

La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín¹

Pedro Navascués Palacio

Escuela Superior de Arquitectura de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

En este artículo se da a conocer el estado actual de los jardines y palacio de Abadía, obra del Gran Duque de Alba y conjunto excepcional dentro del jardín del Renacimiento español. Se incluyen datos nuevos sobre la intervención de Camiliani en las fuentes de este jardín, cantado por los grandes poetas del Siglo de Oro español.

SUMMARY

This article deals with the actual situation of the garden and palace in Abadía (Cáceres), the Grand Duke of Alba's most important enterprise and an exceptional example within the history of Spanish Renaissance gardening. New graphic documents are included related to Francesco Camiliani's fountains in this garden, praised by the highest poets from the Spanish "Siglo de Oro"

Entre los más bellos y refinados jardines que hayan existido jamás en España se encuentra el que don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, levantara en Abadía (Cáceres), en la segunda mitad del siglo XVI. Su riqueza competía con la de los jardines reales de Felipe II y su arte rivalizaba con cuanto entonces se hacía en Flandes e Italia. Esta afirmación, que puede interpretarse como exagerada, era ya una reflexión que recogía un perdido verso que Bartolomé de Villalva, en la visita realizada al jardín poco antes de 1577, leyó y transcribió del siguiente modo:

*"El que viniere a ver esta Abadía,
a este jardín y huerto esclarecido,*

*para notar y ver bien su valía,
muy necesario es que haya corrido
lo que nuestro Felipe poseía,
y los que en Flandes han más florecido;
de Italia ha de tener mucha noticia
para su ser preciar, gala y pulicia."*²

La situación absolutamente terminal y difícilmente reversible de los jardines hoy, pese al celo de sus actuales propietarios³ y de su consideración de Monumento Nacional, desde 1931⁴, me han animado a escribir estas líneas para dar cuenta de su estado actual cuando todavía se puede salvar parte de lo que fue este paraíso extremo, donde ha sido tan paradigmático el encuentro del

¹ Estas páginas amplían la comunicación presentada en el Curso celebrado en El Escorial (agosto, 1992) sobre "El Jardín y el Paisaje en el arte y la historia", como adelanto de un trabajo en curso de carácter más amplio sobre Abadía. Esta indagación ha sido posible merced a la amable ayuda de don Dionisio Hernández Gil, quien de modo generoso me proporcionó abundante información y tuvo la gentileza de acompañarme en mi primera e inolvidable visita a Abadía. Quede aquí constancia de mi gratitud sincera. Igualmente deseo agradecer a don José Luis Gutiérrez la autorización para reproducir aquí algunas fotografías de su rico archivo.

² VILLALVA Y ESTAÑA, BARTHOLOMÉ DE: *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España (1577)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols., 1886 y 1889.

³ La Casa de Alba puso en venta el conjunto de Abadía en 1892, adquiriéndolo la familia Flores, debiendo agradecer el autor a doña Pilar Flores las facilidades para su visita y estudio.

⁴ La declaración tiene fecha de 3 de junio de 1931, publicándose el día siguiente en la *Gaceta de Madrid*.

jardín y el paisaje con el arte y la historia. Mas por si ello fuera poco, algunos de los artífices más preclaros de la literatura española del Siglo de Oro se hallan directa o indirectamente vinculados a este jardín, sean Boscán, Garcilaso o Lope de Vega. De aquí el subtítulo de esta comunicación que aspira a convertirse en una voz que reclama la atención de estudiosos y políticos para detener la ruina y poner en valor de forma digna uno de los jardines históricos cuya restauración se disputaría media Europa, pues tal es su interés.

I. EL PAISAJE DE ABADIA

Antes de abordar el conjunto de Abadía hemos de referirnos necesariamente al lugar en que se encuentra y, sobre todo, a su mentor, el Gran Duque de Alba. Ambas precisiones son imprescindibles por cuanto hablar de un jardín en las áridas tierras extremeñas puede resultar sorprendente, casi tanto como mostrar esta cara amable y culta, vuelta ahora hacia el jardín, del III Duque de Alba, el soldado de los Tercios de Flandes y las guerras de Italia, quien sin embargo tuvo como preceptor a Juan Boscán y gozó de la amistad y trato de Garcilaso de la Vega.

*Abadía, como señalaba Lope de Vega,
"Yace donde comienza Extremadura;
al pie del monte que divide a España,
un hermoso jardín, que en hermosura
los pensiles hibleos acompaña;
de las nevadas sierras de Segura
el río Serracinos baja, y baña
los cimientos del muro, y las almenas
miran por sus cristales las arenas."*⁵

Es decir, Abadía se encuentra en lo que llamamos Alta Extremadura, lindante con las provincias de Salamanca y Ávila, donde estuvieron los Estados de la Casa de Alba. Recuérdese que don Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582) nació en Piedrahita (Ávila), residió en Alba de Tormes (Salamanca) y disfrutó de este paraíso extremeño de Abadía (Cáceres). El río Ambroz, transfor-

mado por Lope en río Serracinos, también de morisca resonancia, nace entre las sierras de Cabrera y Candalaria, a las que el poeta se refiere como sierra de Segura, pertenecientes al Sistema central, "monte que divide a España", donde las nieves permanecen hasta bien entrada la primavera. La altitud de Abadía sobre el nivel del mar es de 447 metros, cuenta con un régimen de lluvias importante (1.200-1.400 mm) y su clima se halla a medio camino entre el mediterráneo y el continental, lo cual permitió incorporar al jardín del Duque de Alba especies "que Castilla no consiente", como dice Lope al referirse al naranjo:

*"Igual en el invierno y el verano
crece el naranjo con el fruto de oro
y cuando el monte mas nevado y cano,
mejor se precia de su igual tesoro;"*⁶

Con estos breves datos no queremos sino resaltar las posibilidades climáticas del jardín de Abadía, no como artificial oasis sino como paraíso propiciado por la Naturaleza, donde no faltaba el agua, lo cual ya hizo sospechar a Villalva "que aquello era pronóstico cierto de mucha jardinería". No en vano hubo, o se conservan, otros jardines en sus proximidades tales como El Bosque de Béjar o los que muy brevemente pudo disfrutar Carlos V en su retiro de Yuste, ambos del siglo XVI, y los más tardíos y prácticamente desaparecidos de Piedrahita⁷.

Finalmente, y en relación con la situación geográfica de Abadía, hay que significar tanto su vinculación a la romana Vía de la Plata como su presencia en la cañada de la Mesta que, en el siglo XVI, bajaba desde las tierras de León hasta los pastos extremeños, existiendo un "puesto real" en la propia Abadía. El hecho de encontrarse en esta importante vía de comunicación, no sólo entre las cuencas del Duero y el Tajo, sino en relación con el vecino reino de Portugal, hizo que el palacio de los Duques de Alba fuera lugar de descanso real probado desde los Reyes Católicos hasta Felipe II⁸, además de tener el aliciente añadido de ser un cazadero frecuentado por "los cortesanos que allí suelen ir a recreo", según nos recuerda Villalva.

⁵ LOPE DE VEGA, FÉLIX: "Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba", en Rimas de Lope de Vega Carpio a Don Juan de Arguijo (Sevilla, 1604), recogidas en la Biblioteca de Autores Españoles, tomo 37, pág. 452. La relación de Lope de Vega con Abadía viene de los años en que el gran poeta estuvo al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo, V Duque de Alba, como secretario (J. MOREIRO PRIETO, Una página en la vida de Lope de Vega, Madrid, 1978), teniendo entonces la oportunidad de visitar los Estados de la Casa de Alba, entre ellos la Alta Extremadura. En aquella ocasión recogió datos que incorporaría a su obra Las Batuecas del Duque de Alba, escrita entre 1604 y 1614. Sobre este idealizado paraíso extremeño puede consultarse el trabajo de Fernando R. de la Flor, El gran libro de las Batuecas, Madrid, 1990, pág. 33 y ss.

⁶ LOPE DE VEGA, Descripción..., op. cit. en la nota anterior.

⁷ Una información general sobre estos jardines, aún por estudiar debidamente, está recogida por la Marquesa de Casa Valdés en su libro *Jardines de España*, Madrid, 1973, págs. 90-92, 95-96 y 226-227. No se recogen en esta obra vicisitudes posteriores por las que han pasado dichos jardines, tales como la construcción de un Instituto de Enseñanza Media y piscina municipal en lo que fueron jardines del palacio ducal de Piedrahita o el actual proyecto de parcelación y urbanización de El Bosque de Béjar, pese a que su declaración como Jardín Histórico (Decreto de 11-I-1946) reconocía "el valor de la finca como jalón singular de la historia del Renacimiento en España".

⁸ Diversos cronistas y la propia correspondencia de Felipe II así lo ponen de manifiesto. Noticias en este sentido se pueden encontrar en LUIS FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, *España en tiempo de Felipe II (1556-1598)*, vol. I, págs. 189-190, y vol. II, pág. 32, del tomo XXII de la "Historia de España" dirigida por Menéndez Pidal, Madrid, 1976 y 1981, 3ª y 4ª ed. respectivamente.

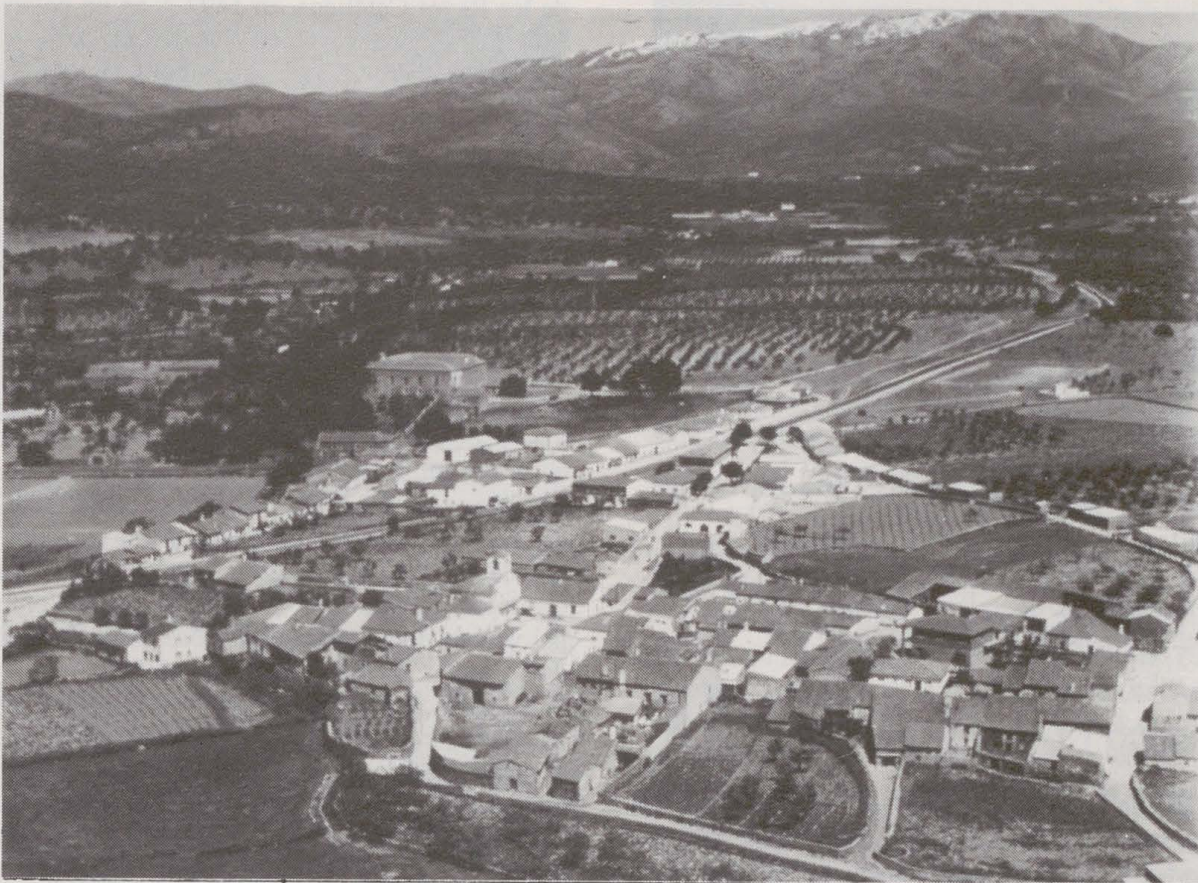


Fig. 1.—Vista general de Abadía (Fot. Paisajes Españoles).

II. DON FERNANDO ALVAREZ DE TOLEDO

El segundo aspecto a tener en cuenta en relación con los jardines de Abadía es la personalidad de don Fernando Alvarez de Toledo, quien habiendo quedado huérfano de padre, siendo muy niño, fue educado por su abuelo don Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba. Éste se había distinguido en la guerra de Granada y frente a los franceses por Navarra, habiendo reunido una buena biblioteca y mostrando interés hacia formas y hábitos cortesanos de raíz italiana. Buena prueba de ello fue la elección de los preceptores de su nieto Fernando, que tras tener al benedictino italiano de Mesina Bernardo Gentile, intentó que lo fuera el gran humanista Juan Luis Vives. El nombramiento acabó recayendo sobre el también italiano Severo Varini, de Piacenza, que vivió en Alba de Tormes hasta el final de sus días⁹. A Garcilaso de la Vega, que en su *Égloga Segunda* escrita en 1533-1534 recoge el ambiente de la corte ducal en Alba de Tormes, debemos el retrato humano e intelectual de Severo Varini¹⁰ iniciado con estos versos:

*"Un hombre mora allí de ingenio tanto,
que toda la ribera adonde él vino
nunca se harta de escuchar su canto".*

Es el mismo Garcilaso el que, por boca de Nemoroso, nos indica mas adelante que fue el gran poeta Boscán ayo y educador del futuro Duque de Alba:

*"Vio que era el que había dado a don Fernando,
su ánimo formado en luenga usanza,
el trato, la crianza y gentileza,
la dulzura y llaneza acomodada,
la virtud apartada y generosa,
y en fin, cualquiera cosa que se vía,
en la cortesanía, que de lleno
Fernando tuvo el seno y bastecido".
Después de conocido, leyó el nombre
Severo de aqueste hombre que se llama
Boscán, de cuya llama clara y pura
sale el fuego que apura sus escritos,"*

Boscán, en efecto, estuvo en Alba de Tormes desde 1520 hasta su muerte, ocurrida en el Rosellón, en 1542. Durante este tiempo escribió su obra mas importante y tradujo *El Cortesano*, de Castiglione.

La presencia y compañía de Boscán y Garcilaso, introductores uno y otro de la métrica italiana en la poesía española, junto al mencionado Severo Varini, puede dar

⁹ Sobre estos y otros aspectos biográficos véase la monografía de WILLIAM S. MALTBY, *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y Europa, 1507-1582*, Madrid, 1985.

¹⁰ Maltby, en la obra citada en la nota anterior, dice que Severo Varini pertenecía a la orden de Santo Domingo mientras que en las notas a la edición de las *Églogas* de Garcilaso, a cargo de Consuelo Burell, se afirma que era "fraile cisterciense" (Madrid, Cátedra, 1991 [16ª ed.], pág. 95, nota 64).

una idea del italianismo y refinamiento que rodeó la formación de Fernando Álvarez de Toledo como contrapunto a su más difundida imagen castrense. Por entonces no había iniciado la reforma del palacio y jardines de Abadía, pero todos estos años y amistades reverdecen en el paisaje de recuerdos que llegará a ser aquel rincón extremeño. Es Villalva, en su visita anterior a 1577, cuando el jardín de Abadía no estaba terminado aún, el que reconoce el retrato de Boscán en la Fuente de las Uvas con un racimo en la mano. Por otra parte, Lope de Vega vincula una de las fuentes de Abadía con Garcilaso:

*"Que el intento mayor del gran Fernando,
por quien su fama censo al tiempo niega,
fue hacer este Parnaso, fabricando
sepulcro a Garcilaso de la Vega.
Oh tú!, que estás sus cumbres habitando,
la mas humilde de su patria llega
a tu morada eterna, monte y fuente,
permíteme templar la sed ardiente".*

III. EL PALACIO Y LOS JARDINES

No conocemos la fecha del comienzo de las obras de reforma del palacio y formación de los jardines, pero ésta no debe ser anterior a su prolongada estancia en Italia, aquella Italia de la que tanto debió oír hablar a Severo, Boscán y Garcilaso, al margen de la relación familiar que con aquella tierra tuvo siempre a través de su tío, don Pedro Álvarez de Toledo, hermano de su padre y marqués de Villafranca, que fue virrey de Nápoles entre 1532 y 1553¹¹. La única pista cierta que conozco sobre obras en el palacio la proporciona Maltby al comentar la correspondencia del Duque de Alba, de 1555, cuando desde Italia se interesa por la situación de sus rentas, estableciendo un nuevo sistema de irrigación y la plantación de moreras en Coria, al tiempo que se iniciaban "sustanciales obras de reforma en La Abadía"¹².

A mi juicio estas reformas se deben referir a la conversión de la abadía-fortaleza en palacio, es decir, aquella casa "antigua e onrrada, aunque no bien ordenada", como la define un documento que se refiere a la estancia en Abadía

de los Reyes Católicos, en 1497¹³, en un palacio renacentista. Fue entonces cuando se debieron cegar las almenas, cerrar las puertas medievales, eliminar los matacanes y levantar una planta más que resulta especialmente clara, en su contraste con la obra antigua, en el interior del bello patio muy bien mantenido hoy. Mientras la planta baja responde a un planteamiento mudéjar muy característico, con arcos de herradura apuntada en ladrillo y probablemente del siglo XV, la principal manifiesta su pertenencia al siglo XVI, con sus arcos rebajados y escudos de don Fernando Álvarez de Toledo en las esquinas¹⁴. Por entonces se eliminaron algunos elementos como el lavabo de tradición cisterciense que debió de haber en el ángulo NE del claustro, al tiempo que se improvisaba en el ángulo contrario una escalera de honor que nunca tuvo el edificio, metida de modo forzado y de resultado no muy airoso. Dejaremos todos estos problemas recordando sencillamente que ahora se reordena un palacio al modo renacentista, siendo su mejor expresión el hecho de centrar un eje de acceso al palacio desde su entrada principal y la salida a los jardines sobre otra puerta en la misma línea, ambas abiertas en este momento.

A pesar de este esfuerzo por reordenar los ejes del palacio, el edificio nunca se vincularía a los jardines que tienen su propia autonomía espacial, siendo éste uno de los problemas de más difícil interpretación hoy. La elevada cota del palacio sobre el nivel del terreno que queda al norte, perteneciente éste en realidad a la margen derecha del río Ambroz, obligó a levantar fuertes muros de contención de excelente cantería de granito, para hacer allí lo que venimos llamando jardín "alto" con sus correspondientes fuentes, desde donde se divisa el extraordinario paisaje de la sierra de Hervás y las estribaciones meridionales de Gredos, y que justificaría el nombre con que en otro tiempo fue conocido el castillo, *Sotofermoso*, por lo bello del paraje. En una visita realizada en 1941 a Abadía, de las que nos queda una interesante relación, fotografías y artículo¹⁵, su autor, Tomás Martín Gil, se refiere con justeza al "jardín alto" como *miradero*, pues efectivamente parece dispuesto para este fin. Este jardín "alto", inmediato al palacio, es el único que pudo tener una ordenación relacionada con el edificio si bien nada queda de ello, e incluso la ubicación del mismo ha tenido distintas interpretaciones¹⁶.

¹¹ Garcilaso de la Vega estuvo al servicio de don Pedro Álvarez de Toledo en Nápoles y a él dedica, como es sabido, la *Égloga Primera*, escrita en 1534-1535.

¹² Maltby, *op. cit.*, pág. 119.

¹³ Publicado en la revista *El Monasterio de Guadalupe*, 15 de junio de 1918.

¹⁴ Hasta comienzos de nuestro siglo conservó la planta alta los antepechos originales de madera, abalaustrados, que todavía pueden verse en la foto, tomada hacia 1914-1916, que publica Mérida en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924, fig. 84. La descripción hecha por Mérida (vol. I del Texto, págs. 254-264), es de gran interés como testigo de un momento determinado de la historia reciente del conjunto de Abadía.

¹⁵ MARTÍN GIL, T., "Una visita a los jardines e Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba", *Arte Español*, 1945, segundo trimestre, págs. 58-66. Este trabajo se ha incorporado a la bibliografía fundamental de Abadía, por cuanto es un relato ajustado a la realidad vista en un momento dado. El artículo recoge las inquietudes de una serie de personas y organismos por salvar Abadía, planteando al autor cuestiones muy sensatas y absolutamente vigentes hoy, medio siglo después. Con ello muestra este artista extremeño una sensibilidad poco común, apreciable en otros trabajos como la serie fotográfica que ilustra la obra de José Blázquez Marcos, *Por la vieja Extremadura. Provincia de Cáceres*, Cáceres, 1929.

¹⁶ Mientras que prácticamente todos los autores que se han referido a los jardines de Abadía sitúan el jardín "alto" al norte del palacio, Mérida hizo un croquis que publicó don Vicente Lampérez, en su *Arquitectura civil española* (T. I, Madrid, 1922, pág. 55, fig. 19), en la que se ubica dicho jardín "alto" en el costado occidental del palacio. Esto puede dar idea de lo perdido del trazado original, donde sólo una indagación arqueológica podría arrojar alguna luz sobre estas y otras cuestiones tales como la situación de las fuentes. Adviértase que la situación sugerida por Mérida-Lampérez tiene bastante razón de ser e incluso se hallaría avalada por lo que Villalva dice al referirse a lo que nosotros llamamos "plaza de Nápoles": "En la pared que hace frente a este espacio o plaza, y al mismo tiempo sirve de estribo al jardín alto..."

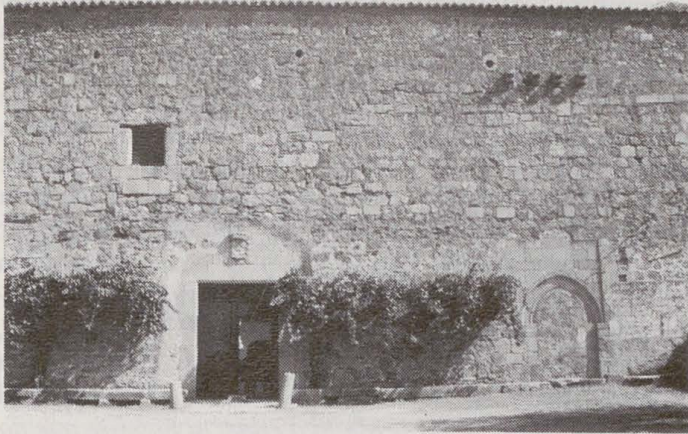


Fig. 2.—Abadía. Fachada principal del palacio (Fot. J.L. Gutiérrez).

IV. HUERTA Y JARDIN

Un segundo problema es el que representa el llamado jardín "bajo", dado el nivel en que se encuentra respecto al palacio. Yo tengo serias dudas de que éste fuera un jardín como el "alto", entendido como lo representa Alfonso Jiménez en un interesante intento de recuperación visual¹⁷. Una vez en el lugar y teniendo a la vista el texto de Villalva, tantas veces mencionado, creo que habría que considerar este jardín "bajo" como huerto, al menos en una parte importante de su superficie. En efecto, esta distinción entre jardín y huerto/a es muy explícita en Villalva, cuyo Pelegrino "entró dentro de la huerta, donde lo primero que vio alzando los ojos fue este epitafio: 'El que viniere a ver esta Abadía, a este jardín y huerto esclarecido...', epitafio que ya transcribimos al comienzo de estas líneas. Más adelante puntualiza cómo "hay en medio de la huerta una fuente muy alta con los siete planetas", mientras que una plaza de paredes "cubiertas de hojas de naranjos y jazmines y otras cosas de jardinería, que las ordenaba con sus flores y verduras" se hallaba "en medio del jardín". No parece probable que utilice de modo indistinto uno y otro nombre, al margen de que a nosotros nos resulte difícil situar cuanto él ve y describe. En otro momento Villalva insiste en cómo el Pelegrino, su compañero y el maestro del jardín, que era flamenco, se pasearon "por aquellas calles cubiertas de cidras, limones, y por las **eras del huerto**, viendo aquellos cuadros de diversidades de plantas traídas de Flandes y Alemania y de los mas remotos confines de la tierra", entre las que se



Fig. 3.—Abadía. Interior del palacio (Fot. J.L. Gutiérrez).

encontraban el abrótnano y las fresas, describiendo el color de aquél y el sabor de éstas.

Lope en nada nos ayuda pues él se ciñó a describir las *fábulas* en las unidades que entendió como *cuadros* principales, si bien deja constancia de la existencia de las calles de naranjos. De cualquier forma él siempre interpretó Abadía como un jardín poético desde el comienzo de su *Descripción* hasta este final con el que termina el poema dedicado a Abadía:

*"En fin, en el jardín están cifradas
fábulas tan extrañas y excelentes,
que es otro nuevo Ovidio transformado,
aquí poeta escrito, allí pintado..."*

Fue Antonio Ponz en su *Viage de España* el primero que estableció la tajante diferenciación del "jardín en alto, y bajo"¹⁸. El jardín estaba ya por entonces absolutamente abandonado y olvidado, hasta tal punto que cuando Ponz pregunta por el lugar de Abadía en los pueblos inmediatos como Baños o Aldeanueva, le aconsejaron que no se "*cansase de ir a ella, porque no hallaría cosa de provecho, que mereciese verse*". Si bien Ponz expresa su disgusto por la poca valoración de las gentes por lo que todavía quedaba allí, lo cierto es que el jardín lo encuentra "*todo reducido a informe espesura*", las fuentes no corrían, las esculturas yacían rotas y se había perdido la imagen general del conjunto que a penas había tenido una vida de doscientos años. Resulta falso, por tanto, seguir achacando a los franceses, al menos en este caso, la destrucción de Abadía que, en todo caso, como mucho, pudieron agravarla. Resulta muy interesante la observa-

¹⁷ JIMÉNEZ, A., "Sotofermoso", *Periferia*, 1984, núm. 2, págs. 64-77. El dibujo a que aludimos se halla en la pág. 73 y está realizado por Francisco Pinto, siguiendo la pauta de los dibujos de G.B. Falda sobre los jardines de Roma. Debo agradecer a uno y otro autor la amable autorización para reproducir aquí algunos de los dibujos que ilustraban el referido trabajo.

¹⁸ PONZ, A., *Viage de España*, T. VIII, Madrid, 1784 (2ª ed.), pág. 19. La descripción de Ponz (págs. 18-30), que corresponde a una visita a Abadía realizada en agosto de 1777, es de una precisión extraordinaria y se convierte en la fuente más importante, pues si bien el jardín está ya abandonado, al tiempo se encuentra completo el programa que Villalva vio doscientos años antes aún sin acabar. De cualquier forma uno y otro texto son complementarios y básicos para el conocimiento retrospectivo de lo que llegó a ser esta joya de la cultura española del Renacimiento.

ción de Ponz sobre el "jardín bajo", en el que "se conocen todavía los quarteles del jardín por las murtas, y arrayanes, que aún duran entre la mucha yerba, y hojarasca: hay también en él algunos naranjos, y otros árboles frutales". Es decir, todavía permanecían la murta, el arrayán y los naranjos, que fue lo primero que vio Villalva, doscientos años antes, al entrar en el huerto: "todo él estaba muy extrañamente bien aseado y con muchas calles de murta y arrayán, sus mesas de naranjos y de jardinería...". Por otra parte la existencia de frutales, como comenta Ponz, nos sigue haciendo pensar en la existencia de una huerta conviviendo con un jardín. Es cierto que nada queda de ella, pero sí que al menos resulta posible, a mi juicio, indicar la dirección de las conducciones de agua para el riego y las fuentes aquí colocadas, así como para las burlas del muro norte, como luego se dirá. En efecto, la actual plantación de maíz (agosto de 1992) permite observar, en su desigual desarrollo, las conducciones hechas a base de caños de cerámica vidriada y recibidas con un sólido mortero, que atraviesan el "jardín bajo" o huerto, en dirección este-oeste y cruzadas por otras alineadas en sentido norte-sur, paralelas aquellas y perpendiculares éstas al gran muro de contención que ostenta tres escudos de don Fernando Álvarez de Toledo y domina la huerta o huerto¹⁹.

Hoy nada queda "in situ" en esta parte baja, salvo las mencionadas conducciones, a medio metro de profundidad aproximadamente, y el muro norte que abre seis puertas al río Ambroz, todas ellas tan arruinadas como interesantes. No cabe en estas líneas abordar cada una de ellas, lo cual dejo para un próximo trabajo, pero sí diremos que parecen inspiradas en el *Sesto Libro* de Serlio (Venecia, 1550), no sólo por su carácter general sino por la tendencia a dotar a los vanos de una proporción dupla muy característica²⁰. El conjunto, pese a la ruina, es de un refinamiento extremo, como extrema es la situación en que se encuentra y que no resistirá muchos inviernos más. Es obra indudable de estuquistas italianos que se desplazaron hasta Abadía para realizar una obra sin igual entre nosotros, volviéndose a su país una vez finalizada la obra, pues no parece pertenecer a ningún taller italiano instalado en España.

La más completa de las conservadas es la llamada Capilla de la Uvas, a la que le falta la escultura que en otro momento la enriquecía, como, por ejemplo, el retrato de Boscán que llegó a ver Villalva. Contra lo que pudiera pensarse no se trata sólo de una puerta de paso sino que se convierte en un lugar de descanso puesto que es una pequeña arquitectura abovedada, que permite la colocación de dos bancos, frente a frente, donde buscar la sombra y gozar del paisaje desde esta cota baja, en la que la puerta se convierte en marco que fragmenta el paisaje. El nombre de "capilla" ya se lo dio, con acierto, Villalva, quien además recoge el de las Uvas que deriva de unos racimos de abundante fruto "que no habrá pájaro que si las ve no se abata a ellas, ni hombre que no dude si son verdaderas o dibujadas", repitiendo así la anécdota atribuida de antiguo al mismo asunto pintado por Zeuxis.

Todavía son visibles estos racimos de uvas trepadoras entre la maleza, y alguna vid verdadera que ha remontado hasta las fingidas, que más allá de la primera y atractiva aceptación de la imagen romántica que ofrece el conjunto de la Capilla, inmediatamente hay que interpretar el daño que esta vegetación está infringiendo a obra tan delicada que ocuparía lugar de honor en cualquier jardín florentino o italiano en general. La comparación de su estado actual con el que ofrecen las fotografías publicadas por Xavier de Winthysen en 1930²¹, pueden dar una idea de la gravedad de la situación al tiempo que permiten hacer un fácil pronóstico sobre la breve existencia que le resta a la Capilla de las Uvas, en caso de no atajar el mal. La Capilla consiste en una suerte de profundo arco de triunfo que tiene en planta un esviaje, bien detectado en el levantamiento de Alfonso Jiménez²². Ello indica uno de los caminos claros que bordeaban la huerta y/o jardín bajo, entre la Capilla de las Uvas y la que se llama Puerta Chica. Esta se halla al final de una bajada que pone en comunicación el nivel del jardín alto o miradero y la huerta, en el lado occidental. De este modo es claro que las capillas o puertas del muro norte de la huerta debían tener, total o parcialmente, algo que ver con la ordenación general de aquella. Las Capillas de las Uvas y la de Plutón, al otro extremo del paseador, así parecen indicarlo.

¹⁹ Fragmentos de estos tubos de barro se pueden ver sobre el propio terreno, removidos al trabajar la tierra, o bien reutilizados junto con piedras y ladrillos para obras posteriores como las que ciegan parte de las puertas de la huerta que dan al río.

²⁰ En el citado artículo de Alfonso Jiménez se hace una meritoria restitución gráfica de estas puertas, dándole a cada una un nombre que bien puede quedar como referencia para identificarlas. Dichos nombres, que se justifican por los elementos significativos que se conservan o que recogen viejas descripciones, serían, de este a oeste, los siguientes: Capilla de las Uvas, Puerta Dórica, Puerta del Reloj, Puerta de Cleopatra, Puerta de la Guerra y Capilla de Plutón. Pese al nombre de capilla, o el de ventana que A. Jiménez da a la de Cleopatra o del Reloj, todas ellas fueron puertas que llevaron incluso batientes de madera para cerrarlas. Sin duda sirvieron para salir al río que en otro tiempo fue más caudaloso. Además de las seis puertas citadas hay una séptima, sencilla y de muy distinto alcance, en piedra y sin la galanura ornamental de las otras citadas.

²¹ Winthysen, X. de, *Jardines clásicos de España*, Madrid, 1930, págs. 31-44. Las fotografías están tomadas en 1920, según expresa el autor, y son de un interés extremo pues dan medida de lo perdido, siendo también muy importante la fotografía de la llamada Capilla de Plutón, donde todavía aparecen los dos telamones flanqueando el arco, de los cuales sólo resta uno hoy, y muy malparado, mientras que parte del otro yace en el suelo, deshaciéndose bajo la lluvia y el sol. El modelado de ambos torsos es verdaderamente magnífico por lo que su pérdida es todavía más dolorosa. Así mismo se conservan restos de su policromía original, lo cual permitiría una razonable restauración. Winthysen aporta, igualmente, un croquis del conjunto donde hay que ponderar la prudencia de la propuesta. No obstante, habría que llamar la atención dentro de su interesante texto, a la inclusión allí de unos datos tomados del *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia* del Duque de Berwick y de Alba, (Madrid, 1919), sobre artífices y obras que no corresponden exactamente a Abadía sino a Alba u otros lugares, pues están mezclados sin precisión alguna los datos recogidos en el mencionado *Discurso*. Ello ha confundido a otros autores posteriormente.

²² Jiménez, art. cit., pág. 74.

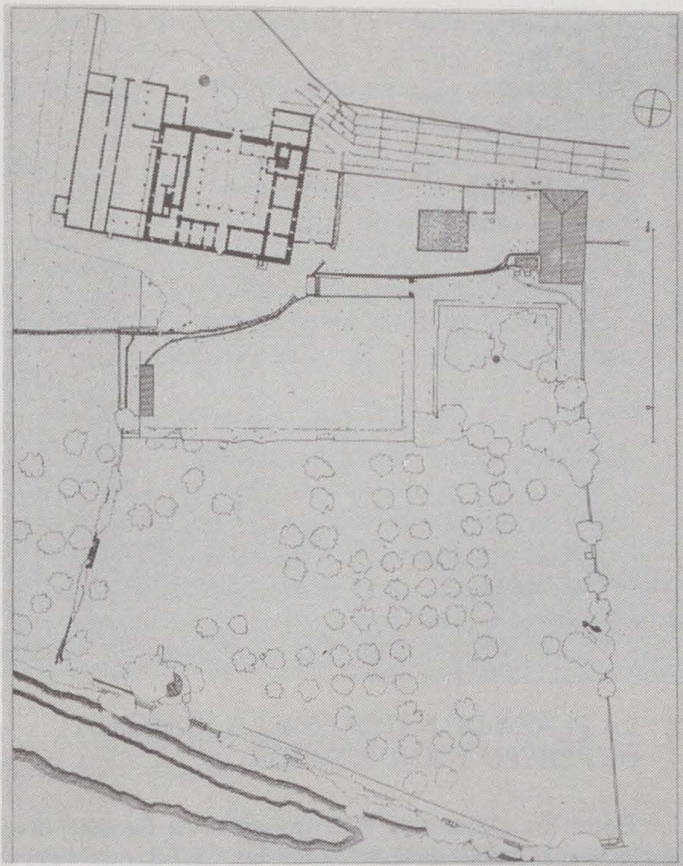


Fig. 4.—Planta general del palacio y jardines de Abadía, levantada por A. Jiménez y F. Pinto en 1984.

La Capilla de las Uvas, concebida en definitiva como un arco de triunfo, de bóveda rebajada y encasetonada, es además un puro juego de agua, de tal manera que pudiera considerarse como una fuente de *burlas* verdaderamente excepcional, donde el desprevenido que allí se detenía o sentaba recibía un seguro remojón. Sabemos por Ponz, que a su vez recoge lo que a él le comentan, que había juegos de este tipo en el llamado "cenador", entre dos fuentes de bronce²³, pero nada dice, en este sentido, en relación con estas puertas sobre el río Ambroz, en función del cual se estructura el "paseador de seis ventanas o puertas que dan sobre un río grande, cuyo ruido y aguas son cosas deleitosas" (Villalva). Creo que puede afirmarse, sin duda, después de analizar lo que deja al descubierto el estado ruinoso en que se encuentran estas arquitecturas, que al menos la Capilla de las Uvas y la prácticamente destruida Puerta del Reloj, contaron con estos surgideros inesperados que alimentaron los mil y un orificios abiertos en tuberías metálicas ocultas y que hacen que por ojos, narices y oídos expulsen el agua las dos cabezas, de unabelleza expresiva sorprendente, que restan en la Puerta del Reloj, bajo los escudos de don Fernando Alvarez de Toledo.

²³ De este conjunto, que debía ser excepcional, nada queda. Ponz (*ob. cit.*, pág. 25) lo describe así: "En medio de estas dos fuentes hay un cenador fabricado todo de mármol, pavimento, bóveda, y paredes, cuya figura es la de un templecito octágono, de unas veinticinco cuartas de alto, según conjeturé, y como doce de diámetro. Tiene quatro puertas, adornada cada una de dos pilastras de orden jónico, con sus frontispicios triangulares. En cada friso hay su cabecilla, que le hace gracia, executada de baxo relieve. Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dixerón), y mientras se miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertidas, soltaban la agua á un sin numero de surgideros, de que el pavimento, y todo, está lleno, con el mayor disimulo que puede darse".

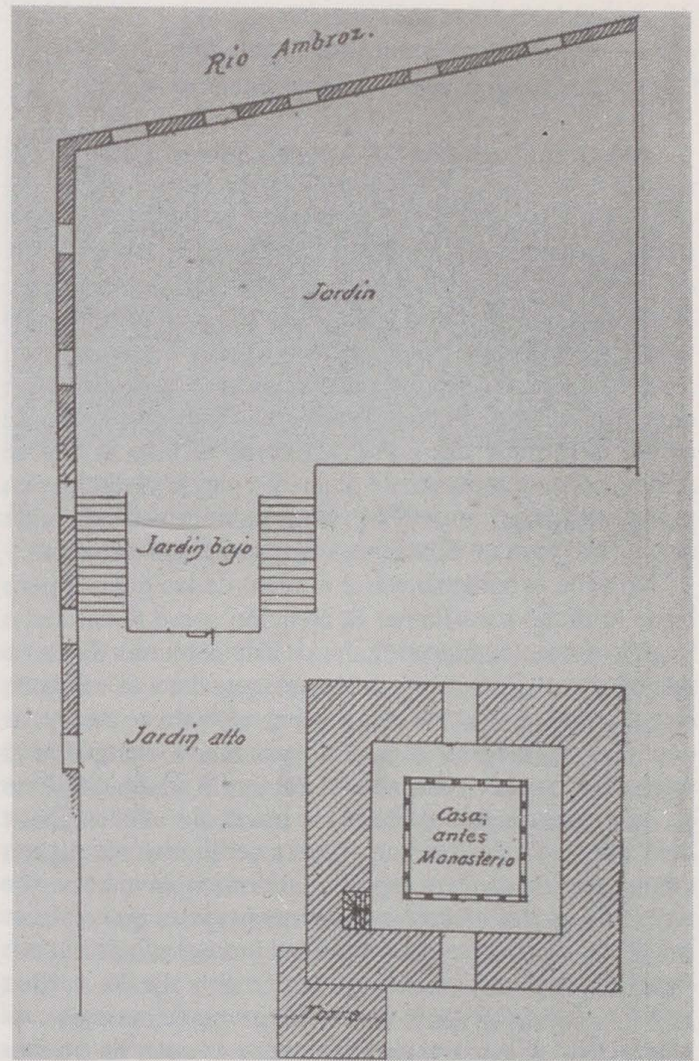


Fig. 5.—Croquis del palacio y jardines de Abadía hecho por J.R. Mérida y publicado por Lampérez en 1922.

En el caso de la Capilla de las Uvas la disposición es, si cabe, más original, pues una serie de tubos en arco que siguen el perfil de la bóveda, permiten abrir unos orificios en el centro de cada uno de los casetones, sin que pudiera ser descubierta su existencia, oculta por la flor correspondiente a cada uno de los casetones, dando lugar a una espesa cortina de agua. Pero no sólo la bóveda sino que, igualmente, los muros laterales están perforados, dando lugar a un auténtico baño de agua, al que hay que sumar la procedente del mismo piso, tal y como apunta Lope de Vega cuando, a mi juicio, se refiere a la Capilla de las Uvas:

"Al que entre a ver a dos estatuas bellas,
Adonis una y otra Tritolemo,
al tiempo de pisar, de piedras dellas
salen mil fuentes por curioso extremo;
porque apenas el pie se pone en ellas,

*cuando importa salir a vela y remo,
porque el engaño tan sutil se fragua,
que el suelo es mar y el cielo nubes de agua".*

Todo este juego tiene, a su vez, relación con la escultura que resta y, posiblemente con la desaparecida que ocupaba los nichos de la Capilla. Parece clara, en este sentido, la significación de las parejas de genios marinos -hoy semienterrados- que soportan las pilas de agua, así como los delfines del friso o los medallones finísimos en los que vemos en relieve a Neptuno y Anfítrite. La decoración menuda de las molduras revelan un arte y destreza, de claro arte italiano, dignos de todo encomio, y el hecho de conservarse parte del color, así como el piso al que se refiere Lope, compuesto de pequeñas piezas cerámicas en punta, en verde, amarillo y azul, debiera ser suficiente argumento para no dilatar más tiempo su recuperación.

No cabe extenderse sobre el resto de las puertas pero baste lo dicho para llamar la atención sobre la calidad e interés, absolutamente singular de este conjunto. Tan sólo recordaré que Ponz añade un interesante dato, al hablar de este muro abierto sobre el Ambroz, cuyo río se incorpora con gran originalidad al jardín, que viene a completar el refinado programa renacentista del jardín de Abadía, esto es, la presencia de la Música a través de unos órganos hidráulicos. En efecto, Ponz llegó a ver junto a este lienzo de puertas *"un espacio circular, adornado en la circunferencia de quatro nichos, con figuras mayores que el natural dentro de ellos, y animales a sus lados, todo de estuco: aquellas conjeturo que representan a Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo. Las labores de los nichos son a la mosayca, de piedrecillas. Cada uno de los nichos era antes un órgano hidráulico; pero se perdió del todo este artificio..."*²⁴.

A la luz de esta descripción puede entenderse mejor lo recogido por Villalva, en esta misma zona, cuando empleando consecutivamente los términos de "teatro, arcada, capilla y tabernáculo", sitúa en cada uno de ellos a cuatro personajes relacionados con la música: una ninfa hermosísima que con una cítara cantaba y tañía; una diosa que con su órgano "estaba aplacando al dios Pan"; Orfeo aplacando a Flegeonte; y "una dama tristísima cuanto hermosísima sobremanera, la cual tiernamente con una vigüela en arco en la mano se lamentaba y quexaba de la pérfida fortuna y de su variable costumbre". El pormenorizado sentido de estas figuras principales y otras que les acompañaban deben responder, sin duda alguna, a las explicaciones del jardinero flamenco que acompañó en Abadía al Pelegrino de Villalva. Los beneficios y virtudes de la Música quedaban patente en estas escenificaciones que Ponz, doscientos años después, aún pudo y supo interpretar de modo bastante acertado, si bien se apoya en los versos de Lope que el Secretario de la Academia conoce, según pone de manifiesto.

Efectivamente, la existencia de este rincón dedicado a la Música queda igualmente reflejada en la *Descripción*

de Lope de Vega, si bien desplazado respecto al lugar en que luego lo vería Ponz e interpreta Winthuysen. Lope vincula los cuatro edículos con la Puerta de Reloj, que es la pauta seguida por Jiménez en su anaparástasis:

*"Muéstranse en una plaza descubierta
cuatro edificios en las cuatro esquinas,
y en medio dellas la tercera puerta,
cubierta de labores peregrinas;
cuyo gran capitel el sol concierta
desde el alba a las horas vespertinas
(...)*

*Las cuatro esquinas desta cuadro hermosa
están de cuatro dioses adornadas;
tañen, y así se ven la mano y lira,
que mueven a escuchar a quien los mira.
Pan de sus albogues, su vihuela Apolo,
su zampona Aristeo y su arpa Orfeo
(...)*

V. LA PLAZA DE NAPOLES Y LA HISTORIA DE PERSEO Y ANDROMEDA.

Entre los elementos más importantes de este nivel bajo del jardín o huerto, se encuentra en los tres autores principales, Villalva, Lope y Ponz, la descripción de una monumental fuente con abundante escultura que Villalva bautiza como de los planetas, mientras que Lope le llama de los dioses, y Ponz simplemente se limita a describirla minuciosamente, lo cual nos permite adscribirle con seguridad algunas de las esculturas que hoy se conservan recogidas en el palacio de Abadía. Pese a estas diferencias entiendo que no pueden referirse sino a una misma fuente los tres, a la fuente que llegada de Italia procedía de Florencia y era hermana, como luego se dirá, de la que don Luis de Toledo, hijo del virrey de Nápoles y primo de nuestro Duque de Alba, tenía en su jardín florentino.

Villalva afirma con rotundidad que *"hay en medio de la huerta una fuente muy alta con los siete planetas"*, lo cual no coincide con la situación actual donde no entenderíamos su ubicación como "en medio de la huerta", salvo que sea una licencia literaria que no indica tanto el lugar geoméricamente preciso como un modo de decir que se hallaba formando parte de aquel ambiente y destacaba como pieza principal. No parece probable, dada su complejidad escultórica y la monumentalidad del conjunto, que fuera trasladada al lugar en que la vieron Ponz y el mismo Lope. En este sentido interpreto los versos del poeta cuando dice:

*"En medio de estos cuadros sumptuosos
la fuente de los dioses amenaza
aquellos edificios y colosos
que del grande Arquímedes fueron traza.*

²⁴ PONZ, op. cit., págs. 26-27.

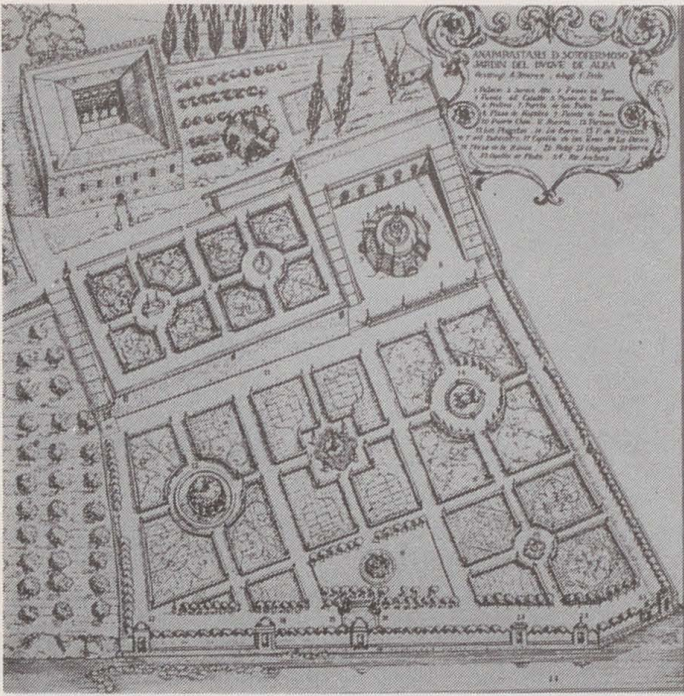


Fig. 6.—Anaparástasis de los jardines de Abadía (A. Jiménez y F. Pinto).



Fig. 7.—Aspecto actual (1992), del jardín bajo o huerta (Fot. P.).

Los siempre verdes árboles hojosos adornan desta fuente la ancha plaza, en que sobre un cuadrángulo reposa de su planta la fábrica famosa".

Como vemos se trata igualmente de una fuente singular, muy alta, que estaba en una plaza de planta rectangular rodeado de árboles de hoja perenne. Cuando Winthuy-



Fig. 8.—Muro norte con las puertas o "capillas" de las Uvas (dcha.) y Dórica (izda.). (Fot. P.).

sen estuvo en Abadía aún pudo fotografiar y situar sobre el plano un viejísimo ciprés, grande y oscuro, que él interpretaba "como recuerdo de las galanas plantaciones", ciprés que tampoco existe hoy. Fue precisamente el paisajista sevillano quien, siguiendo a Ponz, situó en la que llamamos Plaza de Nápoles la mencionada fuente. Esta plaza es pieza principal de todo el conjunto dado que sirve de enlace entre el jardín alto y el bajo, a través de dos grandes escaleras en rampa que, en paralelo, descienden suavemente hacia la huerta. Pese a que la lectura de estas líneas pudiera inducir a creer que la existencia de distintos niveles, la presencia de escaleras, así como la intervención de artistas italianos ya denunciada anteriormente, responde a un patrón característicamente italiano del Renacimiento, aquí sucede, a mi juicio, lo contrario. Ante los muros de contención, de fortísima sillería, lo recio y cortante de los planos que configuran este espacio, así como la fuerza del muro de contención del miradero, todo hace pensar en un jardín poco italiano en la ordenación del conjunto, donde a veces parece que se está mas cerca del rigor escurialense, aunque las joyas escultóricas y decorativas que en él se engarzan no es que sean italianizantes, sino incontestablemente italianas. Es este un matiz a tener en cuenta, pues toda comparación formal con cualquier jardín italiano contemporáneo no tendría sentido, al tiempo que reclama para Abadía la gran originalidad de su proyecto, el cual tiene mucho del vigor y personalidad del Gran Duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo.

Así como todos los escudos de Abadía llevan la personal divisa de don Fernando²⁵, el que preside la plaza de Nápoles desde un nicho abierto en el muro sur, o de contención del jardín alto como dice Villalva, pertenece a los Álvarez de Toledo. Se trata de un bellissimo relieve de

²⁵ Este es un aspecto fundamental para adscribir la paternidad del jardín y de las obras de reforma del palacio al III Duque de Alba, puesto que el escudo de los Álvarez de Toledo va acompañado de la divisa de don Fernando, consistente en cuatro puños cogiendo un haz de flechas. Tal divisa puede verse en un gran tamaño sobre la entrada principal al jardín, así como en todos y cada uno de los escudos que aparecen en Abadía.

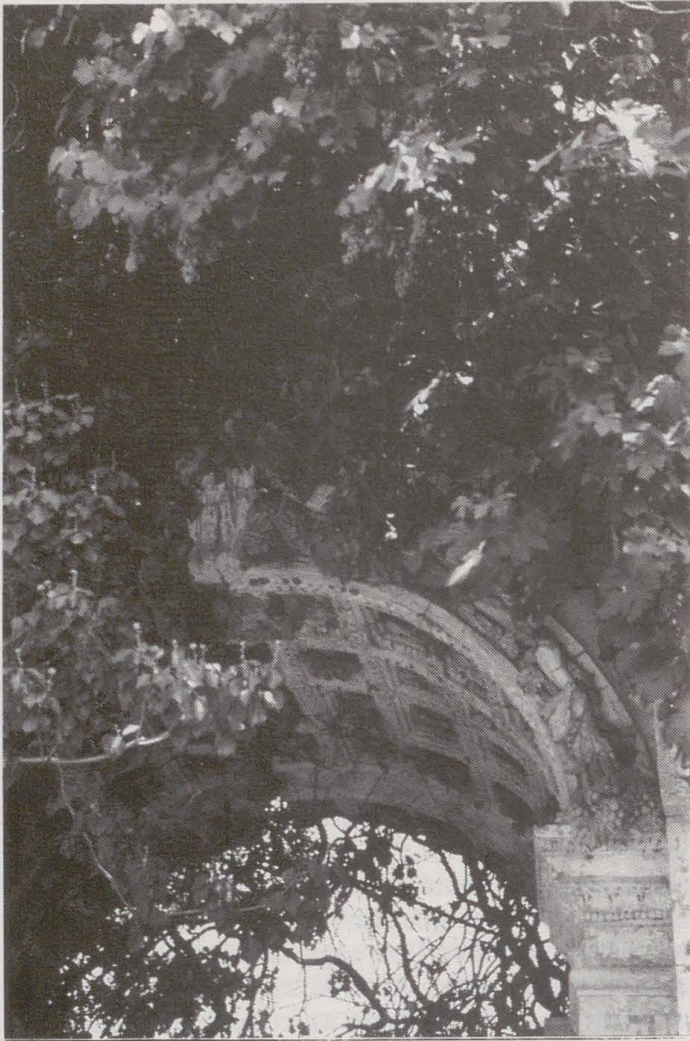


Fig. 9.—Detalle del arco de la Capilla de las Uvas (Fot. P.).

mármol en el que una figura alada, a modo de ángel, parece depositar la corona ducal sobre el escudo. Este nicho se encuentra flanqueado por dos exedras a ambos lados, dando lugar a un frente con cinco vanos ciegos de sobrio e imponente efecto. Este sería aún mayor de haberse conservado las esculturas que originalmente estuvieron colocadas allí. Por fortuna aún sobrevive "in situ", una de ellas, la excelente escultura de Andrómeda en mármol que, pese a las injurias del tiempo y del hombre, aún sigue mostrando la belleza de aquella a cuya madre envidiaron las Nereidas. Andrómeda aparece encadenada a una roca que en sus grietas deja crecer alguna hierba, y tenía a sus pies el monstruo marino que la custodiaba. Haciendo "pendant" vio Ponz la figura de Perseo, el salvador de Andrómeda, hoy en el palacio, faltándole actualmente los pies, cabeza y brazos, pero reconocible como Perseo por llevar el escudo con la cabeza de la Gorgona. Ponz vio esta figura completa, con la espada en alto,

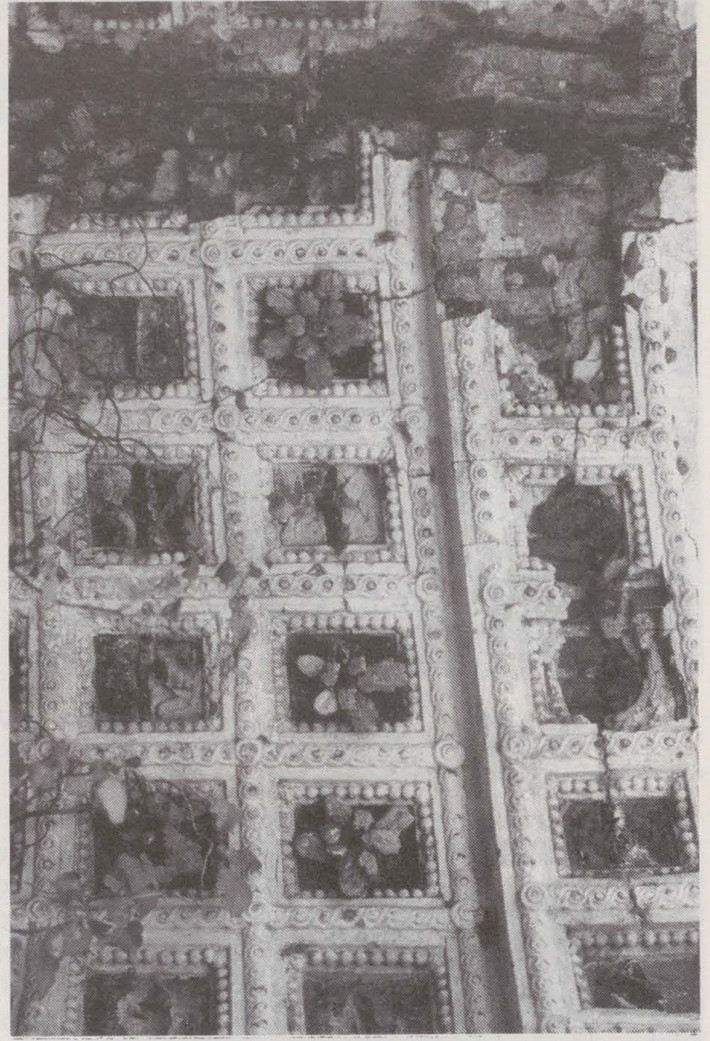


Fig. 10.—Detalle de los casetones de la Capilla de las Uvas, dejando ver la conducción de agua para las burlas (Fot. P.).

acompañado a los pies por un Pegaso, que afortunadamente se conserva a unos metros del nicho que en otro momento custodió. El reducido tamaño de Pegaso, también en mármol, nos ilustra acerca del que pudo tener el monstruo que acechaba a Andrómeda.

Resulta del mayor interés el comentario que en relación con el grupo de Perseo y Andrómeda hace Ponz, cuando dice: "No se si baxo de estas fábulas se quisieron expresar las heroycas acciones del gran Duque de Alba don Fernando Alvarez de Toledo: por lo menos así lo dio a entender Lope de Vega...". La respuesta no puede ser más que afirmativa, añadiendo nosotros que el ciclo de Perseo y, en especial el pasaje de la liberación de Andrómeda, tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio, encarnaban en el Siglo de Oro, de forma muy genérica, la lucha contra el mal y la envidia en defensa del bien y de la verdad, la lucha contra el enemigo en defensa del propio país y de la religión²⁶.

²⁶ El bello poema *De Andrómeda* de Lope de Vega, que comienza "Atada al mar Andrómeda lloraba", termina con la siguiente estrofa:

"y celosas de ver su cuerpo hermoso
 las nereidas su fin solicitaban,
 que aún hay quien tenga envidia en las desdichas".



Fig. 11.—Detalle de la Puerta del Reloj
(Fot. J.L. Gutiérrez).

Estos y otros muchos paralelismos podrían establecerse para justificar su presencia y significado en relación con el III Duque de Alba en los jardines de Abadía.

Con ello, al tiempo, el Duque reflejaba análogas iniciativas reales, pues en las colecciones del monarca no faltaron series de tapices flamencos con este mismo tema y alcance, algunos de los cuales pertenecieron a su padre el Emperador. Por otro lado sabemos que en el palacio de El Pardo, en la torre suroeste, se ha conservado el techo con la "Historia de Perseo", habiéndose perdido en cambio la Historia de Andrómeda, pintada también al fresco sobre los muros de la misma estancia, tal y como la vieron Ponz y Ceán. Ambas historias fueron pintadas a instancias de Felipe II por Becerra, entre 1563 y 1568, esto es, en fecha muy próxima a la realización del conjunto de



Fig. 12.—Puerta Dórica (Fot. P.).

Abadía. Así mismo, el monarca encargaría a Tiziano una "Liberación de Andrómeda" y en el palacio italianizante del Viso del Marqués (Ciudad Real), el de Santa Cruz hizo pintar la historia de Perseo incluyendo el correspondiente pasaje de la liberación de Andrómeda, teniendo siempre análogo sentido²⁷. Sin embargo, frente a estas versiones pictóricas, don Fernando Álvarez de Toledo contó en sus jardines con un grupo escultórico de tamaño natural, en buen mármol italiano debido, con toda probabilidad, al cincel del escultor florentino Camiliani, autor de la gran fuente octogonal que centraba la Plaza de Nápoles en Abadía. El estilo, a la postre miguelangelesco a través de Bandinelli, así lo confirmaría, además de otros aspectos que no son del caso enumerar en este momento. Resulta muy extraño, sin embargo, que ni Villalva ni Lope de Vega²⁸ comenten nada de este grupo que, ciertamente estuvo allí desde el principio, formando parte de un envío

²⁷ Sobre todos estos aspectos véase el excelente estudio de ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, pág. 231 y ss.

²⁸ Esto es doblemente extraño por cuanto que, por una parte, Lope conocía con detalle los jardines, pues estando al servicio del V Duque de Alba escribió la tantas veces mencionada *Descripción*, y, por otro lado, conoce y escribe sobre Andrómeda según hemos visto en la nota anterior, pudiendo añadirse el largo poema que más tarde escribiría para incluirlo en *La Filomena* (1621).

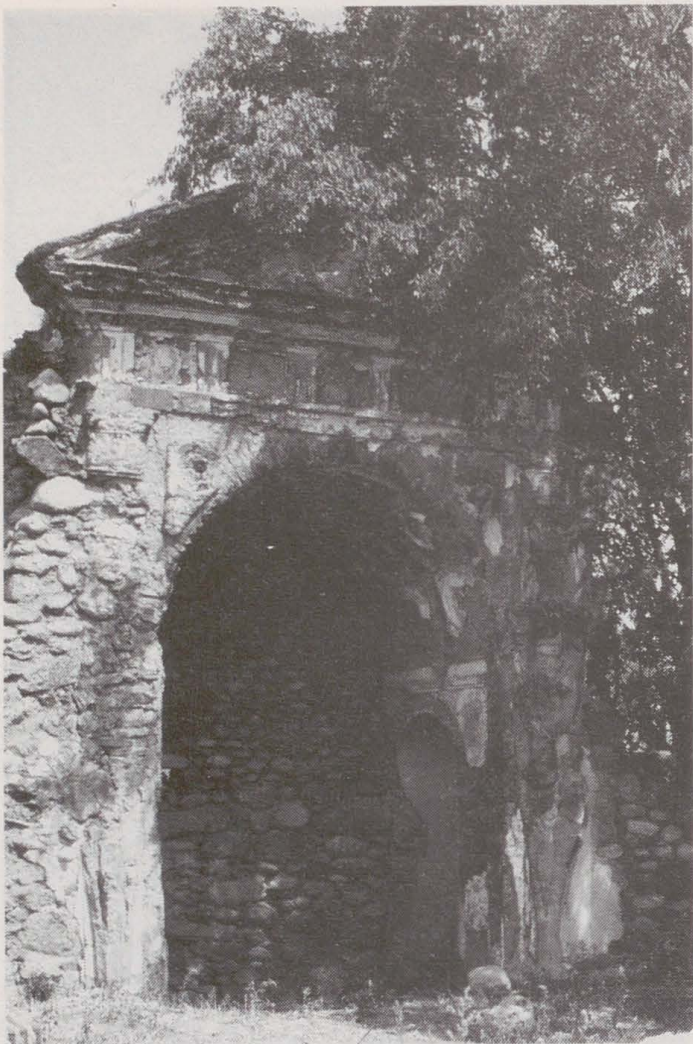


Fig. 13.—Capilla de Plutón (Fot. P.).



Fig. 14.—Fragmento escultórico desprendido de la Capilla de Plutón (Fot. P.).

de esculturas hecho desde Florencia con posterioridad a 1555, cuyo número de orden figura en los pedestales, figurando el 19 en el pedestal de Andrómeda.

VI. LA FUENTE DE CAMILIANI

En relación con la inmediata fuente monumental que ocupaba el centro de la Plaza de Nápoles, importa comenzar por la descripción de Ponz por la precisión exquisita con que se refiere a aquella como "una de las mas bellas fuentes, que he visto en España. Los balaustres, y pedestales que la cercan, hacen figura octágona: tiene quatro entradas para subir por gradas a otro plano; y cada subida tiene asimismo su adorno de pedestales, y balaustres. Encima de los pedestales hay figuras de mármol, que entre todas son quince, faltando una, que probablemente se habrá hecho pedazos. Cada figura tiene delante de si una concha, y todas ellas forman otras tantas fuentes particulares.

Representan dichas figuras niños en caprichosos juguetes; y hay otras mayores, cuyos desnudos tienen no poco mérito. Sobre el segundo plano se eleva el principal objeto de esta fuente. Se compone de quatro tazas, ó receptáculos de agua. En medio de la inferior hay un

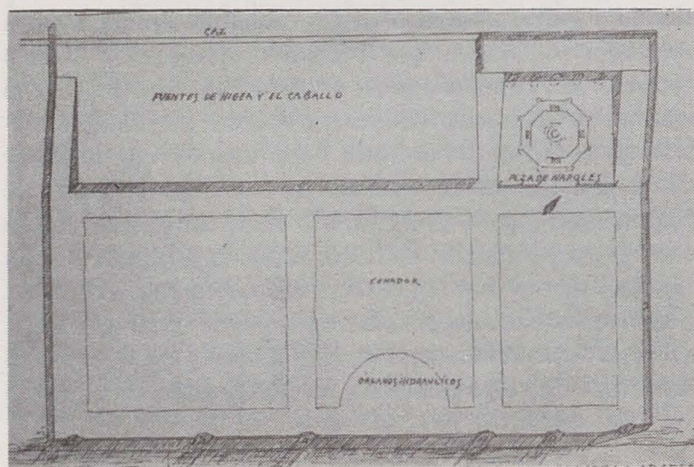


Fig. 15.—Croquis del jardín de Abadía por Winthuysen (1930).

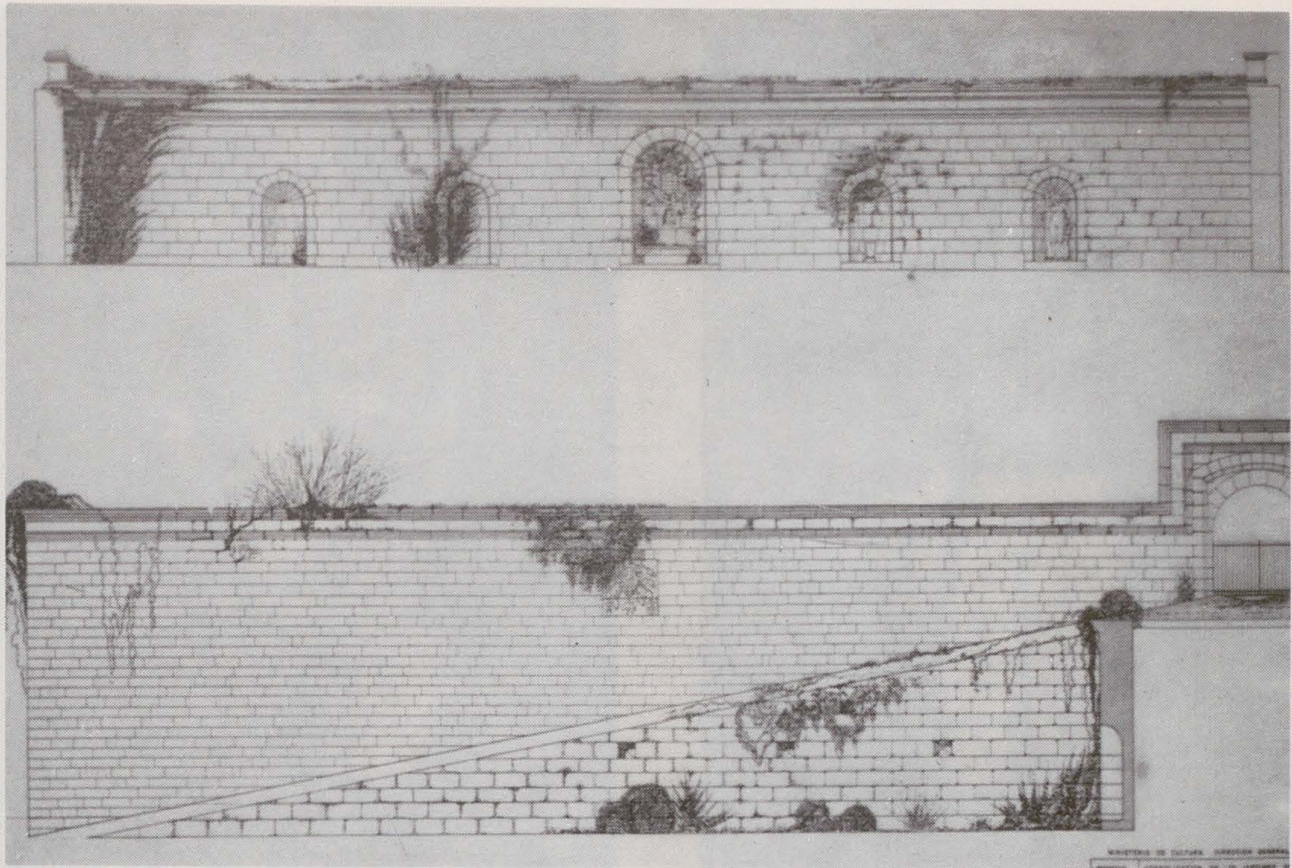


Fig. 16.—Frente y lateral de la Plaza de Nápoles (Dibujo de D. Hernández Gil).

pedestal, y encima de él tres figuras de jóvenes, del tamaño del natural, que alternando con delfines, sustentan la segunda taza. Al modo que queda dicho de la primera, hay en medio de la segunda otro pedestal, sobre que están puestas tres figuras aladas, que sostienen la tercera: de ésta se levantan tres figurillas, que terminando en hojas por la parte inferior, sostienen con la superior la cuarta taza, en cuyo medio hay una figura de Baco, que arroja agua por la boca de un pellejo, que tiene en las manos.

Toda la fuente está llena de secretos, y conductos escondidos para dar chascos; pero es de creer, que gran parte estarán arruinados... En uno de los pedestales de las estatuas, que he dicho, hallé esculpido el nombre del autor, y el año en que se hizo la fuente, lo qual se halla mal escrito en esta forma: **1555 Francisci Camilani Florentini opus**"²⁹.

De forma muy breve comentaremos los siguientes extremos comenzando por el dato fundamental del nombre de Francesco Camiliani que, a mi juicio, fue el autor no sólo de aquella estatua sino del conjunto de la fuente, así como de obras inmediatas a la misma, como el ya citado grupo de Perseo y Andrómeda o los dos faunos sentados³⁰ que se hallaban en el límite norte de la Plaza de

Nápoles. Creo igualmente que a él y su taller se debe gran parte de la escultura de Abadía, cuyos restos suman varias decenas de piezas, mas o menos completas y custodiadas hoy en el interior del palacio.

Sabemos por Vasari³¹ que Francesco Camiliani fue discípulo de Bandinelli, pudiéndosele adscribir al círculo miguelangelesco³². La primera noticia cierta que conocemos de este escultor florentino data de 1554, cuando firma la estatua de Vertumno, que formaría parte de la fuente que el mencionado don Luis de Toledo le había encargado para su jardín en Florencia. La mencionada firma dice así: **Opus Franc. Camiliani florentino 1554**. Es decir, prácticamente igual a la leída por Ponz en Abadía y que nosotros podemos ratificar en el pedestal de un hombre mingendo que formaba parte del grupo de la fuente, si bien con esta lectura que difiere de la Ponz: **1555/ FRANCº CAMILANI/ FLORENTINO*OPUS**. Con otra grafía mas descuidada aparece un número, posiblemente de orden en el envío desde Florencia, con los mismos rasgos del que aparece a los pies de Andrómeda y de aquellas estatuas que aún conservan el pedestal, como la pareja de sátiros mencionados, que también arrojaban agua por la boca. La fecha y nombre de Camiliani permiten deducir varias cues-

²⁹ PONZ, op. cit., págs. 20-21.

³⁰ Estas dos piezas se encuentran hoy en el arranque de la escalera del palacio.

³¹ VASARI, G., *Le Vite*, Florencia, 1881, pág. 628.

³² Así lo han entendido siempre los estudiosos del arte italiano y como tal aparece entre los seguidores de Miguel Ángel en la obra de ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*. Vol. X, Parte II: La scultura del Ciquecento, Milán, 1936, págs. 530-545.



Fig. 17.—Andrómeda, probable obra de F. Camiliani (Fot. P.).



Fig. 18.—Perseo, probable obra de F. Camiliani (Fot. D. Hernández Gil).

tiones de gran interés. En primer lugar y contra la afirmación hecha, en 1924, por el Duque de Berwick y de Alba sobre que "Bien se ocurre que obras destinadas a tales sitios no serían originales de célebres artistas, sino mas bien de buenos copistas o de escarpelinos, diestros en imitaciones de modelos antiguos"³³, nos encontramos aquí, nada menos que con uno de los protagonistas de *Le vite de piú celebri Architetti, Pittori et Scultori Italiani* de Giorgio Vasari. En segundo lugar resulta de un altísimo interés saber que esta obra de Abadía está labrada al tiempo que se ejecuta la fuente para don Luis de Toledo en Florencia, según cabe deducir de las fechas que en ambas aparecen, 1554 y 1555, siendo por tanto esta obra de Abadía, ignorada por los estudiosos italianos, una de las primeras que conocemos de Camiliani, con una semejanza absoluta en concepto y estilo a la encargada por don Luis.

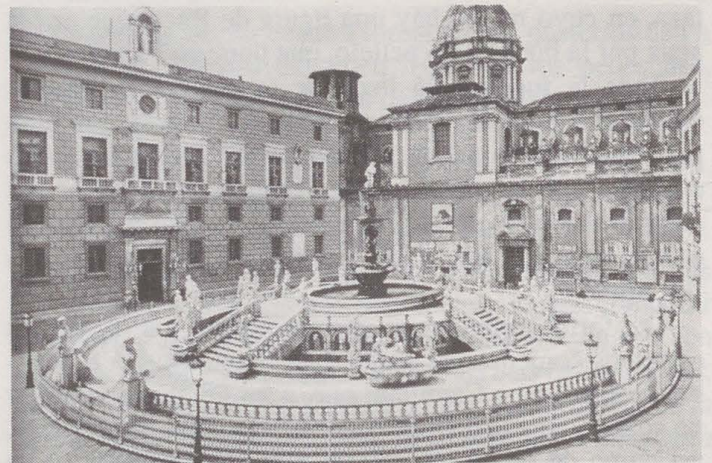


Fig. 19.—Fontana Pretoria (1554-55) en Palermo, obra de Camiliani (Fot. Alinari).

³³ BERWICK Y DE ALBA, DUQUE DE, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1924, págs. 42-44. El autor no parece conocer Abadía, citando parcialmente a Villalva y Ponz, sin añadir, desgraciadamente, dato alguno procedente de archivo antes de su parcial destrucción, o bien sobre el lugar al que fueron a parar algunas esculturas y objetos de Abadía, como, por ejemplo, la taza principal de la fuente a que nos referimos.



Fig. 20.—Abadía. Estatua de la fuente de la Plaza de Nápoles, firmada Por F. Camiliani en 1555 (Fot. D. Hernández Gil).

Sería el mismo Luis de Toledo, primo hermano del III Duque de Alba y cuñado de Cosme I de Médicis, el que vendería la fuente de Florencia a la ciudad de Palermo, en 1573, ocupando hoy aquella la plaza Pretoria de esta capital siciliana. De este modo una fuente concebida para un jardín acabó ocupando una significativa área urbana. Hasta entonces la fuente admirada por Vasari había estado en el jardín de don Luis, tal y como puede verse en el plano de la ciudad de Florencia debido a Stefano Bonsignori³⁴, donde además de una fuente grande había



Fig. 21.—Detalle de la firma de Camiliani.

otra segunda algo menor, de la que no conocemos su paradero actual pero que entraría en lo posible que fuera la de Abadía. Esta hipótesis, que no es sino el intento de explorar una posibilidad, estaría justificada por la semejanza entre ambas fuentes³⁵, de tal manera que si cogemos la descripción hecha por Ponz de la de Abadía y ponemos ante nuestros ojos la de Palermo, vemos una correspondencia absolutamente asombrosa. Así mismo, el hecho incontestable de que ambas fuentes fueran labradas al mismo tiempo, podría avalar esta hipótesis.

Al margen de estas cuestiones lo que ahora resulta de interés es la identificación de alguna de las piezas de la fuente, en especial las que formaban parte del eje que sustentaba a diferente altura los tres platos redondos que se elevaban sobre la gran taza baja. Esta ha desaparecido y presumo que puso ser trasladada a otro lugar. Resta en la misma plaza de Nápoles, apoyada incidentalmente en un pie que no le corresponde, uno de los tres mencionados platos, en mármol como el resto de la fuente, de una sola pieza y con un diámetro aproximado de dos metros. Su labra es lisa y de sencillo perfil, al igual que la fuente palermitana, viéndose en su interior los huecos para asegurar las esculturas del cuerpo inmediato, así como el paso de la conducción del agua. El eje de la fuente lo componían una serie de figuras descritas por Ponz de las que son seguras en su identificación las correspondientes al primer cuerpo, esto es, las "tres figuras de jóvenes, del tamaño del natural, que alternando con delfines, sustentan la segunda taza". A esta descripción corresponde uno de los grupos conservados en el palacio, donde tres figuras de hombres jóvenes,

³⁴ El plano de Florencia de Bonsignori, "Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata", se estampa en 1584 pero a partir de los datos obtenidos en años anteriores, por ello figura aún la mencionada fuente en el jardín. El plano de Bonsignori puede consultarse en la obra de GIOVANI FINELLI, *Firenze*, Roma, 1980, pág. 122. El jardín florentino de don Luis de Toledo, hoy desaparecido, es citado brevemente por ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, Florencia, 1988, pág. 175.

³⁵ Esta semejanza se refiere a la fuente que labró Francesco Camiliani y no al aumento y reforma que su hijo Camilo, arquitecto y escultor, introdujo para asentarla en la plaza de Palermo. VENTURI (*op. cit.*, págs. 531 y 534) apuntaba la posibilidad de que la fuente tuviera en su origen, dado que una de las esculturas está firmada por Naccherino y no por Camiliani, tan sólo tres escaleras añadiéndose la cuarta al instalarla en la plaza Pretoria. A la vista de la fuente de Abadía descrita por Ponz, se ve claramente que se trata del mismo esquema de cuatro accesos. Sobre el proyecto de recomposición de la fuente, conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, y su readaptación iconográfica palermitana vid. GUIDONI, E.: "L'arte de costruire una capitale. Istituzioni e progetti a Palermo nel Cinquecento", *Momenti di architettura*, Turín, 1983, págs. 265-297.

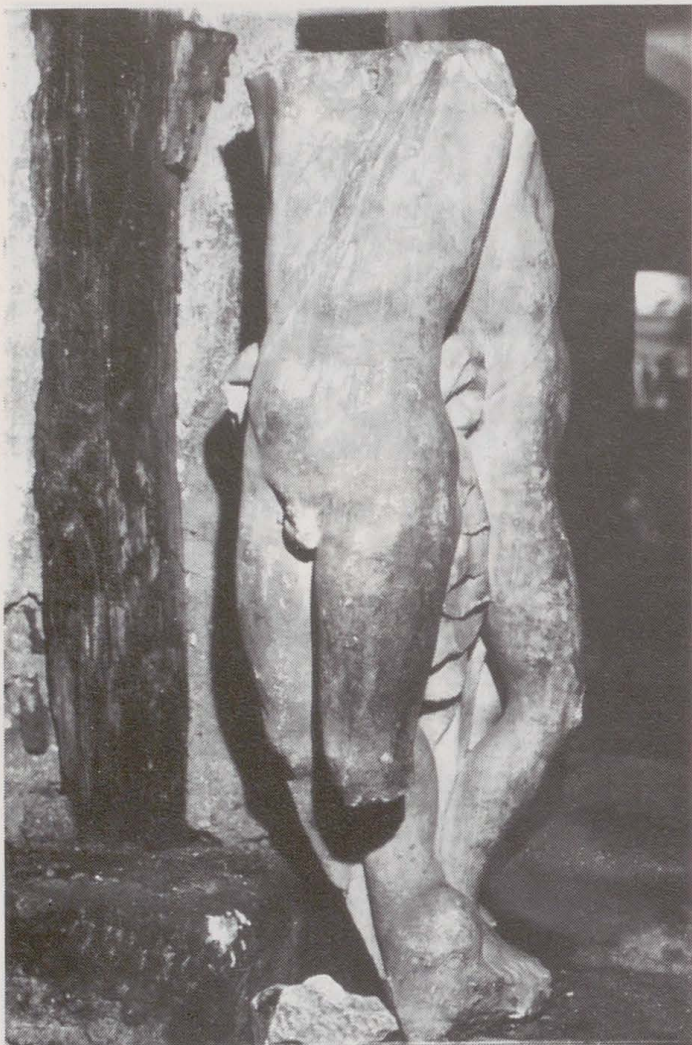


Fig. 22.—Detalle del cuerpo inferior de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. D. Hernández Gil).

sin cabezas ni brazos, dejan adivinar cómo llevaban sobre sí, en mi opinión, el plato o taza descrita mas arriba. Entre ellos se ven los delfines señalados por Ponz. Van desnudos y cruza el pecho una cinta en diagonal, tal y como puede verse no sólo en estas esculturas de Abadía, sino en las demás obras de Camiliani, tales como las figuras de Orfeo o de la Abundancia en la fuente de Palermo, y en otros escultores florentinos contemporáneos que se dedicaron a este tipo de escultura para fuentes y jardines, como pueda ser el caso de Domenico Poggini y Vincenzo de' Rossi en sus obras para Boboli.

El segundo cuerpo de la fuente de Abadía lo formaban tres figuras aladas de las que nada conozco, pero sí, en cambio el tercer grupo de "tres figurillas, que terminando en hojas por la parte inferior...", que responde al que se encuentra en el piso alto del patio del palacio, dejando ver el remate en el que se encajaría la taza mas alta, sobre la que, a su vez, iba la figura final de Baco con un odre del que salía el agua. Este Baco pudiera corresponder a una de las esculturas tam-



Fig. 23.—Detalle del cuerpo superior de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. P.).

bién conservadas en el palacio, aquella a la que le faltan la cabeza, piernas y el brazo derecho, si bien su aspecto físico y el hecho de coger un racimo de uvas con la mano izquierda permite afirmar, al menos, que se trata de Baco.

Otras muchas figuras acompañaban a esta fuente en relación con cada una de las cuatro escaleras que servían de acceso. Una de ellas era, con toda seguridad, la firmada en 1555 ya comentada, de un hombre en actitud de orinar que imitaba en esta edad más adulta el papel de fuente natural que, como travesura infantil, habían desempeñado habitualmente los juguetones *putti*, como el que puede verse en el Museo de Arezzo, procedente de una fuente, debido a Pierino da Vinci.

Entre las esculturas que tengo por pertenecientes a este grupo de piezas exentas, que iban sobre cada uno de los dieciséis pedestales, acompañando a los citados cuatro accesos abalaustrados que permitían acceder al plano ligeramente elevado donde estaba instalada la fuente propiamente dicha³⁶, se halla la de un hombre, sin cabeza

³⁶ Esta situación se entiende inmediatamente observando la disposición de la fuente de Palermo.

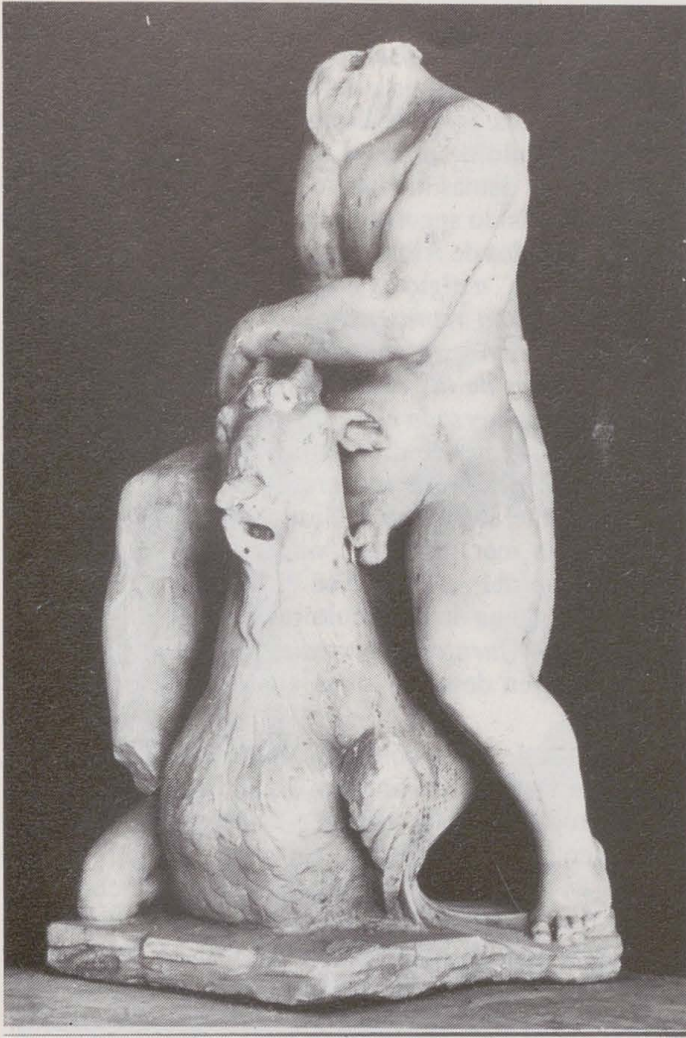


Fig. 24.—Estatua de la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. D. Hernández Gil).

pero muy completo el resto de la escultura, montando un extraño animal marino que arrojaba agua por la boca. Hoy se encuentra en la galería alta del patio, acompañando a otras esculturas y relieves verdaderamente excepcionales. A su vez, en una estancia de esta planta se conserva una de las conchas que "cada figura tiene delante de sí ... y todas ellas forman otras tantas fuentes particulares", refiriéndose Ponz a las colocadas sobre los pedestales. Por último, y pertenecientes igualmente a la fuente, en una disposición similar a como se ven colocadas en Palermo, sobreviven dos magníficas pilas, de las ocho con que debió de contar en sus días, colocadas hoy en la planta baja del patio, entre la entrada principal y el arranque de la escalera.

Estas pilas se encontraba a ras de suelo, a los pies de los pedestales bajos, recogiendo el agua que arrojaban las esculturas "mayores, cuyos desnudos tienen no poco mérito", entre ellas, las dos citadas del hombre orinando



Fig. 25.—Pilas pertenecientes a la fuente de la Plaza de Nápoles (Fot. P.).

y del jinete marino. Esta distinción entre mayores y menores la establece Ponz para diferenciarlas de "los niños, en caprichosos juguetes", que animaban el conjunto, en ocasiones acompañando, probablemente, a las mayores. Todas ellas serían las que restan por identificar, tarea harto difícil por la fragmentación de las piezas que nos han llegado, desprovistas de elementos que pudieran singularizarlas en algún sentido. Tan sólo por el tamaño podrían separarse algunas, pero resulta muy arriesgado. En todo caso sabemos que faltan catorce esculturas, algunas de las cuales se conservan con toda probabilidad en esta muda y desconocida colección de escultura florentina que, tenida en condiciones, podría formar un singularísimo museo en estas tierras altas de Extremadura.

A riesgo de equivocarme diré que hay tres figuras femeninas, de muy bello desnudo, dos de ellas con una mano sobre el pecho³⁷ y la tercera con un brazo completo que se lleva a la espalda, que formarían parte de nuestra fuente. Asimismo, interpreto como pertenecientes a la misma, dos desnudos masculinos, de suave modelado, uno llevando la correa del carcaj (¿Apolo?) y otro con análoga cinta cruzada sobre el pecho pero incisa en lugar de llevarla en relieve. Por último, contamos con cuatro torsos masculinos en diferentes actitudes, de cuerpos fornidos y muy recia musculatura, que no sólo revelan modelos distintos de los anteriores sino también artífices diferentes, siempre dentro del taller de Camiliani, guardando la misma escala y proporción que las anteriores, lo cual me anima a seguir considerándolas como pertenecientes a la fuente de la plaza de Nápoles, llegando hasta aquí los que creo que pueden corresponder a la serie de desnudos "de no poco mérito" que Ponz llegó a ver.

³⁷ Así aparecen las figuras de Cibele y Venus en la fuente de Palermo.

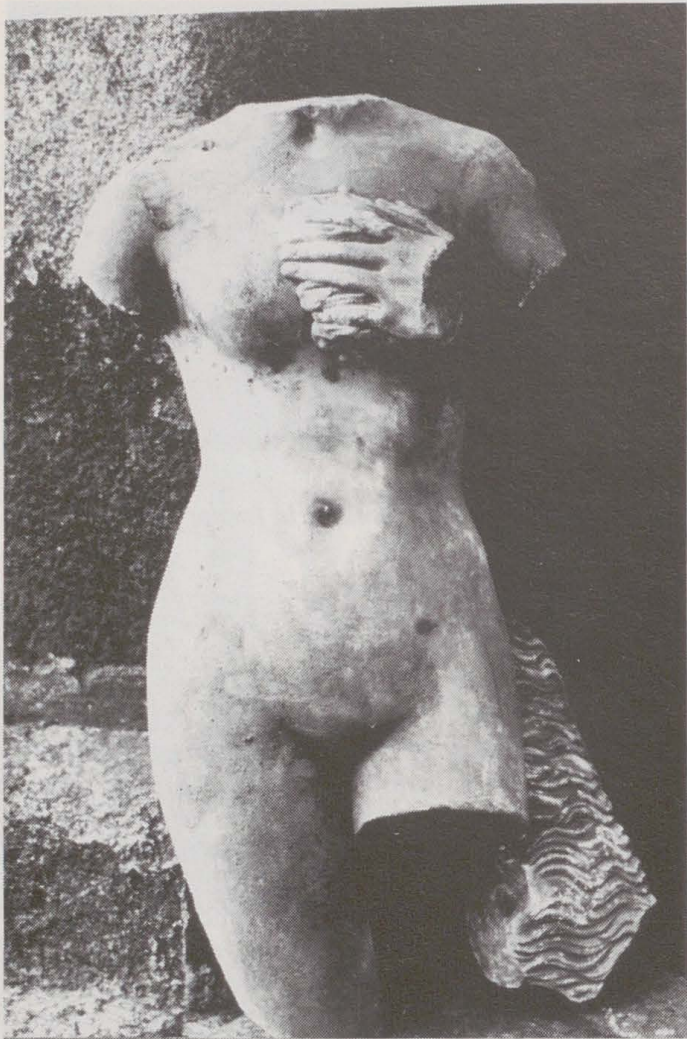


Fig. 26.—Torso femenino perteneciente a la fuente de la Plaza de Nápoles (?) (Fot. D. Hernández Gil).

En otro escalón, cada vez más fragmentario, cabe añadir el brazo que coge por la cintura a un genio femenino (¿de carácter marítimo?), que también parece pertenecer a la fuente. Por otra parte, hay restos importantes que quizás coincidan con los niños "en caprichosos juguetes" de Ponz, tales como las dos esculturas de menor tamaño que las anteriores que representan a un niño montando en una oca o similar, y otro con un ave semejante cogida en los brazos.

VII. OTRAS FUENTES Y ESCULTURAS

La adscripción a la fuente de la plaza de Nápoles de toda esta serie de esculturas cuando sabemos que hubo otras fuentes en los jardines, puede parecer precipitada.

No obstante, creo que puede razonarse esta atribución tanto por las propias piezas como por el hecho de que salvo las fuentes de Higia y del Caballo, en el jardín alto, así como las dos de bronce que flanqueaban el mencionado tabernáculo de mármol que Ponz vio en el jardín bajo, todas las demás habían ya desaparecido en el siglo XVIII, trasladando seguramente sus piezas a otros lugares de los Estados de Alba. Es muy sintomático que Ponz diga al referirse "a algunas grandes fuentes intermedias, de las cuales una representaba la nave de Argos, y la otra el monte de Armenia, donde se paró el Arca de Noé, asuntos propios de las aguas: si no fueron esto, serían otra cosa, pues hoy todo ello está arruinado", es decir, él ya no ve nada y lo que dice parece que se debe a algún comentario ajeno o que recuerda de la *Descripción* de Lope, el monte Parnaso y la barca sostenida por cuatro dioses "de la mar gigantes", aunque con la peregrina interpretación del Arca de Noé³⁸. En ningún momento especifica ninguna de las esculturas que pudieran formar parte de estas "fuentes intermedias", cuando tan cuidadoso ha sido en describir otras como las de Higia y el Caballo.

La Fuente de Higia contaba con dos pedestales, viéndose sobre uno a la diosa de la salud llevando una serpiente enroscada en la mano, de la que no se conserva nada, mientras que sobre el otro pedestal figuraba una "villana, en trage de tal" que creo puede identificarse con una escultura que se halla en el piso alto del patio, sin pies, brazos ni cabeza, pero que viste de modo muy peculiar unas ropas aldeanas, con un corpiño sobre sencilla túnica ceñida en la cintura, que creo no deja lugar a dudas. La figura de la Fuente del Caballo, "que acaso será retrato de alguno, que el dueño tendría en particular estima, o se quiso representar el Pegaso, aunque impropriamente, por faltarle las alas" (Ponz), coincide con la de un caballo que sin patas ni cabeza, pero también sin alas, apoya sobre un tronco de árbol para dar estabilidad a la escultura, todo ello en mármol y hoy en el interior del palacio.

Nada cabe añadir del resto de las fuentes y edículos, a los que deben pertenecer algunos de los relieves y fragmentos escultóricos conservados, entre ellos los que hoy se recogen en la galería alta del palacio, que dejan ver su pertenencia a una determinada disposición, dada la posibilidad del enlace de unos con otros. Se trata de una serie de muy fina ejecución con cabezas de riguroso perfil, bien dentro de cóncavos medallones, como las enérgicas laureadas de emperadores romanos, bien centrando paños rectangulares como las de Hércules y Onfalia (?), así como otras de moderno tocado de fuerte gusto italiano. Si bien estos relieves pertenecen a distintas manos,

³⁸ En la proa de la barca Lope situaba a Venus y Cupido, que pudiera corresponder a la Venus "con un Cupido dormido, en que se reconoce mejor el carácter del antiguo", vista por Ponz aislada en el jardín bajo y de la que no conozco su paradero. En aquella misma barca viajaba Neptuno en la popa, según Lope. El poeta añade que junto a esta barca llevada a hombros se encontraba "un elevado peñasco de elevada copa, / que en altura desigual compite / con el Parnaso", que era llevado por otros cuatro dioses marinos. Ello coincide sustancialmente con el lago o estanque que vio Villalva con diez gigantes llevando sobre sus hombros un monte con piedras, lagartos, conejos, culebras, etc.

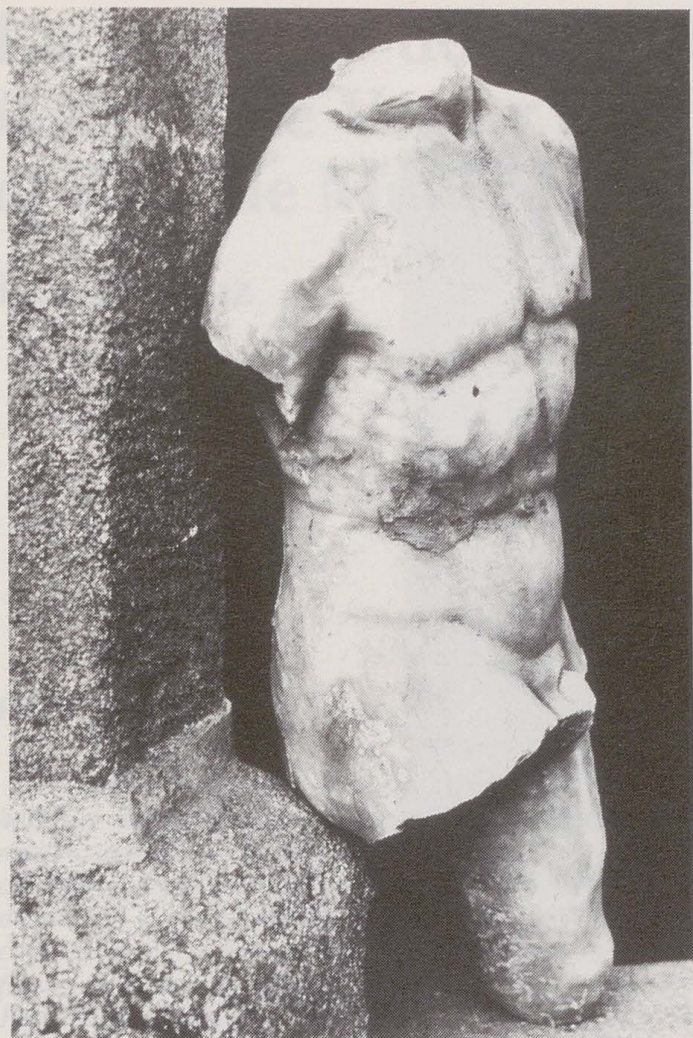


Fig. 27.—Torso masculino perteneciente a la fuente de las Plaza de Nápoles (?) (Fot. D. Hernández Gil).



Fig. 28.—Escultura de la Fuente de Higia (Fot. P.).

predomina en ellos el modelado suave, especialmente en las cabezas de emperadores, y desde luego contrastan con el relieve que muestra una cabeza de frente, de abultado modelado y fuerte expresión, en la que su autor utilizó el trépano con gran habilidad y efectismo al modo helenístico-romano. Algunas de estas piezas, como las que hemos llamado de Hércules y Onfalia, debían alternar en su disposición original con otros relieves conservados que muestran panoplias y trofeos militares, a juzgar por los perfiles de la base y remate de los mármoles, lo cual, con otros datos, permitiría un intento de reconstitución.

No se agota con lo señalado hasta aquí la enumeración de las piezas ni el interés de las mismas, que además de su propio valor amplía la serie ya notable de esculturas italianas en nuestro país. Como botón final de muestra acerca delo excepcional de este conjunto escultórico de Abadía, me referiré a la estatua femenina, vestida con larga túnica hasta los pies y manto cruzado sobre el pecho, que a pesar de haber perdido la cabeza y los brazos resulta de gran belleza, apartándose de lo visto anteriormente como copia que debe de ser de un modelo clásico, si es que no pertenece ella misma a aquel mundo romano que tantos testimonios dejó en estas tierras de Extremadura.

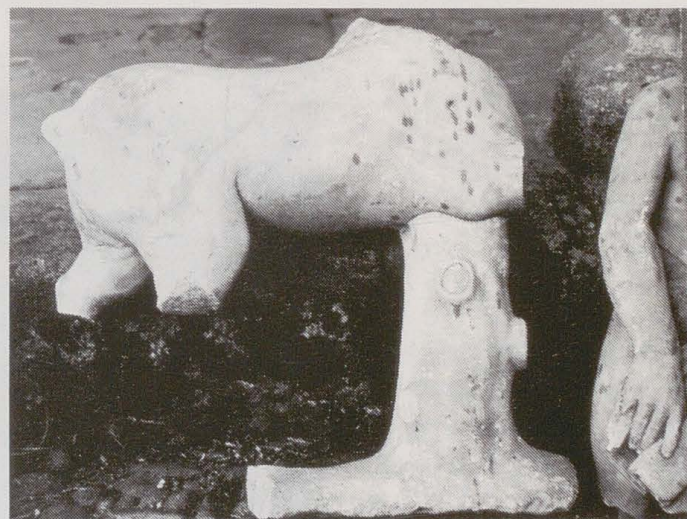


Fig. 29.—Escultura de la Fuente del Caballo (Fot. D. Hernández Gil).



Fig. 30.—Relieve con cabeza de emperador romano (Fot. P.).



Fig. 31.—Relieve con cabeza dionisiaca (Fot. P.).