la plaza, accesible por cuatro accesos perpendiculares, el pavimento cerámico del suelo, y la disposición angular de estos nichos con estrados a modo de conversatorios –y en consonancia con la función de este tipo de construcciones en las villas y jardines de la Edad Moderna– podría conectarse con la vocación lúdica del jardín de la Isla, escenario al aire libre desde los tiempos de Felipe II y plantear un empleo parateatral y festivo de este espacio en el corazón de la folía, diáfano en las fechas anteriores a su decoración escultórica. Por ello, simultáneamente a este estudio, se

13 En la actualidad, la escultura, por conservación, ha sido sustituida por una réplica sintética. El original se muestra en la Galería de Colecciones Reales de Madrid procedente del Palacio Real de Aranjuez.

está profundizando en la composición y el significado escenográfico e iconográfico de la fuente y en las evocaciones de la investigación perspectiva renacentista, en concreto y por sus semejanzas, *La ciudad ideal* o *Tabla de Baltimore*”, puesta en relación por Krautheimer (1994) con una de las escenas teatrales descritas por Vitrubio. (Fig. 8)

Interpretación de las representaciones: orientación y recursos visuales

El conjunto final es el representado por Meunier y sus series. La pervivencia acumulativa de las columnas, arpas y Espinario sobre pedestal con plato ha resultado de gran utilidad en la reconstrucción de la imagen de Aranjuez en tiempos de Felipe IV, confirmando la gran veracidad de los grabados, con independencia de la sobredimensión de la fuente respecto de la plaza que centra (Fig. 9). Debió ser en este momento cuando al solado de ladrillo y azulejos se superpuso una decoración de líneas rectas en piedra de Colmenar que a partir de las exedras convergen en el espacio central, luego desaparecidas (posiblemente en el siglo XVIII, coincidiendo con las intervenciones de Sabatini que afectaron a los nichos, las galerías de vegetación e incorporaron los bancos de piedra) y redibujadas en las restauraciones de finales del siglo XX.

En todas las representaciones citadas aparece el espacio de la plaza, con mayor o menor apertura de foco: más cerrado en la versión de Berge y más abierto en la de Meunier. La orientación de la estampa viene dada por la propia estatua del niño, si aceptamos que no ha habido modificaciones en su posición desde el siglo XVII, de modo que la vista de Meunier enfoca la plaza de sureste a noroeste (Fig. 10). El espacio está centrado por la fuente monumentalizada respecto de la plaza y los personajes. Es un vaso cuadrado en cuyas esquinas cuatro arpas que surten de agua, como ocurre en el caso de la fuente de los Tritones. Del espacio central parten dos galerías laterales y el recinto está cerrado por muro vegetal con cuatro vanos en cada una de las paredes tupidas. Las vías laterales muestran una disposición similar a las de otras vistas de la serie, con pérgolas vegetales de estructura de cañón con celosías de madera bajo la imposta.

Este eje vertical subraya la simetría compositiva, con una apertura de foco ligeramente panorámica y una deformación sólo posible en el equivalente fotográfico mediante lentes de gran angular, el mismo recurso utilizado por Meunier en todas sus vistas y confirmado en el estudio de las Folias (Merlos y Román, 2022, p. 210). En esta ilustración simétrica Meunier se apoya en el eje de la galería central, que ha suprimido estratégicamente tras la fuente, previsiblemente para evitar la pérdida de claridad del Espinario y permitir el recorte de su contorno contra el cielo. Los túneles de vegetación, a la luz los documentos escritos y gráficos, marcaron gran parte de las vías principales y secundarias del jardín. En esta plaza confluían cuatro de estas galerías: las dos que se observan a izquierda y derecha en la estampa de Louis Meunier, la que ha sido suprimida o camuflada en la posición del eje suroeste-noroeste, tras la estatua central de la fuente, y por último, aquella bajo la que hipotéticamente se encuentra el autor de la vista. A los lados, estarían los túneles de vegetación que conectan con las plazas laterales que identificamos con aquellas “plaçetas colaterales” de 1565. La perspectiva cónica organiza el espacio, en el que se interrumpe el punto de fuga por la presencia central de la fuente, en concreto el Espinario que centra la vista, sobredimensionada, respecto de lo que parece una escala correcta del perímetro de la plaza y los elementos dispuestos en él.

De hecho, el proceso de trabajo documental y virtual 3D de fuentes del jardín ya abordadas —y de las que se encuentran en vías de investigación—, corrobora que la fidelidad mayor de las representaciones se halla en esta edición de Louis Meunier (Fig. 2) y en la de Van der Aa (Fig. 4), lo que no sucede

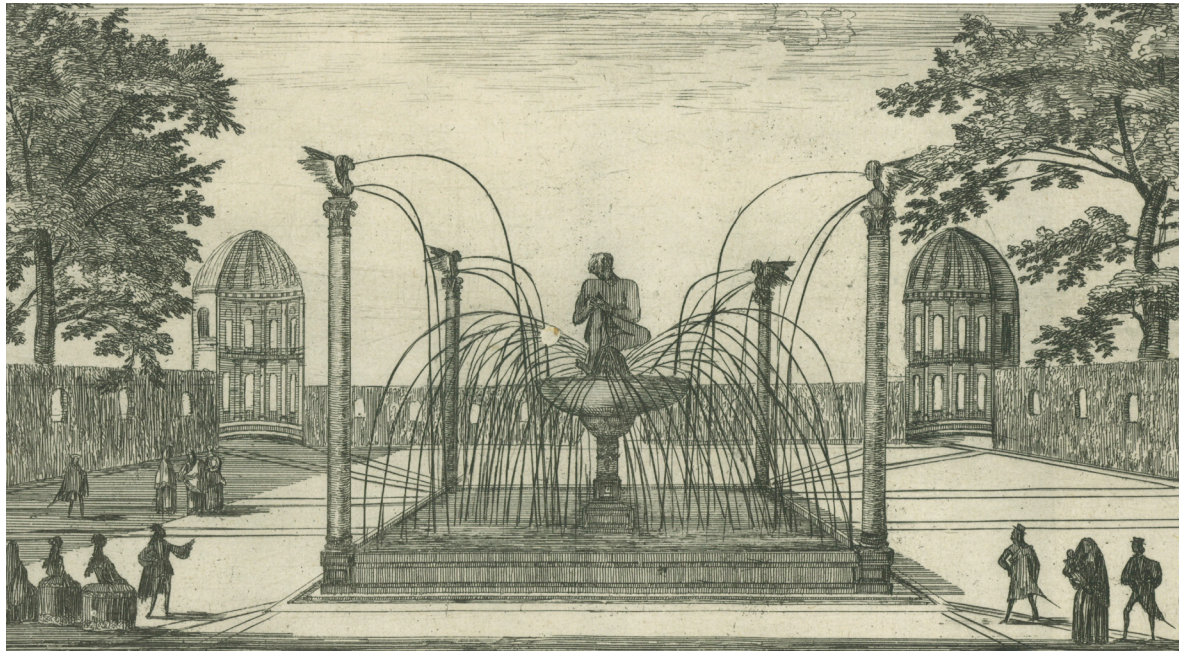


Fig. 9. Plaza de la Fuente del Niño de la Espina en la actualidad (fotografía de los autores), frente a la vista de Meunier (1665, detalle).



Fig. 10. Posición y orientación de las vistas de la Fig. 9. Izquierda: ubicación y amplitud de vista de la estampa de Louis Meunier sobre el plano de Alejandro de Cuéllar de 1737; Derecha: ubicación y amplitud de la vista de la fotografía actual.

con la de Berge (Fig. 3). De acuerdo a ello, y en el contexto de la reconstrucción virtual, se ha decidido que las ventanas en las espalderas vegetales —que conectan túneles vegetales y exedras— se dispongan de manera equidistante, a razón de cuatro en cada panel, a pesar de la separación de las dos centrales en muchas de las vistas. Esa misma configuración se repite en las vistas históricas de la fuente de Venus —la siguiente al Niño de la Espina—, y en ambos casos parece remitir a composiciones arquitectónicas consagradas en el manierismo. Esta misma reconstrucción digital confirma cómo la mirada hacia el fondo perspectivo de las calles genera un arco de triunfo vegetal a modo de serliana también presente en la plaza de Venus (Merlos y Román 2023), definido por el arco pergolado y las ventanas recortadas en las espalderas (Fig. 11). Los elementos de carpintería se encontraban tintados de color verde, como ya ha sido anotado y aplicado en ocasiones anteriores (Merlos, 1998), dando unidad al jardín y cohesión con los jazmines o rosales.

Un dato significativo es la escasez de árboles en ambas ediciones de Meunier (Figs. 1 y 2) frente a otras fuentes representadas, quizás a excepción de la fuente de Venus, con la que forma pareja en la serie hoy conservada en la Biblioteca Nacional de España (Fig. 12). En el caso de las fuentes de Venus y del Niño de la Espina la concordancia entre los elementos arbóreos entre las diferentes versiones de Meunier es abiertamente dispar. Dicha ausencia o escasez puede explicarse por la necesidad de liberar y perfilar visualmente la fuente y las exedras sobre un fondo de cielo.

En la reconstrucción virtual que posteriormente se detalla se ha operado por una disposición de olmos perimetrales tras las espalderas lignarias, en coherencia con el espacio abierto que nos detallan planos como el de Cuéllar en torno a la plaza cuadrada de las Arpías, y siguiendo la pauta del resto de grabados de Meunier y otras versiones posteriores de la misma fuente, como la de Van der Aa.



Fig. 11. El tema del arco triunfal/serliana desarrollado en el Jardín de la Isla hacia 1665 frente al modelo de la Villa Medici de Roma. Arriba a la izquierda, *render* a partir de la reconstrucción virtual de la fuente de Venus ca. 1665 (Merlos y Román, 2023); arriba a la derecha, *render* a partir de la reconstrucción virtual de la fuente del Niño de la Espina (elaboración propia); abajo a la izquierda, Diego Velázquez, *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna*, hacia 1630, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado; y abajo a la derecha, la misma vista de la Villa Medici en la actualidad.

En lo relativo a las exedras, las vistas de Meunier, así como las posteriores versiones calcográficas de las fuentes del Jardín de la Isla, coinciden en la representación de dos de las cuatro que se ubicaban en las esquinas de la plaza cuadrada. El plano de Alejandro de Cuéllar de 1737, unos setenta años posterior a las vistas de Meunier, aún recoge la planta de la plaza con dichas exedras conformando herraduras en los ángulos (Fig. 12)



Fig. 11. Parte de la serie de grabados de Louis Meunier que retratan el Jardín de la Isla de Aranjuez (ed. París, 1665-1668), Madrid, Biblioteca Nacional. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: a) La fuente de Hércules de Aranjuez; b) La fuente de los Tritones o de los Amores de Aranjuez; c) La fuente de los Delfines de Aranjuez; d) La fuente de Neptuno de Aranjuez; e) La fuente de Baco de Aranjuez; f) La fuente de Venus o de Don Juan de Austria y g) la Fuente del Espinario o de las Arpías de Aranjuez.

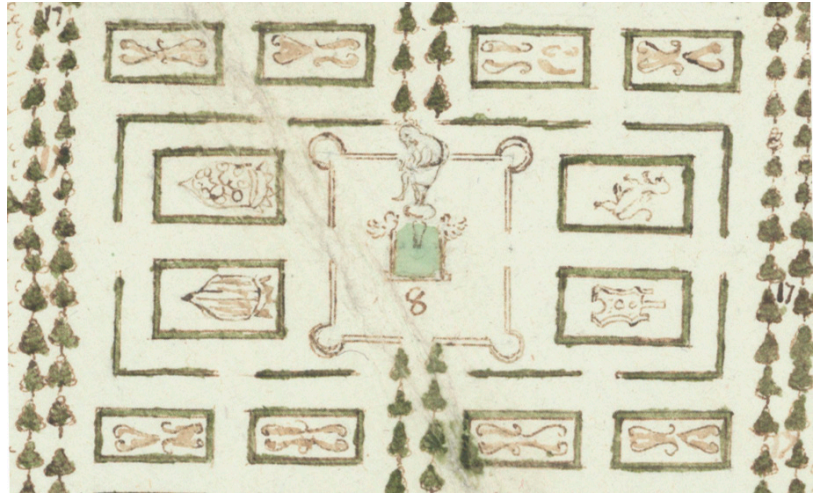


Fig. 12. Detalle girado del plano de Alejandro de Cuéllar de 1737, AGP, Patrimonio Nacional. Plaza de la fuente de las Arpías o del Niño de la Espina, con el eje central suroeste-noroeste y la presencia en planta de las exedras en las esquinas del cuadrado.

En el proceso reconstructivo se han tomado las posiciones del plano de Cuéllar en diálogo con las dimensiones actuales de la plaza del Niño de la Espina, adecuando proporciones entre las pérgolas, las espalderas y las exedras, con el fin de establecer una altura probable, y, de acuerdo a ello, una adecuación formal de los materiales constructivos a partir de los indicios gráficos y las exiguas referencias documentales. La mención de Álvarez de Quindós explicita el material de las exedras, siendo la única alusión localizada relativa al tipo de construcción: “en la plazuela de esta fuente había quatro nichas de madera, en que remataban dos galerías formadas de celosías y enramadas de arbustos, que se hicieron el año de 1594” (1804, 290). El empleo de pilastras en dos órdenes superpuestos y las considerables dimensiones de la construcción podrían sugerir una estructura sólida de material pétreo. Por otra parte,

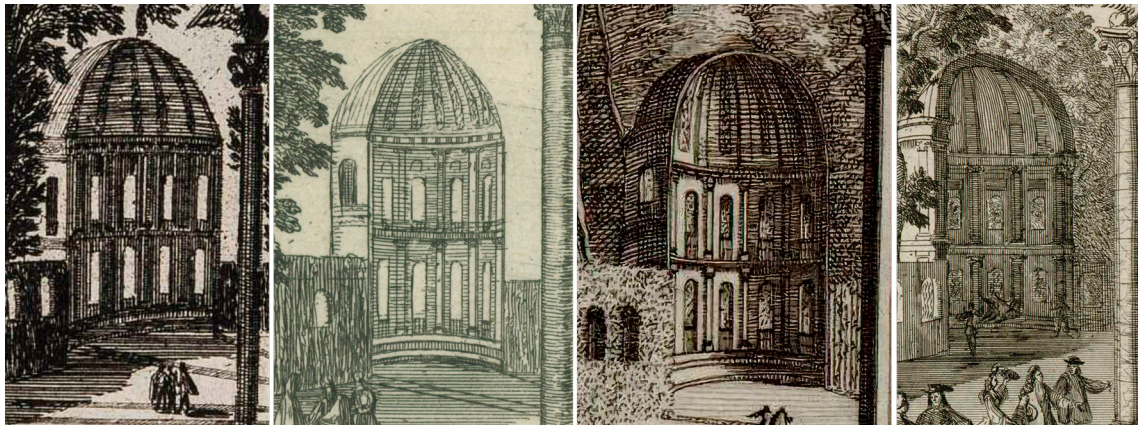


Fig. 13. Comparación de las exedras: a) y b) Louis Meunier; c) Van der Aa; d) Van der Berge.

el análisis comparativo de las texturas y tramas representadas por Meunier en las partes documentadas como lígneas o tupidas por vegetación no resulta en absoluto concluyente para deducir una construcción de cantería ni de carpintería para el caso de las exedras, aunque el escaso grosor y solidez puedan dar pie a pensar en la segunda de las opciones. Posteriores versiones de la vista, como la de Van der Aa y Van der Berge le otorgan a estas estructuras una mayor entidad volumétrica, quizás forzada a partir del interés por monumentalizarlas (Fig. 13). En la reconstrucción virtual que más tarde se detalla se ha seguido la hipótesis de la construcción en madera, posibilidad que se ve reforzada por el hecho de que las exedras fueron sustituidas por Sabatini por otras en piedra, en un solo piso basado en el orden jónico (Fig. 14). Tal cambio es más fácilmente explicable en caso de un deterioro con la estructura heredada del siglo XVII.



Fig. 14. Fernando Brambilla, *Vista de la Fuente de la Espina en el Jardín de la Ysla de Aranjuez*, Grabado a partir del óleo de 1824, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Mediante la comparación con otros grabados del propio Louis Meunier de otros Sitios Reales como el del Buen Retiro, se puede confirmar la utilización de grandes estructuras lignarias también articuladas mediante pilastras o medias columnas de un lenguaje de tradición clásica —claramente distorsionadas en su proporción en las bóvedas más próximas y no tanto en las del plano de fondo—, que remiten tanto al conocimiento técnico de montaje y desmontaje de artefactos efímeros como a la propia tradición de construcción en madera del retablo barroco (Fig. 15).

En el ámbito de los Sitios reales, exedras, pérgolas y pabellones tuvieron refrendos materiales no sólo en Aranjuez, sino también en la Casa de Campo, El Pardo, además de los también mencionados en los jardines del Buen Retiro, ya en el siglo XVII, como pueden observarse en el óleo atribuido a Benito Manuel Agüero de los jardines de San Pablo (Brown y Elliott, 2016) y en las series de Meunier y Berge.

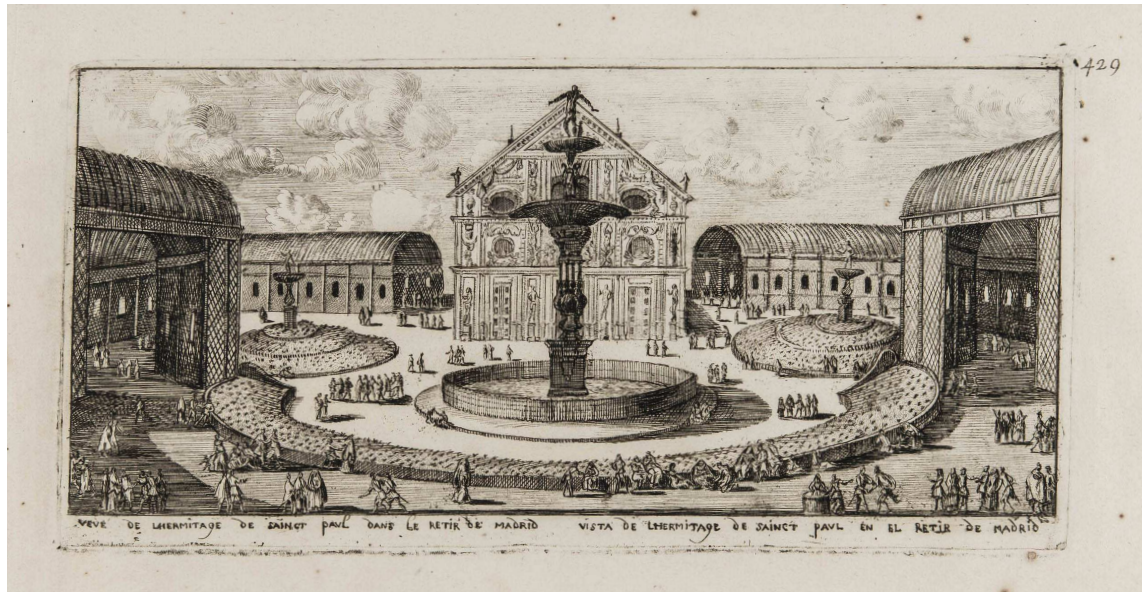


Fig. 15. Louis Meunier, *La ermita de San Pablo en el Buen Retiro*, aguafuerte terminado a buril y punta seca, ca. 1665-1668, Biblioteca Nacional, Madrid

La reconstrucción virtual: proceso y resultados

El proceso que se detalla a continuación se basa en el análisis de fuentes gráficas y documentales previamente aludidas y comentadas, con el objetivo de integrar elementos digitalmente restaurados en investigaciones anteriores —como las estructuras de madera de las series de grabados mencionadas— con elementos preservados en su estado prácticamente original, como la fuente del Niño de la Espina y las arpías sobre columnas corintias. La metodología descrita conlleva la implementación de técnicas específicas de virtualización del patrimonio, combinando procesos de trabajo de esta disciplina emergente con métodos tradicionales de documentación y análisis de la historia del arte (Fig. 16). La base digital de esta reconstrucción, que forma parte de un proceso secuencial para desarrollar el conjunto de fuentes del Jardín de la Isla de Aranjuez, utiliza datos SIG y cartografía histórica, complementados con modelos fotogramétricos de elementos conservados. El desarrollo de la virtualización se ha realizado con Blender 3.4.1 para modelado 3D, texturización y renderización, apoyado por QGIS 3.32 para manejar los modelos digitales del terreno, y Metashape 2.03 para procesar la fotogrametría de la fuente del Niño de la Espina.

Las tres dimensiones del entorno del Niño de la Espina ca. 1665

En el modelo 3D se han integrado estos elementos digitales, incorporando igualmente recursos ya desarrollados en investigaciones previas con respecto a las folias (Merlos y Román, 2022) y las espalderas de la plaza de la fuente de Venus (2023), tipológicamente muy similares con alguna pequeña adaptación en sus dimensiones. La inclusión de elementos de estudiados y modelados para otras loca-

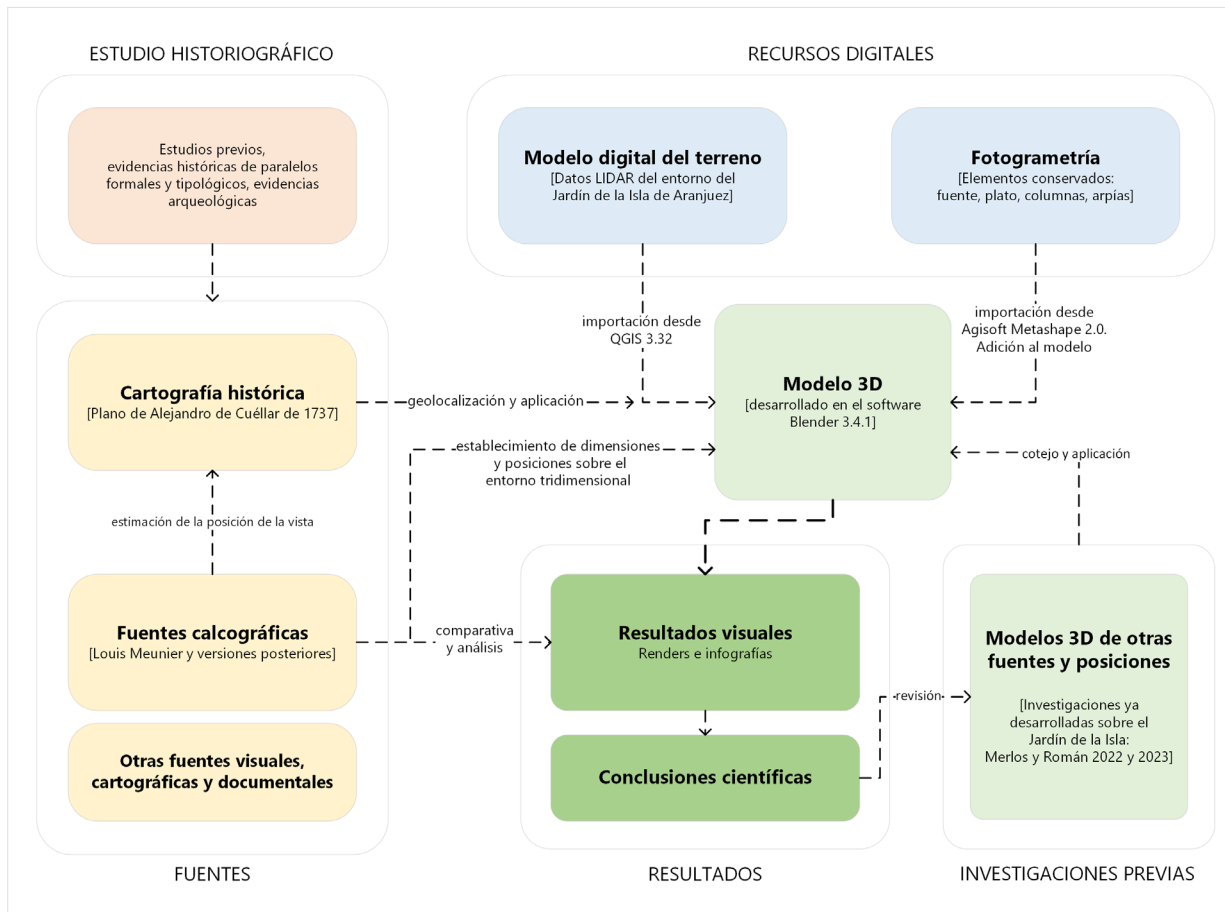


Fig. 16. Proceso de trabajo para el desarrollo de los resultados visuales y conclusiones de la reconstrucción del entorno de la fuente del Niño de la Espina. Elaboración propia

lizaciones del jardín no se realiza de manera automática ni acrítica; muy al contrario, requiere de un proceso de replanteamiento de las partes que se integran en el nuevo entorno 3D, y a menudo implica una modificación de las conclusiones previamente establecidas. El estudio global del jardín de la Isla en su estado en el final del reinado de Felipe IV va construyéndose, de este modo, de forma progresiva en sucesivas revisiones y depuraciones ante los retos crecientes que exige cada fuente y entornos asociados.

En el análisis de las fuentes calcográficas relacionadas con la reconstrucción de la plaza del Niño de la Espina se pueden identificar tres categorías principales de elementos —las referidas tres dimensiones— que son cruciales para entender la composición y estructura del espacio: estructuras de madera como pérgolas y espalderas, elementos escultóricos, y vegetación. Para la reconstrucción digital se ha prestado especial atención a la disposición espacial de dichos elementos, pero no así a sus dimensiones representadas al entenderlas distorsionadas con el fin de jerarquizar la importancia de las partes y monumentalizar ante todo la fuente con respecto al entorno y en particular frente a las referencias humanas. Las relaciones de espacios y dimensiones se han determinado a partir de la interpretación cuidadosa de

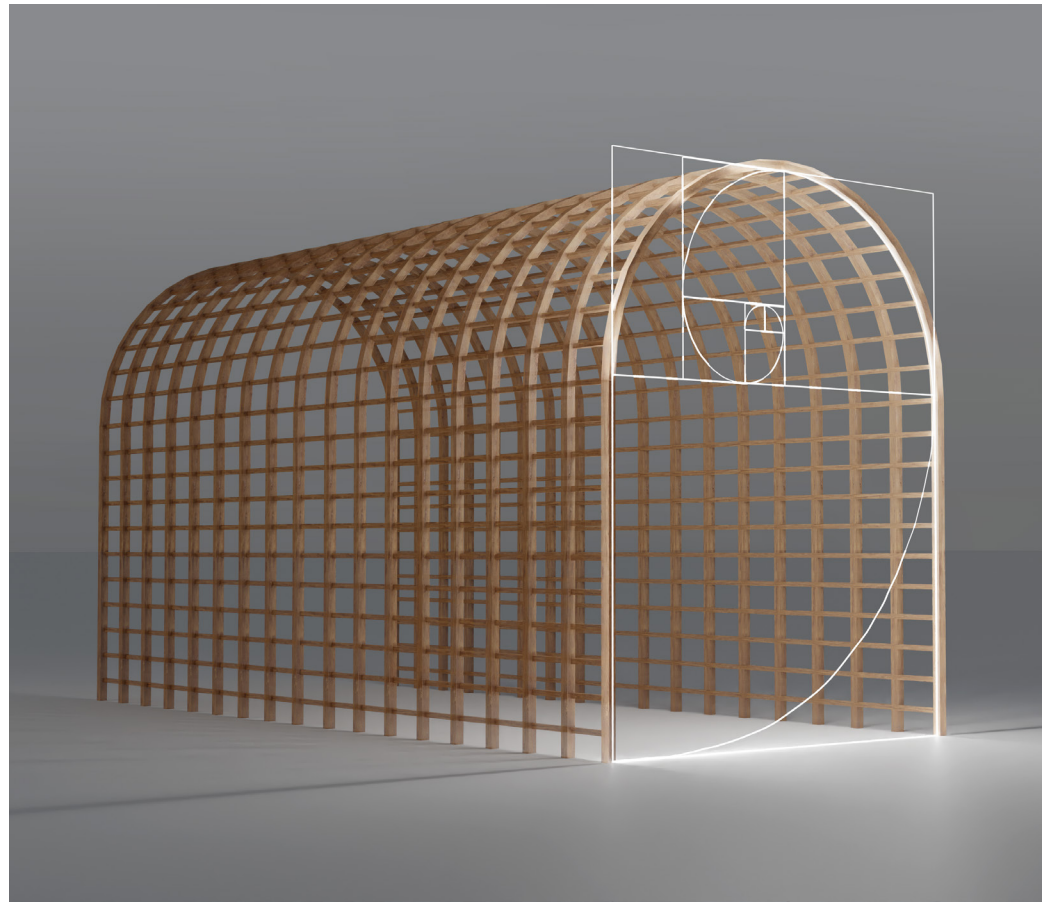


Fig. 17. Diseño de la pérgola tomando las relaciones de anchura y altura del número áureo. Elaboración propia.

las planimetrías históricas —principalmente el plano de Alejandro de Cuéllar de 1737—, del modelo digital del terreno, obtenido a partir de los datos públicos LIDAR del Instituto Geográfico Nacional, y de la fotogrametría de la fuente y esculturas, que han sido combinados. Este enfoque garantiza que la reconstrucción sea lo más fiel posible al diseño original, respetando las proporciones y la distribución espacial de los elementos del jardín.

Las estructuras de madera, en particular las pérgolas, son componentes fundamentales de esta reconstrucción. Estas estructuras no solo ofrecen un marco arquitectónico para el jardín, sus recorridos y perspectivas dominantes, sino que también determinan todo un contexto histórico y estético, derivado de la influencia flamenca, que constituye una de las múltiples capas del palimpsesto que luego se analizarán. La investigación previa desarrollada en torno a estas estructuras (Merlos y Román, 2022) ha permitido integrar estas estructuras en la reconstrucción virtual, asegurando que su diseño y dimensiones coincidan con lo que se conoce del jardín original. La anchura de estas pérgolas se ha basado en las dimensiones actuales de los caminos principales del jardín, ofreciendo así una correlación directa con el espacio físico existente. La relación de anchura y altura se ha determinado siguiendo una

relación de proporciones basada en el número áureo, que se ha ajustado a 5,3 metros en el punto más alto del arco de medio punto. La utilización de la proporción áurea ha sido documentada en el diseño urbanístico del jardín (Luengo Añón y Millares, 1998, 247-251), y ello mismo refuerza la posibilidad de relaciones proporcionadas en los elementos de carpintería como pérgolas (Fig. 17). Además, se ha prestado atención a los paneles vegetales que dividen y estructuran el espacio de la plaza. La altura de estos paneles se ha fijado en 2,26 metros, basándose en las proporciones relativas a la apertura de las pérgolas, tal como se muestra en los grabados, especialmente en la versión de Meunier realizada por Van der Merle, y teniendo en cuenta los resultados de la investigación previa en la Fuente de Venus. Esta decisión garantiza que los paneles vegetales no solo se muestren visualmente coherentes con el resto de la reconstrucción, sino que también reflejen con precisión la estética y la funcionalidad del jardín histórico como limitadores de las perspectivas laterales.

Finalmente, la elección de una paleta de colores verdosos para la texturización de estos elementos vegetales se ha realizado siguiendo las referencias documentales y gráficas disponibles (Luengo Añón, 2008, 230-231). Dichos tonos han sido aplicados sobre las exedras, uno de los elementos esenciales y más distintivos de esta plaza con respecto a otras fuentes del Jardín de la Isla y cuya posible materialidad y genealogía formal ya han sido analizados en anteriores líneas. Las dimensiones en planta son documentables a partir de su representación explícita en el plano de Cuéllar, y una vez definidas sus medidas en el modelo 3D superan escasamente las de las exedras erigidas por Sabatini, cuya disposición y columnas todavía perviven hoy. Con respecto a la altura de las exedras no existe referencia exacta, más allá de relaciones de alturas que muestran las estampas, para definir un alzado a partir de fuentes directamente relacionadas con estas exedras. No obstante, la presencia de pilastras o medias columnas en dos pisos nos permite recurrir a los sistemas de proporciones de los tratados de arquitectura, particularmente el de Sebastiano Serlio. La definición de los órdenes arquitectónicos representados en las estampas no es suficientemente detallada como para establecer de manera concluyente el tipo de capitel ni su configuración como media columna o pilastra. No obstante, el piso superior parece incorporar triglifos en el friso del entablamento, y de acuerdo a ello se ha decidido, en el marco de esta reconstrucción, la utilización de la jerarquía propia de la mecánica combinatoria, con el orden toscano para el nivel inferior y dórico para el piso alto. Algunas de las características observables en el diseño de las exedras que nos muestra la estampa de Meunier están en franca sintonía con las ilustraciones recogidas en el tercer libro de Serlio, en concreto en las representaciones de planta y alzado del templete de San Pietro in Montorio. La alternancia de hornacinas —transformadas en vanos— y pilastras, la composición en dos pisos y la correspondencia de las nervaduras de la cúpula con la verticalidad de los soportes son aspectos coincidentes entre las exedras y el referente de Serlio. El mayor reto constructivo viene dado por la planta de herradura de la exedra, que exige una construcción de la bóveda en madera con el centro de nacimiento de los nervios desplazado, y que podría producir un cierto efecto de apuntamiento desde algunas perspectivas, hecho que puede explicar la apariencia de cierre con arco apuntado en las series de Louis Meunier (Fig. 13).

De las tres dimensiones aludidas —estructuras de madera, aparato escultórico y pétreo y vegetación— es la primera de ellas la más compleja en cuanto a su diseño y modelado, por requerir una construcción sin bases referenciales exactas, y requerir apoyos en dimensiones existentes en planimetrías, en el jardín actual, en tratados y fuentes arquitectónicas coetáneas, además de en el propio análisis comparativo de las estampas aludidas en las series de Meunier y autores posteriores. El apartado escultórico no ofrece complejidad adicional, por depender enteramente de modelos fotogramétricos documentados *in situ*. En último lugar, las alusiones vegetales proceden de evidencias textuales (Lhermitte, 2005; Zeiller, 1637; Álvarez de Colmenar; 1707) y de la orientación general de las fuentes gráficas. Los rosales, jazmines que podríamos asociar con las estructuras de madera, se completan con alusiones arbóreas a

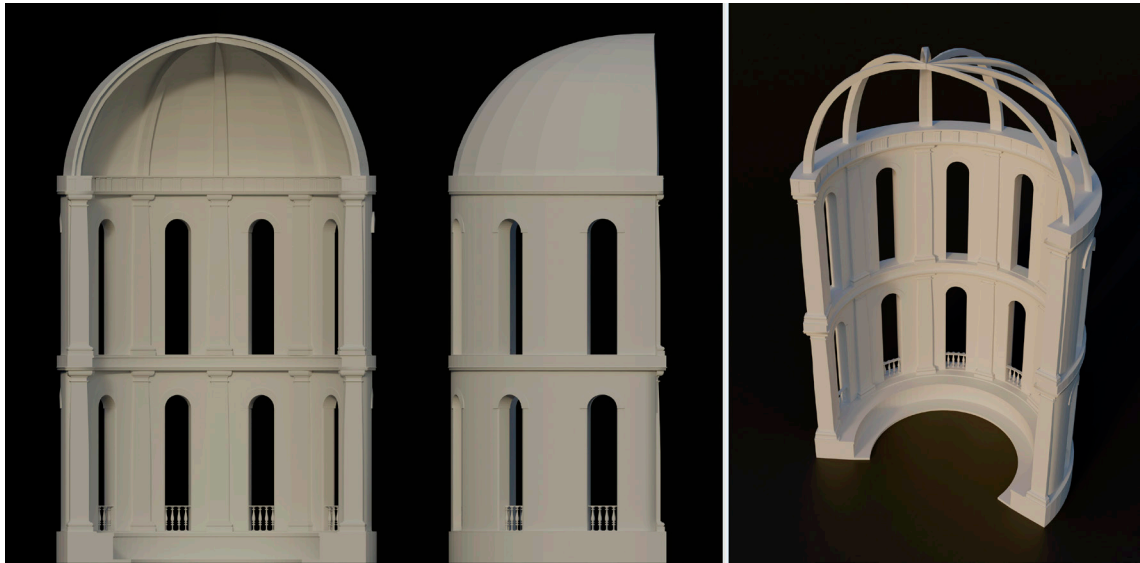


Fig. 18. Diseño del modelo de exedra (sólido de grises). Frente, perfil y vista elevada con el armazón de nervios de madera a la vista. Elaboración propia

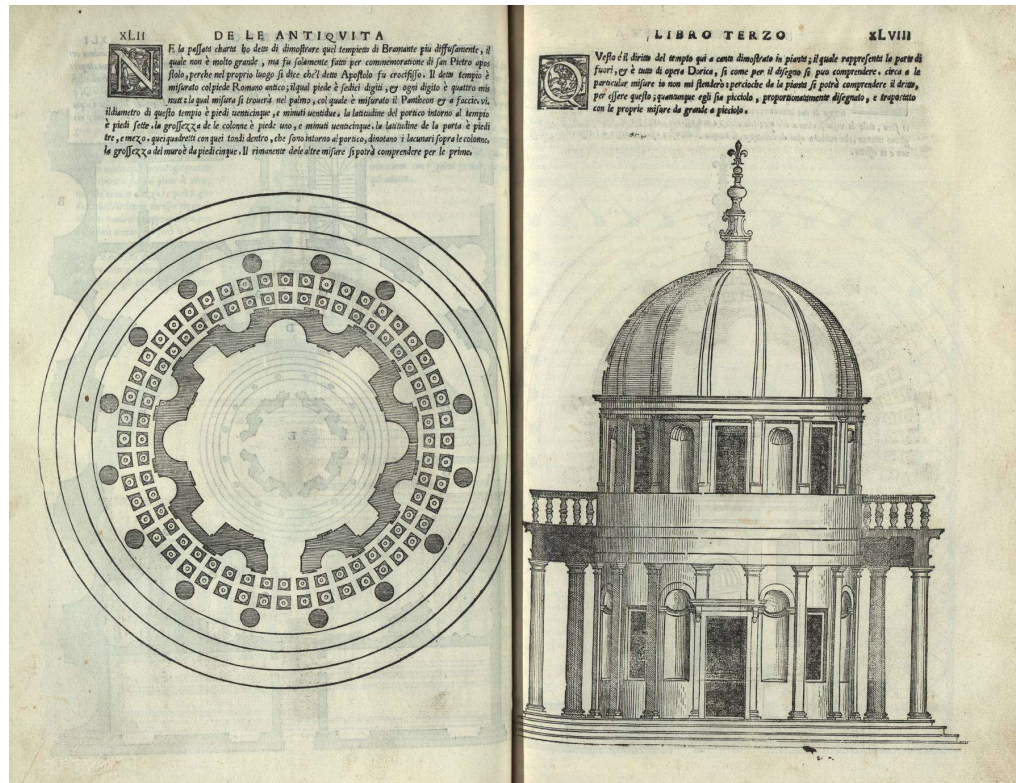


Fig. 19. Páginas 43 y 43 con la planta y alzado del Tempietto di San Pietro in Montorio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nelqual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia, Vanecia, 1551.*

olmos y cipreses. En el caso del entorno del Niño de la Espina se han tomado principalmente arbolados digitales de la especie *Ulmus minor* integrados como *assets* del *addon* comercial *botaniq_full* 6.6.1 en Blender. El resto de elementos vegetales han sido integrados mediante el sistema de partículas propio del *software* Blender (ver Merlos y Roman, 2022 y 2023).

Las tres capas del entorno del Niño de la Espina: retrospectiva digital de 1665 hacia 1565

Tomando como punto de partida el estado hipotético de 1665, realizado tomando como referencia las fuentes calcográficas de Louis Meunier y la metodología descrita, es posible realizar un proceso de revisión retrospectiva de los elementos constitutivos de la plaza, a saber: pérgolas y paneles vegetales, exedras y fuente, además de la propia configuración del pavimento, que también ha sufrido varias modificaciones con el paso del tiempo. Esta recapitulación derivada del resultado visual final permite proponer una cronología evolutiva del entorno del Niño de la Espina desde un siglo antes a la fecha central de este estudio —hacia 1565 aproximadamente—, cuando dicha plaza no contaba con elementos escultóricos, ni las arpías ni el bronce del espinario, obra esta última de origen helenístico que, por otra parte, fue la última pieza que se incorporó al conjunto en pleno reinado de Felipe IV, como se verá a continuación.

Podría considerarse el jardín de la Isla, y especialmente el entorno objeto de estudio en este texto, como un verdadero palimpsesto de actuaciones desde época de Felipe II hasta la de Felipe IV, sin contar en este caso todas las intervenciones posteriores hasta la actualidad. En dicho palimpsesto pueden definirse una sucesión de estímulos e influencias de diversa procedencia que confluyen en la configuración formal y compositiva de la plaza del Niño de la Espina hacia 1665.

La primera de las influencias, aunque como se verá, no la aparentemente inicial en los estratos históricos de la plaza, sería la tradición hispanomusulmana, expresada en el primer plato octogonal de la fuente y especialmente en los solados cerámicos de azulejo y ladrillo. La segunda, correspondiente con las fuentes formales de la jardinería flamenca, se expresa especialmente a través de los elementos lignarios con vegetación que tanto aportan perspectivas y recorridos —galerías de pérgolas— como las limitan —espalderas y paneles vegetales—. El tercer elemento corresponde con el vínculo italiano en sus diferentes fases y formas, especialmente manieristas en un primer momento, y que alcanzan su influencia en Aranjuez a través de la formación e impronta de Juan Bautista de Toledo, el impacto de los tratados de arquitectura, o el propio coleccionismo de estatuaria de tradición clásica o herencia antigua, en este caso con dos elementos diferentes pero integrados en la composición: las arpías sobre columnas corintias y el propio Niño de la Espina.

Son los testimonios de viajeros y los documentos los que nos permiten señalar una biografía de la fuente y su entorno desde el momento de su creación hasta el espacio y composición que Meunier representa en las postrimerías del reinado de Felipe IV. La sucesión daría comienzo en 1565 con la configuración de la plaza cuadrada con cuatro accesos en el centro de cada lado en los que ya estarían establecidas las galerías conocidas como folías, y cuyo origen ya fue analizado en investigaciones previas (Merlos y Román, 2022, 192-196) (Figs. 20-21). En esos años debían estarse desarrollando las labores de albañilería en el pavimento del jardín, y hacia 1570 debió estar concluido el solado que ha aparecido en catas arqueológicas y de las que han dado cuenta Luengo Añón y Millares (1998, 257-260). En la reconstrucción virtual de este segundo momento (Figs. 22-23) se han tomado los dibujos y evidencias arqueológicas (Fig. 24) como referencia para las dimensiones, composición, materialidad y diseño de los azulejos que han sido aplicados a un modelo digital a escala (Fig. 25). Para los motivos de los azulejos se han tomado dos ejemplos, correspondientes al tema de la flor y de la estrella, proce-



Fig. 20. Rrender con la propuesta de reconstrucción virtual del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1565. Elaboración propia.

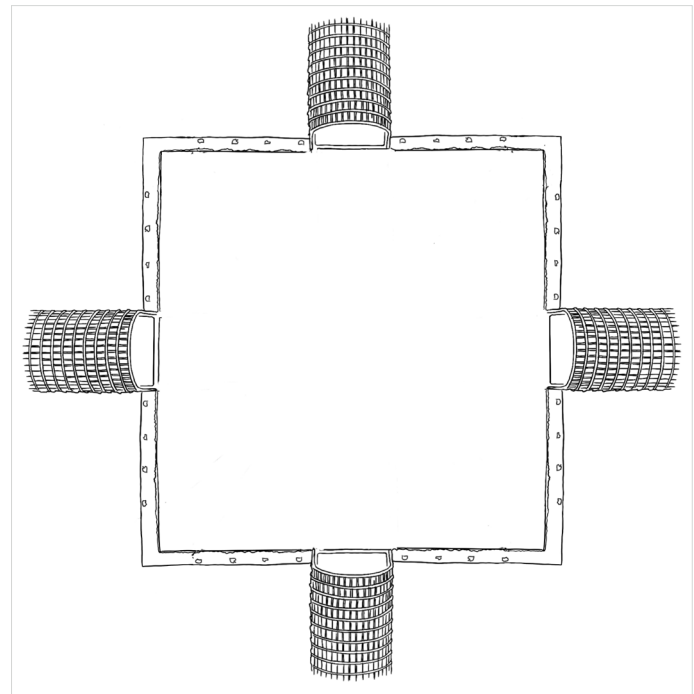


Fig. 21. Esquema cenital del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1565. Elaboración propia.



Fig. 22. Render con la propuesta de reconstrucción virtual del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1570. Elaboración propia.

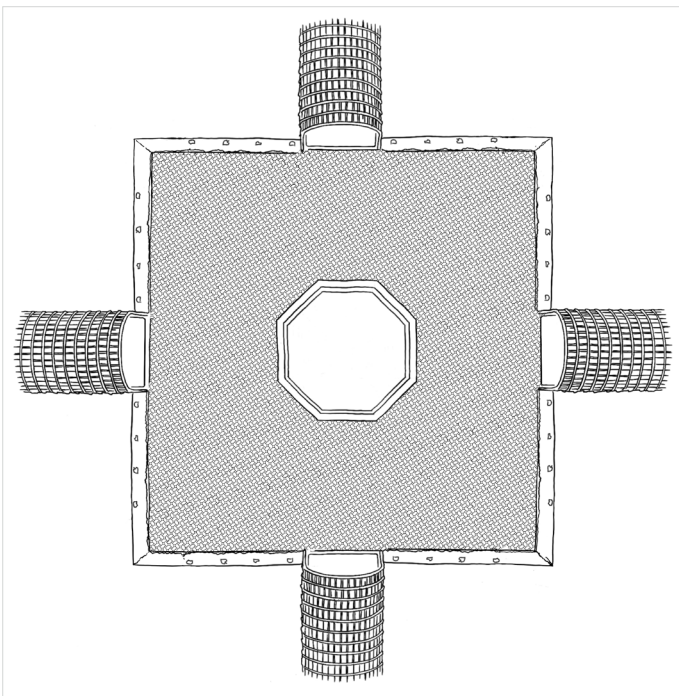


Fig. 23. Esquema cenital del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1570. Elaboración propia.

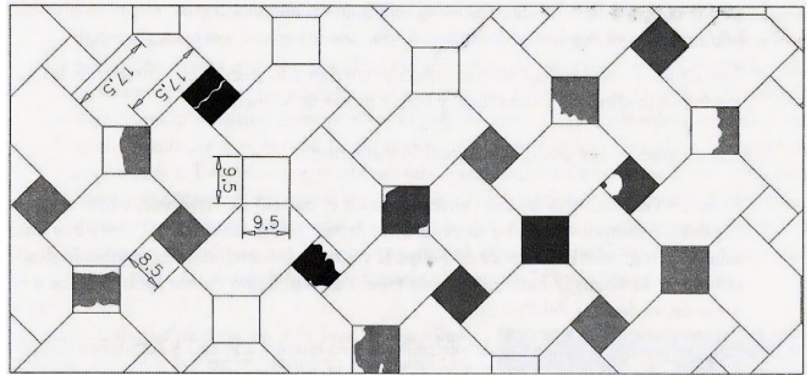


Fig. 24. Despiece del suelo del azulejo y ladrillo tal como apareció al abrir la cata arqueológica en la plaza del Niño de la Espina. Imagen reproducida en Luengo Añón y Millares, 1998.

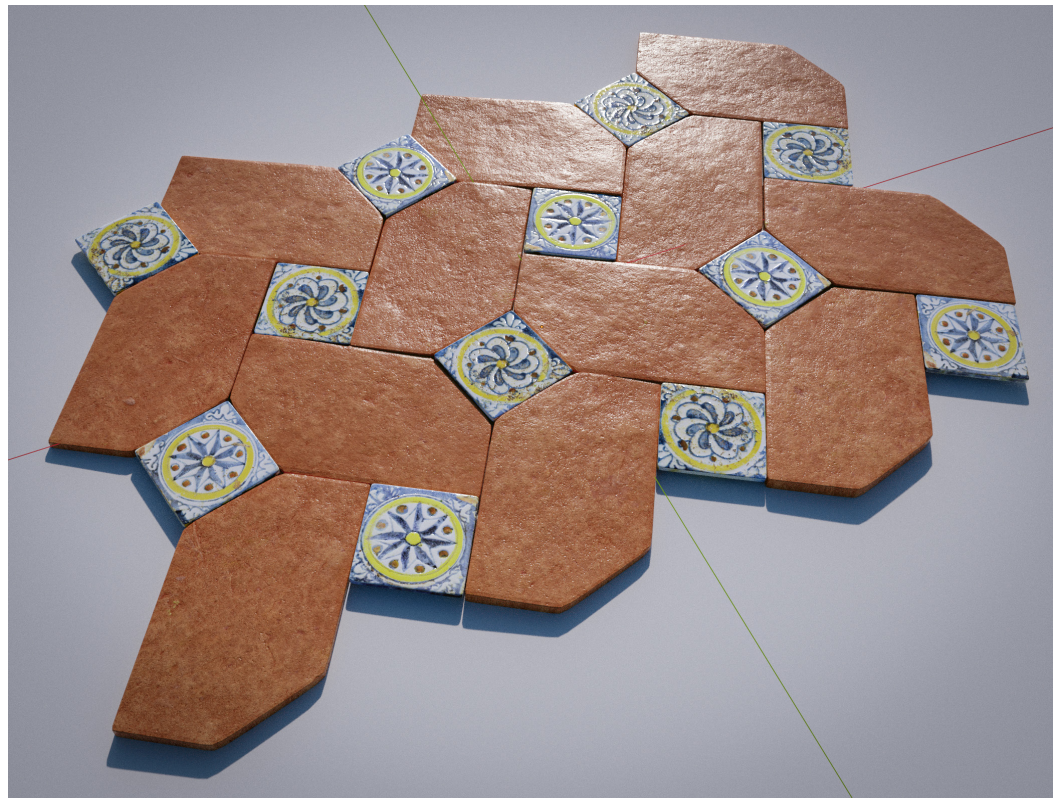


Fig. 25. Adaptación virtual de los azulejos y ladrillos, a partir de los motivos hallados en las excavaciones arqueológicas. Elaboración propia.



Fig. 26. Render con la propuesta de reconstrucción virtual del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1590. Elaboración propia.

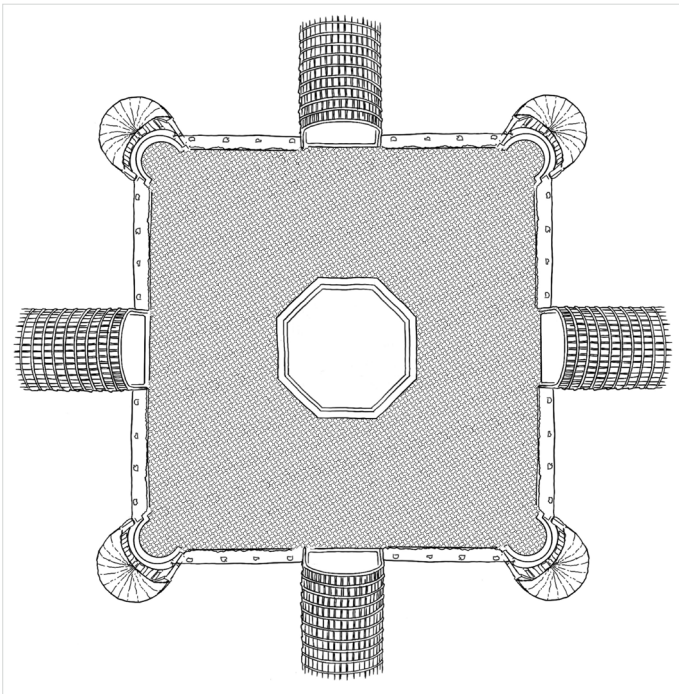


Fig. 27. Esquema cenital del entorno posteriormente llamado de las Arpías o del Niño de la Espina, hacia 1590. Elaboración propia.

dentes de los mismos trabajos arqueológicos realizados en 1988 (Luengo Añón, 2005, 464). Para lograr una cierta variabilidad en una serie amplia de azulejos a partir de los mismos motivos se ha utilizado la herramienta IA de relleno generativo incorporada en Photoshop 25.2, siempre a partir de mitades originales de los dos ejemplos publicados y con miras a su aplicación no en vistas detalladas sino generales en los *render* de la plaza.

En este segundo momento, hacia 1570, se incorpora un plato de fuente octogonal, en línea con otros del mismo jardín, y es coincidente con la incorporación de concepciones manieristas en la incorporación de esculturas coronando, que se suman a las comentadas tradiciones nórdica e hispanomusulmana. La forma y dimensiones del octógono de la reconstrucción propuesta se basan en la evidencia que actualmente es observable, gracias a la última restauración del conjunto a finales del siglo pasado, en la que se dejó constancia de la forma del polígono original en el pavimento, e inserto en él el actual plato de base cuadrada.

El siguiente momento destacable en la composición acumulativa de elementos de este entorno del Jardín de la Isla es la incorporación de las exedras en las esquinas de la plaza hacia 1594 (Fig. 26-27). Este hecho está documentado en Álvarez de Quindós (1804) tal como se anotó con anterioridad al abordar la posible materialidad de estas estructuras. Las exedras —cuyo origen, forma y dimensiones ya han sido comentadas en páginas previas dada su importancia en el entorno y su complejidad de adaptación rigurosa al entorno virtual— completan parcialmente esta influencia italiana sobrepuesta al resto de capas culturales asociadas al jardín. El último gran cambio en la plaza, al menos bajo el gobierno de la dinastía Habsburgo, tendrá lugar en dos momentos del siglo XVII e implican la composición final que aportará la ambivalencia de nombres —arpías y espinario— con un nuevo plato de fuente que ha llegado a nuestros días.

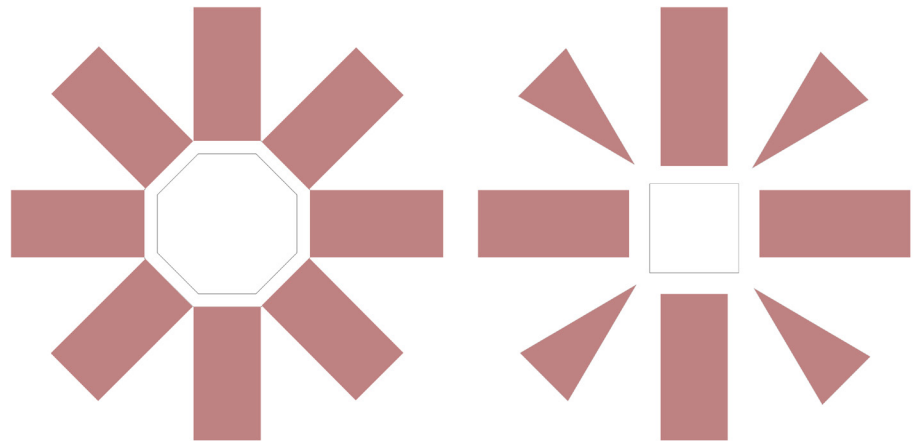


Fig. 28. Esquema de correspondencia entre las exedras y accesos a los túneles vegetales y el plato de fuente central. A la izquierda, planteamiento vigente entre 1570 y 1615 aproximadamente. A la derecha, con posterioridad a 1615 hasta al menos la fecha de los grabados de Meunier (ca. 1665)

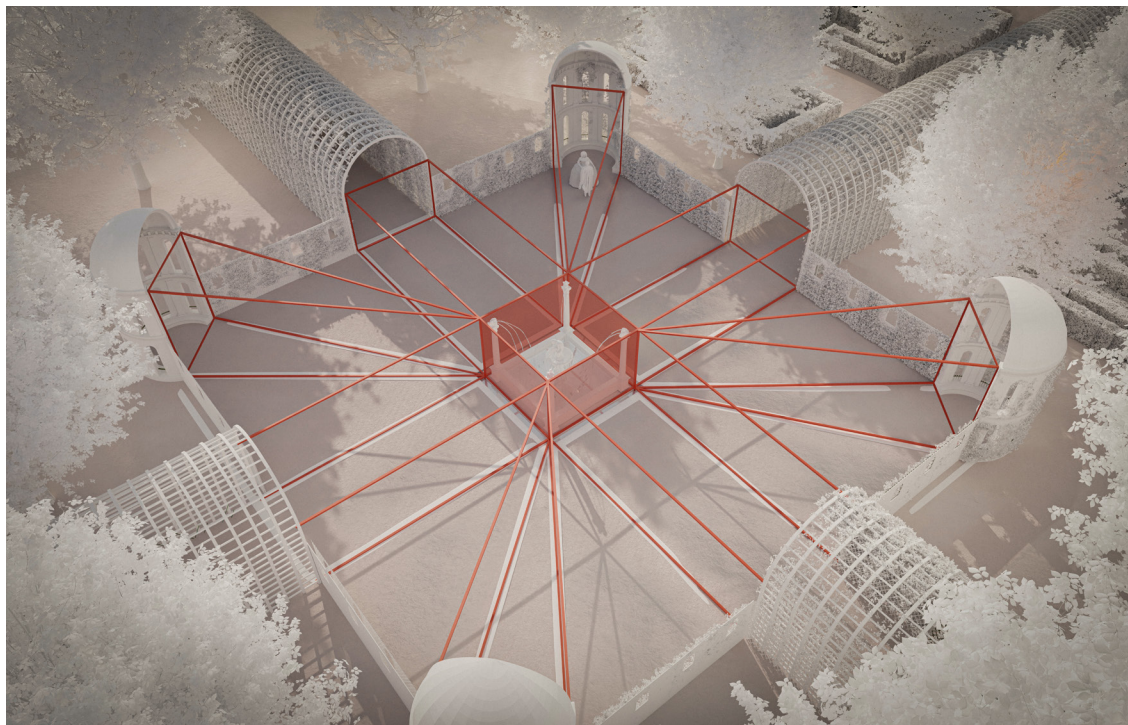


Fig. 29. Esquema geométrico tridimensional sobre el render en sólido de blancos del entorno del Niño de la Espina. Elaboración propia.

El cambio de plato a uno de base cuadrada y la incorporación de cuatro columnas corintias rematadas por esculturas de arpías en los cuatro vértices se produjo en torno a los años 1615-17, e implicó también un cambio en el pavimento, definiendo previsiblemente el diseño representado en los grabados (Figs. 30-31). En esta composición se produce una modificación de la ordenación geométrica, comprimiendo los ocho lados del plato anterior en los cuatro del nuevo, y eliminando la correspondencia de cuatro exedras y cuatro arcos de las pérgolas con cada uno de los lados del octógono. La nueva disposición equipara los accesos a los túneles vegetales con los lados del cuadrado central, y las exedras con los vértices, produciendo formas triangulares en las esquinas de la plaza (Fig. 28).

Además de este mencionado cambio en el diseño del pavimento, la articulación en altura de las columnas y arpías sobre los vértices del plato cuadrado delimitan de manera nítida un cubo en el centro de la plaza. Dicho cubo permite correspondencias geométricas adicionales con las exedras y los arcos de entrada a las galerías (Fig. 29). En este caso, las líneas de imposta de los arcos de las pérgolas conectan en altura con las aristas de la cara superior del cubo, y la línea de arranque de la cubierta de las exedras enlazaría, a diferente nivel, con los vértices superiores, a la altura de las mismas arpías. De este modo, el engranaje visual de las exedras con el cuadrado/cubo central requiere una disminución tanto de la anchura sobre plano (de lado menor del triángulo a vértice), como de la altura, aportando una curiosa correspondencia, claramente apreciable en el modelo tridimensional, entre las líneas imaginarias que nacen del arranque de la bóveda de las exedras con las arpías, a diferente altura, aportando la sensación de continuidad de esos vectores inclinados con los surtidores, y por tanto, con las trayectorias de agua.



Fig. 30. Render con la propuesta de reconstrucción virtual del entorno llamado de las Arpías, y posteriormente de manera alternativa del Niño de la Espina, hacia 1615-1617. Elaboración propia.

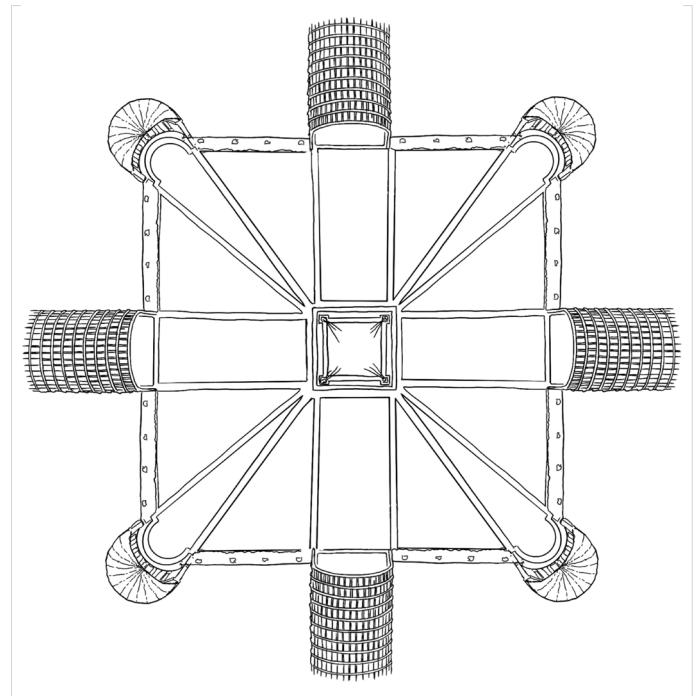


Fig. 31. Esquema cenital del entorno llamado de las Arpías, y posteriormente de manera alternativa del Niño de la Espina, hacia 1615-1617. Elaboración propia.



Fig. 32. Render con la propuesta de reconstrucción virtual del entorno llamado de las Arpías, y de manera alternativa del Niño de la Espina, a partir de 1650. Elaboración propia.

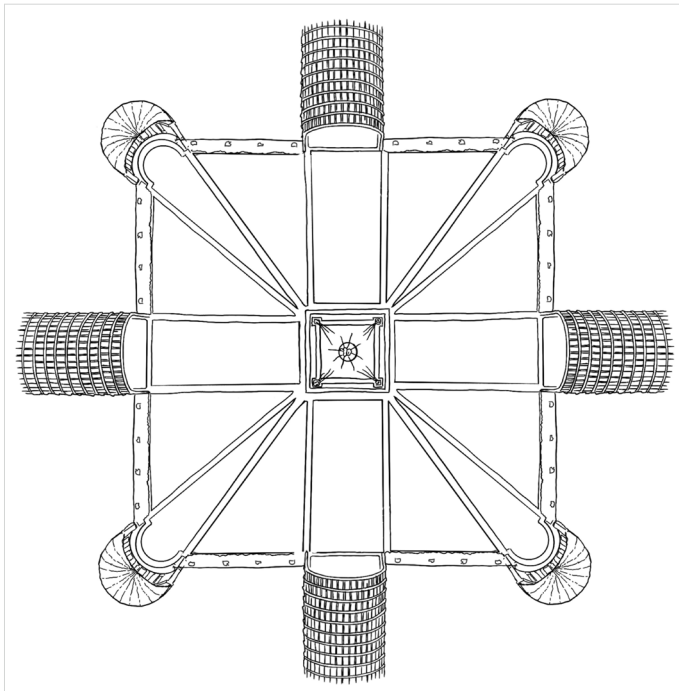


Fig. 33. Esquema cenital del entorno llamado de las Arpías, y de manera alternativa del Niño de la Espina, a partir de 1650. Elaboración propia.

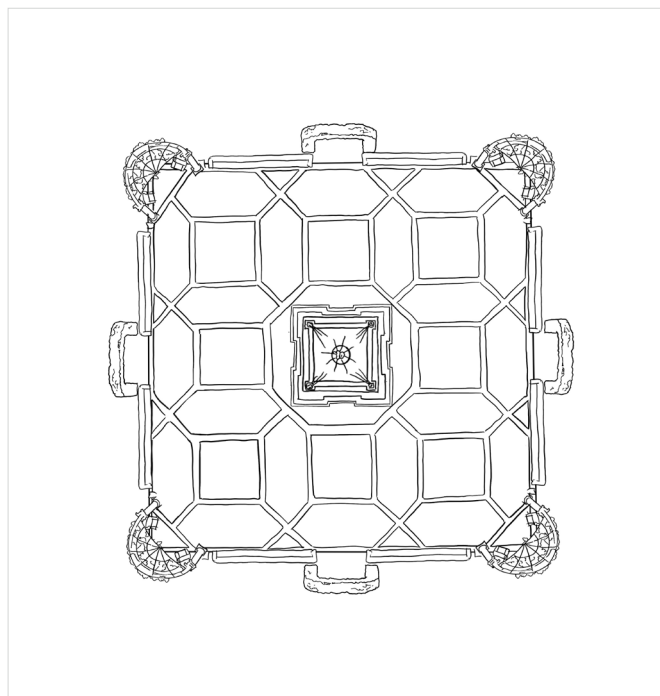


Fig. 34. Esquema cenital de la plaza del Niño de la Espina en su estado actual. Elaboración propia.

Por último, ya sin alterar la composición pero sí introduciendo un elemento central de atención, en torno a 1650 se incorpora una taza central rematada por la estatua del Espinario, que configura la imagen recogida por Meunier y posteriores versiones calcográficas, así como por el propio conde de Sandwich (Figs. 32 y 33). Este último elemento escultórico, contribución de Felipe IV en el tramo final de su reinado, definió el nombre final de la plaza (alternativamente con el nombre de Las Arpías) hasta el momento actual (Fig. 34).

El resultado visual final es el *render* de la fuente y entorno del Niño de la Espina desde el sureste hacia el noroeste (Fig. 32), en correspondencia con las vistas calcográficas con las que se iniciaba este estudio (Figs. 1-4). Cabe realizar algunas valoraciones finales en torno a esta imagen antes de acometer las conclusiones globales del estudio. En primer lugar, es importante aclarar la necesidad de revisión y reversibilidad de dicha imagen final. El proceso descrito a lo largo de este texto se complementa con la utilización de la escala de evidencia histórico-arqueológica (Aparicio Resco y Figueiredo, 2016) a partir de la vista de *render* final, aclarando el tipo de fuente documental o gráfica que sustenta la reconstrucción de aquellos elementos no conservados o transformados. Tal como se muestra en el *render* adaptado a la escala cromática de evidencia (Fig. 35) hay cuatro grados de fiabilidad asociados con las diferentes partes lógicas del conjunto. Los elementos asociados con un menor grado de fiabilidad son aquellos de tipo vegetal, de los cuales tenemos referencia documental, aunque hayan sido representados de manera esquemática o estereotipada en las vistas calcográficas (grado 4 de la escala). En el siguiente nivel encontramos las estructuras lignarias y exedras, cuya principal fuente, independientemente de las referencias documentales con respecto a su materialidad o cromatismo, son las imágenes calcográficas (grado 5, evidencia gráfica sencilla). A este grado pertenece también el diseño geométrico del pavimento. En los grados 9 y 10 se encuentran los elementos conservados con modificaciones o conservados de manera íntegra, y aquí tenemos que contemplar principalmente la fuente y elementos

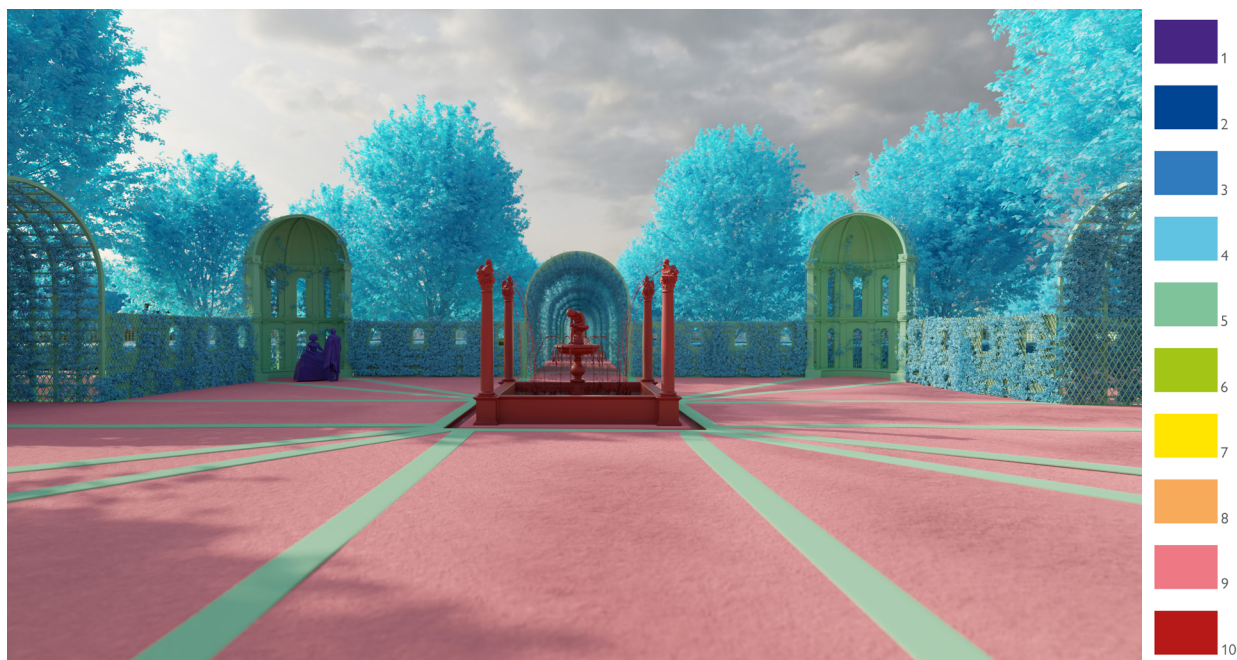


Fig. 35. Render de la vista principal analizada en este texto, adaptada a la Escala cromática de evidencia histórico-arqueológica.

escultóricos del centro de la plaza. Las referencias de escala, en concreto las figuras humanas que han sido colocadas en la parte izquierda de la composición, han sido coloreados en tono violeta, pues son elementos imaginativos, aunque posibles en cuanto a contexto e indumentaria.

Finalmente es importante anotar de nuevo, puesto que es una conclusión recurrente en los estudios previos realizados en torno a las estampas de Louis Meunier y el jardín de la Isla, que la comparativa entre calcografía y *render* final es enormemente ilustrativa acerca de las distorsiones de escala (Fig. 36). En los casos analizados hasta ahora (folías, fuente de Venus y fuente del Niño de las Espina) una característica recurrente del dibujante es la magnificación del elemento central, normalmente fuente o escultura de remate, con respecto a las figuras humanas y al resto de estructuras o vegetación del entorno. Se confirma en este caso, de nuevo, este sesgo visual, en la confrontación del grabado de Meunier en su edición de Van der Merle (Fig. 36) con el *render* final. Si se adapta el tamaño de la estampa para adecuarlo comparativamente a la escala de las exedras puede comprobarse cómo las proporciones de la plaza en el grabado de Louis Meunier no son excesivamente dispares con el resultado del proceso reconstructivo. La fuente se muestra en este caso desmesuradamente magnificada, especialmente si la cotejamos con las figuras humanas, miniaturizadas de una manera abiertamente exagerada. Si, por el contrario, se establece una comparación a partir de la igualdad de proporciones entre la fuente del *render* y la representada por Meunier, encontraremos una compresión y empequeñecimiento del espacio de la plaza. La amplitud del espacio cuadrado ha podido ser la causa de que el ilustrador no incorpore visiones panorámicas forzadas en este caso, más propias de espacios más reducidos o angostos, como la plaza de la fuente de Venus o el interior de las folías, tal como fue analizado en estudios previos.



Fig. 36. Vistas comparativas del render final y de la vista del entorno del Niño de la Espina de Louis Meunier (ed. Ver der Merle, 1665). En la parte superior, acomodando el tamaño de las exedras de la estampa a las del render, y en la comparativa inferior, equiparando el tamaño de la fuente.

Conclusiones

Esta aportación es el tercer estudio específico de una serie de investigaciones centradas en espacios y entornos específicos del Jardín de la Isla de Aranjuez. La finalidad es abordar el conjunto de fuentes históricas y sus respectivos entornos en su estado a mediados del siglo XVII a partir de documentos calcográficos y cartográficos. La elección de cada uno de estos estudios y su orden progresivo responde a criterios de complejidad y de adecuación a la lógica reconstructiva, dado que el estudio de cada una de las plazas y fuentes permite resolver problemas de investigación esenciales para poder acometer posteriores casos. En todos los casos se plantea como esencial la alianza entre los métodos de estudio documental e historiográfico tradicionales y el potencial de las herramientas digitales de virtualización.

El primero de los estudios (Merlos y Román, 2022) permitió definir algunos de los problemas de investigación fundamentales en su forma más básica, pues consistía en la reconstrucción de una de las perspectivas de las galerías vegetales, llamadas folías, a partir de uno de los grabados de Louis Meunier. Este primer artículo permitió definir modos de seguimiento de las fuentes visuales aprovechando su potencial informativo pero esquivando o bordeando sus problemáticas distorsiones de escala y perspectiva. Este estudio ha sido revisado en la segunda de las aportaciones (Merlos y Román, 2023), centrada en la fuente de Venus y en su entorno, que permitió definir nuevos retos y preguntas, particularmente cuestiones relacionadas con la orientación de las vistas, la integración mediante fotogrametría de elementos conservados, y el aprovechamiento de los entornos tridimensionales virtualizados para obtener nuevas vistas inéditas y potenciar, mediante recorridos virtuales por el jardín, interpretaciones y análisis de influencias difícilmente observables desde las vistas legadas por los grabadores del XVII.

En el presente estudio se ha profundizado en todos los problemas de los dos anteriores casos, introduciendo nuevas preguntas y retos. En este caso el principal desafío estaba relacionado con el potencial de estudio de una reconstrucción virtual como la que aquí se ha abordado, para proponer una evolución temporal de más o menos cien años previos, sobre la que no existen prácticamente evidencias visuales (si bien sí arqueológicas en algún caso), pero que es posible deducir desde un modelo base. De manera complementaria, otra de las dificultades encontradas en el curso de este estudio tiene que ver con uno de los elementos protagonistas de la composición de la plaza y cuya idea todavía pervive hoy, si bien con forma y características físicas diferentes, como son las exedras esquineras. Estos nichos de doble altura suponen aún un reto reconstructivo, dada la escasez de datos sobre su materialidad y las dificultades para reconstruir de manera exacta su altura, proporciones y órdenes arquitectónicos. La propuesta que se ha realizado en este estudio se considera la más aceptable como respuesta a los referentes posibles, a las evidencias gráficas y a las exiguas alusiones documentales.

Es evidente que la información de los documentos gráficos y su adecuación en escala y proporciones se hace revisable en la medida en que se incorporan nuevos datos y fuentes documentales hasta ahora no contempladas o conocidas. De manera más particular el modelo aquí propuesto será sometido a reconsideración a la luz de futuros estudios específicos de otras fuentes del jardín de la Isla, como lo han sido los resultados de las investigaciones abordadas con anterioridad a esta. De manera progresiva y acumulativa se buscará profundizar en el potencial de la virtualización como herramienta de cuestionamiento, desde la transparencia del proceso reconstructivo, para el estudio evolutivo de la singularidad del jardín de Felipe II en el marco de la jardinería renacentista y su prolongación por Felipe III y Felipe IV en clave barroca.

Referencias bibliográficas

- Alvarez de Colmenar, J. (1707). *Delices de L'Espagne et du Portugal ou lón voit une description exacte des antiquitez (sic), provinces, montagnes...* Leyden: Pierre Van der Aa.
- Álvarez de Quindós, J. A. (1804). *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid: Imprenta Real 1804.
- Aparicio Resco, P. y Figueiredo, C. (2016). “El grado de evidencia histórico-arqueológica de las reconstrucciones virtuales: hacia una escala de representación gráfica”, *Revista Otarq*, Vol. I, pp. 235-247.
- Aristodemou, G. (2020). “The semicircular Nymphaea of the Roman period and their Greek predecessors. On the occasion of a new find from the ancient Agora of Pella excavations”. En: T. Bilić T. y Radman-Livaja, I. Eds. *Honorary volume for Dr Ante Rendić-Miočević*. Zagreb: Archeological Museum Archaeological Museum of Zagreb, pp. 34-45.
- Baretti, G. M. A. (1777). *Voyage de Londres à Gênes: passant par l'Angleterre, le Portugal, l'Espagne et la France*. Amsterdam: Marc-Michel.
- Berge, Van den (c.1690). “Differentes veues des Palais et Jardins de plaisance des Rois despagne dedie a la Reine”. En : *Theatrum Hispaniæ, exhibens regni, urbes, villas, ac viridaria magis illustria*. Amsterdam: Pieter Van der Berge.
- Bosqued Lacambra, P. (2020). “Los Jardines de Pomona en los tapices de Vertumno y Pomona del siglo XVI de Patrimonio Nacional de España y Kunsthistorisches Museum de Viena”. En: López Guillamón, I. y César Chaparro G. Ed. Lit.. *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura*. Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019, Badajoz: Colegio Oficial de Farmacéuticos de Badajoz. pp. 346-373.
- Brown, J. y Elliott J.H. (2016). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Barcelona: Taurus.
- Brunel, A. de (1944). “Voyage d'Espagne (1655)”. Claverie C. Ed. *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 30, 78. New York: Spanic Society of America, pp. 179-187.
- Coppel Aréizaga R. (1998). *Catálogo de la Escultura de Época Moderna Siglos XVI-XVIII*, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 248-249.
- Coppel Aréizaga, R. (2007). “La escultura de bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia”. En: *Velázquez, esculturas para el Alcázar*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 133-144
- Deswarte-Rosa, S. (1990). “Le Cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistas”, *Revue de l'Art*, 88, pp. 52-63.
- Estella, M. (1991). “Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez”. En: *Velázquez y el Arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*. Madrid: CSIC, pp. 333-348.
- García Tapia, N. (1990). *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad; Salamanca : Caja Salamanca.
- Krauthemier, R. (1994). “Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate”. En: Millon H. y Magnago Lampugnani V. Eds. *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 233-257.

- Herrero, C. (2020). *Rafael en Palacio. Tapices para Felipe II*. Madrid: Patrimonio Nacional, Plot.
- Jeffs Amy (2020). "Digital 3D Modeling for the Art History". En: K. Brown (ed.), *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*, New York, Taylor & Francis, pp. 313-325.
- Lapuerta Montoya, M. de (1998). "Nuevos datos sobre la venida de Zuccaro a España", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 1, pp. 273-306.
- Lhermitte, Jean (2005). *El pasatiempos de Jean Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III* (Sáenz de Miera, J. Ed). Madrid: Fundación Carolina - Doce Calles.
- Luengo Añón, A. (2005). *Aranjuez, utopía y realidad*. Évora: Universidad.
- Luengo Añón, A. y Millares, C. (1998). "Estudio y análisis del Jardín de la Isla de Aranjuez". En: *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 243-266.
- Manesson Mallet, A. (1702). *La geometrie patrique*. París: Anisson, vol. IV, p. 131.
- Malinverni E. S. et al (2019). "A geodatabase for multisource data management applied to Cultural Heritage: the case study of Villa Buonaccorsi's Historical Garden", *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol. XLII-2, pp. 771-772.
- Merlos Romero, M. (1998). *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Merlos Romero, M. y Román Aliste, S. (2022). "Una propuesta de reconstrucción digital del jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665): los parterres y fuentes de Las Folías o Las Locuras". En: Soto Caba, V. y Simal López, M. Eds. *Efímero y virtual. Rescates digitales de artefactos provisionales*. Jaén: Universidad de Jaén Editorial, pp. 189-213.
- Merlos Romero, M. y Román Aliste, S. (2023). "La Venus digital: reconstrucción de la fuente y su espacio en el jardín de la Isla (Aranjuez) según Louis Meunier (1665)". En: Labrador Arroyo, F. y Merlos Romero, M. Eds. *Pragmatismo e ilusión: la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros sitios cortesanos*. Madrid: Silex, pp. 183-210.
- Meunier, L. (1665). *Veüe du palais, jardins, et fontaine Darangouesse, maison de plaisance du roy d'Espagne*, París: van der Merle.
- Meunier, L. (1665). *Veue de Lhermitage de Saint Paul dans le Retir de Madrid*. BNE ER/5824 (11).
- Monconys, B. de (1666). *Journal des voyages*, Lyom: Horace Boissat et George Remeus.
- Pedraza, P. (1999). *Columna, Francesco, Sueño de Polifilo*. Barcelona: El Acantilado.
- Pfarr-Harfst, Mieke (2016). «Typical Workflows, Documentation Approaches and Principles of 3D Digital Reconstruction of Cultural Heritage». En: Sander Münster et al (ed.), *3D Research Challenges in Cultural Heritage II. How to Manage Data and Knowledge Related to Interpretative Digital 3D Reconstructions of Cultural Heritage*, Cham, Springer.
- Portús, Javier (2004). "El Conde de Sandwich en Aranjuez: las fuentes del Jardín de la Isla en 1668", *Reales Sitios*, 159, pp. 46-59.
- Pozzo, C. del (2004). *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini* (ed. Anselmi, A. Ed.) Madrid: Fundación Carolina.

- Sancho Gaspar, J. L. (1995). *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995.
- Soler Pascual, E. (2021). *Relación de un viaje por España en 1612*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Vico, Lola y Vassallo, Valentina (2013). «The scientific method applied to the reconstructive hypothesis», *Virtual Archaeology Review*, vol. 4, n° 9, pp. 63-69.
- Zeiller, M. (1637). *Itinerarium Hispaniae oder Raiss Beschreibung durch die Königreich Hispanien und Portugal*, Nürnberg, Ulm: Verlegung Wolfgang Endters Buschhandler.

Un adorno de *buen gusto* para el jardín del Palacio de Buenavista (1789):

preservar la memoria del ornato efímero

Juan-Salvador Sanabria-Fernández
Universidad de Sevilla

Isabel Solís Alcudia
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

Se propone una reconstrucción virtual del ornato efímero que se levantó para conectar un jardín con la calle de Alcalá, en la celebración que tuvo lugar los días 21 y 23 de septiembre de 1789, con motivo de la proclamación de los nuevos reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. Esta arquitectura efímera fue realizada por el arquitecto Juan de Villanueva, considerado el mejor adalid del neoclasicismo español, y se ubicó en la esquina de la Calle de Alcalá y el Paseo de Recoletos, en el testero de un solar que pertenecía al duque de Alba. Se trataba de una propiedad que incluía un palacio precedido por jardines, muy cerca del Real Sitio del Buen Retiro y de la fuente de Cibeles. Nuestra investigación busca una aproximación plausible que nos aporte, no solo un acercamiento a la policromía usada en las arquitecturas efímeras, sino a la dimensionalidad y la estructura de este ornato. Este estudio está inserto en el Proyecto de I+D+i PID2019-108233GB-I00 (MICINN), Ministerio de Ciencia e Innovación (España): «Digitalizando la Fiesta Barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)», FEST-digital.

Palabras clave

Reconstrucción y recreación virtual, arquitectura efímera, Juan de Villanueva, Carlos IV, Madrid 1789, digitalización 3D

Abstract

We propose a virtual reconstruction of the ephemeral ornament that was erected to connect a garden with Alcalá street, during the celebrations that took place between 21st and 23rd September 1789, on the occasion of the proclamation of the new kings Charles IV and María Luisa de Parma. This ephemeral architecture was designed by the architect Juan de Villanueva, considered to be the best exponent of Spanish neoclasicism, and was located on the corner of Alcalá street and Recoletos boulevard, on the front of a plot of land belonging to the Duke of Alba. It was a property that included a palace preceded by gardens, very close to the Royal Site of Buen Retiro and the Cibeles fountain. Our research seeks a plausible approach that will not only provide us with a closer look at the polychromy used in ephemeral architecture, but also to the dimensionality and structure of this ornamentation. This study is part of the project I+D+i PID2019-108233GB-I00 (MICINN), Ministerio de Ciencia e Innovación (Spain): “Digitising the Baroque Festival. Virtual reconstructions of the ephemeral ornamentation in Spain and Portugal (17th and 18th centuries)”, FEST-digital.

Keywords

Virtual reconstruction and recreation, ephemeral architecture, Juan de Villanueva, Carlos IV, Madrid 1789, 3D digitalization.

Introducción: La fiesta de 1789 en Madrid

Los días 21 y 23 de septiembre de 1789 tuvo lugar en Madrid la proclamación de los nuevos reyes Carlos IV y María Luisa de Parma, apenas unos meses después del estallido de la Revolución Francesa y dentro del contexto conservador del despotismo ilustrado. Sin embargo, fue un momento caracterizado por los esfuerzos de una renovación estética que promovía los ideales del neoclasicismo. Contrariamente a su conservadurismo político, desde un punto de vista estético el reinado de Carlos IV persiguió la renovación iniciada por su predecesor, Carlos III. La política cultural de los dos monarcas tendía a suprimir cualquier persistencia de las tendencias barrocas. En consecuencia, un estilo académico y neoclásico definió todos los nuevos proyectos de construcción. La Puerta de Alcalá (1778) es un buen ejemplo.

La adhesión al estilo neoclásico en España, especialmente bajo la influencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dio lugar al concepto de “buena arquitectura”¹, cuyo programa estético culminó en proyectos arquitectónicos efímeros como los realizados para este festejo de la proclamación de 1789, que embellecieron algunas de las calles de Madrid, y quedaron salpicadas de una arquitectura más clara y luminosa.

Son numerosos los estudios de la fiesta que se han ocupado de este festejo con diferentes maneras de interpretar su análisis (Bidagor Lasarte, 1945), (Sambricio, 1986), (Moleón Gavilanes, 1988), (Fernández Delgado, 1984), (Sambricio, 1988), (Bonet Correa, 1993). Sin embargo, la investigación sobre el aspecto cromático de esta fiesta y de su dimensional, así como de su posible restitución virtual, han sido muy escasos (Soto-Caba y Solís-Alcudia, 2017).

La fiesta que nos ocupa está considerada como la última fiesta del Antiguo Régimen (Bonet Correa, 1983). Está descrita en diversos impresos que nos ofrecen la relación de una fiesta de finales del siglo XVIII que transcurrió por las calles de Madrid. En este trabajo nos centramos en una fachada efímera que se hizo para conectar un jardín con la calle de Alcalá (Fig. 1).

Esta fiesta, y toda su carga teatral heredera de la escenografía efímera del barroco, resumen el pensamiento arquitectónico de un reinado, el de Carlos III; la política, la cultura y la sociedad manifestaron una grandiosidad y una autoridad regia que se advertía en los aparatos públicos. Como otros acontecimientos, las entradas reales en las ciudades eran una gran celebración y estaban pautadas por un protocolo marcado por la monarquía reinante. En estas entradas reales la corte asumía una constante representación escénica y el ornato efímero se convertía en una pantalla escenográfica que escondía los defectos o el mal gusto de numerosos caserones madrileños. Los ornatos de 1789 fueron el resultado de la creación artística del momento, que buscó tanto sorprender al público como halagar al nuevo monarca. Estos decorados teatrales, provistos de tapices y representaciones pictóricas, se configuraron en fachadas efímeras y un arco triunfal, realizados con materiales perecederos.

Planteamos el caso del ornato de la Casa del duque de Alba, como un ejemplo de estudio inmersivo con la idea de conocer todas sus facetas arquitectónicas y estructurales. Se configuró como un

1 Véase <<https://www.artes-exhibition.digital/good-architecture/>>, consulta: 23/07/2023.

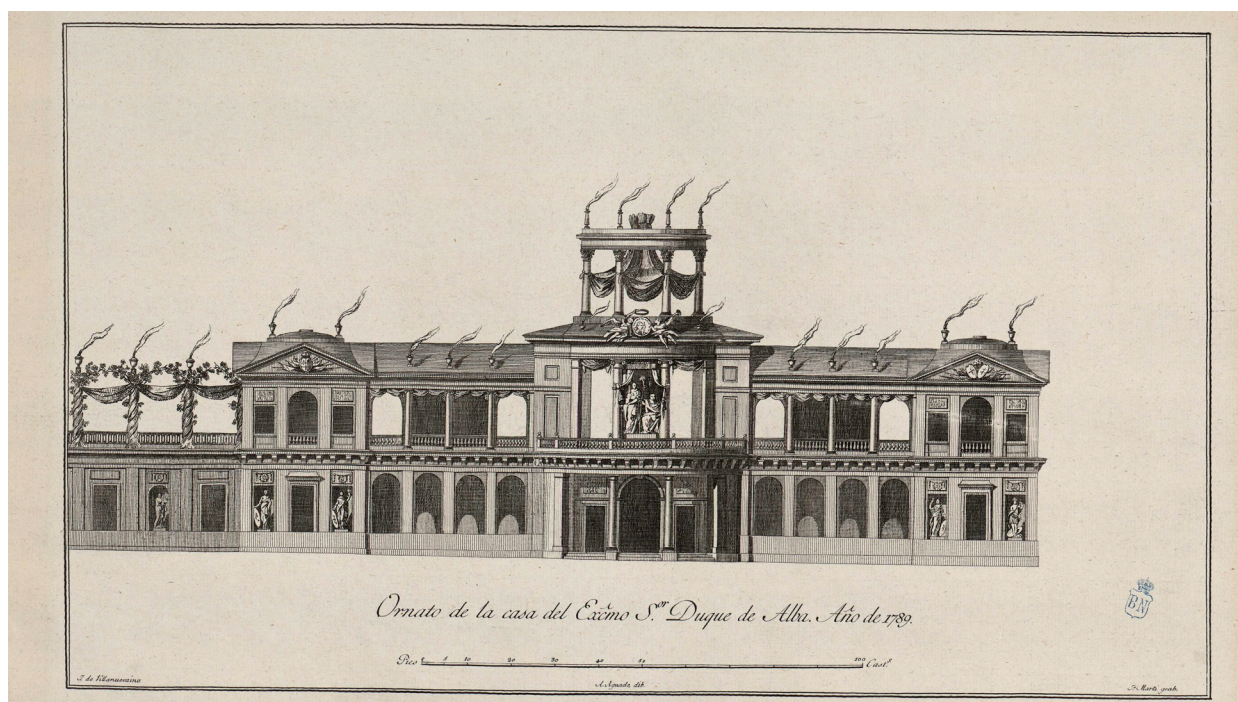


Fig. 1. Francisco de Paula Martí Mora, *Alzado del Ornato de la casa del Excmo. Señor Duque de Alba*. En *Descripción de los ornatos públicos...* En la Imprenta Real de Madrid, 1789.

elemento transitorio que por un lado mostraba un escenario público a la calle de Alcalá, y por otro, conformaba un espacio privado para la corte, salvando los desniveles de calle y palacio. Por la calle de Alcalá, por donde pasaría la comitiva regia, se admiraría la zona privada y cortesana. Se ubicaba en la Parroquia de San Ginés, cuya división corresponde al siglo XVIII trazada sobre el *Plano topographico de la Villa y Corte de Madrid* de Antonio Espinosa de los Monteros de 1769 (Museo de Historia, inv. 1.526).

Materiales para la propuesta virtual del ornato de la Casa del duque de Alba en 1789

El material de partida para la propuesta virtual de este ornato ha sido un patrimonio esencialmente documental: las estampas de un libro impreso perteneciente a un género literario bien conocido por los historiadores, el de las relaciones de solemnidades. Se trata de 2 de los 11 grabados que se realizaron para incluirlos en la *Descripción de los Ornatos Públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la Feliz Exaltación al Trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos III. Y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias, De Orden Superior*. En la Imprenta Real de

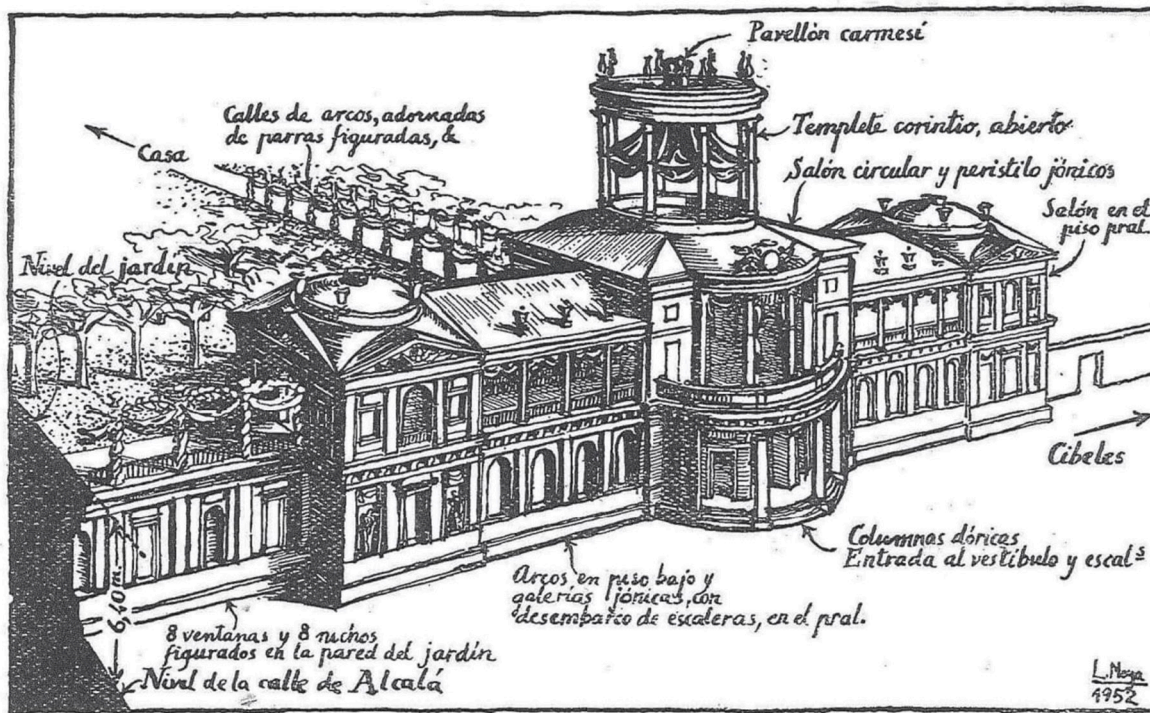


Fig. 2. Axonometría del ornato proyectado por Juan de Villanueva para la casa del Duque de Alba en 1789, (Moya Blanco, 1952, p. 19).

Madrid. MDCCLXXXVIII (Ponz, 1789)². Esta obra fue editada para perpetuar la fiesta de la proclamación de Carlos IV, insistiendo en el buen gusto y la armonía de los ornatos creados: *Toda la Escultura imitaba mármol blanco [...] Todo lo demás de la obra se imitó á piedra berroqueña...*, como fue el caso de la arquitectura efímera que nos ocupa, situada en el testero del jardín de la Casa del Duque de Alba. El texto es un alegato a favor de la arquitectura neoclásica.

El tono y la crítica que conlleva la *Descripción* son acordes a la autoría de Antonio Ponz (Solís Alcudia, 2022), y junto a las guías y los libros de viajes, influyeron en los discursos urbanos y el desarrollo del buen gusto en la arquitectura (Molina Martín, 2021).

Otros documentos impresos nos han ayudado a entender la organización y disposición de esta fiesta como *Preveniones y reglas que deben observarse para el mejor orden y quietud en las fiestas reales...* (Rodríguez, 1789) y *La Gazeta de Madrid*, n° 81E, 1789, p.681 (Gazeta, 1789).

De entre las referencias pictóricas y gráficas que nos han servido para completar este estudio, podemos destacar las siguientes: en primer lugar, las vistas pintadas y dibujadas por Antonio Joli de la Calle Alcalá hacia mediados del siglo XVIII; tanto la tinta parda a pluma, aguada de tinta agrisada y restos de lápiz rojo sobre papel verjurado que pertenece a colección particular de París como los óleos

² La autoría de este documento viene justificada en base a las últimas aclaraciones en torno a las investigaciones de este texto (Solís Alcudia, 2022, 154).

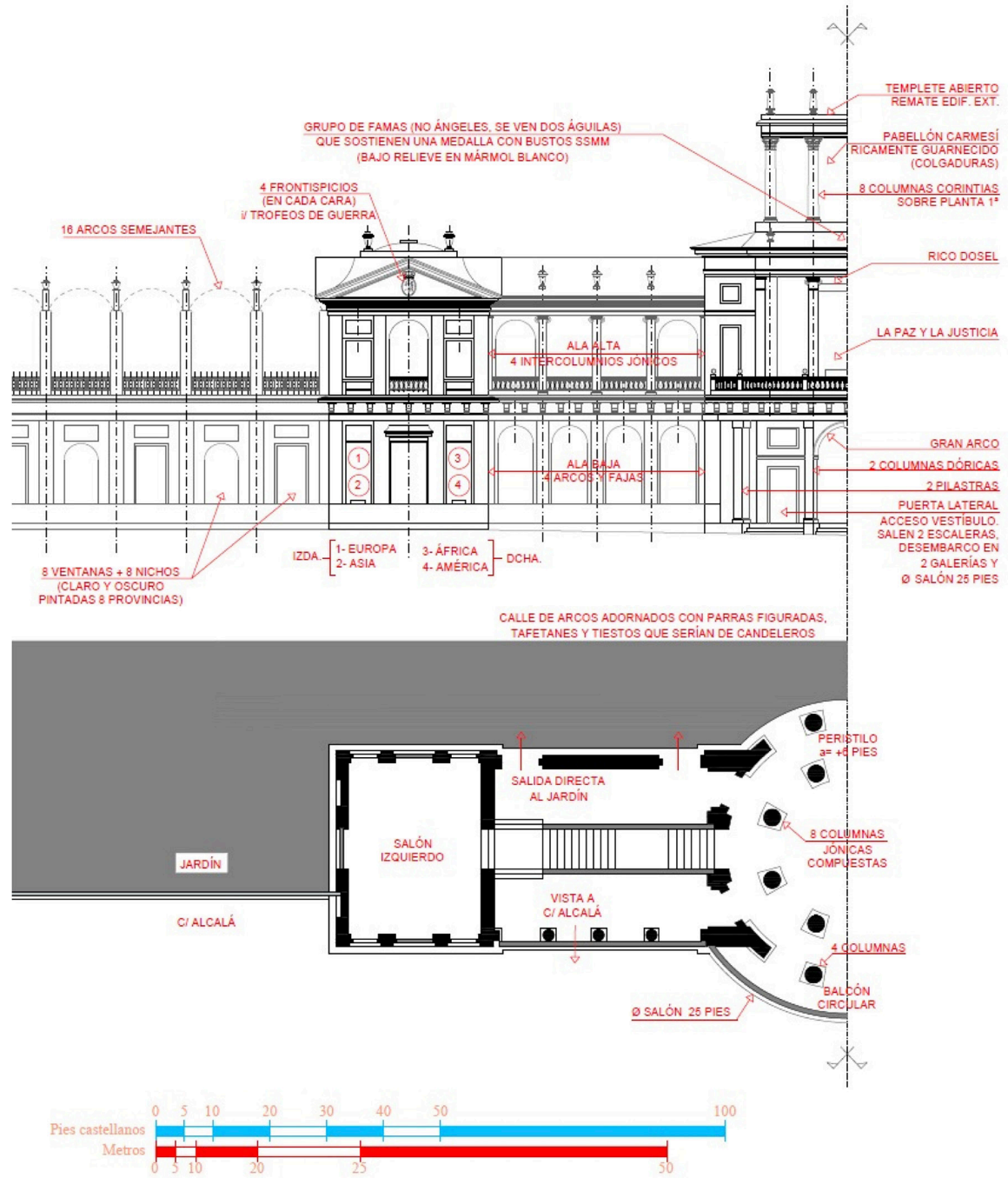


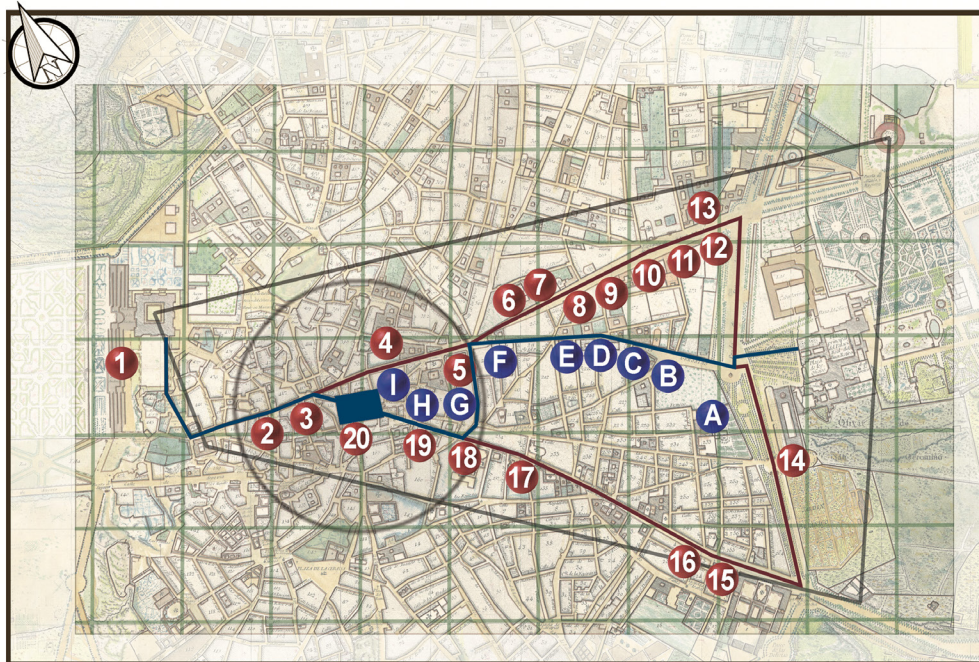
Fig. 3. Proceso de trabajo con la traslación de datos obtenidos en la Descripción de los ornatos sobre la malla de alambre resultante de la vectorización de la planta y alzado de la arquitectura efímera para la casa del Duque de Alba en 1789. © Isabel Solís-Alcudia.



Fig. 4. Posición del ornato con respecto al jardín y palacio de Buenavista en la maqueta de León Gil de Palacio (1830), Madrid, Museo de Historia de Madrid.



Sistema gráfico sobre el Modelo de Madrid (1830) a escala con malla de control, y el itinerario de la "carraza" del día 21 de la celebración madrileña de 1789 en Madrid, con la ubicación de los ornatos efímeros en el orden del recorrido real: (1) JARDINES, PALACIO Y PERSPECTIVAS PINTADAS, (2) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE CAMPOMANES, (3) ARCO DEL REAL COLEGIO DE PLATEROS, (4) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE MONTEALEGRE, (5) REAL CASA DE CORREOS, (6) REAL CASA DE ADUANA, (7) REAL CASA DE LA ACADEMIA DE LAS TRES NOBLES ARTES, (8) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE VALDECARZANA, (9) HOSPEDERÍA DE LOS PP. DE LA CARTUJA DEL PAULAR, (10) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDESA DE BENAVENTE VIUDA, (11) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE CAMPO DE ALANGE, (12) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE ALCAÑICES, (13) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} DUQUE DE ALBA, (14) REAL JARDÍN BOTÁNICO, (15) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE MONREAL, (16) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE COGOLLUDO, (17) CASA DEL SEÑOR MARQUÉS DE PORTAGO, (18) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE O-REILLY, (19) CASA DE LA DIPUTACIÓN DE LOS CINCO GREMIOS MAYORES, y (20) PLAZA MAYOR DE MADRID. © Isabel Solís Alcudia.



Sistema gráfico sobre el plano de Madrid de Tomás López (1785) a escala con malla de control, y el itinerario de la "carraza" del día 23 de la celebración madrileña de 1789 en Madrid, con la ubicación de los ornatos efímeros en el orden del recorrido del séquito real: (1) JARDINES, PALACIO Y PERSPECTIVAS PINTADAS, (2) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE CAMPOMANES, (3) ARCO DEL REAL COLEGIO DE PLATEROS, (4) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE MONTEALEGRE, (5) REAL CASA DE CORREOS, (6) REAL CASA DE ADUANA, (7) REAL CASA DE LAS TRES NOBLES ARTES, (8) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE VALDECARZANA, (9) HOSPEDERÍA DE LOS PP. DE LA CARTUJA DEL PAULAR, (10) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDESA DE BENAVENTE VIUDA, (11) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE ALCAÑICES, (12) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE CAMPO DE ALANGE, (13) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE MONREAL, (14) REAL JARDÍN BOTÁNICO, (15) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE ALCAÑICES, (16) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE COGOLLUDO, (17) CASA DEL SEÑOR MARQUÉS DE PORTAGO, (18) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE O-REILLY, (19) CASA DE LA DIPUTACIÓN DE LOS CINCO GREMIOS MAYORES, y (20) PLAZA MAYOR DE MADRID, y los ornatos efímeros del día 23 en el mismo orden del recorrido: (A) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} DUQUE DE VILLAHERMOSA, (B) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE VALMEDIANO, (C) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} DUQUE DE MEDINACELI, (D) ARCO DEL EX.C.^{mo} S.^{to} DUQUE DE HUJAR, (E) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE LAS HORRAZAS, (F) CASA DEL SEÑOR DON ANTONIO SESMA, (G) CASA DE LA IMPRINTERIA REAL, (H) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} MARQUÉS DE LAS HORRAZAS, (I) CASA DEL EX.C.^{mo} S.^{to} CONDE DE TEPA. © Isabel Solís Alcudia.

Fig. 5. Proceso de traslación de datos planímetros con la yuxtaposición de varios sistemas gráficos. © Isabel Solís-Alcudia.

sobre lienzo que se encuentran en el Museo de Historia de Madrid. En segundo lugar, la aguada de Isidro González Velázquez fechada en 1834, aunque probablemente se realizó durante los días que estuvo el ornato en pie, y sería retocada después del regreso del arquitecto de su viaje como pensionado por Francia e Italia (1790-1795) lo que explicaría la fecha tan posterior, de hacia 1834, de la acuarela (Moleón Gavilanes, 2009). En tercer lugar, la *Perspectiva del ornato de la casa del duque de Alba para esta celebración, obra de D. Juan de Villanueva, según se deduce de los planos y explicación incluidos en la Descripción de los Ornatos*, Madrid, 1789, realizada por el arquitecto Luis Moya (1904-1990) (Moya Blanco, 1952, p. 19) (Fig. 2).

Las características del clasicismo al que responde el ornato efímero de la casa del duque de Alba, levantaron el interés de Pedro Bidagor, conocido urbanista de la autarquía, que publicó un estudio en la revista *Reconstrucción* en 1945.

Una fuente importante de estudio ha sido la cartografía de Tomás López de Vargas Machuca, *Plano topográfico de la Villa y Corte de Madrid*, de 1785 (López de Vargas, 2022), porque era preciso ubicar la arquitectura efímera de la calle de Alcalá para realizar un análisis urbanístico. Hemos completado este material cartográfico con la yuxtaposición de una fuente plástica, *Modelo de Madrid*³ (Peñarato, 2015), que nos ha proporcionado altura, dimensión y volumetría para trabajar en la perspectiva tridimensional que precisábamos para la reconstrucción virtual de esta arquitectura (Figs. 3 y 4).

Durante el trabajo, nos ha sorprendido la fiel equivalencia entre el *Modelo de Madrid*, es decir, la maqueta de 1830, y el plano de Tomás López de 1785; una fiabilidad topográfica que ya estudió Ortega Vidal, quien desarrolló un sistema gráfico para el estudio de los distintos documentos planimétricos de la época (Ortega Vidal, 2000). Hemos georreferenciado esta arquitectura villanoviana con la localización geográfica que ofrecen los sistemas SIG (ETRS89, European Terrestrial Reference System) para la traslación de todos los datos. A su vez, consideramos el sistema de coordenadas universal transversal de Mercator (UTM) para evitar la distorsión producida en la proyección de una superficie elipsoidal y el plano (Fig. 5). Estos sistemas de georreferenciación, junto al histórico de catastro, nos ha aportado la viabilidad de las dimensiones de los edificios.

La hipótesis reconstructiva virtual del ornato: metodología, argumentos y contexto

El ornato efímero ideado por Juan de Villanueva fue el más sofisticado y original de todas las arquitecturas efímeras realizadas para esta fiesta, que sin duda tuvieron un sesgo más sobrio y sencillo que los ornatos de la entrada de Carlos III en 1760 (Fig. 6). Después de haber analizado las referencias históricas, tanto textuales como gráficas, vamos a explicar el proceso de construcción de las infografías que comprenden las hipótesis reconstructivas que hemos elaborado y propuesto. Las labores han sido inminentemente técnicas, empero importante precisar, en pro de la transparencia de todo el proceso, que se ha tomado como guía las referencias metodológicas ensayadas anteriormente con otras propuestas dentro del Proyecto FEST-Digital (Flor *et al.*, 2022).

3 La maqueta de Madrid conocida como Modelo de Madrid, fue realizada por el teniente coronel del Real cuerpo de Artillería D. Dionisio León Manuel Gil de Palacio y Tamarriá (encomendada por Real Orden el 13 de noviembre de 1828). Fue encargada por el rey Fernando VII por mediación de su hermano el infante Francisco de Paula y a través del director general de Artillería, muestra una calidad de ejecución y un valor testimonial, excepcional. Está construida en diez bloques irregulares de madera de chopo, cartulina dibujada y pintada, corcho, serrín, papel pintado, vidrio y plomo. Se encuentra expuesta en el Museo de Historia de Madrid.

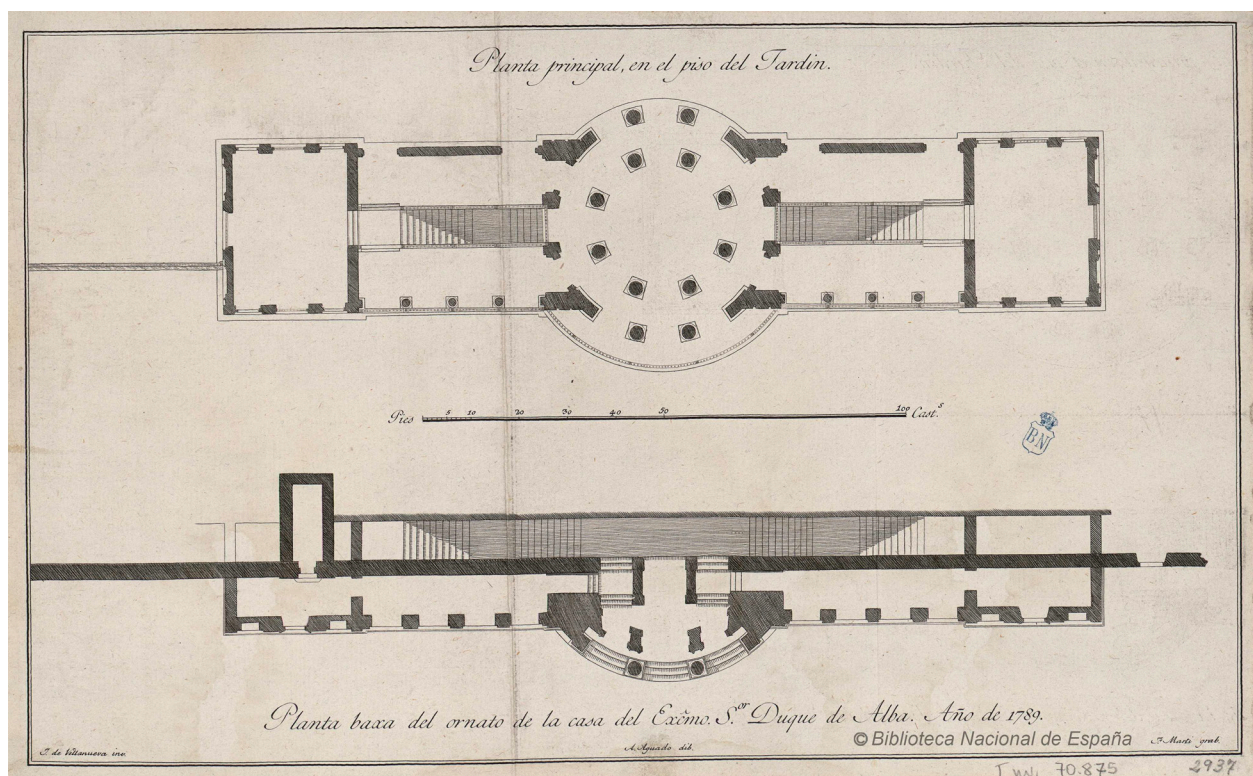


Fig. 6. Francisco de Paula Martí Mora, Planta del Ornato de la casa del Exc.ºmo. Señor Duque de Alba. En *Descripción de los ornatos públicos...* En la Imprenta Real de Madrid, 1789.

Iniciamos la reconstrucción virtual del ornato efímero villanoviano con la construcción del terreno sobre el que se asentaría, considerando su contexto físico y geográfico (Fig. 7). El principal motivo fue porque actualmente las características del terreno es lo único tangible y real que ha llegado a nuestros días, además de ser un elemento clave sobre lo que poder comenzar. Madrid es una ciudad que cuenta con unas características orográficas particulares, alejadas de un terreno llano. Se trata de una zona compuesta por diferentes montículos que provocan ascensos y descensos, lo que afecta a la configuración urbana y su percepción visual. Teniendo en cuenta estos aspectos, la construcción del terreno o suelo de la zona que se iba a representar, se realizó a través de la exportación de los datos orográficos del Instituto Geográfico Nacional (IGN).

En este primer paso del proceso técnico, se emplearon los datos obtenidos del IGN para importarlos a la suite de creación de contenido 3D donde elaborar la hipótesis reconstructiva, el software libre *Blender*. Esta aplicación multiplataforma, tiene integrada una amplia gama de herramientas como Modelado, Renderizado, Composición, Texturizado, etc. Una vez insertados los datos en el programa de diseño y aplicación 3D, construimos una superficie escalada del terreno de Madrid a partir de los mismos. Los elementos resultantes se integrarán adecuadamente en el proceso de trabajo por su capacidad para ser exportados a motores de desarrollo más avanzados 3D.

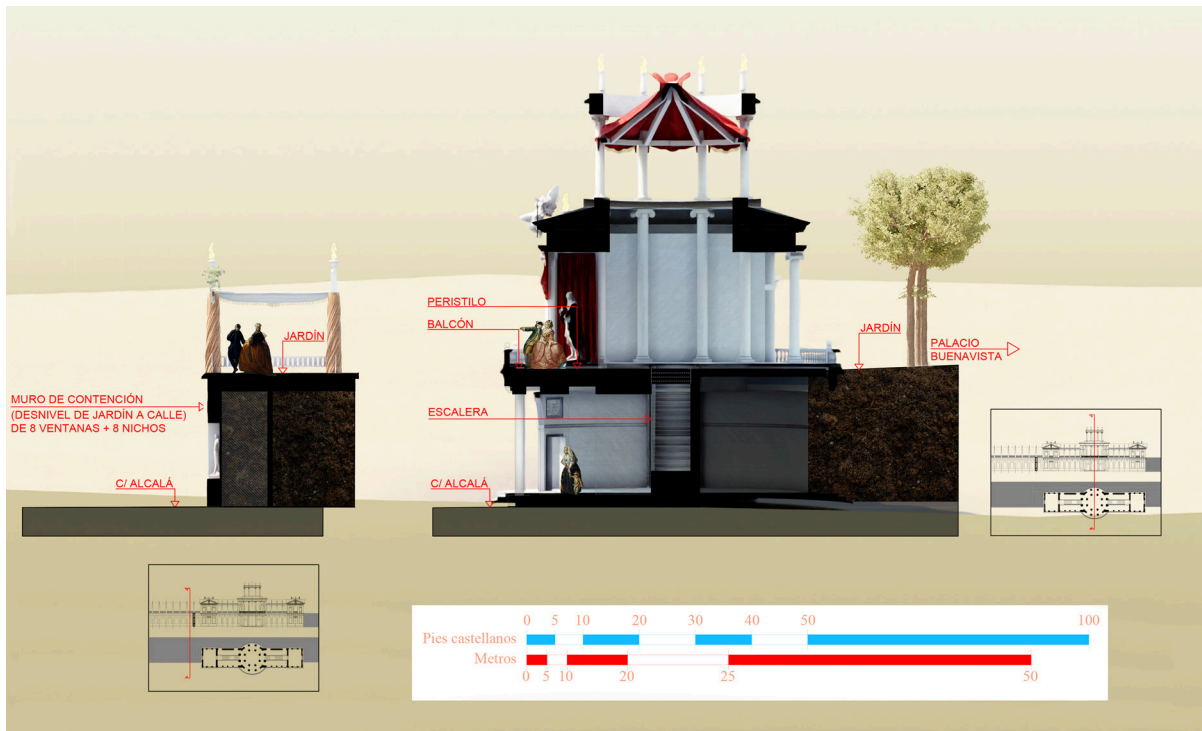


Fig. 7. Infografía de la sección transversal del ornato de la casa del Duque de Alba desde su eje principal en el módulo central. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández e Isabel Solís-Alcudia.

A continuación, pasamos a estudiar la configuración de las manzanas y elementos actuales, con respecto a los existentes en el momento del festejo. Puesto que la finalidad de este trabajo es la de generar una imagen de la ciudad de Madrid para evocar su existencia, ha sido preciso incorporar otras arquitecturas del entorno.

Ante todo, al realizar un solapamiento entre una vista aérea georreferenciada actual de Madrid, el terreno previamente creado y el plano de Tomás López (Fig. 8), se hacen evidentes las importantes modificaciones urbanísticas que ha sufrido toda la zona. La mayoría de construcciones actuales con interés en incluirlas en la hipótesis reconstructiva de ese perímetro, no corresponden con las que existían en el momento del festejo. Este hecho supone una complejidad extra al tener que profundizar en todas las construcciones aledañas y sus proximidades. Entre las más destacadas estarían: el actual Banco de España de Madrid donde estuvo el desaparecido Palacio de Alcañices, el espacio que hoy ocupa el Ayuntamiento de Madrid que entonces eran zonas ajardinadas y otras edificaciones, la fuente de la Cibele que estaba desplazada y más próxima al palacio de Buenavista de donde se encuentra actualmente -en el centro del cruce de las vías de la calle Alcalá con el Paseo del Prado- (Lopezosa Aparicio, 2000), y la desaparecida plaza de toros, también ubicaba en las proximidades.

Con todos estos elementos a tener en cuenta, se pasó a analizar la aguada de Isidro González Velázquez en la que se representa el ornato de la Casa del duque de Alba y su entorno. Esta represen-

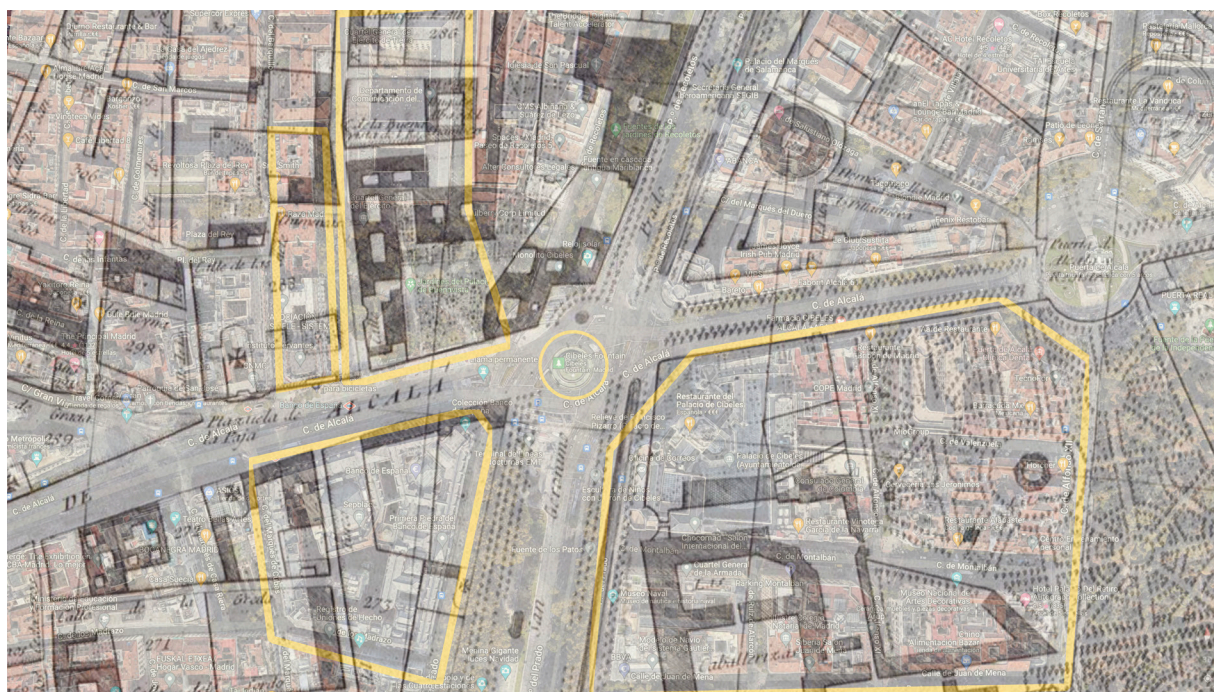


Fig. 8. Fotomontaje de la superposición de la cartografía histórica y la vista aérea actual de Madrid de la calle Alcalá. Elaboración propia.

ración gráfica nos sirvió para decidir sobre la delimitación inicial en el proceso de construcción virtual, y así construir todas las edificaciones que en esa obra se representan. Son un total de cinco edificios o elementos principales: el Palacio de Alcañices, la fuente de Cibeles, la Puerta de Alcalá, y como es evidente, el Palacio de Buenavista y la arquitectura efímera del testero de su Jardín.

Las informaciones acerca de los parcelarios y sus correspondientes dimensiones son de gran ayuda y suponen una complejidad moderada en lo que respecta al procesado y utilización de dichos datos o referencias. Las edificaciones que ocupan u ocupaban estas áreas de terreno quedan reflejadas en las cartografías históricas y pueden correlacionarse con respecto al plano actual de esa zona y las escalas de las mismas. Empleamos este recurso de correlación para el levantamiento del Palacio de Alcañices para disipar las dudas dimensionales que planteaba su desaparición.

El Palacio de Alcañices supone un elemento importante a tener en cuenta en este proceso por su ubicación y visibilidad con respecto al ornato principal de este proyecto. Fue importante en el proceso una estampa en la que se representa parte de la fachada con los ornamentos que se configuraron y elaboraron para la misma festividad. Una estampa que además estaba escalada y permitía un cotejo más exacto, pese a las posibles inexactitudes de las escalas gráficas (Fig. 9). Es trascendental dejar constancia de lo útil que resultaron las obras pictóricas de Antonio Joli, expuestas en el Museo de Historia de Madrid (Urrea Fernández, 2012, p. 100), puesto que se representa la calle de Alcalá a la altura de la intersección del Palacio de Alcañices en diferentes ocasiones (Garín Llombart and Ros de Barbero, 2014, p. 29) (Romano, 1930, p. 23); así como la acuarela, guache y tinta sobre papel de François Li-

gierh. 1800, *Vista del Salón del Prado* (Lopezosa Aparicio, 2005, p. 447), y la Vista de la calle de Alcalá de John Frederick Lewis h. 1832-1834 (Alzaga, 2023, p. 153).

Con estas imágenes apreciamos diferentes puntos de vista, con sus correspondientes cromatismos, siendo además, próximas cronológicamente al ornato estudiado. Asimismo, nos han ayudado a descartar otras referencias gráficas pictóricas que ofrecen una visión modificada del palacio, pues se entiende que con el devenir de los años el inmueble sufrió modificaciones estilísticas y arquitectónicas.

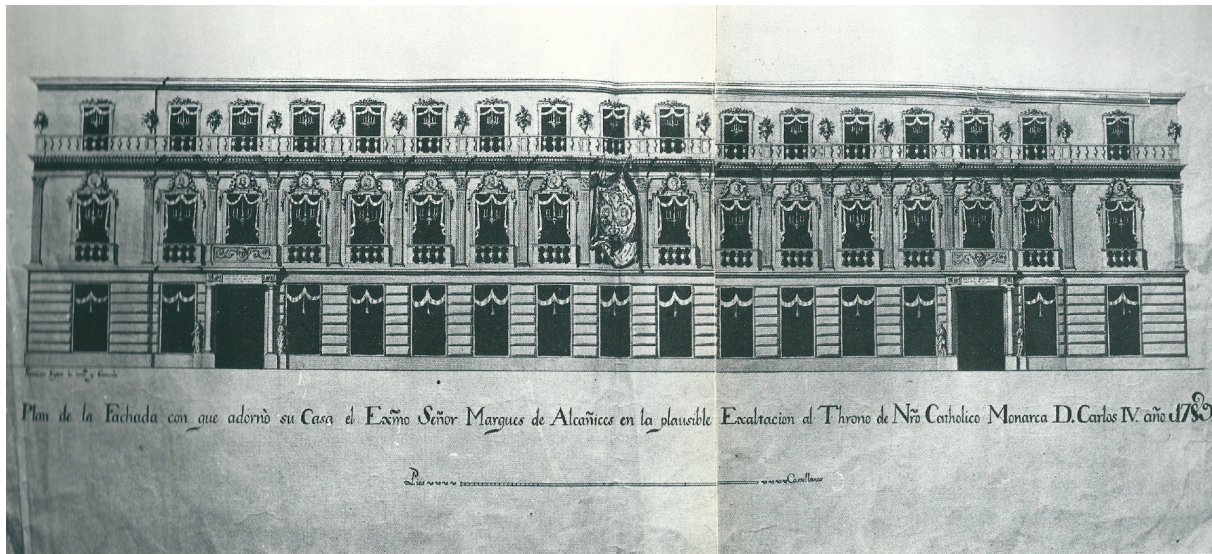


Fig. 9. Proyecto para el ornato levantado en la casa del marqués de Alcañices, dibujo de Francisco López, 1789. Academia de la Historia, Madrid.

Por ejemplo, *Madrid a vista de pájaro desde la plaza de toros de la calle de Alcalá*, h. 1855, litografía de Alfred Guesdon (Museo de Historiad e Madrid, inv. 1.857).

Una vez levantado en 3D el Palacio de Alcañices con sus ornamentos y su policromía para el fasto de 1789 (Fig. 10), se continuó con la construcción de todas las arquitecturas aledañas hasta llegar a la fuente de Cibeles y la Puerta de Alcalá. La construcción virtual de estos dos diseños, fue un trabajo realizado a partir de fotogrametrías digitales conseguidas de réplicas de pequeñas dimensiones. Después se escalaron y fueron importados al proyecto. Acto seguido, se ajustaron las texturas y materiales obtenidos siguiendo las propuestas inmersivas de Solís (Solís Alcudia, 2022). En consecuencia, se intentaba dotar a la Puerta y a la Fuente con una textura verosímil.

Una vez concluidas las arquitecturas y elementos que articulan la escena de esta investigación, era el momento de abordar la arquitectura efímera diseñada por Juan de Villanueva. En primer lugar, lo que se realizó fue la vectorización escalada del grabado en el que se representa parte de la fachada principal y las dos plantas seccionadas. Durante este proceso de trabajo, el análisis y la discusión, configuraron la reconstrucción virtual. Esto fue debido a la complejidad que manifestó el ornato efímero



Fig. 10. Hipótesis reconstructiva del desaparecido Palacio de Alcañices y los aderezos y decoraciones proyectados para la proclamación de Carlos IV.
© Juan-Salvador Sanabria-Fernández.

para responder a las necesidades técnicas y estructurales, puesto que debían verse reflejadas en la hipótesis reconstructiva sin dar pie a arquitecturas fantasiosas imposibles.

Los materiales donde quedaba representada esta arquitectura efímera (plantas, alzados, perspectivas, etc.) no ofrecían toda la información necesaria para un levantamiento tridimensional, por lo que hubo que tomar algunas decisiones en base a indicios funcionales, como son las escaleras internas con las que contaba este artefacto, o su forma adaptada a la estructura del jardín.

El acomodo de la arquitectura efímera dependía del desnivel entre calle de Alcalá, jardín y palacio. La planta alta del ornato se apoyaba en la estructura que hacía de contrafuerte en las paredes del jardín, un testero sobrio y sin decoración. Dado que la zona ajardinada estaba sobre elevada y la planta alta del conjunto arquitectónico se apoyaba directamente sobre el mismo, *con arreglo á estas circunstancias el Arquitecto mayor de Madrid, Don Juan de Villanueva, dispuso rompiendo la pared que sostiene el piso del jardín, las entradas y subidas que las estampas demuestran en plantas y alzado* (Ponz, 1789, p. 22). Considerando que esta apertura del muro se produce en zona aún de desnivel del terreno, no es arriesgado decir que Villanueva tuvo que idear una ingeniosa solución donde parte del peso descansara sobre el muro de contención y los propios terrenos del jardín. Por lo que resulta un gran cuerpo central con comodidad en los usos sin prescindir de decoro y sencillez, *la buena Arquitectura* (Ponz, 1789, p. 25).

Una vez resueltos los condicionantes relacionados con la estructura general, se comenzó el modelado de la arquitectura provisional. Para garantizar cierta operatividad, la estructura se dividió en

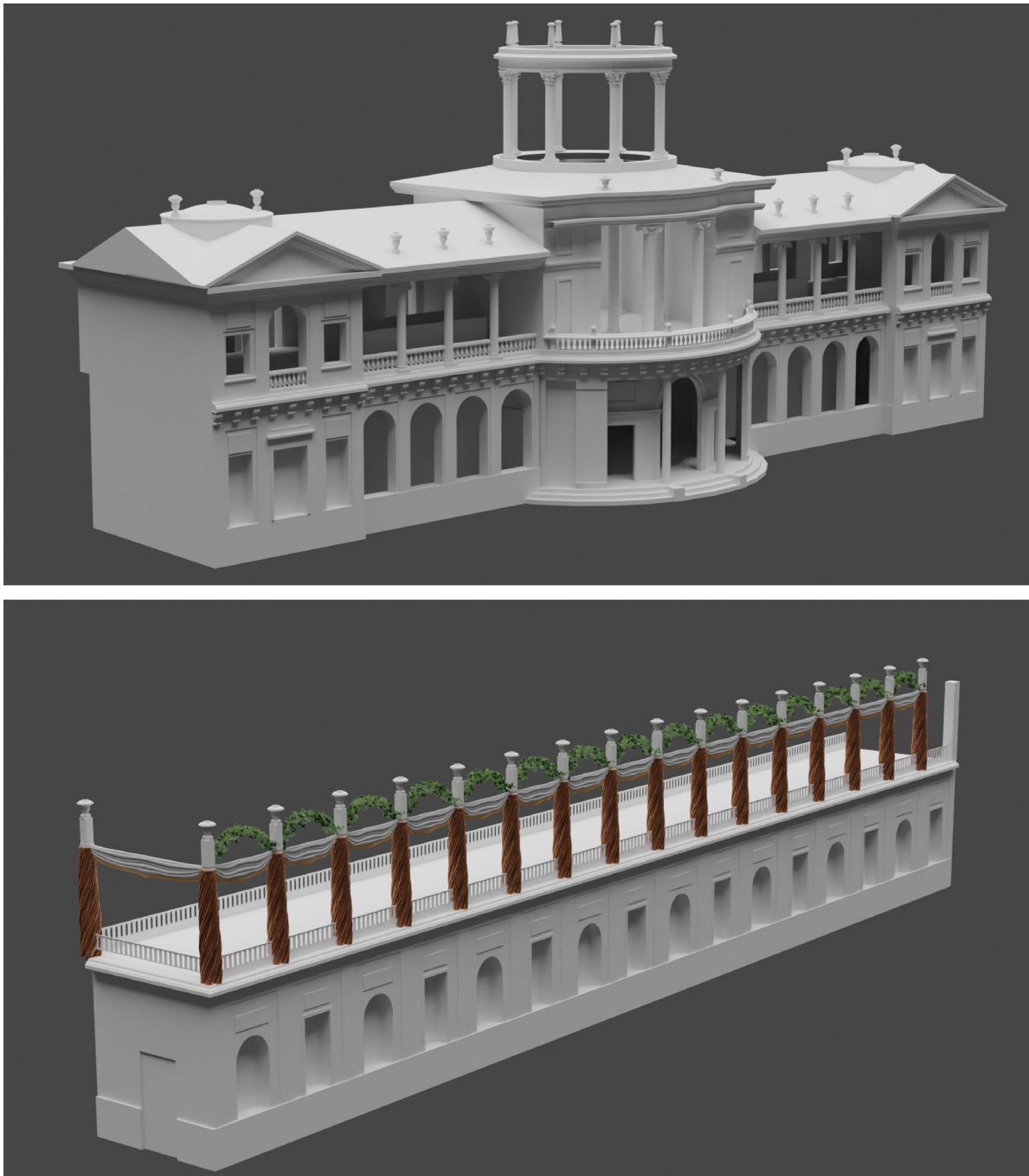


Fig. 11a. Vistas del proceso de construcción y modelado tridimensional de la arquitectura efímera del ornato para el palacio de Buenavista. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández.

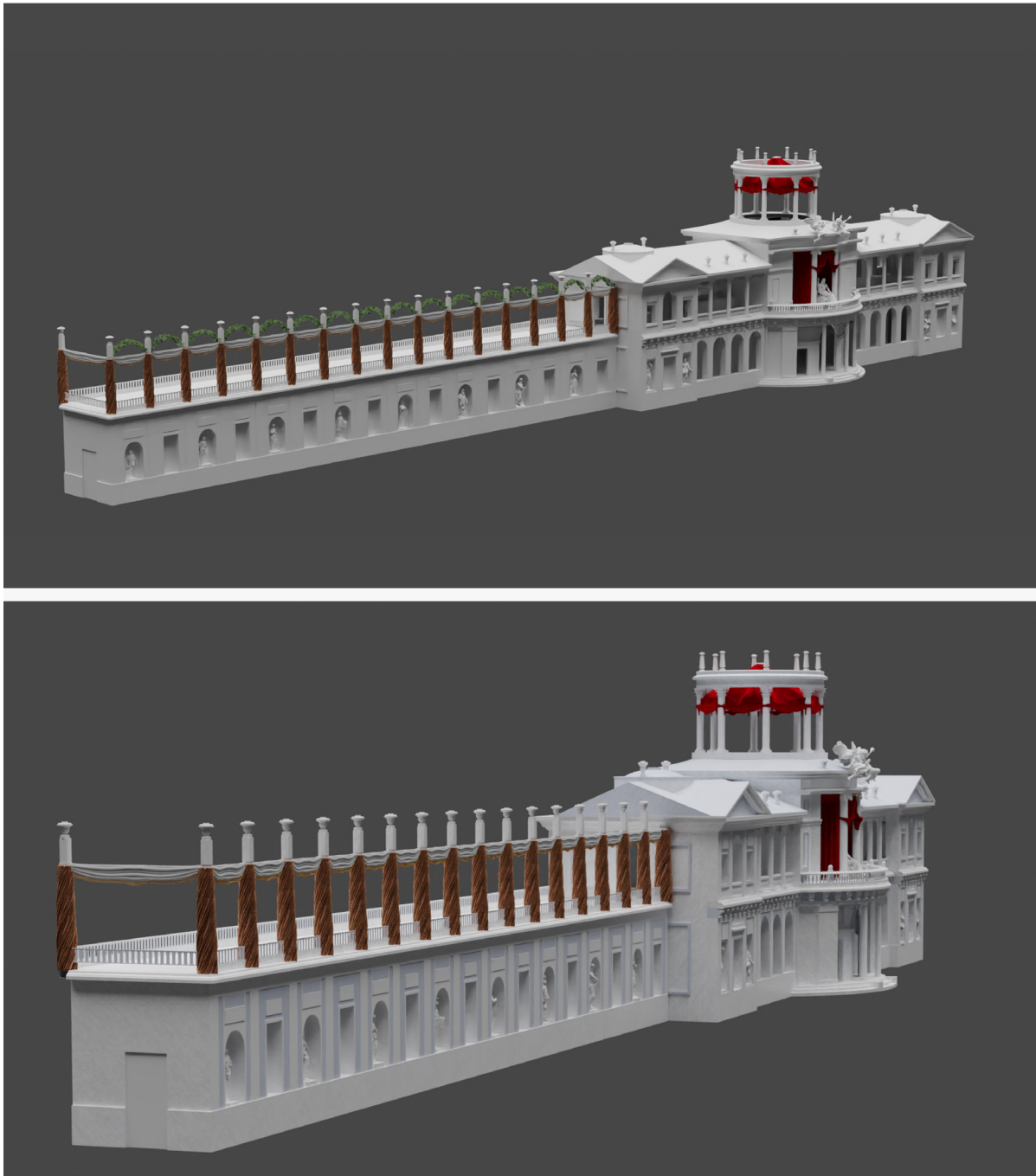


Fig. 11b. Vistas del proceso de construcción y modelado tridimensional de la arquitectura efímera del ornato para el palacio de Buenavista. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández.



Fig. 12. Vista general de la hipótesis reconstructiva del ornato efímero del Palacio de Buenavista y su contexto arquitectónico tomando como punto de vista la Calle Alcalá en sentido descendente. ©Juan Salvador Sanabria-Fernández.

módulos correspondientes a las dos portadas laterales, las galerías, la portada principal y la pasarela de la parte occidental (Figs. 11a y 11b). Dispuestos de esta forma, se levantaron muros, arcadas, escaleras, balaustradas, frontones, techumbres, ventanas, columnas y sus correspondientes capiteles, todo ello siguiendo las descripciones textuales y las fuentes gráficas.

Finalizado el modelado digital de las arquitecturas, se procedió a incorporar los elementos ornamentales. Se añadieron elementos textiles como cortinajes y doseles, y todos los elementos escultóricos con los que contaba el conjunto arquitectónico. Si bien es cierto, que no hay constancia específica de las esculturas originales que componían este artefacto, incorporamos elementos o esculturas que respondían al estilo neoclásico y villanovino con la intención de dar una visión volumétrica de conjunto.

Una vez resueltos los trabajos de modelado, se continuó aplicando las texturas obtenidas en la *Descripción de los ornatos* y en la aguada de Isidro González Velázquez. De un lado, la información textual narrada que muestra parte de esa cromaticidad, y de otro lado, la imagen claramente visual de la policromía neoclásica de la aguada, que muestran en gran medida una correspondencia en los datos ofrecidos. Ejemplo de ello, son los acabados marmóreos blancos de parte de la arquitectura, así como de las esculturas, al igual que los tejidos.

La monumentalidad de la construcción impide una visualización del conjunto, y los excesivos elementos decorativos resaltan este hecho. No obstante, se pone de manifiesto que el edificio cuenta



Fig. 13. Vistas generales del proceso de construcción y modelado tridimensional del contexto urbano y la arquitectura efímera del ornato del palacio de Buenavista. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández.

con un diseño y estructura muy equilibrados propios del neoclasicismo. Con todo, y a pesar que el campo de visión imposibilita al espectador poder tener una imagen general, hemos obtenido diferentes imágenes de resultados que ofrecen un enfoque más real que fingido, y más verosímil que engañoso (Fig. 12).

Conclusiones

El gran volumen de edificaciones necesarias para llevar a cabo esta hipótesis, ha supuesto una gran complejidad en la búsqueda de datos que nos ofrecieran una mayor fidelidad en los resultados. Esto a su vez, provocó el incremento de los tiempos de procesados y los recursos de hardwares y softwares necesarios para la obtención del trabajo final.

El resultado del nivel del suelo dista del que hubiese habido en el momento del fasto. Sin embargo, dejar el terreno plano no era una opción acertada, y haber tomado los datos orográficos del IGN nos ha proporcionado una aproximación más cercana a este aspecto, a pesar de las diferencias más que probables que ha producido el paso de los años y los sucesivos pavimentos con los que ha contado esta zona de Madrid.

La ausencia parcial de información o referencias específicas en los elementos ornamentales, hace que no se puedan definir exhaustivamente piezas como las esculturas. Por consiguiente, se han

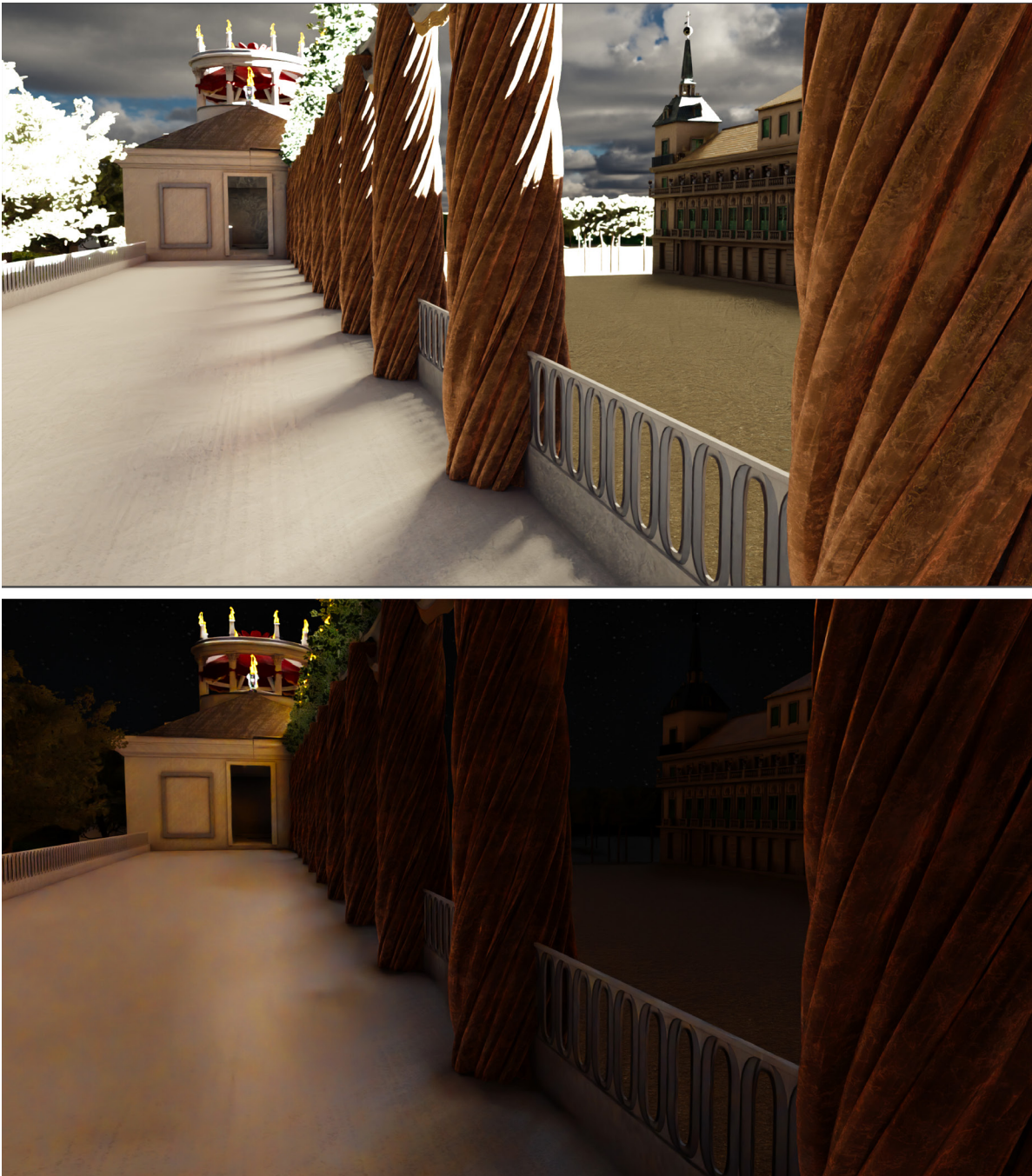


Fig. 14. Hipótesis reconstructiva comparativa de los diferentes sistemas de iluminación diurnos y nocturnos desde el ornato del palacio de Buenavista.
© Juan-Salvador Sanabria-Fernández.



Fig. 15. Hipótesis reconstructiva del ornato efímero y el contexto arquitectónico tomando como punto de vista la esquina del Palacio de Alcañices. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández.

intentado aproximar en el estudio científico de este trabajo para ofrecer una visualización del conjunto y descubrir un ambiente escenográfico, pero siempre manteniendo la objetividad y la veracidad a las hipótesis aplicadas (Sanabria-Fernández, 2023). Se ha generado un sistema de colores específico para este estudio en las masas de grises de cada una de las partes reconstruidas (Fig. 13), alejado de un mapa adaptado a la escala de valores del proyecto Byzantium 1200⁴, dada la complejidad del proyecto, y puesto que las evidencias históricas son mínimas.

Algunos aspectos de las estructuras creadas en el proceso de modelado 3D nos han hecho reflexionar sobre las hipótesis empleadas. Verbigracia de ello, es el caso del dosel principal del cuerpo central superior, que nos hace seguir debatiendo si los doseles de menor volumen, y más concretamente los ubicados entre los postes de la zona de la galería descubierta, eran textiles o cartonajes planos pintados que simulaban estos elementos. Así como el asunto de los adornos florales en las galerías superiores de la arquitectura efímera, por el mismo motivo. Análogamente, como en todo el estudio científico de este trabajo, hemos mantenido el principio de imparcialidad con el objeto sometido a consideración, y tratado en base a la verdad que conocemos.

4 Véase < <https://byzantium1200.com/>>, consulta: 25/05/2023.



Fig. 16. Hipótesis reconstructiva del ornato efímero del Palacio de Buenavista y su contexto arquitectónico con los sistemas de iluminación nocturnos. © Juan-Salvador Sanabria-Fernández.

Las imágenes de resultado con configuraciones lumínicas diferentes, simulando la inclinación y orientación del sol en fechas de la festividad a diferentes horas (Fig. 14), nos proporcionaron nuevas informaciones. Se pudo comprobar que la aguada de Isidro Velázquez corresponde perfectamente a una realidad en lo que a luces y sombras se refiere, dado que hay una afinidad y correlación muy próxima en las sombras proyectadas con respecto a la orientación de la calle (Fig. 15).

Asimismo se realizaron simulaciones de cómo pudo ser la iluminación nocturna de la representación virtual ensayada a través de los sistemas de iluminación artificial que se proyectó para la edificación (Fig. 16). Todo ello, desde diferentes puntos de vistas e intentando atender a lo que en los textos se describe: *Lo que no podemos menos de aplaudir, es la pompa de las iluminaciones; en donde no eran solo para celebradas la varia disposición de las luces de muchos colores, la grata claridad que resultaba de verse la luz no la llama, y la gran copia de once mil vasos distribuidos en el aspecto exterior del ornato... Las columnas del templete abierto del remate se veían de cerca con la claridad circunvecina, de lejos no se distinguían por el ayre interpuesto. De aquí nacia que la iluminacin de la cornisa circula del templete parecía que estaba en el ayre, y formaba en el cielo un anillo hermosísimo con los colores del arco iris... Esta iluminación duró las tres noches de las fiestas, y se repitió con triplicado aumento el día 3 de Octubre, en que el Señor Duque dio su convite...* (Ponz, 1789, 26).

Reflexiones

La reconstrucción tridimensional de la arquitectura efímera de Juan Villanueva para embellecer el testero que mediaba entre la calle de Alcalá y el jardín del palacio de Buenavista, casa del Duque de Alba en 1789, ha permitido identificar una serie de características comunes. Las estructuras están formadas por un núcleo de madera que está revestido con materiales como yeso, papel maché o tela, pero que a su vez, son capaces de cumplir el objetivo constructivo de las arquitecturas permanentes. Las fachadas están decoradas con elementos arquitectónicos y escultóricos de inspiración clásica, como columnas, frontones, estatuas y relieves, y que claramente fueron campo de experimentación, en este caso, para el arquitecto Juan de Villanueva⁵.

Los resultados de la recreación virtual de las arquitecturas efímeras puede permitir a los interesados experimentarlas en un entorno inmersivo. De forma que puedan caminar por las estructuras, admirar las decoraciones y escuchar los sonidos de la época. La recreación virtual es una herramienta útil para la educación y la divulgación cultural, en tanto son un testimonio de la importancia de la cultura y el arte en la vida pública de la España del siglo XVIII, que permite a los investigadores y al público en general conocer mejor este patrimonio cultural.

Referencias bibliográficas

- Alzaga, A. (2023) 'Vista de la calle de Alcalá', in *Madrid en la Colección Abelló*. Ángel Aterido. Madrid: El Viso S. A.
- Bidagor Lasarte, P. (1945) «Ornatos públicos con que Madrid solemnizó la exaltación al trono de los Reyes Don Carlos IV y doña María Luisa de borbón», *Reconstrucción*. Dirección general de regiones devastadas y reparaciones, Ministerio de la Gobernación, (51), pp. 73-82.
- Bonet Correa, A. (1983) *La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen. En Los ornatos públicos de Madrid en la Coronación de Carlos IV [Facsimil]*. Editado por G. Gili. Barcelona: Servicio de Publicaciones.
- Bonet Correa, A. (1993) «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba: Revista de Arte*, (13), pp. 23-70.
- Fernández Delgado, J. (1984) «Política y memoria del buen gusto: Las fiestas reales de 1789», *Goya: Revista de arte*. Fundación Lázaro Galdiano, (181), pp. 63-67.
- Flor, P. et al. (2022) «Retórica del color:: policromía de lo efímero vs. policromía digital», en *Efímero y virtual*:

5 Unos años antes, en 1784, Juan de Villanueva, junto a un jardinero, Pablo Bourelou, ensayaba en el sentido literal del término, un tholos pétreo para el Jardín del Príncipe, del príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. Y en su proclamación levantó como remate ese mismo tholos en el ornato del duque de Alba, una de las arquitecturas más alegres y fascinantes del acontecimiento que nos ocupa. Al respecto, el historiador Carlos Sambriño califica este ornato de ejemplo de arquitectura alegre y despreocupada y atrevida. Señala que esta grandiosa composición, con un templo monóptero, recuerda un pequeño boceto que realizó Villanueva en uno de sus dibujos durante su estancia en la Academia en Roma. Ya añade que es de estilo festivo, ligero, caprichoso y cortesano, supone una síntesis entre la arquitectura del quinientos y la influencia paladiana. Pero a la postre, este ornato es un preludio de la arquitectura pintoresca y llena de fantasía del periodo fernandino. "Villanueva llevó al estanque de los peces del Jardín del Príncipe de Aranjuez, ... un tholos de diez columnas de mármol verde oscuro y vetas blancas con basas y capiteles jónicos de mármol blanco, pedestales y arquivadas de mármol de San Pablo, cúpula emplomada y coronada originalmente por un dragón vaciado en plomo y dorado. Pues bien, recuérdese que en ocho de sus intercolumnios, dejando el noveno como acceso, se colocaron en 1789 sendas estatuas de mármol negro que representaban ídolos de los antiguos egipcios." (Moleón, 2009, p. 37). Luis Moya comparó el ornato de la casa del duque de Alba en 1789 con los proyectos del entonces Real Gabinete de Historia Natural, hoy Museo del Prado, el gran legado del arquitecto neoclásico (Moya, 1952, p. 18-25). Entre otros ejemplos de remate en forma de tholos, hemos localizado una aguada de dos colores sobre papel (479 x 647 mm) de un diseño de Isidro Velázquez copiada por su sobrino Vicente López en 1823 del Proyecto de Iglesia Cimenterial. Planta sección longitudinal y alzado principal. (Moleón, 2009, p. 485). El acontecimiento nos da para unir, pues, Arte, Ciencia y Naturaleza. El espectáculo aún el papel de único ente, su mensaje, que es social, político y artístico lo desempeña la arquitectura efímera (Bonet, 1993).

Rescates digitales de artefactos provisionales, 2022, ISBN 978-84-9159-471-0, págs. 85-118. UJA Editorial, pp. 85-118.

- Garín Llombart, F.V. and Ros de Barbero, A. (2014) *Colección Abelló. El Viso S. A.* Madrid: CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía.
- Gazeta (1789) «Gazeta extraordinaria de Madrid de los días 21, 22 y 23 de septiembre de 1789», *La Gazeta*, p. 681.
- López de Vargas, M. T. (2022) «Madrid. Planos de población. (1785). 2015», *Instituto Geográfico Nacional - Servicio de Documentación*. Centro Nacional de Información Geográfica.
- Lopezosa Aparicio, C. (2000) «Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, Paseo de Agustinos Recoletos, Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo y Paseo de Atocha». Universidad Complutense de Madrid, pp. 701-707.
- Lopezosa Aparicio, C. (2005) *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Lopezosa Aparicio, C. (2014) 'Imágenes de la ciudad renovada. Antonio Joli cronista del Madrid de Fernando VI', in V. Cazzato, S. Roberto, and M. Bevilacqua (eds) *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni si studi*. Roma: Gsgngemi, 2014.
- Moleón Gavilanes, P. (1988) «La arquitectura de Juan de Villanueva: el proceso del proyecto». Servicio de Publicaciones, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, p. 425.
- Moleón Gavilanes, P. (2009) *Isidro Velázquez, 1765-1840: arquitecto del Madrid fernandino*. Editado por P. Moleón Gavilanes. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Molina Martín, A. (2021) «Cartografías del adorno en las residencias nobiliarias de la corte de Carlos IV: redes y modelos de buen gusto y distinción», *Magallánica: revista de historia moderna, ISSN 2422-779X, Vol. 7, N.º. 14 (Enero-Junio), 2021, págs. 204-235*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 7(14), pp. 204-235.
- Moya Blanco, L. (1952) *Madrid, Escenario de España*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Ortega Vidal, J. (2000) «Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica», *CT: Catastro*. Dirección General del Catastro, (39), pp. 65-85.
- Peñarato, V. (2015) *Sobrevolando el Madrid de 1830: la calle de Alcalá - YouTube*. España: Museo de Historia de Madrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SscTD28Gpzg&list=PLvNqBjdJ6HjP1duKrmNl8Ws1j_fFD0Vmw&index=3 (Accedido: 14 de junio de 2023).
- Ponz, A. (1789) *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltacion al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III, y Doña Luisa de Borbón, y la jura del ... Señor Don Fernando, Principe de Asturias*. Imprenta R. Madrid.
- Rodríguez, P. (1789) *Preveniones y reglas que deben observarse para el mejor orden y quietud en las fiestas Reales dispuestas en celebridad de la exaltacion al trono del Rey N. Sr. Don Carlos IV y jura del ... Principe de Asturias Don Fernando en los días 21, 22, 23 y 24 de septiembre de 1789*, Biblioteca del Banco de España 2016. Signatura: FEV-SV-G-00094_22. Editado por P. Marín. Madrid.
- Romano, J. (1930) 'Galerías artísticas madrileñas. El conjunto de cuadros y magníficas cerámicas de don Félix Boix', *La Esfera*, 847, pp. 21-23.
- Urrea Fernández, J. (2012) *Antonio Joli en Madrid, 1749-1754*. Madrid: Fondo Millar Mir.

- Sambricio, C. (1986) *La arquitectura española de la ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos.
- Sambricio, C. (1988) *El problema del estilo en la arquitectura madrileña del siglo XVIII. A propósito de una colección de dibujos de Juan de Villanueva*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Sanabria-Fernández, J.-S. (2023) 'El ornato barroco del Triunfo de San Fernando de 1671. Hipótesis virtual morfológica y policroma del monumento efímero erigido en la catedral de Sevilla', in *Itinerarios urbanos y celebraciones públicas en la monarquía hispánica durante la Edad Moderna*. Tirant lo Blanch.
- Solís Alcudia, I. (2022) «Correspondencias cromáticas y del lenguaje arquitectónico para una digitalización», en *Efímero y virtual: Rescates digitales de artefactos provisionales, 2022, ISBN 978-84-9159-471-0, págs. 153-172*. UJA Editorial, pp. 153-172.
- Soto-Caba, V. y Solís-Alcudia, I. (2017) «Virtualidad sobre estampas. Un ejemplo de Innovación Docente en el estudio del arte efímero del Antiguo Régimen. Póster», en *I Simposio Nacional sobre Documentalismo del Patrimonio Histórico y Medioambiental (SIDOP): La imagen del Patrimonio: Fotografía y Documentalismo*. Granada.

La evolución del jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) a través de la reconstrucción virtual

Francisco Manuel Espejo Jiménez
Consejería de Educación — Junta de Andalucía

Resumen

El solar que ocupa actualmente el palacio de Fernán Núñez (Córdoba) contó con un huerto que debió formar parte del antiguo castillo mudéjar, germen del nuevo espacio palatino antes de su transformación a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Las nuevas reformas urbanas implantadas en esta centuria, donde el agua jugó un papel fundamental, favorecieron la creación de un jardín, de inspiración cortesana, que ha permanecido hasta nuestros días. El estudio de diferentes fuentes documentales ha permitido reconstruir históricamente este espacio, a la vez que la virtualización nos ha acercado a los distintos estadios temporales, conociendo así la evolución del jardín nobiliario más antiguo que se conserva en la provincia de Córdoba.

Palabras clave

jardín, palacio, Casa de Fernán Núñez, virtualización, patrimonio.

Abstract

The current site occupied by the palace of Fernán Núñez (Córdoba) had an orchard that should have been part of the old Mudejar castle, the start of the new palatial space before its transformation from the second half of the 17th century. The new urban reforms implemented in this century, where water played a fundamental role, favored the creation of a court-inspired garden that has remained to this day. The study of different documentary sources has allowed us to historically reconstruct this space, while virtualization has brought us closer to the different temporal stages, thus learning about the evolution of the oldest preserved noble garden in the province of Córdoba.

Keywords

garden, palace, House of Fernán Núñez, virtualization, heritage.

Introducción

El jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) es un recinto amurallado de planta trapezoidal que se extiende a espaldas del edificio a lo largo de 2.600 metros cuadrados (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC 431.1). Forma parte del conjunto histórico-artístico declarado el 13 de julio de 1983.

Tradicionalmente se ha considerado su fundador a Carlos José Gutiérrez de los Ríos (1742-1795), VI conde de Fernán Núñez, durante la transformación del nuevo inmueble entre 1783 y 1787, creando un jardín neoclásico acorde al estilo del mismo (Zurita, s.f. y Aragonés, 2003, p. 7). Sin embargo, su origen debe trasladarse a 1679, momento en el que se produjo una reordenación de las aguas del señorío, con motivo de la construcción de los molinos de pan locales. Como consecuencia, el huerto, que debió formar parte del antiguo edificio de corte mudéjar, pasó a un lugar de recreo, de inspiración cortesana, para disfrute del tercer conde de Fernán Núñez, Francisco Gutiérrez de los Ríos (1644-1721), siendo reflejo de su personalidad como hombre pre-ilustrado.

Desde su concepción, el espacio mantuvo su configuración original, observándose, no obstante, cierta influencia del jardín inglés con el sexto conde a finales del siglo XVIII. Por otro lado, su carácter hortícola y ornamental no ha sido incompatible, sino totalmente complementario. De hecho, era el alcalde de las huertas locales, hasta 1812, quien cuidaba de su mantenimiento. Posteriormente, el ascenso de la Casa a la condición ducal en 1817 es paralelo al escaso interés de la misma en la estancia palatina, con efímeras visitas de inspección a lo largo del siglo XIX y XX. El jardín, por tanto, quedó relegado a un espacio de disfrute para el personal de la administración. Breves alteraciones se produjeron en las últimas centurias, ligadas a mejorar su utilidad, y su conservación fue escasa, llegando así a una situación de semi-abandono en 1983, momento en el que su propiedad pasó a manos del Ayuntamiento de la villa.

En 1992 se realizó su proyecto de recuperación, por parte de la Escuela Taller, partiendo de un dibujo idealizado de Vicente Mariani en 1787, careciendo de una investigación histórica más profunda, lo que conllevó a graves alteraciones y a la supresión de importantes elementos originales del conjunto, tal y como se podrá apreciar a través de las reconstrucciones virtuales de este trabajo.

Origen

Este jardín no se entendería sin la existencia del agua. Como diría Plinio el Viejo “el agua da origen a ciudades” (Plinio, 2002, p. 695). En este caso, podríamos decir, claramente, que este elemento es su principio fundamental. En la villa de Fernán Núñez, a pesar de la escasez de recursos hídricos superficiales, se conservan desde la antigüedad romana importantes restos que nos indican la abundancia y la importancia de acuíferos subterráneos y su explotación. Prueba de ello, son los restos conservados del sistema de abastecimiento de aguas de la Casa de Fernán Núñez que permaneció en uso hasta 1985 (Espejo, 2019).

En un primer momento debió abastecer al primitivo inmueble, origen del señorío, como fue la torre de Fernán Núñez: torre andalusí conquistada en 1237 por uno de los caballeros de Fernando III.

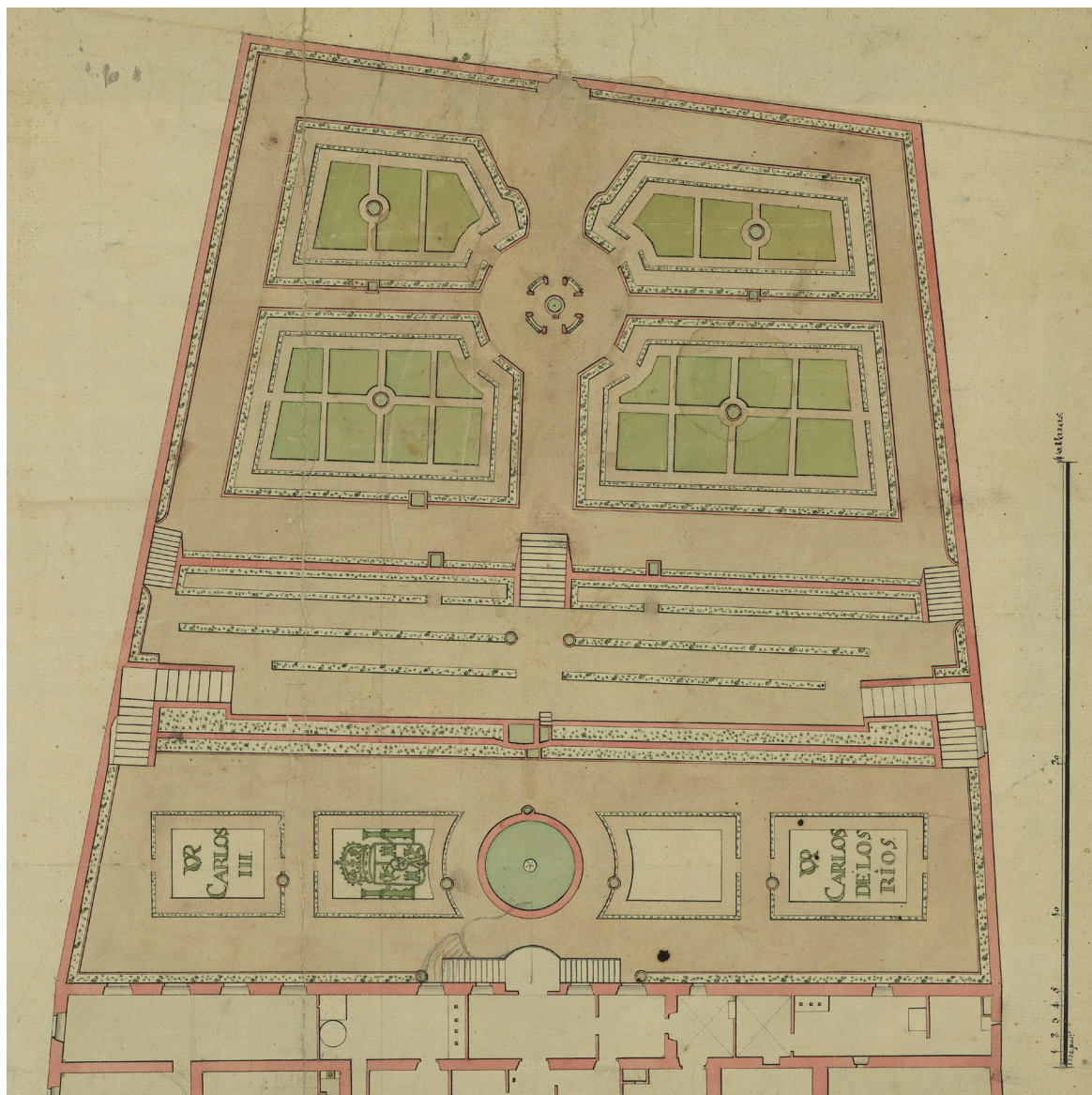


Fig. 1. Jardín del palacio (detalle), año 1776. Fuente: Archives Nationales de París.

A partir de esa fecha, el inmueble se fue ampliando al son de la guerra y para la guerra, transformándose en un castillo. Acabada la guerra contra el reino de Granada en 1492, perdió su carácter defensivo, modificándose el recinto en un palacete de corte mudéjar, a razón de los restos conservados.

Tras este conjunto, se debió extender un huerto, conocido como «huerto del jardín», donde en forma de terrazas o bancales, se aprovechaba la pendiente natural del terreno para complementar el edificio principal con el abastecimiento de diferentes productos hortícolas.

El principio del actual jardín tuvo lugar a partir del último cuarto del siglo XVII durante el gobierno del III conde de Fernán Núñez, Francisco Gutiérrez de los Ríos (1644-1721), uno de los novadores o pre-ilustrados españoles, escritor de “El Hombre Práctico” (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, 2000 y Maravall, 1978). Con una gran riqueza cultural, va a proyectar todos sus ideales en su condado, que va a experimentar un cambio sin parangón.

Sería en 1679 cuando, con motivo de la creación de los molinos de pan del señorío, se produzca una reordenación de las aguas para mejorar la red de aprovechamiento (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 472). De esta forma, el huerto se convertiría en jardín, a la vez que se ampliaba el edificio, más acorde a la imagen de su ilustre prócer.

Francisco Gutiérrez de los Ríos creció en la Corte de Felipe IV, recreándose en el Jardín del Rey de Aranjuez, donde el monarca introdujo una serie de bustos de emperadores romanos (Añón,

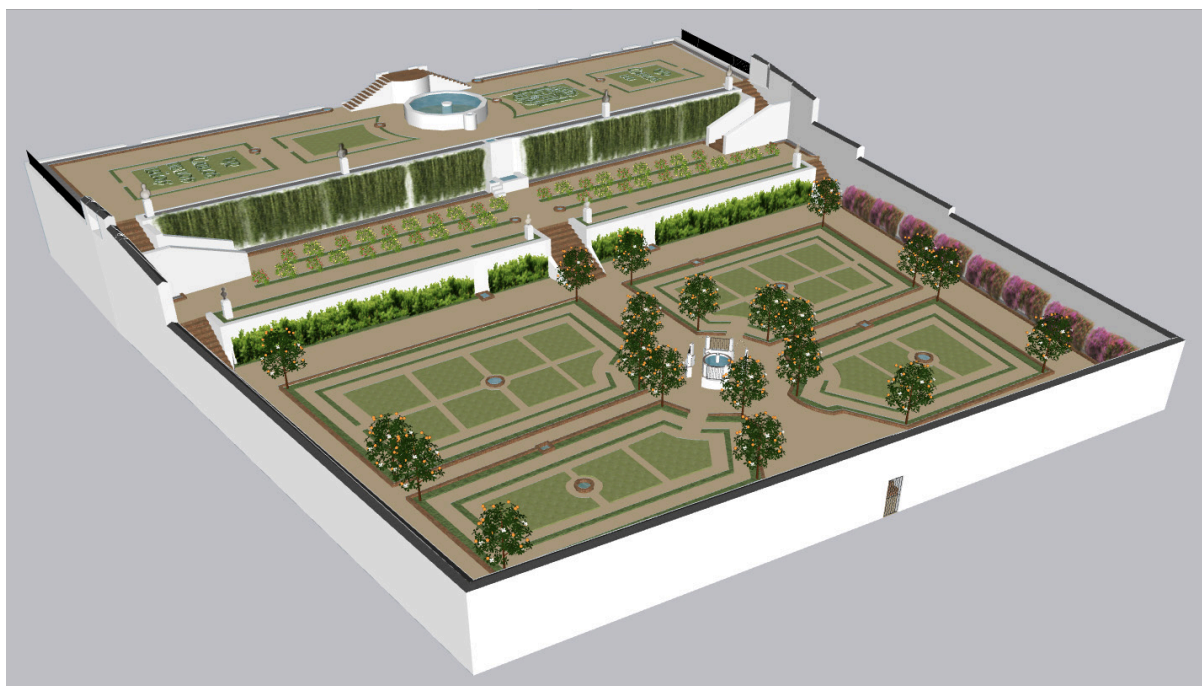


Fig. 2. Recreación del jardín en torno a 1776. Fuente: edición propia.

Luengo y Luengo, 2000, p. 109; y Sanz, 2007, p. 223). Igualmente, fue menino de la infanta Mariana, y también de M^a Teresa (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, 2000, p. 13), a la que acompañó en 1660 a Versalles en sus nupcias con Luis XIV (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 964). Allí debió conocer los jardines de Versalles que a partir de ese enlace modeló André Le Nôtre. Todos estos aspectos, entre otros, se plasmarían con posterioridad en su villa.

Precisamente, cuando el conde publicó *El Hombre Práctico* en 1680, escribió en su discurso XXXV sobre el «Campo, su cultura y recreación» que

Los Príncipes, y personas poderosas, a cuyo divertimento solo da regla su inclinación natural, hallaremos ponerla siempre en los bosques, jardines [...] ningún divertimento hallo, que pueda ser tan natural, tan justo ni tan útil al hombre como el que ofrecen los campos, y que gozar de él en todos los ratos libres de las más graves ocupaciones de la vida (Ríos y Córdoba, 1764, pp. 238 y 239).

El jardín de su palacio cordobés ya debía de existir, pues en 1682 ordenó que se cuidara muy bien (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 961). Precisamente, en ese año, se estaba realizando alguna obra de composición, pues se le consultó a Gabriel de Frías «qué cuadros quiere hacer de cuatro dos en el primer banco del jardín, que si son en este viene el conde, mi señor, en que se haga y si son en lo bajo que se esté como se están» (Ibidem). De esto se deduce que el jardín tenía una disposición prácticamente igual a la actual como veremos más adelante. Además, también conocemos parte de su vegetación, pues entre 1679 y 1684 regalaba sus frutas, como naranjas y limones dulces, a diferentes nobles como el marqués del Fresno (Bouza, 2005, p. 148).

Por otro lado, cuidó de su decoración, para lo cual destinó en 1717 una serie de bustos de emperadores que se colocarían con posterioridad (Archivo Histórico de Protocolos de Córdoba, 11.892P, Fols. 286v., 324v. y 328). Viendo estos datos y su conservación actual, podemos decir que se trata del jardín palatino nobiliario más antiguo de la provincia de Córdoba.

Evolución del jardín en el siglo XVIII

A partir del fallecimiento del tercer conde en 1721, sus sucesores solamente se encargarán de su cuidado y manutención, amén de los datos de cargo y data conservados en el archivo de la Casa de Fernán Núñez. Sería con su nieto, Carlos José Gutiérrez de los Ríos, VI conde de Fernán Núñez (1742-1795), cuando se recupere el interés por este espacio. Prototipo de hombre de la Ilustración, con él culminará el desarrollo de todos los ideales que inició su antepasado (Conde de Fernán Núñez, 1898, pp. 245-247).

Aprovechando los daños que el terremoto de 1755 ocasionó en el inmueble, y gracias a su holgada posición, inició a partir de 1783 la transformación de todo el conjunto (Vigara Zafra, 2015) que daría como resultado el actual complejo palatino y uno de los primeros ejemplos del Neoclasicismo en Andalucía (Espejo, 2021). El jardín, sin embargo, apenas sufrió cambios.

Así nos lo transmiten los datos consultados años antes de la transformación que solo contemplan pequeñas obras de mantenimiento y mejora. De la misma manera se plasma en la primera representación gráfica conservada, de 1776 (Fig. 1 y 2), que representa la misma estructura que observamos en la actualidad: 3 terrazas escalonadas. El acceso desde el palacio se hacía por la presente escalera de dos tramos. En la explanada superior estaba la actual fuente central circular. Cuatro parterres se distribuyen en esta área, dos a cada lado de la fuente, adaptándose los más cercanos a su forma. Estos, en un lado,



Fig. 3. Foto del cenador, c. 1933. Fuente: AHNOB, Fernán Núñez, C. 2378.

contenían las armas de Carlos III y una leyenda en su alusión. En la otra mitad, se delineó una leyenda similar de Carlos de los Ríos, pero se omitió su escudo. El VI conde, como Consejero Real, dedicó aquí un homenaje a su rey, del que realizó la más conocida de sus biografías (Conde de Fernán Núñez, 1988).

Para acceder al segundo banco no había una escalera central, sino que se hacía por los extremos a través de dos escaleras de dos tramos perpendiculares. Esta es la explanada más estrecha en la que se desarrollan dos arriates paralelos a los muros que separan las terrazas. En la zona intermedia se abre paso una escalera central de un solo tramo. Junto a ella había otras dos en los extremos que daban paso a la última y más amplia de las terrazas.

El tercer nivel estaba presidido por un cenador circular. A su alrededor se disponían cuatro parterres en simetría axial. En el interior de estos, con láminas verdes, existían formas geométricas o ajedrezadas. El cenador tenía una fuente central y se rodeaba de cuatro bancos. Este tipo de fuentes de recreo, en este y otros estilos, era muy común en el siglo XVII para recreo de la nobleza. Para que el juego acuático tuviera efecto, se necesitaba que el agua procediera de un nivel alto (Pseudo-Juanelo Turriano, 1983, pp. 221 y 222), tal y como estaba en este caso.

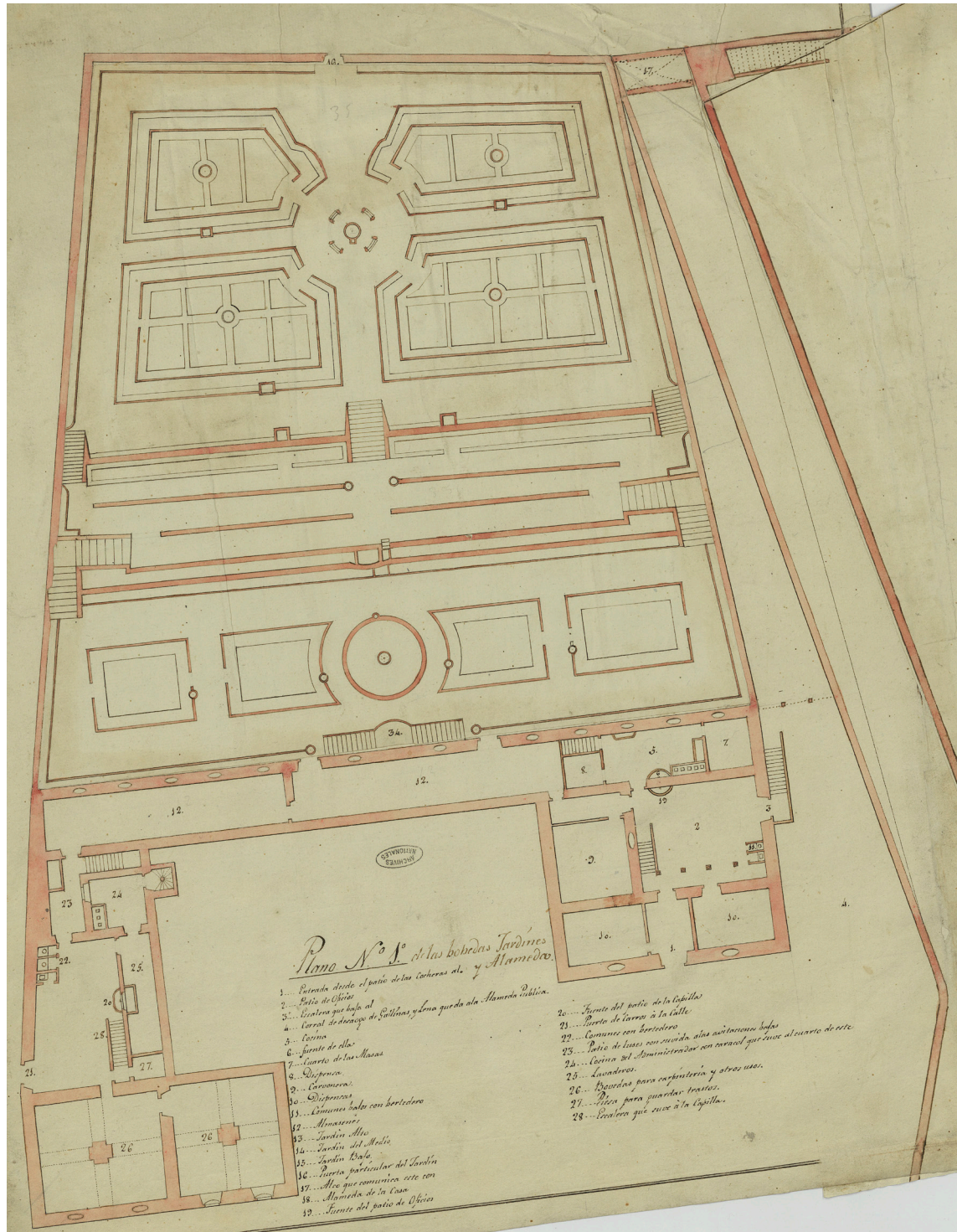


Fig. 4. Jardín del palacio (detalle), c. 1784. Fuente: Archives Nationales de París.

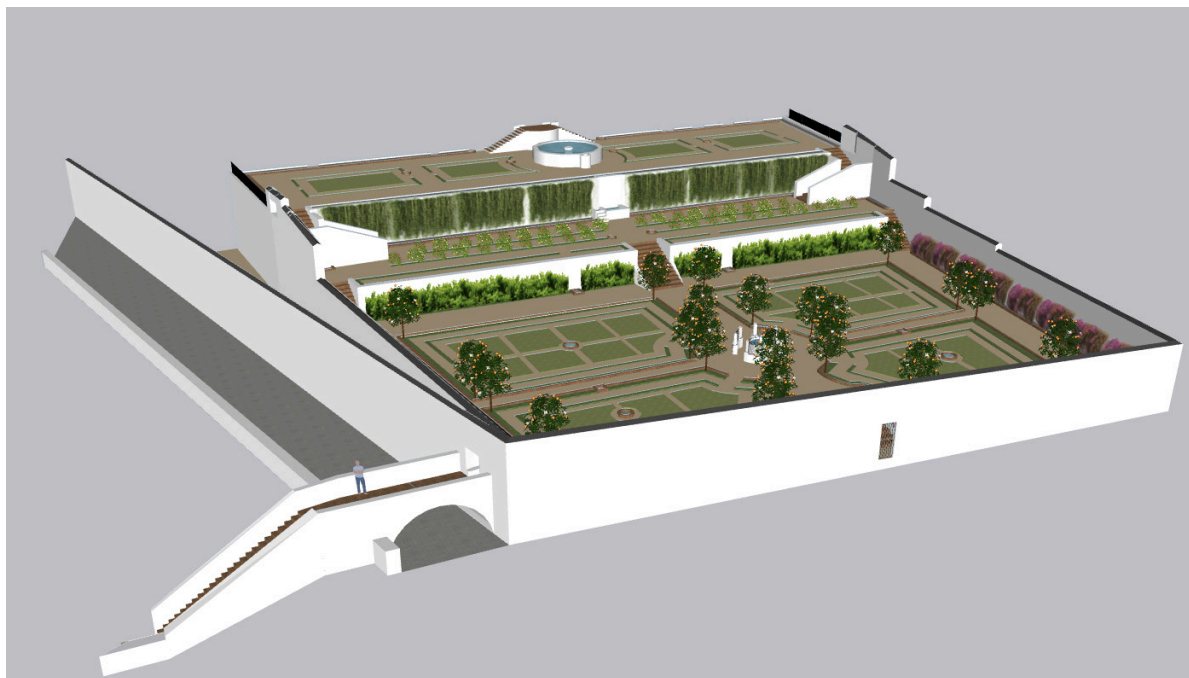


Fig. 5. Recreación del jardín, c. 1784. Fuente: edición propia.

Este cenador era muy antiguo (Fig. 3). De él ya se tienen noticias desde mayo de 1746, momento en el que se repararon las escaleras anexas (Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 16), que dan justo a la salida de la calle. Desde esta, en sentido lineal con la puerta superior del palacio, se veía toda la panorámica del jardín.

Como elemento decorativo se observan ocho efigies de alabastro (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 494), que fueron aquellas piezas que el tercer conde tenía para este fin y que estimamos su ubicación en los muros que separan las terrazas. No obstante, su presencia fue breve, pues en 1785 se retiran para su limpieza (Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal) y su ubicación interior.

En 1781 se hizo la primera y más amplia descripción del espacio. De él se comenta que era «un jardín ameno de abundantísimas aguas, poblado ese de muchos árboles y hiervas de especial gusto y complacencia adornado de mil juguetes en las macetas, con muchos desvanes que haciendo espaciosos paseos, pasan a cuantos lo registran» (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 184).

Cuando el sexto conde inicia la modificación del palacio en 1783 a este jardín sólo le dedicaría ciertos detalles. De hecho, el plano de 1776 no se alteró con respecto al de 1784 (Vigara Zafra, 2015, p. 122), el cual pierde detalles que se reserva el anterior (Fig. 4 y 5). Sí es en este momento cuando se observa una cierta evolución hacia el jardín inglés, tipología muy bien conocida por el conde gracias a su estancia en Inglaterra en 1774 (Blutrach, 2016). Para ello, proyectó la construcción de una galería, entre la terraza inferior y la alameda de las Fuentes, que salvaría el desnivel del terreno y comunicaría

ambos espacios, rompiendo así con el hermetismo medieval que había heredado de la tradición hispanomusulmana.

Por otro lado, entre las obras pendientes en 1787 se aprecia la orden de ejecución de un arco de comunicación entre la terraza inferior del jardín y la antigua alameda (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 470). Lamentablemente, dicha arquería fue un intento infructuoso. Con posterioridad, no se ha encontrado ningún dato que refleje su construcción. Por el contrario, sí se ha conservado una abertura que tradicionalmente se ha conocido como un mirador y que debió ser el inicio de este acceso (Fig. 6). Sí se desarrolló, aprovechando el gran desnivel del terreno, un corral de gallinas y leña con planta triangular (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 470).

Como curiosidad, el conde no solo se centró en algunos aspectos arquitectónicos, sino también en la flora y fauna, ordenando la inclusión de productos hortícolas, como fresas y espárragos, así como peces encarnados en las fuentes (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 470 y Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal).

Cercano a este jardín, aunque idealizado, se encuentra el grabado realizado por Juan Fernando Palomino a partir del dibujo que en 1786 trazó Vicente Mariani para su inclusión en el *Atlante Español*



Fig. 6. Mirador y antiguo acceso del arco de comunicación. Fuente: imagen propia.

(Fig. 7). Como vemos, en esta fecha el palacio no estaba concluido, por lo que en ella se recrean la mayoría de detalles. Desde el lugar en el que se tomó la vista era imposible contemplar el jardín, de ahí que se hiciera una interpretación del mismo, observándose diferencias entre los planos, como son las escaleras centrales y el cenador.

El jardín en el siglo XIX

A pesar de su belleza, su carácter fue íntimo y en contadas ocasiones se abrió al público. Asimismo, durante el siglo XIX el interés de la Casa de Fernán Núñez por su palacio fue mínimo y las visitas escasas. En 1817 había adquirido la condición ducal, quedando su residencia cordobesa como mera administración del ducado.

Es durante esta centuria cuando se estima su inclinación hacia un espacio hortícola, ganando sentido al carácter ornamental (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC 431.1) cosa que, por el contrario, no tiene fundamento. Sí debió ser en esta época cuando se añade una escalera doble central, que comunicaba el primer y segundo banco (*Ibidem*). Su construcción condicionó que en 1852 el duque mandara la colocación de dos cabezas de mármol, ocupando los pilares que flanqueaban el acceso (Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal, Caja 8). También se añadieron, entre otros



Fig. 7. Grabado de la plaza en 1786. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

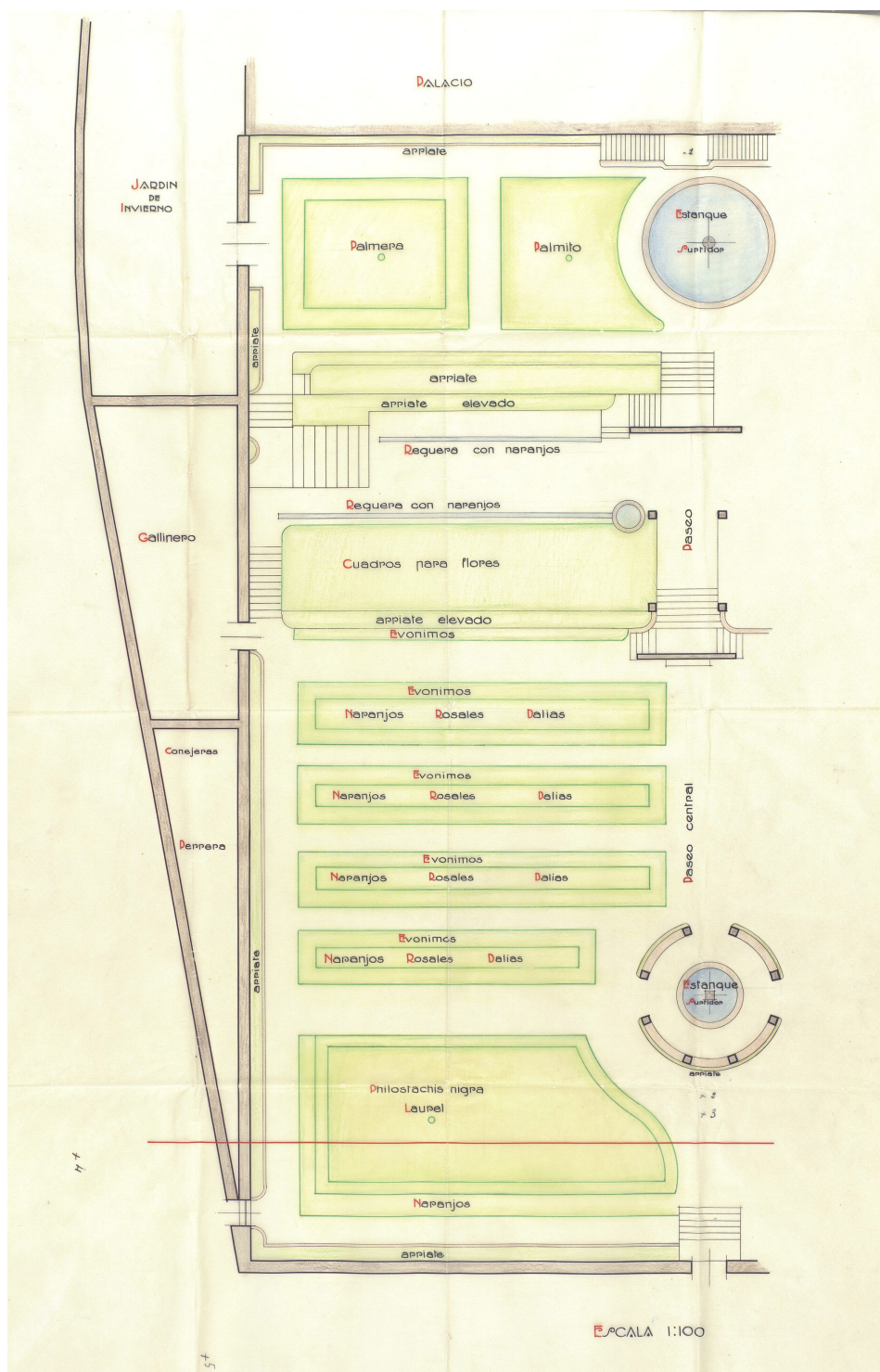


Fig. 8. Planta del Jardín según Valentín Roca Carbonell. Fuente: AHNOB, Fernán Núñez, C. 1256.

elementos, macetas con las iniciales de la Casa Ducal (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C.1630).

También era común el uso y disfrute de sus productos, como las naranjas, limones dulces y pomelos, que se remitían en cajones hasta Madrid, especialmente desde la apertura de la estación de ferrocarril de Fernán Núñez (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 1121).

La combinación de un jardín decorativo y que a la vez sea útil para la producción no es incompatible, tan sólo la falta de conservación que degenera lo primero y deja ganar terreno a lo segundo. Esta combinación huerto-jardín no es aleatoria y tiene su explicación. Hasta 1812 el jardinero de palacio era el mismo alcalde de huertas: es decir, un agricultor con experiencia que dedicaba sus conocimientos en horticultura para dar forma al jardín. Con posterioridad, sería un hombre, de los de poco trabajo, el que se ocuparía de su cuidado (Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal, Caja 27). A partir de 1887 y hasta 1983, sería el propio portero del palacio (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 1256 y C. 1630).



Fig. 9. Recreación del jardín antes de su rehabilitación. Fuente: edición propia.

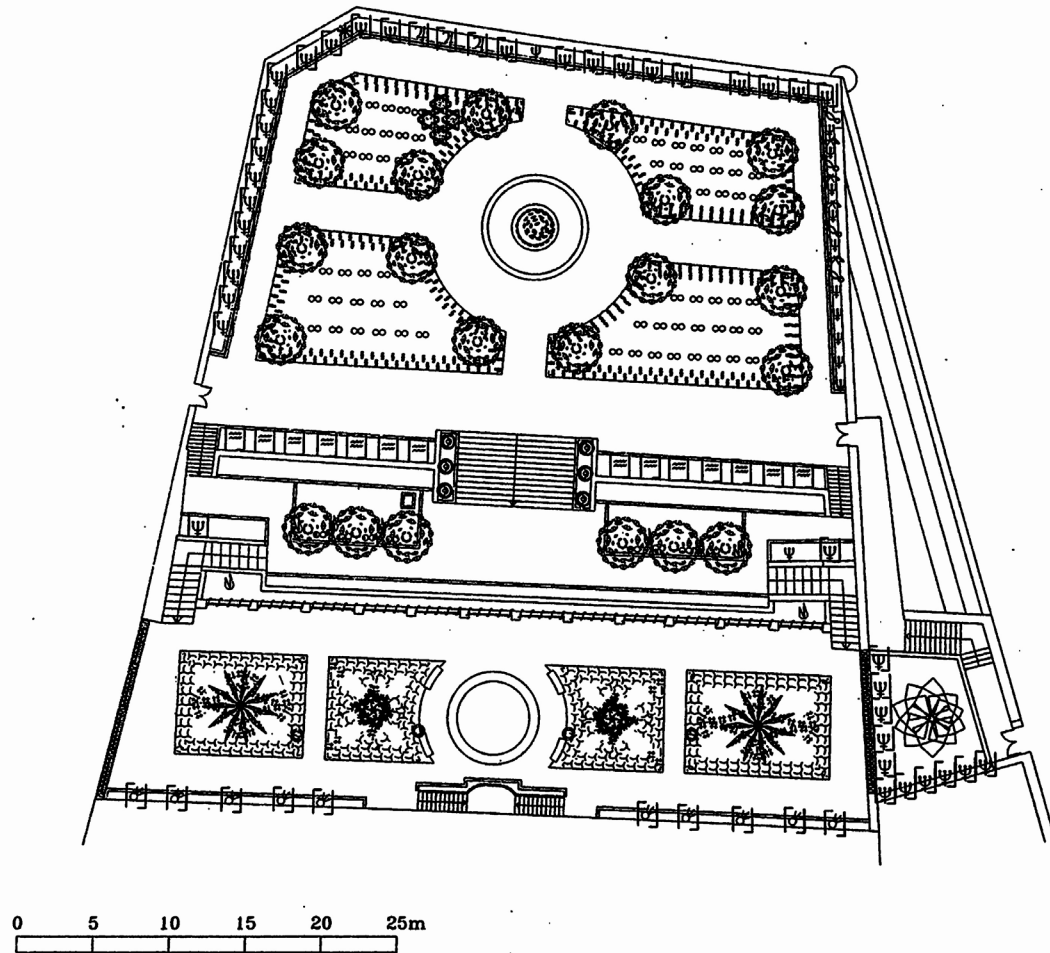


Fig. 10. Planta actual del jardín. Fuente: AA.VV (2000) Los Jardines de la Provincia de Córdoba. Córdoba: Diputación de Córdoba.

El jardín en el siglo XX

Aproximadamente, la configuración dieciochesca se mantendría hasta los años 30 del siglo XX. En esta década se produce una reforma según el plano elaborado por Valentín Roca Carbonell (Vigara Zafra, 132 y 134), arquitecto de la Casa, manteniéndose así hasta su rehabilitación en 1992 (Fig. 8 y 9).

Esta nueva disposición se debió realizar a instancias del ingeniero agrónomo Carlos Inzenga Caramanzana, que fue nombrado administrador de la Casa ducal en 1929 (Archivo Histórico de la Nobleza, Fernán Núñez, C. 1256). Con él el espacio se convirtió en un pequeño jardín botánico. Los cambios introducidos no son extraños, pues su educación y constante formación, manteniéndose al día en todas las innovaciones de su especialidad, pueden observarse en las numerosas revistas especializadas en agronomía que dejó entre la documentación del archivo del palacio durante su administración hasta 1949 (Archivo Municipal de Fernán Núñez, Fondo Palacio Ducal).

En el plano que Roca Carbonell delineó sobre el jardín del palacio, desconociendo si fue un proyecto de modificación o un dibujo de la realidad, no solo representó la estructura, sino la vegetación que lo componía. La planta superior conservaba la primitiva delineación y se rodeaba de arriates por todo su perímetro. Los parterres, por su parte, tenían en la parte central palmeras y palmitos.

Entre los accesos a la segunda terraza, además de las escaleras laterales, se dibuja por primera vez la escalinata central dotada de un doble tramo al final. La estructura de este banco, caracterizado por su simpleza, sigue siendo similar al definido en el siglo XVIII. Junto a los muros de contención se disponían arriates y dos regueras paralelas con naranjos y un paso intermedio.

La conexión con el último plano se realizaba desde otras tres escaleras: las laterales, que conservan su configuración anterior; y otra en el centro que ahora presenta un doble tramo al final y que se iguala a la escalinata superior. La tercera terraza se circundaba también por arriates y el centro lo seguía protagonizando la fuente-cenador. Sin embargo, en lugar de rodearse de cuatro parterres, solo se conservan los dos del extremo, cuyos interiores se decoraban con laurel y bambú negro. Este plano incluye como novedad la sustitución de los dos parterres intermedios por ocho paralelos rodeados con evónimos o setos de porte medio. En el interior de los mismos, por otro lado, se delineó una plantación de naranjos, rosales y dalias.

Por último, se conserva la puerta exterior y, en el lateral sureste, el mirador que fue el acceso del pasadizo y un corral para animales.

Por el contrario, en el plano estructural, sí se produjo un pequeño cambio durante la II República que afectó poco a su configuración. En el año de 1933, a petición del ayuntamiento, se suprimió la



Fig. 11. Recreación del jardín tras su rehabilitación. Fuente: edición propia.

esquina que daba a la calle Barroseco. En la obra, con el objetivo de agilizar el tráfico rodado que debía girar dicha calle para comunicarse con la estación de ferrocarril, se eliminan cinco metros (Crespín, 2007, p. 133), mientras que la otra esquina, por su parte, dispone de un recio contrafuerte de forma cónica.

Como anécdota, el interés municipal por este espacio debió ser escaso. En 1936 el ayuntamiento republicano, que por esa fecha ocupaba la planta superior del palacio en régimen de alquiler, solicitó al duque la cesión gratuita del jardín para la construcción de unas escuelas. Afortunadamente, el aristócrata respondió negativamente a la propuesta ofreciendo otros terrenos bajo un precio ajustado entre ambas partes (Ortiz, 1991, p. 745).

Rehabilitación del jardín

En los últimos años, antes de la cesión del inmueble en 1983, el lugar oscilaba entre un jardín y un huerto (Solano, 1976, p. 188). Aunque su aspecto tendía al abandono, en él abundaban los naranjos y limoneros, entre otros parterres, regados con las aguas de la vieja cañería (Crespín, 1983, p. 112). El jardín botánico de Córdoba parece que tuvo interés en su estudio y restauración (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC626.2).

En general el jardín se encontraba en un mal estado de conservación. La tercera planta estaba inclinada y el suelo triangular anexo aislado y en una situación residual (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC431.1). El muro de contención que separaba la primera y la segunda terraza se mostraba inestable y el sistema original de riego, así como los pavimentos, revestimientos de escaleras y muros se encontraban en total deterioro (Sánchez, 1993, p. 130). Se observó, por lo tanto, una degradación de los elementos originales con accesos mal organizados, por lo que las instalaciones no eran las más adecuadas para su uso (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC431.1), de ahí que se planteara una necesaria rehabilitación en 1992. Su objetivo, según el proyecto, fue recuperar su estructura arquitectónica original que se había ido deformando por la degradación de los elementos estructurales y la modificación de la vegetación. Con esta intervención se pondría en valor un conjunto que se habría mantenido oculto y con accesos inadecuados (Sánchez, 1993, p. 130). Para este fin, el estudio se basó en un análisis de la lámina del siglo XVIII y se justificaba su uso porque, según el trabajo, dichos grabados de la época son «minuciosos y acabados» por su «intención claramente estudiosa y de académico rigor». En todo momento, se defiende la horizontalidad de la vegetación, sobre pronunciados elementos vegetales, en pro de facilitar un amplio campo de visión (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC431.1).

Volviendo al grabado, se justifica la eliminación de la escalera intermedia entre el 1º y 2º banco al no guardar linealidad con la escalera de acceso al palacio y la fuente superior, desviada por la presencia de la antigua arqueta de riego. Además, estaba desproporcionada con respecto a las escaleras laterales. Por tanto, se debía eliminar y volver a la linealidad, ocupando en su lugar una baranda corrida. Por otro lado, se incluyen las arquerías vegetales, a modo de miradores en la 1ª terraza. Y también se anima a la eliminación de la última escalinata central, que debía ser más ancha y suprimir su bifurcación, pues era, «la gran escalinata». Por último, se consideraron obvios los cuatro arriates con simetría axial del tercer plano. El proyecto manifiesta, al final, que se podía hacer, literalmente, una «conservación creativa» del espacio (*Ibidem*).

Este estudio fue empleado por los arquitectos para el proyecto de ejecución (*Ibid.* y Fig. 10 y 11). En resumen, se eliminó la segunda escalera central, se insertó el mirador de la primera terraza con arcos vegetales (suprimiendo la ventana del muro), una nueva escalera en el eje central más próxima al

grabado, se reorganizó la terraza intermedia, se añadieron láminas de agua junto al muro, se eliminó el cenador de la tercera terraza, sustituyéndola por una fuente circular con un ciprés (inspirada en el grabado) y se cerró la puerta intermedia del final.

Por otro lado, se contempló integrar el espacio triangular anexo entre el jardín y la alameda, para potenciar el muro delimitador, bajando su altura e insertando una lámina de vegetación. A su vez, se añadió una escalinata de acceso desde la alameda. Otro acceso se facilitó desde el lado opuesto, por la calle de Barroseco. Finalmente, se eliminaron aquellas especies vegetales que se creían ajenas (*Ibid.* y Sánchez, 1993, p. 131).

El proyecto también incluyó la sustitución del sistema de riego que provenía de la antigua cañería por un pozo. Se estableció un nuevo circuito de riego en el que el agua se distribuiría por gravedad a partir de la primera fuente surtidor. La obra fue ejecutada por la Escuela Taller (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC431.1). Su iluminación tendría lugar en 1996, lo que permite su disfrute nocturno (Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC736.1)



Fig. 12. Vista general actual del jardín desde la terraza inferior. Fuente: foto propia.

La opinión pública, ya en la época, cuestionó la rehabilitación, por su subjetividad, al basarse en dicho grabado, realizando una recreación idealizada más que una conservación objetiva del mismo (Consejo de Redacción, 1992, p. 133 y Fig. 12).

Referencias bibliográficas

- Aragónes Morales, (2003) “Evolución Histórica de los Jardines de Palacio”, *Caños Dorados, Revista Cultural*, Año III, N° 6, pp. 7-8.
- Archivo Histórico de la Nobleza.
- Archivo Histórico de Protocolos de Córdoba.
- Archivo Municipal de Fernán Núñez.
- Añón, C., Luengo, M. y Luengo, A. (2000) *Jardines artísticos*. Vol. 6. Madrid: Espasa.
- Blutrach Jelín, C. (2016) “Autobiografía y memoria en el diario de viajes del VI Conde de Fernán Núñez”, *Espacio, tiempo y forma, Serie IV, Historia moderna*, N° 29, pp. 65-84.
- Bouza, F. (2005) “La correspondencia del hombre práctico. Los usos epistolares de la nobleza española del Siglo de Oro a través de seis años de cartas del tercer conde de Fernán Núñez (1697-1684)”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV, pp. 129-154.
- Conde de Fernán Núñez (1898) *Vida de Carlos III*, Tomo II. Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- Conde de Fernán Núñez (1988) *Vida de Carlos III*. Madrid: Fundación.
- Consejo de Redacción (1992) «Crónica de un año», *Revista de Feria*, p. 133.
- Crespín Cuesta, F. (1983) *Piedras y Cruces*. S.l., Gráf. Consolación.
- Crespín Cuesta, F. (2007) *Callejero de la Villa de Fernán Núñez*. Fernán Núñez: Ediciones Puerta de la Villa.
- Espejo Jiménez, F.M. (2019) “El sistema de abastecimiento del palacio de la Casa de Fernán Núñez, Córdoba (1679-1985)”, *Agua y Territorio*, N° 14, pp. 115-128.
- Espejo Jiménez, F.M. (2021) *El Palacio Ducal de Fernán Núñez. Estudio Histórico Artístico*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, F. (2000) *El Hombre Práctico*. Córdoba: Cajasur Publicaciones.
- Maravall, J.A. (1978) “Novadores y pre-ilustrados: la obra de Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez (1680)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 340, pp. 15-30.
- Ortiz Villalba, J. (1991) “El periodo del Frente Popular en Fernán Núñez (febrero- julio de 1936)”. En: Aranda Doncel, J. Coord. *II Encuentros de Historia Local La Campiña*. II. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 731-749.
- Plinio (2002) *Historia Natural*, Libro XXXI, II, 4. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pseudo-Juanelo Turriano (1983) *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas*. Madrid: Ediciones Turner.
- Ríos y Córdoba, F. (1764) *El Hombre Práctico*. Madrid: Por Joachin Ibarra.

- Sánchez, N. (1993) *Las Escuelas Taller y Casas de Oficios Una aportación al Patrimonio*. Madrid: INEM.
- Sanz Hernando, A. (2007) *El jardín clásico en España*. Madrid: Universidad Politécnica.
- Solano Márquez, F. (1976) *Pueblos Cordobeses de la A a la Z*. Córdoba: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial.
- Zurita Villalba, A. (s.f.) *Historia de Fernán Núñez*. Inédito.
- Vigara Zafra, J.A. (2015) *Arte y Cultura Nobiliaria en la Casa de Fernán Núñez (1700-1850)*. Tesis Doctoral. UNED.

Sobre los autores

Francisco Manuel Espejo Jiménez

Doctor internacional en Patrimonio, licenciado en Humanidades y Restaurador-Conservador de Bienes Culturales. Su línea de investigación es la conservación, restauración y la valorización del patrimonio, así como la importancia del paisaje como generador del mismo. Actualmente trabaja como profesor de secundaria en la Junta de Andalucía y ostenta la presidencia de la Asociación de Conservadores y Restauradores de España (ACRE).

Pedro Flor

Profesor Auxiliar con Agregación en Historia del Arte Moderno en la Universidad Abierta e investigador integrado en el Instituto de Historia del Arte - NOVA / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Ha coordinado varios proyectos de investigación financiados y ha publicado varios libros y artículos en su área de investigación, especialmente en el Renacimiento y el arte del retrato y los Estudios de Lisboa. Es Académico Correspondiente de la Academia Portuguesa de Historia. Actualmente es el Presidente de la Asociación Portuguesa de Historiadores del Arte.

Alexandre González Rivas

Historiador por la Universidad de Vigo y artista 3D. Máster en Virtualización del Patrimonio por la Universidad de Alicante. Actualmente trabaja como Virtualizador del Patrimonio en la start-up Xoia: ExtendingReality – AR and VR. Con práctica en el desarrollo de experiencias en RA/RV a través de motores de juego para distintos dispositivos destinado a museos, exposiciones, ayuntamientos, diputaciones, empresas y universidades. Juntamente con fotogrametría y escáner láser, tiene experiencia en Sistemas de Información Geográficas aplicadas al Patrimonio y su interpretación. Técnicas de revelados de inscripciones o gravados como RadianceScaling o AsTrend, PTM-RTI así como la gestión del color en Patrimonio (colorchecker) y el flujo de trabajo del uso de luz polarizada lineal en la digitalización de obras de arte. Tiene habilidades en diseño 2D: restauración/ recreación virtual, creación de infografías, renders, diseño vectorial, postproceso de fotografías, cartelería, mattepainting o AutoCAD. También posee diversos cursos relacionados con temática TIC – Patrimonio.

Cristóbal Marín Tovar

Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños. Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Derecho y en Geografía e Historia. Fue Premio Extraordinario

de Licenciatura en la Sección de Historia del Arte (1995/96). Ha llevado a cabo diversas actividades de Gestión Académica tanto en la Universidad Rey Juan Carlos como anteriormente en el CES Felipe II (centro adscrito a la Universidad Complutense de Madrid), entre los años 2000 y 2014. Entre sus principales líneas de investigación figuran el patronazgo artístico de los Condes de Barajas y el Cardenal Zapata, el Virreinato napolitano, el urbanismo madrileño, las plazas y plazuelas de Madrid, y la investigación para la reconstrucción digital de artefactos efímeros en fiestas y ceremonias de la Edad Moderna en las cortes de España y Portugal.

Magdalena Merlos Romero

Doctora en Geografía e Historia, Premio extraordinario de doctorado con la tesis “Aranjuez, imagen de un mito romántico” en 2014. Es Directora del Archivo Municipal de Aranjuez desde 1990. Es Técnico representante en UNESCO para la inscripción del Paisaje Cultural de Aranjuez como Patrimonio de la Humanidad y Directora Plan de Gestión Paisaje Cultural de Aranjuez. Es miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños. En lo relativo a la docencia universitaria imparte materias relacionadas con el Patrimonio mundial, la gestión del patrimonio, archivística e historia del arte. Es profesora tutora de la UNED e imparte cursos como profesora invitada en las universidades Rey Juan Carlos y Carlos III de Madrid.

Cristina Muñoz-Delgado de Mata

Doctora en Historia Antigua por la Universidad Autónoma de Madrid. Graduada en Historia e Historia del Arte (Universidad San Pablo CEU), Máster Interuniversitario en Historia y Ciencias de la Antigüedad (UCM/UAM) y Máster del Profesorado (Universidad Villanueva). Premio extraordinario en grados de Historia e Historia del Arte, respectivamente (USPC). I Premio Iniciación a la Investigación (XVII Ed.) San Isidoro de Sevilla; Premio Ángel Ayala (USPC) por el Proyecto de Investigación: “Tan iguales, tan diferentes. La construcción de la identidad iberoamericana”. Ha realizado una estancia de investigación en Roma. Ha participado en Congresos Nacionales (Jardín áureo: Historia, Arte y Poesía en los siglos XVI-XVII; Palacios y Jardines de Madrid (S. XVI-XIX); Exemplum et Spolia. La reutilización de arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas...) e Internacionales (Convegno Internazionale Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento; Renaissance Society of America Annual Meeting New Orleans, entre otras). Ha impartido docencia en la UAM y en Aquinas American School. Desde 2020 es profesora de Geografía e Historia en el Colegio CEU San Pablo Montepríncipe.

Benito Rodríguez Arbeteta

Doctor en Historia, Historia del arte y Territorio por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, con una tesis doctoral titulada “*Imagen y política de un reinado: las exequias de Felipe IV*” (2021). Máster Universitario en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2013 y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid en 2011. Actualmente es Profesor sustituto Interino en la Universidad de Sevilla. En la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), como Profesor externo, en el Programa de postgrado “Emblemática e Iconología” de 01/12/2017 a 31/05/2018; y en el Programa de Enseñanza Abierta “Emblemática e Iconología una herramienta indispensable” de 15/12/2018 a 31/05/2023. Es componente del proyecto I+D+i FEST-digital, “*Digitalizando La Fiesta Barroca Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)*”.

Sergio Román Aliste

Profesor Contratado Doctor en el Área de Historia del Arte (Dpto. de Artes y Humanidades) de la Universidad Rey Juan Carlos y virtualizador del patrimonio. Es Doctor por la Universidad Complutense de Madrid en Historia y Teoría del Arte en la Edad Contemporánea (Mención Europea, 2015) y Licenciado en Historia del Arte (UCM, 2006). Ha sido investigador invitado en la University of London (School of Oriental and African Studies, 2011-12), en la Visva-Bharati University (West Bengal, India, años 2010 y 2015) y en el American Institute of Indian Studies (New Delhi, 2012). Ha ocupado cargos de gestión universitaria como Codirector del Título de Especialista en Arte de India (2015-2018), Coordinador de Prácticas en el Máster en Formación del Profesorado URJC (2020-2023) y actualmente Coordinador Académico de Estudios en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha participado en cinco proyectos I+D, cuatro de ellos del Plan Nacional, centrados en el arte contemporáneo desde una perspectiva transcultural. Actualmente es investigador en el proyecto I+D *FEST-digital*, centrado en la virtualización de la arquitectura efímera de la Edad Moderna.

Juan-Salvador Sanabria-Fernández

Conservador-Restaurador de Bienes Culturales especializado en virtualización y restauración virtual del Patrimonio Cultural esencialmente mueble, así como la aplicación de nuevas tecnologías para la intervención y documentación del Patrimonio. Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de Sevilla con la mención de Premio Extraordinario Final de Estudios. Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, mientras cursaba el Máster en Patrimonio Virtual de la Universidad de Alicante. Máster Universitario en Profesorado por la Universidad de Sevilla. También ha realizado estancias de investigación en algunas instituciones destinadas a diferentes cuestiones, así como la participación en proyectos de investigación de diferentes universidades, siendo actualmente investigador del grupo Conservación de Patrimonio. Métodos y técnicas (HUM956) y doctorando en el programa Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla. En la actualidad es Personal Investigador en Formación contratado por la Universidad de Sevilla en el Departamento de Pintura y docente en el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de esta misma universidad.

Isabel Solís Alcudia


Historiadora del arte especializada en Historia del Arte Moderno. En su interés por el ámbito de la Historia del Arte, las cuestiones metodológicas e historiográficas, y las crecientes Humanidades Digitales, mantiene desde hace ocho años, una línea de investigación encaminada al estudio de la “Recreación Virtual Policromada en el Patrimonio Cultural de la Edad Moderna“, en busca de una perspectiva digital que contenga la dimensionalidad de la plástica festiva. Este objetivo está orientado a desarrollar el patrimonio digital de una arquitectura efímera que conjugue la producción arquitectónica y las artes visuales del mundo ibérico moderno, basado en las teorías del encuentro, la hibridación y la globalización. Empezó su labor profesional en el ámbito de la construcción de edificios y la realización de proyectos multimedia. Actualmente aúna su labor como freelance de temas de arquitectura comercial e industrial, con la función de investigadora, y la de docente en la Universidad Nacional a Distancia en temas de patrimonio artístico cultural y de Historia del Arte Moderno sobre las arquitecturas del siglo XVI al XVIII.

Victoria Soto Caba

Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia desde 1996 y acreditada a Catedrática de Universidad. Doctora por la UNED en 1987 con la tesis *La ceremonia de la muerte en los Borbones: un estudio de arquitectura efímera en el Barroco Español (1689-1789)*, dirigida Víctor Nieto Alcaide, en cuyo desarrollo contó con las becas FPI (1983-86) y de la Academia de España en Roma (1987). Ha dirigido once tesis doctorales y ocupado diferentes puestos de gestión universitaria, como Secretaria de *Espacio, Tiempo y Forma*; Secretaria de la Facultad de Geografía e Historia, Secretaria del Departamento de Historia del Arte y Directora de los Centros Asociados de la UNED en la república de Guinea Ecuatorial (2003-2006). Desde febrero de 2022 es Coordinadora docente del Centro de la UNED en Lisboa. Dos parámetros articulan la trayectoria investigadora: la fiesta y el arte efímero, y la historia de los jardines, temas sobre los que ha impartido numerosas conferencias, dirigido cursos de extensión universitaria, así como cursos de veranos y congresos nacionales e internacionales. En los últimos años han quedado aunados con el estudio, ensayo e implicación en las nuevas tecnologías en un intento de incluir estos capítulos de la Historia del Arte en las denominadas Humanidades Digitales. Esta línea ha culminado en la consecución de un Proyecto I+D+i (PID2019-108233GB-I00) *FEST-digital. Digitalizando la Fiesta Barroca* (MICINN: 2020-2023).

Susana Varela Flor

Es Doctora en Historia, especialidad en Arte, Patrimonio y Restauración por la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa en 2010, con una tesis sobre "*Aurum Reginae or Queen-Gold: A Iconografía de D. Catarina de Bragança*". Entre 2006-2012, fue coordinadora de la Red Temática João Miguel dos Santos Simões de Estudios sobre Azulejos y Cerámica, siendo responsable del inventario de su colección y de su traslado al Museo Nacional del Azulejo. También formó parte de la Comisión Científica de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de João Miguel dos Santos Simões en 2007. Ha trabajado como profesora en el Instituto Superior de Línguas e Administração de Lisboa y en la Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo Espírito Santo e Silva, impartiendo cursos de Historia del Arte y del Patrimonio. Ha participado en reuniones científicas nacionales e internacionales y es autora de publicaciones en el área de especialidad de pintura y retrato del siglo XVII. Fue la investigadora responsable del proyecto "Biblioteca DigiTile: Azulejos y Cerámica on line" (PTDC/EAT-EAT/117315/2010) financiado con fondos nacionales a través de FCT/MCTES (PIDDAC). Actualmente es investigadora asistente en el Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad NOVA en el ámbito del Laboratorio Asociado IN2PAST y profesora en el Departamento de Historia del Arte de la misma institución.



Este libro aborda el estudio del jardín histórico en torno a varios hitos concretos de la Península Ibérica, todos ellos desarrollados entre el Renacimiento y el ocaso del siglo XVIII. Las tentativas de análisis y aproximación a estos ejemplos de jardinería están marcadas por un propósito: la obtención de imágenes que muestren una apariencia o configuración verosímil y rigurosa de esos espacios seleccionados en el contexto cronológico de la Edad Moderna, pero ante todo buscan explicitar los mecanismos y procesos a través de los que se obtiene esos resultados visuales finales. Esto es, ponen el énfasis en las bases documentales y las preguntas reconstructivas que motivan tales propuestas resultantes en forma de *renders* o infografías.

Este volumen es resultado de la actividad del proyecto I+D+i PID2019-108233GB-I00 FESD-digital “Digitalizando la fiesta barroca. Reconstrucciones virtuales del ornato efímero en España y Portugal (siglos XVII y XVIII)”.