

Las pinturas de Antonio Joli como artificio y Aranjuez como prodigio. Escenografías al servicio del poder¹

Concepción LOPEZOSA APARICIO

Universidad Complutense de Madrid

Résumé :

Cette étude propose une réinterprétation des peintures réalisées par Antonio Joli sur le site royal d'Aranjuez durant le règne de Ferdinand VI, en les considérant comme des manifestations de l'extraordinaire mises au service de la propagande courtoise et de l'esthétique du pouvoir. À travers un répertoire visuel soigneusement élaboré, Joli contribua à consolider l'image d'Aranjuez comme un espace de magnificence sensible. Au-delà de la simple représentation du merveilleux, ces œuvres fonctionnèrent comme des instruments d'affirmation et de légitimation de l'ordre établi.

Mots-clés : Antonio Joli, Peintures d'Aranjuez, Propagande de cour, Esthétique du pouvoir, Magnificence, Ordre dominant.

Resumen:

El presente estudio propone una reinterpretación de las pinturas realizadas por Antonio Joli sobre el Real Sitio de Aranjuez durante el reinado de Fernando VI, considerándolas manifestaciones de lo extraordinario puestas al servicio de la propaganda cortesana y de la estética del poder. A través de un repertorio visual meticulosamente concebido, Joli contribuyó a consolidar la imagen de Aranjuez como un espacio de magnificencia sensible. Más allá de la mera representación de lo maravilloso, estas obras funcionaron como instrumentos de afirmación y legitimación del orden establecido.

Palabras clave: Antonio Joli, Pinturas de Aranjuez, Propaganda cortesana, Estética del poder, Magnificencia, Orden dominante.

Abstract:

This study offers a reinterpretation of the paintings Antonio Joli produced of the Royal Site of Aranjuez during the reign of Ferdinand VI, considering them as manifestations of the extraordinary placed at the service of courtly propaganda and the aesthetics of power. Through a meticulously conceived visual repertoire, Joli contributed to consolidating the image of Aranjuez as a perceptible space of magnificence. Beyond the mere representation of wonder, these works functioned as instruments for the affirmation and legitimization of the established order.

Keywords: Antonio Joli, Paintings of Aranjuez, Courtly propaganda, Aesthetic of power, Magnificence, Dominant order.

¹ Este artículo es resultado de la investigación desarrollada en el marco del Proyecto I+D+i, del que soy Investigadora Principal, *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico*. Ministerio de Ciencia e Innovación AEI/10.13039/501100011033.

Introducción

Durante la Edad Moderna, la percepción de lo sobrenatural y lo extraordinario fue un componente fundamental en la construcción simbólica del poder. En ese contexto, los prodigios —entendidos como fenómenos naturales o sobrenaturales— ocuparon un lugar destacado tanto en la cultura popular como en la argumentación política. Lejos de ser simples anécdotas, los prodigios funcionaron como instrumentos de legitimación y control, siendo manipulados discursivamente por las élites para reforzar estructuras de autoridad y jerarquías sociales.

La literatura sobre el tema ha señalado la función performativa de estos fenómenos. Historiadores como Peter Burke (1997) han analizado cómo las monarquías de la Edad Moderna recurrieron al espectáculo y al artificio como parte de una política de representación que buscaba impresionar y convencer. Del mismo modo, los estudios de Eamon (1994) y Daston&Park (1998) han mostrado cómo lo “maravilloso” no sólo despertaba la curiosidad, sino que podía ser instrumentalizado como forma de control. En este sentido, los prodigios, no referidos a lo milagroso o inexplicable, sino vinculados al asombro planificado, operaban como recursos de propaganda para proyectar la imagen de lo culto, lo exquisito, lo armonioso y lo civilizado.

La interrelación que se logró entre prodigios y fastos en la cultura cortesana de la Edad Moderna favoreció el desarrollo de una estrategia discursiva para la exhibición del poder, tanto mediante la manipulación de fenómenos extraordinarios, como a través de la creación de eventos sorprendentemente intencionados (Martínez, 2009).

La corte de los Borbones en España instrumentalizó la fiesta como recurso de representación y control simbólico del poder, retomando dinámicas precedentes y consciente del poder de los fastos como expresión de la teoría política de la época (Strong, 1988; Hortal, 2020). En este contexto, el Real Sitio de Aranjuez se instituyó como un espacio privilegiado para la puesta en escena de fastos cortesanos y escenario de una cuidada teatralización del orden monárquico (Sancho, 2000). Las celebraciones sucedidas en este Real Sitio entre 1750 y 1758 coincidiendo con el reinado de Fernando VI, funcionaron como ingenios prodigiosos, en tanto que extraordinarias manifestaciones de la potestad proyectada a través de lo visual, lo alegórico y lo sensorial (Farinelli&Morales, 1972).

Este estudio propone una relectura de las obras del pintor Antonio Joli, entendidas como una manifestación de lo extraordinario al servicio de la propaganda cortesana y de la construcción de la experiencia estética del poder. El repertorio visual elaborado por Joli, cuidadosamente diseñado, contribuyó a consolidar a Aranjuez como un escenario prodigioso, no en un sentido sobrenatural, sino como una representación tangible de la magnificencia. Así, además de transmitir la sensación de maravilla, estas imágenes cumplieron la función de comunicar y reforzar el orden dominante.

La detallada política de representación llevada a cabo por la corona en este Real Sitio desempeñaba una función estructural similar a la de los fenómenos prodigiosos, al conectar el orden visible del mundo con el orden inmaterial del poder. Los artificios y elementos vinculados al fasto —como las músicas, las arquitecturas efímeras, entre

otros— contribuían, de manera teatralmente controlada, a ofrecer lo que los prodigios proporcionaban, forzando al espectador a interpretar y situarse frente a la autoridad trascendental. Así, las fiestas en Aranjuez no fueron meros entretenimientos, sino actos pensados para proyectar una imagen ordenada y armónica del reinado de Fernando VI. Esta imagen puede entenderse como una forma ritualizada y controlada de prodigio, cuyo fin era reforzar la legitimidad y la autoridad del monarca mediante la escenificación simbólica del poder providencial.

Encuadrar estas pinturas como artefactos dentro del concepto de *prodigios* implica analizarlas no solo como representaciones visuales de un lugar, sino como construcciones escenográficas que formaron parte de la lógica del fasto, la maravilla y el artificio en el contexto de la corte.

A través del estudio de las imágenes desde una nueva perspectiva analítica surgen una serie de preguntas de partida ¿Cómo pueden los fastos organizados en Aranjuez durante el reinado de Fernando VI interpretarse como una forma simbólica de prodigio, y qué papel desempeñaban en la consolidación del poder monárquico? ¿Qué relaciones existen entre la cultura prodigiosa de la Edad Moderna y las manifestaciones ritualizadas del poder cortesano, tales como las celebraciones y representaciones públicas en Aranjuez?

El Real Sitio de Aranjuez, escenario de prodigios

Durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759) el Real Sitio de Aranjuez experimentó una transformación determinante que consolidó su papel como escenario político y simbólico de la monarquía, reflejo de la habilidad política del rey y su gobierno.

La renovación del Real Sitio no solo supuso la modificación arquitectónica del palacio y la conformación urbanística del entorno, sino que constituyó una deliberada estrategia de exhibición del poder, acorde con la idea que los monarcas quisieron proyectar de su reinado. Durante el considerado *reinado de la paz* (Bonet & Blasco, 2002) Aranjuez pasó de ser una residencia estacional, como lo eran el resto de los Sitios Reales, para convertirse en el escenario cuidadosamente dispuesto para la expresión pública del nuevo modelo cortesano. Tras años de invisibilidad, los monarcas decidieron convertir este lugar en manifiesto de la nueva forma de gobierno y proskenio para presentarse ante sus súbditos. La bonanza del clima, el atractivo de su paisaje, el recuerdo que el Tajo ligaba a la reina con su Lisboa natal, hizo de Aranjuez el marco idóneo como lugar de esparcimiento y representación, así como emblema del proyecto cortesano cimentado en rituales y símbolos².

² En ese sentido resulta fundamental la obra de Quindós (1804). *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez*, quien traza la evolución cultural y política del Real Sitio. El autor no solo se refiere a Aranjuez como espacio arquitectónico y natural, sino que insiste en la idea de escenario de legitimación y exaltación de la autoridad real.

Bajo la dirección del arquitecto italiano Santiago Bonavía³, se llevó a cabo una profunda remodelación interna del palacio, para adaptarlo a los gustos de los monarcas (Tovar, 1997). Coetáneamente los jardines fueron rediseñados siguiendo patrones franceses e italianos, lo que les otorgó una imagen ordenada y armónica, alineada con la visión del Estado que se deseaba proyectar (Correcher, 1982; Sanz, 2004; Luengo, 2011; Labrador & Merlos, 2023).

Si bien la mayor transformación del Real Sitio radicó en la planificación urbana que se inició en torno al palacio. Tras derogar la prohibición vigente desde época de Felipe II, que impedía el surgimiento de núcleos residenciales permanentes en las inmediaciones de los Sitios Reales (Toajas 1996), Fernando VI determinó crear una ciudad alrededor de la residencia palatina para acoger a la nobleza, funcionarios y servidores de la corte (Bonet, 1987; Sancho, 1991; Suárez, 2014).

En 1750 se inició la realización del plan ideado por el propio Bonavía (Tovar, 1997). Una plaza, dominada por la iglesia de San Antonio (Tovar, 1989), junto con una serie de paseos arbolados, conectarían el Real Sitio con la nueva población, diseñada según un trazado ortogonal acordes con las ideas de orden y regularidad que se querían transmitir.

Estos planes de embellecimiento y mejora convirtieron a Aranjuez en el escenario perfecto para proyectar la imagen de estabilidad y refinamiento de la Corona, una vez superados los conflictos del pasado. Durante los meses de primavera, el Real Sitio se desplegaba en todo su esplendor, el proscenio ideal para la celebración de fastos y audiencias, con los que se reforzaba la imagen de una monarquía pacífica y culta, que cimentaba su autoridad tanto en el derecho como en la virtud (Gómez Urdáñez, 2021).

Las fiestas en Aranjuez, entre la celebración y la propaganda

Las celebraciones alcanzaron en el Real Sitio un esplendor sin precedentes, combinando ingenio y artificio para mostrar el mensaje de la Corona, garante del orden social ante el asombro de sus súbditos. La exhibición pública del poder a través del fasto contó con la complicidad del Marqués de la Ensenada y del resto del gobierno (Taracha, 2001), conscientes del valor de la fiesta como estrategia de representación para consolidar la autoridad y el prestigio⁴.

La primavera se presentó como la estación ideal para disfrutar del clima y el paisaje del Real Sitio, ubicado a orillas del Tajo, y coincidía con la onomástica del rey, lo que constituía la ocasión perfecta para poner en marcha un programa de glorificación regia.

³ Sobre la biografía de Giacomo Bonavía véase https://xn--institutoestudiosmadrileos4rc.es/portfolio_page/b-5-1-bonavia-giacomo/

⁴ Sobre la instrumentalización de la fiesta al servicio del poder de manos del Marqués de la Ensenada y Farinelli, artífices en parte del denominado *reinado festejante*, así como las connotaciones simbólicas y visuales de las óperas organizadas para agradar a los monarcas, resultan esclarecedores los siguientes trabajos. Gómez J. y Domínguez, J. (2022). Tan mudada la Fortuna. Farinelli y el discurso visual en la ópera *La Nitteti* tras la caída de Ensenada. *Revista de Historia Moderna*, (40), 85-119; Domínguez, J. M. (2015). Todos los extranjeros admiraron la fiesta. Farinelli, la música y la red política del marqués de la Ensenada. *Berceo*, (169), 11-53. Martín Sáez, D. (2020). La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el marqués de la Ensenada a través de la diplomacia europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura. *El Futuro Del Pasado*, (11), 263-303. <https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.010>.

Las celebraciones en honor al aniversario real comenzaron en 1752, a solicitud de la reina doña Bárbara, quien pidió a Farinelli la organización de un festejo para sorprender a su esposo, y, por extensión, al entorno cortesano, indispensable para tales eventos. La excepcional belleza natural que rodeaba el Real Sitio proporcionaba el marco ideal para unos fastos sorprendentes en los jardines y exteriores del palacio, en los que no faltarían, como era habitual, música, decoraciones efímeras, fuegos artificiales y toda clase de artificios visuales.

El Tajo, con una situación envidiable respecto al Real Sitio, se convirtió en protagonista de una excepcional escenografía fluvial que se concretaría en la denominada Escuadra del Tajo (Vázquez Lijó, 2019), fundamentada en largos paseos por el curso del río, amenizados con banquetes, músicas, para asombro de los privilegiados asistentes y los sorprendidos observadores que desde la orilla podían contemplar la magnitud de los eventos.

La reina posiblemente conservaba el recuerdo de los recorridos fluviales compartidos con su madre, doña María Ana de Austria, en su Lisboa natal, entre Ribeira y Belém. En los bergantines que integraban la comitiva, la música era la principal atracción, lo que explica su deseo de revivir dichas diversiones, aprovechando la presencia y las posibilidades que ofrecía el río y el grupo de músicos en torno a los soberanos. Farinelli fue el encargado de planificar los festejos, que se desarrollaron sin interrupción hasta 1758. Fue él quien diseñó, con minucioso detalle, el programa de los recorridos a bordo de las embarcaciones más sofisticadas, donde la música, al igual que en los paseos portugueses, constituía el atractivo central⁵. A la experiencia lisboeta de la reina se sumaba la del propio Farinelli, quien había participado en la Water Music compuesta por Händel en 1717, celebrado en el río Támesis en honor al rey Jorge I⁶. El paseo inicial fue ganando complejidad con la incorporación de actividades cinegéticas y representaciones teatrales, que tenían lugar en las inmediaciones de los embarcaderos emplazados a lo largo de los diez kilómetros de recorrido, comenzando en el denominado Sotillo, en las inmediaciones del palacio. La Escuadra del Tajo se transformó en un evento imprescindible dentro del Real Sitio, convirtiéndose, gracias a su imponente dimensión escénica, en un claro ejemplo de la representación ceremonial

⁵ El propio Farinelli realizó un manuscrito para regalar a los monarcas, dando cuenta de su actividad como director del Teatro del Buen Retiro, como de las diversiones organizadas en el Real Sitio de Aranjuez, con descripción pormenorizada de la Escuadra del Tajo. Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro... (1758), conservado en la Real Biblioteca del Patrimonio Nacional. (realbiblioteca.patrimonionacional.es) <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/11437#?xywh=1238%2C1017%2C682%2C372&cv=524>.

El manuscrito se divide en dos libros: En el Libro I se detalla la organización del Real Teatro del Buen Retiro, incluyendo funciones realizadas desde 1747, nóminas de músicos, sueldos, y otras informaciones relacionadas con la vida teatral de la corte. El Libro II se centra en las diversiones reales en el Real Sitio de Aranjuez, destacando la descripción de la Escuadra del Tajo. Contiene detalladas ilustraciones que representan los planos del río Tajo y del Real Sotillo en Aranjuez. Estas ilustraciones ofrecen una visión precisa de la disposición de las embarcaciones reales y de los espacios naturales y arquitectónicos utilizados durante las festividades cortesanas del siglo XVIII. La Escuadra del Tajo era una flota de embarcaciones diseñadas para los paseos fluviales de los reyes por el río Tajo en Aranjuez. Farinelli describe minuciosamente cada embarcación. Se realizó una edición facsimilar a cargo de Consolación Morales&Farinelli (1972).

⁶ El músico Domenico Scarlatti, una figura fundamental en el entorno cultural de la reina, coincidió con Händel en Roma de modo, que probablemente también participase en la creación de este proyecto escenográfico festivo.

concebida para asombrar a la corte, promover el reinado, legitimar la dinastía y exaltar la magnificencia regia.

La experiencia de Farinelli en este tipo de escenografías fluviales fue clave para consolidar un evento que, más allá de ofrecer disfrute a los monarcas y su entorno cortesano, adquirió profundas connotaciones simbólicas. Con el respaldo del Marqués de la Ensenada, las jornadas, que a simple vista parecían un mero entretenimiento, sirvieron para exhibir el poder de la flota española. Esta, reproducida a pequeña escala, se encontraba lista en los arsenales de Ferrol y Cartagena, dispuesta para intervenir en cualquier momento, evidenciando que incluso en tiempos de paz no se descuidaba la preparación militar (Alamillo, 2023).

Los pintores italianos Antonio Joli y Francesco Battaglioli⁷, los principales exponentes del vedutismo en España se convirtieron en cronistas excepcionales de la época, plasmando tanto los emblemáticos escenarios del Real Sitio como las festivas jornadas ribereñas, lo que subraya el interés por inmortalizar los fastos sucedidos durante este reinado de celebraciones. Antonio Joli había llegado a la corte a instancia de Farinelli, hacia 1750 para ejercer como escenógrafo en un momento de excepcional promoción y desarrollo de las artes escénicas al servicio del Estado (Manzelli, 2000; Toledano, 2006; Urrea, 2012). Si bien, su reconocida experiencia como vedutista le llevó a realizar las vistas más importantes tanto de Madrid⁸ (Lopezosa, 2012, 2014) como de los Sitios Reales, siendo el principal artífice de la cultura visual de la corte. Las pinturas que realizó del Real Sitio de Aranjuez ponen de manifiesto su capacidad para transformar espacios reales en escenarios hábilmente elaborados, convirtiéndolos en sofisticados artefactos de representación simbólica del poder regio. En este sentido, sus obras no solo se ajustaron a los gustos estéticos de sus mecenas, sino que también contribuyeron a la construcción de la retórica visual del reinado.

⁷Francesco Battaglioli fue otro de los pintores y escenógrafos llegados a Madrid para ponerse al servicio de Farinelli y de los espectáculos de corte. Del mismo modo que Joli, realizó algunas vistas de Aranjuez, dando cuenta de las escenografías festivas asociadas al Real Sitio y al potencial que ofrecía el Tajo para la puesta en marcha de tales eventos. Al respecto véase, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/battaglioli-francesco/7bc2b515-4b9a-47da-b80c-f78b364e4fca>.

⁸ Antonio Joli realizó una serie de vistas de los espacios más significativos de la Corte. Las vistas de la calle de Alcalá (Colección Abelló) y de la calle de Atocha, están claramente vinculadas al protagonismo que ambos espacios adquirieron de la mano de Fernando VI, como ámbitos referenciales tras la quema del Alcázar. (Lopezosa, 2010, 2014). Resulta igualmente significativa la vista del Palacio Real Nuevo ofreciendo una imagen absolutamente novedosa e inédita de la nueva residencia regia en la cornisa madrileña (Colección Abelló). Por último, la vista de la Plaza Mayor de Madrid (Colección Abelló) resulta un documento de excepcional interés por ser la única imagen que se conserva de este espacio como ámbito comercial, recogiendo su principal actividad, frente a las representaciones habituales como ámbito de representación y sociabilidad.

Las pinturas de Antonio Joli como artefactos en tiempo de los prodigios

Joli realizó diferentes pinturas de Aranjuez, una panorámica del Real Sitio⁹ y dos vistas parciales, una de la plaza de san Antonio, desde las puertas de acceso al palacio¹⁰ y otra del curso del Tajo con las embarcaciones de recreo frente al recinto palatino¹¹.

Adaptando su habilidad como vedutista al contexto cortesano hispano, Antonio Joli debió ser plenamente consciente de que sus obras no solo debían representar los principales espacios del Real Sitio, sino también enaltecerlos, dotándolos de un significado que trascendiera lo meramente visible. El pintor transformó estos lugares en auténticos escenarios, fusionando naturaleza y arquitectura con una clara intención coreográfica, y combinando la realidad casi topográfica con el carácter efímero del contexto espacial y los eventos celebrativos asociados.

Si como venimos exponiendo tanto los escenarios como los acontecimientos constituyeron un propósito fundamentado sobre la idea de maravillar para persuadir, no es extraño que Joli, inmerso en el círculo cortesano y conocedor de dichos planes, recurriera al artificio como estrategia para crear una imagen convenientemente modificada con la que contribuir al proyecto de exaltación regia, creando un relato visual que trascendiendo del mero documento histórico, participase en la construcción simbólica del reinado. A través de paisajes idealmente ordenados como refrendo del poder real garante de estabilidad y prosperidad se afianzaría la idea de magnificencia. La dimensión ideológica de las pinturas se combinó con su particular lenguaje fundamentado en un gusto por lo decorativo y lo exquisito, aspectos manejados con destreza para reforzar la imagen de una monarquía culta y sofisticada. Aunque se desconoce de donde pudo partir el encargo, debemos pensar en el entorno cortesano, quizás compromiso del mismo Farinelli como director de los fastos¹².

Las pinturas de Joli no son meras representaciones bellas, sino interfaces entre la mirada del espectador y un relato político, en el que lo visual se convierte en un instrumento de legitimación. De manera similar, sus obras, en el contexto de las vedutas, crean la ilusión de una vista urbana realista, engañando al ojo del observador. La perspectiva forzada, la representación escenográfica y la alteración de las

⁹ *El Real Sitio de Aranjuez y la Flota del Tajo*. Óleo sobre tela, 82x170cm. Nápoles. Palacio Real Inv. 133 (1907). De Martini, V. (2012) Joli e la Spagna. Schede delle opere esposte. En *Antonio Joli, tra Napoli, e Madrid*, 15-20. Se conserva un dibujo en el Princeton University Art Museum, que se ha puesto en relación con esta pintura, <https://ficonofue.fuesp.com/ficha/167040>.

¹⁰ *Vista de la Plaza de San Antonio*, Antonio Joli. Colección Abelló. Fernández, Á. A. (Ed.). (2023). *Madrid en la Colección Abelló: pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Comunidad de Madrid.

¹¹ En la pintura aparece una cartela con el título y autor <Imbarco di piacere de S. M. in Aranjuez di Madrid Joli 175(?)> Óleo sobre lienzo, 0,76x1,20. Colección Abelló. Wynne, M. (1980). Una vista de Aranjuez por Joli, redescubierta. *Archivo español de arte*, 53(211), 382. Retrieved from <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/una-vista-de-aranjuez-por-joli-redescubierta/docview/1302167915/se-2>. Fernández, Á. A. (Ed.). (2023). *Madrid en la Colección Abelló: pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Comunidad de Madrid.

¹² Resulta especialmente esclarecedor en este sentido que en el retrato que le realizase su amigo Jacopo Amigoni le muestre en una pose de gran elegancia en un primer plano, con la Flota del Tajo al fondo, reflejo del orgullo que sentía por este proyecto regio. <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:CarloBroschi.JPG>

arquitecturas dieron lugar a un mundo donde lo real se fusiona con lo ideal. En este sentido, podríamos situar sus pinturas en una época de prodigios, en la que el arte no buscaba representar lo cotidiano, sino generar asombro, encarnar el orden y anticipar utopías, fusionando el virtuosismo técnico, la teatralidad barroca y una construcción simbólica del espacio bajo la autoridad de la monarquía borbónica.

Para lograrlo, Joli recurrió a deformaciones intencionadas y a la reorganización de arquitecturas y espacios, con el fin de mejorar la composición visual. De este modo, transmitía de un solo vistazo mensajes complejos al espectador, quien debía percibir una realidad reinterpretada desde una óptica regia y escénica, que transformaba lo original en una mera imagen para convertirla en un documento susceptible de ser leído e interpretado.



Fig. 1. Aranjuez. Vista de la iglesia y plaza de San Antonio. Colección Abelló.

Joli retrató con detalle la plaza de San Antonio de Aranjuez, destacando la iglesia que da nombre al recinto, ubicada al fondo de la plaza, e integrando la actividad cotidiana del lugar (fig. 1). Este espacio fue una pieza clave de la trama urbana diseñada por Santiago Bonavía, sirviendo como nexo entre los ámbitos cortesano y urbano de la recién planificada ciudad. Según el plano conservado (fig. 2), Bonavía proyectó un recinto de grandes dimensiones frente al puente de barcas y al final del jardín del parterre que precedía al área palatina, creando una perspectiva excepcional que convergía en la capilla de San Antonio (Chicharro, 1989). Los perfiles del recinto, delimitados por el lado del palacio, se definían mediante una sucesión de pórticos que conectaban las Casas de Caballeros y de Oficios, así como la Casa de Infantes en el frente opuesto. En el centro del espacio, se situaba una monumental fuente coronada por la efigie de Fernando VI.



Fig. 2 Giacomo Bonavía. Plano de la nueva población de Aranjuez. 1750.

Frente al proyecto de Bonavía, Joli recurrió a una perspectiva amplia y ligeramente elevada para capturar la totalidad del recinto, resaltando tanto la grandiosidad de la capilla al fondo de la plaza como la arquitectura palatina en primer plano, marcada por el acceso al Real Sitio, evidenciando así la conexión entre ambos espacios. No dejó de retratar la vida urbana de la plaza, reflejando una sociedad distinguida, a juzgar por la indumentaria y carruajes, vinculada al recinto palatino y subrayando la realidad de la trama urbana proyectada. A pesar del minucioso detalle con el que representó el lugar, perfectamente reconocible, Joli alteró deliberadamente la realidad espacial para condensar en una única imagen los elementos clave del núcleo principal del proyecto urbanístico promovido por la Corona. Para ello, redujo considerablemente las dimensiones de la plaza, rompiendo con la regularidad impuesta por Bonavía y representándola casi como un espacio centralizado, omitiendo los elementos arquitectónicos que definían sus límites, como los soportales de las casas de Oficios y de Caballeros en su frente sur, presentes desde el siglo XVII. Además, Joli destacó la arquitectura de la capilla de San Antonio, la nueva iglesia de la ciudad, no solo para realzar el carácter escenográfico de su fachada, que funcionaba como punto de fuga del recinto, sino también para resaltar sus cualidades constructivas, dejando de lado las características materiales reales, resultado de la combinación de piedra y ladrillo, similar a las del propio palacio. El artista recreó una arquitectura en piedra, enfatizando los brazos, el pórtico y el tambor, claramente elevados respecto al edificio original, dotándolos de una verticalidad y un aire decididamente romano. Probablemente, con ello buscaba ennoblecer la magnificencia del reinado y la figura de su monarca, cuya efigie, ubicada en la fuente central de la plaza, se convierte en un elemento icónico dentro de la pintura. Estableciendo un claro vínculo entre las tapias y rejas de acceso al palacio, el recinto de la plaza y el edificio religioso, la presencia del rey desvelaba las claves simbólicas. Mediante la representación del Real Sitio como un proyecto bajo control regio, Joli creó un artefacto cuidadosamente concebido para transmitir y perpetuar la grandeza del plan promovido por la corona, presentándolo como una certeza absoluta. Joli dominaba con maestría las técnicas de ilusión óptica para engañar la percepción del espectador, presentando una realidad intencionadamente alterada, cuya verdadera naturaleza solo era perceptible al contrastarla con referentes

cartográficos y documentales. Sin embargo, esta variación era difícil de detectar debido a su habilidad para dotar a sus pinturas de una profundidad y realismo sorprendentes.

La obra más elocuente en ese sentido que realizara el modenés se refiere a la vista general del Real Sitio, aunando en la misma composición el recinto palatino, la plaza de san Antonio, y el cauce del Tajo con las embarcaciones de recreo, asociadas a los eventos celebrativos de la Escuadra del Tajo (fig. 3).



Fig. 3. Vista del Real Sitio de Aranjuez. Nápoles, Palacio Real.

Para analizar la pintura de Joli, en tanto que artefacto calculadamente construido, recurrimos de nuevo a las fuentes conservadas. Tanto el plano de 1750 de Santiago Bonavía y los croquis que ilustran el cuaderno de Farinelli, muestran con precisión el recorrido del cauce del río. En el caso de los diseños de Farinelli se señalan los embarcaderos dispuestos en el Tajo para favorecer su acceso (fig. 4).



Fig. 4. Croquis del Curso del Tajo. *Descripción....* Farinelli.

Frente a la precisión topográfica de los citados documentos, confirmados con otras cartografías, Antonio Joli, perfectamente conocedor de la realidad del Real Sitio, y sin lugar a duda de los planos referidos, introdujo en su pintura una serie de alteraciones topográficas para convertirla en escenográfica propaganda visual. Recurriendo a una falsa vista de pájaro, Joli manipula perspectivas y resalta elementos para potenciar la teatralidad y el impacto visual. De un solo golpe de vista muestra el proyecto general del *reino festejante*, es decir, la plaza de san Antonio como núcleo principal del plan de

planificación urbana, la residencia palatina con el jardín del parterre como escenario para la exhibición pública de los monarcas y el río Tajo como protagonista de la escenografía fluvial, expresión del poder de los fastos. En definitiva, Joli creó una calibrada composición a partir de la representación general de los principales espacios referenciales del Real Sitio.

Eliminando, al igual que en la pintura previamente analizada, la regularidad y amplitud de la plaza, esta vista general establece el vínculo entre dicho espacio, el recinto palatino y el río a través del puente de barcas. A partir del mismo grado de realismo que en la obra anterior, presenta una realidad diferente. En esta ocasión, el nivel de detalle se reduce, y, aunque la capilla mantiene una mayor verticalidad en el tambor, su cubierta se representa con menos detalle, adaptándose a una perspectiva panorámica en la que se omiten ciertos elementos. Joli también exagera el tamaño del jardín del parterre, que precede al recinto palatino, en relación con el palacio mismo, tal vez para subrayar la importancia del espacio natural como escenario de celebraciones y de la presentación de los monarcas ante su corte, como también lo ilustraría Francesco Battaglioli en la pintura que realizó desde ese mismo jardín¹³.

Lo más destacable en este sentido es la forma en que Joli recrea el río Tajo. Al comparar la representación del cauce con las fuentes cartográficas y documentales, se observa que el curso del río no coincide con la topografía real, ya que el pintor realiza una adaptación intencionada del cauce. Esta alteración le permite incluir elementos clave vinculados a los eventos, como la puerta de acceso al embarcadero y el propio muelle situados en la zona del Sotillo, desde donde partía el cortejo. La ubicación de estos elementos, río arriba y a cierta distancia del palacio, hace evidente la imposibilidad de verlos desde el punto exacto donde se ha recreado la imagen. Así, no nos encontramos con una simple adaptación de la perspectiva, como ocurre en la representación de la plaza de San Antonio, tanto en la vista general como en la parcial, sino con una distorsión deliberada de la topografía del río. El propósito de Joli era mostrar en una única imagen el proyecto global del reinado en relación con el Real Sitio. El Sotillo, ubicado lejos del palacio, se confunde con el jardín de la Isla, que en la pintura prácticamente desaparece, presentando ante el espectador una imagen cuidadosamente modificada para cumplir unos objetivos específicos.

¹³ Fernando VI y Bárbara de Braganza en los jardines de Aranjuez. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fernando-vi-y-barbara-de-braganza-en-los-jardines/21119f37-960f-4c7f-8bbb-f646667611d2>. En esta pintura Battaglioli nos muestra a los monarcas acompañados de su corte, durante los festejos de 1756. Battaglioli muestra a la reina en un carrito evidenciando los problemas de movilidad de la soberana. Insiste en la presentación de las sorprendentes embarcaciones que integraban la flota del Tajo, ofreciendo una imagen que, del mismo modo que las de Joli, muestra una realidad alterada. El puente de Barcas que impedían la llegada de las embarcaciones hasta la misma puerta de palacio es eliminado intencionadamente para ofrecer una imagen detallada de la riqueza de los navíos. Igualmente, las embarcaciones del fondo sería imposible visualizarlas desde el punto de vista que ha tomado para realizar la composición.

En este sentido, resulta especialmente reveladora la pintura en la que Joli otorga un protagonismo absoluto al Tajo como escenario de los fastos, presentando una amplia vista del cauce desde la orilla, ante un público expectante¹⁴ (fig. 5).



Fig. 5. Antonio Joli, *Vista del Palacio Real de Aranjuez desde el nordeste y de la Escuadra del Tajo*. Colección Abelló.

En esta obra, el pintor centra su atención en el curso del río, destacando con detalle las ornamentadas embarcaciones que componían la escuadra. La obra combina una extraordinaria precisión descriptiva con una composición cuidadosamente elaborada, basada en distorsiones intencionadas para resaltar la monumentalidad del espacio y la teatralidad del evento, todo ello logrado a través de una alteración convincente de la realidad. El objetivo era crear una imagen que reflejara el valor de la fiesta como dispositivo político y cultural, lo que justificaría las modificaciones conscientes introducidas para intensificar la teatralidad, resaltar la magnitud del poder real y fortalecer la atmósfera festiva, sacrificando en parte la precisión cartográfica en favor de la expresión artística y política. A través de estos artefactos visuales, concebidos como herramientas de propaganda, Antonio Joli se convirtió en un agente clave en la construcción de la imagen del poder durante el reinado de Fernando VI.

Conclusión

Las pinturas de Antonio Joli no son simples registros documentales, sino complejos artefactos ideológicos que ofrecen una visión matizada de la teatralización del espacio cortesano y de la dimensión performativa del poder. En este sentido, la obra de Joli debe entenderse dentro del contexto de la cultura visual del siglo XVIII, en la cual la imagen desempeñó un papel activo en la construcción de la autoridad monárquica.

La colaboración entre lo político y lo visual, ejemplificada en las pinturas de Joli, nos permite entender la fiesta y sus escenarios no solo como una forma de entretenimiento

¹⁴ Antonio Joli, *Vista del Palacio Real de Aranjuez desde el nordeste y de la Escuadra del Tajo*, h. 1753-54. Óleo sobre lienzo. 72 x 125,5. Colección Abelló. Fernández, Á. A. (Ed.). (2023). *Madrid en la Colección Abelló: pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Comunidad de Madrid.

o ámbitos de representación, sino como sofisticados dispositivos de comunicación simbólica. Así, Joli no se limitó a representar el fasto, sino que lo transformó en una alegoría visual del ideal borbónico, específicamente del reinado de Fernando VI.

Partiendo de un marco interpretativo en el que el arte busca maravillar, persuadir y consolidar el poder en un momento de esplendor artístico y político, las obras de Joli pueden leerse como artefactos de una era de prodigios. Son dispositivos visuales cargados de ideología, teatralidad y técnica, al servicio del espectáculo del poder (Burke, 1995).

Las vistas de Joli no solo son registros de la realidad, sino también construcciones; son documentos y ficciones a la vez. El pintor actúa como escenógrafo de una "realidad aumentada", tal vez como metáfora de un buen gobierno (Foucault, 2008). En este sentido, Joli no es solo un vedutista, sino un arquitecto del espectáculo cortesano, convirtiendo a Aranjuez en un prodigio a través de sus complejos artefactos de representación política. Así, lo presenta como una pieza clave dentro del engranaje oficial de la maravilla, un paisaje simbólico del poder borbónico.

En definitiva, las pinturas de Joli funcionan como artificios ópticos que producen sorpresa y refuerzan el orden y el esplendor de la corte. Se integran dentro de un elaborado aparato cortesano donde la arquitectura, la fiesta, el jardín y la pintura se coordinaron para generar experiencias sensoriales y simbólicas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMILLO A. (2023). Una flota para el rey: la Escuadra del Tajo. *Desperta Ferro: Especiales*, (34), 74-77.
- ATERIDO A. (ed.). (2023). Madrid en la Colección Abelló: pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Comunidad de Madrid.
- CHICHARRO R. M.A. (1989). El trazado urbanístico de Aranjuez: una obra de Santiago Bonavía. *Archivo Español de Arte*, 62, (246), 119.
- BONET CORREA A., y BLASCO ESQUIVIAS, B. (2002). *Fernando VI y Bárbara de Braganza: un reinado bajo el signo de la paz. 1746-1759*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- BONET CORREA A. (1987). El Real Sitio y Villa de Aranjuez en el siglo XVIII: Arquitectura y Urbanismo. In *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*: [exposición celebrada en] Salas de exposiciones del Palacio Real de Aranjuez, Abril-Mayo 1987 (pp. 17-32). Patrimonio Nacional.
- BROSCI FARINELLI C. (1992). *Fiestas reales*, ed. facsímil del Consorcio para la Organización de Madrid como Capital Europea de la Cultura. Turner.

- BURKE P. (1995). *La fabricación del rey: El teatro del poder en la corte de Luis XIV*. Nerea.
- CORRECHER C. (1982). Jardines de Aranjuez;(I), Jardín de La Isla;(II), Jardín del Príncipe. *Reales Sitios*, (72), 21-38. (73), 29-44.
- DASTON L. y PARK K. (1998). *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*. Zone Books.
- DE MARTINI V. (2012) Joli e la Spagna. Schede delle opere esposte. En *Antonio Joli, tra Napoli, e Madrid*,15-20.
- DE QUINDOS J. Á. (1804). Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez. En la Imprenta Real.
- EAEMON W. (2020). *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton University Press.
- FARINELLI C. B. y BORRERO C. M. (1972). *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*. Patrimonio Nacional.
- FOUCAULT M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Akal.
- GOMEZ URDAÑEZ J. L. (2021) *Fernando VI y la España discreta*. Punto de Vista.
- HORTAL J.E. (2020). Los Sitios Reales como elementos clave de las Monarquías Europeas de la Edad Moderna, una aproximación. *Studia historica: historia moderna*: (42), 2, 197-217. DOI: <https://doi.org/10.14201/shhmo2020422197217>
- JAVIER M. (2000). *Guía de Aranjuez: el real sitio, la ciudad, el paisaje*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Dirección General de Patrimonio Histórico Artístico.
- JOLI A. y DE MARTINI V. (2012). *Antonio Joli tra Napoli, Roma e Madrid: le vedutte, le rovine, i caprice, le scenografie teatrale* [Exposición] Caserta Palazzo Reale Appartamenti Storici 15 giugno-14 ottobre 2012. Edizione Scientifiche Italiane.
- LABRADOR F. y MERLOS M. (coord.). (2023) *Pragmatismo e ilusión: el agua y la gestión del espacio y territorio en Aranjuez y otros sitios cortesanos (siglos XVI-XIX)*. Sílex.
- LOPEZOSA APARICIO C. (2012) Reconstruyendo el pasado: Las vedute de Madrid de Antonio Joli, imágenes para el recuerdo. En *Mirando a Clio. El arte español, espejo de su historia actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010* (p. 222). Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- (2014) Imágenes de la ciudad renovada. Antonio Joli cronista del Madrid de Fdo VI. En VV. AA. *Il teatro delle arti. Per Marcello Fagiolo: omaggio a cinquant'anni di studi.*, 705- 711. Gangemi Editore.
- LUENGO AÑON A. (2011). Los jardines de Aranjuez. En *Parques y jardines: Ciclo de conferencias*, 137-150. Instituto de Estudios Madrileños.
- MANZELLI M. (2000). *Antonio Joli: opera pittorica*. Studio LT2.

- MARIN TOVAR C. (2012). El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza. *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, 14.
- MARTIN SAEZ D. (2018). La leyenda de Farinelli en España: Historiografía, mitología y política. *Revista de Musicología*, 61(1), 57-97. <https://doi.org/10.2307/26452312>.
- MARTINEZ HERNANDEZ S. (2009). Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis. *Ediciones Universidad de Salamanca Stud. his., H.^a mod.*, (31), 127-152.
- QUEVEDO D. S. (2014.). De Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia. Entre Madrid y Aranjuez, arquitectura y ciudad. *Anales de historia del arte* (24), 153-167.
- SANCHO J. L. (2000). Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini. En *España festejante: el siglo XVIII*, 175-196. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).
- (1991). El urbanismo del real Sitio de Aranjuez. En *Cartografía Histórica de Aranjuez. Cinco siglos de urbanismo ordenación del territorio*. Doce Calles.
- SANZ AYAN C. (2011). Fiesta y Poder. Siglos XVI y XVII. *Studia Historica: Historia Moderna*, (31), 13-17.
- SANZ HERNANDO A. (2004). Aranjuez. Jardines del Rey y de la Reina. En *Arquitectura y Desarrollo Urbano: Comunidad de Madrid*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 213-219.
- TARACHA C. (2001). El marqués de la Ensenada y los servicios secretos españoles en la época de Fernando VI. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica* (25), 109-122.
- TOAJAS M. A. (1996). Las Ordenanzas de Aranjuez en los siglos XVI a XVIII. Referencias documentales para la historia del Real Sitio. *Anales de Historia del Arte*, (6), 85-122.
- TOLEDANO R. (2006). *Antonio Joli: Modena 1700-1777*. Artema.
- TORRIONE M. (1996). La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlos Broschi). *Archivo Español de Arte*, 69(175), 323-333. <https://doi.org/10.3989/aearte.1996.v69.i275.601>.
- TOVAR MARTIN V. (1997). Santiago Bonavía, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez. *Anales de Historia del Arte*, (7), 123-156. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110123A>
- (1997). Diseños de Santiago Bonavía para el trazado de la ciudad de Aranjuez, *Reales Sitios*, (33), 19-25.
- (1997) El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, (37), 469-503.
- (1989). Plaza de San Antonio: Arte, Historia, Ciudad: la Iglesia de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez. *Riada: estudios sobre Aranjuez*, (1), 23-49.

- URREA J. (2012). *Antonio Joli en Madrid, 1749-1754*. Fondo Cultural Villar Mir.
- VAZQUEZ LIJO J. M. (2019). Servir en la marina de Aranjuez en el Siglo XVIII: un destino deseado. *Espacio Tiempo y Forma*. Serie IV, Historia Moderna, (32), 103–122. <https://doi.org/10.5944/etfiv.32.2019.22244>
- VV.AA. (1987). *El Real sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*. Catálogo de exposición. Patrimonio Nacional.
- WYNNE M. (1980). Una vista de Aranjuez por Joli, redescubierta. *Archivo Español de Arte*, 53(211), 382. Retrieved from <https://login.bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/una-vista-de-aranjuez-por-joli-redescubierta/docview/1302167915/se-2>.