

1.4. EL JARDÍN NOBILIARIO

1.4.1. JARDINES DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE VILLENA EN CADALSO DE LOS VIDRIOS



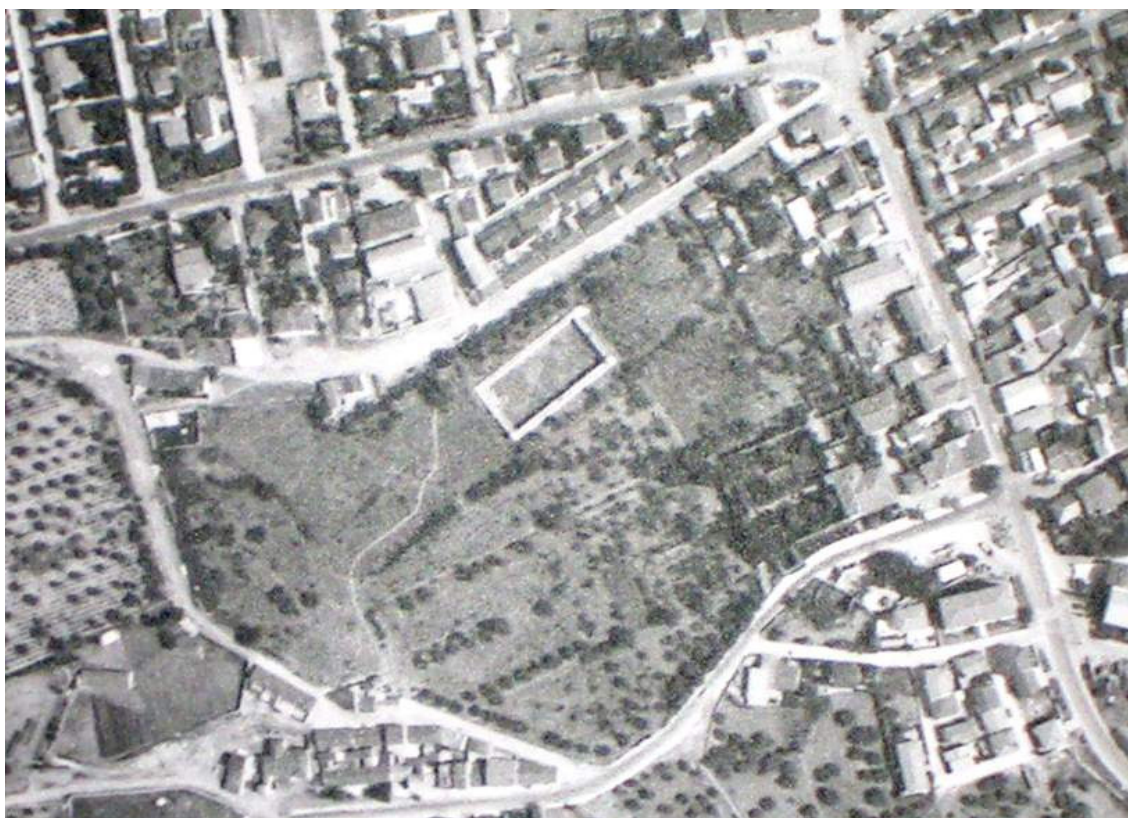
Vista aérea del conjunto. *Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire, 1964*

El palacio del marqués de Villena está localizado en Cadalso de los Vidrios, municipio de la Comunidad de Madrid, en un lateral de la carretera que se dirige a Cenicientos. En una gran parcela periférica al oeste del núcleo primitivo se extendía la vivienda con un jardín cerrado adyacente, el parque o huerta y el estanque. El entorno, en la ladera meridional del valle del río Alberche, era magnífico hasta hace pocas décadas, pero se fue deteriorando por distintas construcciones cercanas¹.

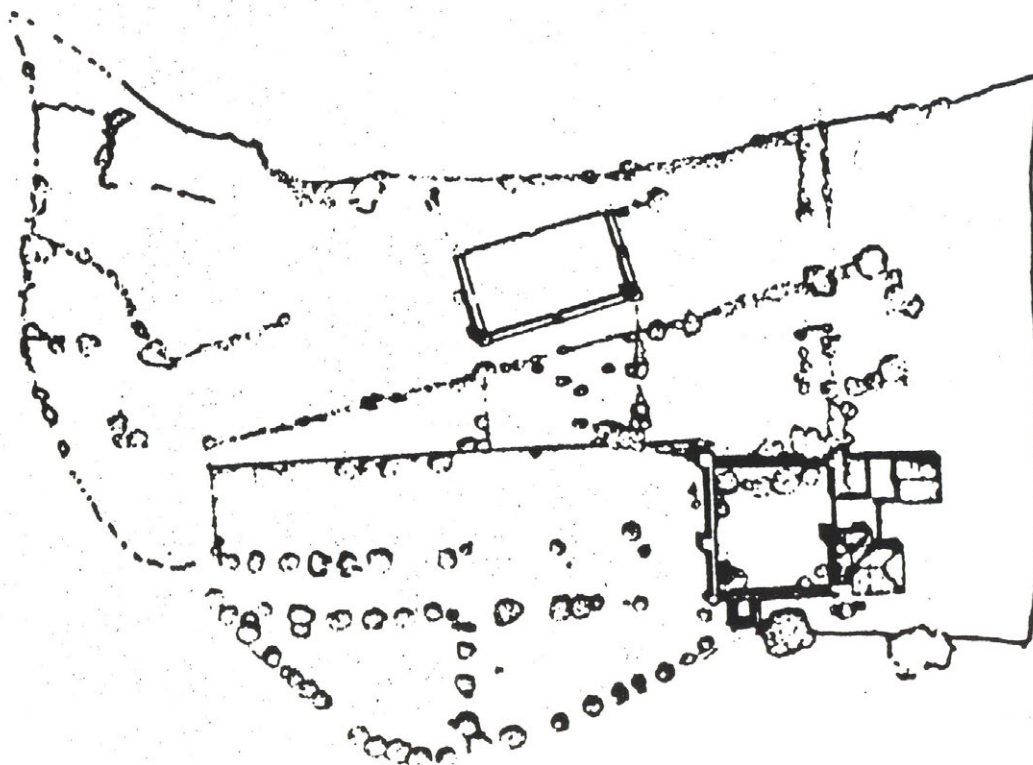
De clima extremo, sufre la zona rigurosas heladas en invierno y fuertes calores en estío, así como una pluviometría baja. Su localización, cuya elección, evidentemente, no fue casual, pues dicho palacio constituía un espléndido belvedere, se acompañaba de pequeños arroyos y fuentes y una vegetación de pinares y monte bajo, con agrupaciones de fresnos y rebollos, que rodean la villa.

El conjunto, con su palacio cercano al hacer de Covarrubias, es, por su temprana fecha, por su carácter de villa suburbana y por el importante desarrollo del jardín, uno de los ejemplos más interesantes e innovadores de la arquitectura de jardines renacentista española.

El palacio y los jardines se encontraban ya contruidos² en 1534, pues Carlos I junto al duque de Alba los visitaron en esta fecha en un viaje entre Ávila y Toledo, pertenecieron durante el resto del siglo XVI a los duques de Escalona y marqueses de Villena, pero los aprovechaban los Figueroa y los Acuña por débitos de censos y préstamos. Parece ser construido por Diego López Pacheco; III marqués de Villena, con autor desconocido, aunque dentro del primer Renacimiento español, en la estela de Covarrubias, como se ha señalado³; así, la



Vista aérea, 1991. *Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio*



Planta del conjunto. *MADRID RESTAURA EN COMUNIDAD*, 1989

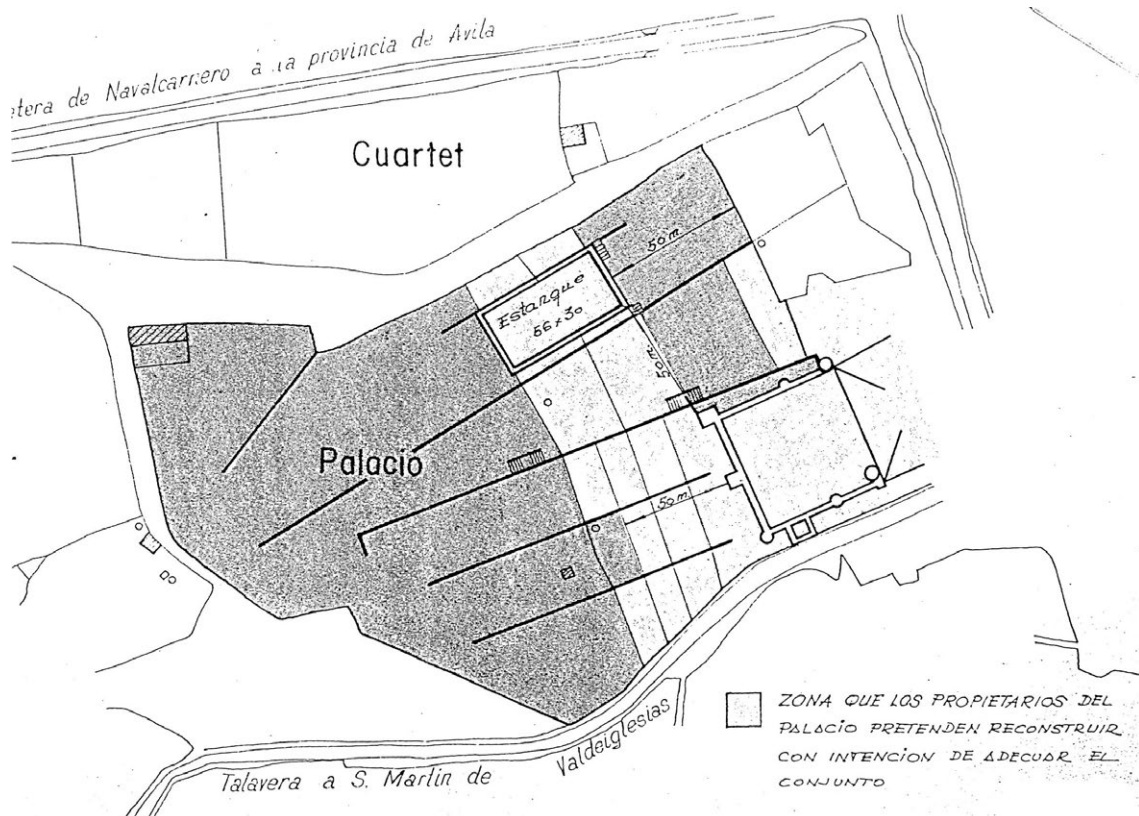
galería arquitrabada y su decoración tiene un estilo cercano al patio de San Pedro Mártir, en Toledo, de dicho autor, comenzado a principios de 1540, así como la puerta exterior y el templete central se encuentran también dentro de dicha estética, que el maestro utiliza en numerosas obras de la década de 1530. El parque exterior, con sus terrazas y elemento acuático, ha sido fechado en la década de 1550⁴.

Se fundó por el IV marqués de Villena y su mujer en 1562, según Lorenzana, el vecino convento franciscano de San Juan Bautista, característica funcional común de los recintos nobiliarios⁵. La tierra de Cadalso había pasado en el siglo XVI como dote de matrimonio de la hija bastarda de Fernando el Católico, doña Juana, que casó con el duque de Frías; esta casa ducal, al no tener sucesión masculina legítima, se unió a la de Villena y Escalona⁶. Las tres casas, Frías, Villena y Escalona se reintegraron en 1780 a la casa de Uceda, nombrados como los Frías. Existen numerosos documentos de los siglos XVI, XVII y XVIII referentes a que dicha edificación pertenecía al marqués de Villena y duque de Escalona, aunque no la disfrutara siempre⁷.

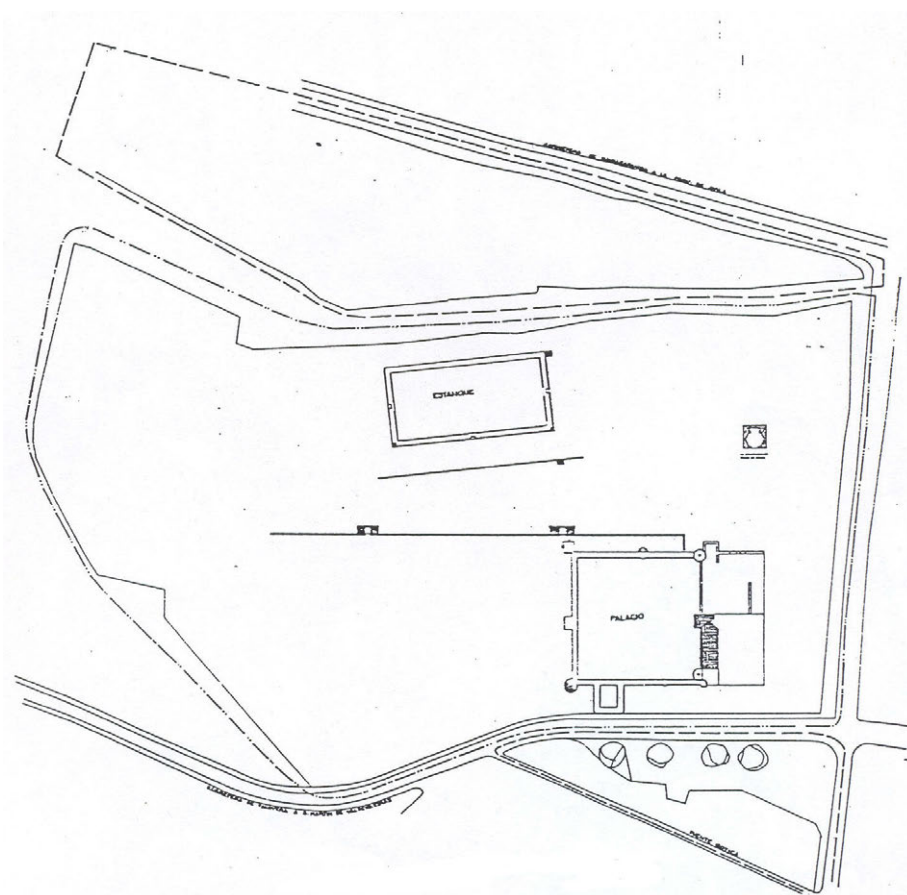
El trazado de la edificación principal, con dos niveles, responde poco al original, debido a los cambios realizados, al incendio sufrido en 1917 y a la restauración posterior⁸. Pero el interés estriba en la todavía conservada columnata jónica de dos plantas en la fachada oeste del palacio, abierta al jardín con pórtico y galería en planta alta, y el ándito que rodea y cierra a éste. Varios elementos sobresalen, tanto en la galería como en el cerramiento del jardín, a modo de miradores y pabellones, que ponen en relieve la interconexión entre arquitectura y paisaje y establecen un juego de volúmenes de gran movimiento. Se construye la galería arquitrabada con decoración de dinteles con discos y tableros, zapatas y capiteles alcarreños. Desde el exterior, y de forma inusitada, se accede al pórtico por una puerta adintelada con guardapolvo, flameros y medallón por copete, sobre tímpano curvo, que se acompaña, sobre ella y en el mismo eje compositivo, por una ventana que repite elementos decorativos, con peineta y pequeño friso sosteniendo una venera flanqueada por flameros. El muro que cierra el jardín, así como los pabellones, se horadan con otro grupo de huecos decorados de forma similar.

El templete ochavado del jardín, que hoy se encuentra en la finca denominada <<el Encinar de la Parra>>, término de Cenicientos⁹, se construye en el mismo momento que la galería, con evidentes paralelismos formales y constructivos: columnas jónicas sobre grandes pedestales cilíndricos con zapatas alcarreñas y arquitrabes decorados. Posee una clara conexión con el pabellón saliente de la galería. En la actualidad se conserva sin la cubierta de teja árabe elevada sobre muretes de ladrillo dispuestos en los dinteles que tuvo al menos a principios del siglo XX, probablemente un añadido para proteger una cúpula hoy desaparecida.

La edificación construida a partir de 1929, que hoy constituye el núcleo del palacio, y a la que se le yuxtaponen la galería y el jardín murado, ocupa el espacio de un patio irregular que servía de acceso al edificio, como se puede ver en el plano de Ventura Rodríguez copiado por Lampérez; en dicho documento la construcción ya se muestra muy alterada, con escalera en sorpresiva ubicación, sin poder dilucidar las partes originales.



Planta general. S.i., h. 1974. Archivo Central del Ministerio de Cultura



Planta general. Sara Pérez Urizarna, 1982-1983. Archivo de la Consejería de Educación y Cultura

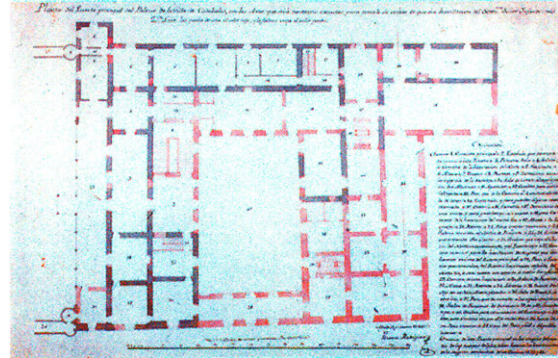
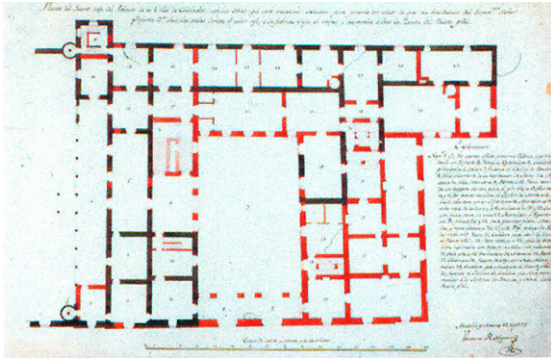
La casa está compuesta a partir de un requerimiento principal: el disfrute del jardín, por lo cual las galerías, como se puede leer en el inventario del duque de Escalona de 1726¹⁰, son las estancias principales del palacio, y por ello se amueblan y engalanan.



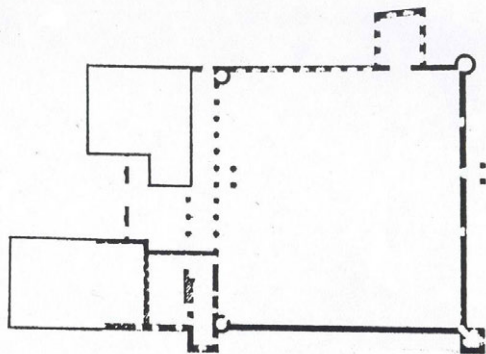
Vista del palacio desde el exterior, 1995

El trazado del jardín, muy arquitectónico, se ordenaba mediante plantaciones regulares y cuadros simétricos -en 1788 se describía con ocho cuadros de distintos dibujos de boj-, encerrados en su totalidad por un muro de mampostería que en su parte superior era recorrido por un ándito comunicado con el nivel inferior mediante cuatro escaleras de caracol en huso, situadas en las esquinas, que se rematan con garita pseudomilitar. Este muro, en su trazado, dibuja entrantes y miradores (como en la fachada sur, donde se dobla para crear un pabellón o cenador que avanza hacia la calle, con grandes arcos, como en el resto del muro meridional), para poder contemplar el exterior; en el extremo noroeste, introducido en el parque, un mirador con pilares de granito en los vértices sostiene un emparrado, y en los puntos medios de los lados exteriores se sitúan bancos cubiertos similares a los del estanque¹¹. El dibujo renacentista de los cuadros fue modificada, según distintos autores, en el siglo XVIII al gusto francés y, después, al neoclásico¹². Desde este jardín interior se accede al parque mediante una puerta cubierta por un elemento similar al pabellón saliente de la galería, pero de una sola altura, situados ambos en el mismo eje. Dos grandes ventanas se abren a este muro occidental, así como un cuerpo en la esquina noroeste que se introduce en el parque mediante tres huecos.

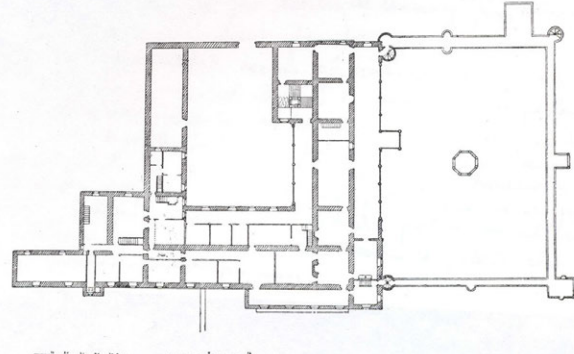
Se organizaba el parque exterior (con unas cinco hectáreas) mediante muros de contención de granito con bancos corridos que formaban varias terrazas (algunas todavía conservadas), barandillas de madera entre pedestales de granito con remate de bolas y escaleras de comunicación, que llevan al estanque elevado, hito culminante. Las plantaciones originales y su trazado se han perdido bajo los olivares y viñedos cultivados a partir de la venta del palacio a finales del siglo XIX; se recreó incluso el nivel de las tierras. Según descripción realizada en 1788, en las Respuestas al cuestionario del Cardenal Lorenzana, tenía la huerta calles espaciosas, seis cuarteles de varios árboles frutales de invierno y verano, una plazuela central con una taza servida por una fuente y un emparrado, paseos cubiertos de 800 castaños de Indias¹³ y, además, el estanque con dos cenadores.



Plantas del palacio de Cadalso de los Vidrios. Ventura Rodríguez, 1777. Goya y el infante don Luis de Borbón, 1996

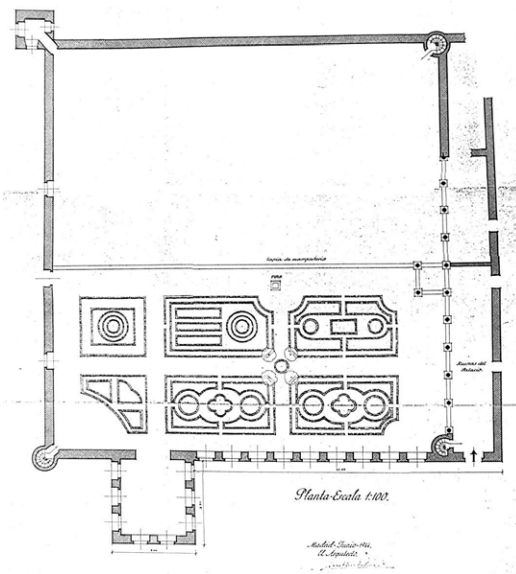


Planta del palacio y recinto del jardín de cuadros, h. 1986. MADRID RESTAURA EN COMUNIDAD, 1989

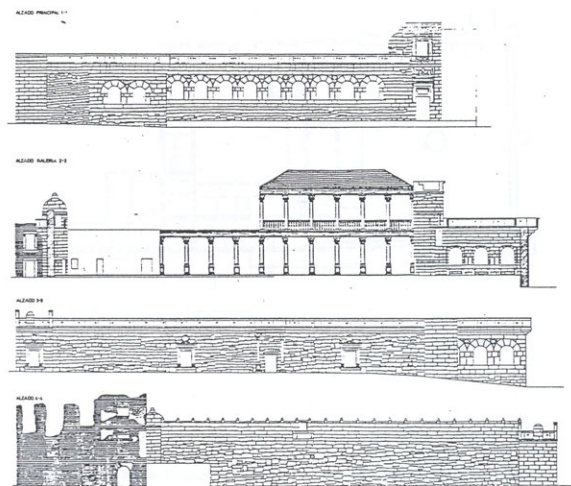


Planta de palacio con recinto del jardín de cuadros. Copia de un plano de Ventura Rodríguez por Vicente Lampérez, h. 1780. LAMPÉREZ, V., 1922

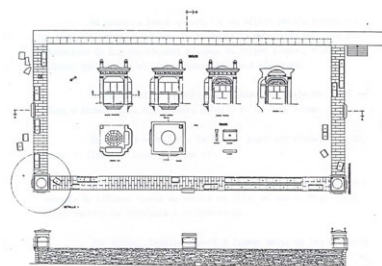
*Jardines del Palacio de Cadalso de los Vidrios.
Estado actual.*



Planta de los jardines. José Manuel González-Valcárcel, 1944. Archivo Central del Ministerio de Cultura



Alzados del palacio y recinto ajardinado. Sara Pérez Urizarna, 1982-1983. Archivo de la Consejería de Educación y Cultura



Proyecto restauración del estanque. José Miguel Rueda, 1986. MADRID RESTAURA EN COMUNIDAD, 1989



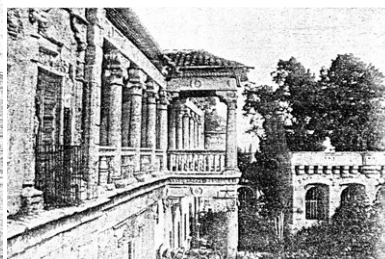
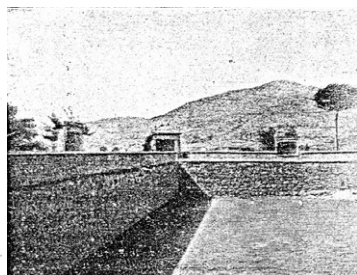
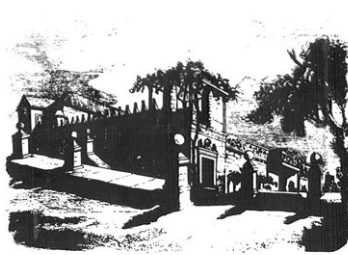
Vista del estanque sin restaurar. Foto Ángel García, h. 1980

Este elemento hidráulico, el más antiguo y destacado ejemplo del Renacimiento español, se abastecía mediante una cañería de barro desde la Fuente Techada hasta la zona alta de la Huerta, donde se encuentra. Servía de lugar de ocio (para pesca y espectáculos acuáticos) y constituía un aljibe elevado para el riego por gravedad de los jardines. Se compone del gran estanque rectangular rodeado de un paso perimetral, dos cenadores clásicos en las esquinas más elevadas (de estilo covarrubiano) con bóvedas de casetones y tres bancos avenerados para poder ver el estanque, para lo cual los parapetos de sillería que protegen los pasos se sustituyen por barandillas; éstas y los asientos se repiten en tres de los restantes pasos, cubiertos esta vez sólo por las veneras (también con casetones), que se reflejan al exterior volando sobre los tremendos muros pétreos del vaso. Estos cinco recintos o estancias constituyen los elementos compositivos básicos del austero perfil del estanque. Las distintas piezas se labran en sillería del lugar.

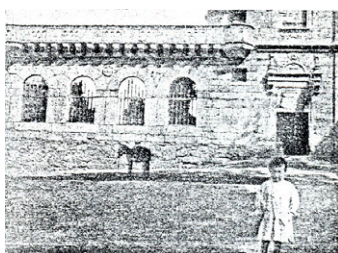
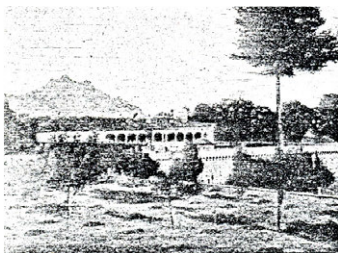
La villa establecía, con varias décadas de antelación a las realizaciones de Felipe II, dado que el palacio estaba ya construido en 1534, un intento de ordenación territorial basado en una gradación, aún torpe, entre la vivienda (que incluía la racionalización formal del jardín más cercano) y el paisaje exterior abierto¹⁴.

La conexión se concebía a partir de una serie de pasos que comenzaban en la novedosa galería abierta¹⁵ y el ándito que rodeaba el cuadrado del jardín, que interrelacionaban la arquitectura <<cubierta>> del palacio con la <<descubierta>> del jardín formal y del parque o huerta; ésta, mediante un tratamiento paisajístico de terrazas, se diluía en el monte circundante con cazaderos de pinos. Este paso gradual entre naturaleza y jardín se interrumpe por los excesivos intentos de especificación espacial y zonificación en los distintos enclaves abiertos y por no existir un trazado regulador, un eje perspectivo renacentista que ordene todos estos espacios, relacionadas mediante líneas quebradas al modo hispanomusulmán¹⁶.

Según Souto¹⁷, se puede establecer una tipología de casa de campo nobiliaria de la primera mitad del siglo XVI (entre las que se encontraría ésta de Cadalso¹⁸), en las cuales se presentan, en mayor o menor medida, las características de villa suburbana clásica italiana según las premisas de Alberti¹⁹: no sólo la localización de la misma remite a las enseñanzas albertianas –en pendiente, en la zona media de la ladera, con vistas, cerca de la ciudad, con acceso fácil, orientada a mediodía, etc.- sino también su propia formalización en terrazas–en una segunda fase-, pero donde, a su vez, se desarrollan soluciones autóctonas en los jardines,



Vista del cerramiento desde el parque, 1853, y del estanque y la galería. BAQUERO, F. Ceditas por Angel García



Vistas desde el parque y el exterior. BAQUERO, F. Ceditas por Angel García

Vista de la galería y jardín de cuadros. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. Archivo del Real Jardín Botánico



Vistas del muro de cerramiento y del estanque, h. 1930?. Archivo General de la Administración



Vistas del estanque, jardín de cuadros, galería, jardín de cuadros y ándito. h. 1930?. Archivo General de la Administración

Vista del jardín de cuadros, 1921. Catálogo Monumental de Madrid y su provincia, CSIC



Vista del conjunto desde el parque. Juan Cristóbal, h. 1930 Archivo Central del Ministerio de Cultura

Vistas del cerramiento desde el parque. Familia Cristóbal, 1961. Archivo Central del Ministerio de Cultura

Vista del jardín de cuadros, h. 1930?. Archivo General de la Administración



Vistas del cerramiento desde el parque. Familia Cristóbal, 1961. Archivo Central del Ministerio de Cultura

generalmente de reminiscencias musulmanas.

Por lo tanto, la nobleza se anticipa en esta obra a los jardines reales de Felipe II, cuyo trazado no se lleva a cabo en ningún caso antes de la década de los sesenta del siglo XVI, así como en la combinación inusitada en España de los dos tipos de jardines ya asentados en Italia en este momento²⁰: el llano, representado por el jardín de cuadros cercano a la casa, que formó parte de un conjunto aterrazado construido después. El desarrollo axial del conjunto no es factible -sólo parcialmente- al estar cerrado el jardín de cuadros por el ándito y quebrado el eje al modo hispanomusulmán.



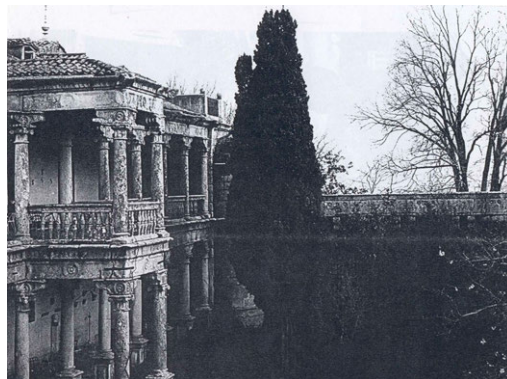
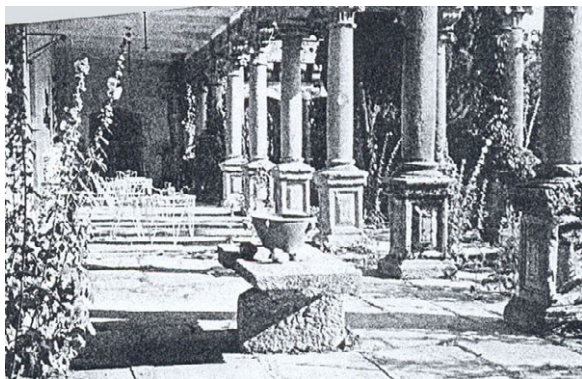
Vista de la galería y el jardín de cuadros. Familia Cristóbal, 1961. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*



Vista del ándito. Foto Saavedra, h. 1970. *CASA VALDÉS, M. de, 1973*

El primer jardín, situado en la parte inferior y yuxtapuesto a la casa, aprovecha una zona con pendiente menor y se limita físicamente por un muro de mampostería con un ándito superior, práctica habitual en la jardinería de la época que muestra un rasgo medieval de origen islámico. Pero ya este elemento, como prolongación de la galería abierta al jardín, se horada en su parte inferior y se quiebra para conformar unos miradores hacia las vistas del valle, al modo musulmán, pero entroncándose con la tradición renacentista.

La ordenación del mismo, con un entramado de cuadros -malla homogénea-, se ve claramente organizada por los dos ejes perpendiculares que forman el típico trazado en cruz: el eje de la casa, marcado por el mirador de la galería, el pabellón central y la salida al jardín con su pórtico, y el transversal, ordenado, asimismo, por el pabellón central y dos pequeñas piezas circulares en el ándito que vuelan sobre el maticán corrido, sorpresivamente sin reflejarse en la parte inferior. Se desconoce su distribución original, pero se sabe que había ocho cuadros en el siglo XVIII; por la forma cuadrada del recinto y la centralidad del pabellón representada en el plano atribuido a Ventura Rodríguez y el trazado realizado en el siglo XX, que parece apoyado en algún vestigio preexistente, hay que colegir que se organizaban dichos cuadros con una calle transversal que pasaba por una plaza donde se encontraría el pabellón y tres transversales seguramente asociadas al intercolumnio central de los cinco que existían -hoy sólo cuatro en el septentrional- a cada lado del mirador de la galería rematados por los dos huecos simétricos del muro oeste, lo que presentaría una sencilla



Vistas de la galería y el jardín de cuadros. Familia Cristóbal, 1961. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*



Vista de la galería. Foto Saavedra, h. 1970. *CASA VALDÉS, M. de, 1973*



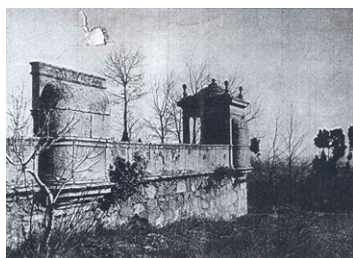
Vistas de la galería y el jardín de cuadros. Familia Cristóbal, 1961. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*



Vista del jardín de cuadros y de la galería superior. Foto Juan Cristóbal, h. 1930. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*

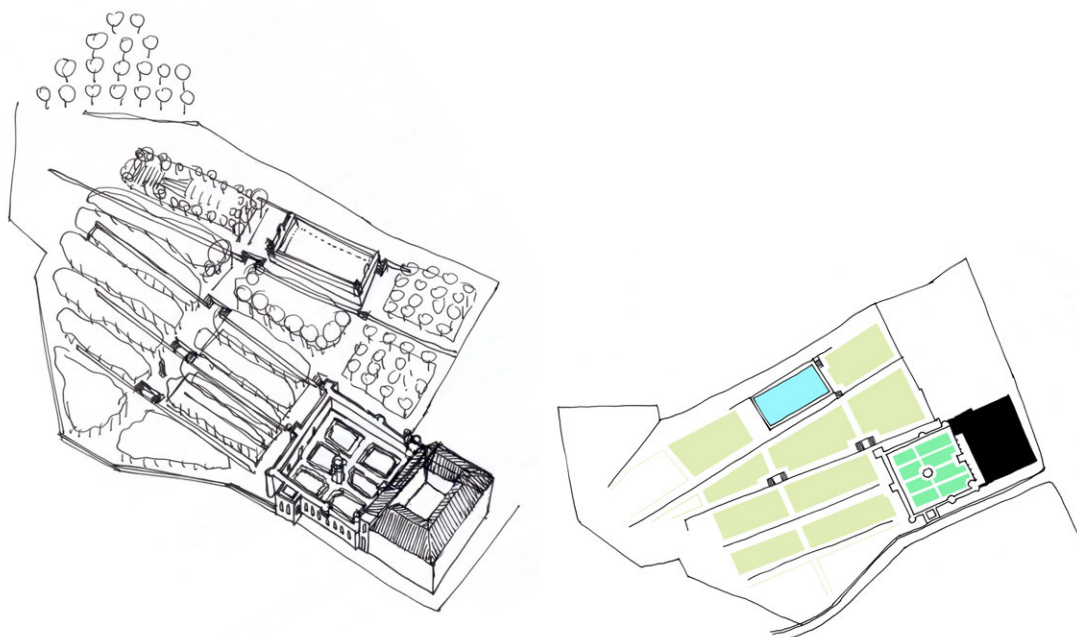


Vistas del cerramiento desde el parque y del estanque. Familia Cristóbal, 1961. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*



Vistas del estanque. Familia Cristóbal, 1961. *Archivo Central del Ministerio de Cultura*

ordenación ortogonal. El considerable tamaño del jardín (aproximadamente, 40x40 m) obliga a unas altas tapias (unos 6 m) que corrijan la radiación solar y los fuertes vientos serranos.



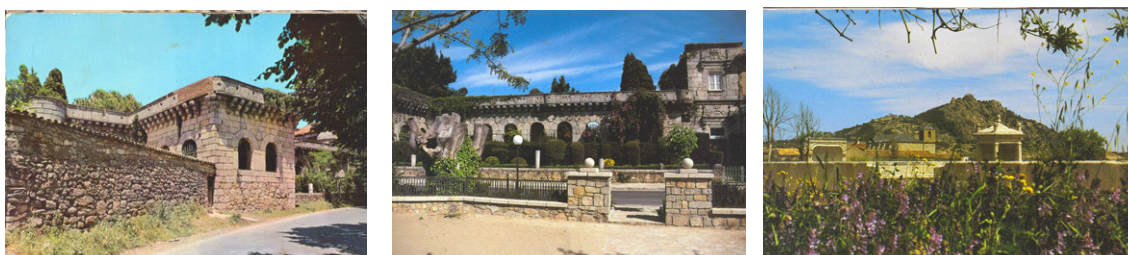
Hipótesis de ordenación original

Curiosamente, el eje que organiza la casa y su patio, la galería y mirador, jardín con pabellón central y puerta hacia el parque, con su pórtico exterior, es también, prácticamente, el de acceso actual; pero originariamente, si se observa el plano atribuido a Ventura Rodríguez y se tiene en cuenta el camino principal, la entrada al conjunto se realizaba por el lado sur, es decir, perpendicular al desarrollo de la casa y el jardín, eje quebrado esencial para la organización de la arquitectura española, repetido en la articulación con el posterior parque, por lo que se dibuja, con los dos ángulos a escuadra, una Z con el jardín de cuadros en su parte central y el eje del acceso y el del parque paralelos.

La nada desdeñable pendiente en dirección norte-sur que crece desde la casa obliga, en un temprano momento todavía –primer tercio del siglo XVI, fecha en la cual no se había planteado en España todavía ningún jardín aterrazado de espacialidad renacentista²¹-, a organizar el jardín yuxtapuesto a la casa en su lado occidental: de esta forma se obtiene un terreno de baja pendiente –como el de la casa-, vistas del valle y, además, se evita la continuidad excesiva del eje de acceso. Las condiciones de partida son claras: apertura de la casa al jardín y de éste hacia el sur, con un panorama magnífico, y limitación hacia el norte y el oeste, sin tratar en este momento. La solución es brillante: un recorrido elevado, con precedentes musulmanes, sobre un muro de mampostería que se adapta a dichas condiciones de diseño: al sur, con arcos de medio punto y un mirador o cenador avanzado hacia el valle; al oeste, opacidad con una puerta coincidente con el eje principal del jardín; al norte, cerramiento para evitar el cierzo y al este, interpenetración total con la casa:



Vistas exteriores del cerramiento del jardín, 1995



Vistas exteriores del cerramiento del jardín y del estanque. Postales, h. 1980. Cedidas por Ángel García



Vista del templete. Foto Alberto Tellería, 1998. *Cedido por el autor*

Vistas de las terrazas del parque y el estanque, 1995



Vista del estanque, 1995

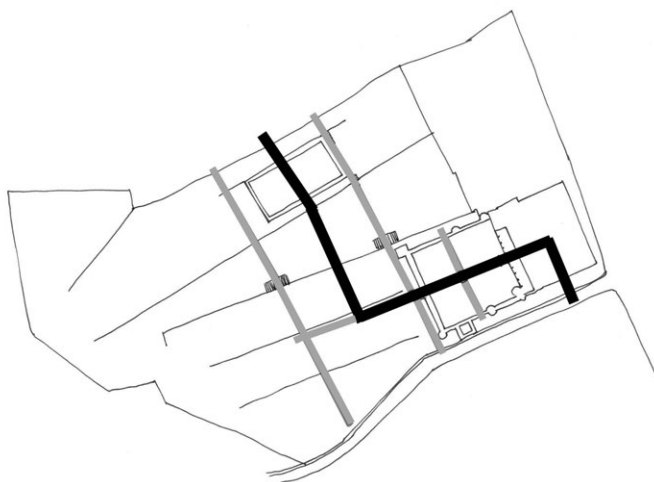
Vistas del estanque Fotos Ángel García, h. 1980. *Cedida por el autor*



Vistas del estanque, 1995

Vista del estanque Foto Ángel García, h. 1980. *Cedida por el autor*

una galería con mirador en dos niveles²², con columnas y zapatas de piedra berroqueña, cuya planta superior se conecta directamente con el ándito construido sobre los muros perimetrales y un conjunto de husos que comunican ambos niveles.

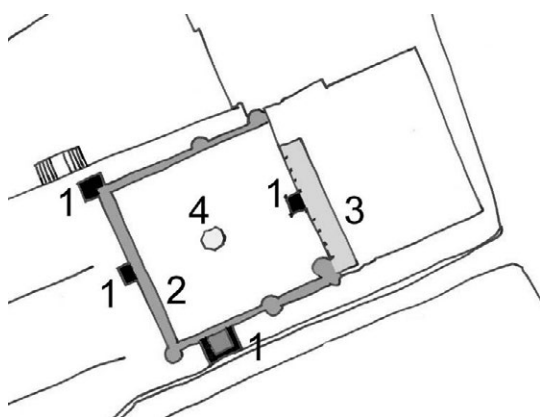


Ejes de ordenación

La clara y sencilla disposición de este jardín cerrado, que recuerda a la del Palazzo Piccolomini en Pienza²³, presenta, frente al italiano y otros múltiples ejemplos europeos, una complejidad espacial considerable: aparte de la falta de coaxialidad con el acceso, ya comentada, el jardín se desarrolla en el eje más corto en extensión, en el que se suceden apretadamente cuatro piezas principales del mismo (galería, mirador, pabellón y acceso al parque) que sin duda acentúan la importancia compositiva de este eje, aunque no lo muestre su longitud, sobre todo teniendo en cuenta que existe más terreno llano en esta zona; la razón de este hecho parece radicar en la diferente dirección del desarrollo del jardín, paralelo a las líneas de nivel, y la de las vistas, perpendicular a aquéllas y, por tanto, según la línea de máxima pendiente²⁴. Esta contradicción se solventa mediante el refuerzo del eje transversal para convertirlo en longitudinal, proceso recurrente en el resto de los jardines españoles. De esta manera se consigue que la importancia y desarrollo del eje principal del jardín, elemento axial que ya en Cadalso, y a pesar de la fecha, está organizado de forma evidente, se vea reducida en claridad y notoriedad, como requiere la espacialidad musulmana. A esto se añade que, según la planta de 1944, los dos sectores del jardín a ambos lados del eje no son simétricos.

La dificultad de relación con el exterior y la imposibilidad de limitar lateralmente la extensión de los cuadros con herramientas compositivas claras y eficientes - todavía no estaba asimilada la espacialidad perspectiva renacentista en España²⁵- obliga a la definición espacial mediante elementos arquitectónicos de carácter ligero, como son las galerías o ánditos.

Sin duda un elemento sorpresivo es el mirador que desde la galería se introduce en el jardín. Su formalización, similar a la de dicha galería aneja, no enmascara un claro origen musulmán: la yuxtaposición de construcciones al cuerpo principal



Elementos de arquitectura ligera

- 1: miradores dirigidas hacia el exterior
- 2: ándito proyectado desde el palacio
- 3: galería adosada al palacio
- 4: pabellón exento

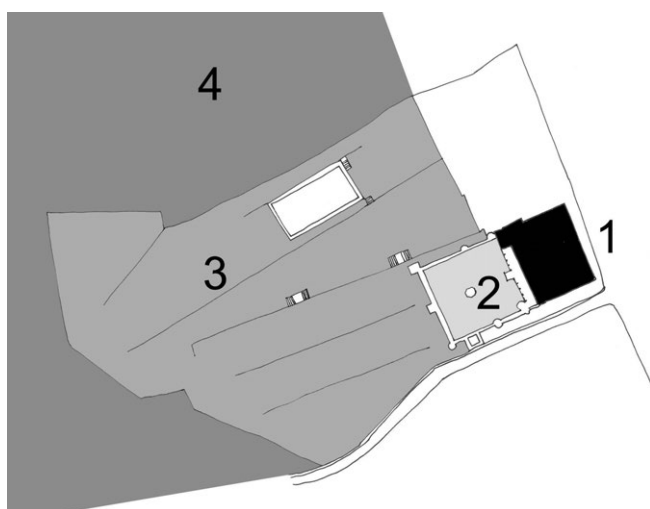
de la casa que se introducen en su entorno para conseguir una ordenación primaria del mismo. En Cadalso sucede con este elemento, que marca la axialidad de la casa con el jardín de cuadros –reforzada por el pabellón y el pórtico de acceso al parque-, y con los ánditos, pero con un carácter distinto: si el mirador organiza axialmente y permite una mayor interpenetración entre la arquitectura y la naturaleza, los segundos territorializan un espacio que se ajardina y separan, delimitan, el entorno intocado –en ese momento- o anejo al jardín mediante un conjunto de arquitecturas livianas, en este caso paseos elevados, que a su vez, como el mirador central, lanzan líneas de ordenación y visión al paisaje exterior mediante otras piezas yuxtapuestas, como el pabellón meridional o el cuerpo de la esquina noroccidental.

Este cerramiento²⁶, que especifica el espacio tan claramente como un jardín cerrado, presenta unas amplias aperturas hacia el exterior y en dos direcciones: la sur, con las vistas del valle, también posibles desde la doble galería, y la occidental, con una puerta y dos ventanas, hacia el parque o huerta, similares a las que existen en Abadía –que son posteriores- y en tantos otros jardines cerrados desde el mismo mundo hispanomusulmán o el clásico. Sin duda el interés de estos huecos está en la mayor transparencia o continuidad entre dos de las piezas principales de todo jardín renacentista, pero además organizan el punto de vista y fondo perspectivo de las calles paralelas al eje principal en el entramado de cuadros, así como permiten incorporar escenas del exterior <<selvático>> o desordenado –como sucede con los arcos meridionales- al ordenado y controlado jardín de cuadros, como un elemento más del diseño que proporciona un grado de contraste en el espectador.

Al traspasar este primer jardín de cuadros bajos de composición cerrada y unitaria, de carácter representativo y potenciador de la belleza de la fachada de la casa con su galería, según el eje que une el mirador, el pabellón o cenador y la puerta del muro, con su pórtico exterior, se llega al parque. De la misma manera que en el jardín italiano del momento y siguiendo las premisas de Alberti, se aterriza la pendiente de dicha ladera del Alberche: hasta seis muros de contención se dibujan en 1974²⁷, de los cuales al menos en uno de ellos se conservan las escaleras dobles paralelas al muro, así como restos de las balaustradas de madera.

No se puede dilucidar el trazado de la huerta o parque, de la cual sólo se conoce una descripción, ya detallada más arriba, con escasos datos, que parecen indicar la existencia en este momento de dos zonas: una de huerta, que mantiene el carácter del siglo XVI, que supone Souto²⁸ se encuentra en la parte inferior, más horizontal y con una mínima jerarquía de trazado, probablemente con una relación axial entre la plazoleta y la taza y el templete del jardín de cuadros – aunque en los planos de 1974 el muro de contención central de esta parte impediría este dibujo, a no ser que, como señalan algunas fotografías antiguas, sea la línea trazada un muro de separación agrícola-; y otra superior, cerca del estanque, según Lorenzana, de denso arbolado. Esta zona, con 800 castaños de Indias más otros 200 ejemplares de la misma especie enviados a Aranjuez por solicitud en 1744, sin perjudicar los <<bosquetes>>²⁹, permite pensar en la existencia de la típica arboleda o selvático renacentista de los jardines italianos dentro de la sucesión canónica villa-cuadros-selvático-parque³⁰. Para Souto esta plantación es posterior al trazado del siglo XVI, que considera una huerta en su totalidad, pero el uso de la palabra <<bosquete>> y la fecha de primera mitad del XVIII le hacen pensar en un trazado de patrones clásicos franceses que habría variado notablemente el diseño del Quinientos.

Con el selvático superior en contacto con el bosque de caza la organización renacentista de espacios abiertos de la villa habría sido, teóricamente, perfecta: villa con jardín de cuadros, huerta –de tradición española, más que italiana-, selvático y coto de caza. Todos los elementos teóricos de la gradación canónica desde la arquitectura a la naturaleza se encuentran ubicados en Cadalso en una fecha, como se ha resaltado, muy temprana. La falta de coordinación axial entre todos los elementos va a constituir una invariante dentro de la organización espacial del jardín español –y, en general, de toda la arquitectura española-. Tres ejes se pueden señalar al efecto: uno de acceso norte-sur; otro de desarrollo de la casa y el jardín de cuadros, perpendicular al anterior, compuesto por la galería, mirador, pabellón, pórtico de acceso a la huerta y, como conjetura, el trazado bajo de ésta; desde aquí, y de nuevo norte-sur y paralelo al acceso, otro eje –el mayor de todos- que recorre las terrazas y alcanza en su cota superior el magnífico estanque. El recorrido total, incluido el acceso, es de casi 250 m.



Gradación de las partes

- 1: Palacio
- 2: Jardín de cuadros
- 3: Huerto-selvático
- 4: Soto de caza

El giro del eje de la casa y jardín de cuadros respecto al de la huerta-parque se debía realizar en un elemento principal del trazado de ésta, como sucede en prácticamente todos los jardines españoles, donde se subraya este punto de cambio de axialidad, seguramente en la plazoleta con taza que se nombra en el siglo XVIII.

Al estudiar la planta actual se podría pensar que el eje de desarrollo de la huerta debía estar entre las dos escaleras de la terraza principal, piezas arquitectónicas que se mantienen, pues tanto dichos elementos como el estanque, que serviría de fondo perspectivo, son prácticamente simétricos a dicho eje. Si fuera así, se requerirían otros dos ejes paralelos alineados con las escaleras y los lados cortos del estanque, evidentemente organizados para un rápido acceso al mismo, proceso que quitaría importancia a dicho eje central. Parece lógico pensar, tras analizar la planta del conjunto y las plantaciones, muy transformadas en el siglo XIX, que la plazoleta estaba alineada con la escalera occidental y, por tanto, con dicho lado del estanque, de tal forma que este elemento principal del trazado se encontraría exactamente en el punto medio de la parcela en este lugar, como parecen indicar los paseos arbolados actuales y las divisiones catastrales de la finca, que se vendería por cuarteles, como es lógico, para aprovechar la infraestructura viaria existente. Así, la división en seis cuarteles es más evidente: cuatro formando el típico módulo cuatripartito con plazoleta central y dos en la terraza superior bajo el estanque. En este caso, además, al no constituir el estanque el fondo perspectivo centrado, tendría que haber un giro más hasta alcanzar su cota, que es la máxima del parque.

Este estanque, con su función de fondo perspectivo y a su vez mirador de la campiña o belvedere, constituye una pieza arquitectónica renacentista, pero su condición de depósito de agua o alberca y su formalización mediante ánditos similares a los del jardín de cuadros constituyen dos rasgos hispanomusulmanes³¹.

Por tanto, este conjunto presenta la brillante fusión de dos formas antitéticas de componer un jardín: la hispana, en referencia a la ordenación de espacios de jardín independientes, de diseño cerrado y completo, que requieren la existencia de elementos arquitectónicos asociados a la casa y que se articulan siempre de forma ortogonal, con la espacialidad perspectiva italiana, mediante la cual se suceden concatenándose a lo largo de un eje una serie de ámbitos que se gradúan desde la arquitectura residencial hasta la naturaleza virgen.

Por un lado, Cadalso constituye un jardín español de clara raigambre hispanomusulmana en la articulación de las piezas, la decidida individualización de los espacios y la introducción de elementos arquitectónicos para conseguir una mayor fusión con la naturaleza y una estructura suficiente para su ordenación, y, por otro, la sucesión, básicamente teórica, de la gradación renacentista de jardines, ordenados con, al menos, tres ejes quebrados, pero con una continuidad clara entre dos grupos de piezas: la casa y el jardín de cuadros, unidos por un eje organizado mediante la galería, mirador, pabellón y pórtico; y el huerto, parque y cazadero de pinos, con un elemento axial que une las terrazas y se remata en el estanque.

¹ Diversa documentación sobre el palacio y jardines de Villena existe en el Archivo General de la Administración. Información y Turismo (fototeca); Archivo Central del Ministerio de Cultura. palacio y jardines de Cadalso de los Vidrios. Caja 88.022, 88.613, 94.325; Archivo de la Consejería de Cooperación y Medio Ambiente, Comunidad de Madrid. Proyecto del Parque en Cadalso de los Vidrios. Pedro palacios y Ramón Fernández Oliva; Archivo de la Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid. Levantamientos del palacio de Villena. Cadalso de los Vidrios. Sara Pérez Urizarna, 1982-83 y en el Archivo Histórico Nacional. Archivo de los Duques de Frías. Casa de Pacheco. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas y Casa de los Duques de Frías, Exp. 1.431 y 1.440. Hay que destacar también el Catálogo Monumental de Madrid y su provincia de 1921, en el CSIC, y la foto aérea del Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire de 1964.

² Para la historia del monumento ver SOUTO, J. L. de. Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios (inédito). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1993 y SANZ HERNANDO, A. <<Palacio de Villena>>, en AA. VV. Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid. Tomo VI. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 175-182.

³ Ver SOUTO, J. L. de., op. cit., p. 18 y ss.

⁴ Según sus rasgos estilísticos, id., p. 31.

⁵ Para id., p. 2, este establecimiento refleja la evolución de villa campestre a palacio suburbano aunque sorprende esta fundación por parte de los Villena, cuando no eran ellos los que disfrutaban el palacio. Retrasa, entonces, este autor la fecha a 1565-1566.

⁶ Todos los datos de los siglos XVI, XVII y XVIII indican al marquesado de Villena como señores de Cadalso, aunque el palacio debió ser disfrutado por terceras personas hasta primeros del XVIII, que vuelve a su propiedad. En el Archivo Histórico Nacional, Archivo de los duques de Frías, Casa de Pacheco, existen los siguientes documentos referidos al tema: Legajos 1.276, del año 1528; 1.426, de 1526-1567; 1.429, de 1545; 1.431, de 1565-1566; 1.433, de 1634; 1.435, de 1640; 1.436, de 1701 y 1.437, de 1723. En el Archivo de Simancas, legajos 1.069, de 1469 y 1.071, de 1480.

⁷ También en Simancas, de los años 1726, 1740 y 1777, existen documentos referentes a la propiedad de la finca, que era del marqués de Villena y duque de Escalona, además del villazgo, y en el Catastro de la Ensenada, de 1752, Cadalso pertenecía al de Villena. En la primera mitad del siglo XVIII vuelve la posesión a pasar a sus manos, fecha en que se debió afrancesar el trazado del jardín por deseo del X marqués (Ver SOUTO, J. L. de., op. cit., p. 2), que era aficionado a la jardinería, como indican las cartas enviadas al mismo por Santiago Bonavía en 1740 (Ver CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 97), así como se conoce que señaló cuatro años más tarde unos castaños de indias de su propiedad de Cadalso, árbol extraño en la época, para los jardines de Aranjuez; además se sabe el número de jardineros dedicados a su cuidado, que eran tres. El Infante don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, vivió en el palacio hacia 1777 (donde nació su hijo Luis María de Borbón), fecha de la que existe un levantamiento del mismo compuesto por varios planos de Ventura Rodríguez, como documento de aposentamiento y, quizá, con intención de comprarlo. Según distintos autores, el palacio sufrió en la Guerra de la Independencia. El convento, que aún existía en 1836, se debió desamortizar, pues Madoz, en 1846, ya lo describe como <<ex-convento arruinado>>. Se vendieron el palacio y la finca en 1880 a varios propietarios, lo que provocó un cambio radical de su función, y a la vez, un deterioro irreparable. En 1917 sufrió un grave incendio y, a raíz de éste, la dispersión de los bienes salvados, aunque el expolio debió comenzar antes. Vendidos muchos elementos, se encuentran en la actualidad, sobre todo, en fincas cercanas: el cenador central, que estaba desmantelado, se localiza en el Encinar de la Parra ya citado, en Cenicientos, comprado por la familia Urech en 1924; otras piezas de piedra se hallan en el Cigarral de Marañón, así como la azulejería morisca arrancada, que parece se destinó al templo de San Francisco el Grande, en Madrid. Entre 1929 y 1931 compró la totalidad de la casa con el jardín, pero no el resto del parque, el escultor Juan Cristóbal, que consolidó y salvó los restos de los mismos. Las fotos existentes del momento indican el grado de ruina y abandono en que se encontraba el conjunto. La galería de la planta alta no fue rehecha en su totalidad, quedando mutilada la imagen unitaria que ofrecía la fachada al jardín. Éste, del que sólo restaban el cerramiento exterior y varios cipreses, fue rediseñado y plantado por el citado Juan Cristóbal. En 1944 se conservaban las plantaciones entre las arquerías de la cerca y las tapias de mampostería que dividía en dos partes el jardín, que debió

construir dicho escultor, posteriormente destruidas. Existe una planta del estado actual en 1944 realizada por el arquitecto González-Valcárcel en el cual se representan seis cuadros bajos de diferentes formas y tamaños con una glorietta entre cuatro de ellos. Tres años después fueron vendidas unas escaleras de paso entre dos terrazas del parque, pero Bellas Artes consiguió que, una vez desmontadas, no se trasladaran. En 1973 fue destruido prácticamente el caño del siglo XVI que abastecía el estanque, y en 1974 se quiso parcelar el parque para la construcción de chalets, por lo que solicitó el propietario del palacio que se paralizara el proceso (Archivo Central del Ministerio de Cultura. palacio y jardines de Cadalso de los Vidrios. Caja 88.613). El palacio fue declarado Monumento Nacional por Decreto de 3 de junio de 1931 y los jardines, como Jardines de Interés Artístico Nacional, por Decreto de 20 de marzo de 1955. Para extender esta protección a la huerta circundante, el Decreto 560/1976 declaró Monumento Histórico-Artístico al conjunto formado por los jardines colindantes al palacio y las terrazas, escaleras, estanque y fuente gótica. La Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, mediante el Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Inmueble y con un proyecto redactado en 1986 bajo la dirección de José M. Rueda, intervino y restauró el estanque de la huerta. Recientemente el Servicio de Zonas Verdes de la Dirección General de Cooperación con la Administración Local, de la Consejería de Medio Ambiente y Desarrollo Regional de la Comunidad de Madrid, llevó a cabo el ajardinamiento de la huerta del palacio a partir de un proyecto de 1992, reformado en 1994 por petición de la Consejería de Cultura, realizados ambos por el ingeniero Pedro palacios y el arquitecto colaborador José Ramón Fernández-Oliva, sin interés. Recientemente ha sido redactado un proyecto de recuperación del parque por parte de la arquitecto y paisajista Ángela Souto Alcaraz.

⁸ Para conocer el estado del jardín y del palacio en el siglo XVI no existe documentación gráfica ni prácticamente escrita. Los primeros planos conocidos son los de Ventura Rodríguez de 1777 (Ver AA. VV. **Goya y el Infante Don Luis** (catálogo exposición). Zaragoza: 1996, pp. 160 y 161), que indican las obras necesarias para transformar el palacio en residencia del infante y su familia, sin aparecer el jardín, aunque se nombran la Galería abierta al Jardín de Poniente y los corredores altos que rodean el jardín, dibujando incluso su arranque. En el plano publicado por LAMPÉREZ, V. *Arquitectura Civil española de los siglos I al XVIII* (II tomos). Madrid: Saturnino Calleja, 1922, tomo I, p. 483, copiado de otro de Ventura Rodríguez y donde aparece el perímetro del jardín primero, no es copia de los dos anteriores, como se ha querido entender al desconocerse su localización. Se ha señalado también de la copia de Lampérez que debía constituir un plano de aposentamiento del Infante y su familia y estaría realizado por colaboradores de Rodríguez, como era habitual para obras fuera de Madrid (Ver SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 3). Se sabe que iba acompañado de un inventario, cuya existencia señala el Dr. Box. El siguiente plano encontrado pertenece ya a 1944, del arquitecto González-Valcárcel, titulado <<Jardines del palacio de Cadalso de los Vidrios. Estado Actual>> (Ver Archivo Central del Ministerio de Cultura, caja 94.325), además de un croquis de 1961 con todo el conjunto, para ya encontrar los levantamientos recientes (Por Sara Pérez Urizarna, 1982-1983, en el Archivo de la Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid y planos para la restauración del estanque, llevado a cabo por José Miguel Rueda Muñoz-San Pedro con proyecto de 1986). Sólo se ha hallado un grabado del siglo XIX, de 1853 -agradezco a Ángel García su gentileza al proporcionármelo-. Existe, además, una buena colección de fotografías de la primera mitad del siglo XX, principalmente de Juan Cristóbal y familia, en el Catálogo Monumental de Madrid y su provincia, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y en el Archivo General de la Administración (Archivo General de la Administración. Información y Turismo).

⁹ Ver TELLERÍA BARTOLOMÉ, A. <<El Encinar de la Parra>>, en AA. VV. *Arquitectura y Desarrollo Urbano*. Comunidad de Madrid. Tomo VI. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, Fundación Caja Madrid, 1999, pp. 225-227 y SANZ HERNANDO, A., op. cit., p. 175-182.

¹⁰ Ver C. de P. <<Las pinturas del palacio de Cadalso de los Vidrios>>, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, 1924, tomo XXXII, pp. 273-276.

¹¹ Visibles en el grabado de 1853, en las fotos del Archivo General de la Administración y citados por CHUECA GOITIA, F. *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1953, p. 160.

¹² Extracto Declaración Jardín artístico, 1955. Archivo Central del Ministerio de Cultura. palacio y jardines de Cadalso de los Vidrios. Caja 88.022, 88.613, 94.325.

¹³ Los castaños de Indias debieron plantarse en el siglo XVIII mismo, puesto que antes no había en Europa. Agradezco esta noticia a Miguel Ángel Aníbarro.

¹⁴ Ver SANZ HERNANDO, A., op. cit., pp. 175-182.

¹⁵ Según SOUTO, J. L. de., op. cit., pp. 19 y 20, dentro del <<tema de solana o galería –cuya vertiente paisajística, si no jardinística>> es anterior, habría que destacar en el gótico final los castillos de Jarandilla (Cáceres) y Castronuevo (Ávila), y, dentro del Renacimiento, ya asociada al jardín, el palacio del Infantado de Guadalajara (primera manifestación de esta tipología) y, ya en el siglo XVI, el palacio de los condes de Osorno, en Pasarón de la Vega (Cáceres), la Casa de Campo, Yuste o la casa de Hinojosa de la Sierra.

¹⁶ CHUECA GOITIA, F. Invariantes castizos de la arquitectura española. Manifiesto de la Alhambra (1ª edic. 1947). Madrid: Dossat, 1981, pp. 97 y 98 señala que en el palacio de Villena existe <<...una planta en escuadra desenfadada y libre...>> y dibuja la planta del palacio y el jardín.

¹⁷ Ver SOUTO, J. L. de., op. cit., pp. 8 y ss.

¹⁸ En referencia a los materiales utilizados y a los sistemas constructivos, y sin ser ajeno a las tradiciones toledanas, la utilización masiva de granito, con arquitectura arquitrabada y trabajos de cantería, liga la arquitectura cadalseña con la abulense.

¹⁹ Ver ANÍBARRO RODRÍGUEZ, M. A. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, textos de arquitectura, 2002, p. 32 y ss.

²⁰ En los años que se realizaban las terrazas, fechadas hacia 1550, se construyeron en Italia jardines tan importantes como Bóboli en Florencia, la Villa Lante y, en Roma, el Jardín Farnesio, la Villa Médicis en el Pincio, la Villa Giulia y la Villa D'Este en el Quirinal. Pocos años antes se habían realizado el Belvedere y la Villa Madama, igualmente en Roma, referencias básicas para entender el desarrollo del jardín tridimensional en Italia.

²¹ En este momento, segundo cuarto del siglo XVI, en Italia se está construyendo la villa Castello, en Florencia, y todavía no existen ni la villa Lante, d'Este o Bóboli.

²² Según SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 15 y 16, existe una continuidad en la tipología de *loggias* superpuestas, que fue utilizada profusamente en edificios civiles.

²³ Jardín de palacio urbano (en Cadalso suburbano) cerrado por tres muros con aperturas hacia el valle en uno de ellos, triple galería en la casa abierta al jardín y al paisaje y trazado ortogonal con plaza central.

²⁴ Un problema similar sucedía en los jardines en ladera italianos del siglo XV, como Fiésole.

²⁵ Esta cuestión compositiva se resuelve tempranamente y sin posibilidad de continuidad (como lo demuestran la Villa Imperiale en Pesaro y la Villa Giulia en Roma), en el Belvedere de Bramante, en el cual se introducen dos grandes cuerpos que cierran lateralmente el espacio del jardín. En obras contemporáneas, como la Villa Castello en Florencia, se soluciona este tema con unas simples tapias. Más adelante, la utilización de recursos perspectivos laterales, como los usados en Villa d'Este, o la delimitación espacial mediante el desarrollo del selvático, permitió la solución de la delimitación espacial en la dirección perpendicular del eje principal.

²⁶ Resulta paradójica la imagen de castillo fuerte que se introduce en el muro del jardín, con sus matacanes y otros elementos militares, teniendo en cuenta su implantación extramuros de la ciudad, la pacificación llevada a cabo muchos años antes en el reino y el carácter de recreo que lleva aparejada esta tipología. Más parece imitar a una arquitectura militar neomedieval como capricho manierista del propietario, que un intento de protección o fortificación del conjunto.

²⁷ Es posible que al menos el que divide en dos la parte baja de la huerta sea un muro agrícola. Poco después, en 1986, en el Proyecto de restauración del Estanque del Jardín en el palacio de Villena, de José Miguel Rueda, se dibujan en el parque dos líneas de aterramiento, que son las que perduran en la actualidad.

²⁸ Ver SOUTO, J. L. de, op. cit., pp. 27 y ss.

²⁹ Este dato lo ofrece id., p. 27 y nota 104.

³⁰ Existe un conjunto de jardines españoles de gran importancia, como éste de Cadalso de los Vidrios, el Bosque de Béjar y la Casita de Abajo de El Escorial, donde entre la huerta y el cazadero se añadía o sustituía el selvático -elemento arbolado final, previo al parque de caza, en la gradación de la villa-, por un estanque superior, cuya función es la del riego de la huerta (como adaptación al medio físico y la escasez de agua). Generalmente se acompañaban de arbolado, pero en el caso de Cadalso no está documentado hasta el siglo XVIII.

³¹ El estanque, como el resto del parque, acompaña y se vincula funcional y formalmente al jardín murado más cercano al palacio, pues los bancales no dejan de limitarse al norte por la arquitectura de los muros de contención, del ándito y de los muros del estanque, y el paseo elevado perimetral y los pabellones de éste, e incluso la imagen de fortificación, remedan a los existentes en el jardín ordenado en el repertorio formal, aunque no espacialmente.

1.4.2. EL JARDIN DEL DUQUE DE ALBA EN ABADÍA



El río Ambroz a su paso por Abadía

Construido para el duque de Alba a mediados del siglo XVI, el conjunto de palacio y jardín de Sotofermoso o la Abadía se halla en el pueblo homónimo de la provincia de Cáceres, en las cercanías de la Vía de la Plata. Se realizó sobre una abadía cisterciense asentada en el lado septentrional del pequeño valle del río Ambroz, cuyas aguas irrigaban sus huertos. La comarca es idónea para la creación de jardines, frente a otras propiedades del duque de Alba, pues tiene una pluviometría alta y temperaturas templadas, sin heladas.

El jardín de Abadía presenta un trazado excepcional dentro de las soluciones del jardín promovidas por la nobleza española en el siglo XVI, junto a Cadalso de los Vidrios y Béjar, debido al hecho de ser una villa culta situada en un medio rural y rodeada de jardines tridimensionales con varios niveles, relacionados por rampas y escaleras al modo italiano, en fecha tan temprana, a pesar de no existir en Abadía una coordinación espacial entre la residencia y el nuevo jardín.

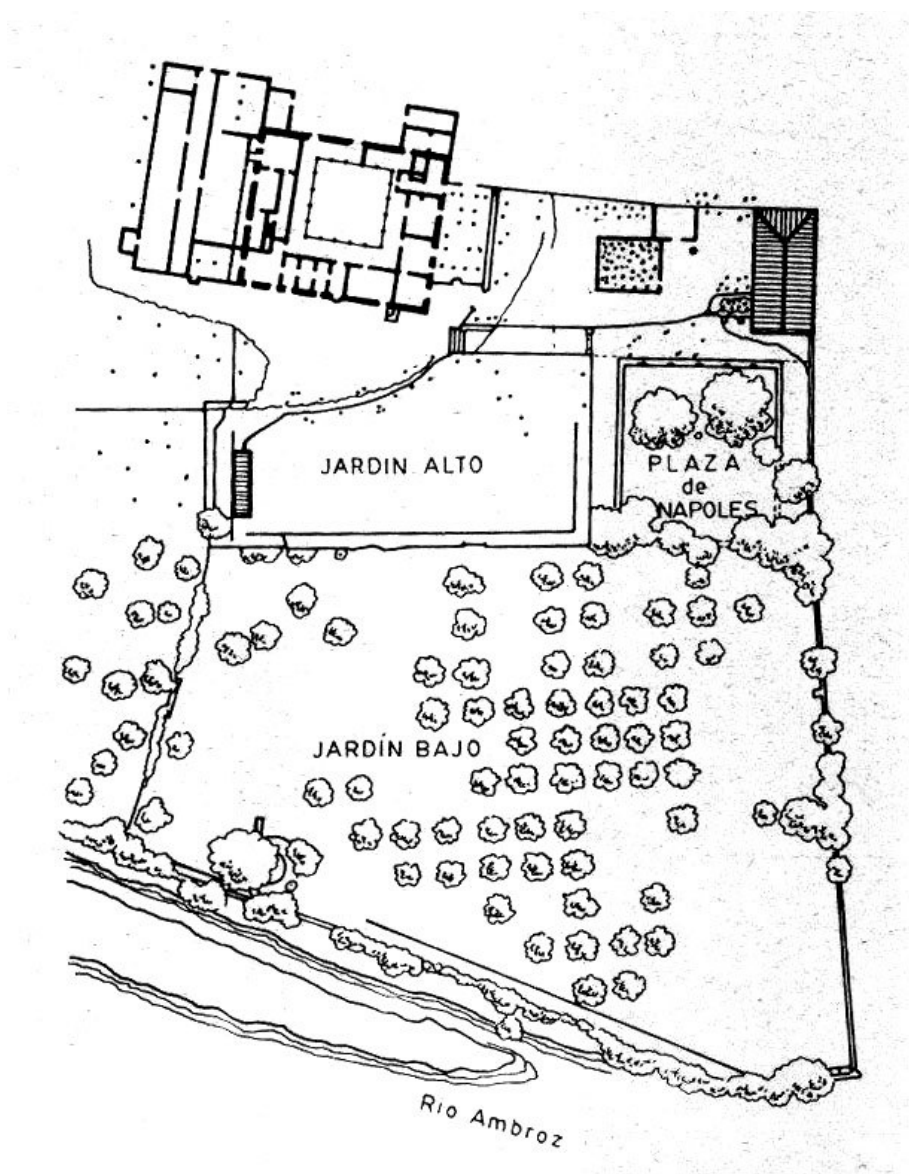
El palacio, perteneciente en este momento a Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba¹, tiene un origen desconocido². Se cree que fue una fortaleza árabe reconquistada a finales del siglo XII y donada a la Orden del Temple. Pasaría después, ya en el XIII, a ser abadía de monjes cistercienses, cosa excepcional en esta zona. Dependió desde 1260 de Granadilla, donde el rey Alfonso X creó un señorío independiente, para pertenecer a mediados del siglo XV a la Casa de Alba.

Al haber sido una abadía cisterciense durante muchos años habría estado, como el resto de los conjuntos monásticos de su época, rodeada por huertas y campos de labor para la manutención de sus moradores. Es lógico pensar que el recinto hoy murado equivaldría probablemente al primitivo de la huerta más cuidada y cercana a la abadía, que con toda seguridad llegaría hasta el río, principal proveedor de agua.

Aunque no se conocen fechas de la construcción del jardín de Abadía, se sabe que el III duque de Alba, su artífice, encargó en 1542 numerosos mármoles a Génova³ y que una estatua de la fuente de la plaza de Nápoles, sita en dicho jardín, estaba fechada en 1555 y firmada por el escultor florentino Francisco Camilliani⁴; en esta misma



Vista aérea. SIGPAC



Planta general. ANDRÉS ORDAX, S., 1995

fecha el duque ordenó importantes obras en Abadía⁵. Maestros que trabajaron en las propiedades del duque de Alba y que bien pudieron intervenir en Abadía fueron Juan Carrera, Enrique Egas y Juan Guas⁶, así como el arquitecto italiano Benvenuto, que fue traído por el duque para que se hiciera cargo de las obras de sus palacios y trabajó en el Hospital de La Sangre en Sevilla en 1570. Dos años más tarde se pagaron a un azulejero de Talavera por unas conchas vidriadas para las tazas de las fuentes⁷.

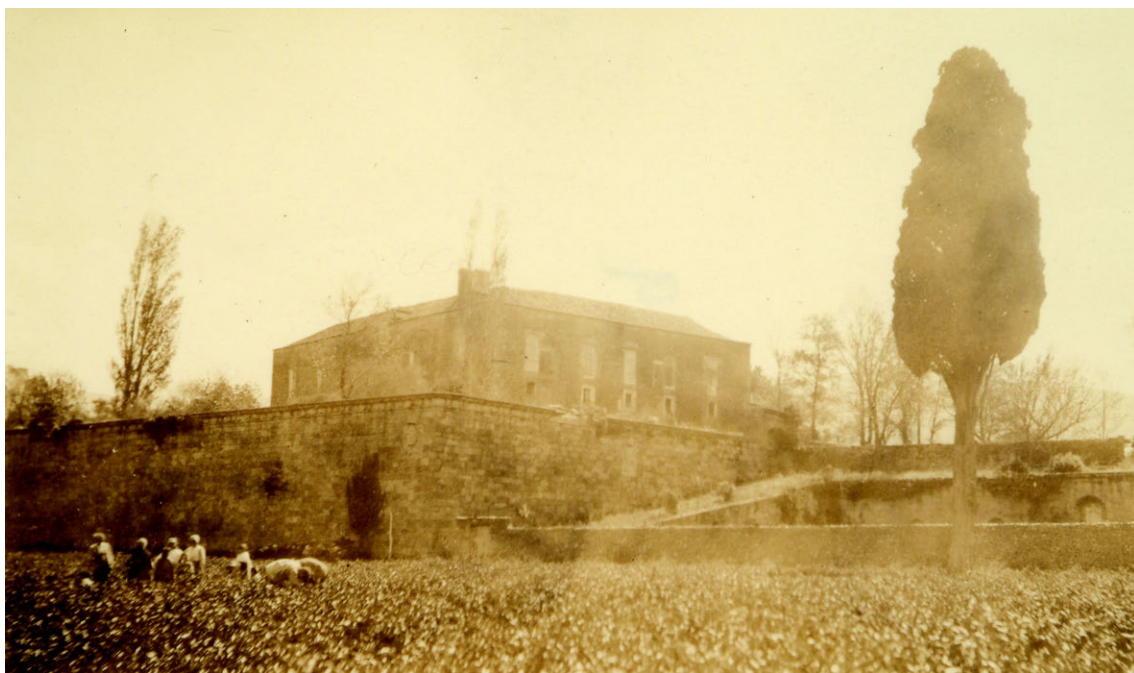
No existen restos arqueológicos ni documentos gráficos para conocer el trazado del jardín y los históricos son escasos, por lo que hay que recurrir a las fuentes literarias del momento, que son dos: El Pelegrino Curioso, de Bartholomé de Villalba y Estaña, acabado en 1577, donde se hace una descripción del jardín sin estar terminado, y la rima laudatoria sobre el mismo realizada por Lope de Vega, que estuvo con seguridad en Abadía en 1591, hecho que indica un cierto grado de finalización de la obra en dicha fecha, ya que no se poseen más datos para su conocimiento, y la narración de la visita de Antonio Ponz en 1777, publicada dos después en su *Viaje de España*⁸.

Se desconocen los autores del trazado del jardín. Sin ningún dato para su estudio, hay que aventurar una hipótesis sobre los muros de contención estructurales del llamado jardín alto. Posiblemente existiera un muro primitivo que aterrizará la huerta, pero el actual tiene trazas, ornamentación y acabados renacentistas. De manera similar, la plaza de Nápoles posee una imagen inequívoca del Cinquecento romano. Esta terraza inicial recordaría más a los muros de cerramiento actuales del jardín bajo, con un mampuesto recibido con un aglomerante rústico. De la misma manera, se sabe poco de las puertas-capillas, las cuales, por la temprana fecha de su construcción y su avanzado dibujo dentro de la arquitectura española, habría que pensar en su importación desde Italia, pero están construidas *in situ* sin ninguna duda (los materiales lo denuncian, y sobre todo, su adaptación en planta a la composición del jardín, como se demuestra más adelante). Parecen posteriores al aterramiento renacentista, pues su carácter manierista las sitúa en años cercanos a la aparición del tratado de Serlio, del que toma muchos trazados⁹, pero anteriores a la edición de El Pelegrino Curioso, donde las citan, describiendo alguna de ellas con gran detalle, como la capilla de las Uvas; por tanto, se realizarían entre 1540, según la edición italiana, y 1577¹⁰.



Vista de la posesión desde el exterior

El acceso al conjunto¹¹ se realiza desde su parte meridional, donde se encuentra la residencia, construcción masiva con aspecto de fortaleza medieval; de volumen



Vista general. Foto Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista general y detalle de la Capilla de las Uvas. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*

potente y paralelepípedo, y que se abre al jardín sólo por una puerta en la fachada septentrional, con amplios ventanales en la primera planta que permiten un contacto visual con el jardín y el paisaje del valle del Ambroz. La finca, con un importante olivar, se cerca con mampuesto de piedra donde se abre una importante puerta fechada en 1604 con el escudo de Alba y unas lápidas de mármol con inscripciones en latín que, curiosamente, no da servicio al palacio.



Vista del palacio desde el jardín y restos escultóricos en el patio

Se estructura alrededor de un patio de arquerías mudéjares de ladrillo, en la planta baja del claustro, y arcos escarzanos del siglo XVI en la superior. Se encuentra cruzado el edificio por un eje de simetría norte-sur que, naciendo en la puerta principal de acceso, desemboca en un lateral del jardín alto.

La fachada oeste, también con aperturas en el muro, seguramente realizadas para captar el calor del sol poniente, está orientada hacia una parte del jardín de la que no existen descripciones, que algunos autores han considerado el jardín alto¹². Esta zona, debido a su proximidad al edificio, bien pudiera haber sido un <<giardino segreto>> al modo italiano o un área de servicio; en la actualidad un muro separa un pequeño sector anejo a la casa y, a una cota inferior pero más alta que la plaza de Nápoles, se encuentran los restos de una alberca de piedra. La fachada sur presenta una estrecha crujía en la cual sorprende la falta de huecos, probablemente por ser la parte menos íntima y más lejana del jardín, es decir, el acceso al conjunto.

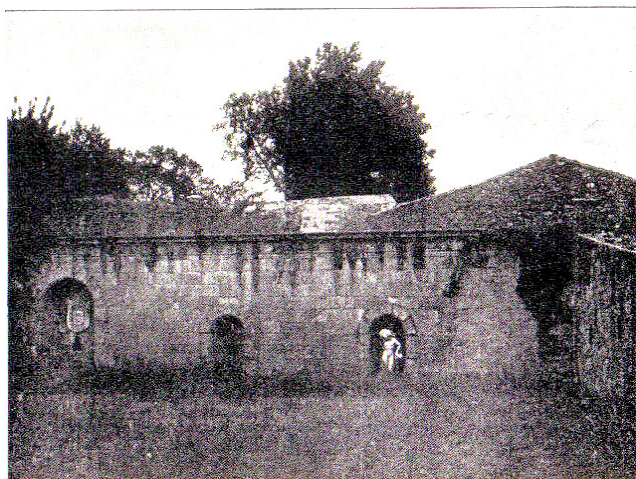


Vista de la terraza superior

El jardín de Abadía, que comprende un recinto de 2,2 ha, se desarrolla en tres terrazas orientadas hacia el norte cerradas con un fuerte muro de mampostería prolongado hasta el edificio. La primera terraza o jardín alto, de forma trapezoidal, se extiende a los pies de la fachada principal, aunque no de forma simétrica; abierto por



Vistas de las Capillas Dórica y de Plutón. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista de la plaza de Nápoles. Foto J. R. Mérida. *MÉLIDA, J. R., 1914-1916*



Detalle de la firma de Camiliani. *NAVASCUÉS, P., 1993*



Estatua de la fuente de la plaza de Nápoles. Foto Dionisio Hernández Gil. *NAVASCUÉS, P., 1993*

tres lados al paisaje sobre un gran muro de contención, albergaría el jardín de cuadros asociado a la casa, pero no se conserva nada de su trazado, como en el resto del conjunto, aunque se sabe que contenía dos fuentes¹³, la de Igea, diosa de la Salud, de mármol con taza y dos pedestales con sendas estatuas, y la fuente de Pegaso, con el caballo sobre un pedestal, hoy conservado.

En su lado oriental una rampa adosada al muro lleva a una puerta –la denominada Chica- que da paso al jardín bajo y otra también con puerta en la parte occidental, pero perpendicular a la anterior, la de los Puños, que lleva a la plaza de Nápoles. Este amplio espacio constituiría la terraza intermedia, con escaso cambio de cota respecto al jardín bajo; de forma cuadrada, se accede a ella a través de la rampa y puerta occidental ya mencionadas, que conducen a un paso a media cota desde el cual por dos rampas perpendiculares –y por tanto paralelas a la rampa oriental citada en primer lugar- se llega al gran espacio horizontal de la denominada plaza de Nápoles.



Vistas de la fuente de la plaza Pretoria de Palermo. F. Camilliani, h. 1555. Foto Pilar Rivas Quinzaños

Rodeada de tres muros de contención con nichos –los de las rampas y el paso superior que hace de mirador- la plaza aparece muy bien definida espacialmente y se abre hacia la parte oeste del jardín bajo, al que se llegaba con tres gradas con balaustres, pedestales y estatuaria. En esta plaza Ponz¹⁴ describió una magnífica fuente desaparecida, con restos conservados en el claustro del palacio: de planta octogonal, se accede mediante gradas a una terraza rodeada de balaustradas con múltiples esculturas y cuatro fuentes en forma de bañeras; desde dicha plataforma se alcanza por cuatro escaleras el estanque interior, un canal circular donde vierten numerosas cabezas de animales, adosadas al muro de contención de la segunda terraza; ésta alberga la fuente en sí, de tres tazas y pilón circular.



Vista del plano inferior desde la terraza superior

El jardín bajo, la inmensa terraza inferior de forma irregular pero prácticamente trapezoidal, linda en su lado septentrional con el río Ambroz; delimitada por cuatro muros -tres de cerramiento al exterior y otro de sillería con gran escudo de la casa de

Reportaje fotográfico de Abadía. Fotos Amparo Berlinches, 1976. *Consejería de Cultura y Deportes, CAM*



Fachada de acceso al palacio



Patio mudéjar



Patio mudéjar



Terreno cercado lateral



Fachada al jardín



Fachada al jardín y plano alto



Acceso a la plaza de Nápoles



Terraza sobre la plaza de Nápoles



Plaza de Nápoles



Plaza de Nápoles y plano bajo



Plano bajo



Plano bajo hacia el palacio



Capilla de Plutón



Capilla de Cleopatra



Puerta Dórica

Alba en su punto central que funciona como contención del jardín alto, con casi 9 m de altura en su punto más elevado-, se abre a la plaza de Nápoles al sur, a la puerta Chica, una puerta en los muros este y oeste y, en el muro septentrional, mediante una serie de portadas con forma de capillas o grutas que permiten la visión y salida hacia el río y los campos anejos, por lo que llevaban hojas de madera. Estas arquitecturas de escayola policromada de importante dimensión permiten la estancia interior a pesar de su carácter plano, como huecos en el grueso del muro de cerramiento. Son seis en total, con la siguiente denominación, en dirección este-oeste: Capilla de las Uvas, Capilla Dórica, Capilla del Reloj, Capilla de Cleopatra, Capilla de la Guerra y Capilla de Plutón; todas ellas, aunque diferentes, responden a un tipo común, consistente en un arco de triunfo de medio punto o rebajado, generalmente abocinado, coronado con un frontón y pequeños bancos excavados en su grosor. También había un cenador octogonal de mármol con dos fuentes de bronce laterales y burladores, así como órganos hidráulicos en cuatro nichos situados en un espacio circular abierto en el amplio paseo que conectaba las capillas¹⁵, de los cuales no queda nada. El carácter de esta terraza era más de bosque o selvático con grandes cuarteles bordeados de mirto, es decir, menos representativo que el del jardín alto dados los elementos de recreo que se dispusieron en ella¹⁶; la introducción de frutales parece indicar un cierto aspecto utilitario e incluso hortícola.



Vista del plano inferior

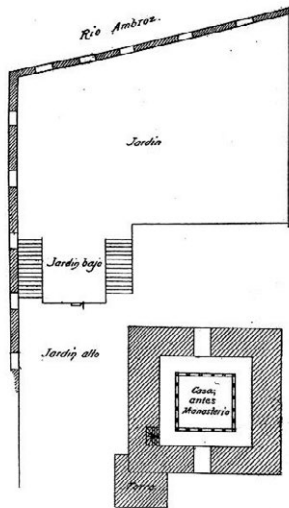
El jardín, según los escritos de Bartholomé de Villalba y Lope de Vega¹⁷, albergaba una serie de elementos típicos de la disciplina en la segunda mitad del siglo XVI, con un alto grado de sofisticación: divisiones de setos de mirto y arrayán, calles abiertas y folías, fuentes y esculturas combinadas con la vegetación, topiaria, vegetación exótica, fuentes, juegos de agua –burladores, máquinas-, estanques, órganos hidráulicos y elementos arquitectónicos –grutas, cenadores-.



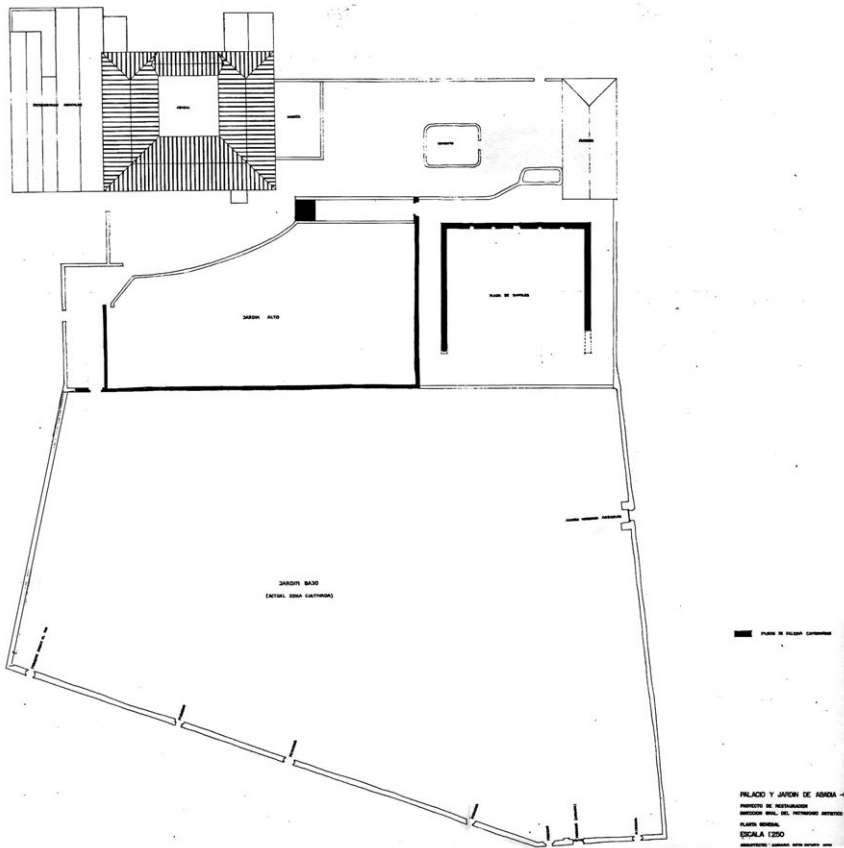
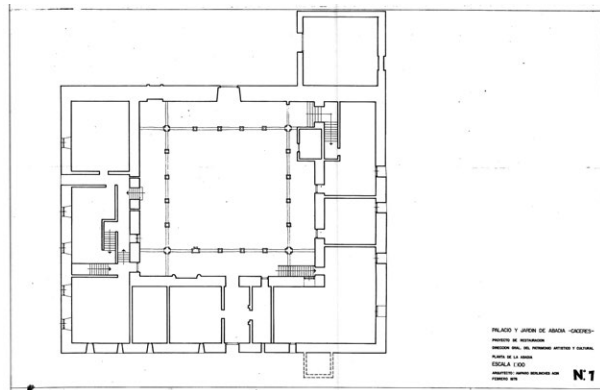
Vista del plano inferior hacia el palacio

El jardín de Abadía se encuentra prácticamente desde finales del siglo XVIII en un estado de abandono total. Los únicos elementos que se conservan hoy son los estructurales, es decir, el muro de contención del jardín alto, con su cornisa y varios

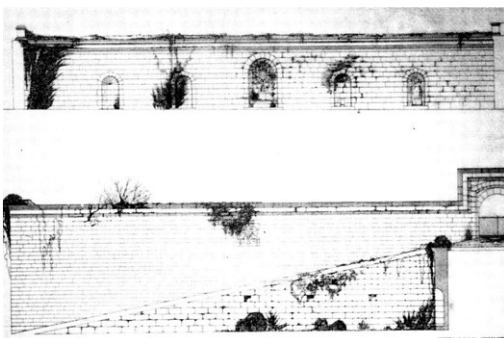
Planta general. J. R. Mérida, h. 1914. LAMPÉREZ, V., 1922



Planta baja. Amparo Berlinches, 1976. Consejería de Cultura y Deportes, CAM

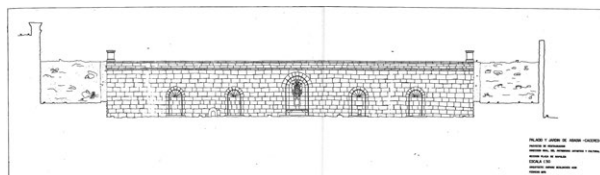


Planta general. Amparo Berlinches, 1976. Consejería de Cultura y Deportes, CAM



Alzados de la plaza de Nápoles, según Dionisio Hernández Gil. NAVASCUÉS, P., 1993

Muro de contención del plano alto. Amparo Berlinches, 1976. Consejería de Cultura y Deportes, CAM



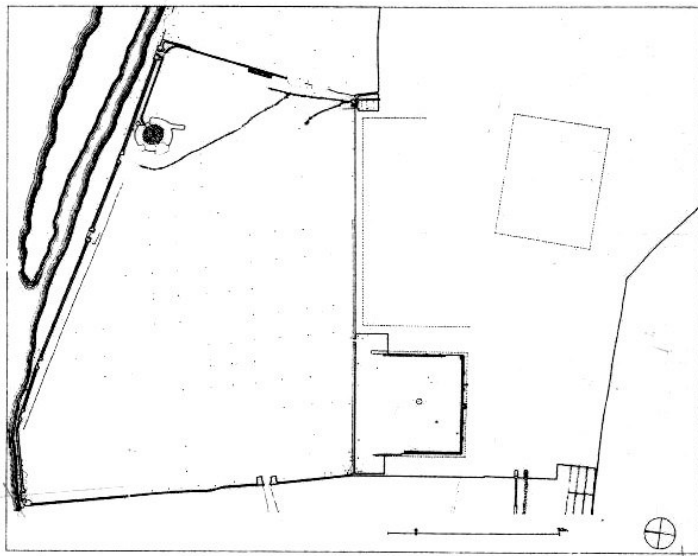
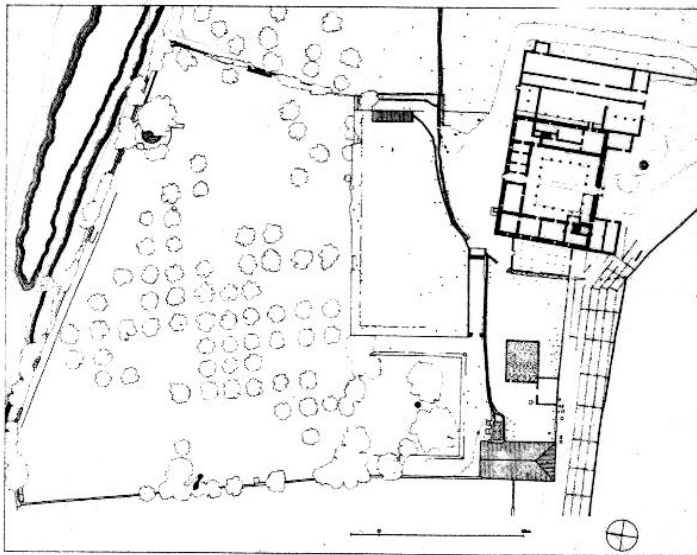
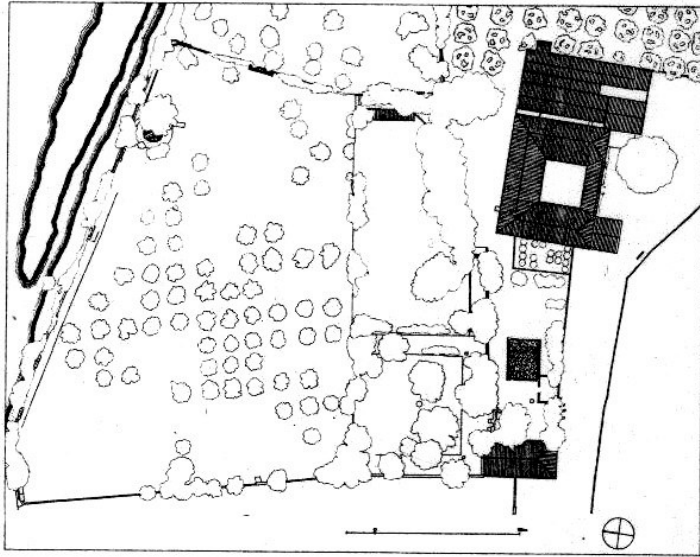
escudos de la casa de Alba, las puertas que desde este jardín daban paso al llamado jardín bajo, así como las rampas que salvaban el desnivel, los muros que conforman la plaza de Nápoles, además de las rampas, nichos y alguna escultura y taza de fuente, los muros que cercaban el jardín y los restos de las siete puertas que se abrían al río. En el interior del palacio existen diversas piezas de estatuaria clásica, frisos y otros vestigios arquitectónicos. Nada queda de las posibles plantaciones ni del trazado de los jardines, aunque se han encontrado restos de los sistemas de riego, por lo que es necesario asirse a las descripciones literarias y a los elementos arquitectónicos existentes¹⁸.

Si bien en los Reales Sitios había arraigado el concepto espacial unitario renacentista, donde la villa y el jardín se coordinaban a partir de un único eje que estructuraba simétricamente el conjunto, esta penetración de las nuevas ideas en los jardines de la nobleza española fue lenta¹⁹, pero el análisis de tres importantes ejemplos, Cadalso, Abadía, y Béjar, muestra que, si bien el conjunto de realizaciones de la aristocracia –y algunas de la monarquía– se enmarcaban en una espacialidad medieval, los jardines mencionados suponen en su momento, especialmente los dos primeros, logros importantes en la introducción del concepto espacial perspectivo, por delante, incluso, que los jardines de propiedad real²⁰.

No se pueden encontrar en España, en fecha tan temprana, realizaciones de jardín del tipo aterrazado que posean un carácter tan romano en el planteamiento volumétrico, en su tridimensionalidad y articulación de los diferentes planos, a pesar de no existir en Abadía una coordinación espacial entre el palacio-villa y el nuevo jardín (aunque el terreno parece tener todas las características para haberla creado, lo que hubiera producido una imagen cercana, salvando las distancias estilísticas y temporales, a la de las villas del Lazio de esos mismos años o al posterior jardín de terrazas del Palacio del infante Don Luis, en Boadilla del Monte).

Abadía constituye una de las primeras manifestaciones en España del ideal humanista de retorno a la naturaleza, de clara idea antiurbana de corte clásico; esta corriente cristalizó en el desarrollo de la tipología de las villas suburbana y rural, acompañadas de jardines, que servían de recogimiento e intimidad a su dueño, el cual necesitaba un marco de meditación que le alejara del tumulto de la ciudad. Precisamente, serían Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, del círculo de los Alba, quienes introdujeran en España esta nueva sensibilidad renacentista referida al sentimiento de la naturaleza como reflejo de Dios. El propio duque había asumido estas ideas en sus años de virrey en Nápoles, que se patentizan en su propia vida, en la de su rey, Felipe II²¹, y en la de su tío y predecesor en su cargo en Italia, don Pedro Álvarez de Toledo, con el que tenía una estrecha relación²². Don Fernando tenía afición a las costumbres del campo, que no abandonó jamás, ayudado por su solitario y melancólico carácter²³.

Abadía era su lugar preferido de retiro, sobre todo en invierno, hecho que explica la construcción de tan magnífico jardín en vez de realizarlo en el palacio de Alba de Tormes, así como el empleo de grandes sumas para su mejora²⁴. En ella creó una pequeña corte literaria capaz de valorar la composición de estos jardines, reflejo de su cultura y grandeza²⁵. Escribe Maltby²⁶ que el duque de Alba era amigo de organizar festivales y rituales cortesanos, y así se explican las bromas de agua, tanto al aire libre como en el Cenador del jardín bajo, y la preparación del encuentro de Felipe II,

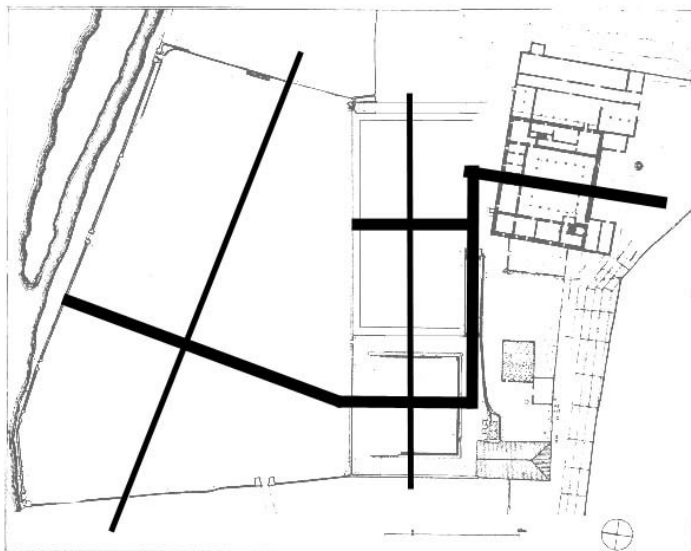


Planta general, niveles superior e inferior. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*

que viaja a Abadía, con su prometida M^a Manuela de Portugal, que iba a la Corte a casarse.

Es extraña en España una clara estructuración espacial unitaria renacentista entre villa y jardín, donde éste sirve de marco perspectivo a la edificación²⁷. En Cadalso de los Vidrios²⁸ es posible encontrar un primer momento de gradación espacial, todavía no resuelta, entre la arquitectura de la casa y el paisaje exterior, con los siguientes estadios intermedios: jardín de cuadros, huerto-parque y cazadero.

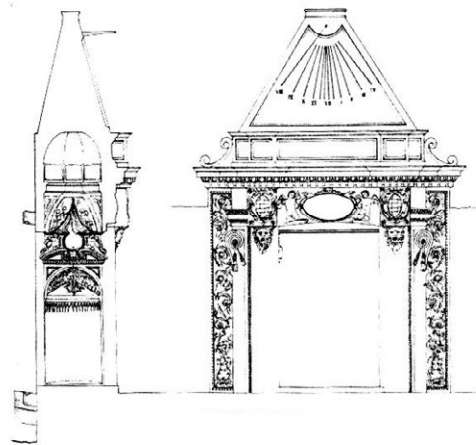
En Abadía, a partir de los datos literarios que existen, se puede hacer una lectura desde este punto de vista. El llamado jardín alto, cercano al palacio, aparece repleto de fuentes y otros elementos ornamentales, lo que induce a pensar que está planteado, como en Cadalso y la Casa de Campo, a modo de salón decorado exterior, accesible directamente por sus dueños y susceptible de ser admirado desde la planta principal de la construcción, ya que el siguiente jardín, en cota mucho más baja, no es totalmente visible desde dichas habitaciones. Una zona intermedia, con un tratamiento también geometrizado y formal, se encuentra compuesta por la plaza de Nápoles y la parte más alejada del río en el jardín bajo. También existen en ellos fuentes y cuadros, pero aparecen los árboles frutales, los túneles vegetales, las bromas de agua y el cenador, que manifiestan un mundo más lúdico y con vegetación más selvática, más lujuriosa. El tercer estadio es ya el paseo final del jardín bajo, pegado a la tapia y al río, más rústico y con frutales y huertas. En él las puertas-capillas-grutas se abren al mundo exterior, al paisaje circundante, al <<río grande, cuyo ruido y aguas son cosas deleitosas>>, como escribió el Pelegrino.



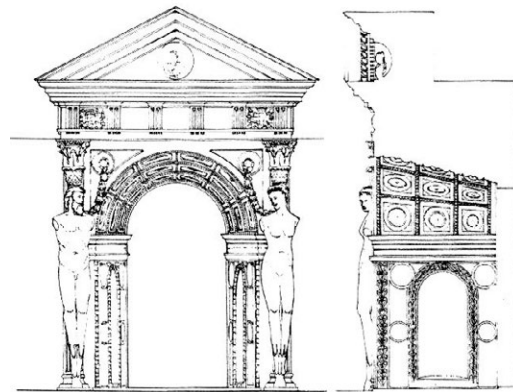
Sistema de ejes (plano base: JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984)

De la misma forma que en Cadalso, pero de manera más evolucionada, existe una serie de elementos –jardín alto en la terraza superior, plaza de Nápoles con el juego de rampas y jardín bajo– que en sí debían formar composiciones acabadas y unitarias, con su regularidad y trazado homogéneo, pero la articulación entre ellas no es axial, sino de directriz quebrada típicamente hispanomusulmana²⁹.

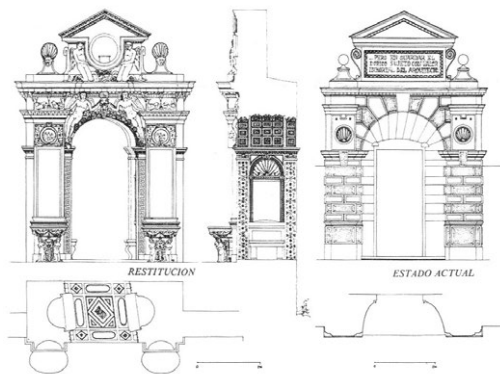
El primer quiebro se encuentra entre el eje de la casa y jardín alto con el acceso a



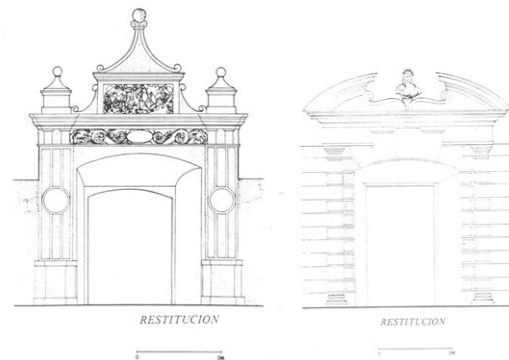
Restitución del alzado y sección de la Capilla del Reloj. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*



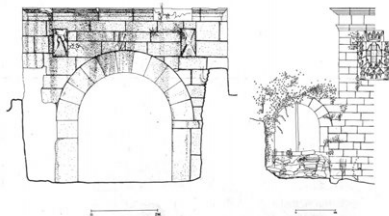
Restitución del alzado y sección de la Capilla de Plutón. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*



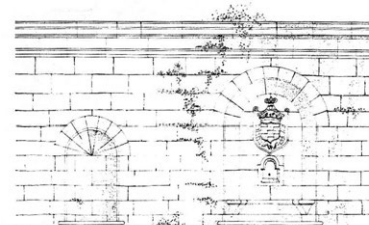
Restitución de la planta, alzado y sección de la Capilla de las Uvas y estado actual de la Puerta Dórica. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*



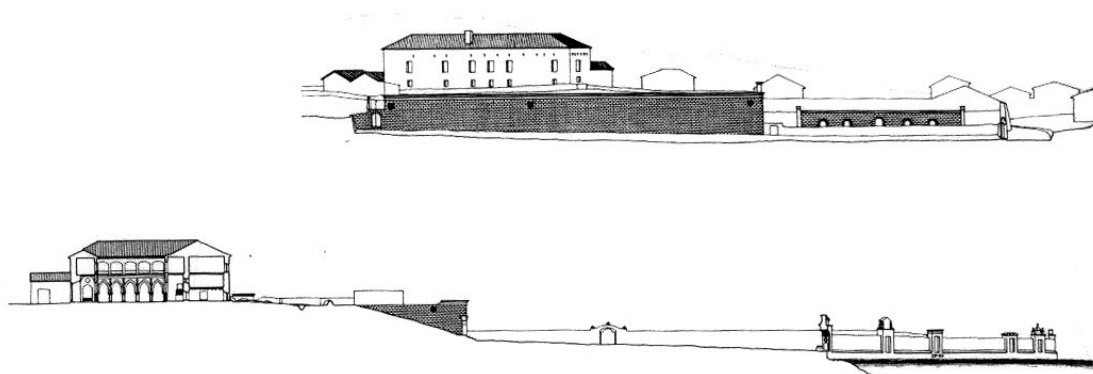
Restituciones de los alzados de las Capillas de la Guerra y de Cleopatra. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*



Estado actual de las Puertas de los Puños y Chica. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*



Alzado de la plaza de Nápoles. A. Jiménez y F. Pinto. *LOZANO BARTOLOZZI, M., 1984*



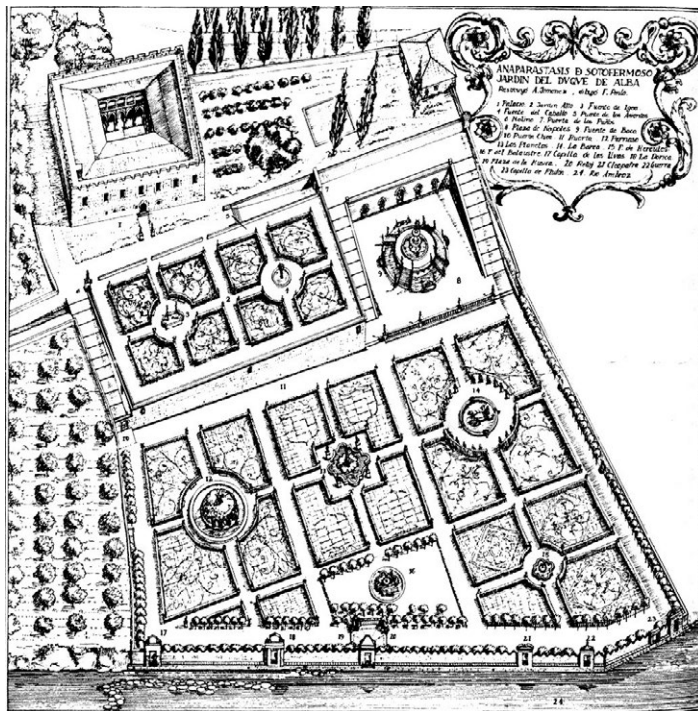
Alzado y sección del estado actual. A. Jiménez y F. Pinto. *JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984*

la plaza de Nápoles, que es perpendicular, y el desarrollo de dicha plaza, asimismo ortogonal. El segundo lo forma dicho eje de la plaza con el longitudinal del jardín bajo, paralelo al del alto y por tanto ortogonal al de la plaza de Nápoles.

Este ámbito es el más ordenado y de proporciones renacentistas³⁰, pero a él se accede lateralmente y por una puerta –rasgo medieval- y necesitaría otro elemento simétrico similar al otro lado del muro de contención del jardín alto para conseguir la unidad compositiva³¹. La articulación con el plano superior mediante el juego de rampas laterales que desembocan en una central y englobando un espacio interior es un mecanismo usual del jardín de terrazas italiano, usado en múltiples ejemplos.

El recorrido secuencial que se produce desde la villa hasta el jardín bajo resulta desordenado pero rico en imágenes y sorprendente, pues la altura de los muros y la anchura de las terrazas van interrumpiendo la vista desde la edificación, lo que permite ir percibiendo los diferentes planos y jardines de forma paulatina, encadenada, sin posibilidad de un entendimiento global del jardín desde ningún punto de la casa y del mismo, aunque el más cercano a ello sea la esquina del jardín alto sobre la plaza de Nápoles.

De nuevo se produce otro giro perpendicular entre la plaza de Nápoles y el jardín bajo: si la extensión del eje principal de la primera es paralelo, como ya se ha dicho, al del acceso a la villa, en cambio se quiebra en el jardín bajo para acompañar al desarrollo espacial, que es ortogonal.



Anaparastasis. A. Jiménez y F. Pinto.
JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984.

La restitución gráfica de la planta del jardín realizada por Alfonso Jiménez Martín y dibujada por Francisco Prieto en la revista *Periferia*³² parte de la premisa lógica de componer los cuadros del jardín bajo a partir del trazado del jardín alto y de la plaza de Nápoles, utilizando sus ejes de simetría y la dirección de éstos para dibujar el resto

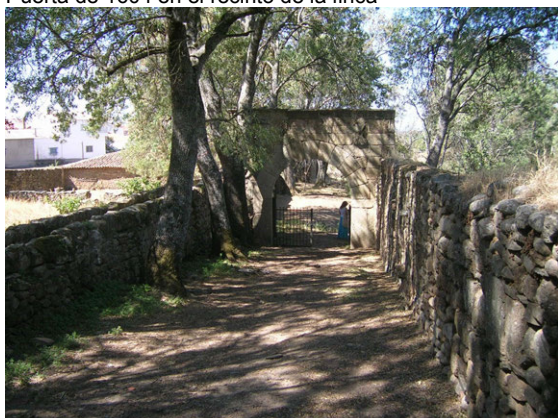
Reportaje fotográfico, 2005



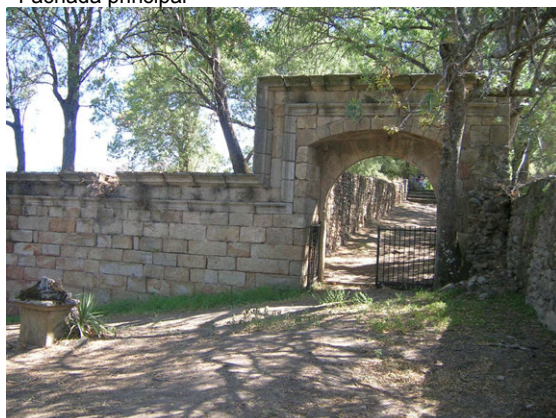
Puerta de 1604 en el recinto de la finca



Fachada principal



Puerta de los Puños desde el palacio



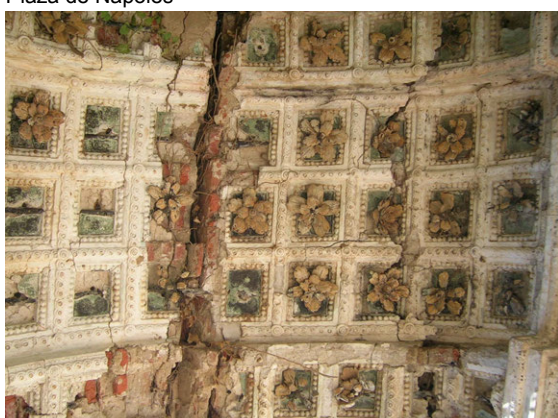
Puerta de los Puños



Plaza de Nápoles



Puerta Chica

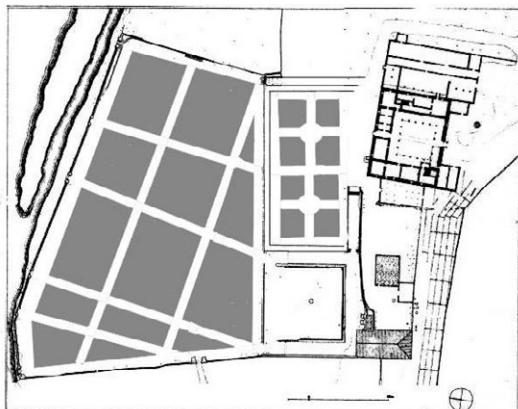


Detalle de la bóveda de la Capilla de las Uvas



Detalle del arco de la Capilla de las Uvas

del jardín. Las calles que resultan por la operación de prolongar mecánicamente con la misma dirección a las rampas de la plaza de Nápoles y de la Puerta Chica, así como los ejes de simetría del jardín alto y de la mencionada plaza se topan irremisiblemente con el muro que cierra el jardín bajo, que conforma la fachada al río, hecho absolutamente extraño en un jardín del siglo XVI, aún siendo manierista: estas calles deberían ser rematadas, canónicamente, por un elemento singular³³. Es evidente que existen estos remates perspectivos de los ejes de los paseos del jardín, que son las puertas-capillas que se abren al Ambroz, por lo que no se deben obviar como elementos principales del diseño del entramado del jardín bajo.



Restitución planimétrica (plano base: JIMÉNEZ MARTÍN, A., 1984)

Sólo hay que trazar perpendiculares al muro exterior desde dichos arcos para clarificar la composición del jardín: la realizada desde la Capilla del Reloj coincide con la bajada de la rampa primera de la plaza de Nápoles y la de la Capilla de Plutón termina en la otra rampa de la misma plaza; las realizadas a partir de las otras cuatro capillas parecen no coincidir tan exactamente como las otras dos, pero si se estudian los alzados y plantas de dichas capillas que presenta Alfonso Jiménez en su artículo³⁴, se constata que justamente en estas cuatro puertas el eje perpendicular al muro que se ha trazado no es el mismo que el del interior de dichos arcos, sino que éste está desplazado unos 6 ó 7 grados hacia el este, lo que les hace coincidir perfectamente con los siguientes elementos del resto del jardín: el eje de la Capilla de las Uvas con la rampa de la Puerta Chica; el de la Capilla Dórica con el escudo central del muro de contención; el de la Capilla de Cleopatra con la misma rampa de la Capilla de Plutón, y, por último, la de la Capilla de la Guerra, que se remata en una puerta en el muro oeste, cuya existencia en el siglo XVI es dudosa, aunque se sabe por Ponz que en los muros había nichos, como en la plaza de Nápoles.

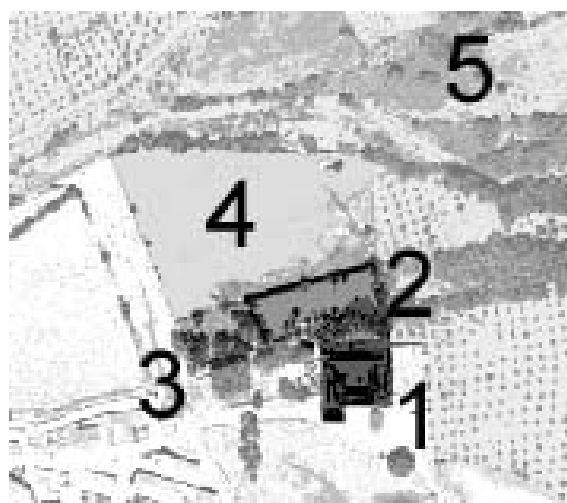
Este esquema responde mejor al espíritu del jardín, donde incluso el cambio de ejes, el quiebro de éstos en el jardín bajo, hacen valorar más la sorpresa de la aparición de las capillas y de los diferentes elementos. Por lo tanto, el entramado inferior parece que no se traza como prolongación de la directriz de los dos ámbitos anteriores, sino a partir de perpendiculares al cerramiento abierto al río, aunque la geometría obtenida no esté resuelta, pues incluso las calles no son paralelas³⁵.

Aunque no se sabe hasta qué punto existía un anterior aterrazamiento en la huerta monacal, parece bastante seguro, dada la pendiente, que hubiera pequeñas paratas que, con un mínimo movimiento de tierras, aumentarían la superficie de plantación y

posibilitaran vigilar el conjunto en su totalidad desde la casa abacial. Actualmente esto es imposible, ya que el muro está construido de tal forma que no permite ver desde la villa todo el jardín bajo, excepto las puertas y la franja más cercana a ellas, y, a través de éstas, el río³⁶.

Se constata, entonces, una separación visual del jardín alto y bajo desde la casa, lo que refuerza más la hipótesis de que sus ejes compositivos podían ser diferentes – además, el propio hecho de separar con una puerta el jardín alto de la plaza de Nápoles indica la independencia de ambos-. El primero posee un carácter más formal, público y, por tanto, más conocido, por estar adyacente a la residencia, y es, además, mirador del jardín bajo: hasta no llegar al antepecho de aquél no se puede ver éste prácticamente. De la misma manera, el jardín bajo se desliga en parte de la casa, pues aunque es perfectamente visible desde los puntos más cercanos a las puertas-capillas, el carácter más selvático, más cercano a la naturaleza intacta impediría en parte su percepción, a excepción de las calles principales.

Se constata un sencillo encadenamiento espacial, que supera a duras penas las delimitaciones físicas que le impone el tracista, pero que desde las puertas permite, siguiendo el punto final de la residencia en lo alto, crear un rico y sugerente recorrido que indica un cierto conocimiento de los principios de articulación perspectiva de tipo dinámico. Este paseo se desarrollaría primordialmente por las calles arboladas del jardín bajo más alejadas del murallón de la terraza alta, es decir, las dirigidas hacia la plaza de Nápoles desde las capillas de la Guerra, Cleopatra y Plutón, pues desde ellas es desde donde mejor se percibe la casa; la primera parada sería en la plaza, punto desde el cual la residencia se alcanza a ver cerca de la rampa occidental, que sería la que llevaría hasta la estrecha terraza intermedia, con una visión lateral de la casa, pero con la puerta de acceso que la interrumpe de nuevo al acercarnos a ella; una vez superada, la rampa nos lleva directamente a la zona que conecta el jardín alto con la casa, punto final del recorrido. Desde cada una de las etapas, girando 180° recuperamos el espacio anterior, que se encadena de forma quebrada, pero con un sentido escenográfico. Este efecto no se conseguiría desde el resto de los paseos y rampas, pues el muro de contención del jardín alto impide continuamente la percepción del palacio.



Gradación entre la arquitectura y la naturaleza exterior (plano base: SIGPAC)

1: Palacio, 2: jardín de cuadros, 3: Plaza de Nápoles, 4: selvático-huerto, 5: coto de caza y paisaje exterior

Abadía, entonces, se compone de una serie de espacios independientes, cerrados formal y compositivamente –con la excepción descrita-, integrados teóricamente en una gradación secuencial entre arquitectura y naturaleza, pero sin una ordenación unitaria proporcionada por un eje perspectivo simétrico. Por tanto, la yuxtaposición de los mismos, desde la casa y el primer jardín de cuadros hasta la plaza de Nápoles y el jardín bajo, se realiza mediante ejes que se articulan de forma quebrada³⁷, al modo hispanomusulmán, de manera que el efecto de una gran composición aterrazada canónica, con el palacio en su punto superior –como en la Villa d’Este- y la progresión sucesiva de los diferentes espacios libres de la villa a lo largo de un eje único, se ve truncada repetidamente por los cambios de dirección y la interrupción de la espacialidad y visión continuas mediante diferentes mecanismos³⁸.

Tres herramientas compositivas, al menos, se utilizan en Abadía dirigidas a impedir el desarrollo del jardín unitario perspectivo renacentista: en primer lugar, el quiebro continuo de los ejes, que no permite la extensión del conjunto según un único elemento axial; en segundo lugar, el excesivo desnivel, que hubiera exigido, como se comienza a hacer en la plaza de Nápoles –donde existe un pequeño tramo hasta cuatro niveles diferentes-, un mayor número de terrazas, pues de esta manera la altura de los muros de contención no permiten la continuidad visual y espacial de los distintos elementos, como sucedía en las Villas Imperiale o Giulia, y componen al final prácticamente espacios cerrados sin posibilidad de articulación con el resto del conjunto; y, por último, como ocurría en Cadalso, el desarrollo de los ejes longitudinales de los principales elementos –jardín alto, plaza de Nápoles y jardín bajo- son continuamente cuestionados para crear mayor ambigüedad espacial y romper la excesiva axialidad.

Respecto a este último punto, hay que señalar que en el jardín aterrazado –no en el llano- si la pendiente es muy fuerte, como sucede habitualmente en Italia y España, las terrazas siempre presentan el eje principal de menor extensión que el transversal o secundario, mucho más largo (dos ejemplos son la Villa d’Este y San Lorenzo de El Escorial), pero en los ejemplos más evolucionados del tipo en la península itálica buscan el engarce estructural del conjunto de terrazas con la potenciación de dicho eje principal, generalmente mediante la introducción de elementos plásticos y arquitectónicos que marcan su continuidad, herramienta compositiva que no se da en España, como se puede ver en múltiples ejemplos, como Abadía o el mismo Monasterio de El Escorial.

En el jardín alto de Abadía el eje principal, que articula el mismo con la casa y el acceso a la villa, es de menor extensión, siendo el mayor el perpendicular, como es lógico, pero éste parece que se apoyaba en dos fuentes simétricas que potenciaban esta ambigüedad; de nuevo en el jardín bajo sucede lo mismo: el desarrollo axial principal, que sería el de la plaza de Nápoles y las dos calles paralelas hacia las Capillas del Reloj y Cleopatra, se ve enfrentado a tres ejes, al menos: dos perpendiculares de mayor longitud –uno interior que uniría las fuentes del jardín bajo y otro que constituiría un paseo por las capillas- y un tercero paralelo que uniría, con sucesivos quiebros menores, la casa, el jardín alto, el escudo del muro de contención y la Capilla Dórica. La plaza de Nápoles, la más italiana, aparece más equilibrada, aunque el hecho de acceder a la misma por la esquina sudeste y que el eje de la fuente no se corresponda en su parte septentrional con el viario del jardín bajo o en la

contraria, al sur, no contenga un elemento compositivo concluyente, proporciona, sin duda, una complejidad espacial importante.

Para ordenar esta composición trabada y asimétrica –con ligera forma de esvástica, como en Valsaín- se introduce la ya señalada gradación renacentista, utilizada en los jardines italianos de forma paralela al desarrollo axial de los espacios de la villa y que evoluciona ampliamente en España. Aquí en Abadía, a partir de las descripciones literarias, se hallan todos los elementos teóricos del sistema, al que se añade, como pieza típica española, la huerta³⁹. La sucesión es rica, pues entre el jardín de cuadros y el huerto –en el jardín bajo- se encuentra un elemento intermedio, muy ordenado y formal, la plaza de Nápoles; y entre la huerta y el exterior, con el soto de caza y el río, delimitados por el fuerte muro y sin permitir, en principio, la continuidad visual, se soluciona brillantemente⁴⁰ con estos cubículos horadados en el cerramiento que relacionan el mundo salvaje, externo, con el huerto interior, y cuyas piezas de engarce –las capillas- beben de ambos mundos, pues son arquitectura y a su vez grutas <<naturales>>, donde se consigue la deseada fusión entre naturaleza y artificio⁴¹.

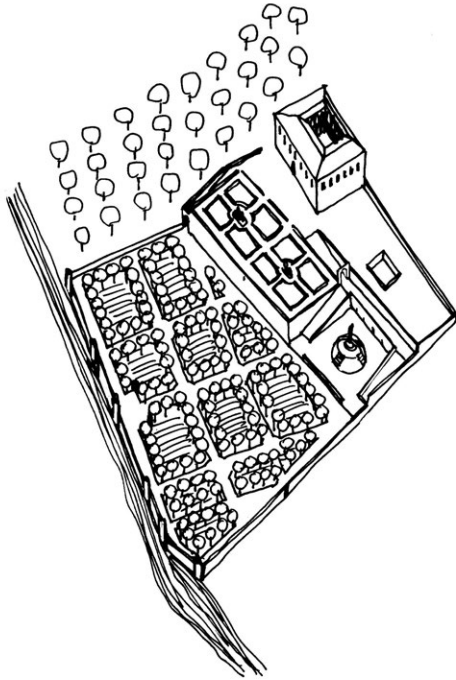
El conjunto proveniente de la articulación de tipo hispanomusulmán de los ámbitos yuxtapuestos que componen Abadía se ha querido ver como un espacio fragmentado y diversificado del jardín manierista de finales del siglo XVI⁴², pero sin coordinarse sus componentes para crear un conjunto total⁴³; hay que señalar, en cambio, que estos jardines no pueden ser considerados manieristas en el sentido espacial, puesto que no provienen de la destrucción de un espacio unitario perspectivo, sino de una tradición de jardín hispanomusulmán.

En cambio, se pueden denominar manieristas en el sentido de utilizar la dialéctica entre naturaleza y artificio, como demuestran los elementos ornamentales del jardín: figuras recortadas en la vegetación, así como bromas de agua ocultas en fuentes y caminos, cuatro órganos de agua, sin contar con las seis puertas cubículos ya citadas, denominadas grutas por su tratamiento ornamental naturalista y por su carácter estancial, en la zona más salvaje del jardín, que se abre a su vez al mundo indomesticado exterior, representado por el río que pasa a sus pies. Esta manera de <<capturar>> un paisaje, de crear un <<cuadro>> mediante la apertura de huecos en el muro multiplicando la complejidad espacial del jardín mediante la posibilidad de su visión.

De la misma forma que en el resto de los jardines españoles, aunque en menor medida, pues Abadía no posee galerías, pórticos ni torres que estructuren el jardín ni la casa permite la interrelación con éste, dada su masividad volumétrica⁴⁴, existen dos herramientas proyectuales de tipo hispanomusulmán en su organización, aparte de la articulación quebrada: primero, la disposición de la terraza superior, claro antecedente de El Escorial o Boadilla del Monte –aunque asimétrica respecto al plano bajo-, es decir, una pieza del jardín asociada a la residencia que se introduce en la terraza inferior, de mayor dimensión, como respuesta compositiva a la topografía –el aterrazamiento-, que fija las pautas de la organización del jardín, con sus conexiones –rampas- y muros de contención, cuyo tamaño, como ya se ha tratado más arriba, delimitan demasiado los ámbitos del jardín y su organización impide la unidad perspectiva italiana, aunque la contraposición del macizo del jardín alto con el vacío o rehundido de la plaza de Nápoles resulta muy sugerente; y, por otro lado, la conjunción final de todos los fragmentos espaciales se realiza en un recinto

geométrico cuadrangular, como sucede en los jardines hispanomusulmanes.

Además, parece que los elementos plásticos de tipo escultórico y fuentes, que, sin datos seguros, deberían haberse situado en apoyo compositivo del jardín, tendrían más bien la función de centralizar las piezas acabadas en sí formalmente o romper la axialidad principal del jardín, para generar una ambigüedad espacial, más que como componentes del desarrollo perspectivo y axial del conjunto.



Vista axonométrica del conjunto

Aparte de esta raíz musulmana no se debe olvidar, como ya se ha señalado, las nuevas ideas humanistas provenientes del mundo clásico referentes a la Naturaleza y su relación con el hombre, paralelas a la implantación del espacio unitario renacentista de tipo perspectivo, que comienzan a introducirse en España, y que en Italia favorecieron un retorno al gusto por la vida campestre, lo que repercutió también en la evolución tipológica del jardín y la villa. El punto de conexión entre estos jardines italianos y Abadía se encuentra, no sólo en la segura visita de aquéllos por el duque de Alba en sus viajes a Italia, sino por su vinculación con Nápoles antes de ser nombrado virrey. Su tío, Don Pedro Álvarez de Toledo⁴⁵, fue el anterior virrey de Nápoles, entre 1532 y 1553, y constituyó un claro modelo de gobernante humanista para su sobrino. De gustos jardinísticos cercanos a los de los Médicis -no en vano su hija, Leonor de Toledo, era la esposa de Cosme de Médicis, Gran Duque de Toscana-, utilizó como ellos la modificación del entorno de sus residencias como manifestación de su poder, apoyada por la mitología, para exaltar la figura del estadista y recrear la imagen del propio país, Nápoles, en este caso, a partir de un lenguaje cultural nuevo todavía en la Península y que luego fue desarrollado por Felipe II.

Las coincidencias formales entre los jardines napolitanos de la etapa española y los de Abadía han sido estudiadas y parecen evidentes⁴⁶: no sólo los trazados

esquemáticos, con pérgolas y un importante conjunto escultórico, sino también por el colorismo utilizado en ambos, las fuentes de contenido mitológico (con temas recurrentes, como la de Neptuno, el Monte o los Caballos), y el hecho final de haber trabajado en los jardines de ambos virreyes Francesco Camilliani, sin contar la relación al nombrar, en Abadía, plaza de Nápoles al recinto principal del jardín. Además, la búsqueda de similitudes entre los jardines de Abadía y el resto de los jardines italianos es productiva gracias al sencillo esquema de articulación entre los diferentes niveles que posee el jardín: terrazas cerradas por muros laterales se suceden en casi todos los jardines italianos, y relacionadas a partir de rampas adosadas a estos muros se encuentran en la Villa d'Este, en los Jardines Farnesio, en Pratolino, etc.; elementos que sirvan de remate visual a un eje del jardín existen en la Villa Médicis en Roma, en Villa d'Este, en Caprarola, etc. En estos jardines el espacio perspectivo unitario axial renacentista evoluciona hacia un espacio más fragmentado y diversificado cuyos elementos compositivos se coordinan creando un conjunto total, que persigue la confusión del espectador en la dialéctica entre naturaleza y artificio⁴⁷. Además, la ubicación de la villa coincide con los preceptos de Alberti: lugar alto y salubre, con vistas y con agua abundante, que no sea muy frecuentado y aterrazamiento para solucionar la localización en ladera.

Asimismo, en la jardinería flamenca⁴⁸, donde el trazado se desarrolla en el plano, se busca la variedad en el trabajo escultórico de los arbustos y setos y en la ordenación del espacio a partir de pequeños fragmentos yuxtapuestos de carácter cerrado y recargado, rodeados de agua, cuadros multicolores y formas geométricas⁴⁹.

En definitiva, Abadía constituye un jardín de composición mixta e influencias múltiples⁵⁰, con una interrelación manierista⁵¹ entre naturaleza y artificio, incluido en varios planos aterrazados provenientes del jardín en ladera desarrollado en Italia, que se articulan espacialmente al modo hispanomusulmán, es decir, ámbitos fragmentados relacionados mediante directrices quebradas, pero con un tratamiento de cuadros flamenco⁵², donde éstos, la topiaria y la geometría rígida cubrían dichas extensiones horizontales.

Estas tres líneas conductoras del jardín de Abadía son comunes en la mayoría de los proyectos de jardines que promovió Felipe II, en los cuales se aprecia un juego entre la tradición medieval, tanto hispanomusulmana como flamenca, y la modernidad, representada por unas nuevas tendencias naturalistas y un repertorio decorativo clásico⁵³ que reflejan la cultura y el poder del dueño del jardín⁵⁴.

¹ Nacido en 1507, recibió una educación humanística por parte de su maestro lombardo Severo y de su ayo Juan Boscán y fue gran amigo de Garcilaso de la Vega. En 1556 fue nombrado virrey de Nápoles; otros cargos que ejerció fueron los de gobernador de Milán y de los Países Bajos.

² Los datos históricos se han tomado de los artículos de JIMÉNEZ MARTÍN, A. <<Sotofermoso>>, en *Periferia*, nº 2, 1984, pp. 63-77; LOZANO BARTOLOZZI, M. M. <<Cáceres. Jardín de Abadía. El Arca de Albano>>, en *Periferia*, nº 2, 1984, pp. 78-89; ANDRÉS ORDAX, S. y otros. Monumentos Artísticos de Extremadura. Badajoz: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1995, pp. 17-21 y NAVASCUÉS PALACIO, P. <<La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (dir.). **Jardines y paisajes en el arte y en la historia** (actas del curso). Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 63-85. No existen referencias documentales, pues el archivo referente a Abadía fue quemado durante la Guerra Civil.

³ La importación de obras italianas no era un hecho extraño en la España del siglo XVI. Para el

castillo de La Calahorra se encargaron también a Génova materiales labrados en el año 1510 y para el mismo Felipe II se trajeron innumerables piezas.

⁴ Según ANDRÉS ORDAX, S., op. cit., p. 20, existe una fuente similar en la plaza Pretoria de Palermo que se encontraba originariamente en Florencia, en el jardín de D. Luis de Toledo, hermano de Leonor de Toledo, duquesa de Toscana, e hijo de D. Pedro de Toledo –Álvarez de Toledo-, virrey de Nápoles y tío del duque de Alba, y cuyos autores fueron F. Camilliani, que trabajó en Abadía, M. Moccherino y A. Montorsoli. Coincide con estos datos ANÍBARRO, M. Á. La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos. Madrid: Akal, 2002, p. 281, que indica que los elementos de los jardines de la villa que erigió hacia mitad de siglo don Luis de Toledo, según Vasari, fueron construidos por Francesco Camilliani entre 1554 y 1568. Según LLEÓ CAÑAL, V. <<Los jardines de la nobleza>>, en AÑÓN FELIÚ, C. y SANCHO GASPAS, J. L. (edit.). Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 239, Camilliani realizó las fuentes de la villa de D. Luis de Toledo y otra para su padre, D. Pedro de Toledo, con una isleta o *isoletta*, que es la que está actualmente en Palermo. NAVASCUÉS PALACIO, P., op. cit., pp. 79-80 indica que la fuente de la Abadía estaba construida contemporáneamente a la de Florencia de D. Luis de Toledo, por lo que sería una de las primeras de su autor, uno de los principales escultores italianos del momento. Las fotos se las debo a la generosidad de la historiadora del arte D^a Pilar Rivas Quinzaños.

⁵ Ver FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, J., duque de Alba. Epistolario del III duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo. Tomo I. Madrid, 1952, pp. 264-265.

⁶ Tomado del discurso de recepción del duque de Alba en 1919 en la Real Academia de la Historia, citado por WINTHUYSEN, J. de. Jardines Clásicos de España. Madrid, 1930, pp. 42. Enrique Egas, hijo, realizó la portada del Alcázar de Toledo; las trazas para la catedral de Granada y la de Málaga y la etapa inicial de la de Jaén, así como introdujo el tipo de hospital de planta cruciforme, y Juan Guas ejecutó el Palacio del Infantado.

⁷ Asimismo, obtenido del discurso del duque de Alba. Ver WINTHUYSEN, J. de, op. cit., pp. 41 y 42.

⁸ Ver VILLALBA Y ESTAÑA, B. El Pelegrino Curioso ... Ms. finalizado antes de 1577. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886; VEGA CARPIO, L. de. Rimas de Lope de Vega Carpio a D. Juan de Arguijo. Sevilla, 1604 y PONZ, A. Viage de España. Vol. VIII (Edic. facs. Madrid: Joachin Ibarra, 1784, 2^a edic.). Madrid: Atlas, 1972, pp. 18-29.

⁹ El libro IV del tratado de Serlio, donde aparecen dichos trazados, se publicó en Venecia en 1540. Villalpando publicó el III y IV en 1552, dedicados al Príncipe Felipe, por lo que tendrían que estar traducidos antes de 1548. No hay que olvidar que éste poseía un Serlio en italiano desde el año 1541, que debía ser, por tanto, el III (publicado en 1537) o el IV. Para NAVASCUÉS PALACIO, P., op. cit., p. 64, es el libro VI de Serlio el que inspira los trazados de las capillas. Según SEBASTIÁN, S. El Renacimiento. Madrid: Alhambra, 1978, p. 40, la influencia de Serlio en España no llegó solamente por sus libros, sino también por medio del Manierismo francés. El aspecto decorativista francés de dichas puertas, cercano a la obra de Philibert de L'Orme, es evidente, pero parece que el origen de su trazado y composición se encuentra en la obra de Serlio, como ya señaló LOZANO BARTOLOZZI, M. M., op. cit., pp. 86-87.

¹⁰ Cuando lo vio Ponz, Abadía estaba ya en ruinas, pero aún se podían encontrar restos de los elementos del jardín; todavía pertenecía a los duques de Alba. En 1846, según Madoz, era una villa de recreo, aunque muy deteriorada; en 1892 fue vendida por los duques a la familia Flores, actuales propietarios (Ver NAVASCUÉS PALACIO, P., op. cit., p. 64). Tanto en 1920 como en 1941, en las visitas respectivas de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., pp. 43 y 44 y de MARTÍN GIL, T. <<Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba>>, en *Arte Español*, 1945, pp. 58-66, la plaza de Nápoles y el jardín bajo se destinaban a huerta con frutales y prácticamente nada quedaba de las piezas que lo componían. En 1931 fue declarado Monumento Histórico-Artístico el conjunto de palacio y jardines. En 1976 la arquitecto Amparo Berlinches presentó un proyecto de restauración para la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

¹¹ Para realizar la descripción no se han encontrado planos anteriores al siglo XX. El primero es el de Mérida, de hacia 1914-1916, publicado en LAMPÉREZ, V. Arquitectura civil española. Tomo I. Madrid, 1922, p. 55 (tomado de MÉLIDA, J. R.: Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916), tomo I. Madrid, 1924, pp. 254-264), muy inexacto, como el posterior de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 45, de 1920, custodiado en el Real Jardín Botánico de Madrid y publicado por el autor en su libro. Posteriormente se hicieron los levantamientos de Amparo Berlinches en 1976 para el Proyecto de Restauración, los de Dionisio Hernández Gil y los publicados por Alfonso Jiménez Martín en 1984

realizados por él mismo y Francisco Prieto Puerto, etc. Asimismo, las fotos de WINTHUYSEN, J. de, op. cit., pp. 31 y ss., realizadas en 1920, son básicas para el conocimiento del jardín, también en el Archivo del Real Jardín Botánico, como las tomadas en 1941 por MARTÍN GIL, T., op. cit., pp. 58-66. Una de las más antiguas publicadas es la de la plaza de Nápoles en MÉLIDA, J. R., op. cit., tomo III, lám. LI, fig. 85.

¹² Ver LAMPÉREZ, V., op. cit., p. 55 (tomado de MÉLIDA, J. R., op. cit., pp. 254-264).

¹³ Ver PONZ, A., op. cit., p. 19.

¹⁴ Ver id., pp. 20-21.

¹⁵ Ver id., pp. 25-26.

¹⁶ Aquí se encontraría seguramente el corral de leones cerrado con rejas de hierro que nombra el duque de Alba. Ver WINTHUYSEN, J. de, op. cit., pp. 42.

¹⁷ Esta descripción se ha tomado de ANDRÉS ORDAX, S. y otros, op. cit., pp. 19 y 20.

¹⁸ Hay que destacar la reconstrucción gráfica realizada por JIMÉNEZ MARTÍN, A., op. cit., p. 72 en la revista *Periferia*.

¹⁹ Ver RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, pp. 329.

²⁰ Coincidimos con SOUTO, J. L. de. *Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios* (inédito). Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1993, p. 26, que señala que son tan pocos ejemplos que no prefiguran tipo.

²¹ Existen paralelismos en la ocupación de ambos por la mejora de sus propiedades, y en especial las rurales, gusto por la vida campestre y los jardines, de cuyo desarrollo se preocupan personalmente. Ambos conocen y alaban los ejemplos del norte de Europa, que influyen en sus propias construcciones. Si bien hay pocos datos sobre su amplia cultura se cree que sus gustos coincidían en gran medida con los de Felipe II, que son más conocidos. Ver MALTBY, W. S. *El Gran duque de Alba. Un siglo de España y de Europa. 1507-1582*. Madrid: Turner, 1983, pp. 37 y 185-260.

²² Estos datos provienen de HERNANDO SANCHEZ, C. J. <<Naturaleza y Mito en el Nápoles español del Renacimiento: El virrey Pedro de Toledo>>, en *Álbum*, n° 31, p. 72.

²³ Ver MALTBY, W. S. op. cit. p. 91. En las cartas del duque hay pocas alusiones a su vida privada, y las que existen se refieren sobre todo a sus propiedades rurales. En 1555 habla de un jardinero, de los nuevos sistemas de irrigación de Coria y de su plantación de moreras. Más adelante se refiere a las reformas en Abadía, en FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, J., duque de Alba, op. cit., pp. 264-5. Carta a Cristóbal de Mendoza. Frexine, 22 de Julio de 1555. En 1560 recomienda a don García de Toledo al fontanero napolitano de Abadía, en id., p. 516, y refleja en otras cartas preocupaciones por sistemas de irrigación y tasaciones, en id., pp. 268 y 545. Ya anciano, en 1571, escribe a Luis de Ávila y Zúñiga desde Bruselas diciéndole que se va a retirar a <<su Abadía>>, en id., tomo III, p. 627.

²⁴ Ver id., p. 265. Carta a Cristóbal de Mendoza. Frexine 22 de Julio de 1555.

²⁵ El jardín se construyó como símbolo de prestigio, pues expresaba las cualidades un hombre poderoso de su tiempo, similar a los príncipes italianos y a Felipe II: la cultura intelectual proveniente de una esmerada preparación humanística y la exaltación de sus virtudes como hombre de armas. Ver ANDRÉS ORDAX, S. y otros, op. cit., p. 20.

²⁶ La personalidad del duque es muy compleja: incluso escribió poemas y, como se ha visto, protegió las artes, pero se le reconoce como guerrero de un rigor y una crueldad exagerada. Ver MALTBY, W. S. op. cit. p. 74.

²⁷ Se pueden encontrar múltiples ejemplos de este hecho, como el Alcázar de Sevilla (Intervenciones de Carlos V), 1543; Casa de Pilatos, 1560; Jardín del Rey, en Aranjuez, 1560; Jardín de la Isla, en Aranjuez, 1561; Casa de Campo, 1562; La Fresneda, 1563; Valsaín, 1566; jardines del Alcázar de Madrid, 1569; El Escorial, 1570, y otros más del siglo XVI. Aunque algunos jardines reales sí poseen una idea unitaria del espacio, como la Casa de Campo y el Jardín de la Isla en Aranjuez, no se desarrollan en altura. El único caso importante es el jardín de los Frailes de El Escorial, auténtico jardín pensil, articulado mediante escalinatas con la huerta. A pesar de encontrarse completamente integrado en la composición del Monasterio, el jardín de los Frailes se yuxtapone a la gran mole edificada, lo que es muy común en la tradición del espacio arquitectónico español. Esta yuxtaposición del jardín, sin una relación clara y directa con la villa-palacio, se presenta además en los jardines del Alcázar de Madrid y en los de Valsaín. Esto es debido a que el jardín sólo acompaña a la edificación para su ornamento, lo enmarca mediante cuadros de color geométricos extendidos en el plano, sin un plan arquitectónico conjunto, de la misma manera que ocurría en Flandes. Estos escasos ejemplos de jardines, más avanzados, también presentan una clara transición entre la arquitectura y la naturaleza. Así en la Casa de Campo se observa una gradación desde la villa hasta llegar al propio

entorno intocado. Esta transición también es patente en el tratamiento paisajístico del Monasterio del Escorial.

²⁸ Precisamente, el duque de Alba, acompañando a Carlos I en 1534 en un viaje entre Toledo y Ávila, estuvo en Cadalso, y visitó el palacio y jardines.

²⁹ Se han denominado manieristas los jardines donde existe una superación del espacio perspectivo unitario del Cinquecento, como en los Reales Alcázares de Sevilla o en Abadía, compuesto a partir de la fragmentación y compartimentación de pequeños espacios yuxtapuestos, aunque parece más que en estos casos provengan de una herencia musulmana que de dicha superación llevada a cabo en el jardín italiano. Aún así se crea en muchos casos, como en los dos anteriormente citados, conjuntos de fuerte carácter manierista reforzado por la introducción de un repertorio decorativo, aunque no espacial, de gusto italiano. Para CHECA CREMADES, F. <<El Arte Islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI>>, en *Fragmentos*, n° 1, 1984. pp. 23-43, el jardín hispanomusulmán coincide con la mentalidad manierista del siglo XVI, en parte gracias al prestigio del mundo árabe, de gran refinamiento y ostentación, mezcla de lenguajes y que desarrolla una dialéctica entre el interior y el exterior. Este jardín propone placer e intimidad, en oposición a la vida urbana, sentimiento clásico que recogió el tratadista Alberti y se extendió ampliamente en el pensamiento manierista. Hay que hacer constar la presencia de mano de obra morisca en la mitad sur de la España del siglo XVI, que explica la pervivencia de la influencia de su lenguaje.

³⁰ Según NAVASCUÉS PALACIO, P., op. cit., p. 76, tiene un rigor más escurialense que italiano.

³¹ El cuerpo de jardín de cuadros que se introduce en la terraza inferior es un precedente de El Escorial y de Boadilla.

³² Ver JIMENEZ MARTIN, A., op. cit., p. 72.

³³ La Villa Médicis en Roma posee unos elementos que sirven de fondo perspectivo a las calles del jardín, y a la vez son miradores, de manera similar a Abadía. En España, el espacio más alejado de la casa suele ser el huerto, antes de llegar al coto de caza, y su relativa importancia y función impiden su excesiva formalización, de ahí que no se rematen los ejes del viario, y así sucedía en La Casa de Campo, El Escorial, La Zarzuela o Boadilla, entre otros. Pero en el jardín bajo de la Abadía están mezclados el selvático con frutales y huerta, como relata El Pelegrino Curioso, por lo que sería un ejemplo mixto.

³⁴ Sólo se puede medir dicha variación en la Capilla de las Uvas y en la Dórica al aparecer en ambas la planta, pero parece ser similar en las restantes capillas. Ver JIMÉNEZ MARTÍN, A., op. cit., p. 76.

³⁵ Los restos arqueológicos del riego vistos por Pedro Navascués en 1992 no coinciden con esta hipótesis, pues son perpendiculares y paralelos al muro de contención del jardín alto, así como las plantaciones agrícolas posteriores, aunque, evidentemente, ambos trazados no tienen por qué ser originales. Ver NAVASCUÉS, P., op. cit., p. 71.

³⁶ Este es el mismo mecanismo, aunque invertido, de la Villa Imperiale, en Pesaro.

³⁷ En el último tramo, entre la plaza de Nápoles y el jardín bajo, además del quiebro de desarrollo longitudinal del jardín, el del viario que se extiende hasta las grutas no es de 90°, sino agudo, como en el Alcázar de Sevilla.

³⁸ Curiosamente, aceptada la hipótesis de Mérida y Lampérez de la localización del jardín alto en la parte lateral del palacio, sobre la plaza de Nápoles, la gradación sería más perfecta en este fragmento, pues todas las piezas se componen según un elemento axial.

³⁹ SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 26 opina que en Abadía <<no parece haber una especialización funcional de planos>>, como se puede observar en el plano bajo y la plaza de Nápoles, pero el jardín de cuadros tenía una clara definición.

⁴⁰ SOUTO, J. L. de, op. cit., p. 27 lo expresa señalando que el fuerte cerramiento del jardín bajo <<no impide una tensión cierre-ruptura expresada en el gran jardín bajo de la Abadía a través de una serie de nichos que del lado del río Ambroz devienen balcones o arcos triunfales>>.

⁴¹ El valle del río Ambroz presenta todavía un carácter de frescor y umbría, reflejado en su pujante vega hortícola. La visión del conjunto desde la ribera contraria sorprende por la fuerza de la arquitectura de los aterrazamientos y refleja poco la posible gradación entre la residencia y la naturaleza exterior, representada por el río, dada la práctica desaparición de la vegetación del jardín, pero en cambio se conserva, desfigurada, la conexión entre el muro de cerramiento y las puertas con el verdor y frescura del pequeño valle.

⁴² Entre 1540 y 1570 en Italia se construyeron jardines tan importantes como la Villa Castello, Boboli y Pratolino en Florencia y su entorno, y en la zona de Roma el Palacio Farnesio, la Villa Pía, la Villa Médicis, la Villa Giulia, la Villa d'Este, la Villa Lante y Caprarola. Pocos años antes se realizaron el

Belvedere y la Villa Madama, igualmente en Roma, referencias básicas para entender el desarrollo del jardín tridimensional en Italia.

⁴³ Los espacios fragmentados, independientes, finalmente se ordenan mediante su yuxtaposición a través de dichos ejes quebrados, pero la falta de coherencia espacial origina un límite geométrico, una imagen coherente exterior, como en los jardines hispanomusulmanes.

⁴⁴ La imagen del edificio es la de una fortaleza medieval, lejana a la de una villa campestre, visión que ofrecían también los palacios visitados por el duque en el norte de Europa. Es una construcción poco abierta al jardín, que se cierra a él, y lo niega en su potente y ensimismada volumetría.

⁴⁵ Don Pedro Álvarez de Toledo realizó en 1532, sobre el antiguo <<Parco del Paradiso>> de los reyes aragoneses, el <<Parco Reale>>. Ver HERNANDO SANCHEZ, C. J., op. cit., p. 69. Según MASSON, G. *Italian Gardens*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1987, p. 53, estos jardines eran, a principios del siglo XIV, mucho más innovadores que los del resto de Italia, debido a la utilización de la escultura en la decoración de los mismos, ya que perduró con más fuerza la tradición clásica en el área de Nápoles que en el resto del país. El virrey español recibió, sin duda, el influjo de estos elementos supervivientes del Imperio Romano, bien incorporándolos a los nuevos jardines o, simplemente manteniéndolos en los ya existentes. Este programa escultórico mitológico se constituyó en una glorificación de carácter manierista a la figura del virrey, en el que, como su sobrino, reúne la vertiente guerrera, de hombre de estado y militar y la de protector de las letras y humanista. Para don Pedro Álvarez de Toledo trabajaron Juan Bautista de Toledo y Garcilaso de la Vega, según HERNANDO SANCHEZ, C. J., op. cit., p. 68. Ver también RIVERA, J. Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España). Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984, pp. 92 y ss.

⁴⁶ Ver HERNANDO SANCHEZ, C. J., op. cit., nota 10, p. 72. Sobre el jardín napolitano en general, y los de García y Luis de Toledo, ver GIANNETTI, A. *Il giardino napoletano*. Del Quattrocento al Settecento (vol. I). Nápoles: Electa Napoli, 1994, pp. 54 y ss.

⁴⁷ Se utilizan diferentes elementos para conseguir esta interrelación entre lo construido y lo natural: las grutas artificiales, de materiales típicamente manieristas como las conchas, pequeñas piedras, rocas, mosaico, etc. que intentan simular un interior que sorprenda al visitante; uso de elementos fantásticos y extraños, fuera de escala, como en Bomarzo; trabajos sobre la naturaleza, como el ars topiaria; métodos para romper la percepción clara y el entendimiento lógico del jardín, como juegos y bromas de agua escondidas, todo tipo de mecánica lúdica, como órganos hidráulicos, además de espejos, laberintos, etc. La recreación de una serie de elementos decorativos ayudan a la deseada ambigüedad de la percepción: qué es lo natural y qué es lo creado por el hombre. Este modelo, que en la Villa d'Este, Villa Lante o Palazzina de Caprarola se realiza magistralmente a partir de los cambios de nivel de las terrazas, la utilización de escalinatas y escaleras, fuentes y demás elementos arquitectónicos, incluyendo la villa, se lleva a cabo en jardines planos mediante la asimilación de la composición de la ciudad renacentista y barroca, después, al jardín. Ver LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., op. cit., pp. 83 y ss. y sobre el jardín manierista, en referencia a la Casa de Campo, ver RIVERA, J. <<Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI>>, en FERNÁNDEZ PÉREZ, J. y GONZÁLEZ TASCÓN, I. (edit.). *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Tabapress, 1991, pp. 124 y ss.

⁴⁸ MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F. *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986. p.107. También CHECA, F. <<Las construcciones del Príncipe Felipe>>, en ALLENDE, G. (com.). **Ideas y Diseño (La Arquitectura). IV Centenario del Monasterio de El Escorial** (catálogo de la exposición). Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986, p. 26 citan a Calvete de la Estrella, que en su descripción del viaje que hizo el por entonces príncipe Felipe al norte de Europa entre 1548 y 1551, destaca sobre todo la presencia de un jardín cercado llamado la Folía, dentro del mismo Palacio de Bruselas, que poseía una obra importante de arte topiario, así como muchas puertas, calles, salas, cenadores, retretes, estanques, pozos y fuentes que le proporcionaban gran frescura. Las características que presenta la Folía son propias de las realizaciones del jardín flamencas y, curiosamente, la descripción hecha sobre dicho jardín, aunque muy general, podría ser aplicada perfectamente a Abadía. También hay que indicar que el duque de Alba vivió largos años en Bruselas y era seguro su conocimiento de este jardín y de otros similares. Según El Pelegrino Curioso, el maestro del jardín de Abadía era flamenco, lo que refleja perfectamente el interés del duque por la jardinería de los Países Bajos, como Felipe II.

⁴⁹ Estos jardines flamencos no pueden ser considerados como manieristas dado que no provienen de la

destrucción de un espacio unitario perspectivo, sino de una tradición de jardín cerrado, típicamente medieval, resultado de la concentración de la edificación en la constreñida ciudad amurallada. Además, existía un deseo de privacidad del ciudadano burgués que difería de la idea de representatividad de los jardines meridionales, y que se conseguía a partir de una naturaleza muy formalizada y de las arquitecturas del jardín, como ya se ha señalado.

⁵⁰ Hay que recordar el jardinero flamenco y fontanero napolitano, así como las evocaciones literarias del jardín, comunes a los jardines italianos del siglo XVI, o los jardines-anticuarios, como la Casa de Pilatos o el palacio de Bornos. Ver LLEÓ CAÑAL, V., op. cit., pp. 237-238.

⁵¹ También manierista por la utilización de elementos con un lenguaje ecléctico, de culturas a veces antagónicas, que bien se puede poner en relación con los jardines del Alcázar de Sevilla, como el uso de azulejos, plantas olorosas (mirto, arrayán, jazmines, naranjos, cidras, limones), manejo de agua de forma sensorial, elementos que producen un ambiente hispanomusulmán, así como plantas traídas de Alemania y Flandes, geometrización y topiaria exagerada, que son rasgos del jardín del norte de Europa.

⁵² Utilización de azulejos, plantas olorosas (mirto, arrayán, jazmines, naranjos, cidras, limones), manejo de agua de forma sensorial, elementos que producen un ambiente hispanomusulmán, así como plantas traídas de Alemania y Flandes, geometrización y topiaria exagerada, que muestran una jardinería del norte de Europa. Como ya se ha señalado, este eclecticismo era común en la jardinería española del XVI: Felipe II llama a jardineros flamencos, utiliza elementos islámicos e introduce ornamentaciones de gusto italiano. Ver CHECA CREMADES, F., op. cit., p. 43.

⁵³ Ver LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., op. cit. pp. 81. También los jardines de Felipe II poseían conjuntos de estatuaria clásica, además de diferentes elementos artificiosos, como mecánica lúdica, grutas, pérgolas y ars topiaria, como se refleja en NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F. *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 281-282.

⁵⁴ WINTHUYSEN, J. de, op. cit., p. 34 recoge este epitafio de El Pelegrino Curioso que, inventado o no, recoge muy bien estas ideas: <<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/ los 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>>.

1.4.3. EL BOSQUE DE BÉJAR

Se localiza El Bosque de Béjar en esta población de la provincia de Salamanca, en un valle con fuerte pendiente este-oeste y máxima cota en la parte oriental, dentro de una zona montañosa de las estribaciones de Gredos denominada sierra de la Candelaria. Con magníficas vistas, la casa se sitúa en una cota intermedia y a una distancia en línea recta de poco más de 2,5 km desde el palacio ducal, situado en el casco urbano y perteneciente a los mismos propietarios, por lo que constituye una villa suburbana rodeada de jardines. Toda la finca tiene una superficie de 33,5 ha, aunque la parte ajardinada con el palacio y edificaciones anexas supera escasamente las dos hectáreas.

El lugar del asentamiento es propicio a la creación de jardines, pues tiene un clima suave en verano, una vegetación boscosa o de soto y la cercanía de las cumbres nevadas que proporcionan el agua necesaria a través del arroyo Garganta del Oso¹, aunque los inviernos son extremadamente fríos.

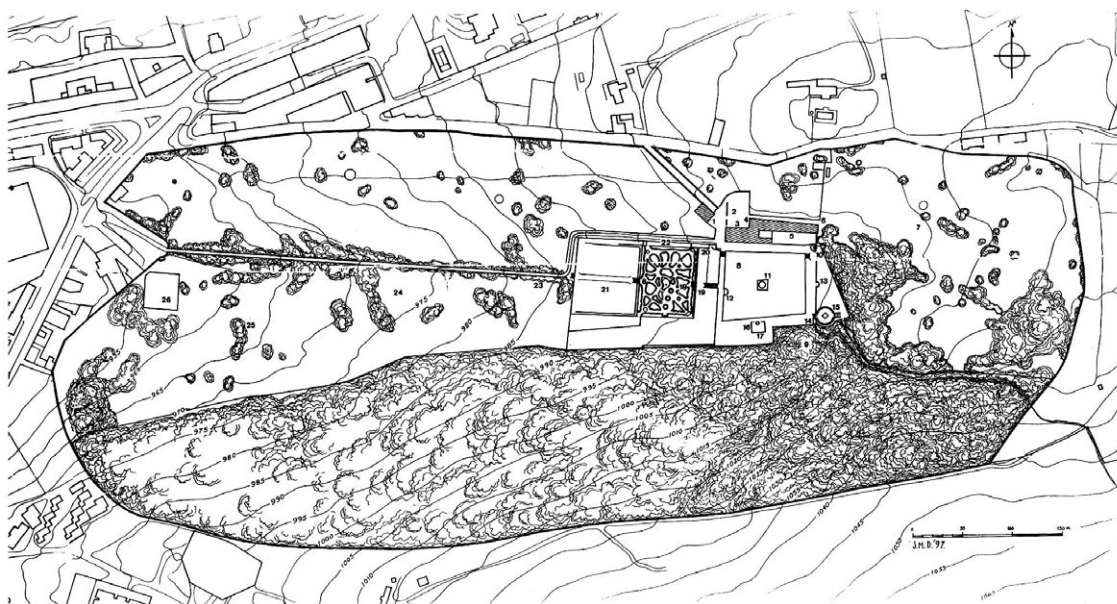
El Bosque de Béjar² sería el punto final de la evolución de un conjunto avanzado de jardines nobiliarios castellanos que constituyen una línea paralela al desarrollo del jardín real de Felipe II; los dos ejemplos anteriores, Cadalso de los Vidrios y Abadía, recogen de una manera temprana los conceptos de aterramiento, gradación espacial y concatenación unitaria perspectiva, tamizados por una componente heredada de índole hispanomusulmana que proporciona complejidad y riqueza espacial a dichos jardines, y será en Béjar donde se alcance una mayor perfección en el tipo en ladera.

El común de Béjar³ poseía el denominado <<prado sanjuaniego>>, del cual se apropiaron los duques de Béjar, así como <<Las Bañaduras Altas>>; ambas fincas fueron incorporadas a un coto de caza que disfrutaban los nobles desde la época medieval, cuando en 1396 la Villa pasó de ser de realengo a señorío. Entre 1453 y 1488 se documentan las primeras edificaciones y ya en 1555 se denominaba <<El Bosque>>, con la III duquesa María Teresa de Zúñiga, año en el que la Villa entabló un largo pleito con sus señores por dicha usurpación y, además, por el desvío del curso del arroyo Garganta del Oso, entre otros asuntos⁴. Esta duquesa introdujo gamos y ciervos en la finca cuya alimentación exigió se hiciera con diversos impuestos, impedido por el fallo del pleito, aunque El Bosque permaneció en manos de la casa ducal; tuvo diferentes usos a lo largo de su disfrute, pues, además de finca pecuaria, fue cazadero y finca de recreo.

1567 es la fecha grabada en el dintel de una puerta en la pequeña plaza de acceso al conjunto que señala la construcción del palacio por el IV duque, D. Francisco de Zúñiga y Sotomayor⁵, cuyo título ostentó entre 1565 y 1591; algunos autores piensan que el edificio provenía de una reforma de los preexistentes, pues la duquesa precedente, Dña. Teresa, había realizado unas construcciones en 1537⁶. Seguramente contemporáneos serían el estanque y la captación de agua, sobre un antiguo lago que recogería los arroyos



Vista aérea. Digital Globe, 2005. www.google.earth.com



Planta general. José Muñoz Domínguez, 1997. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1997

cercanos, obra denominada <<la regadera>>, y el paseo arbolado⁷. Parece que el estanque, en un primer momento, no era más que una <<charca con cerramiento de piedra por la parte de abajo>> y paredes laterales que requirieron diversas reparaciones posteriormente⁸. La cerca que delimitaba El Bosque, como operación de separación de la finca frente a las propiedades del Concejo de Béjar, existía al menos desde 1568⁹, que como la casa, se construyó antes de dirimirse la querrela en contra de la casa ducal. Entre 1583 y 1585 se realizó una huerta y se plantan olivos, para lo cual se roturó el terreno y sobre él se hizo una plazuela¹⁰.

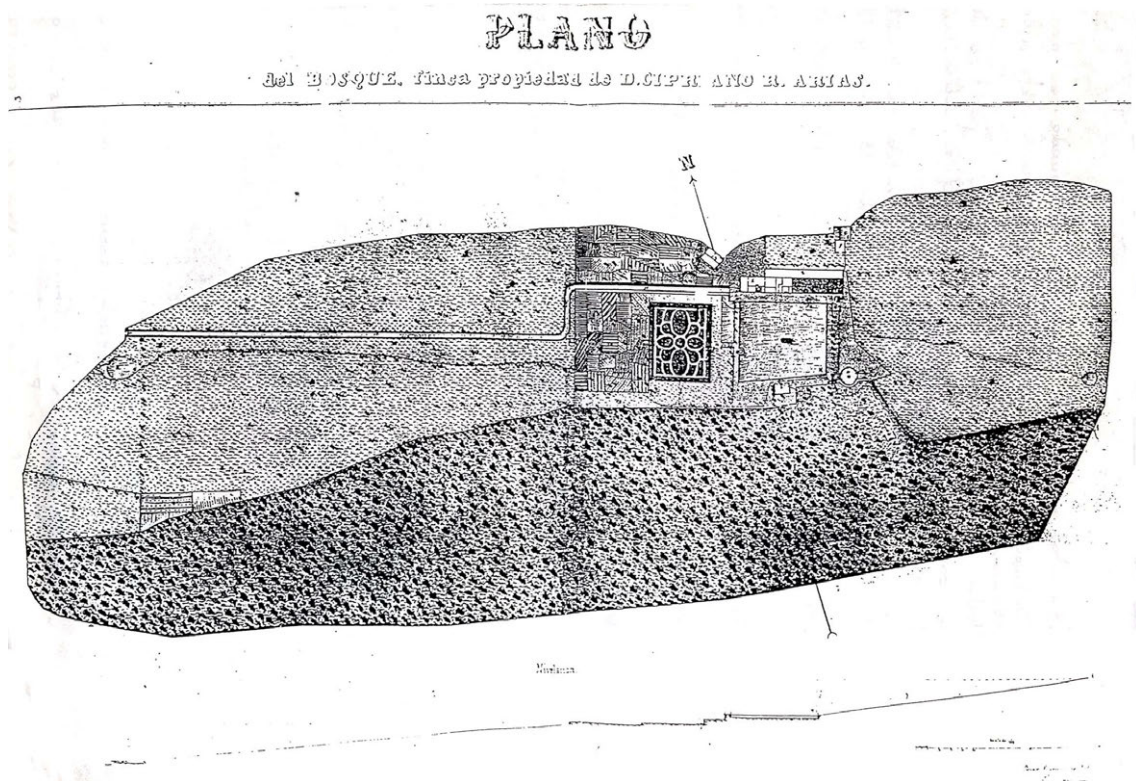
El jardín¹¹ está compuesto por seis niveles dentro de un gran bosque de robles y castaños, un soto y huertas¹², cercado completamente: los dos niveles extremos lo constituyen los Prados Bajo y Alto, y los cuatro centrales se formalizan en terrazas unidas por un eje longitudinal en dirección a la pendiente, cuya prolongación vincula en línea recta el jardín, que no la vivienda, con el palacio de los duques de Béjar en esta ciudad¹³, aunque no de forma física –es decir, sin corresponder a un recorrido continuo completo-. Desde el puente de la Corredera una avenida arbolada de olmos, hoy desaparecida, vinculaba la ciudad con la puerta de la Justa¹⁴, entrada principal a El Bosque, en su parte occidental, y que se prolongaba, pues coincidía, con el eje principal hasta alcanzar los jardines formales.



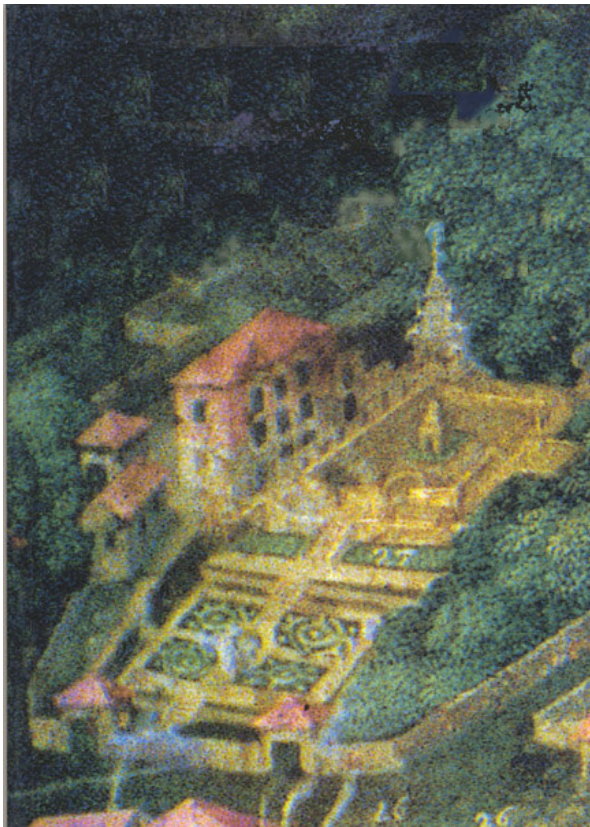
Vista del plano inferior

La casa se encuentra aneja a la cuarta terraza, desde la inferior, aunque su cota es la del último nivel, que gira y abraza por el norte la plataforma inferior. Hay un acceso a este nivel que se realiza a poca distancia de la residencia; en cambio, el principal desde la ciudad, al oeste, se encuentra en el punto más bajo y coincide con el eje de ordenación, una avenida de olmos de 400 m –hoy fresnos y chopos-, que cruza el denominado Prado Bajo, para, tras sortear el jardín y, paralelo a dicho eje, superar la pendiente y alcanzar la casa.

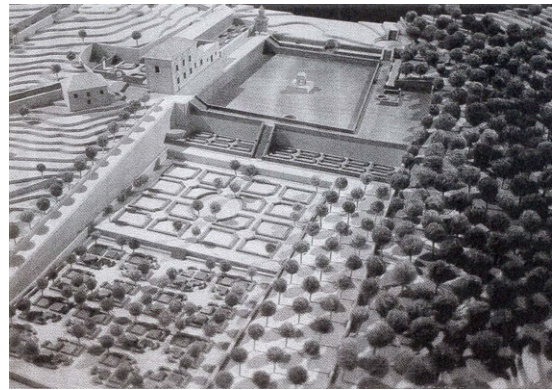
Esta avenida, rodeada del cazadero, constituiría el primer nivel, donde se encontraba la Fuente de la Reina, su merendero y el estanque bajo, menor que el superior, que surtía de agua sobrante proveniente del riego de los jardines al Tinte del Duque, fundado en 1591¹⁵; a través de unas escaleras coincidentes con el eje se salva un pequeño desnivel y se accede a la primera terraza, todavía delimitada por sus muros y dedicada a huerta¹⁶ –perdida hoy en día, a excepción de algunas piezas del sistema de irrigación-, con forma rectangular y unas dimensiones de 77,50 x 68,50 m, y desde la cual se accede por una escalera similar al actual jardín ornamental, en la segunda terraza. En las imágenes antiguas aparece éste formalizado como el típico jardín de cuadros



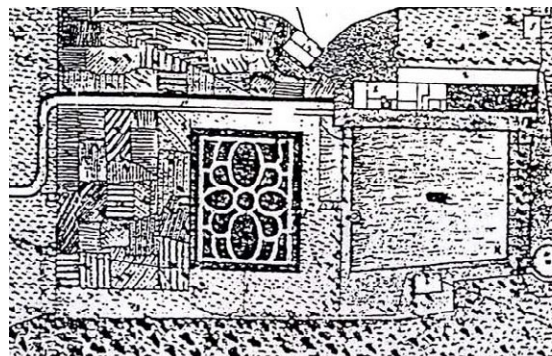
Planta general del Bosque. S.i., h. 1871



Vista del Bosque de Béjar. Ventura Lirio, 1727.
DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J.
(Coord.), 1997



Maqueta del espacio central de El Bosque.
DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J.
(Coord.), 2003



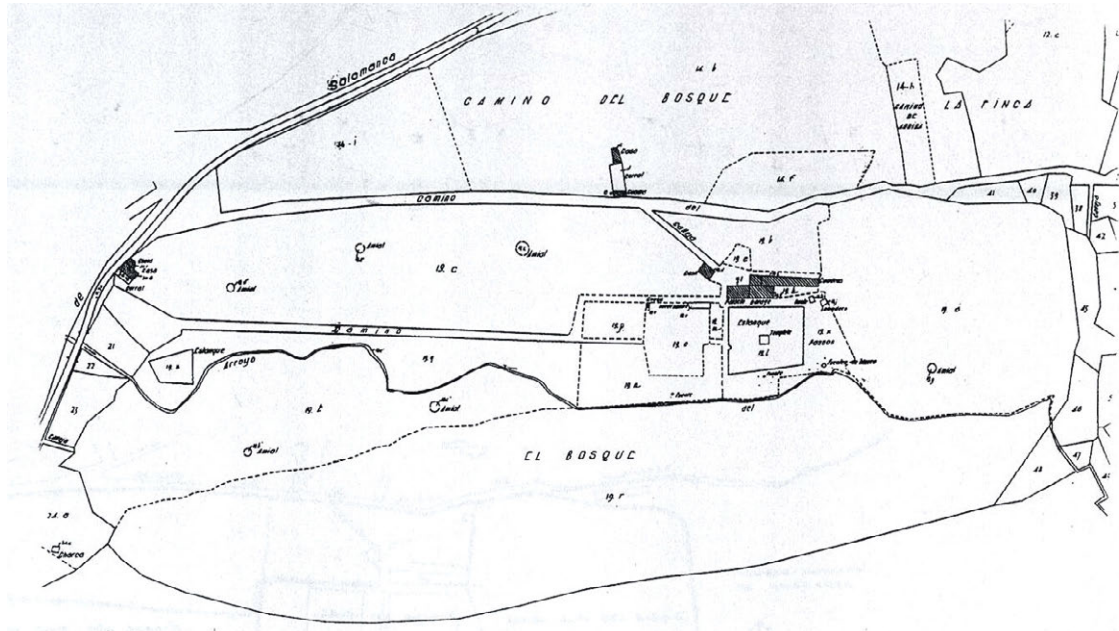
Detalle de la planta general del Bosque. S.i., h. 1871

regular que se regaba desde el estanque superior mediante unos canales todavía existentes; su trazado en el Seiscientos, que se desconoce¹⁷, desapareció a finales del XIX al ser sustituido por un jardín romántico pero muy formal y con un importante arbolado de coníferas: rodeado de un paseo perimetral, el viario curvo presenta una figura vegetal, con cuadros en forma de óvalos que organizan una cruz lobulada con doble simetría, dentro de un rectángulo de menor ancho y profundidad que el anterior. Esta terraza tiene cuatro fuentes, dos de ellas exentas en ambos extremos y opuestas, cada una con taza circular; la primera lleva una figura de niño de plomo con un ánade y una pila del siglo XVI y, la segunda, muy sencilla, con otra taza circular sobre fuste y varios surtidores, también de esta época. La tercera fuente, denominada del Escudo, adosada a un muro y con un gran escudo de D. Francisco de Zúñiga, que es contemporánea al jardín, tiene juegos de agua o burlas, dentro del carácter lúdico de tipo hidráulico que proliferaba en la segunda mitad del siglo XVI, como se observa en los jardines de Felipe II y en la cercana Abadía; la última fuente es la llamada del Mascarón de la Ría, situada en el centro y también original.

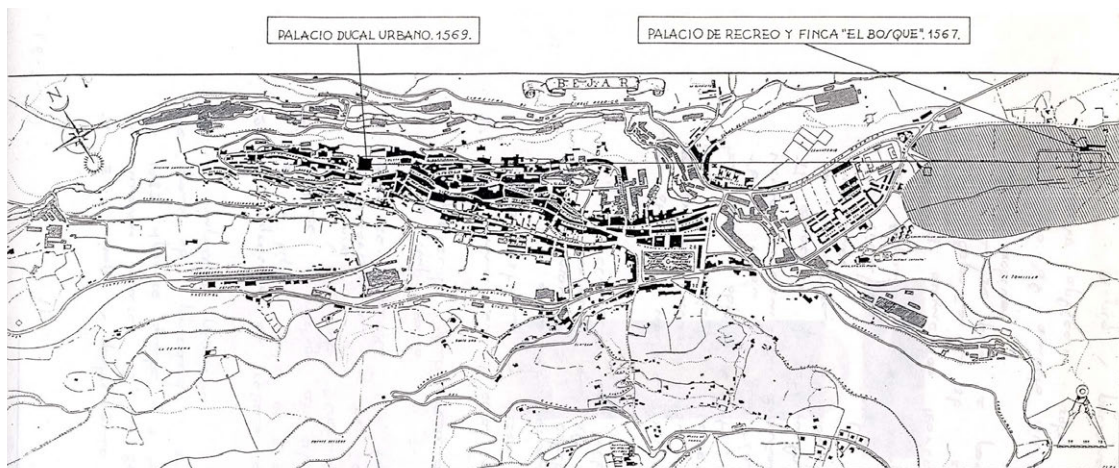


Vista del plano inferior

Una escalera coincidente con el eje longitudinal permite subir hasta una terraza intermedia, de menor profundidad y con el mismo ancho que la inferior, anteriormente ajardinada con dos cuadros alargados y actualmente, en la mitad septentrional, con una pérgola de hierro del siglo XIX que en el cruce con el eje principal presenta una glorieta del mismo material y, al sur, una comunicación con el soto exterior; desde dicha plataforma, por una escalera similar a la anterior, pero de mayor longitud, se supera el fuerte muro de contención que sirve de presa al estanque, situado en la terraza superior. Sobre dicho muro un paseo elevado arbolado lleva desde la casa hasta la zona sur de dicha terraza, que es la más extensa. El estanque, de espléndidas dimensiones (aproximadamente, 5.300 m²)¹⁸, se alimentaba a partir de unas captaciones y desvíos del arroyo Garganta del Oso realizados a mediados del siglo XVI. De forma trapezoidal, con el lado sur girado para dirigir la vista hacia la Puerta de la Villa de la muralla medieval, hoy desaparecida, se rodea de un antepecho pétreo con fustes intermedios que albergarían una pieza escultórica o decorativa; en el centro se encuentra una isla probablemente original¹⁹, con un pabellón o glorieta del siglo XIX, insertada en el eje principal. Desplazado de este eje se encuentra el cubo del desagadero, con el sistema de compuertas. En el borde norte el muro es más alto, pues se absorbe en él la siguiente terraza, estrecha y en forma de L, donde se encuentra la casa y las



Trabajos topográficos del catastro parcelario. Instituto Geográfico de Salamanca, 1932. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., 1999



Localización de la finca El Bosque en el contexto urbano de Béjar, según José Muñoz Domínguez. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., 1993



Usos previstos de la finca de El Bosque. Ayuntamiento de Béjar, 1992

Aprovechamiento de las aguas del Arroyo del Oso, según José Muñoz Domínguez. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., 1993

dependencias de servicio; una escalera sobre el paso permite el cambio de nivel entre ambas plataformas.

Esta estrecha terraza se remata visualmente en su parte oriental con la fuente más monumental del jardín, la denominada de la Sábana, muy arquitectónica y que parece realizada en dos momentos históricos o, al menos, con elementos aprovechados, pues está compuesta por un gran cuerpo de piedra barroqueña de austero trazado renacentista rematado con una pieza barroca que alberga el escudo de los Béjar, de comienzos del siglo XVIII. La exigua lámina por donde vierte el agua –que da nombre a la fuente- se cobija en un arco de medio punto con grandes escudos en la clave y enjutas, todo ello en granito; la taza, baja y polilobulada, rodea la fuente por tres lados, animados por otros cuatro pequeños vasos a modo de mascarones que organizaban diversos juegos acuáticos. Al girar la terraza donde se localiza la Fuente de la Sábana el muro de contención, al este del estanque, traza un pequeño semicírculo con un banco corrido excavado en el nivel inferior dentro de otro mayor sobre él, la exedra, seguramente cubierta en origen con un emparrado, que marcan el final del eje.



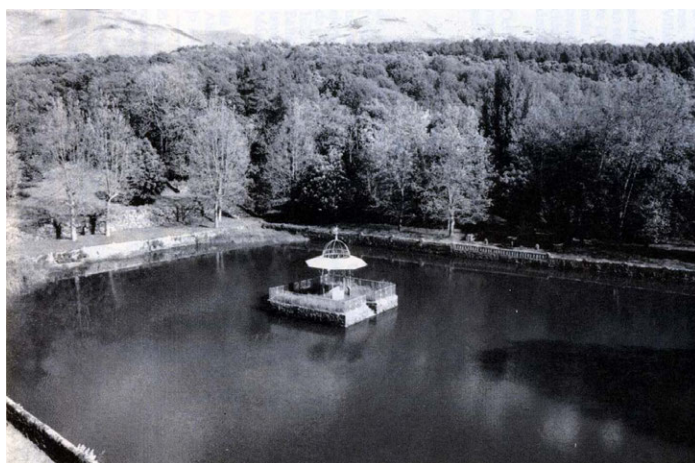
Vista del plano superior del estanque y escaleras al plano intermedio

Sin duda de gran interés es la resolución del lateral sur, con dos espacios a modo de plaza o estancia: al primero, rectangular y pavimentado, se accede desde el paso sobre la presa rodeando el estanque; presenta un cerramiento perimetral de poca altura en forma de U, con bancos corridos en ángulo y en el punto central del lado enfrenteado al elemento acuático una pieza granítica de tamaño considerable que ostenta un escudo del propietario; el cuarto lado se abre al paseo anejo al estanque, que a su vez se hace visible al horadar el antepecho de piedra mediante balaustradas, como sucede en Cadalso, para poder ver las naumaquias o los paseos en barca. Una fuente circular sobre su fuste con vaso bajo octogonal, denominada de los Ocho Caños, delimita virtualmente hacia el norte el espacio de la plaza, junto a dos pequeños mojones, pues no lo cierra físicamente.

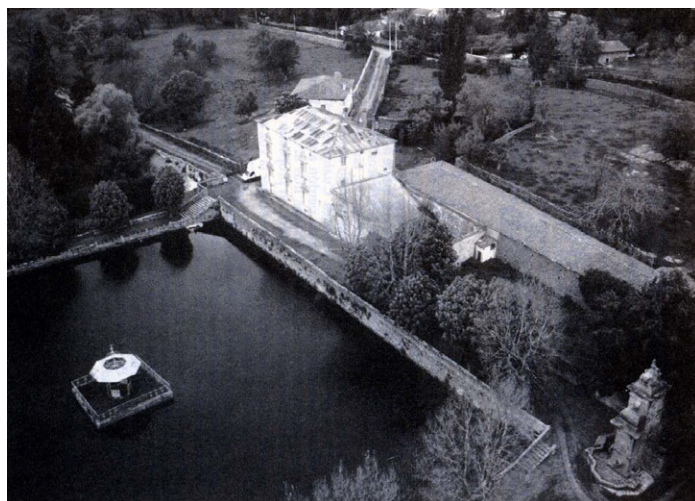
Bordeando el estanque, tras superar este espacio rodeado antes por una olmeda, se llega a unas escaleras que permiten el cambio de cota y alcanzar las huertas de arriba y el cazadero tras superar el muro de contención oriental; estas escaleras dan paso a la segunda estancia, la rotonda o plazoleta alta, conceptualmente similar a la anterior y con los mismos elementos, pero resuelta de forma totalmente diferente: el cerramiento es circular, también con bancos corridos, pero formando el círculo completo, expresada su centralidad mediante una fuente hundida romboidal, al modo hispanomusulmán²⁰.



Vistas del jardín de cuadros y de la fuente de la Sábana. Fotos Javier de Winthuysen, h. 1920. *Archivo Real Jardín Botánico*



Vista del estanque, h. 1990.
DOMÍNGUEZ GARRIDO, U., 2001



Vista del estanque y palacio, h. 1990.
DOMÍNGUEZ GARRIDO, U., 2001



Vista del espacio
enfrentado al estanque.
Foto José Muñoz
Domínguez. *MUÑOZ
DOMÍNGUEZ, J., 1997*

Enfrentadas a las anteriores, otras escaleras trepan por la pendiente hacia el Prado Alto, con las huertas de arriba, ordenadas y hoy desaparecidas –se desconoce su trazado-, y el cazadero posterior, surcado por avenidas convergentes que se cruzaban en el exterior de la finca, cubiertas algunas por folías –celosías con trepadoras-. La sucesión de ambas estancias y el paseo al borde del estanque marcan, como ya se ha dicho, una dirección que forma el conjunto con la antigua Puerta de la Villa de la muralla medieval de la ciudad, no paralela al eje central, sino convergente en un punto exterior al este del jardín. En los planos inferiores esta visual no se refleja en la forma de las terrazas, perfectamente rectangulares, sino en los propios árboles exteriores de la zona meridional, que siguen dicha alineación, pues parece un camino que se trazaba en esta dirección a una segunda puerta en la cerca, más meridional que la de la Justa²¹, acceso que se puede ver en el cuadro de Lirio.

La casa, inacabada y con uso de recreo no permanente, presenta un fuerte volumen al estanque, con cuatro niveles en esta fachada meridional: dos principales, con tres ventanas por planta con magníficos dinteles²², y uno bajo, en contacto con el jardín pero sin prácticamente aperturas a él, y el ático. El acceso principal, en la fachada septentrional, se realiza en la primera planta, pues la inferior la absorbe el cambio de nivel; una pequeña plaza, donde se celebraban las fiestas del campo, distribuye este acceso a la casa, la capilla, una zona de servicio posterior y las caballerizas, con una puerta adintelada de granito con la inscripción de 1567 y el nombre del promotor, D. Francisco de Zúñiga y Sotomayor, seguramente desplazada de la portada principal, donde hoy existen dos grandes pilastrones, así como una casa de servicio con porche, denominada del Bosquero o de Oficios, donde vivían los guardeses o bosqueros, así llamados ya en 1577, girada respecto al resto del conjunto, y, entre las dos viviendas, una amplia rampa hacia el estanque. Un cuerpo de una planta pero de considerable altura prolonga la fachada principal, la meridional, de la casa hacia la fuente de la Sábana, que se alcanza ya con un muro de mampostería; cierra esta pieza arquitectónica un espacio libre posterior donde se abre una amplia nave de un nivel de edificaciones auxiliares –no visibles desde el jardín- que albergan las caballerizas, cuyo testero occidental es la capilla ya mencionada, dedicada al Cristo de la Expiración.

Una vista ideal realizada por José Muñoz Domínguez²³ presenta una hipótesis de gran belleza: la primera terraza se considera un jardín formal con una retícula jerarquizada formada por una calle central más importante, la coincidente con el eje longitudinal, y cuatro cuadros subdivididos a su vez en otros cuatro, con setos bajos y placitas en los cruces; en el plano siguiente, el actual jardín romántico, aparece un esquema similar, pero de menor densidad vegetal y con fuentes en la glorieta central y en los encuentros de los cuadros; en la terraza estrecha, asimismo, se disponen dos grupos de seis pequeños cuadros cada uno y, ya en el estanque, la isleta con templete de piedra, cuadros o arriates similares a los de la terraza anterior en la parte oriental, acompañando la exedra y, sobre ella, dos cuadros con cuatro menores a su vez y plazoleta con fuente central, descoordinada con la estancia redonda; por detrás de ésta y de la Fuente de la Sábana se introducen los caminos convergentes con folías; en el acceso directo a la casa dibuja el autor, en la

REPORTAJE FOTOGRÁFICO 2005



Vista del acceso desde Béjar



Vista del estanque y la isla



Vista del palacio



Vista del jardín de cuadros y palacio



Vista del jardín de cuadros y escalera



Vista del estanque y palacio



Vista de la estancia circular



Vista del estanque e isla desde el palacio

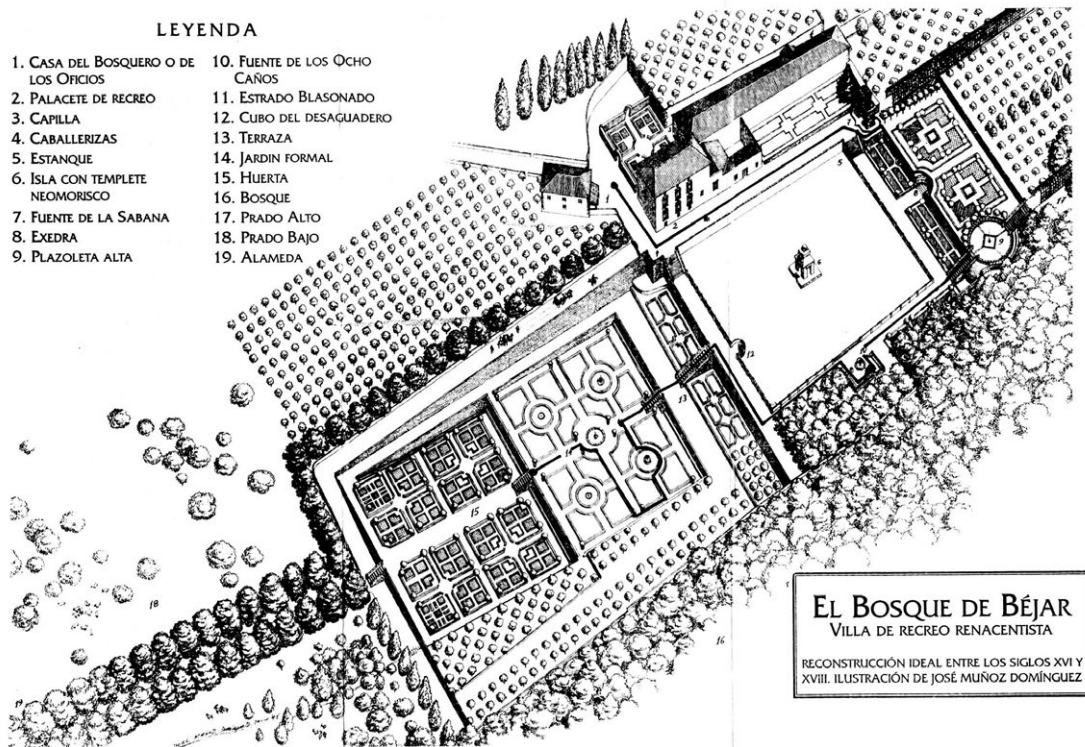
plaza, otros sencillo jardín de esquema cuatripartito y más arriates alargados entre las caballerizas y el paseo de la Fuente de la Sábana, más discutible.

El Bosque de Béjar constituye un ejemplo similar a los jardines ya vistos de Cadalso y Abadía, pero la aceptación de los presupuestos compositivos italianos renacentistas (como la organización secuencial de los espacios libres de la villa según un gran eje de simetría que, además, relaciona de forma gradual el cazadero exterior con el jardín más formal) es claramente superior al de dichos ejemplos, a pesar de contener dispositivos provenientes de la tradición española, como el hecho de que el elemento generador del conjunto, la vivienda, se encuentre separado de dicha estructura axial.

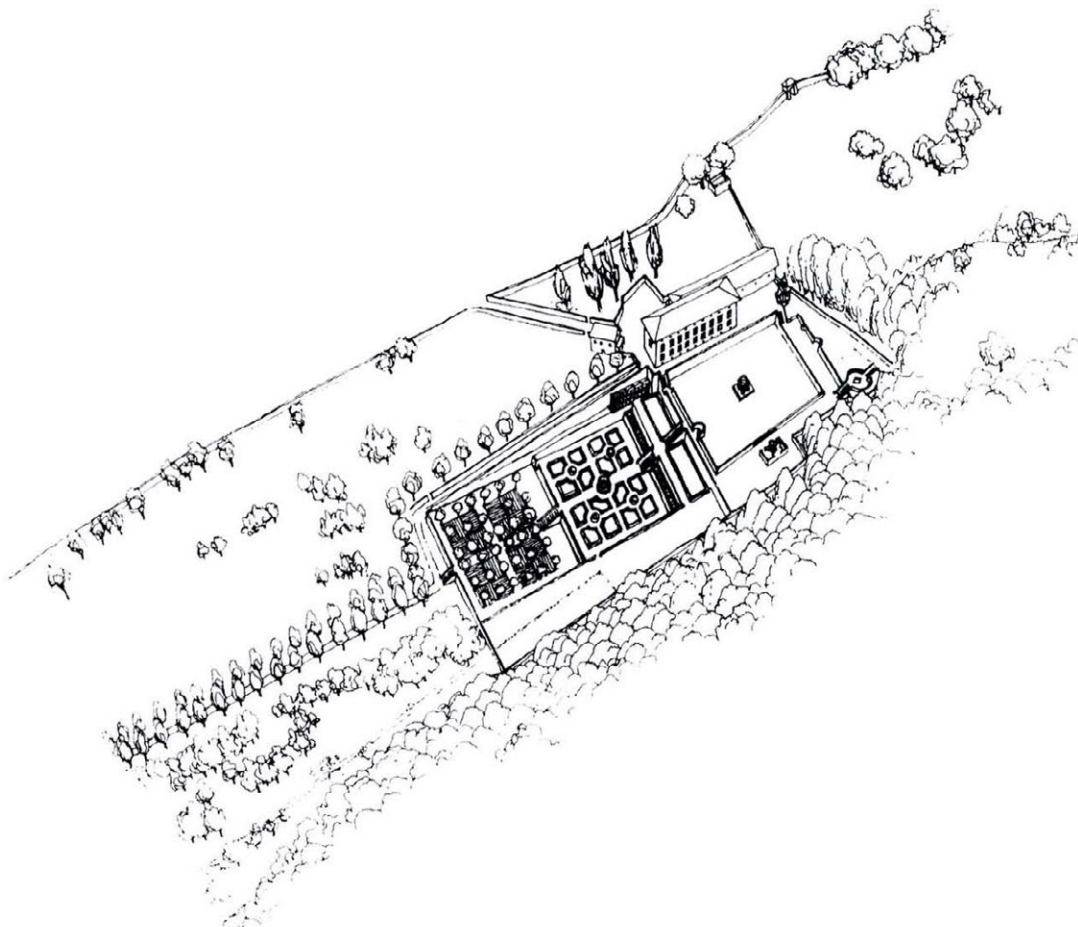
La disposición independiente respecto del jardín de gran parte de las residencias hispanas, como en este ejemplo, o, al menos, sin relación axial con el conjunto principal, como en Cadalso, Abadía, el Alcázar o el Buen Retiro, supone en la jardinería española un continuo proceso de autoafirmación del jardín respecto al edificio, que se ve reflejado en la separación efectiva en el Jardín de la Isla, en La Granja o en la Casita de Abajo de El Escorial de la pieza de cuadros, que canónicamente siempre estuvo íntimamente relacionada con la residencia en la arquitectura ortodoxa de jardines, respecto a la casa. Una de las razones de este hecho lo constituye el propio carácter arquitectónico del jardín y, por tanto, jerárquicamente igual al de la arquitectura de la casa, factor que propicia, si no su independendencia total, al menos su equivalencia compositiva.

La casa del Bosque de Béjar, entonces, no se encuentra situada en el eje de ordenación del jardín, aunque al menos la fachada a éste es paralela a dicho elemento axial de ordenación; diversas casas de servicio prolongan esta dirección para aprovechar la orientación mediodía, hacia la Fuente de la Sábana. La localización de este conjunto residencial en la esquina noroeste del estanque, en el cruce generado por el camino de acceso y el paso sobre la presa con una de las dos calles paralelas al eje principal –la septentrional-, se equilibra con la introducción, en el extremo opuesto del estanque según su diagonal –el sudeste-, de un conjunto de dos estancias con sus respectivas fuentes que conforman la otra calle paralela ya citada.

Conscientes de la importancia del elemento axial que organiza la secuencia espacial, se apoya éste sucesivamente en varios elementos plásticos y acuáticos, ante la falta del soporte fundamental de la casa: semicírculo con banco, isla, escalera a la terraza intermedia, escalera al huerto, fuente central y puertas. Pero, como sucede en el resto de los jardines españoles, este eje principal, sin duda el estructurante del conjunto, ve restringida su importancia mediante, primero, la multiplicación del mismo en la terraza del estanque, pues se dobla, y, segundo, la singularización de los dos ejes laterales paralelos –el meridional, con un pequeño giro-, pues no acompañan el desarrollo del gran eje, sino que le restan preponderancia con su excesiva formalización: el septentrional, rematado perspectivamente con la fuente principal del conjunto, la de la Sábana, y el meridional, con una interesante agrupación de dos fuentes con sus ámbitos de bancos corridos y su remate visual fuera del jardín en la Puerta de la Villa, lo que obliga al giro del estanque, que continúa con las



Reconstrucción ideal, según José Muñoz Domínguez. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., 2001



Reconstrucción ideal. José Muñoz Domínguez, 1992. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., 1993

alineaciones del soto adyacente, aunque no se ve correspondido en la figura de las terrazas inferiores. El eje principal, asimismo, pierde su potencia con la calle transversal arbolada que lleva a la casa y al acceso, donde se encuentra el muro de contención del estanque²⁴ -desde el cual se obtiene la imagen más pregnante del conjunto-, y el eje quebrado que une la casa con la isla y la plaza de la fuente de los Ocho Caños, con el bosque como fondo perspectivo²⁵.

Como en un importante grupo de jardines españoles, en Béjar, por influencia hispanomusulmana (como adaptación al medio físico y la escasez de agua) y flamenca en su realización ingenieril, se sitúa una alberca en la parte superior, elemento acuático que se transforma en el Renacimiento en una pieza de recreo, de carácter lúdico, pero que no pierde su utilidad. A pesar del gran tamaño de la alberca, el desarrollo compositivo del agua en la parte inferior del jardín no es importante, aunque tampoco desdeñable, ya que hay un pequeño número de fuentes y juegos de burlas dos terrazas más abajo.

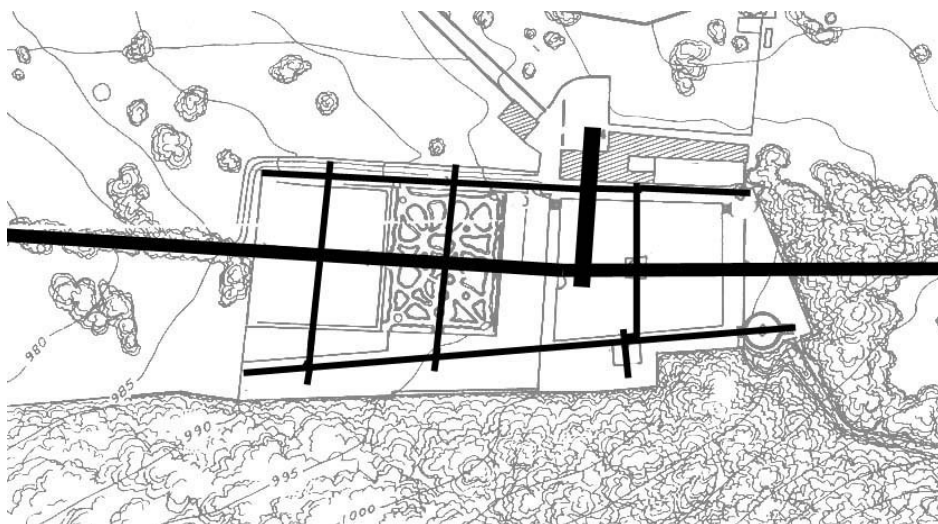
Su localización evidente en la posición más elevada para favorecer el riego por gravedad, como en Cadalso, los Reales Alcázares de Sevilla o la Casita de Abajo de El Escorial, supone la introducción o sustitución de la arboleda o selvático por una pieza acuática, generalmente de características más formales. Diversas soluciones se han propuesto, aunque la más extendida, por obvia, es la de incluir dicha pieza acuática en el selvático o huerta, es decir, enmarcar la alberca con arboledas: así se haría en Cadalso, en el Jardín de los Frailes y aquí, en Béjar.

Entonces, al encontrarse la alberca en uno de los puntos más altos y, por tanto, con posibilidades de panorámicas exteriores y del propio jardín, la casa se localizará en un nivel cercano al del agua. Dicha vivienda, similar a la de Abadía -masiva, ciega y de carácter rural, sin prácticamente elementos arquitectónicos cultos-, se refleja en el estanque y domina, aunque lateralmente, el conjunto del jardín.

Las terrazas presentan formas variadas, aunque proporcionadas: la primera y segunda tienen una dimensión similar en dirección perpendicular al eje principal -unos 74 m-, a pesar de la suave pendiente; tras la segunda se encuentra la diferencia mayor de nivel, resuelta con una estrecha terraza intermedia, prácticamente de paso, y, ya en la cuarta, la proporción cambia y el lado mayor coincide con el eje principal -unos 100 m-. El giro experimentado por el lado sur del estanque responde, al parecer, para generar una visual entre esta zona y la puerta de acceso a la ciudad.

De la misma manera que en Abadía, el jardín de El Bosque de Béjar presenta una excesiva especificación espacial, de tal forma que los ámbitos no conforman un conjunto organizado según una visión perspectiva de tipo dinámico, a pesar de utilizar las herramientas de conexión entre las plataformas y las piezas de la gradación espacial renacentista, si bien su articulación sea peculiar: se suceden la huerta, un jardín de cuadros, una estrecha terraza intermedia, el estanque con el sistema de fuentes, las huertas de arriba y el bosque de caza, que lo rodea todo; la casa, como ya se ha visto, se desliga de la articulación axial. Estos cuatro elementos -sin la vivienda-, junto a la gran

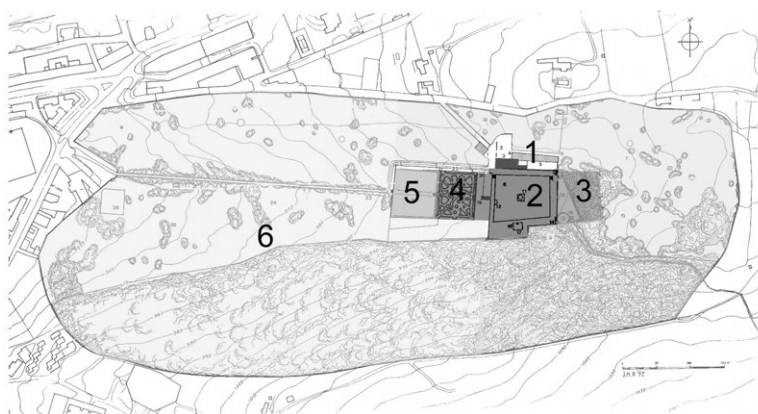
avenida arbolada que lleva a Béjar, se disponen según un único eje longitudinal²⁶ que permite la articulación de los mismos, asociados cada uno a un nivel diferente, mediante escaleras y muros de contención. Pero su orden es inusual: si todo el conjunto se rodea del cazadero, en la cota inferior se ubica la huerta, después el jardín de cuadros –desligado de la casa- con la terraza intermedia, más arriba el estanque y fuentes con la residencia y, finalmente, otra huerta y el cazadero.



Esquema de ejes
(plano base: José
Muñoz
Domínguez, 1997.
MUÑOZ
DOMÍNGUEZ, J.,
1997)

Como sucede en otros jardines españoles, la falta de integración entre la casa y el desarrollo del jardín renacentista –especialmente con el jardín de cuadros- propicia que éste se convierta en un elemento independiente, sin relación con aquélla, algo completamente ajeno a la tradición jardinera, donde ambas piezas eran indisolubles. La sucesión canónica, excepto la casa, se hace entonces doble, sin tener en cuenta el aterrazamiento: por un lado, hacia el oeste y descendiendo, jardín de cuadros –que incluye la terraza intermedia-, huerta y cazadero; por otro, ascendiendo hacia oriente, estanque con fuentes, huerta y cazadero. Aún así, el jardín de cuadros no se entiende como un elemento de partida, ni tampoco de llegada, sino como una pieza independiente más de las que componían el conjunto²⁷, cuyo eje principal no era capaz de organizar unitariamente las terrazas.

Por lo tanto, la diferencia de cota entre la terraza intermedia y la del estanque, con su imponente muro de contención y la amplia superficie de esta última plataforma, no permite la visión, o siquiera intuición, desde las inferiores de lo que sucede en la misma: desde el jardín de cuadros no se puede atisbar ni siquiera sospechar la existencia del estanque y del conjunto de fuentes y cazadero posterior, hecho que impide la conexión y articulación visual final –aunque sí existe la continuidad de recorrido- a través del eje compositivo real entre los dos niveles principales y frustra, así, el desarrollo de una visión perspectiva de tipo dinámico, aunque sí se pueda hablar de articulación encadenada.



Gradación de las partes (plano base: José Muñoz Domínguez, 1997. MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1997)

- 1: Palacio
- 2: Jardín superior con estanque
- 3: Huerto (desaparecido)
- 4: Jardín de cuadros y terraza intermedia
- 5: Huerto
- 6: Bosque de caza

Entonces, hay dos jardines visualmente independientes unidos por una escalera coincidente con el eje de simetría común a ambos: el primero, el de acceso e inferior, formado por la terraza intermedia, el jardín de cuadros y el huerto, y el superior, compuesto por la casa, el estanque, las fuentes y la huerta de arriba, cuya relación con el primero es más efectiva al encontrarse en la cota más elevada, pues desde cualquier punto de esta zona se puede vislumbrar la existencia de un elemento ajardinado inferior, aunque sólo sea por la masa arbórea que sirve de fondo al estanque hacia el oeste.

La sucesión espacial en el jardín superior es ambigua, pues no existe jardín de cuadros, aunque sí formal, pero realizado a partir de piezas independientes conectadas entre sí y ordenadas por el estanque; como fondo a estas composiciones se utiliza la masa boscosa del cazadero, principalmente, así como las construcciones –casa, fuentes y muro de contención entre el estanque y el cazadero, más elevado–.

El sistema de articulación de los espacios meridionales es admirable y avanzado: el espacio rectangular abierto al estanque mediante las balaustradas adapta su forma perfectamente a la de la pieza acuática, así como se localiza centrado en su lado meridional; cuando desde esta plaza, mediante la prolongación del paseo de borde desde el paso de la presa, se alcanza el desnivel que lleva hacia el cazadero, se introducen unas escaleras que, en principio, crean un problema compositivo típico de los jardines del momento: la integración –o desintegración– de una forma regular, geométrica, arquitectónica en suma, con la naturaleza <<virgen>>, punto donde las grutas cobrarán gran importancia²⁸; en Béjar se introduce una forma de potente geometría, el círculo, pero que se articula perfectamente, por su falta de aristas e indefinición axial, con el elemento natural; la introducción del agua, la sencillez de la formalización y la baja altura de los bancos corridos ayudan a conseguir esta integración²⁹, mientras que en la estancia inferior la planta cuadrada prolonga la geometría ortogonal de la casa y el estanque. Como en el resto de los jardines españoles, la incorporación de elementos ligeros de arquitectura, aquí casi se podría decir de obra civil, dirigidos hacia el paisaje para conseguir una mayor interrelación, un <<anclaje>> del jardín con la naturaleza virgen, se convierte en una herramienta proyectiva básica para la generación de un entramado, una estructura capaz de sostener todo el desarrollo del jardín. La indefinición espacial de la terraza del estanque alto en su lateral meridional –la

casa cierra el septentrional- se ve solucionada por el despliegue del conjunto de dos estancias, muy abiertas, pero capaces de frenar la posible extensión hacia el sur y conseguir el equilibrio compositivo respecto al estanque y la volumétrica y pesada vivienda.

En su lado paralelo, al norte, la potente masividad de la Fuente de la Sábana impide esta gradación. La conexión formal con el cazadero, entonces, se limita al eje meridional paralelo al principal con el conjunto de plazas, en la parte superior; en la inferior se realiza mediante la prolongación del elemento axial por un paseo arbolado –una alameda denominada hoy Camino Viejo de El Bosque, originariamente de olmos- hasta el exterior de la finca.

Ambos conjuntos superior e inferior presentan un diseño unitario pero independiente y su yuxtaposición es más efectiva al no realizarse, como en gran parte de los jardines españoles, mediante un eje quebrado, sino recto, aunque, como ya se ha señalado, al no haber continuidad visual, la unidad no es completa.

En realidad, la articulación de los diferentes grupos de elementos –casa y acceso con el estanque y Fuente de la Sábana, fuentes con plazas rectangular y circular- es mimética con la ya explicada y general de los jardines llamados superior e inferior: agrupaciones de piezas de forma contundente y acabada compositivamente que se unen mediante un eje cuya única razón de ser es dicha conexión y su diseño afecta simplemente a este factor, sin más implicaciones, lo que resulta un conjunto formado por un principio, un final y su pieza de unión.

Entonces, esta herramienta compositiva consistente en diseñar dos elementos independientes rotundos y acabados en sí mismos y su unión mediante una pieza cuya función es única, la de conectar formas enfrentadas y, muchas veces, yuxtapuestas, es una constante en la arquitectura española, y, por tanto, también en la jardinería. La utilización de un simple camino o una escalera, como en Béjar –aunque estén más elaborados, al situarse en el eje principal o los paralelos al mismo, como sucedía en los jardines de crucero hispanomusulmanes, cuyo origen estaba en la unión de dos piezas arquitectónicas mediante un ándito y un elemento acuático albergados en un patio- o una galería, pórtico o pieza cubierta, es un dispositivo compositivo utilizado en la mayor parte de los jardines españoles. Además, la conexión entre un ámbito del jardín con otras partes anejas origina el comienzo de ordenación del entorno inmediato al crearse una dirección, cuando dicho entorno, además, se encuentra sin especificar e informe, como sucede en Béjar en el área de las dos plazas meridionales.

La casa aparece fuera de la composición del conjunto básicamente por tres razones: aprovechar la orientación meridional, obtener excelentes vistas y no romper con el desarrollo de las terrazas, como sucede en otros ejemplos³⁰. Esta desconexión axial se ve compensada, al menos, por el paralelismo de la residencia con el eje de desarrollo del jardín. Si la vivienda requería un punto elevado para aprovechar las panorámicas, su posición está asimismo condicionada por la existencia del estanque, seguramente sobre un lago

natural anterior; su localización más razonable hubiera sido, si no fuera por la pérdida de la orientación sur, en el lugar de la pequeña exedra que remata el eje principal al este del estanque, con pequeños jardines de cuadros anejos, aunque estaría, entonces, la residencia más alejada del pueblo y a una cota superior.

En principio, los jardines de El Bosque de Béjar constituyen uno de los ejemplos de mayor carácter italiano en la arquitectura del jardín española: primero, por la falta de cerramiento, dada su apertura al entorno favorecida por encontrarse <<excavado>> en un bosque de caza –como las muy posteriores Quinta del duque del Arco en el Pardo o las Casitas en el Escorial, aunque la de Abajo aparece cerrada, pero con límites de poca altura³¹–, factor que permite una interrelación mayor entre los jardines formales y la naturaleza exterior; y segundo, por la inexistencia de elementos de arquitectura ligera para organizar el jardín –a excepción de las plazas meridionales–, a pesar de que el concepto de piezas que permiten la conexión entre ámbitos acabados formalmente en sí mismos se mantiene, lo que favorece la utilización como elementos estructurantes la propia gradación entre naturaleza y jardín formal y la organización en terrazas, ambos factores apoyados por un único eje longitudinal que, excepto la casa, une todos los espacios libres de la villa.

Se ha asociado generalmente a El Bosque de Béjar³² con la Villa Médicis en Castello, en las afueras de Florencia, y con la Villa Lante en Bagnaia, principalmente por el estanque superior rodeado de bosque, el eje longitudinal de simetría y el aterrazamiento de gran potencia, respecto al primero de los ejemplos, y por el mismo bosque y el eje principal y la vinculación con el pueblo a sus pies, en el caso de la Villa Lante³³, hecho que en Béjar resulta de gran importancia, pues dicha relación se patentiza en dos visuales: hacia el palacio ducal y la Puerta de la Villa, que en el caso de ésta última, varía la forma de los trazados, lo que muestra un alto grado de integración con el entorno urbano, no visto hasta entonces. Con la Villa Lante coincide, además, en la organización conceptual del jardín como nexo de unión entre la ciudad y la naturaleza, dentro de una gradación de orden superior que la específica de los espacios ajardinados de la villa, conexión reflejada en el efecto ascensional del recorrido de acceso a la misma, representada por el eje longitudinal y de simetría, y en el descensional del agua, que si en Villa Lante es esencial para su comprensión, en Béjar no es más que un remedo de lo que hubiera podido ser.

El jardín español, desde los ejemplos más tempranos, no se suele implantar de forma impuesta sobre el terreno circundante, como sucedía en el jardín italiano renacentista, en el cual, hasta la segunda mitad del siglo XVI, con ejemplos como la Villa Lante, no existía una integración entre el selvático y el bosque de caza exterior; en España, ya desde los primeros ejemplos, como Yuste o Cadalso de los Vidrios, la gradación entre la arquitectura y la naturaleza exterior está muy cuidada, debido a la adaptación compositiva al medio que requerían las especiales características ambientales de la Península. El caso de Béjar expresa perfectamente este hecho: implantado en el interior de un bosque, de ahí su nombre, con elementos de fuerte impronta geométrica, como las terrazas o el estanque, consigue fusionarse con el entorno circundante en la

terrazza superior de forma magistral, y en la inferior, con la huerta, desestructurando la naturaleza formalizada del jardín de cuadros superior.

¹ Ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. <<Naturaleza versus artificio. El Monte, “El Bosque” y otros jardines bejaranos del siglo XVI>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, II Jornadas, Béjar, 1995. Salamanca: Junta de Castilla y León, Diputación de Salamanca y Caja Salamanca y Soria, 1997, p. 49.

² Es Monumento Nacional en la categoría de Jardín Artístico por R.D. del 11 de enero de 1946. Sólo la Granja de San Ildefonso tiene la misma categoría en Castilla y León, la comunidad autónoma de mayor superficie de España –ahora, además, el Jardín del Conde, del Puerto de Béjar-.

³ Los orígenes de El Bosque se han obtenido de MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. <<“El Bosque” de su señoría, artificio renaciente en medio de la naturaleza>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], pp. 231-252; del folleto MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F. Apuntes sobre “El Bosque” para curiosos y viajeros. Béjar: Grupo Cultural “San Gil”, 2001, y de RODRÍGUEZ BRUNO, M. <<La Casa de Campo y Bosque de los duques de Béjar>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], pp. 151-162.

⁴ Se desarrolla este tema en MAJADA NEILA, J. L. <<La cerca de “El Bosque”. Historia y actualidad>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], pp. 113 y ss.

⁵ Era el IV duque de Béjar, casado con Dña. Guiomar de Mendoza y Aragón. El título se creó en 1485 para D. Álvaro de Zúñiga y Guzmán. En 1599 pasó al V duque, en 1619 al VI y en 1660 al VII.

⁶ Ver RODRÍGUEZ BRUNO, M., op. cit., p. 152. Pero la inscripción latina reza, traducida, <<FRANCISCO, DUQUE DE BÉJAR/ SEGUNDO DE ESTE NOMBRE/ Y GUIOMAR, SU ESPOSA, LO ERIGIERON/ EN EL AÑO DEL SEÑOR DE 1567>>, según José Muñoz y Juan Félix Sánchez en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p.

⁷ Ver CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. Jardines de España (1ª edic. 1973). Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, p. 95.

⁸ Ver RODRÍGUEZ BRUNO, M., op. cit., p. 158.

⁹ Ver MAJADA NEILA, J. L., op. cit., p. 114 y ss. Para RODRÍGUEZ BRUNO, M., op. cit., p. 154, la cerca fue levantada por el cantero Pedro Hernández por mandato del V duque, D. Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor, en 1593.

¹⁰ En el siglo XVII se realizaron diversas reformas, como la de 1618 de la regadera y las reparaciones del estanque, una veinte años más tarde, momento en el que se hace el desagadero, y otras en 1662 y 1671. Ver id., pp. 157 y 158. De la obra de 1662 recoge el autor: <<...aderezar el estanque...rompiendo el cubo que está en él hasta abajo y abriéndole para poner la llave para el desagadero y salida del agua que se recogiese en él en cualquier tiempo y terraplenarle de tierra, desde la isla de abajo a nivel hasta la señal...dejándole igual por todas partes>>. Según MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., op. cit., p. 242, esta obra es del año 1676. En 1685 Tomás de Lemos, que estuvo en Béjar, describe El Bosque como un sitio que <<junta las circunstancias más diferentes, porque tiene la amenidad del valle, el piso del prado, lo inculto del monte, alamedas, huertas, jardines y vista de la sierra siempre nevada>>. Señala diversas reformas del duque –en este momento D. Manuel de Zúñiga y Sotomayor, X del mismo título-, como la ampliación del viario, calles y plazas, y de los cenadores cubiertos. Ver AHN Osuna-Béjar, 69-93, Legajo 255. Es de gran interés el cuadro titulado <<Vista de Béjar>>, pintado por Ventura Lirio (el italiano Bonaventura Ligli) en 1727. En él se observa cómo los cuatro cuadros de la segunda terraza eran geométricos y de boj tallado con una fuente central, los paseos alrededor del estanque alto se acompañaban asimismo con cuadros, y el pabellón de la isla se representa de piedra. Aparecen la Fuente de la Sábana y las estancias meridionales, así como la terraza intermedia con sus cuadros alargados. Se encuentra en poder de la familia de los duques de Béjar. Está reproducido en el libro GARCÍA MARTÍNEZ, C. Un paseo por el Béjar del siglo XVIII. Salamanca: Semanario “Béjar en Madrid”, 1987, p. 89. En

este momento ya existían los emparrados y se idearon diversas mejoras, como la construcción de la fuente de la Sábana en 1705, el encargo de 16 tiestos de naranjos y los proyectos de un jardín de plantas medicinales bajo la dirección de botánicos italianos y la ordenación de una zona con cuarteles de huerto con una calle nueva central con bandas de césped entre olmos y castaños, que no se debieron realizar. Ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p. La XII duquesa de Béjar casó con el IX duque de Osuna, ya a finales del siglo XVIII, lo que permitió la unión de las dos casas y la acumulación de propiedades que convertían a sus herederos en uno de los poderes territoriales más importantes del país, al igualar prácticamente al rey. Estos duques, en 1778, alquilan la propiedad a José Hernández, vecino de Candelario. La ruina de la casa ducal aparejada por Mariano Téllez Girón y Beaufort-Spontin, XII de dicho título de Osuna y XIV de Béjar, obligó a la venta de El Bosque a D. Cipriano Rodríguez Arias en 1869, propietario que realizó un levantamiento del jardín y la finca. Este debió ser el momento del cambio de trazado de la huerta en un jardín romántico adornado con grandes coníferas –hacia 1871 (Ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p.)- y de introducción de todos los elementos de cerrajería, como el cenador de la isla, hacia 1896, en sustitución del anterior, glorietas, pérgolas, puertas, etc. Según CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 96, el jardín bajo y el quiosco del centro del estanque podrían haberse realizado a principios del siglo XIX, encargado por D. Pedro de Alcántara, XIII duque de Béjar, que murió en 1844, pero su estilo responde más a un momento posterior. Su permanencia en manos privadas hasta época reciente ha permitido su conservación. Los descendientes de Rodríguez Arias custodiaron el jardín y en 1946 fue declarado Monumento Nacional en su modalidad de <<jardín histórico>>. Sus últimos propietarios privados, los hermanos Oliva Abreu, pretendieron en 1990 la recalificación urbanística de la finca –desde 1983 como suelo no urbanizable en el PGOU de Béjar- para poder urbanizarla y construir en ella desde casas unifamiliares a bloques de vivienda, con el apoyo del Ayuntamiento bejarano y a cambio de la cesión del núcleo central con palacio y jardines, lo que provocó una fuerte reacción popular y académica que propició la compra de la misma por el municipio y la Junta de Castilla y León y su conservación como jardín. Además de charlas y exposiciones se han venido celebrando hasta el momento cuatro jornadas sobre las villas de recreo renacentistas: DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994]; DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, II Jornadas, Béjar, 1997. Salamanca: Junta de Castilla y León, Diputación de Salamanca y Caja Salamanca y Soria, 1997; DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999 y DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, IV Jornadas, Béjar, 2002. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 2003.

¹¹ Para la descripción del conjunto existen dos fuentes históricas: el cuadro denominado <<Vista de Béjar>>, pintado por Ventura Lirio (el italiano Bonaventura Ligli) en 1727, muy esquemático, y el plano levantado por orden de su propietario, D. Cipriano Rodríguez Arias, algo después de 1869, con sección, del que existe una copia en el Servicio Territorial de Patrimonio de la Delegación Provincial de la Junta de Castilla y León en Salamanca. Posteriormente, entre otros, destacan la planta y perspectiva de la reconstrucción ideal realizada por José Muñoz Domínguez, publicada la primera en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. <<La experiencia de Villandry en la recuperación de los Jardines del Renacimiento>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999, p. 238 y la segunda, entre otros, en SOBRINO GONZÁLEZ, M. <<El Bosque. Béjar (Salamanca). Un jardín del Renacimiento>>, en *Restauración & Rehabilitación*, nº 45, 2000, p. 51; otra versión, más sencilla, en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1993, op. cit., p. 252. Este mismo autor realizó otra vista de pájaro publicada como portada de las actas de las IV jornadas <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento. Béjar, 2003.

¹² Parece que la ordenación de la villa no se circunscribía a los elementos existentes en la actualidad, sino que se extendía mediante caminos convergentes a un punto exterior de la finca y entramados ortogonales con rotondas en los cruces. Para MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p., <<Ambos ejes [por el principal de simetría y el lateral de las estancias con fuente] y otras líneas de trazado, restos de antiguos paseos, confluyen en

un punto (actualmente fuera de la finca) en el que existe un pozo o manantial>>. Estas calles convergentes estuvieron cubiertas con celosías y atravesaban las huertas de arriba hasta la llamada Puerta del Palomar, según consta en la documentación conocida.

¹³ Los duques de Béjar poseían en este palacio unos jardines aterrizados que formaban parte de un conjunto urbano, hoy muy desvirtuado, de viviendas ajardinadas localizadas en la fuerte pendiente del valle, asimismo dispuestas en terrazas, y abiertas a él. Otros jardines poseían los duques en Béjar, hecho que MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1997, op. cit., pp. 49-78 relaciona con la existencia en Béjar de unas condiciones propicias para la creación de este vasto conjunto, asociados a <<el dominio señorial sobre un territorio, con las ideas y las modas imperantes en la aristocracia española del siglo XVI y con las cualidades propias del lugar para acoger un proyecto de esta índole>>. Ver también SOBRINO GONZÁLEZ, M., op. cit., pp. 50-55.

¹⁴ La magnífica puerta actual no es la original, sino que proviene del siglo XVIII.

¹⁵ Ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p.

¹⁶ Algunos autores consideran que la primera terraza, seguramente por ser la pieza que sirve de recibimiento o vestíbulo al acceso desde la ciudad, era un jardín formal, como en la Villa d'Este en Tivoli, aunque existen referencias que lo califican como huerta: en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1993, op. cit., p. 237, se señala que esta terraza se dedicaba a huerta, al menos desde finales del siglo XVII. De todas formas, en este último libro se subraya la existencia de cuadros de fresa y frambuesa con manzanos y perales en la huerta baja, mientras que en las de arriba, tras el estanque, se cultivaron olivos desde el siglo XVI y una solana con nogales y morales cerca de las folías, <<celosías cubiertas con plantas trepadoras>>.

¹⁷ La imagen más cercana sería la del cuadro de Lirio del siglo XVIII, con un jardín de cuadros ortogonal con fuente central.

¹⁸ Según MARTÍNEZ-CORRECHER, C. <<Un jardín bejarano del Renacimiento hacia el siglo XXI>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], p. 228, es debido también que es la fuente hidráulica del Tinte del Duque, que añade el uso industrial al de recreo y riego.

¹⁹ Según CASA VALDÉS, marquesa de, op. cit., p. 96. En el siglo XVII ya existía, como indica un documento de 1662.

²⁰ En id., p. 96 se confunden ambas fuentes.

²¹ Ver MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1993, op. cit., p. 248. Este camino se puede ver representado en el plano de <<Traída de aguas desde el Arroyo del Oso>>, elaborado por José Muñoz Domínguez, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. <<La recalificación de "El Bosque" y la revisión del Plan de Ordenación Urbana de Béjar>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<El Bosque>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, I Jornadas, Béjar, 1993. [Valladolid]: Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, [1994], p. 282.

²² Según MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p. aparecen labrados en dichos dinteles los escudos de los Zúñiga y los Sotomayor, así como las iniciales F y G en referencia a Francisco y Guiomar, IV duques de Béjar.

²³ No se han encontrado datos sobre prospecciones arqueológicas que hayan podido corroborar el grado de verosimilitud de la hipótesis, pero, a excepción de pequeños detalles, parece creíble este trazado. En la terraza segunda habría que situar las fuentes actuales para comprobar la veracidad de dichos cuadros, aunque es posible, también, que se variaran de sitio a lo largo de los años.

²⁴ Forman estos tres grupos media esvástica, disposición utilizada frecuentemente en la jardinería española.

²⁵ En la fachada de la residencia no existe ningún elemento que señale ese eje. Según MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J., 1993, op. cit., p. 243, en la casa existen indicios de estar inacabada y tener en proyecto su prolongación, hasta doblar su fachada al estanque, hasta la Fuente de la Sábana, operación que habría explicado perfectamente la generación de este eje secundario con la isla y la plaza de la Fuente de los Ocho Caños. La similitud, según el autor, con la villa medicea de la Petraia, sería importante. Para MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 221, este eje secundario se dibuja recto y, para la autora, crearía una perspectiva corta y cerrada frente a la abierta del eje principal.

²⁶ En realidad este eje se quiebra ligeramente entre la terraza intermedia y la del estanque.

²⁷ Curiosamente, la agrupación de jardín de cuadros con fuente central, huerto más bajo, cazadero y vistas lejanas tiene una similitud grande con otros jardines españoles del momento, como Abadía o San Lorenzo de El Escorial, teniendo que entender la casa como si estuviera situada en el estanque superior –para MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., p. 220, el agua sustituye al palacio-. Todo el conjunto, por la ambigüedad de la gradación, recuerda asimismo el desarrollo de la Casita de Abajo de El Escorial: tras el huerto, más elevado, surge un jardín de cuadros bajo el estanque.

²⁸ Solucionada de manera brillante en la Villa Lante y en tantas otras villas italianas.

²⁹ Es curiosa la comparación con el sistema de *squares* de Bath, donde la herramienta compositiva es similar, salvando las distancias cronológicas y de entorno.

³⁰ Existe un caso similar, donde la vivienda se dispone cerca del despliegue del jardín, aunque todavía más ajena al conjunto, que es el jardín de la Quinta del duque del Arco, que con estas características se vincula directamente a la Villa Garzoni en Collodi.

³¹ La Villa Lante, como las Villas Giulia o Imperiale, se construye cerrada a pesar de la posibilidad de integración con el parque, sólo efectivo en la última terraza.

³² Según MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p., <<La semejanza con ésta [Poggio a Caiano] y otras villas mediceas como Castello o La Petraia, y la temprana importación del modelo toscano (quizás relacionada con el parentesco entre los Zúñiga y los Médicis a través del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo y Zúñiga, y su hija Leonor, también llamada Eleonora) hacen de El Bosque una referencia fundamental del Renacimiento en España, más aún si se tiene en cuenta que el tipo de casa de campo adoptado por la nobleza española sigue las formas musulmanas más que las italianas; de estas últimas se han conservado en nuestro país pocas villas nobiliarias. Entre ellas destacan el palacio y huerta del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (Madrid), el Sotofermoso del duque de Alba en Abadía (Cáceres) y, por supuesto, El Bosque del duque de Béjar, el ejemplo más completo y mejor conservado de todos>>. Leonor, hija del virrey de Nápoles, casó con Lorenzo de Médicis.

³³ Ver MARTÍNEZ-CORRECHER, C., op. cit., pp. 222 y ss. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. y SÁNCHEZ SANCHO, J. F., op. cit., s.p.

1.4.4. EL JARDÍN HÍBRIDO: LA INTRODUCCIÓN DEL JARDÍN RENACENTISTA EN ESPAÑA

Si bien la jardinería de la nobleza española respondía a una continuidad del tipo hispanomusulmán de patio, generalmente con un sencillo trazado cuatripartito de cuadros bajos, una fuente central en el cruce de los dos ejes principales y sin una articulación efectiva con la casa, cerrada y de carácter medieval, varias realizaciones, como estas tres analizadas de Cadalso, Abadía y Béjar, presentan rasgos de gran modernidad en referencia al jardín italiano renacentista y a su espacio perspectivo, favorecida su creación por el hecho de pertenecer a tres aristócratas con relaciones italianas, aunque matizados con una serie de cualidades de origen hispano que le proporcionarían una fuerte complejidad y ambigüedad espacial.

La temprana fecha de su realización, sobre todo en los dos primeros, nos permite hablar claramente de precedentes de los jardines reales, cuyo planteamiento es contemporáneo, pero su trazado efectivo no comienza hasta la llegada de Juan Bautista de Toledo en 1560. Con anterioridad a esta fecha sólo podemos hablar, dentro de los jardines de la monarquía, de Yuste o del jardín del Cierzo del Alcázar de Madrid, ambos comisionados por Carlos I, formalmente medievales frente a estos ejemplos.

Los tres presentan una organización de villa en ladera que trasciende el mero jardín anejo cerrado de tipo medieval, pues se extiende en una sucesión de espacios abiertos que buscan, por un lado, la apropiación visual del paisaje exterior y, por otro, la ordenación del entorno inmediato mediante una gradación que, partiendo de la arquitectura de la vivienda, se engarza con una serie de ámbitos que se van progresivamente desregularizando hasta alcanzar la naturaleza intacta.

La localización descrita por Alberti es modélica en las tres villas, desde la cercanía a un núcleo urbano y la disposición de la casa a media ladera hasta la similitud del medio físico.

Sus componentes característicos son, como en el jardín hispanomusulmán, las terrazas y los muros de contención, pero articulados -de forma todavía primaria- mediante un eje que organiza unas piezas de comunicación vertical entre ellos. En los planos horizontales de los aterrazamientos se suceden tres espacios principales, que provienen de la jardinería italiana, y que en España se suplementan o sustituyen en algunos casos: el jardín de cuadros, cercano a la casa y a veces cerrado, como en Cadalso, en clara referencia al jardín medieval, o separado por una puerta del siguiente espacio, como en Abadía; tras él, el selvático o arboleda ordenada de tipo italiano, que se sustituye en los tres ejemplos por un huerto o vergel, con cuadros ornamentales o utilitarios y árboles frutales; y, por último, el bosque o coto de caza, que sólo en Béjar, el más tardío, se intenta ordenar a partir de la geometría del jardín.

Se comienza a organizar una axialidad básica que permite, por un lado, la consecución de espacios perspectivos, si no completamente unitarios, al menos en germen, y, por otro, la ordenación, aunque sea sólo primaria, de la gradación desde la arquitectura de la residencia hasta la naturaleza exterior. Dado que los jardines están aterrizados, los espacios sucesivos axiales y la utilización de sistemas de conexión vertical permiten estructurar en el jardín una serie de espacios encadenados donde la visión dinámica, todavía temprana, enriquece el trazado del conjunto. Si en Cadalso todavía sólo en la huerta se puede hablar de axialidad y unidad perspectiva, en Abadía el encadenamiento espacial es más complejo, para alcanzar en Béjar una perfecta axialidad, al menos en los ámbitos abiertos.

Los sistemas de conexión vertical cubren desde las escaleras perpendiculares al muro de contención, como en Abadía o Béjar, a las paralelas al mismo, también en Abadía y en Cadalso. Todavía no tienen la importancia de los contemporáneos italianos, pero resultan efectivos y, en algún caso, como en la plaza de Nápoles de Abadía, la solución es brillante.

La organización de estos muros de contención no proporcionan todavía al jardín un alzado ordenado y representativo que, además, sirva de zócalo o base compositiva a la casa, aunque en Abadía la potencia de los muros está cercana a la tridimensionalidad de las villas romanas.

Este acercamiento al concepto espacial italiano de villa en ladera se ve puntualizado por las características propias provenientes de la larga tradición de jardines hispanomusulmanes. Se deben destacar entre estas cualidades, primero, la desconexión de la casa frente al desarrollo principal del jardín, que se hace más patente en Béjar por la axialidad del resto del conjunto, aunque al menos se mantiene la ortogonalidad de los ejes, al contrario de Abadía, donde la casa se dispone oblicua al jardín. En segundo lugar, la composición cerrada en sí misma de cada una de las partes del conjunto, que apoya más todavía su autonomía, su carácter cerrado y su desvinculación de la casa y del eje principal, subrayada por una fuerte especificación espacial, a pesar de la apertura y conexión con el entorno, que los reconvierte de nuevo en jardines <<cerrados>>, entre los que destaca el jardín de cuadros de Cadalso, el cual, aunque articulado con la casa y abierto al exterior mediante miradores y huecos, se cierra completamente con un ándito perimetral. El tercer punto se refiere a la articulación mediante ejes quebrados que organizan conjuntos asimétricos y trabados, aunque con tendencia a un perímetro regular que absorbe las distintas partes independientes, sin duda una de las cualidades de mayor carácter hispano, que en Cadalso es doble, pues el eje se quiebra en el acceso a la casa y del jardín de cuadros al huerto; en Abadía triple, pues hay un codo entre la casa y el jardín de cuadros, otro entre éste y la plaza de Nápoles y otro más entre ésta y el jardín bajo; y en Béjar simple, entre la casa y el resto del jardín. En cuarto lugar, la disminución de la potencia compositiva de este eje principal de tipo renacentista mediante una serie de dispositivos de que producen una ambigüedad espacial en el tratamiento del conjunto, como en Cadalso, donde el eje de articulación entre la casa, el jardín de cuadros y el huerto es perpendicular al de máxima pendiente, el de las vistas exteriores; en Abadía, donde el eje que une la plaza de Nápoles con el jardín bajo, que es el

que organiza el recorrido del jardín, es doble y paralelo al principal que pasa por el jardín alto y, con un codo, por la casa, y en Béjar, donde, asimismo, el eje de desarrollo del jardín se dobla en la terraza superior y es perpendicular al de la casa, marcado fuertemente por una serie de elementos plásticos. Por último, la utilización de los elementos arquitectónicos como piezas principales en la estructuración del jardín, con especial importancia en Cadalso de los Vidrios, donde los ánditos cierran el jardín de cuadros, la galería porticada conecta la casa y el jardín y el mirador adosado a aquélla se introduce en el jardín y con el cenador central marcan el eje de ordenación del jardín, y el mirador exterior y el cenador meridional también se introducen en el entorno para conseguir una mayor fusión entre arquitectura y naturaleza; en Abadía y Béjar este factor tiene muy poca relevancia.

La peculiar combinación de los atributos hispanos y la introducción del jardín renacentista italiano proporciona a estos primeros ejemplos nobiliarios una sugerente riqueza espacial que evolucionará, dentro del jardín culto, hacia una mayor aceptación de los principios espaciales perspectivos, pero siempre matizados por las cualidades de origen musulmán.

De forma paralela a los jardines reales de espacio medievalizante, en los cuales esta combinación entre el jardín español y el italiano se produce de la misma manera, se adelantan cronológicamente unos años a las realizaciones de Carlos I y su hijo Felipe II y presentan, frente a éstas, una mayor atención a las ordenaciones italianas y un encadenamiento espacial en ciernes.

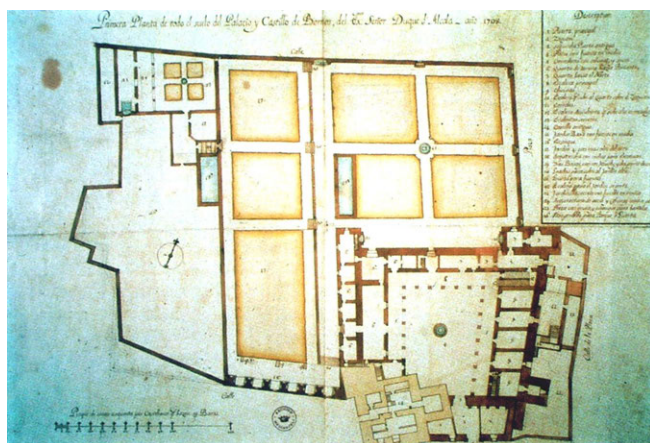
Además de estas obras pioneras en España, los ejemplos de jardines cerrados yuxtapuestos a la edificación son múltiples durante el siglo XVI, e incluso XVII, como se puede analizar en el plano de Texeira de Madrid. Sin introducirse en España todavía la nueva espacialidad renacentista italiana del jardín, la herencia hispanomusulmana es patente en la estructura espacial de los jardines. Así, la mayor parte de la nobleza organiza ámbitos cerrados, malla ortogonal de cuadros bajos de trazado cuatripartito con fuente central y altas tapias sin prácticamente aperturas al exterior, según un criterio conservador.



Vista general del jardín del castillo-palacio de los duques de Alcalá en Bornos (Cádiz). Foto Blanca Sanz

Entre los más interesantes sobresale el jardín del castillo-palacio que los duques de Alcalá se construyeron en Bornos, Cádiz, donde se albergaba parte de la colección escultórica del propietario, cuyo núcleo principal se encontraba en la Casa de Pilatos desde 1568. El edificio conoció varias fases de

construcción, con orígenes de fortaleza musulmana y patio del XVI creado con tres crujías. Benvenuto Tortello, arquitecto italiano que el de Alcalá envió a Sevilla para organizar su colección artística, creó hacia 1569 el jardín en forma de L, del cual se conoce una planta de 1708¹. Conservado en parte, se compone en el momento de su construcción de tres niveles: uno bajo con cuatro grandes cuadros disímiles y una plaza central con fuente, así como una pequeña alberca en el extremo de uno de ellos, que prolonga una crujía del palacio; el jardín alto, con tres cuadros, dos de ellos iguales y otro de doble tamaño, consiste en una terraza alargada que se comunica con el anterior mediante cuatro escalerillas y se remata en su parte extrema mediante un grupo de seis grutas o retretes, como los del Jardín del Rey de Aranjuez, donde presumiblemente se introdujeron las esculturas; todavía en un nivel superior, con unas escaleras y un patio de separación, encontramos un pequeño jardín cuatupartito con una logia y una sala con fuente.



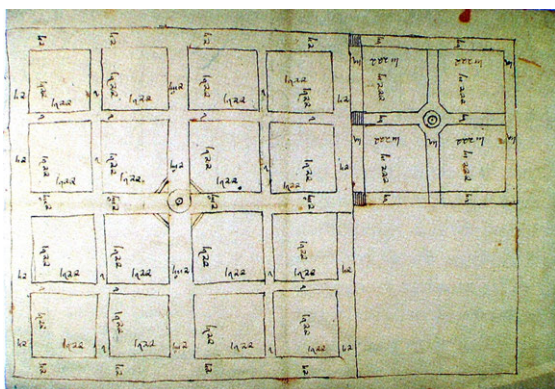
Planta y alzado del castillo-palacio de Bornos (Cádiz). Anónimo, 1708. *Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Archivo General, Toledo*

Este amplio jardín, realizado por un arquitecto italiano y ya en pleno Renacimiento, incluye diversas formalizaciones y trazados dentro del estilo: cerrado por encontrarse en medio urbano, los caminos principales –ejes del crucero del jardín bajo- presentan un acceso al viario –puertas de la cerca-, así como los perimetrales, pero sólo los perpendiculares al eje principal; uno paralelo a éste, muy importante, al ser el que se dobla en el jardín alto, muestra una fuente en un extremo y escaleras y primer nicho o gruta en el otro; además, el palacio presenta una fachada prácticamente simétrica al jardín, con dos pabellones salientes laterales, y la organización canónica renacentista de ladera, aunque muy suave, mediante terrazas articuladas con escaleras. Como en la mayor parte de los jardines del momento, presenta un eje que comunica el palacio con el jardín, y en este caso con gran desarrollo, pues coincide con el de la parte superior del patio y su fuente –el resto, que es el de acceso desde la calle, se organiza con la típica entrada acodada hispanomusulmana- y se apoya en el acceso al jardín, la fachada simétrica, la fuente y plazoleta central y la puerta final; el eje transversal de este jardín bajo se comunica con el alto y con el superior mediante escaleras –aunque con un codo en el último-, en una sucesión asimismo continua de piezas engarzadas en dicho eje que incluye una puerta exterior en la tapia, la fuente y las dos escaleras.



Vista general de las grutas, plano inferior y patio del castillo-palacio de los duques de Alcalá en Bornos (Cádiz). Foto Blanca Sanz

A pesar de estos factores compositivos renacientes, presenta una serie de peculiaridades típicas del jardín español: además de las entradas acodadas al patio principal y al pequeño jardín superior, hay que señalar la articulación del jardín, como invariante de la arquitectura española, mediante un eje quebrado cuyo punto de articulación es la fuente central del jardín bajo y cuya organización ya se ha descrito más arriba; si el eje principal del jardín tiene un desarrollo considerable desde la plaza exterior –aunque acodado- no es menor el transversal: dentro del ámbito del jardín, tiene una proporción cinco a tres respecto al secundario. Asimismo, la terraza del jardín alto, mayor que el eje transversal y por tanto que el principal, vuelve a desarrollarse perpendicularmente y presentar su eje paralelo al principal, rematado por los nichos o grutas.



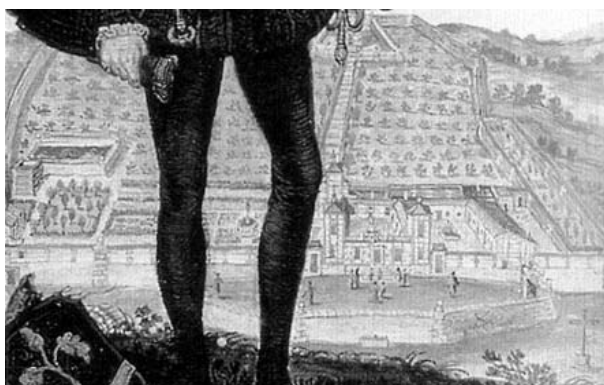
Planta del jardín del palacio del marqués de Mondéjar. Anónimo, s. XVI. *Archivo Histórico Nacional, Toledo*

Otro ejemplo similar es el palacio del marqués de Mondéjar, cuyas trazas, atribuidas a Nicolás de Adonza, muestran un caso similar al de Bornos, pero de menor complejidad. Este jardín, del cual desconocemos hasta si existió², rodea la casa por dos de sus lados, formando, como el anterior, una L. Se compone de dos partes a diferente nivel y tamaño comunicadas por escalerillas, similares a las de Bornos. El jardín mayor se organiza en la parte inferior a partir de una malla jerarquizada, es decir, el típico trazado cuatripartito con dos calles principales y subdividido a su vez cada uno de los cuadros resultantes en otras

cuatro partes. Las propias características de este modelo de extensión implican una severa geometría y un perímetro regular, hechos que se dan esta parte del jardín. Una fuente circular y una plazoleta marcan los dos ejes cruceros del jardín inferior. Este esquema se repite de nuevo en el jardín alto, de tamaño similar a la cuarta parte del bajo: por tanto, hay 16 cuadros en la zona inferior y cuatro en la alta, con dos fuentes centrando cada una de ellas.

La sala grande de la casa se abre a este jardín bajo, por lo que el eje principal del jardín, aquél que uniría la casa con el jardín de cuadros de forma simétrica y centralizada por la fuente y plazoleta, se quiebra para entroncar con el camino que organiza el crucero, que a su vez es uno de los laterales del jardín alto. Esta situación se repite en el jardín alto: aunque aparece centrado y ocupando completamente la fachada lateral al jardín -con caballerizas, en uno de los planos-, el eje que entronca el mismo con el jardín bajo, uno de los cruceros, no es el principal del trazado, sino el transversal, y además constituye uno de los laterales del jardín bajo.

De nuevo nos encontramos con una complejidad axial que provoca una confusión destinada a perder la especificación espacial y ganar en abstracción -repetición de un módulo indistintamente en una malla homogénea sin direcciones ni ejes principales, es decir, un espacio isótropo, al modo hispanomusulmán-. Precisamente, en oposición a los resultados conseguidos por el jardín renacentista italiano, que ordena el informe espacio medieval mediante la concatenación de los ámbitos del jardín y la casa en un eje único siguiendo los esquemas perspectivas.

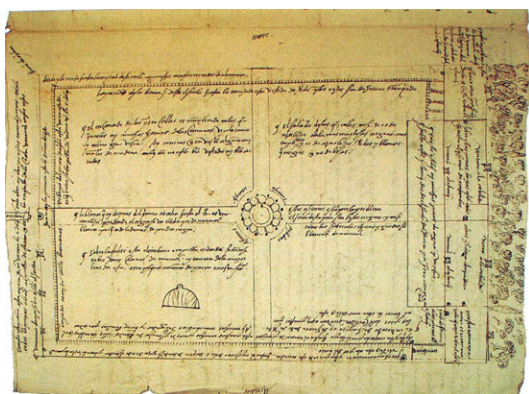


El embajador Khevenhüller frente a la finca de la Casa del Rey Arganda (Madrid) (detalle). Col. Khevenhüller, Castillo Hochosterwitz, Austria.



Vista actual de la Casa del Rey, Arganda (Madrid)

También en la provincia de Madrid, en Arganda, se encontraba la quinta del embajador alemán, Hans Khevenhüller y Wolf, hoy Casa del Rey, conservada pero sin su especial entorno ajardinado, que combinaba una ordenación básica renacentista -formada por jardines ornamentales de cuadros, bosquecillo y alberca- con un eje en pendiente y torreón superior de remate³. Obra de Patricio Cajés de la última década del siglo XVI, se encontraba cercana al entorno de los Santoyo y los Vargas, que poseyeron Vaciamadrid y la Casa de Campo, posteriormente compradas por Felipe II.



Planta del jardín de la villa de Bellaflor en Sevilla.
Anónimo, h. 1560. Archivo Histórico Nacional, Toledo

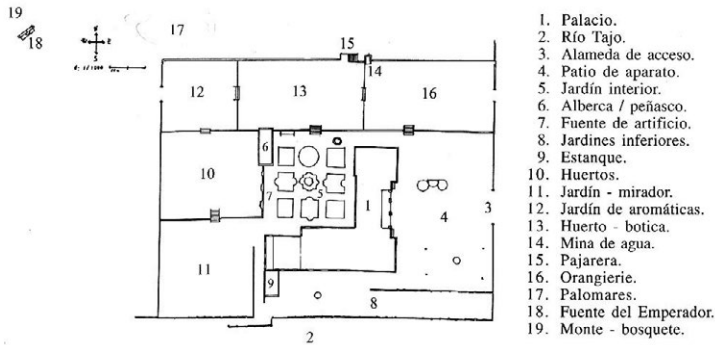
Destacable asimismo es la villa suburbana de Bellaflor⁴, en Sevilla, propiedad de la duquesa de Béjar. Su interés estriba en pertenecer a la familia dueña del Bosque de Béjar, pues el hijo de la duquesa fue el promotor de los jardines que se han comentado. Este jardín sevillano, anterior en fechas –hacia 1547-1558–, responde también a un momento compositivo anterior: aunque inserto en una huerta con cuarteles de frutales el jardín principal es un patio rectangular con dos andenes ortogonales en cuyo cruce se crea una fuente arquitectónica con cúpula; amplios corredores rodean el jardín cubiertos por un ándito superior que se abre también a la huerta y un estanque alargado se sitúa en uno de los lados menores. La rica decoración es ecléctica, con elementos musulmanes pero también clásicos.

El jardín presenta todos los rasgos de un jardín hispanomusulmán donde se han sustituido los andenes elevados y la fuente para introducir elementos italianizantes, como la pieza arquitectónica central o los cuadros a ras de suelo, pero se mantiene la configuración espacial, la axialidad de la fuente con el estanque y, seguramente, el mirador, así como los corredores abiertos al jardín. La conexión entre patio ajardinado, corredor y mirador es típicamente nazarí, probablemente rescatada desde Granada en este entorno sevillano.

Un ejemplo paradigmático es el hoy prácticamente destruido, aunque en proceso de restauración, Cigarral de Buenavista⁵, perteneciente al cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, tío del duque de Lerma. Situado en la parte occidental de la ciudad de Toledo, en la vega del río Tajo, fue regalado a su propietario por Felipe III en 1599 y poco después, en 1605, ya debían estar realizados los jardines.

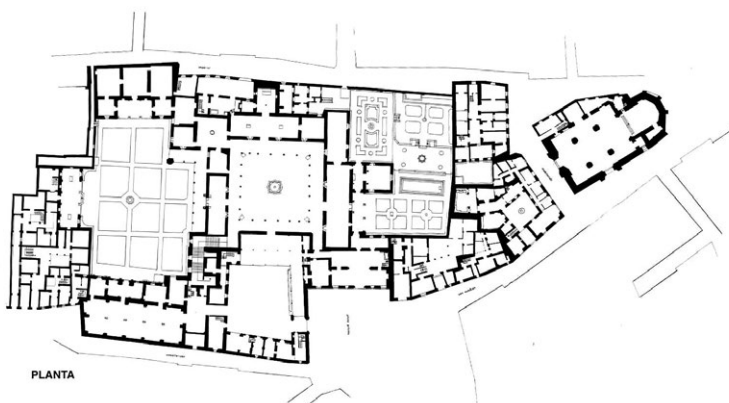
Al palacio, en L, se accede por una alameda hasta un patio de aparato, donde se ubica la residencia, que abraza un jardín central o interior de trazado ortogonal con nueve cuadros en cuyo centro se ubica una fuente y en un extremo, la alberca con fuentes de artificio; desde este espacio se puede acceder a una serie de ámbitos ajardinados a varios niveles que rodean la casa, el jardín central y el patio de acceso, en un número de seis, casi todos cerrados. Son, desde el sur –los que se encuentran a una cota inferior–, el jardín interior, que se abre al río Tajo, con un estanque, y el jardín-mirador, también sobre este curso fluvial; tras girar en escuadra y al oeste, están los

huertos a una cota más alta, y, tras ellos, el jardín de aromáticas; otra vez perpendicularmente para acceder al huerto-botica, comunicado con el jardín interior y los palomares y pajarera, y, por último, la *orangerie*, desde la cual, y de nuevo a escuadra y a un nivel inferior, se alcanza el patio de aparato. Por el lado noroeste está rodeado de monte.



Planta y vista del alzado principal del Cigarral de Buenavista, en Toledo. Croquis y foto de Francisco García Martín. GARCÍA MARTÍN, F., 2002

La fragmentación del amplio jardín –casi 2,5 ha- en ocho partes, incluyendo el patio de entrada, la conexión quebrada de dichos ámbitos, su independencia compositiva y la posibilidad de recorrer todo el conjunto cerrando un circuito son todos ellos rasgos que nos remiten a la espacialidad medieval de origen hispano-musulmán, sin búsqueda de un espacio perspectivo unitario al modo italiano, aunque encontramos los elementos básicos de la integración de la arquitectura con su entorno: acceso con avenida arbolada, la casa, el jardín de cuadros, los huertos y el monte exterior, pero sin ningún elemento axial que los unifique.



Planta de la Casa de Pilatos, Sevilla. LLEÓ CAÑAL, V., 1999

La sevillana Casa de Pilatos⁶, situada en el interior del casco urbano, fue construida por el marqués de Tarifa a finales del siglo XV, hombre culto en contacto con Italia, y fue su sobrino el duque de Alcalá, ya en el XVI, quién lo enriqueció con una colección de esculturas clásicas. Se establecieron dos

jardines independientes, uno a cada lado del patio principal columnado. El situado a la izquierda es un jardín alargado, prácticamente rectangular, con dos logias clásicas en ambos extremos cortos unidas por un paseo rodeado de dos y tres filas de cuadros, según el tramo. En el camino transversal central se organiza, al cruzarse con el eje principal, una pequeña glorieta con fuente central; esta vía transversal une la entrada desde el patio por medio de un salón y galería en L con otra logia similar a las existentes en los lados menores. El otro jardín no se encuentra tan ordenado, pues se compone de al menos cuatro partes independientes alrededor de una sala que avanza hacia el jardín, a pesar de lo reducido de su extensión, realizado en el siglo XIX en torno a una antigua alberca.



Vistas del jardín de las *loggias* y cuadros del jardín de la alberca, en la Casa de Pilatos de Sevilla

El trazado del primer jardín responde al concepto del espacio del char-bagh persa con su división en cuatro partes recuperado para una formalización renacentista, tradiciones contrapuestas que en la Casa de Pilatos se funden para proporcionar un producto unitario; así, se disponen simétricamente una serie de *loggias* o espacios cubiertos con arquerías abiertas al jardín, pero repite los modelos del jardín de cruceo hispanomusulmán, con los salones y galerías enfrentadas más andenes y elemento acuático, todos ellos dispuestos a lo largo de un eje, aunque en este caso, como en el Patio de los Leones, son dos sucesiones perpendiculares, aunque sin llegar a realizar un claustro.

Esta disposición simétrica, con un trazado cuatripartito que busca la articulación axial con el palacio, además de la decoración –el celebrado jardín arqueológico del duque de Alcalá- remiten al jardín renacentista italiano del tipo más sencillo, como el Palacio Piccolomini en Pienza y otros patios ajardinados que conocería el aristócrata, incluyendo los españoles.

El segundo jardín, con la alberca, tiene una composición fragmentada, con un elemento de arquitectura ligera –un pabellón- que se adosa al palacio y se introduce en el jardín al modo hispanomusulmán; la articulación con el palacio se realiza siempre con ejes ortogonales, así como con el otro jardín, del cual se organiza independientemente, sin voluntad de unidad; se obtiene entonces,

como definió Chueca, una composición trabada y asimétrica de ejes quebrados entre la entrada y los patios y éstos y los jardines.

¹ Ver MILLARES, C. <<[Castillo-palacio de los duques de Alcalá en Bornos]>>, en en AÑÓN FELIÚ, C. (com.). **Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II** (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 166 y 167; CALLEJA MARCHAL, E. <<Siete jardines inéditos de Andalucía. 1. "Jardín renacentista de Bornos">>, en *PARJAP*, nº 12, otoño 1998, pp. 20-25 y CALLEJA MARCHAL, E. <<El jardín renacentista del palacio ducal de Bornos>>, en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<**El Bosque**>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999, pp. 73-82. Ver también LLEÓ CAÑAL, V. <<El jardín arqueológico del primer Duque de Alcalá>>, en *Fragmentos*, nº 11, 1987, pp. 21-32.

² Según RABANAL YUS, A. <<Los jardines del Renacimiento y el Barroco en España>>, en HANSMANN, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989, p. 347, fueron construidos, probablemente, entre 1520 y 1566. Ver MILLARES, C. <<[Jardines del palacio del marqués de Mondéjar]>>, en AÑÓN FELIÚ, C. (com.). **Felipe II. El rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II** (catálogo de la exposición). Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 160 y 162 y MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. <<Sobre el jardín del manierismo en España: Jardines del Palacio de Mondéjar (Guadalajara)>>, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1987, tomo LIII, pp. 338-347.

³ En la parte oriental de la casa se extendía un jardín regular con el clásico módulo cuatripartito con cuadros bajos y una plazoleta con una fuente hexagonal sobre grada, cuyo eje desde la casa –perpendicular al de acceso- se prolongaba a una pieza cerrada con cuadros menores en su interior y un bosquecillo posterior de árboles frutales con una alberca a cota superior que contenía una isla, para el riego por gravedad; además, de la lonja que separaba el ala oeste de la casa y el jardín surgía un paseo en pendiente bordeado de árboles que llevaba a un elemento superior murado, con una torre o mirador en su parte central –en 1785 era un palomar-, dentro de un amplio conjunto ordenado de olivos y viñedos en la ladera del valle. El jardín ornamental se separaba de esta arboleda mediante una banda longitudinal plantada que finalizaba en el huerto antes mencionado. Ver TORRE BRICEÑO, J. A. de la; MUR RAURELL, A.; BARROS CAMPOS, J.; HUELVES MUÑOZ, M. J. *La casa del Rey: cuatro siglos de historia*. [Arganda del Rey]: Ayuntamiento de Arganda del Rey, 1997 y TORRES SOLANA, V. y SANZ HERNANDO, A. <<La Casa del Rey [Arganda]>>, en AA. VV. *Arquitectura y Desarrollo Urbano*. Comunidad de Madrid. Tomo X. Madrid: Fundación COAM, Fundación Caja Madrid y Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2004, pp. 131-139.

⁴ Ver LÓPEZ ÁLVAREZ, A. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. <<Bellaflor, villa suburbana de la duquesa de Béjar en Sevilla>>, en <<**El Bosque**>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999, pp. 109-132 y MUÑOZ JIMÉNEZ, J. <<El palacio sevillano de los duques de Béjar, según una relación anónima del siglo XVI">>, en *Archivo Hispalense*, t. LXIX, nº 212, 1986, pp. 201-213.

⁵ A pesar de su situación en la margen derecha del Tajo, del lado de la ciudad de Toledo, se le denomina <<cigarral>> o <<cigarral de vega>>. Sobre estos jardines ver GARCÍA MARTÍN, F. *Jardines y parques históricos de la provincia de Toledo*. Toledo: Ledoria- J.M.R., 2002, pp. 59-78 y GARCÍA MARTÍN, F. <<El cigarral de Buenavista>> en DOMÍNGUEZ GARRIDO, U. y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, J. (Coord.). <<**El Bosque**>> de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento, III Jornadas, Béjar, 1999. Béjar: Grupo Cultural "San Gil", 1999, pp. 83-107.

⁶ Ver LLEÓ CAÑAL, V. *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa, 1999 y CASA VALDÉS, marquesa de [Teresa Ozores y Saavedra]. *Jardines de España*. Madrid: Herederos de Teresa Ozores y Saavedra, 1987, pp. 66-69.