

Grabar en mármol una ambición imperial. Una lectura iconográfica de las esculturas en el eje central de los jardines de La Granja de San Ildefonso

Caroline Ruiz

Universidad de Toulouse

ruiz.caroline.if@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0273-6340>

Resumen: El eje central de los jardines de La Granja de San Ildefonso, construido en la década de 1720 a petición de Felipe V, alberga una amplia decoración escultórica cuya importancia debe ser reevaluada. Este artículo propone una hipótesis de lectura iconográfica de este conjunto, a la luz de la ambición imperial del primer Borbón que reinó en España.

Palabras clave: Jardines de La Granja de San Ildefonso; Felipe V; Imperio español; siglo XVIII; escultura; Cuatro Continentes; René Frémin; Jean Thierry.

Engraving in Marble an Imperial Ambition: An Iconographic Reading of the Sculptures in the Central Axis of the Gardens of *La Granja de San Ildefonso*

Abstract: The central axis of the gardens of *La Granja de San Ildefonso*, built in the 1720s at the request of Philip V, contains an extensive sculptural decoration whose importance needs to be reassessed. This article proposes a hypothesis for an iconographic reading of this ensemble in the light of the imperial ambition of the first Bourbon who reigned in Spain.

Keywords: Gardens of *La Granja de San Ildefonso*; Philip V; Four Continents; Spanish Empire; 18th century; sculpture; René Frémin; Jean Thierry.

Cómo citar este artículo / Citation: Ruiz, Caroline. 2024. "Grabar en mármol una ambición imperial. Una lectura iconográfica de las esculturas en el eje central de los jardines de La Granja de San Ildefonso". *Archivo Español de Arte*, 97 (385), 1382. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1382>

Fecha de recepción: 28-02-2023. Fecha de aceptación: 23-05-2023. Publicado en línea: 30-04-2024

A quien haya visto los jardines de Aranjuez no le parecerá extraordinario que el soberano de España tenga otra agradable sede en los fértiles dominios de su corona, pero cuando un viajero haya atravesado las escarpadas y desiertas montañas de Guadarrama, será motivo de singular sorpresa contemplar una de las rocas más lóbregas embellecida con una agradable villa, en la que las minas de México se han prodigado para efectuar la alteración; tal es la sede real de San Ildefonso.¹

Durante su viaje a España en 1778, el político irlandés John Talbot Dillon relacionó perspicazmente la magnificencia del real sitio de La Granja de San Ildefonso con la riqueza que la monarquía española obtenía de sus posesiones ultramarinas, en particular las americanas. Sin reflejar directamente la realidad de la financiación de la construcción del Palacio y sus jardines, el

paralelismo que propone es apropiado, dado el contexto imperial en el que se erigieron. La relación entre la política expansionista del primer Borbón y la iconografía de las estatuas de San Ildefonso aún está inexplorada en la historiografía.² Sin embargo, abre nuevas vías de lectura

² Sobre la política expansionista de la monarquía española durante el reinado de Felipe V, véase Storrs 2022. Como explica el profesor Rafael Torres en el prólogo, "en contra de la idea tradicional de que España había pasado de ser una potencia imperial a un mero Estado-nación en aquella época, Storrs demuestra que sí existía un claro proyecto de reconstrucción de la autoridad imperial, con la firme intención de proyectarla hacia el Mediterráneo, tanto en Italia como en el norte de África", p. 19. Unas medallas de proclamación del reinado de Felipe V lo reflejan con respecto a América, dando al soberano el título de *Imperator*, "así, en la Ciudad de México *Philippus V Dei Gratia Hispaniarum Rex* en anverso, e *Imperator Indiarum* en reverso, en 1701", también utilizado por su hijo, Luis I: Mateu Llopis 1980, 23. Este estudio propone una hipótesis de interpretación del conjunto escultórico que ocupa la parte central de los jardines de La Granja de San Ildefonso, entendida como proyección de este proyecto político. Por tanto, la terminología elegida, que a veces se aleja de los términos utilizados en la época, sirve como herramienta heurística.

¹ Traducción de la autora del inglés al castellano: Dillon 1780, 108.



Fig. 1. Vista del parterre de Palacio y cascada. Jardines de La Granja de San Ildefonso. Foto: Caroline Ruiz.

y comprensión de este original conjunto, especialmente en lo que se refiere al discurso expresado por las esculturas que componen el eje central de los jardines [Fig. 1].

Creados entre 1720 y 1746 a instancias de Felipe V, los jardines de La Granja de San Ildefonso albergan un considerable conjunto escultórico de mármol y plomo, compuesto por jarrones, estatuas y fuentes.³ La perspectiva central fue la primera en crearse, entre 1721 y 1726 aproximadamente. Está decorada con un total de catorce esculturas de mármol de Carrara alternadas con dieciocho jarrones, dos fuentes de plomo en cada extremo de la gran cascada artificial y el Cenador [Fig. 2]. Este espacio forma la parte más importante de los jardines. Situado en el eje de la cámara del rey, tiene la mejor visibilidad y marca el inicio actual de la visita exterior. A pesar de su innegable importancia, su interpretación se ha resistido a numerosos esfuerzos desde la publicación pionera de Jeanne Digard en 1934.⁴ En 1985, Miguel Morán señaló que, si bien la interpretación de las fuentes es clara, la lectura del conjunto formado por las estatuas de mármol tropieza con una aparente falta de sentido y coherencia.⁵

La opacidad del programa iconográfico se explica por varios escollos, el primero de los cuales es la

ausencia de fuentes explicativas contemporáneas a su creación. En efecto, las diversas descripciones conocidas enumerarán las diferentes estatuas —cuya ubicación es la misma desde el principio⁶— cometiendo numerosos errores en cuanto a los temas representados, sin enunciar nunca el discurso producido por el conjunto. Sin embargo, la escultura de jardín no puede entenderse de forma aislada. Cada componente debe leerse como parte integrante de un todo cuyo simbolismo hay que descifrar, a veces, como si se tratase de un acertijo.

El segundo obstáculo para comprender la génesis de este programa estatuario es la incertidumbre sobre la identidad de su(s) autor(es) intelectual, que no se resolverá en este artículo. En 1720, Felipe V encargó al arquitecto francés René Carlier la elaboración de los planos del jardín, cuya realización fue el resultado del trabajo conjunto de varios hombres: el ingeniero Étienne Marchand, el jardinero Étienne Boutelou, el fontanero François Dordléans y los escultores René Frémin y Jean Thierry. Aunque Carlier trazó los planos y definió los principales parterres del primer jardín, no fue el inventor de la decoración esculpida realizada por el taller Valsain —que era responsabilidad de los escultores— ni del erudito programa iconográfico cuya invención no puede atribuirse a ningunos de los artífices

³ Los jarrones están excluidos de este estudio.

⁴ Digard 1934. Véase también la nueva edición traducida al castellano: Digard 2022.

⁵ Morán Turina 1985, 46-47. El autor contraponen un grupo escultórico pragmático, que abarca los cuatro continentes, a un grupo puramente decorativo cuyo entretrejo está dictado por criterios estéticos ajenos a un programa iconográfico.

⁶ Madrid, AGP, Registro nº00266: *Memoria de las [...] obras de escultura, hechas y sentadas [...] en los Reales Jardines del RSSI, desde el día 1 de septiembre de 1728 hasta fine de enero de 1733, por Renato Fremin*. Existen varias descripciones del siglo XVIII, por ejemplo, en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid: sign. II/631 y II/2095 o, en la Biblioteca Nacional: sig. Mss/11354.

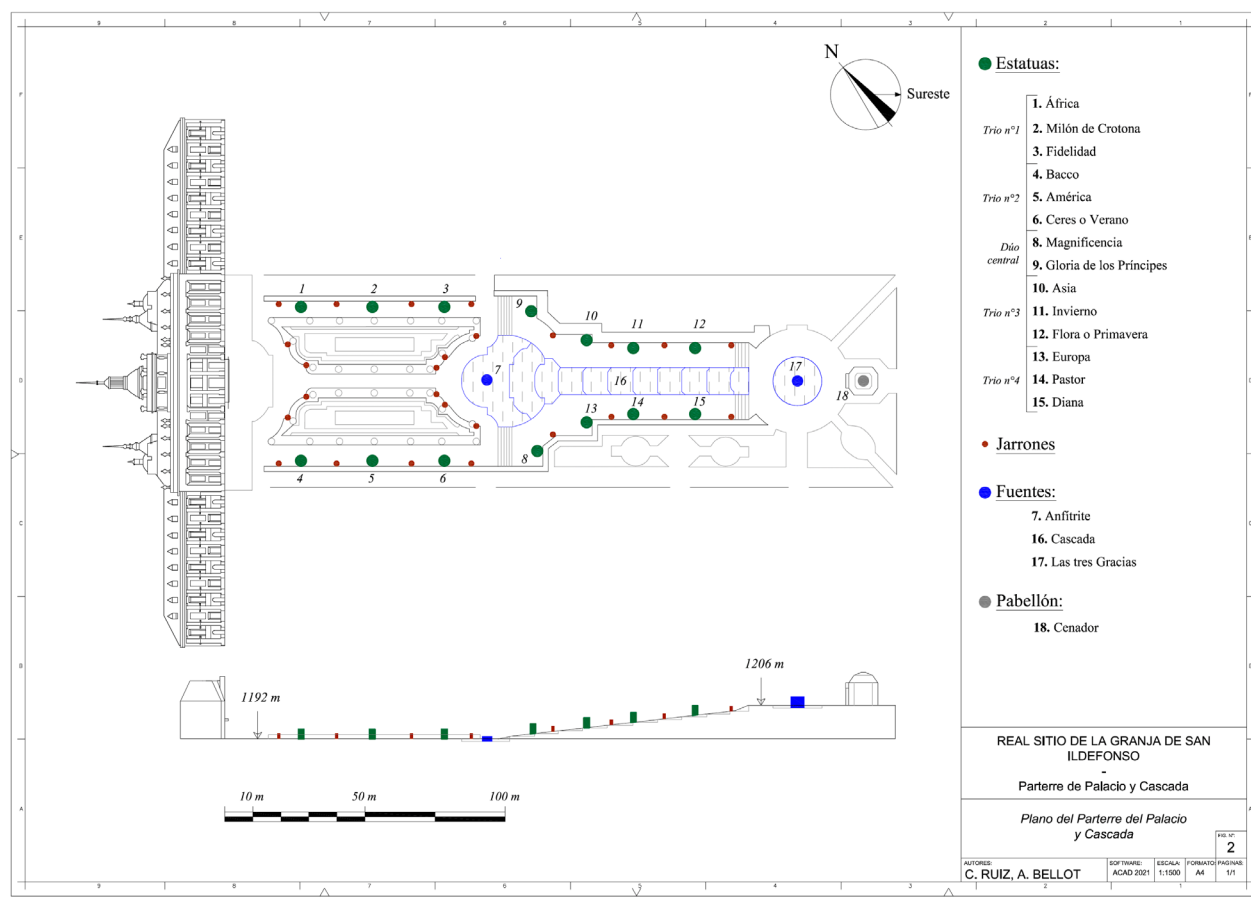


Fig. 2. Plano del parterre del palacio y cascada. Autores: C. Ruiz y A. Bellot.

mencionados.⁷ A día de hoy, a la espera del descubrimiento de nuevas fuentes documentales, su identidad sigue siendo un enigma. Aquí se propone una hipótesis para interpretar el lenguaje de la escultura en el núcleo central de los jardines, tanto a partir del estudio de las

⁷ El escultor René Frémin se encargó de la escultura en el taller de Valsain durante diecisiete años, entre 1721 y 1738. Trabajó junto a Jean Thierry entre 1721 y 1728, y después en solitario hasta su regreso a Francia en 1738. Dos años antes de su partida, llamó a su amigo Jacques Bousseau para que le sucediera en la dirección de las obras. La rápida muerte de Bousseau en 1740 hizo que Hubert Demandre y Pierre Puthois se convirtieran en los nuevos y últimos directores de las obras escultóricas del lugar. No obstante, la mayor parte de la autoría de la invención formal de las obras corresponde a Frémin y Thierry, y en menor medida al arquitecto René Carlier, que dirigió las obras brevemente entre 1721 y 1722 y sin duda proporcionó algunos de los modelos, así como a Bousseau. Estos dos últimos se limitaron sobre todo a ejecutar o completar los modelos diseñados por sus mayores, introduciendo algunas modificaciones después de 1740 en las últimas obras, como la fuente de los Baños de Diana.

Desde la publicación de Digard, varios trabajos importantes se han dedicado al estudio de esta producción escultórica (ver los trabajos de Y. Bottineau, B. Rosasco, B. Pons, M. Morán Turina, M. J. Callejo Delgado, J. L. Sancho Gaspar, M. J. Herrero Sanz y P. Heras). Varias tesis están actualmente en curso sobre este equipo de escultores: Clara Auger, "Les sculpteurs français et l'art de cour en Espagne au XVIII^e siècle (1721-1766)", tesis doctoral en historia del arte (en curso), Université Rennes 2 (dir. Estelle Leutat); Caroline Ruiz, "Le sculpteur René Frémin (1672-1744) ou les séductions de la sculpture entre Paris, Rome et Madrid dans la première moitié du XVIII^e siècle", tesis doctoral en historia del arte (en curso), Université Toulouse-Jean Jaurès (dir. Pascal Julien, Fabienne Sartre).

obras como de las circunstancias políticas y culturales de la década de 1720.

Este conjunto se estudió en relación con su finalidad original, que dependía del contexto de la abdicación de Felipe V. Cuando ordenó la construcción de este nuevo real sitio, el monarca ya había decidido ceder el trono a su hijo, Luis I, con la esperanza de dedicarse exclusivamente a la salvación de su alma. En enero de 1724, Luis I sucedió a su padre a la edad de diecisiete años, lo que permitió a este último retirarse a su dominio al pie de la sierra de Guadarrama, destinado a servirle de refugio espiritual. Sin embargo, la prematura muerte de Luis I, tras solo siete meses de reinado, enfrentó a Felipe V a la inconcebible realidad de suceder a su propio hijo para reinar por segunda vez. Esta ironía del destino, que se produjo después de la primera fase de construcción de los jardines, no influyó en la elección de la decoración esculpida de la perspectiva central, que fue la primera en crearse antes del segundo reinado de Felipe V.⁸ Así, este conjunto, salpicado de escenas alegres, en las que las nereidas agrupadas en torno a Anfítrite recogen conchas

⁸ El Cenador se terminó más tarde, pero toda la decoración escultórica estaba ya realizada y el programa no se modificó entretanto. Este cambio de situación solo afectó a las partes añadidas al jardín en una segunda fase de construcción. Sobre la cronología de la construcción de los jardines ver Sancho 1994, 17-28 y Sancho 1995, 495-521.

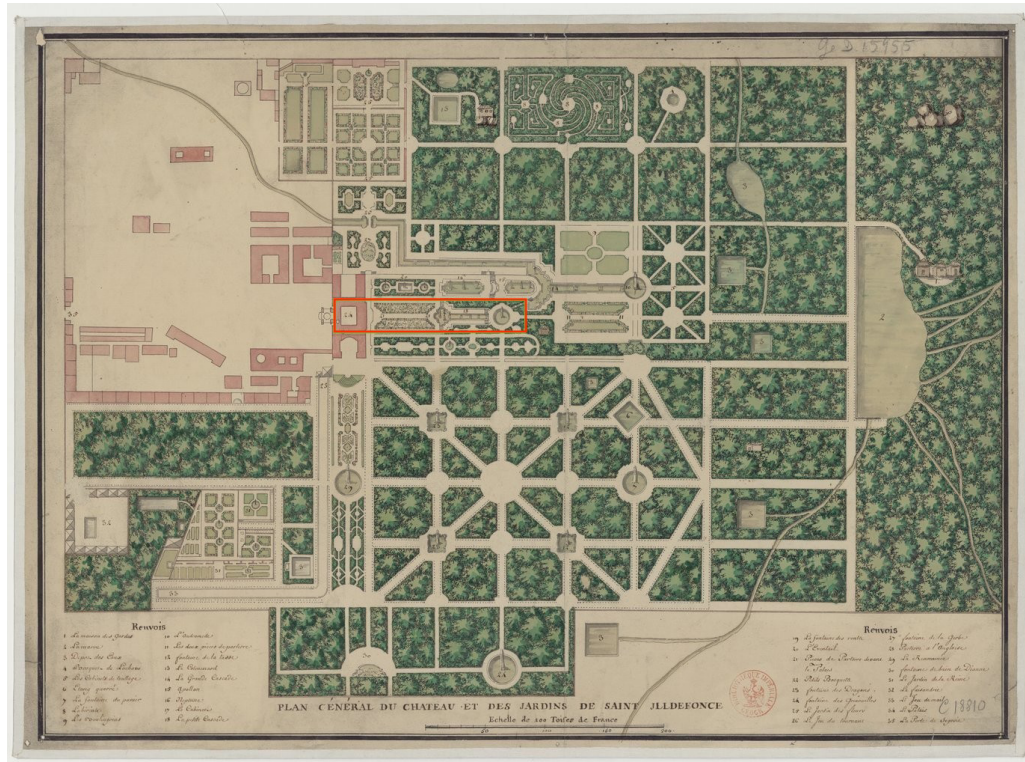


Fig. 3. Anónimo, Plan général du château et des jardins de Saint Ildefonce, 1725. Fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

y las tres Gracias bailan, se entendía ante todo como un remedio para la melancolía del rey. Siguiendo esta lógica, las escenas de caza, así como las estatuas que bordean este parterre y la cascada principal, se percibían como un surtido de temas agradables y divertidos para el monarca, sin ninguna coherencia global ni producción de un discurso político.⁹

A pesar de todo, al igual que las fuentes monumentales del lugar, que atraen la atención de los especialistas, este conjunto constituye otro espectáculo a la gloria del rey.¹⁰ Como demuestra el sobrenombre que se le dio durante su reinado —El Animoso—, Felipe V se erigió en vida como “rey guerrero” y, al igual que su abuelo, supo desplegar una iconografía que celebraba sus propias victorias militares, pasadas o esperadas. Esta propaganda, destinada a reforzar su legitimidad y exaltar su poder, se basó en gran medida en la defensa y difusión de la fe católica. Esta afirmación puede verse en San Ildefonso en las fuentes de la Carrera de los Caballos, que “constituye la representación de un argumento unitario en tres actos”¹¹: la Fuente de Andrómeda se entiende habitualmente como una representación de la Guerra de Sucesión española, en la que la joven, símbolo de España, es salvada de su pérdida por Felipe V —representado como Perseo— con la ayuda

de Francia, aquí bajo la apariencia de Minerva [Fig. 3 n.º10]; la fuente de Apolo derrotando a la serpiente pitón —más simbólica— sería una imagen del triunfo del rey católico sobre “la rebeldía, la envidia y la discordia”¹² [Fig. 3 n.º15]; finalmente, la Fuente de Neptuno puede entenderse como una alusión a las guerras italianas [Fig. 3 n.º16]. Como señala José Luis Sancho

era evidente que el poder de España dependía de sus dominios ultramarinos, cuando, incluso, en el momento más desesperado de la Guerra de Sucesión la valiente reina María Luisa declaró que, en último caso, asentarían el trono en el Perú, pero nunca se daría por vencido, fuese Neptuno la deidad escogida para significar el feliz triunfo del monarca legítimo.¹³

La imagen de Neptuno —ya utilizada por uno de sus adversarios, el rey de Inglaterra, para celebrar una victoria de las flotas inglesa y austriaca sobre la española en 1718— es a menudo equívoca. Aquí, sin embargo, “para disipar toda duda sobre la identificación [del soberano], en la trasera del carro campean las armas de Felipe V e Isabel de Farnesio, rasgo enfático que no se produce en ninguna otra fuente”¹⁴. Por último, en el parterre de la Fama, cabe mencionar la fuente del mismo nombre, que alude a la conquista de Orán por las tropas de Felipe V,

⁹ Sobre las escenas de caza y la escultura animalista en los jardines de La Granja de San Ildefonso véase Caroline Ruiz, «Les masques de l’animalité : violence et métaphores dans le décor sculpté des jardins de La Granja de San Ildefonso», *e-Spania* (pendiente de publicación)

¹⁰ Morán Turina 1985; Callejo Delgado 1989.

¹¹ Sancho Gaspar 2000, 141. El carácter unitario de ese eje y su contenido militar y heroico fue señalado por primera vez en Sancho 1996, 26-27. Sobre la imagen del rey guerrero ver Morán Turina 1988.

¹² Sancho Gaspar 2000, 140.

¹³ Sancho Gaspar 2000, 140-141.

¹⁴ Sancho Gaspar 2000, 141. La presencia del dios en el reverso de una medalla acuñada en 1702, para proclamar al rey de Nápoles y Sicilia, acompañada de la inscripción: CUNCTUS PELAGI. CECIDIT. FRAGOR. VIR. AL. I. En el fondo está grabado un mapa de Italia. En el anverso se representa al rey en busto, acompañado de la inscripción: A/ PHILIPPVS. V. HISPANIARVM. REX.

tras varios fracasos entre 1714 y 1730 [Fig. 3 n.º 29].¹⁵ Sin embargo, si la historiografía ha desvelado los misterios de estas fuentes monumentales responsables de la fama del real sitio, hay que reevaluar el papel de la estatuaria de mármol de esta perspectiva, ya que este eje constituye el acto principal de este espectáculo de poder: muestra los cimientos sobre los que se construyó la fortuna del rey católico y los medios con los que pretendía asegurarse su lugar en el reino eterno.

La ubicación central de las estatuas de la Gloria de los Príncipes y de la Magnificencia —estudiadas aisladamente en la historiografía¹⁶— constituye una primera pista sobre la lectura que debe darse a este conjunto. Estas dos alegorías marcan el inicio de una fuerte inclinación del terreno, que se eleva hacia el cielo, hasta la Fuente de las tres Gracias [Fig. 2 n.º 7] y el Templo Dorado (o Cenador) [Fig. 2 n.º 18], cuyos ornamentos constituyen una síntesis del discurso producido por las diferentes fuentes antes mencionadas y las otras doce estatuas de mármol. En el lado derecho, África está junto a Milón de Crotona y la Fidelidad [Fig. 2 n.º 1 a 3]; en el lado izquierdo, Baco y Ceres rodean América [Fig. 2 n.º 4 a 6]; en el nivel superior, a la derecha, Asia precede al Invierno y a la Primavera [Fig. 2 n.º 10 a 12] y, por último, al otro lado de la cascada, Europa está acompañada por un pastor y Diana [Fig. 2 n.º 13 a 15]. Estas cuatro tríadas, sin precedentes iconográficos, parecen incoherentes a primera vista. La comparación frecuente, por no decir sistemática, de la estatuaria de San Ildefonso con la de Versalles ha desdibujado su interpretación, considerada en relación con un reinado, un tiempo y un espacio diferentes. En Versalles, la agrupación de los Cuatro Continentes y su asociación con los Cuatro Elementos, así como con las Cuatro Estaciones, las Cuatro Horas del Día, los Cuatro Temperamentos y los Cuatro Poemas, correspondía a una lógica que la lectura de Gérard Sabatier ha puesto de manifiesto.¹⁷ Este conjunto de la *Grande Commande* de 1674 representa “la unión o la cadena de todo lo que constituye el universo”; una cosmogonía “que ilustra la visión de un mundo puesto bajo la influencia benéfica de Apolo, dios solar y símbolo de Luis XIV”.¹⁸ En San Ildefonso, la distribución de las estatuas no sigue el mismo pensamiento y, buscando estas mismas asociaciones, llegamos a la conclusión de un conjunto confuso.¹⁹ Sin embargo, lejos de ser aza-

rosa o meramente decorativa, la disposición de cada elemento esculpido en esta zona contribuye a enriquecer y complejizar la jerarquía que organizó —para los europeos— la representación de los cuatro continentes durante la Edad Moderna. Al asociar de forma totalmente original este cuarteto con temas alegóricos, que adquieren aquí un nuevo significado, Frémin y Thierry utilizaron sus cinceles para fijar en mármol la mirada del rey español sobre sus posesiones en todo el mundo y sus pretensiones expansionistas.

Bajo los ojos del rey. La expresión de la potencia católica española

En la parte inferior del parterre de Palacio se encuentran las alegorías de África y América [Fig. 4]. Colocadas frente a frente, su asociación es común dentro del cuarteto de las Partes del Mundo. Objetos de las ambiciones de expansión territorial y de difusión del cristianismo de varios monarcas europeos, estos dos continentes se encuentran aislados, sin sorpresa, bajo la ventana del cuarto real, dominados por Asia y Europa. Es a expensas de los dos primeros que se construyeron las imágenes de poder y grandeza encarnadas por las estatuas centrales de la Gloria de los Príncipes y de la Magnificencia, que aquí se refieren directamente a España y a su soberano [Fig. 7]. Entre ellas y los continentes de África y América hay otras estatuas cuya interpretación es menos evidente.

De los Cuatro Continentes, África es la personificación que más se aleja de la descripción dada por Cesare Ripa en la *Iconologia* y del precedente versallesco —conocido por Frémin y Thierry— que permanece fiel a esta iconografía. Las numerosas representaciones alegóricas de África realizadas por occidentales en la época moderna se han centrado en la reproducción de una imagen estereotipada de una mujer “casi desnuda, con el pelo crespo, una cabeza de elefante por cimera y un collar de coral [que] sostiene un escorpión en la mano derecha y una cornucopia en la izquierda”.²⁰ En San Ildefonso, René Frémin rompe con estos códigos para representar a una mujer sonriente y elegante con un collar de perlas, con el pecho desnudo pero cubierta con un drapeado de mármol que va desde la parte posterior de su cabeza hasta los pies. La cabeza de elefante no aparece como tocado, sino sujeta entre sus manos, apoyada contra la cadera derecha. Solo dos de los atributos mencionados por Ripa se utilizan de forma similar: el cuerno de la abundancia y la serpiente, que están a sus pies. Esta representación más humana, y más femenina, la muestra como la “bella África que hay que salvar”, como fue el caso de la decoración

¹⁵ Morán Turina 1990; Sancho Gaspar 2000; Rega Castro 2022, 298: “Orán y Mazalquivir, [fueron] perdidas en 1708 a manos de los argelinos. Tras algunos intentos infructuosos llevados a cabo en el periodo 1714-1720, la primera gran expedición se organizó —también sin éxito— en el verano de 1730, y la segunda y definitiva, en junio de 1732, la cual concluyó con la reconquista de la plaza argelina”.

¹⁶ Herrero Sanz 2012.

¹⁷ Sabatier 1999.

¹⁸ Maral 2021.

¹⁹ El paralelismo con Versalles podría ser más pertinente en relación con las dieciocho estatuas colocadas en 1679-1681 “en los ángulos y desvíos de la fachada, en el patio de mármol y en el gran patio” que están dispuestas en este orden: de un lado “Victoria, África y América, Gloria, Autoridad, Riqueza, Generosidad, Fuerza, Abundancia”, del otro “Fama, Asia y Europa, Paz, Diligencia, Prudencia, Sabiduría (Pallas), Justicia, Magnificencia”. Sabatier concluye que se trata de “una especie de retrato del rey, un montaje muy convencional de las virtudes y efectos

del buen gobierno que debía resonar en los cuatro puntos cardinales” Sabatier 1999, 62 (Traducción de la autora, del francés al castellano). Esto revela cómo en San Ildefonso la referencia a Versalles, lejos de exhibirse, era más discreta, inspirándose en temas que se tomaban de fuera de los jardines, o de proyectos que nunca llegaron a realizarse, como las numerosas fuentes de Le Brun a las que Frémin dio vida en San Ildefonso.

²⁰ Traducción de la autora, del francés al castellano: Ripa y Bauouin 1643.



Fig. 4. De izquierda a derecha: René Frémin, *África*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 192 cm; L. 72 cm; P. 59 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043287; René Frémin, *Milón de Crotona*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm; L. 63,5 cm; P. 65 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043288; René Frémin, *Fidelidad*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 195 cm; L. 62 cm; P. 51 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043289. Fotos: Caroline Ruiz.

efímera creada en 1700, con motivo de la entrada de Felipe V en Madrid.²¹

A la izquierda de África, la figura de Milón de Crotona se convierte en una alegoría del orgullo y la vanidad [Fig. 5].²² La fábula cuenta cómo el famoso atleta griego, ignorando su envejecimiento, pereció tras utilizar su legendaria fuerza para cortar el tronco de un árbol con sus propias manos y verse así atrapado, a merced de los lobos, cuyo ataque fue fatal. La representación más conocida de este tema en escultura es la obra de Pierre Puget, realizada para Versalles

²¹ *Relación de la...entrada de...Felipe V en Madrid*, Madrid, 1700 citado por Morán Turina 1990, 46. El autor cita también el libro impreso en esta ocasión (nota 16): “Es el dragón el pérfido moro, que procurando cobrar feudo, tiene oprimida la belleza de la mejor Andrómeda de África y siendo aquel Perseo Gentil (o Fabuloso) espera deste verdadero Perseo su libertad” *Descripción del adorno 1701*, pp. 19-20.

²² Esta obra ha sido interpretada por J. L. Sancho, en un sentido diferente, como “la imagen de un hombre que fue fuerte y se debilitó con el desgaste de las batallas y los años, que sufre, atrapado en la trampa en la que su papel de héroe y su decadencia le han colocado, desgarrado por una bestia” Sancho Gaspar 2000, 142. El autor propone que esta representación es la imagen del propio rey. Aunque esta hipótesis resulta atractiva a la vista de la historia del reinado de Felipe V, quien, tras numerosas batallas, decidió abandonar las armas y abdicar, no parece probable que hubiera querido inmortalizar este estado poco halagüeño en mármol, bajo el balcón de su dormitorio, en una época en la que la producción artística era todavía en gran medida propagandística.

entre 1671 y 1682. Puget representa al hombre en el momento de su muerte inminente, con la mano en el corazón del tronco roto y aullando de dolor bajo los colmillos de un león que lo devora vivo. Este grupo se ha convertido en un símbolo del *hbris*, así como en un modelo para la representación del dolor, como el Laocoonte, y fue reinterpretado por Frémin para San Ildefonso. En su obra, el tronco del árbol, colocado entre los muslos, adquiere una dimensión fálica que remite también al *hbris* y al deseo desmedido, cualquiera que sea, que justifica el castigo de la némesis, la ira divina y vengativa. Sin embargo, Frémin ofrece una nueva interpretación de su muerte. Más que el dolor del cuerpo, lo que se expresa es la liberación del alma: su cuerpo se eleva hacia el cielo con gran ligereza, con paso danzante, mientras su rostro casi evoca el éxtasis de un mártir que libera su último aliento con la seguridad de obtener su salvación. Este destino, por trágico que sea, se presenta a África como un posible reflejo de su propio futuro, en tanto que infiel y derrotado, si sigue el camino de la soberbia. Sin embargo, le ofreció la alternativa de someterse a un rey cristiano y a su fe. Al torcer su cuerpo y apuntar la cabeza del elefante en dirección opuesta a Milón, la figura alegórica parece inclinada a cooperar mientras que el reptil, símbolo de



Fig. 5. René Frémin, *Milón de Crotona*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm; L. 63,5 cm; P. 65 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043288.

la herejía, está por su parte del lado de Milón, dando vueltas en vano alrededor de la cornucopia que vierte sus frutos hacia el palacio.

Cuando Felipe V subió al trono en 1700, a España solo le quedaban cinco territorios en África, todos situados en el norte del continente: “Orán (con Mers el Kebir), Melilla, Alhucémas [sic], el Peñón de Vélez y Ceuta”.²³ En 1708, cuando las tropas de Felipe V luchaban por recuperar el control del territorio ibérico, Orán había sido arrebatada a los españoles y reintegrada en el Beylicato del Oeste, provincia de la Regencia de Argel, estado vasallo del Imperio Otomano. En el momento de la construcción de este parterre, Felipe V ya había ganado la Guerra de Sucesión (1701-1713) y había emprendido una vasta operación de reconquista de los territorios mediterráneos perdidos durante este conflicto dinástico, principalmente en Italia y el norte de África, destinada a reforzar y extender su autoridad imperial, en particular mediante la remodelación de la armada. Mientras el resultado era aún incierto, la propaganda borbónica se apoyaba en una exaltación de las acciones militares emprendidas por Felipe V para

²³ Chérif Ba 2010: “Los españoles tenían en gran estima esta ciudad [Orán]; se dice que Felipe II, que había intentado capturarla, dijo ‘que valía toda África por sí sola’”.

presentarlo al mundo como vencedor, especialmente tras el éxito de la expedición de Ceuta en noviembre de 1720. De este modo, la monarquía española expresó su deseo de revancha, presentando la victoria del bey Bouchelaghem como un estado provisional que pronto no sería más que un recuerdo desvanecido. En la Fuente de la Fama, que prolonga este discurso en el momento de una nueva conquista de Orán por parte de Felipe V, la caída de los cuerpos derrotados bajo las aguas triunfantes que surgen de la trompeta, en lo alto de la roca artificial, simboliza el fin de la discordia. “Hija de la vanagloria”, como el orgullo, la Discordia tomó a menudo el rostro del enemigo infiel combatido por las monarquías católicas. Como personificación del orgullo, la actitud de Milón se asemeja a la del hereje, del rebelde, desafiando “la omnipotencia divina” y contrasta con la del devoto Daniel, a quien los leones nunca se atrevieron a devorar.²⁴ El hecho de que le arrebatara la vida un león, símbolo de la monarquía española, es aquí doblemente alusivo. Sin embargo, a través de esta nueva concepción de Milón, Frémin expresa una idea esencial que justifica la acción del soberano: al mostrar una liberación en la muerte, hace del catolicismo la vía para alzar al hombre a una condición más elevada, más permanente. La alegoría de la Fidelidad —último eslabón de esta tríada— simboliza la promesa de un futuro pacífico, condicionado a la aceptación de la dominación española y católica sobre una parte de África. El perro que duerme plácidamente a los pies de la alegoría encarna la docilidad buscada y la confianza necesaria para este “pacto”. Frecuentemente utilizada en la representación de triunfos militares, esta figura encarna el juramento de fidelidad que une al vencido con el vencedor.²⁵

Al otro lado está América, que se ajusta a la descripción de Ripa [Fig. 6]. Este continente está personificado por una mujer de pelo largo, coronada por una diadema adornada con grandes plumas que también lleva en los brazos y la cintura. Tiene un arco en la mano izquierda, una aljaba a la espalda y está acompañada por un caimán a sus pies. Está entre Baco, símbolo del otoño, y Ceres, diosa de la agricultura y personificación del verano. Como revela la copa que Baco sostiene en su mano derecha y el racimo de uvas que acaba de recoger con la otra, también es el dios del vino. Conquistador de la India en la mitología, la presencia de Baco, o Dioniso en griego, a la cabeza de esta tríada no es insignificante: se hace eco del error de Cristóbal Colón que, al desembarcar en América, creyó haber llegado a la costa india.²⁶ En el siglo XVIII, los contemporáneos de Frémin se referían a América o a las Antillas para designar esta zona del mundo. El vino que fue traído por Dioniso, está también estrechamente vinculado a la colonización española del Nuevo Mundo:

²⁴ Toneatto 2018.

²⁵ Para esta figura, J. L. Sancho dudó entre una alusión a la fidelidad conyugal de la reina o a la de los vasallos, en un sentido político. En este estudio, la comprensión global de este trío nos permite decantarnos por esta segunda hipótesis. Cf. Sancho Gaspar 2000, 142.

²⁶ San Nicolás Pedraz 1997.



Fig. 6. De izquierda a derecha: Jean Thierry, *Ceres*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 233 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043290; Jean Thierry, *América*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 100443285; Jean Thierry, *Baco*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043284. Fotos: Caroline Ruiz.

Bebida sagrada y fuerte marcador de identidad, el vino es un objeto central en la colonización material de América por los españoles [...]. La plantación de vides es el acto mismo de apropiación de nuevos territorios y paisajes, la forma de hacer familiar y habitable lo que era desconocido y hostil.²⁷

Además del factor territorial, la importación de vino era parte integrante del proceso de cristianización de los nativos: “es la condición material indispensable para el cumplimiento del ritual fundamental de la religión católica, el de la eucaristía.”²⁸ Además, la “evangelización de los indios [sic] justifica la conquista y legitima la presencia española. Una evangelización mal realizada socavaría el fundamento mismo de la presencia española en América.”²⁹ De hecho, fue este objetivo de conversión masiva el que motivó el otorgamiento de concesiones territoriales a los reyes católicos por parte del Papa Alejandro VI en 1493 (la bula *Inter caetera*). Esta política llevó a la propaganda misionera a utilizar el argumento de “proteger” a

los “indios” mediante la predicación.³⁰ Sin embargo, esta ocupación territorial aportó muchos otros beneficios a España que deben considerarse en términos de lógicas y relaciones de poder. Ceres, diosa de la abundancia, recoge con su hoz el trigo sembrado anteriormente. Cerrando esta triada, da testimonio de la percepción que la metrópoli tenía entonces del “Nuevo Mundo” y de los beneficios derivados de la extracción y apropiación de los recursos naturales de sus virreinos, como la minería de oro y plata que, desde el establecimiento de la ruta del Galeón de Manila en 1565, también servía para el comercio de Europa con Asia. Vinculada a la agricultura, la diosa hace eco igualmente de las plantas que se transportaban a Europa por vías marítimas.³¹ Por fin, al igual que las uvas sostenidas por Baco, el trigo cortado por Ceres también evoca la introducción de las plantas mediterráneas en la agricultura americana, cambiando los hábitos alimenticios locales.

²⁷ Traducción de la autora del francés al castellano: Durantón 2022.

²⁸ Traducción de la autora del francés al castellano: Durantón 2022.

²⁹ Roulet 2008. En 1494, el Papa Alejandro VI impuso a españoles y portugueses el deber de cristianizar (*patroado* o *patronado*), lo que justificaba su expansión territorial.

³⁰ Un testimonio de 1580 va en este sentido: “Ya traerá V. S. entendido que de dos repúblicas que hay que gobernar en esta tierra que son indios y españoles, que para lo que principalmente S. M. nos envía acá, es para lo tocante a los indios y su amparo, y es ello así que a esto se debe acudir con más cuidado [...] porque los indios son gente tan miserable, que obliga a cualquier cristiano a condonar mucho de lo que hacen” Durantón 2022.

³¹ Sobre el tema, véase Boumediene 2016.



Fig. 7. De izquierda a derecha: Jean Thierry, *Gloria de los Príncipes*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 200 cm; L. 83 cm; P. 63 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043294; René Frémin, *Magnificencia*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043290. Fotos Caroline Ruiz.

La elevación divina, por y para el poder. La perspectiva ascendente de la cascada, territorio de los continentes “dominantes”

El dúo formado por la Gloria de los Príncipes —a la izquierda— y la Magnificencia —a la derecha— marca el inicio de la avenida ascendente de la cascada [Fig. 7]. Estas dos virtudes, una frente a la otra, están colocadas en un nicho, elevadas por encima de la Fidelidad y de Ceres, y orientadas hacia el Palacio. La Gloria de los Príncipes de Thierry es, en general, fiel a la *Iconología*: sostiene una corona de laurel y apoya el codo derecho en una pirámide.³² La Magnificencia de Frémin, también inspirada en Ripa, sostiene en sus manos el plano de una capilla —que señala con el índice derecho— y una palma. El plano no es genérico, sino que reproduce el de la capilla construida por Felipe V en San Ildefonso, que se convirtió en su sepultura.³³ Ripa combina estas dos alegorías cuando explica el significado de la pirámide asociada a la Gloria de los Príncipes:

La pirámide es también un símbolo de su gloria, que se manifiesta de diversas maneras en los templos, y en los ricos palacios que hacen construir, con magnificencia real: porque estas magníficas marcas de su grandeza los hacen

³² La pirámide no es fácilmente reconocible. En el grabado en el que Nicolas Cochin reproduce la figura de Jean Thierry, los jeroglíficos inscritos en este monumento evocan Egipto. Es sobre todo leyendo a Ripa y observando la ilustración que le acompaña que puede hacerse esta identificación.

³³ Fue apuntado por primera vez en Sancho 2000, 139 y luego Rodríguez Ruiz 2000, 28 y Herrero Sanz 2012.

recomendables a la posteridad, durante una larga sucesión de años: así lo atestiguan hasta hoy esas prodigiosas masas de piedra que han quedado de las pirámides de Egipto, que el tiempo, por inicuo que sea, no ha podido demoler [...].³⁴

Este mensaje es más apremiante en tanto que esta figura se sitúa en el lado “oriental”, por encima de África y por debajo de Asia. Este tercer continente está acompañado aquí —también de forma inédita— por el Invierno y Flora, la diosa de la primavera [Fig. 8].

La agitación cosmográfica vinculada a los Grandes Descubrimientos dio un nuevo significado a la noción de Asia. [...] esta India oriental tenía contornos muy imprecisos, en parte porque no se dispuso de ninguna representación cartográfica exacta de ella hasta finales del siglo XVIII. No correspondía ni al subcontinente indio ni al continente asiático en su conjunto —del que sólo se tenía una vaga idea—, sino a un espacio marítimo de límites variables, centrado en el océano Índico.³⁵

Para la España del siglo XVIII, Asia incluía las tierras conocidas al este: primero China, luego Japón y Filipinas, archipiélago colonizado por los españoles a partir de 1565. En las representaciones de las Cuatro Partes del Mundo creadas durante la Edad Moderna, Asia se asocia sobre todo a los bienes preciosos que produce y que los occidentales codiciaban. En la *Ico-*

³⁴ Traducción de la autora del francés al castellano: Ripa y Baudouin 1643.

³⁵ Traducción de la autora del francés al castellano: Markovits 2013.

Fig. 8. De izquierda a derecha: René Frémin, *Asia*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm; L. 77 cm; P. 58 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043295; Jean Thierry, *Invierno*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 193 cm; L. 87 cm; P. 63 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043296; Jean Thierry, *Primavera*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 202 cm; L. 82 cm; P. 52 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043297. Fotos: Caroline Ruiz.

nologia, Cesare Ripa alaba sobre todo la riqueza de sus tejidos, “verdadero símbolo de la abundancia y la fertilidad de ese país”.³⁶

Aquí Frémin la representa coronada de hojas y flores, y vestida con un amplio drapeado que resalta con un juego de pliegues variados, reflejo de la calidad de la tela. En la mano derecha, sostiene un incensario particularmente elaborado, al estilo de una obra de orfebrería: bordado con motivos orientales, el mármol imita el metal, así como el humo formado por el incienso que se escapa en volutas. Majestuosa, mira a su izquierda, hacia Europa. En efecto, “Para los europeos occidentales, ésta era una parte del mundo que, en la división cuatripartita entonces en boga, ocupaba el segundo lugar después de Europa [...], muy por encima de África y América”.³⁷ Su percepción es ambigua. Ya en el libro de Charles Chaulmer de 1654, Asia se presenta como la cuna del cristianismo. En la iconografía occidental —y cristiana— de la era moderna, los artistas le otorgan un lugar casi igual al del continente europeo,³⁸ a pesar de

que el islam también “nació en Asia”³⁹, en particular con respecto al desarrollo urbano de esta civilización. Sin embargo, en San Ildefonso, su asociación con la alegoría del invierno hace que el discurso sea más complejo y contextualiza su representación. De hecho, este conjunto fue pensado hacia 1720, en un momento en que los soberanos asiáticos llevaban varios años intentando limitar la difusión de la religión cristiana en sus tierras. La fuerza destructiva del invierno, la estación muerta, puede entenderse aquí como metáfora de la creciente prohibición de la predicación del cristianismo y la persecución de los cristianos en varios países asiáticos. El cristianismo fue prohibido en Japón a partir de 1614 por parte del shogunato Tokugawa y después en China, en el siglo XVIII, por los emperadores Kangxi y Yongzheng, que temían una invasión de la monarquía española similar a la que se estaba produciendo entonces en América y Filipinas. En particular, temían las consecuencias políticas de la difusión de una nueva religión, que podría debilitar su poder sobre sus propios súbditos. Siguió una serie de medidas represivas:

³⁶ Traducción de la autora del francés al castellano: Ripa y Baudouin 1643.

³⁷ Traducción de la autora del francés al castellano: Markovits 2013.

³⁸ Chaulmer 1654.

³⁹ Margolin 2002.



Fig. 9. De izquierda a derecha: René Frémin, *Diana*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 179 cm; L. 83 cm; P. 62 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043293; René Frémin, *Pastor*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 198 cm; L. 75 cm; P. 58 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043292; Jean Thierry, *Europa*, 1721-1724, mármol de Carrara, H. 194 cm; L. 88 cm; P. 53 cm (sin el pedestal). Jardines de La Granja de San Ildefonso, Inv. 10043291. Fotos: Caroline Ruiz.

En 1717, el general Chen Mao, destinado en Guangdong, previno al soberano contra las potencias marítimas y contra la connivencia entre misioneros y comerciantes, y pidió que se desarmaran todos los barcos occidentales. Al final, el emperador se contentó con renovar las prescripciones del edicto de 1669 que prohibía la predicación en las provincias [...]. En 1723, el virrey de Fujian prohibió la religión cristiana y ordenó el cierre de las iglesias. Pidió al Ministerio de Ritos que extendiera esta medida a todo el Imperio. Aconsejado por el ministerio, el emperador promulgó un decreto ordenando que los “hombres de Occidente” repartidos por las provincias se retiraran a Cantón. Sólo se libraron las misiones establecidas en Pekín.⁴⁰

Como el invierno, Asia representaba entonces — para los misioneros españoles como portugueses— un terreno hostil donde el cristianismo no enraizaba. La figura del anciano que personifica el invierno encarna el fin de un ciclo, la infecundidad de una tierra de la que nada florece y el miedo a una época oscura: de aspecto inquieto y temeroso, el anciano se cubre

⁴⁰ Traducción de la autora del francés al castellano: Sarmant 2017. En 1723, el programa ya estaba definido y las estatuas parcialmente realizadas y colocadas en los jardines, por lo que esta última medida no está precisamente en el origen de esta iconografía, pero forma parte de un movimiento más amplio que inspiró sin duda la asociación de Asia con el invierno.

con un manto que se desliza desde la cabeza hasta la espalda y se dobla por delante sobre la cintura. Expuesto a la intemperie, su cuerpo se contorsiona, dividido entre la sorpresa —traducida por el gesto de su mano derecha— y la preocupación que se lee en sus ojos dirigidos a su izquierda y su atención al fuego que aún arde en el brasero. Tras el invierno, la estatua de Flora aparece como una figura feliz. Sonriente, mira el ramo que lleva en la mano derecha mientras un *putto*, apoyado en las nubes a su izquierda, le da una cesta de flores. Como encarnación de la primavera, sucede cronológicamente al invierno y anuncia una renovación, trayendo la promesa de un mañana floreciente que este último había borrado. Este atisbo de esperanza, mantenido por la llama aún viva del fogón a los pies del Invierno, hace eco de la persistencia de los misioneros frente a las limitaciones impuestas a la expansión del cristianismo: en 1722, aún quedaban 200.000 cristianos en China, cuya expulsión a Macao no se ordenó hasta 1732. Este cierre de Asia tampoco interrumpió las relaciones comerciales del Imperio con Occidente, muy fructíferas bajo el reinado de Felipe V.⁴¹ La presen-

⁴¹ Krahe Noblett y Simal López 2018: Durante el reinado de Felipe V, debido al gusto por la decorar a la chinesca algunos salones de los palacios, se intensificó la importación de distintos géneros de



Fig. 10. Jean Thierry, *Fuente de Anfitrite*, 1721-1724, plomo barnizado. Jardines de La Granja de San Ildefonso. Foto Caroline Ruiz.

cia de los paneles lacados en las paredes del Palacio de San Ildefonso atestigua la pervivencia de los intercambios entre dos imperios cuyo orgullo y poder se reflejan en la actitud de las dos alegorías que se miran.⁴²

Asia Oriental [principalmente China] para su ornato y menaje, aunque desafortunadamente hoy en día la mayor parte de estos objetos se ha perdido. Véase también García Fernández 1994; Bottineau 1986, 448-449, 521 n. 371.

⁴² García Fernández 1994, 2003.

[Si] el Oriente musulmán representaba para Occidente una alteridad tradicionalmente hostil y, por tanto, fácilmente depreciable, China ofrecía a Europa el aspecto inquietante de una alteridad completa, fascinante, y que constituía menos una periferia que otro centro.⁴³

No obstante, Europa se distingue de otros continentes, incluida Asia, por llevar atributos del poder y de la religión cristiana: según Ripa, “sostiene en

⁴³ Markovits 2013; Sarmant 2017.

su mano derecha la figura de un bello templo, y en la izquierda un cetro” y tiene a sus pies una cornucopia [Fig. 9]. Casta y solemne, no lleva corona como en la *Iconología*, sino casco. También lleva una coraza, decorada en los hombros con cabezas de leones, cubierta con un grueso drapeado que cae desde el hombro izquierdo hasta los pies.⁴⁴ Su representación la acerca a Minerva, diosa de la guerra y la sabiduría, en contraposición a Marte, que dirige violentas batallas junto a su hermana Eris, la discordia, y sus hijos, Deimos (miedo) y Fobos (terror). Así, esta alegoría expresa su soberanía sobre “las otras partes del universo, sobre las que ha triunfado”.⁴⁵ Al poder temporal de Europa, la imagen del templo, que tiene a su vera, se añade la evocación de su poder espiritual. Su proximidad —espacial, formal y simbólica— a La Magnificencia, que también ostenta el plano de un lugar de culto y está directamente asociada a la propia virtud del rey, es elocuente a este respecto. Este símbolo del templo —religioso y cultural— nos recuerda que, para los monarcas europeos, la difusión de lo que consideraban la religión “verdadera y perfecta”⁴⁶ era tanto un instrumento para la expansión de sus reinos, una justificación divina de su poder en la tierra, como una misión salvadora de la que se creían garantes. Europa se ve así acompañada por un Pastor, emanación de la figura del buen pastor, el “salvador divino”. Aunque no lleva el cordero a hombros como en la iconografía clásica del pastor Crióforo, su actitud es característica de la evolución semántica de este sujeto. En el simbolismo cristiano, se convierte en “la imagen de Cristo que encuentra al pecador penitente y lo devuelve al redil”.⁴⁷ Los textos, como la iconografía, lo sitúan en un ambiente bucólico que prefigura la otra vida y hace de Cristo un guía encargado de reunir a las almas perdidas para permitirles unirse al “rebaño” y alcanzar esos “verdes pastos, junto a las tranquilas aguas”.⁴⁸ Esta metáfora pastoral ha sido una de las más destacadas en el pensamiento político español y fue recuperada por Felipe V, presentado también como rey-pastor, particularmente con respecto al Nuevo Mundo, “cuyos habitantes fueron definidos como ‘ovejas sin pastor’”.⁴⁹ Su promesa de arcadia, o de redención, reside aquí en la mano derecha del pastor, en forma

de racimo de uvas elevado por encima de la cabra que se levanta para recoger el fruto. Joven y sonriente, pacífico, el Pastor se opone directamente a la figura del Invierno situado frente a él, al otro lado de la cascada. Tras el Pastor, se encuentra la diosa Diana, diosa de la caza, acompañada de una galga que salta. Es símbolo de castidad y pureza y se asocia también con la religión. Además, guía y salva, e interviene en los conflictos solo cuando:

la guerra abandona el marco civilizado en el que las reglas de la lucha militar la mantienen y se inclina bruscamente del lado del salvajismo. En estos casos “extremos”, la diosa, cuando trae la salvación, gratifica a los que protege —generalmente el bando directamente amenazado— por medios que no tienen que ver con la superioridad de poder, físico o militar.⁵⁰

Esta tríada alegórica presenta así a Europa —y, a través de ella, a la monarquía católica española— como un continente conquistador, pero también protector, al servicio de la difusión de la fe y de la civilización del mundo. De este modo, las conquistas ultramarinas de Europa se presentan como profundamente filantrópicas, al servicio de un ideal moral y religioso supuestamente universal.

La cascada que se eleva en el eje de la cámara del rey desde el estanque de Anfitrite hasta la Fuente de las tres Gracias es en sí misma una demostración de poder y de dominio del territorio a través de los conocimientos y las técnicas [Fig. 10]. El agua fluyendo en láminas a lo largo de la fuente es “la más bella [...] y la mejor para beber, y en la más prodigiosa abundancia”⁵¹. Como fuente de vida e instrumento de purificación, no se puede descartar su dimensión sagrada, ya que alimenta todo el discurso producido por la decoración escultórica e hidráulica de los jardines. El estanque de Anfitrite marca el paso de un nivel inferior —el parterre del Palacio donde se encuentran África y América— a un nivel superior, todo ello puesto bajo la autoridad de la concordia, a través de las gracias. Desde este punto de vista, la cuestión geopolítica del agua, o más bien de los ríos, mares y océanos, es central: su navegación permite unir los diferentes continentes y está al servicio, en el caso de la monarquía de España, de una voluntad de unificación del mundo mediante la evangelización, los intercambios comerciales y, si es necesario, la guerra. La presencia de Anfitrite sola, mientras Neptuno surca los mares en su carro en la Carrera de los Caballos, distingue este conjunto del de la *Cascade champêtre* de Marly que, sin embargo, lo inspiró.⁵² Guardianas de los océanos, está sentada en un trono y rodeada por tres nereidas, delfines y un pu-

⁴⁴ El estado de conservación del mármol impide describir el casco, cuya superficie está muy erosionada, pero parece ir acompañado de un penacho que cae hacia la espalda.

⁴⁵ Ripa y Baudouin 1643, 6-10.

⁴⁶ Ripa y Baudouin 1643.

⁴⁷ “La parábola del Buen Pastor aparece varias veces en el Antiguo Testamento: en los Salmos [23] y en las Profecías de Ezequiel [34, 12] e Isaías [40, 11]” Réau 1957, 32. También se desarrolla en el Evangelio de Juan (10, 11-16) así como, a través de la parábola de la oveja perdida, en el Evangelio de Lucas (15, 3-7).

⁴⁸ A. T., Salmo 23.

⁴⁹ *El pastor pasado, cumpliendo su promesa, descifra el ejercicio del pastor; hablando con nuestro rey Felipe V (que Dios guarde) en idioma más cortesano. A su llegada a España en 1701*, BNE, R/396290 citado por Sánchez Llanes 2013 y Sánchez Llanes 2016. Véase también Sánchez Llanes 2017. Aunque el autor sostiene que esta metáfora perdió importancia durante el siglo XVIII, demuestra su validez para el reinado de Felipe V.

⁵⁰ Traducción de la autora del francés al castellano: Vernant 1988, 224. Para una reflexión sobre el uso actual de la figura de Artemisa en el contexto europeo, véase Loisel 2004.

⁵¹ Traducción de la autora del francés al castellano: Saint-Simon 1858, 277.

⁵² Neptuno está representado como un conquistador, en su carro tirado por fogosos caballos marinos, en la perspectiva paralela —no visible en los planos aquí presentados— en cuya dirección Anfitrite vuelve el rostro.



Fig. 11. René Frémin y Jean Thierry, *Fuente de las tres Gracias* (detalle), 1721-1724, plomo barnizado. Jardines de La Granja de San Ildefonso. Foto: Caroline Ruiz.



Fig. 12. Vista sobre la *Fuente de las tres Gracias* y el Cenador desde la parte superior de la cascada. Foto: Caroline Ruiz.

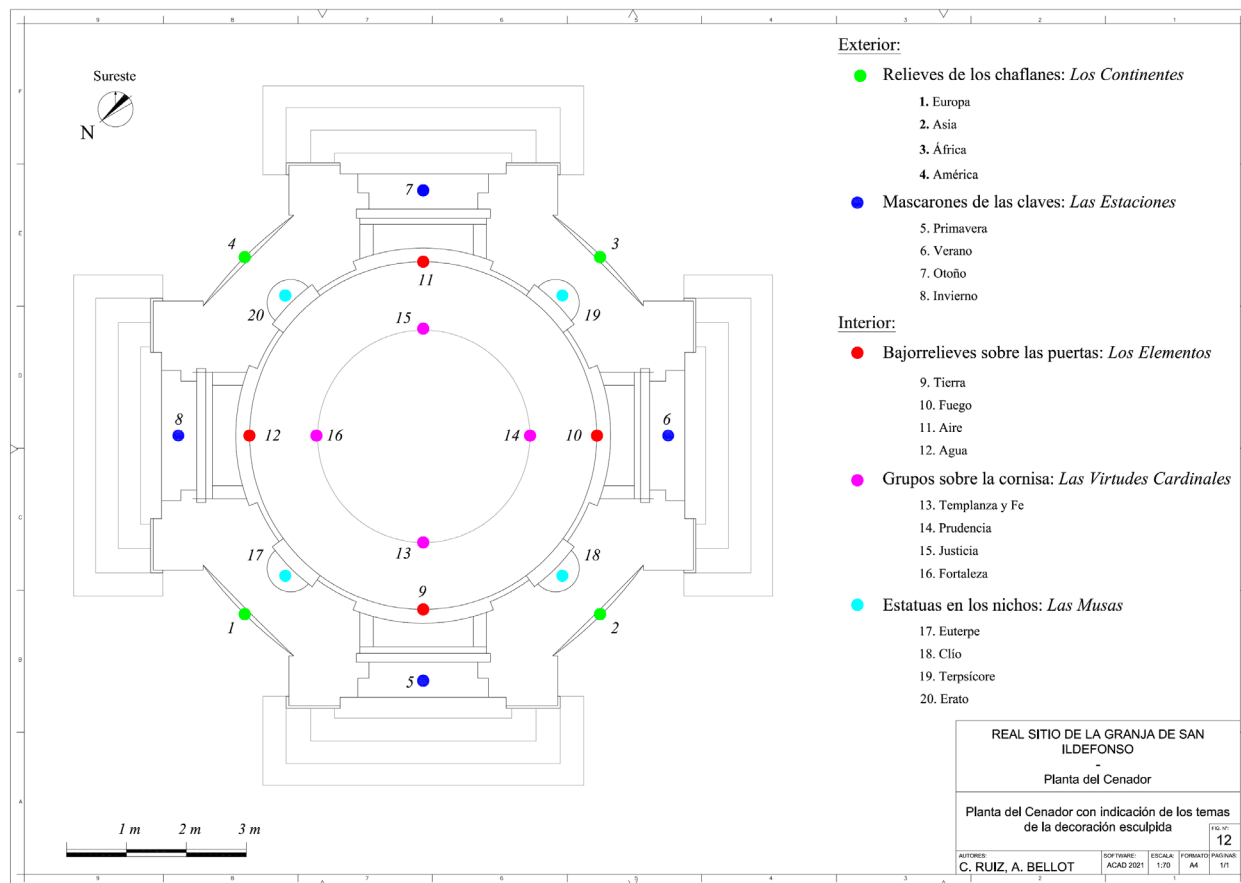


Fig. 13. Plano del Cenador (Autores: C. Ruiz y A. Bellot, basado en el plano de Patrimonio Nacional publicado en: Sancho Gaspar 2012, 7).

tto. Justo encima de ella, a ambos lados del estanque, hay dos alegorías de ríos. Más arriba, varios grupos de *putti* se disponen por parejas en distintos niveles de la cascada: unos juegan con cisnes, otros montan delfines o caballitos de mar. Junto a diversas escenas de caza, este conjunto marino simboliza la extensión de la soberanía territorial por y sobre los mares y resuena con la ambición de Felipe V de hacer resurgir el Imperio español como una poderosa talasocracia.⁵³ De hecho, tras la Paz de Utrecht en 1714, cuando la armada española llevaba más de un siglo en declive, el Borbón emprendió la revitalización de su flota para recuperar todo su poderío naval a través de diversas reformas.⁵⁴ Los sucesivos esfuerzos de Giulio Alberoni, José Patiño y el Marqués de la Ensenada en la primera mitad del siglo XVIII y durante el reinado de Fernando VI, dotaron a la armada española de un peso decisivo, imprescindible para su posicionamiento en las redes de poder y comercio mundiales, especialmente en la defensa y la expansión de sus territorios ultramarinos.

⁵³ Alrededor de la fuente, otros grupos se dedican a la pesca o a la caza de pequeños animales. En la parte superior, a la derecha, hay un grupo que muestra a un ciervo en el suelo bajo las zarpas de su adversario canino, mientras que, a la izquierda, un jabalí es abatido por un león que ruga.

⁵⁴ Sobre el tema, véase Baudot Monroy, 2019.

La Danza de las tres Gracias y el Cenador de Oro: el triunfo de la armonía

Coronando la perspectiva, la Fuente de las tres Gracias se inscribe en la continuidad del conjunto que se despliega bajo ella. En su base hay cuatro tritones, descendientes de Anfitrite: dos levantan los brazos hacia la taza sobre la que reposan las gracias, mientras que otros dos, soplando, hacen sonar con entusiasmo sus caracolas. Están inspirados en las criaturas de la *Fontaine de la Pyramide* ejecutada por François Girardon entre 1668 y 1670 para el *parterre d'Eau* de Versalles. Por encima, se despliega la danza de las tres Gracias [Figs. 11 y 12]. Su disposición, espalda contra espalda, recuerda la tríada creada entre 1561 y 1566 por Germain Pilon para el *Monument du coeur d'Henri II*, cuya composición evoca la *Cassolette* de Rafael. La estructura general de la fuente de La Granja, tripartita, también resuena con la Fuente de los Tritones labrada en Italia durante el siglo XVI para el jardín de La Isla en Aranjuez, donde las divinidades marinas también están acompañadas por ninfas.

En el grupo de Frémin y de Thierry, dos de las gracias están cogidas de la mano —como en los modelos citados— y levantan el otro brazo en el aire: una sonríe y mira al frente, el gesto de su mano abierta expresa vitalidad y alegría; la segunda, absorta en sus pensamientos, inclina

la cabeza hacia abajo, con aire apacible, mientras su mano libre se cierra suavemente. La tercera, por último, sostiene también un brazo por encima de la cabeza en un grácil arabesco que parece concluir el movimiento de danza iniciado por sus dos vecinas. Sonríe y sujeta, con la otra mano, una parte del paño de su compañera. Sus movimientos hacen ondular sus paños, revelando su desnudez a través de la transparencia. La musicalidad de los cuerpos responde al sonido del aire de los tritones en sus conchas, cuyas mejillas hinchadas y cejas fruncidas subrayan su poder. Este triunfo, a la vez marino y terrestre, encuentra su apogeo en el grupo superior de un *putto* que entrelaza un delfín del que sale un chorro vertical que sube y baja alrededor de la ronda de las gracias [Fig. 12]. Este espectáculo hidráulico y sensorial sitúa a esta fuente bajo el signo de una feliz celebración, en relación con la escenografía teatral que se representa debajo de ella. Desde lo alto de la cascada, la Fuente de las tres Gracias alaba el resultado de la guerra mediante la armonía y la restauración del orden cristiano del bien sobre el mal. En otras palabras, la propaganda real hace aquí de la hegemonía imperial española la garantía de la paz mundial, a la manera de la *pax romana*. La danza de las Gracias es una continuación del movimiento del Pastor y de Diana, asociado a Europa, y transmite la misma sensación de alegría.

Desde la Antigüedad, el tema de las tres Gracias ha sido objeto de múltiples interpretaciones que tienen en común la noción de armonía, ya nazca de la belleza, de la unión o del don.⁵⁵ Encarnan un ideal que puede aplicarse al amor, la amistad y la política.⁵⁶

[En efecto,] junto a una interpretación alegórica atestiguada por autores latinos, existe una concepción griega de las Gracias, que las convierte en verdaderas deidades de beneficios recíprocos. Aristóteles, más ampliamente, sugiere que a través de esta función encontraban la armonía y la concordia social; sin duda se refiere al culto de Demos y los Caritas en Atenas [que asocia la tríada con la fertilidad, el placer, la alegría, la gratitud y los beneficios].⁵⁷

Su danza sella la alianza de las Cuatro Partes del Mundo del que depende la armonía de un mundo ordenado según la visión de Felipe V. El mensaje formulado por este espacio muestra que este acuerdo es desigual: se basa en el establecimiento de una jerarquía entre los continentes, correspondiente al pensamiento imperialista de las monarquías europeas y sus preceptos católicos. Las tres Gracias invitan a los hombres a “vivir en paz y concordia, y [a] seguir la virtud, ya que, de ellas, con la asistencia de Dios [...], reciben los hombres todas las comodidades y la tranquilidad”.⁵⁸ A continuación, inician una reflexión más personal sobre

⁵⁵ Sènèque 1961, 7. Sobre el tema véase: Wind 1980; Vernant 1965; Wolff 2006.

⁵⁶ En el reverso de una medalla acuñada en 1700 con motivo del primer matrimonio de Felipe V con María Luisa de Saboya, el motivo de las dos manos unidas, bajo un sol que simboliza Francia, expresa tanto la concordia que reinó en su matrimonio como la del gobierno. La leyenda que la acompaña: “IMPERAT CONCORDIA” significa que “LA CONCORDIA REINA EN EL GOBIERNO”.

⁵⁷ Wolff 2006.

⁵⁸ Wolff 2006.

la felicidad, entendida como un estado de armonía interior. Como evoca un poco más adelante la Dama de la flauta, cuya melodía contrarresta la oscura influencia de Saturno, la música es una de las vías privilegiadas para lograrlo.⁵⁹

El edificio octogonal que se alza justo detrás de esta fuente se conoce desde el siglo XVIII como “Gabinete Dorado” o “Cenador de Mármoles” y probablemente estaba destinado a albergar pequeños conciertos privados dedicados a Felipe V e Isabel de Farnesio [Fig. 12]. José Luis Sancho elogia sus gráciles proporciones y lo interpreta también como símbolo de armonía.⁶⁰

Se trata pues de un ciclo solar muy completo: una lámpara de 24 luces representando al sol en el cenit del Jardín como dador de armonía y rector de los destinos del mundo; los consabidos Continentes, Estaciones, Elementos y Virtudes girando en torno a él, y completando el conjunto, cuatro ninfas o musas tocando sus instrumentos, como símbolo de esa armonía debida al Sol [...].⁶¹

Expresa perfectamente la concordancia que existía en el pensamiento de la época entre el macrocosmo y el microcosmo: los Cuatro Continentes están representados una vez más, en forma de trofeos en bajorrelieve, en los muros exteriores, mientras que en las claves de los cuatro arcos que enmarcan las crujías hay máscaras que personifican las Cuatro Estaciones, dispuestas en alternancia con las partes del mundo. Su colocación no es aleatoria y sigue la misma jerarquía que las estatuas de los Cuatro Continentes [Fig. 13]:

La colocación de Estaciones y Continentes sigue criterios lógicos, como la orientación según los puntos cardinales para las primeras o el grado de civilización para los segundos, al ser relegados América y África al lado opuesto al palacio.⁶²

José Luis Sancho señaló también con acierto la proximidad arquitectónica de esta construcción con los dos *Dômes* de Versalles –hoy desaparecidos– que habían dado nombre al bosque. También estaban decorados con trofeos, cuatro de los cuales ilustraban el tema de los continentes, y otros cuatro eran trofeos de armas. Tres de estos trofeos se conservan en el Museo del Palacio de Versalles: el parecido del trofeo de América y del trofeo de Asia con los de San Ildefonso es sorprendente.⁶³

En el interior, el programa se repite con bajorrelieves que representan los Cuatro Elementos (en el centro de los arcos), las Virtudes Cardinales (sobre la cornisa) y cartelas con las figuras de Felipe V e Isabel Farnesio (en

⁵⁹ Este vínculo está asegurado por la presencia de las gracias en los jarrones que hacen la transición entre la glorieta y el parterre de Andrómada, donde los Cuatro Elementos y los Cuatro Poemas toman el relevo de la figura musical y de Saturno, frente a los cuales están Neptuno y Juno. La figura de la Dama con flauta, de Frémin, evoca el amor del rey por la música y se hace eco de las óperas de la época a través de sus accesorios y su rica indumentaria.

⁶⁰ Sancho Gaspar 2012, 4.

⁶¹ Sancho Gaspar 2012, 8-10.

⁶² Sancho Gaspar 2012, 10.

⁶³ *Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon*, Inv. MV 8460 ; Inv. MV 8461.

las paredes).⁶⁴ El rey está así presente, a través del juego de este simulacro, en el punto más alto de los jardines, expresando muy claramente su dominio sobre el resto del mundo, pero también su naturaleza ungida por la divinidad, situándole como origen del equilibrio que reina en su Imperio ideal.

En el corazón de cuatro nichos tallados en las paredes hay cuatro musas, cada una tocando un instrumento.⁶⁵ La imbricación de símbolos cristianos en las representaciones de las Virtudes Cardinales y del Amor, que domina el conjunto, elevado hacia el cielo, se hace eco de la omnipresencia de la religión en la decoración de estos jardines, dedicados a la salvación del rey católico.⁶⁶ Así, este templo “parece pensado como un símbolo del Sitio todo, un palacio abreviado que culmina el jardín”.⁶⁷ El simbolismo de la decoración esculpida complementa el de su orientación (sureste), y el uso del color dorado, sobre y entre sus muros:⁶⁸ el Cenador es, a imagen del reino español, “el imperio donde nunca se pone el sol”.

Conclusión

Desde la ventana de su habitación, en el centro del Palacio, el rey podía contemplar la extensión de su poder sobre el mundo, no desde una perspectiva infinita como en Versalles, sino desde una perspectiva ascendente que fue elegida —y no dictada por el relieve natural— y cuyo simbolismo religioso es evidente. Como nos recuerdan las últimas líneas del panegírico a Felipe V, la virtud del rey, de la que dependía su salvación, estaban íntimamente ligadas al ejercicio de su poder militar y a la extensión de su reino:

Las hazañas de sus hijos más queridos y el éxito de sus armas consolaron el alma de FELIPE, tan tierna como guerrera, y lo convirtieron en objeto de veneración universal.

Nuestro Monarca era entonces en medio de Europa el decano de los Reyes y Príncipes Soberanos, a quien se rendía el mayor respeto, por sus victorias, sus obras y sus

⁶⁴ Aunque estos relieves se atribuyen a Thierry, hay que señalar su proximidad con los de la capilla de Versalles, ya mencionados, y en particular con el trofeo de la alegoría del *Couronnement d'épines* realizado por Frémin.

⁶⁵ El diseño de los modelos, así como la realización de las versiones intermedias en plomo, se deben a Frémin. Los plomos, hoy desaparecidos, fueron sustituidos por estatuas de mármol de Dumandré y Pitué, la segunda generación de escultores que trabajaban en San Ildefonso.

⁶⁶ Como explica perfectamente J. L. Sancho en su artículo, la portada actual es el resultado de varias restauraciones. El Amor original desapareció en el siglo XIX. Se describe en la *Descripción de 1743*: “en lo alto del Gabinete esta un Cupido con su arco, puesto sobre nubes, y más abajo están unos flecos con grandes flores de lis, y otros adornos; a los cuatro ángulos hay corchetes, que mantienen ocho vasos, o antorchas sobre los frontones muy ricamente adornados, y parte del dorado hecho por Don Juan Tieri”.

⁶⁷ Sancho Gaspar 2012, 22.

⁶⁸ El Cenador está construido con piedra caliza de Sepúlveda, de color rosado, pero originalmente dorada, al menos en algunos lugares. Los trofeos estaban probablemente dorados, como los de los *Dômes* de Versalles. La ilustración de la *Descripción gen[era]l de las fuentes que se hallan en los jardines del R[ea]l Sitio de San Ildefonso: año de 1778* muestra el uso del oro para realzar los elementos superiores e inferiores que enmarcan los trofeos de los continentes, los capiteles, partes de la puerta y la portada, incluidos los brazos y el Amor. En el interior, el uso del mármol amarillo español de Espejón refuerza el brillo sacro de este edificio. Véase Sancho Gaspar 2012.

virtudes: era en medio de sus Súbditos un Héroe amado, admirado y venerado como el Conquistador y restaurador de la Monarquía.⁶⁹

El erudito programa iconográfico desarrollado en este espacio muestra los nuevos usos de la mitología en el siglo XVIII y la forma en que la escultura se apoderó de este lenguaje político-religioso. El tratamiento formal de las distintas alegorías representadas desempeña un papel primordial en la lectura del mensaje transmitido: cada tríada puede detectarse a simple vista, siguiendo las miradas, la orientación de los cuerpos o de las cabezas y la composición general de cada estatua. En cada caso, el continente se vuelve hacia su izquierda, mientras que las dos figuras que lo acompañan se miran de frente y se responden mutuamente en su composición, a veces en imagen especular, como en el caso de Diana y el Pastor. Por ello, la importancia del número tres no puede dejar de sugerir el tema de la Santísima Trinidad, principio fundador del cristianismo, bajo cuyo signo se encuentra la Real Colegiata de San Ildefonso, donde reposa el cuerpo del rey difunto. Este espacio central constituye así el testamento político de un rey profundamente dedicado a la salvación de su alma, y cuya acción misionera y civilizadora constituyó la obra redentora. Sin embargo, los jardines de La Granja de San Ildefonso no dejan de ser una reflexión de un proyecto de expansión territorial, puesto en abismo por la transformación de naturaleza salvaje en un lugar ordenado, por y para el poder.

Agradecimientos: Mi más sincero agradecimiento a Víctor Delaporte por sus ánimos, correcciones y consejos, y a Philippe Castejón, Luis González Fernández, Émilie Roffidal y Fabienne Sartre por sus cuidadosas revisiones. También quiero dar las gracias a Alexandre Bellot por su inestimable ayuda en la elaboración de los planos, y a Juliette Souperbie y Simon Colombo por su ayuda en el retoque de las fotografías que aparecen en este artículo.

Declaración de conflicto de intereses: La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Fuentes de financiación: Este artículo es el resultado de una investigación realizada con el apoyo del EHEHI, en la Casa de Velázquez, durante un contrato de dos años (2021-2023), en el marco de una tesis doctoral realizada en la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès bajo la dirección de Pascal Julien y Fabienne Sartre (UMR 5136).

Declaración de contribución de autoría: Caroline Ruiz: conceptualización, metodología, investigación, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

Bibliografía

- Baudot Monroy, María. 2019. “La política naval española entre 1700 y 1736. La recuperación del poder naval de la Monarquía”. *Tempus Revista en Historia General* 9: 1-50. <https://doi.org/10.17533/udea.tempus.n9a01>.
- Bottineau, Yves. 1986. *El arte cortesano en la España de Felipe V 1700-1746*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

⁶⁹ *Éloge de Philippe V, roi d'Espagne, qui a remporté le premier prix d'éloquence à l'Académie royale espagnole, le 22 juin 1779*; par Dom Joseph de Viera y Clavijo, traducido por M. Bongars, París, Demonville, 1780, p. 61.

- Boumediene, Samir. 2016. *La colonisation du savoir : une histoire des plantes médicinales du "Nouveau Monde" 1492-1750*. Vaulx-en-Velin: Éditions des Mondes à faire.
- Callejo Delgado, María Jesús y Florinda. 1989. "Diana en los jardines de San Ildefonso". *Lecturas de Historia del Arte*, 420-425. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte.
- Chaulmer, Charles. 1654. *Le tableau de l'Asie. Ou sont representez les royaumes, republicques, principautez, isles, presques isles, forts et autre places considerables de cette premiere partie du monde. Avec une description plus etendue des lieux Saints ou se sont achevez les principaux mysteres de notre redemption. Et les progresz de notre foy catholique dans les terres les plus reculées*. París: Lovis Chamhoudry.
- Chérif Ba, Daha. 2010. "Les colonies portuaires espagnoles au Maghreb du XVI^e au XX^e siècle". *Communautés, Identités et Histoire* 47-48: 159-191. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.4973>
- Digard, Jeanne. 1934. *Los jardines de La Granja y leurs sculptures decoratives*. París: Librairie Ernest Leroux.
- Digard, Jeanne. 2022. *Los jardines de La Granja y sus esculturas decorativas*, trad. Ana Lagares y Carmen Rico. La Granja de San Ildefonso: Librería Icaro-Librería Farinelli.
- Dillon, John Talbot. 1780. *Travels through Spain: with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom in a serie of letters: including the most interesting subjects contained in the Memoirs of Don Guillermo Bwles, and other spanish writers...* Londres: G. Robinson; Birmingham: Pearson and Rollason.
- Duranton, Antoine. 2022. "Consommation indienne de vin en Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle : monopole, conflits politiques et projets coloniaux concurrents". *L'Atelier du Centre de recherches historiques* 26. <https://doi.org/10.4000/acrh.26374>.
- García Fernández, María Soledad. 1994. "Paneles de laca para las habitaciones de Felipe V en La Granja, proyectadas por Juvarrá". En *Filippo Juvarrá 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, editado por Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias, 277-289. Madrid: Ministerio de Cultura.
- García Fernández, María Soledad. 2003. "Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII". En *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*, 338-344. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Herrero Sanz, María Jesús. 2012. "Los jardines de La Granja de San Ildefonso: Felipe V entre Marly y Versalles". *VLC arquitectura. Research Journal* 5. <https://doi.org/10.4995/vlc.2018.7980>.
- Krahe Noblett, Cinta y Mercedes Simal López. 2018. "Ornato y menaje 'de la Chine del Japon' en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766)". *Cuadernos dieciochistas* 19: 9-51. <https://doi.org/10.14201/cuadiec201819951>.
- Loisel, Sébastien. 2004. "Les leçons d'Artémis : vers une approche européenne de la gestion militaire des crises?". *Les Champs de Mars* 16: 69-92. <https://doi.org/10.3917/lcdm1.016.0069>.
- Maral, Alexandre. 2021. "Grande Commande". En *Catalogue des sculptures des jardins de Versailles et de Trianon*. https://sculptures-jardins.chateauversailles.fr/essais/jardins_2_12_01.php [Acceso el 27/02/2023].
- Margolin, Jean-Louis. 2002. "L'Asie, ¿frontera de l'islamisme?". *Mouvements* 21-22: 111-120. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-3-page-111.htm> [Acceso el 27/02/2023].
- Markovits, Claude. 2013. "L'Asie, une invention européenne?". *Monde(s)* 3: 53-66. <https://www.cairn.info/revue-mondes1-2013-1-page-53.htm> [Acceso el 27/02/2023].
- Mateu Llopis, Felipe. 1980. "El título 'Rex Indiarum' del 'Hispaniarum Rex' en las monedas y en las medallas". *Historia. Instituciones. Documentos* 7: 11-38. <https://doi.org/10.12795/hid.1980.i07.01>
- Morán Turina, Miguel. 1985. "El rapto de Psique. Felipe V y los jardines de La Granja". *Fragmentos* 6: 39-49.
- Morán Turina, Miguel. 1988. "Felipe V y la guerra: la iconografía del primer Borbón". *Cuadernos de arte e iconografía* 1: 187-200.
- Morán Turina, Miguel. 1990. *La imagen del rey: Felipe V y el Arte*. Madrid: Nerea.
- Réau, Louis. 1957. *Iconographie de l'art chrétien*, II. París: Presses Universitaires de France.
- Rega, Castro. 2022. "Felipe V y el África española: un boceto para otra «fuente de la Fama» en La Granja de San Ildefonso". *Goya: Revista de Arte* 381: 298-308.
- Ripa, Cesare y Jean Baudouin. 1643. *Iconologie, Ov, Explication Nouvelle de Plvsievs Images, Emblèmes, et Avtres Figures Hyeroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs diferentes, & des Passions humaines*, vol. 2. París: Guillemot. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1643bd2/0007/image.info> [Acceso el 27/02/2023].
- Rodríguez Ruiz, Delfin. 2000. "El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey". En *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: Retrato y escena del rey*, 15-41. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Roulet, Éric. 2008. *L'Évangélisation des Indiens du Mexique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Sabatier, Gérard. 1999. *Versailles ou la figure du roi*. París: Albin Michel.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy duc de y Adolph Chéruel. 1858. *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence...*, XIX. París: L'Hachette.
- San Nicolás Pedraz, María Pilar. 1997. "Iconografía de Dioniso y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia". En *La tradición en la Antigüedad Tardía*, 403-418. Antigüedad y Cristianismo, XIV. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sánchez Llanes, Iván. 2013. "El buen pastor en Carlos II: equidad y crítica política". *Hispania*, vol. LXXIII, n.º. 245, septiembre-diciembre, 703-732.
- Sánchez Llanes, Iván. 2016. "Imágenes políticas de la metáfora del buen pastor (1665-1714)". *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 42: 129-154.
- Sánchez Llanes, Iván. 2017. "El eclipse de una metáfora. El buen pastor y en fin del antiguo régimen". *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 6: 51-79.
- Sancho Gaspar, José Luis. 1994. "Los jardines de La Granja de San Ildefonso. En torno a la restauración de un jardín formal". *Reales Sitios* 120: 17-28.
- Sancho Gaspar, José Luis. 1995. *La arquitectura de los sitios reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sancho Gaspar, José Luis. 1996. *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*. Guía de visita. Madrid: Patrimonio Nacional y Aldeasa.
- Sancho Gaspar, José Luis. 2000. "El espectáculo del jardín". En *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: Retrato y escena del rey*, 139-143. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Sancho Gaspar, José Luis. 2012. "El Gabinete Dorado o Cenador de Mármoles de La Granja de San Ildefonso". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 192: 4-27.
- Sarmant, Thierry. 2017. "14. La querelle des rites". En *1715 La France et le monde*, 315-332. París: Perrin. <https://www.cairn.info/1715--9782262069704-page-315.htm> [Acceso el 27/02/2023].
- Sénèque. 1961. *De beneficiis*, I, III, 2-5, trad. Fr. Préchac. París: Les Belles Lettres.
- Storrs, Christopher. 2022. *El resurgir español 1713-1748*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- Toneatto, Valentina. 2018. "Aux marges de la foi, aux confins de l'humanité. Bestialité, hérésie et judaïsme de l'Antiquité au début du Moyen Âge". En *Aux marges de l'hérésie : Invention, formes et usages polémiques de l'accusation d'hérésie au Moyen Âge*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Vernant, Jean-Pierre. 1965. *Mythe et pensée chez les Grecs; études de psychologie historique*. París: F. Maspéro.
- Vernant, Jean-Pierre. 1988. "Artémis et le sacrifice préliminaire au combat". *Revue des Études Grecques* 101 (482-484): 221-239. <https://doi.org/10.3406/reg.1988.1538>.
- Wind, Edgar. 1980. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, edición revisada. Oxford: Oxford University Press.
- Wolff, Étienne. 2006. "Sur une interprétation de la figure des Grâces". *Littératures classiques* 60: 39-48. <https://doi.org/10.3917/licla.060.0039>.