La fachada septentrional se abre al paisaje a través del mencionado pórtico de tres vanos sobre pilares cajeados, uno más de los que tuvo en su origen (figs. 409-410), y muestra dos elementos extraños a la uniformidad renacentista: una portada conopial, tardo-gótica, al oeste del pórtico, y en la parte contraria un estribo o contrafuerte que se eleva hasta el alero, cuya presencia sólo puede explicarse como contrarresto del arco mayor del hueco de escalera (figs. 411-412).

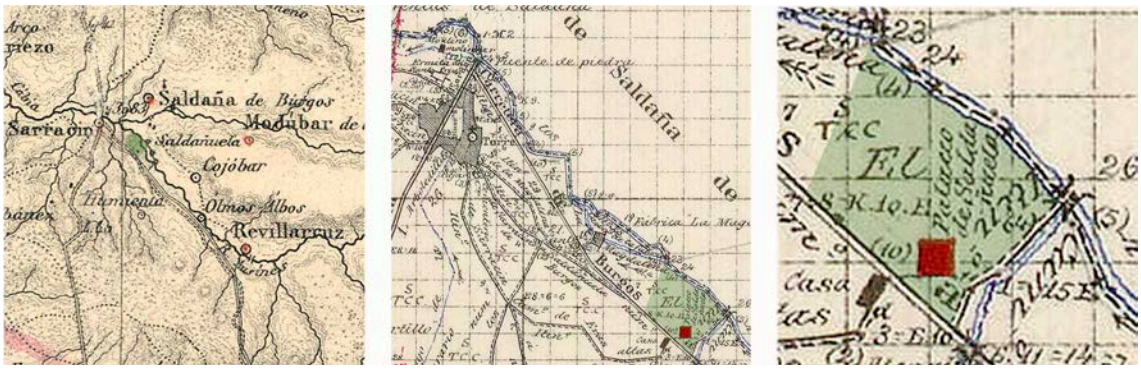
No son las únicas incógnitas que plantea el inmueble, expuestas en su mayor parte por el arquitecto Pablo Puente Aparicio cuando abordaba su última fase de rehabilitación a mediados de los años noventa del pasado siglo, y a las que trataremos de dar respuesta más adelante[412].

La documentación conocida sobre Saldañuela se reduce a una decena de referencias de archivo que no alcanzan a fijar su evolución constructiva ni sus artífices, y de cuyo estudio se han ocupado autores tan relevantes como Lampérez y Romea, con tempranas referencias en 1899 y 1914, su breve monografía de 1915 y las notas incluidas en su obra sobre *Arquitectura civil española*, de 1922; Sentenach y Cabañas en el *Catálogo Monumental de Burgos*, de 1925; Chueca Goitia en 1953; López Mata en 1957, aunque centrado en su más conocida propietaria; Camón Aznar en 1964; Ibáñez Pérez en 1995; Puente Aparicio como redactor del proyecto de rehabilitación de 1991 y de dos artículos coincidentes con el final de obra en 1995; Alonso Ruiz en 2001 y 2006; y Payo Hernanz en 2002 y 2020, entre otros autores[413], frecuentemente aludida como ejemplo de casa de campo hispánica bajo diferentes interpretaciones[414].

---

[412] Nuestro mejor recuerdo para este arquitecto e historiador, amigo y compañero en el Centro de Estudios Bejaranos, fallecido en abril de 2021, con quien tuvimos ocasión de intercambiar opiniones sobre Saldañuela, El Bosque de Béjar y otras villas de recreo.

[413] LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, «Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos)», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, t. XXIII, Madrid, 1º de diciembre de 1915 (pp. 257 a 262 y láminas), también publicado de forma independiente de la revista y en el mismo año, y en *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, 1922 (pp. 56 a 59), aunque ya se venía interesando por el edificio desde septiembre de 1899, con su breve referencia a tan «deliciosa mansión de campo, con líneas de *villa* italiana y detalles del más pintoresco y bizarro arte del Renacimiento español» que acompañaba de dos fotografías en *La Ilustración Española y Americana*, nº 36, Madrid, 1899 (pp. 179 y 188), así como en febrero de 1914, con el levantamiento planimétrico que presentó al concurso sobre «La Casa Antigua Española», convocado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid; SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Burgos*, Burgos, enero de 1925 (disponible en biblioteca.cchs.csic.es, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC, sin paginar, consultado en 31 de julio de 2019); CAMÓN AZNAR, José, «La arquitectura plateresca y la orfebrería española del siglo XVI», en AA. VV., *Summa Artis*, vol. XVII, Madrid, 1964 (pp. 78 y 471); CHUECA GOITIA, Fernando, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura del siglo XVI*, vol. XI, Madrid, 1953 (p. 70); LÓPEZ MATA, Teófilo, «La dama de



Figs. 413, 414 y 415. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Izquierda: detalle del Mapa de la provincia de Burgos por Francisco Coello en 1868 (fuente: IGN). Centro y derecha: detalles del mapa catastral del término de Sarracín en la minuta cartográfica de 1908 (fuente: IGN). En las tres imágenes el color es nuestro.

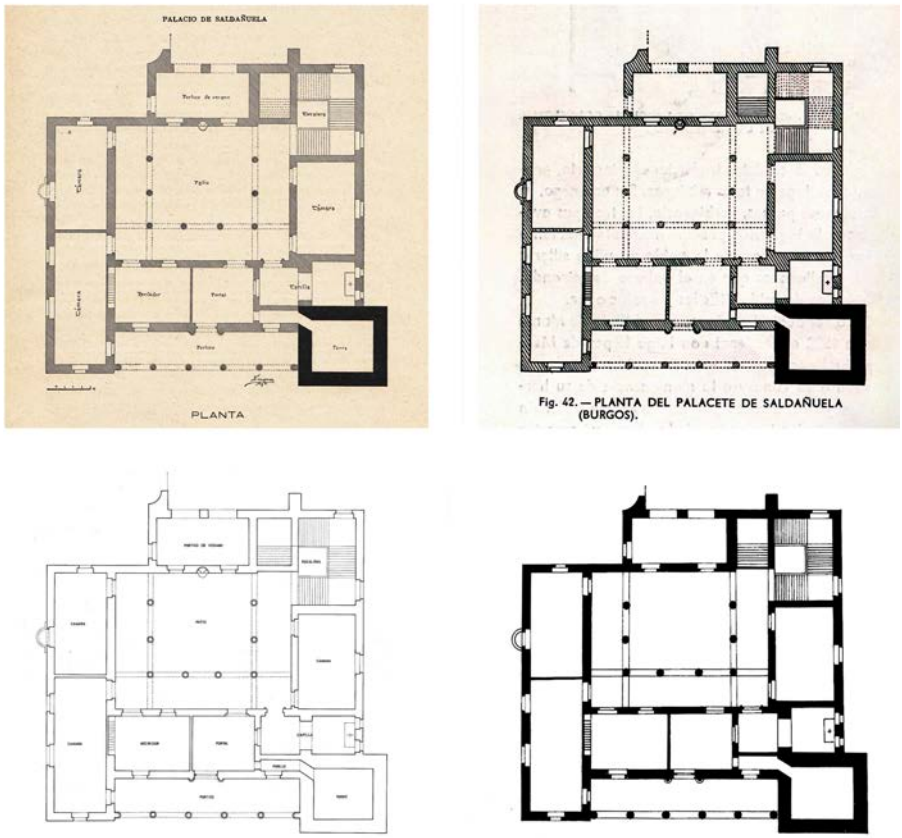
Se dispone de un limitado registro gráfico, en ningún caso del proyecto original renacentista: la localización de la quinta en el mapa de Burgos de 1868, realizado por Francisco Coello (fig. 413)[415], y en la minuta cartográfica del término municipal de

Saldañuela», en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 140, Burgos, 1957 (pp. 630 a 671); CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, *Arquitectura fortificada en la provincia de Burgos*, Burgos, 1987 (pp. 111 a 113); IBÁÑEZ PÉREZ, «Arquitectura burgalesa del siglo XVI», en *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, 1993, «Arquitectura burgalesa en la Edad Moderna», en GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José; PEÑA PÉREZ, Francisco Javier; MARTÍNEZ GARCÍA, Luis; y GARCÍA ARAGÓN, Lucía, *Historia de Burgos: desde los orígenes hasta nuestros días*, Burgos, 1993 (pp. 723 a 734), y «La historia y el arte en el Palacio de Saldañuela», en AA. VV., *Palacio de Saldañuela*, Burgos, 1995 (pp. 9 a 39); PUENTE APARICIO, Pablo, «La remodelación del Palacio: criterios de intervención», en AA. VV., *Palacio de Saldañuela*, Burgos, 1995 (pp. 41 a 69), y «El palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos) y la Caja de Ahorros Municipal, un modelo de actuación en los Bienes de Interés Cultural», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las II Jornadas de Estudio, Béjar, 1997 (pp. 25 a 37); ALONSO RUIZ, «Palacios donde morar...», 2001 (pp. 5 a 34), y *Arquitectura tardogótica...*, 2003 (pp. 83-84); y PAYO HERNANZ, René Jesús, «Valladolid», en URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002 (pp. 66 a 68), y *Arquitectura en Castilla en los años centrales del siglo XVI. Juan de Vallejo. Entre el Gótico y el Renacimiento*, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, Burgos, 2020 (pp. 300 a 303). Además de las referencias de estudiosos del arte y la arquitectura, no faltan los reportajes periodísticos, entre los más añejos el de ONTAÑÓN, Eduardo de, «Visita de Castilla. Saldañuela. Florentinismos y tierras castellanas de labor», en *Luz. Diario de la República*, Madrid, nº del 10 de enero de 1934 (pp. 8-9).

[414] El palacio-villa de Saldañuela ha sido reiteradamente invocado como ejemplo peninsular del uso de galerías entre cuerpos laterales, puesto en relación con los casos hispánicos del palacio de Diego Colón en Santo Domingo y de Hernán Cortés en Cuernavaca (así en KUBLER, «El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura latinoamericana», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, nº 9, Caracas, 1968, p. 109, y en CHANFÓN OLMOS, Carlos, «El Castillo-Palacio de don Hernando Cortés en Cuernavaca», en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas. Anuario de Historia de América Latina*, nº 20, Hamburgo, 1983, p. 315), de los que nos ocuparemos en el apartado 5.2.

[415] COELLO DE PORTUGAL, Francisco, *Burgos*, escala 1 : 200.000, Madrid, 1868 (disponible en la web del IGN).

Sarracín de 1908, correspondiente a los trabajos topográficos del Instituto Geográfico y Estadístico (figs. 414-415)[416]; una primera planimetría de Lampérez y Romea elaborada en 1914, pero no publicada hasta 1915 (planta, alzado sur y sección longitudinal, figs. 416, 420 y 421), incluida después en su libro de 1922, y de la que conocemos hasta tres copias de la planta, la que ilustra el texto de Chueca Goitia y otras dos inéditas conservadas en el IPCE (figs. 417, 418 y 419)[417], todas con errores en las irregularidades reales del edificio, pero esenciales para conocer su estado antes de las reformas de mediados del siglo XX; también se cuenta con un sencillo dibujo de Sentenach y Cabañas de 1923-1924 (fig. 422) y las planimetrías elaboradas para los proyectos de reconstrucción de Olano Moliner, en 1953, y de rehabilitación, a cargo de Puente Aparicio en 1991-1995 (figs. 423-424).



Figs. 416, 417, 418 y 419. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Planimetría del palacio: plantas de Lampérez y Romea, de Chueca Goitia y una de las la depositadas en el IPCE (fuente: Lampérez y Romea, 1914-1915, *Ars Hispaniae*, vol. XI, 1952, e IPCE, junio de 1983).

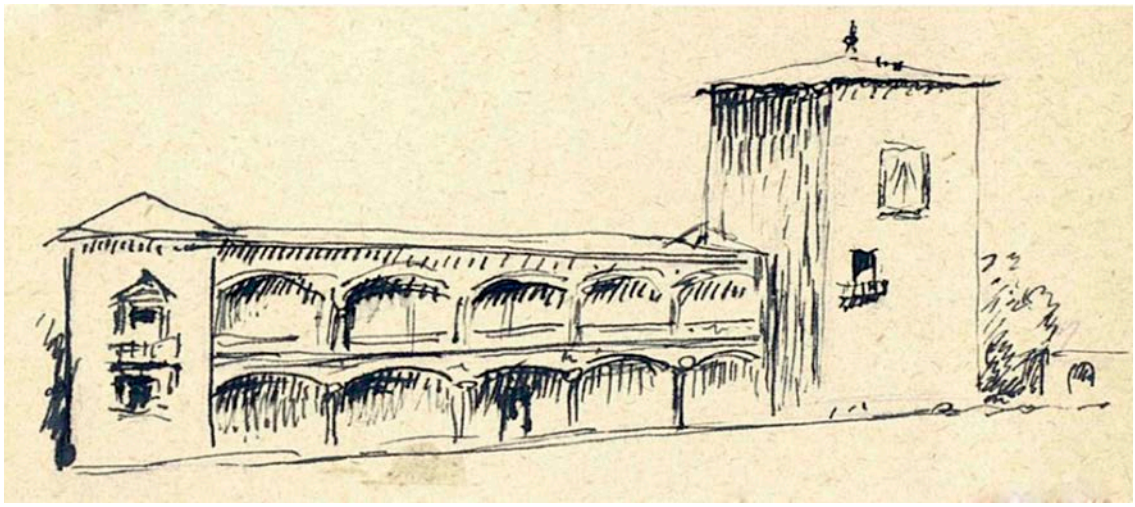
[416] IGN, Instituto Geográfico y Estadístico, trabajos topográficos, *Provincia de Burgos, término municipal de Sarracín*, escala 1 : 25.000, Burgos, 4 de octubre de 1908, con correcciones de 1909 y 1920.

[417] IPCE, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, *Palacio de Saldañuela, planta general*, escala 1 : 100, signatura PLM ARCH 100 27 / 1, imagen nº 04703, realizada por José Sancho Roda y Miguel Ángel Sánchez Domínguez, junio de 1983.

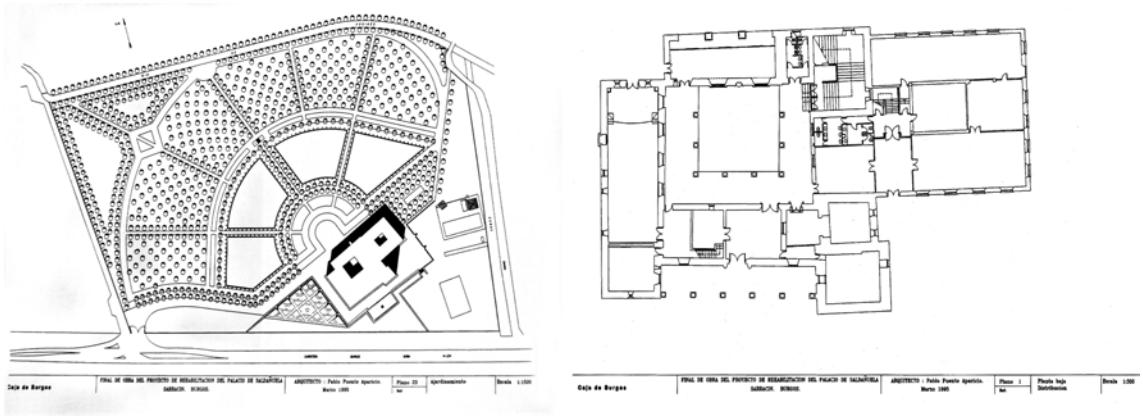




Figs. 420 y 421. Quinta de Saldañuela. Planimetría de Lampérez y Romea, 1914-1915: alzado principal y sección longitudinal por el patio (fuente: separata de la edición original, col. José Muñoz Domínguez).



Figs. 422. Quinta de Saldañuela. Apunte de la fachada principal por Sentenah y Cabañas (fuente: *Catálogo Monumental de España, provincia de Burgos*, *ca.* 1923-1924).



Figs. 423 y 424. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Planimetría de Puente Aparicio para el proyecto de recuperación y rehabilitación de 1991-1995 (fuente: Puente Aparicio, 1995).



Figs. 425, 426 y 427. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Selección de fotografías históricas (fuentes: PCE, col. Eustasio Villanueva Gutiérrez, *ca.* 1913 y 1929 para las imágenes de los extremos e IPCE, col. conde de Polentinos, *ca.* 1892-1930 para la imagen central).



Figs. 428, 429 y 430. Quinta de Saldañuela en Sarracín, Burgos. Secuencia de fotogrametría aérea correspondiente a los vuelos de 1946, 1973-1986 y 1980-1986 (fuente: Fototeca del IGN; el color es nuestro).

Más abundantes son las fotografías históricas[418], con series e imágenes aisladas desde 1896, por lo general reiterativas en cuanto a los puntos de toma, aunque de gran interés para ciertos detalles ya desaparecidos o muy alterados, y fotogrametría aérea desde 1946 (breve selección de imágenes en figs. 425 a 430 y otras más adelante).

En la secuencia constructiva del edificio y de la propiedad en su conjunto se pueden distinguir hasta seis etapas: la fundacional a cargo del linaje Estúñiga-Zúñiga (hasta 1475), proseguida por Sancho de Rojas (1475-1496); la renacentista a cargo del linaje Fernández de Velasco (1496-1556); la manierista y clasicista con Isabel de Osorio (1556-1589); la sucesión en propietarios emparentados con ella (1589-*ca.* 1900); la de adquisición y mantenimiento por Norberto Barbadillo Bueno y sucesores (*ca.* 1800-1951); y la etapa en que la quinta pasó a su propietario hodierno, la Caja de Ahorros Municipal de Burgos (desde 1951 hasta la actualidad).

[418] La fotografía más antigua que hemos podido localizar data del 23 de agosto de 1896 y se conserva, repetida, en el ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS (AMBU), signaturas FC-367 y FC-2123, junto con otras cuatro imágenes citadas por Puente Aparicio; otras dos, anteriores al 30 de septiembre de 1899, fueron publicadas en esa fecha por *La Ilustración Española y Americana*, nº 36, Madrid, 1899, p. 188; diez fotografías más se encuentran en el ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE BURGOS (ADBU), algunas publicadas por PUENTE APARICIO, «La remodelación...», pp. 42 a 46; en la Fototeca del IPCE se pueden consultar cuatro imágenes procedentes de la colección del conde de Polentinos (*ca.* 1892-1930, signaturas DCP-A-3010, DCP-A-3011, DCP-A-3030 y DCP-A-3031, todas estereoscópicas) y cinco de la colección Eustasio Villanueva Gutiérrez (*ca.* 1913-1929, signaturas V-25-6, V-25-9, V-25-11, V-25-12 y V-15-15), realizadas en las mismas fechas que las nueve del fotógrafo Landia publicadas por Lampérez en 1915 y otras dos diferentes en 1922 (también de Landia, una de ellas coincidente con las del archivo de la Diputación), más las dos de Sentenach de 1923-1924; tres imágenes de Próspero Gallardo ilustraron el artículo de Eduardo Ontañón de 1934 y, finalmente, se conserva una fotografía de mediados de los años 50 en la FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ (FJD), colección Cayetano Enríquez: en total, 43 fotografías antiguas entre 1896 y mediados del siglo XX.

Etapa Estúñiga-Zúñiga (hasta 1475) y Rojas (1475-1496)

El topónimo se documenta como «Saldañola» en 1044, desde 1072 entre los bienes del monasterio de San Pedro de Cardeña y durante la posesión de Sancho Martínez de Cifuentes a partir de 1418 por cesión a censo del obispo Pablo de Cartagena[419], pero la primera vez que se menciona la torre de Saldañuela se produjo en 1475, cuando su propietario era Álvaro de Estúñiga y Guzmán, duque de Arévalo, conde de Plasencia y señor de Béjar, quien detentaba la alcaidía del castillo de Burgos y, como veremos en el apartado 4.1, mantenía amplios intereses señoriales en la zona.

Este mismo personaje ya poseía la quinta suburbana El Bosque de Béjar, objeto principal de nuestra investigación, lo que no permite presuponer que mantuviera el mismo uso en su torre burgalesa, dedicada a otras funciones bien distintas de las de recreo, de acuerdo con lo estudiado por Ibáñez Pérez[420]. Según este autor, la tipología a la que corresponde esta parte del edificio se relaciona con la representación señorial sin excluir la función defensiva (demostrada en el análisis de Puente Aparicio)[421] y servía como residencia del apoderado y como depósito o granero para los frutos obtenidos del territorio, exactamente como la torre de los Salamanca en la misma localidad de Sarracín y otras similares en la zona. No se trataba de una edificación única y aislada, sino que, además de incluir una capilla aneja, se completaba con estructuras de construcción menos recia y más popular, vivideras, posiblemente con un corredor de carpintería como el que se conserva junto a la torre de El Tejado (Salamanca) o en El Bosque del conde de Benavente en Santa Cristina de la Polvorosa (Zamora), estudiados en nuestro apartado anterior; de ser así, estas dependencias podrían haber ocupado la crujía oriental, adosada por el norte a la primitiva torre y capilla –la parte más alterada del edificio actual– y constituir el núcleo sobre el que se construyó la residencia de recreo en la primera mitad del siglo XVI, con acceso a la vivienda a través de la portada tardo-gótica que alcanzó a ver Lampérez y que podría coincidir con la conopial que tuvo la tapia sureste, más propia de una construcción doméstica que de un cercado. A esta época podría asignarse también la portada del cuerpo trasero o noroccidental, igualmente descontextualizada (figs. 431 a 433).

Las conocidas deslealtades políticas de Álvaro de Estúñiga, en favor del pretendiente portugués o de la Beltraneja frente al poder de los Reyes Católicos, provocarían la incautación de parte de sus bienes desde 1475, con la pérdida del

[419] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», p. 12.

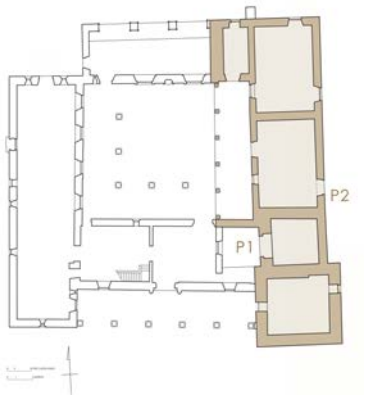
[420] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», pp. 14 a 17.

[421] PUENTE APARICIO, «La remodelación...», p. 68, n. 30.

ducado de Arévalo en 1479, el condado de Plasencia en 1480 y, en lo que respecta a Saldañuela, el secuestro de esta propiedad y de la aldea de Ciadoncha por parte de la Corona, entregadas temporalmente a Sancho de Rojas, alcalde mayor de los hijosdalgo de Castilla, en 1475. Dos años después se daba orden para devolver al duque la «fortaleza y heredamiento de Saldañuela», pero éste optó renunciar y obtener a cambio otras propiedades más ventajosas para sus intereses[422].







Figs. 431, 432 y 433. Quinta de Saldañuela. Portadas tardo-góticas de su primera etapa. Izquierda: portada P1 de la fachada norte, extremo oeste (foto de José Muñoz Domínguez, 1997). Centro (P1): portada de la cerca oriental, ya desaparecida (IPCE, col. Conde de Polentinos, *ca.* 1892-1930). Derecha (P2): hipótesis sobre el núcleo residencial de la etapa Zúñiga-Rojas junto a la torre y posible localización de ambas portadas (elaboración propia, 2019).

Sancho de Rojas mantuvo la posesión de la «casa y torre de Saldañuela» hasta 1496, cuando decidió venderla a Bernardino Fernández de Velasco, II condestable de Castilla. En la escritura de compraventa se detallan los componentes del predio, formado por «la casa, torre y huerta de Saldañuela, en el obispado de dicha ciudad [de Burgos], con el molino, casas, montes, prados, y demas heredamientos»[423], aunque con la misma obligación de renta o censo perpetuo a favor de la fábrica de la catedral de

[422] *Vid.* AGS, Registro General del Sello, Leg. 147511, 716, *Secrestación en poder de Sancho de Rojas, alcalde mayor de los hijosdalgo, del Consejo Real, de los lugares de Ciadoncha y Saldañuela que eran del duque D. Álvaro de Estúñiga, conde de Plasencia, el cual perdió por haber prestado ayuda al adversario de Portugal*, Dueñas, 7 de noviembre de 1475, y AGS, Registro General del Sello, Leg. 147703, 405, *Devolución de la fortaleza de Saldañuela al duque de Arévalo*, Madrid, 31 de marzo de 1477.

[423] AHN, Nobleza, Frías, C. 385, D. 44-45, *Venta a favor del condestable Bernardino Fernández de Velasco de la casa torre y huerta de Saldañuela, con la carga de un censo a favor del deán y cabildo de la iglesia catedral de Burgos*, Casalarreina, 1 de julio de 1496, por mediación del alcalde de Burgos, Juan de Bocanegra, y ante Juan Martínez de la Costana (incluye la toma de posesión de la propiedad en 7 de julio de 1496 y dos testimonios judiciales de 1533 sobre el mismo acto).

Burgos –su verdadero propietario desde el siglo XIII, pero no su poseedor, según Ibáñez Pérez[424]– por valor de 36.000 maravedís anuales.

Etapa Fernández de Velasco (1496-1556)

La torre y heredad de Saldañuela permaneció en poder de los Fernández de Velasco durante sesenta largos años, el período más prolongado en la formación de la quinta por el que los investigadores, sin embargo, pasan de soslayo ante la falta de documentación, pero que sin duda fue crucial para la definitiva configuración del edificio y sus espacios de recreo inmediatos: recordemos que en estas décadas se produjo la implantación del Renacimiento en España entre las últimas manifestaciones tardo-góticas y los primeros planteamientos clasicistas, en buena medida gracias a las empresas arquitectónicas de este notable linaje burgalés que, en lo referido a la arquitectura de recreo, ya había promovido obras tan representativas como la galería del jardín en la Casa del Cordón de Burgos, la Casa de la Vega en Gamonal y los palacios-villa de Casalarreina, de Santa Clara en Medina de Pomar y de Berlanga de Duero, posiblemente coetáneo de la intervención renacentista de Saldañuela en lo que concierne a la galería y los jardines, como veremos después. Con tales antecedentes, consideramos poco probable que la propiedad de Saldañuela tuviese que esperar a la inmediata etapa Osorio (1556-1589) para su *aggiornamento* como casa de placer.

El registro de archivo no ofrece información relevante sobre esta larga posesión de los Fernández de Velasco, pero el edificio es muy elocuente sobre el momento en que fue renovado y sobre la probable participación de uno de los maestros de cantería más activos en Burgos y su entorno durante las décadas centrales del siglo XVI: Juan de Vallejo. La atribución ha sido sugerida por Ibáñez Pérez y Puente Aparicio, ratificada por Alonso Ruiz[425] y más recientemente por Payo Hernanz[426] a partir de

[424] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», pp. 12-13 y 30-31. Este autor ha documentado la propiedad de Saldañuela en la Fábrica de la catedral burgalesa entre 1242, por donación de Alfonso Roiz, y 1557, cuando su jurisdicción pasó a manos de Isabel de Osorio.

[425] ALONSO RUIZ, «Palacios donde morar...», p. 13. La autora parece referirse a la Casa de Miranda, pero escribe el nombre de la colindante conocida como casa de Angulo, aunque construida para Lope Hurtado de Mendoza y sin patio cerrado. Los argumentos ya fueron anticipados en 1953 por Chueca Goitia y en 1995 por Ibáñez Pérez sin llegar a fijar la autoría de Saldañuela en la amplia nómina de Juan de Vallejo.

[426] En el estudio de PAYO HERNANZ, *Arquitectura en Castilla...*, p. 303, se propone la autoría de Vallejo para la traza y el diseño de piezas ornamentales del palacio de Saldañuela y su posible ejecución a cargo del maestro Pedro de Castañeda, aunque por encargo de Isabel de Osorio y para un arco temporal tan amplio como 1550-1580. En nuestra opinión, las obras principales del palacio corresponderían a los últimos años de la etapa Fernández de Velasco (1545-1554) y sólo determinados añadidos, como los vanos de

rasgos de estilo como los capiteles de la galería y del patio, la ornamentación de los vanos adintelados (en la estela de Diego de Siloé, del que Vallejo fue discípulo) y el diseño de frisos y ventanas, muy semejante al que exhiben otras obras en las que la intervención de Juan de Vallejo está aceptada o incluso probada, como la Casa de Miranda en Burgos[427], *ca.* 1543-1545, sita en el barrio de la Vega y calle de la Calera (fig. 434). A este ejemplo se puede añadir la casa contigua a la de Miranda, edificada para el embajador Lope Hurtado de Mendoza entre 1547 y 1553 (en la misma fig. 434), también a cargo de Vallejo y su cuadrilla[428], en la que no sólo coinciden las formas del ventanaje y los detalles ornamentales (figs. 436 a 441), sino, sobre todo, la característica composición en «U» de las quintas suburbanas, resuelta en este caso a partir de un bloque de planta rectangular, con galería entre cuerpos salientes adosados, que se orienta hacia el jardín, y que igualmente cabe relacionar con la pequeña galería oriental aneja a la casa de Miranda (fig. 435, extremo derecho del plano); tanto en esta casa como en la de Hurtado de Mendoza aparecen columnas anilladas idénticas a las de la galería alta del patio de Saldañuela, otro detalle que redunda en la misma autoría para las tres obras (fig. 442 a 444).

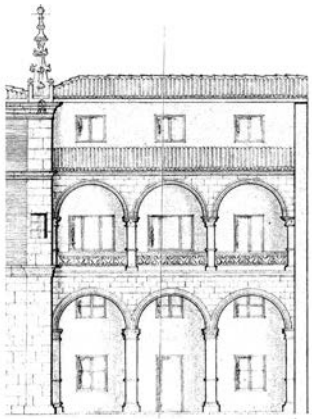
---

inspiración serliana, la gran caja de escaleras y el pórtico trasero, fueron proyectados y realizados durante la etapa de Isabel de Osorio (1556-1589).

[427] No obstante, la autoría inicial de la Casa de Miranda ha sido recientemente atribuida al maestro Juan Ortiz de la Maza en torno a 1543, de acuerdo con lo estudiado por HERNÁNDEZ OLIVA, Carlos Alberto, y MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, *Arquitectura civil en Burgos: La Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*, Burgos, 2008.

[428] Acerca de esta y otras obras de Juan de Vallejo, *vid*. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La obra de Juan de Vallejo», en *Arte Español*, Madrid, 1960 (pp. 53 a 65); GARCÍA RÁMILA, Ismael, «Nuevas noticias sobre Juan de Vallejo», en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 109, Burgos, 1949 (pp. 289 a 312); BASAS FERNÁNDEZ, Manuel, «Datos y juicios contemporáneos sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI», en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 168, Burgos, 1967 (p. 494 y ss.); RICO SANTAMARÍA, Marcos, «Juan de Vallejo: cantero burgalés», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 77, Madrid, 1993 (pp. 173 a 186); RUIZ CARCEDO, Juan, *Maestros del Arte Burgalés*, Burgos, 1997 (pp. 133 a 143); IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano, y PAYO HERNANZ, René Jesús, *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*, Burgos, 2008 (pp. 82 a 92); PAYO HERNANZ, René Jesús, y MATESANZ DEL BARRIO, José, *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*, Burgos, 2013 (pp. 333 a 336); MARTÍNEZ MONTERO, Jorge, «La casa de Lope Hurtado de Mendoza en Burgos: nuevos datos sobre su proceso constructivo», en *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, nº 20, Oviedo, 2014 (pp. 49 a 58); y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, y PAYO HERNANZ, René Jesús, «Un sepulcro vinculado a la Casa Real en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Madrigal de las Altas Torres (Ávila). La abadesa María Esperanza de Aragón, hija de Fernando el Católico y el arquitecto Juan de Vallejo», en *Ars & Renovatio*, nº 4, Alcañiz, 2016 (pp. 3 a 21; p. 8 y ss.), así como la citada *Arquitectura en Castilla...*, 2020.





Figs. 434 y 435. Plantas de las casas colindantes de Hurtado de Mendoza y de Miranda (elaboración propia, 2022). A la derecha, galería de tres arcos adosada a la Casa de Miranda (fuente: Planoteca del IPCE).

El esquema planimétrico de la casa de Hurtado de Mendoza es poco habitual en edificaciones urbanas, donde lo común es el patio cerrado, y demuestra que Vallejo manejaba con libertad las diferentes tipologías residenciales que se funden a la perfección en el palacio de Saldañuela: una casa de placer en torno a un pequeño patio –componente más propio de la ciudad– que también se abre al jardín y al paisaje –como corresponde a toda quinta de recreo– a través de una espléndida galería entre cuerpos macizos laterales. Así, el palacio de Saldañuela vendría a ser una feliz fusión de los componentes esenciales que caracterizan a las casas de Miranda y Hurtado de Mendoza, llevada a efecto por Vallejo o canteros de su círculo en años inmediatamente posteriores, posiblemente en 1547-1554, con menor carga figurativa en los detalles y formas más depuradas que sus predecesoras en el arrabal de Burgos.







Figs. 436, 437 y 438. Vanos platerescos de las casas de Lope Hurtado de Mendoza (izquierda) y Saldañuela, con gran semejanza en cuanto a modelo, despiece y elementos ornamentales (foto de Juan Luis Menéndez Valderre en https://www.asturnatura.com/, LAMPÉREZ Y ROMEA, 1915, y AA.VV., *Palacio de Saldañuela*, 1995).




Figs. 439, 440 y 441. Grandes vanos con remate de frontón triangular y óculo sobre la portada de la casa de Miranda (izquierda, fuente: José Luis Filpo Cabana, Wikimedia Commons, noviembre de 2013) y en la fachada principal del palacio de Saldañuela (fuente: S. López Pastor, marzo de 2015, sitio web citado).





Figs. 442, 443 y 444. Columnas anilladas en el patio de la casa de Miranda (izquierda), portada de la casa de Lope Hurtado de Mendoza (centro) y Saldañuela (fuente: S. López Pastor, marzo de 2015, sitio web citado).

No son las únicas construcciones burgalesas con rasgos de arquitectura de recreo y en la misma órbita del prolífico Juan de Vallejo, pues se conservan restos significativos de algunas casas suburbanas de prósperos mercaderes como Pedro de Melgosa, integrados en el convento de las madres Bernardas desde 1586, y la de la familia Bernuy-Maluenda cerca de Villalonquéjar, con su magnífica galería de columnas pareadas en profundidad, trasladada hasta el Paseo de la Isla de Burgos hacia 1922 (figs. 445-446)[429]. Todavía se puede añadir un ejemplo de casa de recreo atribuible a Juan de Vallejo o su entorno, la residencia abacial del monasterio de

[429] Acerca de estas casas de recreo se pueden consultar los estudios de IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977 (publicación basada en la tesis doctoral del autor); SUÁREZ ARÉVALO, Jesús, «Diego Bernuy: un hombre de negocios en la España de Carlos V», en EDELMAYER, Fredrich; MURCIA ROSALES, Domingo; y RODRÍGUEZ MOLINA, José (coords.), *Carolus*, II Congreso, Jaén, 2019 (disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/carolvs/carolvs_02/41_suarez.htm, 2019, consultado en 17 de julio de 2022) y PAYO HERNANZ, *Arquitectura en Castilla ...*, Burgos, 2020, entre otros.

Rioseco (Valle de Manzanedo, Burgos), cuya galería jónica (fig. 447) fue cegada al poco tiempo de ser construida y pudo haber inspirado la solución de falsa galería que aparece en el patio alto del palacio de Saldañuela (fig. 448).





Figs. 445 y 446. Restos de dos casas suburbanas en torno a Burgos: galería de la casa Bernuy-Maluenda (fuente: Lumiago, en flickr.com/, 2020) y pórtico de la casa Melgosa (fuente: Google Streetview, 2019).





Figs. 447 y 448. Paramentos ciegos en la galería de la casa abacial del monasterio de Rioseco (Sobrino González, 2022) y falsa galería alta en el patio del palacio de Saldañuela (López Pastor, 2015).

La actividad de este notable maestro burgalés se documenta entre 1518, al amparo e influencia de los Colonia y Siloé, y 1568, lo que incluye la etapa Fernández de Velasco (1496-1556) y la siguiente de Osorio (1556-1589), pero los rasgos de estilo resultarían tempranos para la datación propuesta por Lampérez y Romea (década de 1520-1530, aceptada por Camón Aznar, aunque puesta en duda por Chueca) y ciertamente retardatarios para la etapa de 1556-1589, siendo más propios de la época en que se levantaban las casas de Miranda y Hurtado de Mendoza, desde 1543 y 1547, fechas probables para las obras principales en Saldañuela. Sería entonces, antes de mediar el siglo, cuando comenzaron a construirse las crujías en torno al patio con sus características ventanas y la *loggia* exterior, que habrían sido encargadas a Vallejo o alguien de su círculo por Bernardino de Velasco y Enríquez, el hijo extramatrimonial del condestable del mismo nombre que, una vez legitimado, recibió la herencia de Saldañuela a partir de 1524, según López Mata[430]; el hecho de pertenecer a esta rama

[430] LÓPEZ MATA, «La dama de Saldañuela», pp. 645-646, e IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», p. 33. López Mata sitúa la fecha de sucesión de Saldañuela y otros bienes en 1512, tras el fallecimiento del

bastarda o secundaria del linaje podría justificar la ausencia de datos en fuentes documentales.

Tanto Ibáñez Pérez como Alonso Ruiz han destacado la importancia de la galería en la arquitectura de recreo de los Fernández de Velasco, en la que cabe incluir esta de Saldañuela, en particular por la presencia de un rasgo hasta cierto punto distintivo, al que ya nos hemos referido, cuyo origen podría establecerse en los pórticos y galerías de la arquitectura hispano-islámica y mudéjar: la prolongación del eje de columnas o pilares mediante una faja vertical que atraviesa las enjutas de los arcos, generalmente escarzanos, según se verifica en todas las plantas del patio de la Casa del Cordón, en la galería baja del jardín en el mismo palacio y en la desaparecida galería del palacio de Berlanga de Duero, y que se repite en obras ajenas al linaje, pero en el entorno de sus estados, como el patio de la Universidad de Santa Catalina de Alejandría en El Burgo de Osma, Soria, distante 115 km de Saldañuela y 24 km de Berlanga. Este detalle arquitectónico resulta muy marcado en el patio de Saldañuela y en su *loggia* exterior, reconocible como rasgo de familia que se repite con variantes, pero independientemente de la época, el promotor o sus artífices[431], y que en la galería de Saldañuela incorpora un disco o espejo entre molduras que parece seguir modelos adintelados de la arquitectura de los Mendoza (parientes de los Velasco, recordemos), ampliamente difundidos desde las primeras décadas del siglo XVI, o por influencia del repertorio ornamental del maestro Alonso de Covarrubias y su círculo en las mismas fechas (figs. 449 a 451).



Figs. 449, 450 y 451. Quinta de Saldañuela en Sarracín, Burgos. Un rasgo distintivo en la arquitectura del linaje Fernández de Velasco, la prolongación ornamental de los soportes en las enjutas de la galería exterior, alta y baja, y de su patio interior (Santiago López-Pastor, marzo de 2015, sitio web citado).

condestable, sin tener en cuenta que entonces el beneficiado fue otro de sus hijos bastardos, Pedro de Velasco y Orense, fallecido en 1524.

[431] IBÁÑEZ PÉREZ, *Historia de la Casa del Cordón...*, pp. 108 a 117 en relación con la galería del jardín de la Casa del Cordón respecto de la de Saldañuela, y ALONSO RUIZ, «Palacios donde morar...», pp. 12-13.

Etapa Osorio (1556-1589)

En 1554 fallecía el poseedor de Saldañuela y, antes de diciembre del año siguiente, su hijo y heredero, Juan Fernández de Velasco, solicitaba al emperador la autorización para poder desgajar la quinta burgalesa de los bienes del mayorazgo, al parecer por encontrarse lejos de su señorío de Castil Tejeriego y Revilla de Campos y de su residencia principal en Valladolid. Aprobada la posibilidad de enajenación, la casa y torre de Saldañuela, junto con otros bienes agregados en Revillarruz, Cubillo del Campo y Hontoria de la Cantera, quedaban a la venta tan *oportunamente* que encontraron inmediata compradora: Isabel de Osorio[432].

En 20 de junio de 1556, la quinta y otras propiedades cercanas fueron vendidas a esta dama de la nobleza burgalesa que estuvo al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal y de las infantas Juana y María de Austria, pero que, sobre todo, fue amante del príncipe Felipe desde su adolescencia hasta 1552, cuando se preparaba su enlace con la reina María Tudor. En el acto jurídico de compraventa de Saldañuela intervino el propio tesorero del monarca, Hernando de Ochoa, lo que refuerza la idea de que la operación se hizo por iniciativa real, una forma de compensación que incluía propiedades agrarias y una villa de recreo convenientemente apartada de la urbe, residencia habitual de la llamada «dama de Saldañuela» entre 1562 y 1589, fecha de su fallecimiento[433]. Además, el rey otorgó un cuantioso juro de heredad a favor de Isabel de Osorio en 1557 y su beneficiaria pudo crear un pequeño señorío sobre varias villas y aldeas en torno a Saldañuela (Sarracín, Saldaña, Cojóbar y Olmos Albos), adquiridas al Real Consejo de Hacienda en 1562 y motivo de pleitos con sus vecinos y moradores[434].

---

[432] El documento de compraventa está en poder de la Caja Municipal de Burgos, actual propietaria de Saldañuela, pero se transcribe en LÓPEZ MATA, «La dama de Saldañuela», pp. 647 a 650, n. 14.

[433] La relación sentimental entre Isabel de Osorio y el príncipe Felipe se considera probada en distintas fuentes y autores, tanto históricos como actuales, de acuerdo con SANTIAGO BELMONTE, Beatriz, y VELASCO GARCÍA, Tamara, «Isabel de Osorio», entrada del *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia (disponible en dbe.rah.es, consultado en 31 de julio de 2019), quienes aportan el dato sobre su probable representación en dos obras de Tiziano encargadas por Felipe II, *Dánae recibiendo la lluvia de Oro* (1553, colección Wellington de la Apsley House de Londres) y *Venus y Adonis* (1554, Museo Nacional del Prado). Numerosas notas biográficas sobre Isabel de Osorio en LÓPEZ MATA, «La dama de Saldañuela», pp. 630 a 671; y en LÓPEZ SOBRINO, Jesús, «Tras las huellas de una dama misteriosa» (obra citada como inédita por Puente Aparicio que no hemos podido consultar).

[434] LÓPEZ MATA, «La dama de Saldañuela», pp. 648 y ss. Acerca del dominio señorial ejercido por Isabel de Osorio, además de lo publicado por López Mata, *vid.* ACHVA, Registro de Ejecutorias, Caja 1417, 61, *Ejecutoria del pleito litigado por Pedro Martínez, vecino de Saldañuela (Burgos), con Isabel Osorio, señora de dicho lugar, sobre sacar agua de su cauce natural perjudicando a su molino*, 22 de junio de 1580, y ACHVA, Registro de Ejecutorias, Caja 1671, 13, *Ejecutoria del pleito litigado por Isabel Osorio, señora de la casa y torre de Saldañuela,*

A esta etapa corresponden algunas reformas en el palacio que la propia Isabel de Osorio mencionaba como garantía en una escritura de venta de censo protocolizada en agosto de 1560: «todos los edificios e mejoras mios que yo he hecho e hago e hiciere en [...] la dicha torre e casa e heredamientos [de Saldañuela]»[435]. Puente Aparicio considera que tales mejoras se refieren a la obra principal del palacio y la adjudica al círculo de Juan de Vallejo entre 1556 y 1560. En nuestra opinión, se trata de intervenciones puntuales sobre el nuevo edificio de la etapa Fernández de Velasco: la colocación de la heráldica de su nueva propietaria (media docena de escudos en forma de losange o de rombo con los dos lobos pasantes de Osorio a su derecha y la parte izquierda vacía, figs. 452-453)[436], la construcción de la portada rústica de inspiración serliana en la fachada principal y de otras cuatro puertas con despiece almohadillado en la planta alta de la galería, el pórtico norte o trasero, la magnífica escalera y, posiblemente –según Alonso Ruiz–, el arco de acceso a la capilla (figs. 454 a 456). La portada y las puertas almohadilladas se alejan de las constantes de la arquitectura del Renacimiento burgalés y delatan una autoría diferente al resto del palacio, atribuible a alguno de los arquitectos de la Corte hasta ahora no identificado: proponemos para ello a Gaspar de Vega, sucesor en el cargo que desempeñaba su tío Luis al frente de las obras reales justamente en 1558, hombre de confianza de Felipe II –recordemos el viaje por Francia y Países Bajos para tomar nota de los edificios y jardines que deseaba el monarca–, con amplio conocimiento libresco y presencial de la obra de Sebastiano Serlio –de hecho era cuñado de Francisco de Villalpando, traductor en 1552 de los libros III y IV del boloñés– y autor de promociones reales como la Casa del Bosque de Valsaín (1552-1572) o La Fresneda (1562-1569), con detalles tomados del repertorio serliano bien visibles en sus vanos y portadas (figs. 457 a 459), estrictamente coetáneos de la primera etapa Osorio en Saldañuela.

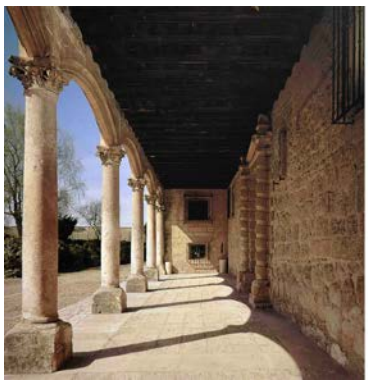
con Melchor de Sarabia, vecino de Burgos, sobre ejecución de carta ejecutoria de un pleito anterior relativa a la rendición de cuentas de las rentas del pan y cosechas durante el período que el segundo lo mantuvo a su cargo, 8 de junio de 1590.

[435] PUENTE APARICIO, «El palacio de Saldañuela», p. 29.

[436] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», pp. 23 a 26, se detiene en el análisis de la heráldica de Osorio presente en el palacio, escasa y situada en lugares muy discretos, en contra de la habitual ostentación de este tipo de piezas. Cabe preguntarse también por la ausencia de blasones de Fernández de Velasco, incluso si se trataba de una rama bastarda: posiblemente fueron retirados y sustituidos por los de Osorio desde 1556.

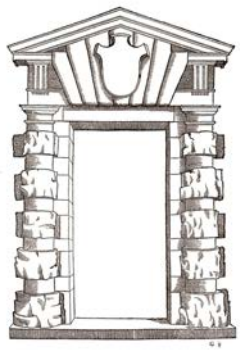



Figs. 452 y 453. Heráldica de Isabel de Osorio en el palacio de Saldañuela (pilar de la escalera) y en la cercana iglesia de Sarracín (fuente: tierrasdeburgos.blogspot.com/2017/01/palacio-de-saldañuela.html).





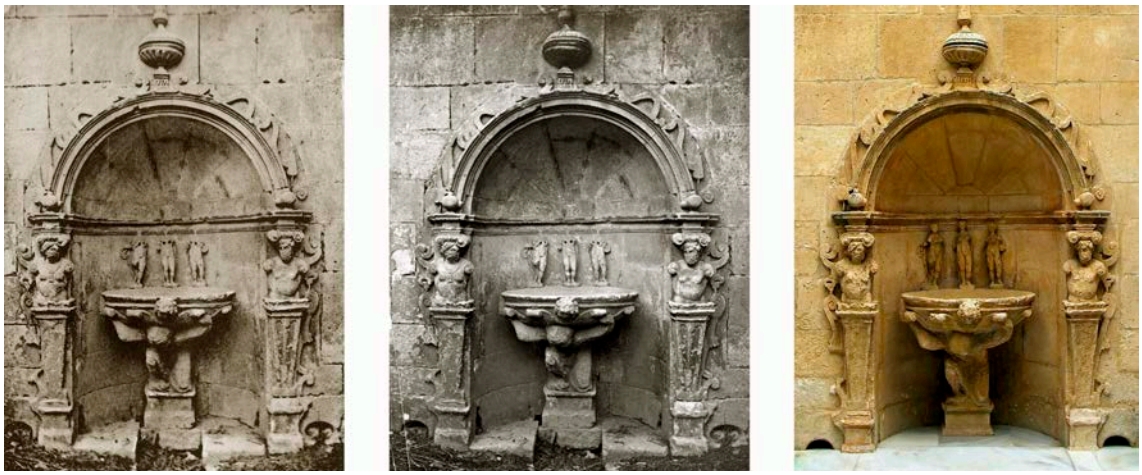
Figs. 454, 455 y 456. Intervenciones de la etapa Osorio en Saldañuela. portada y vanos con almohadillado rústico (izquierda, AA. VV., *Palacio de Saldañuela*, 1995; centro: ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica...*, 2003, p. 84) y arco de acceso a la capilla, con soportes cajeados (AA. VV., *Palacio de Saldañuela*, 1995).


Figs. 457, 458 y 459. En los extremos, portadas con almohadillado rústico en dos ejemplos atribuidos al arquitecto real Gaspar de Vega, localizadas en La Fresneda y Valsaín (fuente: realsitiodelescorial.wordpress.com, 2010, y José Muñoz Domínguez, 2013). En el centro, una portada del mismo tipo en la edición española del *Quarto Libro* de Serlio (1552, lámina XXVIII).

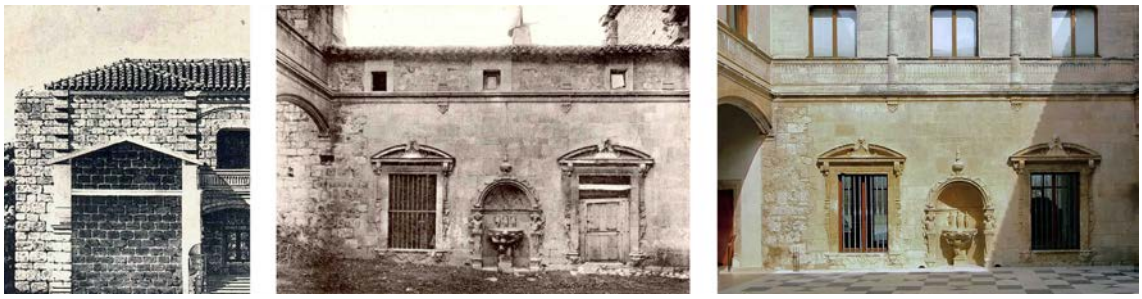
De fecha posterior ha de ser la fuente de hornacina entre hermes o telamones que ocupa el frente no porticado del patio –interpretada como Fuente de las Tres Gracias

(Lampérez y Romea), como más probable Fuente de las Horas (Ibáñez Pérez)[437], o como Gruta de las Hespérides (Puente Aparicio)[438] por la iconografía de las tres figuritas femeninas sobre la pila, sostenida por un atlante–, y que parece coetánea de los grandes vanos con frontones curvos partidos que la flanquean (figs. 460 a 462).



Figs. 460, 461 y 462. Quinta de Saldañuela. fuente de hornacina en el muro norte del patio fotografiada en 1914-1915 por Lampérez y Romea, en 1927 por Sentenach y Cabañas y en 2015 por López Pastor.

Puente Aparicio sospecha que tales vanos y fuente-hornacina procedan de otro edificio, lo que mantiene la incógnita sobre el cierre original de esa parte del palacio, acrecentada por la certeza de que no se vio concluida hasta la intervención de Olano en 1953, según demuestran las adarajas de la planta superior, visibles en la sección longitudinal de Lampérez y en varias fotografías antiguas (figs. 463 a 465).

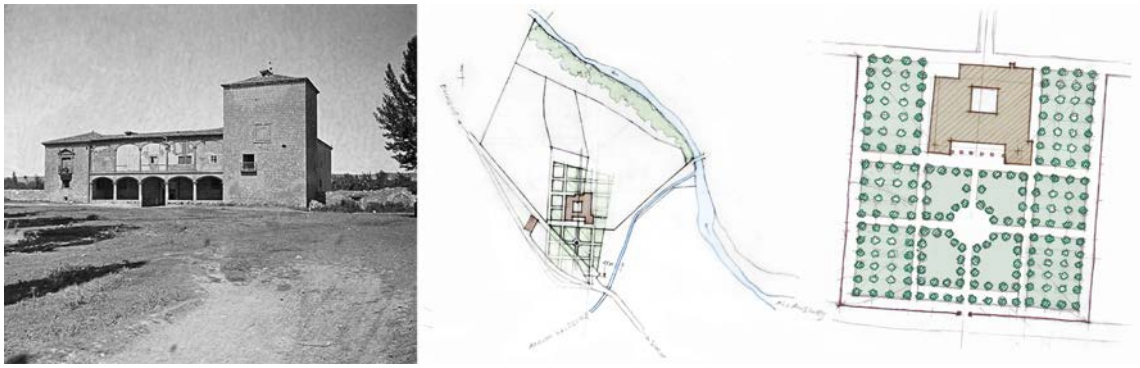


Figs. 463, 464 y 465. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Izquierda y centro: frente no porticado del patio con las adarajas del piso alto (imágenes publicadas por Lampérez, 1915). Derecha: estado actual del mismo frente, con la falsa galería cegada sobre la fuente central de hornacina y los vanos de frontones curvos (fuente: Santiago López Pastor, marzo de 2015, sitio web citado).

[437] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», p. 20, interpretación reforzada por la presencia de un reloj de sol sobre el eje de la fuente y por otros dos en las pandas contiguas este y oeste (tras la identificación de PUENTE APARICIO, «La remodelación...», n. 33), a los que hay que sumar el de la fachada sur de la torre, y que muestran una verdadera obsesión por el control del tiempo.

[438] PUENTE APARICIO, «La remodelación...», p. 53.

Del rico amueblamiento del palacio se conocen algunas noticias a través de López Mata (buen número de reposteros y tapices –incluido uno con el ciclo de Eneas–, vidrieras, mobiliario de valor, etc.) y apenas ninguna sobre sus jardines y huertas, a pesar de la evidente configuración de la galería meridional y del pórtico de la fachada opuesta, creados para disfrutar de las vistas cercanas hacia un jardín y de las panorámicas sobre el paisaje más distante; tan sólo consta la referencia a una huerta principal que contaba con árboles frutales en 1496, atendida por «Avdalla moro y Atima su muger», con casa en la misma propiedad[439], a una «placetuela» arbolada que se cita en 1753 y al entorno de prados y sotos ribereños que rodeaban –y rodean– al edificio, y que también incluía un robledal cercano de un cuarto de legua de perímetro (unas 15 hectáreas de superficie). En todo caso, el espacio delantero pudo ser mayor que el actual, atravesado después por la carretera Burgos-Soria (así se aprecia en una fotografía de *ca.* 1892-1930, fig. 466), y fue muy extenso en la parte trasera (nuestra hipótesis en fig. 467-468).



Figs. 466, 467 y 468. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Izquierda: espacio delantero de la casa en una fotografía de *ca.* 1892-1930 (fuente: IPCE, col. conde de Polentinos). Centro y derecha: dos hipótesis sobre la configuración del mismo espacio como jardín o huerta de arboleda (croquis de elaboración propia, 2019).

Etapa de los sucesores de Isabel de Osorio (1589-*ca.* 1800)

Fallecida Isabel de Osorio en octubre de 1589, el señorío y la propiedad de Saldañuela fueron heredados por su sobrino Pedro Osorio de Velasco, considerado por los historiadores como hijo ilegítimo de Felipe II y de Isabel, el primogénito de la pareja a quien probablemente se alude en la escritura de compraventa de 1556 de

[439] LÓPEZ MATA, «La dama de Saldañuela», pp. 645-646, n. 13.

forma genérica, pero reiterada, y que sería incorporado al séquito real en 1592, durante la visita del rey al monasterio burgalés de San Pedro de Cardeña[440].

La sucesión en el mayorazgo y posesión de Saldañuela continuó en el linaje Osorio hasta 1701, a través de Pedro Osorio de Velasco, III señor de Saldañuela e hijo homónimo del anterior, de Isabel de Osorio Sarmiento, casada con Pedro de Navarra, y de Antonia de Navarra Osorio, casada con Juan Gurrea Borja, fallecidos sin hijos, hecho que facilitó el paso de la titularidad a una rama lateral de la familia que derivó, sucesivamente, en los Moncayo, Borja, Aragón y Azlor de Aragón hasta pasar al patrimonio de José Claudio Bermúdez de Castro, IV marqués de Cañizar (1700-1761), X duque de Villahermosa y VII conde de Luna (Aragón), que era su propietario en tiempos del Catastro de Ensenada, e inmediatamente de su sobrino Juan Felipe de Borja y Palafox Bermúdez de Castro, en cuyo tiempo se produjo el incendio del edificio[441].

De esta etapa dieciochesca se cuenta con dos testimonios valiosos para conocer el estado del palacio de Saldañuela. En el memorial solicitado para la redacción del Catastro de Ensenada, julio de 1753, consta una somera descripción del inmueble:

> *Palacio llamado Torre y casa fuerte de Saldañuela de ancho medido por la fachada principal 44 varas y de fondo 36 varas, tiene un soportal, patio y capilla con su alto y bajo, y por Cierzo, Solano y Regañón le rodea la cerca de la huerta del Palacio y por Abrego una placetuela que está delante la cual tiene y alrededor del Palacio unos 200 arboles entre alamos, chopos, fresnos y olmos y está dividida su habitación para el Administrador y Alcaide Mayor.* [442]

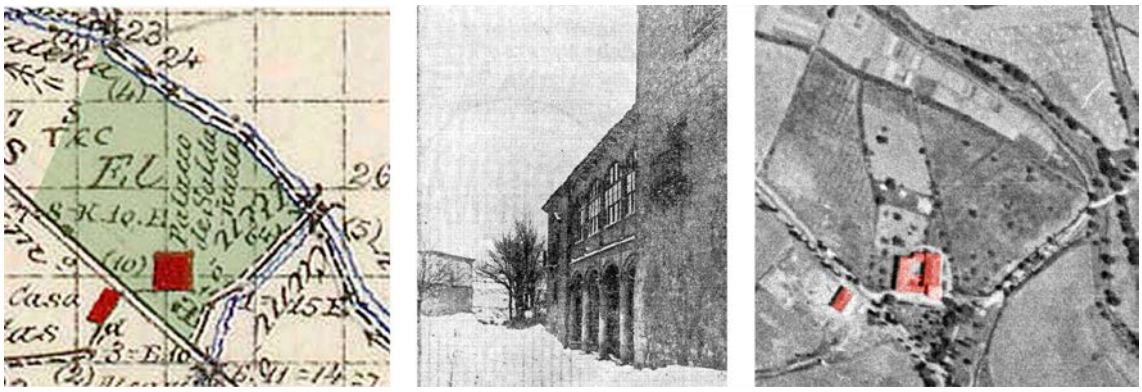
---

[440] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», p. 36. La acusación de bigamia contra Felipe II en la *Apología* de Guillermo de Orange (1580) se basaba precisamente en la relación del príncipe con Isabel de Osorio y su descendencia en Pedro Osorio de Velasco y otros hijos.

[441] IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», pp. 36 a 39, con cuadro genealógico en p. 36. Otros datos sobre este titular fueron hallados por Gonzalo Gil Delgado y transmitidos por Lampérez y Romea en su monografía de 1915, p. 258, acerca de un pleito con el administrador de la propiedad (*vid.* ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BURGOS, AHPBU, Sección Protocolos Notariales, Burgos, 1763-1768, ante Gregorio de Padrones).

[442] Memorial redactado para el Catastro del marqués de la Ensenada, 10 de julio de 1753, contenido en ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE BURGOS (ADBU), *Respuestas Generales del Catastro del marqués de la Ensenada*, Sarracín, fols. 56v a 101 (*vid.* IBÁÑEZ PÉREZ, «La historia y el arte...», pp. 22-23). Las dimensiones del edificio parecen haberse medido en sus fachadas sur o principal y oeste, con lo que las 44 x 36 varas del Catastro suponen 36,70 x 30 m, aunque realmente son 40,40 x 29,50 m para las mismas fachadas y 36,70 x 43,50 m si se considera su fachada este, la de mayor longitud antes del añadido de Olano Moliner.

Además del edificio principal (de 36,70 x 30 m) se registran otras dos construcciones auxiliares, una «casilla» situada dentro del recinto de la huerta, pero adosada al palacio, con 30 x 8 varas de superficie (25,20 x 6,70 m, casi 170 m²) y en parte dos alturas, destinada al alguacil y guarda del monte, también utilizada como cárcel de ámbito señorial, y otra casa de 21 x 12 varas (17,60 x 10 m y 176 m²), igualmente de dos alturas y separada del palacio por un camino, que podría ser la que todavía se aprecia en el mapa de 1908, en la fotografía de Gallardo de 1934 y en el fotograma aéreo de 1946 (figs. 469 a 471).



Figs. 469, 470 y 471. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Edificio auxiliar junto al palacio en 1908, 1934 y 1946 (fuentes: IGN, Prospero Gallardo e IGN, respectivamente).

La segunda referencia data de 1788, cuando la quinta sufrió un pavoroso incendio que la dejó en el estado de ruina que se mantuvo hasta mediados del siglo XX:

> *El día tres de febrero para amanecer el quarto del año pasado de 1788 se advirtió en dicho palacio un fuego tan terrible y voraz que por el aire tan violento no fue posible apagarlo quedando abrasado y arruinado.*[443]

Buena parte de las incógnitas sobre las partes inacabadas o desaparecidas de esta casa de placer, sobre todo en los frentes oriental y septentrional, quedarán sin resolver debido a la destrucción provocada por este incendio.

Etapas de la familia Barbadillo (1800-1951) y la Caja Municipal de Burgos (1951-2019)

En fecha imprecisa, pero en los primeros años del siglo XIX, la propiedad de Saldañuela fue adquirida por Norberto Barbadillo Bueno; cuatro generaciones después, en 1951, uno de sus herederos la vendería a la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, su actual propietario. Entre medias, el palacio fue incluido en la declaración genérica de 1931 por la que centenares de monumentos españoles entraron a formar parte del

[443] PUENTE APARICIO, «El palacio de Saldañuela...», p. 30.

patrimonio histórico-artístico reconocido por el Estado, derivada en su actual condición de BIC-Monumento Histórico por aplicación de la vigente Ley de Patrimonio de 1985.

Durante esta última etapa se han producido dos grandes fases de obras con las que se ha conseguido revertir la degradación que sufría el inmueble y recuperar su funcionalidad para nuevos usos. La primera fase fue proyectada por el arquitecto José Antonio Olano Moliner y ejecutada en 1953, destinada a la adaptación del palacio y su voluminosa ampliación por el este como Escuela de Capacitación Agraria.

Clausurada la Escuela en la década de los años ochenta, la segunda fase de obras transcurrió entre 1991 y 1995, con proyecto del arquitecto Pablo Puente Aparicio y bajo un planteamiento mucho más respetuoso con el edificio en tanto que rehabilitación y recuperación de su estado en el momento de ser declarado como monumento, destinado desde mediados de los años noventa a servir de sede para la Fundación Caja de Burgos y para todo tipo de eventos culturales y empresariales, un ejemplo modélico de intervención que se ha visto empañado recientemente –abril de 2017– por la instalación de una cubierta acristalada de gruesos perfiles de madera laminada sobre el airoso patio renacentista.

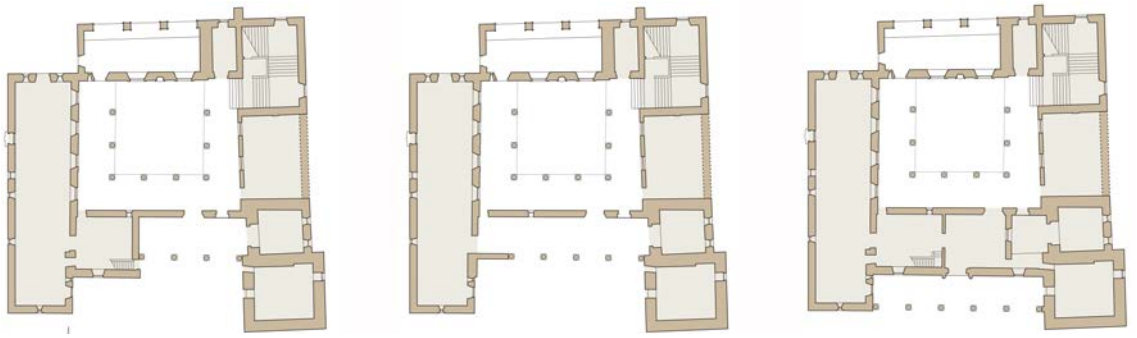
La compleja historia del palacio y quinta de Saldañuela sigue pendiente de un estudio en profundidad, fundamentado en una documentación de archivo todavía no localizada, que permitiría desvelar las numerosas incógnitas que plantea el edificio. Puente Aparicio formulaba en 1995 las siguientes:

> –Se aprecia una desconcertante diversidad de estilos en las columnas de la galería baja, con cuatro capiteles homogéneos en la parte oriental y otros dos diferentes entre sí en la occidental, más parecido a los del patio el de la columna del extremo. Puente Aparicio sugiere la posibilidad de que las cuatro primeras columnas procedan de un pórtico anterior, de sólo tres intercolumnios, alineado con el muro trasero de la torre, pero el hecho de que falte un capitel fundido con su correspondiente pilastra y las dimensiones del paño permiten suponer que el hipotético soportal tendría hasta cuatro vanos (nuestra versión gráfica de estas hipótesis en fig. 472 a 474).
>
> –La puerta de acceso entre el zaguán y el patio presenta características propias de una portada principal, lo que reforzaría la idea de un pórtico más antiguo, retrasado unos diez pies (cerca de tres metros) respecto del conservado.

–Los diferentes encajes de las columnas extremas de la misma galería con sus respectivas pilastras son indicio de que no formaban parte del mismo proyecto o etapa constructiva.

–Los capiteles de las seis columnas de la galería alta tampoco mantienen la unidad con ninguno de la galería inferior, pero sí con los de algunos vanos del cuerpo occidental del edificio. Podría tratarse de una segunda fase en la construcción de la doble galería, ejecutada poco tiempo después que el pórtico.

–Los restos de un vano de medio punto en el muro oriental de la capilla permiten suponer un acceso antiguo defendido por la torre, o bien que se trate del arco de un ábside de la misma capilla. La primera explicación nos parece más coherente con las características del edificio en su primera etapa (torre señorial con dependencias vivideras anejas), que contaría con dos accesos, uno exterior, junto a la torre, y otro interior, conectado a un recinto destinado a corral o patio trasero, que sería el mencionado por Lampérez en 1915 (fig. 466).

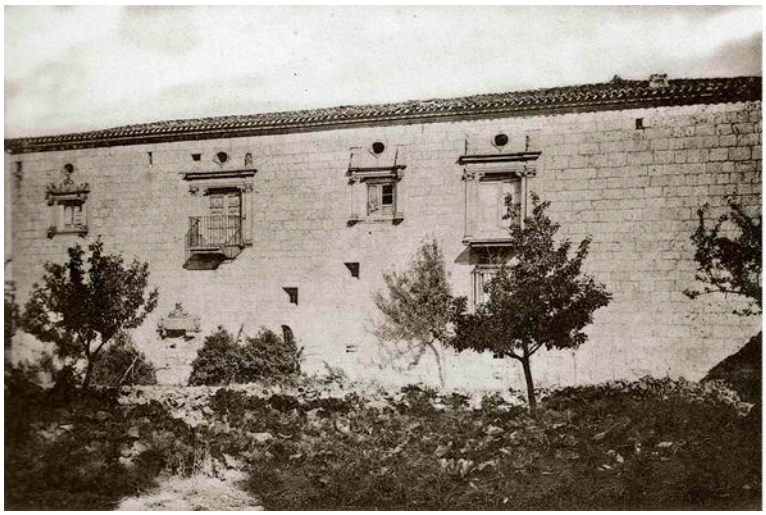


Figs. 472, 473 y 474. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Hipótesis sobre un pórtico de acceso original de tres vanos (Puente Aparicio, 1995), de cuatro vanos y en su estado actual (elaboración propia, 2019).

–El estribo de la fachada norte queda alineado con el muro occidental de la torre y podría tener alguna relación con la etapa señorial ya mencionada, pero es más probable que se trate de una obra asociada al contrarresto del arco principal de la escalera, pues se eleva hasta la segunda planta donde descarga el arco, de modo que la alineación con la torre responde a la necesidad de apoyo de dicho arco por ambas partes (al norte sobre el estribo y al sur sobre un segundo arco de la escalera que a su vez descarga sobre el muro preexistente).

–La disposición desordenada de los vanos de la fachada occidental (figs. 475-476) no responde a una composición unitaria, resultado impensable bajo los principios de orden y simetría de la arquitectura clasicista que, sin embargo, es muy común en los edificios platerescos, como queda de manifiesto en una de las grandes obras civiles de este período, el palacio de Monterrey en Salamanca,

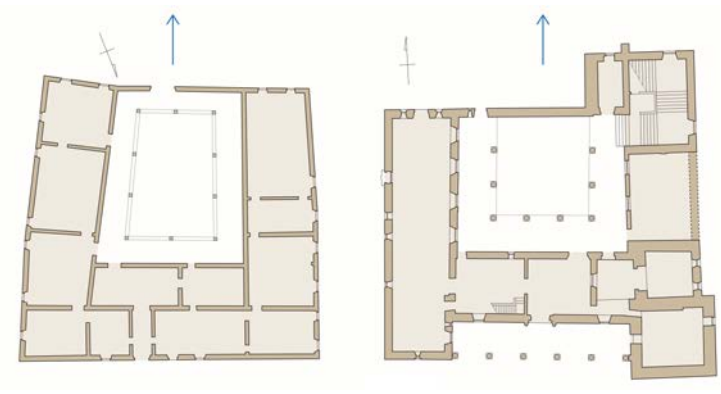
proyectado por Rodrigo Gil de Hontañón y Fray Martín de Santiago en 1538. Este hecho apunta a una cronología anterior a la etapa de Isabel Osorio, aunque plenamente dentro de la actividad profesional del maestro Juan de Vallejo en torno a 1547-1554.





Figs. 475 y 476. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Fachada occidental del palacio, con sus vanos diversos y desordenados, y detalle de un vano-mirador con cobertura plateresca (fuente: Lampérez y Romea, 1915).

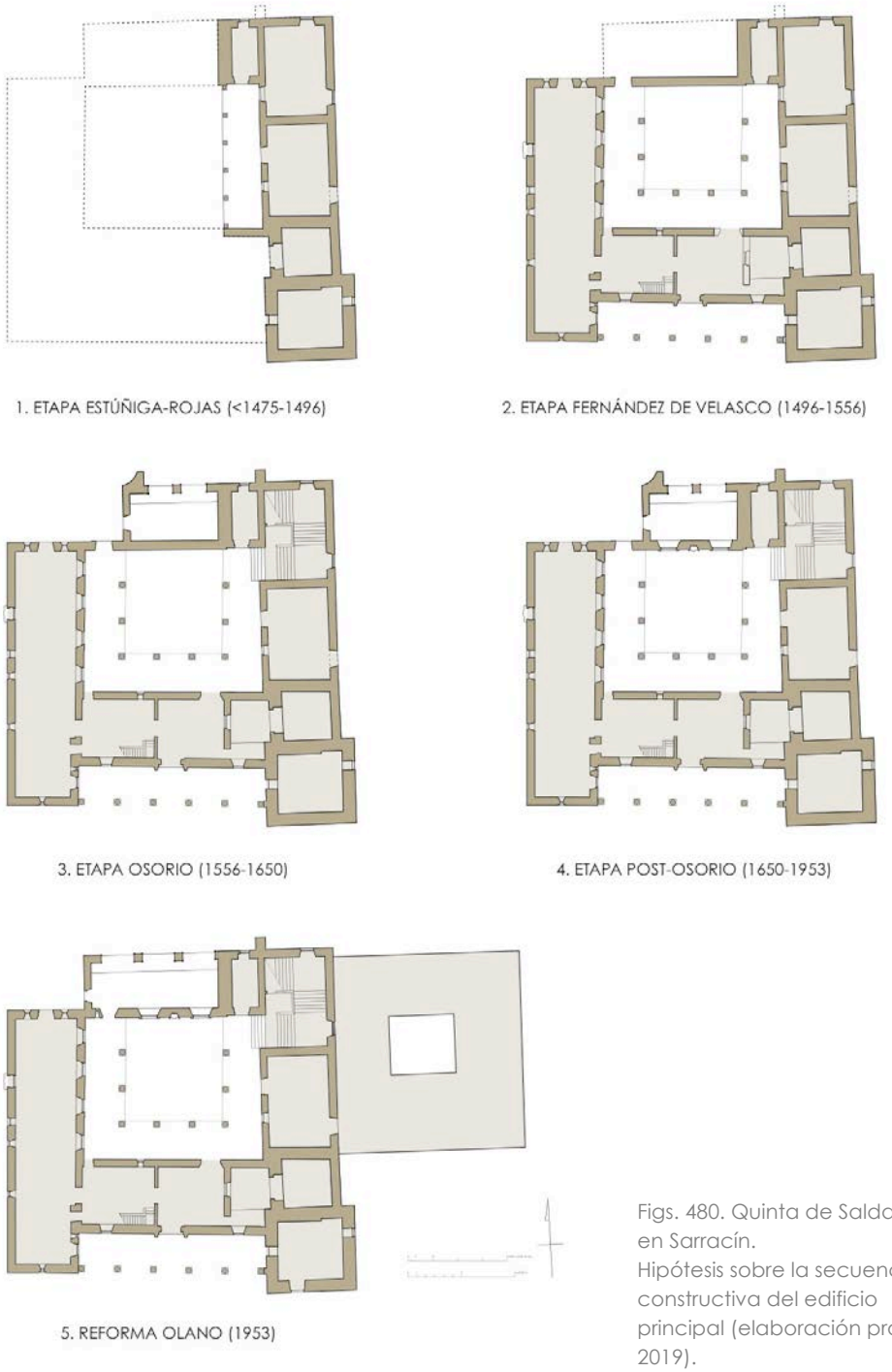




Figs. 477, 478 y 479. Izquierda y planta central: La villa Rucellai en Quaracchi, Italia, con el cuarto lado del *cortile* abierto hacia el paisaje fluvial del Arno (fotografía aérea tomada de http://es.goolzoom.com, 2012, y plano de elaboración propia, 2015, con el norte aproximadamente invertido). Derecha: planta del palacio e Saldañuela antes de la construcción del pórtico norte, con una configuración similar a la de la villa Rucellai hacia el soto ribereño del Ausines (elaboración propia, 2021).

–El pórtico norte del edificio parece coetáneo del cuerpo de escaleras inmediato (así se deduce de los rasgos de estilo de sus pilares cajeados) y no se corresponde con una estancia cerrada a la que serviría de transición con el exterior; de hecho, es una simple construcción ligera adosada al extraño muro norte del patio. Por otra parte, la planta superior de este sector septentrional no llegó a completarse, aunque sí estaba prevista su construcción, como demuestran las adarajas conservadas hasta 1953. Cabe

preguntarse, entonces, cuál era la disposición original del edificio, tan parecida a la de la villa de Quaracchi, cerca de Florencia (*ca.* 1450-1453), con sus crujías en «U» y su *muro a vela* rematando el cuarto lado del *cortile* en dirección hacia el jardín y el paisaje fluvial (figs. 477 a 479). Y entre tanto no mejore el conocimiento sobre este importante episodio de la villa de recreo hispánica, ofrecemos nuestra hipótesis gráfica sobre su evolución constructiva en la fig. 480.



Figs. 480. Quinta de Saldañuela en Sarracín.
Hipótesis sobre la secuencia constructiva del edificio principal (elaboración propia, 2019).

En nuestra opinión, la imagen renacentista del palacio no fue iniciativa de Isabel de Osorio, sino de los Fernández de Velasco, en cuya posesión se mantuvo durante sesenta largos años: así lo acredita la importancia de la galería –protagonista de otros cinco edificios de recreo del linaje desde finales del siglo XV, incluso con el motivo recurrente de las fajas verticales atravesando las enjutas– y los rasgos estilísticos de sus arcos escarzanos, sus ventanas, capiteles y columnas anilladas, en la órbita del maestro Juan de Vallejo en torno a 1545-1547 para el proyecto. Durante los primeros años de la etapa Osorio se completó y enriqueció el conjunto con adiciones manieristas y clasicistas valiosas, como la escalera principal, el pórtico norte, el acceso a la capilla, la portada serliana y los vanos almohadillados superiores, quizá a cargo de alguno de los maestros que trabajaban para Felipe II, como Gaspar de Vega. La heráldica bastarda de la etapa anterior sería sustituida entonces por la de su nueva propietaria, aunque con una discreción extraña a un edificio de carácter representativo y simbólico, sede de un pequeño señorío a la vez que lugar de recreo o de retiro para quien había estado tan cerca del rey más poderoso de su tiempo.

En cuanto a la composición del conjunto (figs. 507-508), se documentan las diversas partes constitutivas del modelo de villa hispánica (edificio principal y casas de servicio, plaza delantera con jardín o vergel, huerta trasera, espacios de cultivo y áreas arboladas –parque o bosque– en forma de soto ribereño y robledal), así como su gradación entre artificio y Naturaleza y vistas hacia el paisaje (figs. 481-482) en probable ordenación axial respecto del eje de la casa (así lo consideró Puente Aparicio en el tratamiento del entorno incluido en su proyecto de 1991), pero, debido a su condición aislada y campestre (fig. 483), carente de los habituales vínculos viarios, visuales y simbólicos con un núcleo urbano.



Figs. 481 y 482. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Vistas desde la galería (fuente: foto de Montacedo en tierrasdeburgos.blogpot.com/, 2017, y AA. VV., *El Palacio de Saldañuela*, 1995).



Figs. 483. Quinta de Saldañuela en Sarracín. Inserción de la villa en el paisaje campestre, sin vínculo visual con ningún núcleo urbano (fuente: AA. VV., *Palacio de Saldañuela*, 1995).

CAPÍTULO 3

CASAS, Y PALACIOS Y VILLAS DEL SIGLO XVI

3. CASAS, PALACIOS Y VILLAS DEL SIGLO XVI

En apartados anteriores hemos estudiado la evolución de la casa de recreo hispánica desde sus antecedentes tarado-antiguos, islámicos y mudéjares hasta traspasar ampliamente el límite entre los siglos XV y XVI, cuando los ejemplos de esta tipología arquitectónica dejaban las galas del Tardo-gótico para exhibir las formas de un Renacimiento incipiente. Esta transición se produjo en una secuencia de casos aislados, pero en parte relacionados, cuyo mejor exponente se muestra en las obras del linaje Fernández de Velasco que acabamos de visitar.

Es el momento de estudiar la casa de recreo del pleno siglo XVI, desde las primeras manifestaciones apegadas al Gótico isabelino hasta las derivadas del influjo escurialense, con ejemplos que necesariamente han de ajustarse a la diversidad hispánica, en la que la ideología de la villa raramente se muestra en casos puros (ese modelo ideal de casa de recreo exenta, rodeada de espacios libres con jardines, huertos, praderas y bosques, bellas vistas y vínculos precisos con el paisaje urbano y natural), sino que adopta las formas de la quinta campestre, el palacio rural, el palacio-villa, la casa periurbana y, por supuesto, la villa suburbana, obras creadas tanto por la Corona como por la nobleza e incluso por la alta burguesía en un ámbito territorial que tuvo buenos exponentes en la España peninsular y en las colonias americanas, como enseguida veremos. Sólo algunas de estas obras se acompañaron de jardines, más a menudo de huertas, y en casi todas falta la elaborada iconografía que exhiben las villas itálicas. Este es el contexto en el que El Bosque de Béjar alcanzó su composición axial aterrazada, su mayor desarrollo espacial y sus relaciones viarias, visuales y simbólicas con el entorno, en gran parte conservadas.

3.1. CASAS Y PALACIOS EN LA AMÉRICA COLONIAL

La idea de casa de campo hispánica, y no sólo española, cobra pleno sentido con el estudio de los ejemplos construidos desde las primeras décadas del siglo XVI en los territorios de ultramar, en particular los conservados o documentados en República Dominicana (Palacio de Diego Colón en Santo Domingo, Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe, Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo) y en México (Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, Hacienda de las Cruces), aunque trataremos de los dos últimos en el apartado 5.2 por estar vinculados al patrimonio de una rama de los Zúñiga. Se trata, no obstante, de un fenómeno de ida y vuelta con importantes episodios en ambas orillas del océano, materializaciones de un modelo común entre las que destaca una obra lamentablemente perdida, la casa y huerta de Hernando Colón

en Sevilla, de la que se pueden ofrecer ideas bastante aproximadas sobre su composición y significado.

El tipo arquitectónico de la villa tuvo una implantación ciertamente temprana en Hispanoamérica, donde dejó una fecunda huella en variantes locales como los palacios asociados a ingenios del azúcar y las haciendas, pero la importación del modelo desde el Viejo Continente no tuvo relación directa con los modelos de la Península Itálica, a pesar de lo expuesto por Camón Aznar, Kubler y Sebastián López[1] hace bastantes años o por Lavín Figueroa más recientemente[2], sino, como hemos podido comprobar, con una tradición hispánica bien consolidada de casa o palacio campestre con galerías entre cuerpos laterales, de remotos antecedentes en las villas tardo-romanas y en las almunias andalusíes, muy difundida desde finales del siglo XV. El palacio de Mancera de Abajo (Salamanca) es uno de los ejemplos más elocuentes de este esquema y se considera precedente inmediato de la residencia dominicana de Diego Colón, tanto por su morfología como por vínculos familiares, y supuso el punto de partida para otras casas de recreo caribeñas y novohispanas, parte de las cuales estudiaremos en estas páginas.

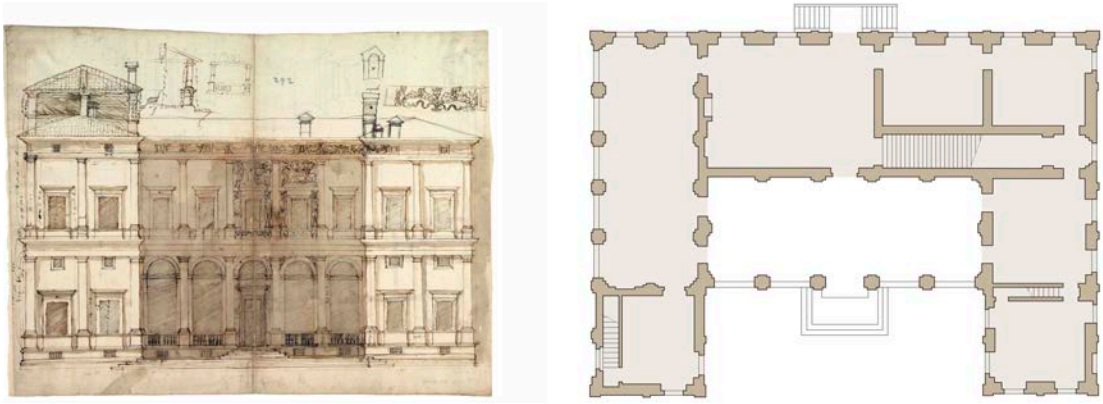
La supuesta filiación itálica de los ejemplos americanos provocó hace algunos años un falso problema que se explica no tanto por las semejanzas genéricas, motivadas por su origen común en la villa romana tardo-antigua, como por el deficiente estado de conocimiento sobre la casa de recreo española. Basándose en la presencia de galerías arcadas entre cuerpos macizos de los ejemplos conservados en Hispanoamérica, Kubler y Camón Aznar mostraron su relación formal con obras peninsulares como los palacios de la Salina en Salamanca y de Saldañuela en Sarracín, a pesar de su datación más tardía, de 1538 y *ca.* 1545-1547, respectivamente, lo que invalida su precedencia[3]. Kubler también propuso una sugerente inspiración italiana

[1] KUBLER, George, y SORIA, Martin, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominion*, Londres, 1959 (p. 63); CAMÓN AZNAR, José, *Summa Artis*, t. XVII, Madrid, 1959 (p. 471), así como *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, Ciudad de México, 1983 (pp. 191 y ss.); SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981 (pp. 136-137).

[2] LAVÍN FIGUEROA, Carlos Felipe, «El 'Palacio' de Cortés de Bruselas y Siena a Cuernavaca», y «Casas que acumulan historias. 1ª parte. La Casona de Cortés», ambos en *La Voz del Norte. Periódico cultural de Sinaloa*, 27 de julio de 2014 (artículos disponibles en http://www.lavozdelnorte.com, consultados en 5 de octubre de 2018).

[3] A su vez, Puente Aparicio –a partir de Ibáñez Pérez– valoró estos precedentes itálicos y americanos en la genealogía arquitectónica del Palacio de Saldañuela, pero incorporando un caso peninsular mucho más cercano: la galería del jardín en la Casa del Cordón de Burgos (*vid.* PUENTE APARICIO «La remodelación...», pp. 41 a 69). Otros ejemplos de villas y casos afines han sido puestos en relación con la galería de Cadalso

en la villa Chigi de Roma –La Farnesina–, proyectada por Baldassarre Peruzzi en 1505 y no concluida hasta 1511, enfatizando sobre la sorprendente implantación de la villa itálica en las colonias antes que en la España metropolitana (figs. 1 y 2)[4].



Figs. 1 y 2. Villa Chigi en Roma (La Farnesina). Izquierda: alzado norte atribuido a Badassarre Peruzzi, primera década del siglo XVI (fuente: Metropolitan Museum de Nueva York, Ac. nº 49.92.53r). Derecha: planta de elaboración propia (2017) sobre planimetría disponible.

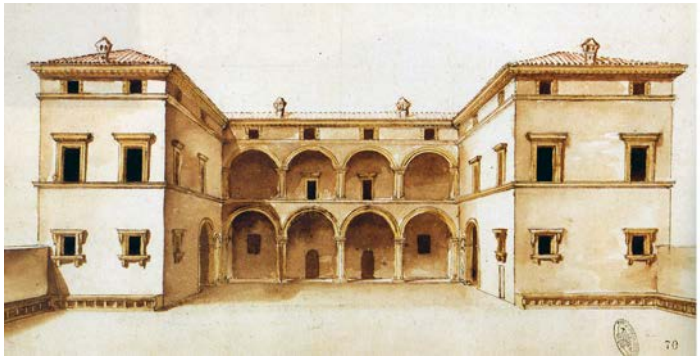
Por su parte, Sebastián López sugirió como modelo otra villa de los Chigi, mencionada también por Junquera y Mato: la conocida como Villa Chigi alle Volte, en Siena, *ca.* 1505-1520, obra igualmente de Peruzzi[5]. Acerca de esta hipótesis, el cronista local Lavín Figueroa aseguraba, sin prueba documental alguna, que los planos para los palacios de Diego Colón y de Hernán Cortés proceden de esta villa toscana, aunque las diferencias en la profundidad de las alas salientes, la distribución de estancias y escaleras y el diseño de los vanos y cornisas de ambas villas Chigi impiden considerar estas obras como modelo para los edificios americanos, mucho más apegados a la tradición española y a la casa de recreo tardo-gótica (figs. 3 y 4).

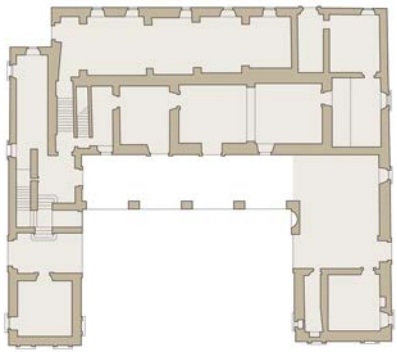
---

de los Vidrios por SOUTO ALONSO, José Luis de, *Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, Madrid, 1993, pp. 18 y ss. (no publicado).

[4] KUBLER, «El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura latinoamericana», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, nº 9, Caracas, 1968, p. 109 (manejamos la reedición de 2016, a cargo de Li Cárdenas Noa, en *Kaypunku. Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, vol. 3, nº 2, Lima, 2016, pp. 395 a 411, p. 400).

[5] Sobre esta villa se cuenta con la completa monografía publicada por WEBER-REICH, Margret, *Die Architektur der Villa Chigi alle Volte von Baldasarre Peruzzi: zur Darstellung des Systems der Ordnung*, vol. 6, LIT Verlag, Münster, 2009, aunque la información gráfica la tomamos de la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Chig., P VIII 17c, E nº 1, disponible en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.P.VIII.17/0001, sin fecha, *ca.* siglo XVII).





Figs. 3 y 4. Villa Chigi allle Volte (Siena). Perspectiva conservada en BAV, Chigi, P VIII 17c, E nº 1, sin fecha) y planta de elaboración propia (2017) sobre planimetría publicada por Francesco Scoppola en 1981.

Todavía se puede reseñar otra propuesta de filiación en el tipo gótico mediterráneo de los consulados del mar en Cataluña o Levante, como hizo Bastida Aubareda en 2006, sin otro argumento compositivo que la presencia de las galerías[6]. Conocido el ejemplo de Mancera, su temprana cronología –anterior a cualquiera de las villas Chigi– y su pertenencia a la familia Álvarez de Toledo con la que entroncó Diego Colón, consideramos infundada la pretendida influencia itálica –menos aún la catalana– y destacamos el interés de una tradición hispánica que tomó cuerpo en nuestras primeras casas de campo del Quinientos, tanto en la España del Viejo Continente como en la de ultramar[7].

Todos estos edificios presentan el mismo esquema compositivo identificado por Swoboda en la villa romana tardo-antigua, el tipo *portikusvilla mit eckrisaliten* (villa porticada con esquinas salientes), tantas veces citado por estudiosos de esta tipología[8] y en apartados precedentes de nuestro trabajo. La pervivencia del modelo en el Renacimiento llamó la atención de Ackerman, aunque se limitó a exponer las coincidencias compositivas entre las casas de villa bajo-imperiales y las del

[6] BASTIDA AUBAREDA, Tais, «El primer art europeu a Amèrica: possible projecció del gòtic català», en BILBENY, Joan, *2006 Any Colom Català. VI Simposi de la descoberta catalana d'Amèrica*, Arenys de Munt, 2007, s/p. El autor de la comunicación desconoce el caso de Mancera y parece más interesado en encontrar, a toda costa, los posibles nexos entre la arquitectura colonial y la de los *Països Catalans*.

[7] Así lo consideran LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria (coords.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos II: arquitectura y urbanismo*, Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 149 y 184, aunque sin descartar completamente el influjo itálico junto a la tradición del Gótico isabelino y de lo mudéjar.

[8] SWOBODA, *Römische und Romanische Pälast...*, pp. 77 a 132 de la ed. de 1969; ACKERMAN, *La villa...*, pp. 29-30 y fig. 1.20; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, Mª del Carmen, «La villa Renacentista (I)», pp. 9 y ss.; VERA BOTÍ y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, «La villa Renacentista (II)», p. 448; y MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, pp. 72 y ss.

Quattrocento italiano (o posteriores), sin dar respuesta a un interrogante insoslayable: ¿se trata de una secuencia tipológica en la que faltan ejemplos intermedios aun por conocer o de una solución espontánea que se repite en diferentes épocas, pero sin ninguna relación secuencial? Parece evidente que el modelo resurgió en la villa véneta o itálica en general a finales de la Edad Media, pero también, sin solución de continuidad desde sus antecedentes romanos, en la Península Ibérica a través de la arquitectura palatina y de recreo andalusí, pues el esquema se repite con ciertas variaciones en casi todos los ejemplos tempranos de casa de campo hispánica, ya desde el siglo XIV, y en edificaciones de recreo equivalentes, según mostramos en el primer capítulo, con no pocos casos asimilables a tal tipología (palacios rurales, granjas monásticas de retiro, enfermerías e incluso edificios concejiles). Además de los ejemplos ya estudiados, proponemos ese mismo esquema como primera composición del palacete de El Bosque de Béjar durante la etapa del duque Álvaro II (1485-1531) o incluso antes, no modificado hasta 1566-1567 por el duque Francisco II (1565-1591), según se argumenta en el séptimo capítulo.

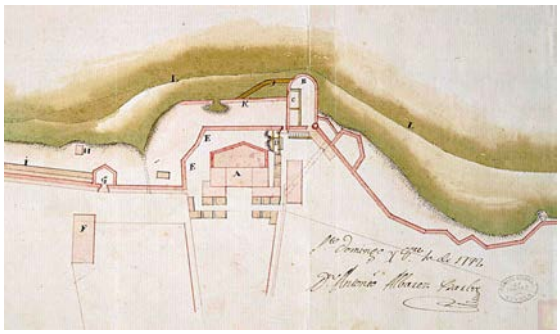
3.1.1. El palacio de Diego Colón en Santo Domingo (República Dominicana), ca. *1510-1514*

También llamado «Alcázar de Diego Colón» y «Palacio del Almirante», fue la primera residencia oficial de un virrey en el Nuevo Mundo, levantado entre 1510 y 1514 para Diego Colón y su esposa María de Toledo[9]. Se localiza en un promontorio fluvial frente al río Ozama cerca de su desembocadura en el Caribe (coordenadas: 70° 0′ 2.68″ O y 18° 26' 55.04" N, a 14 m de altitud) y estuvo rodeado por un patio de armas amurallado que se integraba en el sistema defensivo de la ciudad, expresión de su carácter representativo del poder aun con aspecto de casa de recreo (figs. 5 y 6). De esa función simbólica defensiva, más propia de la ideología señorial, le queda el nombre de «Alcázar» con el que todavía se conoce al edificio, a pesar de la ausencia de componentes poliorcéticos verdaderamente funcionales –como quedó demostrado en la inspección de 1512 a cargo del contador real Amador de Lares– y de la evidente

[9] Acerca de este edificio *vid.* TEJERA PENSON, Emiliano, «El Palacio de don Diego Colón en Santo Domingo», en *La Cuna de América*, núms. 130 y 131, del 18 y 25 de julio de 1909 (reproducido en *Boletín del Archivo General de la Nación, BAGN*, nº 18, Santo Domingo, 1941, pp. 376 a 387, disponible en http://studylib.es/doc/5446114/el-palacio-de-don-diego-colon-en-santo-domtngo); BUSCHIAZZO, Mario José, *Arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, 1940 (manejamos la edición de Fernando Vela Cossío, Madrid, 2014); LUGO LOVATÓN, Ramón, «Reconstrucción del Alcázar de don Diego Colón», en *BAGN*, nº 83, Santo Domingo, 1954, pp. 375 a 378 (en https://studylib.es/doc/5154786/reconstrucci%25C3%25B3n-del-alc%25C3%25A1zar-de-don-diego-colon); y PÉREZ SÁNCHEZ, Félix M., «El Palacio de don Diego Colón», en *BAGN*, nº 86, Santo Domingo, 1955, pp. 299 y ss.

apertura de sus galerías hacia el entorno urbano (fachada oeste) y hacia el paisaje ribereño (fachada este), con mayor número de vanos en esta última (figs. 7 y 8). El relato de Fray Bartolomé de las Casas sobre la inspección real es muy elocuente:

> [Amador de Lares] *fuese a ver las casas o quarto de casa que avia hecho el almirante a ver si era casa fuerte de que pudiese tener sospecha de algo. Fue a vella y vido que estaba toda aventanada o llena por todas partes de ventanas y* [palabra tachada], *porque asi lo requiere la tierra por el calor y otras particularidades de casa mui llana.*[10]





Figs. 5 y 6. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Localización del conjunto en el mapa de Antonio Álvarez Barba, 1772, con el norte girado hacia la izquierda (fuente: AGI, MP Santo Domingo, 378), y vista desde el sur en un grabado de Federico Ruiz y Tomás Carlos Capuz publicado en *El Museo Universal*, abril de 1862 (fuente: BNE / BDH, Hemeroteca Digital).



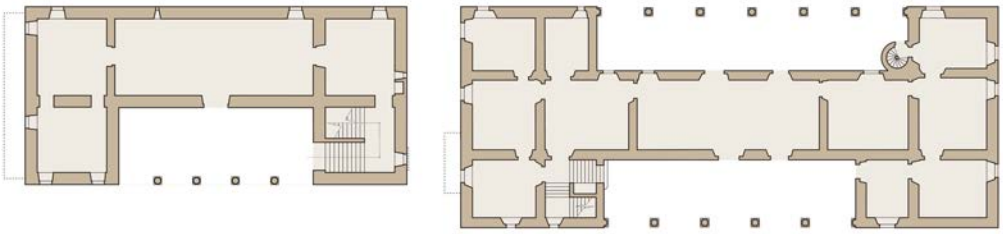


Figs. 7 y 8. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Fachadas opuestas con galerías hacia poniente y levante (fuente: *frames* de los vídeos de Taino Drone, abril y junio de 2020, respectivamente).

El edificio presenta notables similitudes con la residencia rural de Mancera, aunque desarrolla superior número de módulos –veintiuno frente a ocho– y resulta, por tanto, de mayor longitud y anchura, en torno a un 44 % más de superficie en planta, pero desde luego mantiene una proporción rectangular muy oblonga, galería baja y alta con arcadas entre cuerpos laterales –en ambas fachadas largas–, parecida disposición de la escalera principal en uno de los salientes y detalles constructivos

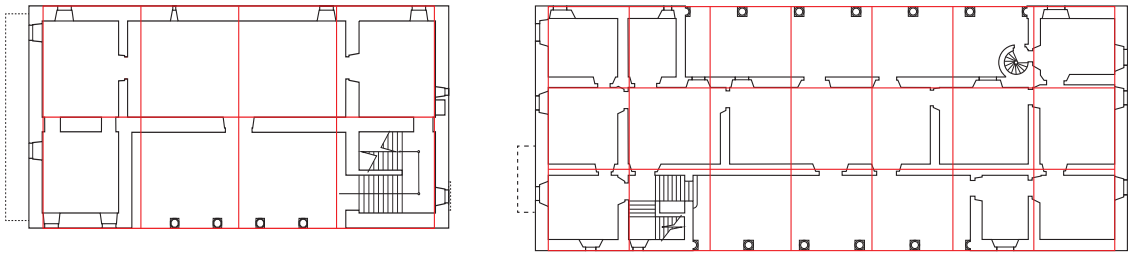
[10] *Vid.* CASAS, Fray Bartolomé de las, *Historia General de las Indias*, t. II, cap. LIII, fol. 140r-v (manejamos el manuscrito conservado en AGI, Patronato, 252, R. 23). El libro fue escrito en La Española desde 1527 en adelante y contiene hechos bien conocidos por el autor durante su estancia en la isla a partir de 1508, lo que incluye la completa construcción del edificio colombino.

como la presencia de un corredor colgado en fachada lateral o el tipo y distribución del ventanaje, aspectos ya señalados por Junquera y Mato[11] y por Urrea Fernández[12] (figuras 9-10).



Figs. 9 y 10. Plantas de los palacios de Mancera de Abajo y de Diego Colón en Santo Domingo, mostradas a la misma escala (elaboración propia, 2019).

La planta responde a una composición modular basada en un rectángulo de 7 x 3 módulos cuadrados de 21 pies castellanos de lado, o 40,87 x 17,50 m interiores, a los que habría que agregar el espesor de los muros de carga, de 3,5 pies de grueso (0,97 m), aunque en la ejecución parecen haberse considerado sólo en anchura y obviarse en longitud (figs. 11 y 12). Podría entenderse, por tanto, que el palacio dominicano se concibió como una ampliación del de Mancera mediante el ancho de una crujía envolvente por los tres lados no porticados, aunque pudo haberse generado de forma diferente, como veremos después.



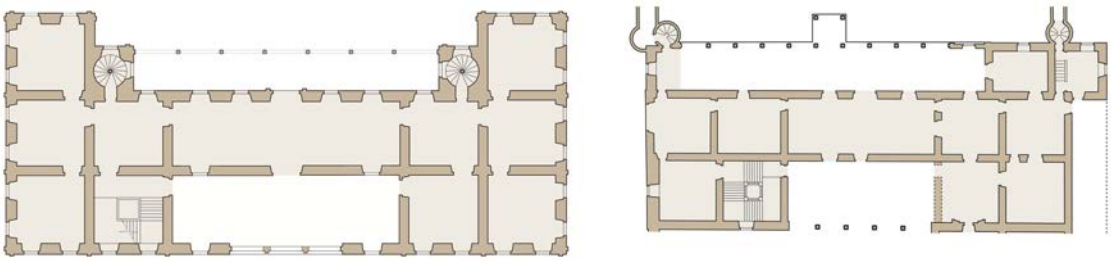
Figs. 11 y 12. Esquema modular de los palacios de Mancera de Abajo, basado en ocho módulos de 25 pies de lado, y de Diego Colón en Santo Domingo, basado en 21 módulos de 21 pies (elaboración propia, 2019).

El mismo esquema se advierte en otros ejemplos de casa de placer hispánica, singularmente en la planta que se puede inferir de la documentación y los restos arqueológicos hallados en 2002-2007 de la Casa de Hernando Colón en Sevilla,

[11] JUNQUERA Y MATO, Juan José, «Cortés, los Colón y la 'villa'...», pp. 95 a 104.

[12] URREA FERNÁNDEZ, recensión del *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, pp. 516-517, y artículo sobre «El Palacio de Mancera como precedente del de Santo Domingo», pp. 279 a 283, citados en subapartados anteriores.

construida por el hermano de don Diego entre 1526 y 1539, y en la del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios, anterior a 1534, todavía reconocible en los planos históricos y en las partes conservadas (figs. 13 y 14), lo que induce a pensar en un modelo común bien definido y en una tradición hispánica perfectamente asentada. Más adelante veremos cómo esta composición pudo generarse a partir del tipo palacio con patio y galería trasera por reducción de la residencia a uno de sus cuartos o crujías.



Figs. 13 y 14. Planta superior de las casas de Hernando Colón en Sevilla (hipótesis) y planta baja del palacete del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (restitución hipotética). Ambos planos son de elaboración propia (2019-2021) y se muestran a la misma escala.

Sobre la autoría del palacio de Santo Domingo no se conocen pruebas documentales, aunque se ha propuesto la intervención de Juan de Herrera y Ortuño de Bretendona, maestros españoles que llegaron al Nuevo Mundo en 1510 con el expreso encargo de construir obras religiosas siguiendo las trazas del arquitecto jerezano Alonso Rodríguez. Así lo aseguraba Lugo Lovatón a partir de lo publicado por Félix María Pérez Sánchez:

> *El Alcázar fué construido con piedras de las canteras aledañas a la ciudad de Santo Domingo, labradas en gran parte por indígenas, que trabajaban en la obra, dirigida, según documentación fehaciente, por algunos 'maestros obreros' que firmaron los contratos en España con el Arquitecto Alonso Rodríguez en fecha 25 de mayo, 1510, y que el 13 de junio del mismo año, tomaron pasaje para La Española, a fin de ejecutar aquí 'las obras que les mandaren'*[13]

Alonso Rodríguez no era precisamente un advenedizo, sino el experimentado maestro mayor de la catedral de Sevilla a caballo de los siglos XV y XVI, pero finalmente no llegó a embarcar hacia La Española y su aportación se redujo a dar unas trazas para la cimentación de la nueva catedral de Santo Domingo, entre otros templos. La obra quedó detenida en sus primeras fases y esta circunstancia obligó a los maestros emigrados a aceptar eventuales encargos civiles que pudieran justificar el anticipo de su salario, entre ellos –tal vez– el palacio del gobernador Colón. Junto a los maestros

[13] LUGO LOVATÓN, «Reconstrucción del Alcázar...», p. 376.

Herrera y Bretendona, que también figuran como carpinteros, llegaron a Santo Domingo los oficiales Francisco de Albaida, Ortuño de Arteaga, Pedro Correa, Pedro de Matienzo, Juan de Olivares y Juan de Oña, así como Juan Donra, Juan Gallego, Juan de las Molinas, Pedro Nerón y Juan Valenciano, posiblemente peones, todos ellos formados en la cantería tradicional española. La ausencia de canteros en la isla hasta su llegada, la coincidencia de lugares y fechas y el reconocible carácter tardo-gótico del palacio son argumentos que apuntan desde luego a esta atribución[14].

De Alonso Rodríguez se dispone de escasos datos –al menos en comparación con sus coetáneos Antón Egas, Simón de Colonia o Juan Gil de Hontañón– y referidos exclusivamente a sus obras religiosas: la catedral de Sevilla durante el período 1496-1511, la iglesia de San Martín en la misma ciudad y otras en su Jerez natal, así como en Carmona, Alcalá de Guadaira, El Puerto de Santa María, Arcos de la Frontera, Cádiz, Islas Canarias, etc., pero también consta su intervención en la catedral de Salamanca por encargo de Fernando el Católico en 1509, para la que dio trazas realizadas conjuntamente con Antón Egas al año siguiente: ¿pudo haber conocido entonces el palacio de Mancera, construido ocho años antes, y, siguiendo instrucciones del matrimonio Colón-Toledo, haber aportado trazas a los canteros emigrados?[15]

De acuerdo con el político e investigador Tejera Penson, las obras del palacio de Santo Domingo se iniciaron en 1510 y avanzaron con rapidez gracias a la abundante mano de obra indígena. En 1512 ya debía de estar concluido lo principal del edificio

[14] ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), Casa de Contratación, 5536, L 1, sobre Juan de Herrera y Ortuño de Bretendona, maestros canteros, y Ortuño de Arteaga, Francisco de Albaida, Alonso Correa, Pedro Matienzo, Juan de Olivares y Juan de Oña, oficiales canteros que van a «haser y edificar las iglesias de la dicha [isla de La] Española», Sevilla, 5 de junio de 1510, fol. 23, así como AGI, Indiferente, 419, L 4, *Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que revisen el asiento que concertaron con los maestros de carpintería Alonso (sic) de Herrera y Ortuño de Bretendona, vecinos de Sevilla, para que fuesen a labrar iglesias, a La Española, y si, conforme a tal asiento, se les debe alguna cantidad de maravedíes, puesto que reclaman los salarios de los 50 días de vuelta de dicha isla a razón de 300 maravedíes por día que se les pague*, Logroño, 29 de enero de 1513, fols. 72v-73r. Como curiosidad, cabe reseñar la actividad profesional del maestro albañil Pedro Sánchez, natural de Béjar y constructor de la fortaleza de Villanueva de Yáquimo en 1507, segunda fortificación de La Española (así consta en AGI, Justicia, 990, nº 1, pieza 2ª, *Cuentas de Cristóbal Santa Clara, 1505-1508*, Santo Domingo, 1507).

[15] *Vid*. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan-Clemente, «El maestro Alonso Rodríguez», en ALONSO RUIZ, Begoña (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Madrid, 2010, pp. 271-360. Acerca de este arquitecto se pueden consultar también los siguientes trabajos: MURO OREJÓN, Antonio, «Alonso Rodríguez, primer arquitecto de las Indias», en *Arte en América y Filipinas (AAF)*, Santo Domingo, 1936, pp. 76 a 88, así como ROMERO BEJARANO, Manuel, y ROMERO MEDINA, Raúl, «El maestro Alonso Rodríguez y sus vínculos familiares en el contexto de la arquitectura tardo-gótica en Jerez de la Frontera», en AA. VV., *Actas del XVII Aula Hernán Ruiz*, Sevilla, 2010, pp. 175 a 288.

con su ventanaje y galerías (lo inspeccionado por Lares así lo demuestra), hecho que cabe relacionar con el regreso de los canteros sevillanos a principios del año siguiente, aunque su conclusión –probablemente la cubierta y el acabado interior de las estancias– se ha establecido en 1514; antes de esa fecha ya fue ocupado por los Colón-Toledo, junto con sus familiares y servidumbre, en las supuestas 55 habitaciones que tuvo originalmente, probable error de transcripción sobre una cifra manuscrita referida a 22 estancias, las mismas que se conservan en la actualidad.

Como culminación de la obra, en la portada occidental se puso una inscripción latina de la que sólo se conocen mínimos fragmentos, transmitidos gracias al celo de Henry Harrisse[16]:

QVAERE M NENDO IMEIASSEM I D METIHMV

Las referencias en crónicas coetáneas muestran un edificio importante en el contexto de la capital colonial. Así, antes de ver la obra concluida, Fernández de Oviedo declaraba que aquella casa era tan buena

> *... que ninguna sé yo en España de un cuarto que tal le tenga: atentas las calidades de ella, asi el asiento, que es el dicho puerto, como en ser toda de piedra i muy buenas piezas i muchas i de la mas hermosa vista de mar y tierra que ser puede: i para los otros quartos que estan por labrar desta casa tiene la disposicion conforme a lo que esta acabado: que es tanto como lo [que] he dicho. V. M. podria estar tan bien aposentado como en una de las mas complidas casas de Castilla*[17]

Igualmente dejó constancia del valor paisajístico del emplazamiento, en términos que recuerdan las palabras de Juan de Mal Lara cuando describía la Quinta de Bellaflor, en relación con el río, cuatro décadas después:

> *...por aquella parte baten las ondas en biva peña e costa brava: e por otra parte al costado e pie de las casas passa el rio Oçama que es maravilloso puerto e surgen las naos cargadas junto a tierra*

También Bartolomé de las Casas ponderaba las bondades del palacio de Santo Domingo en 1526, ya en poder de Luis Colón y Toledo, hijo y heredero del matrimonio comitente:

---

[16] *Vid.* HARRISSE, Henry, *Christophe Colomb: son origine, sa vie, ses voyages, sa famille & ses descendants*, t. II, Paris, 1884, pp. 240-241, n. 5, donde asegura que el texto fue copiado por encargo suyo al señor Roque Cocchia, vicario apostólico en Santo Domingo.

[17] *Vid.* FERNÁNDEZ DE OVIEDO VALDÉS, Gonzalo, *Sumario de la historia general y natural de las Indias*, Toledo, 1526, cap. II, fol. V (manejamos la *editio princeps* de la Biblioteca Digital Hispánica, BNE/BDH, disponible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050339, consultado en 13 de noviembre de 2018).

Estando allí el almirante procuró haçer casa en que biviese y començo y acavo un muy buen quarto en el mejor lugar que por çerca del rio avia el qual posee agora el almirante don Luis su hijo[18]

En marzo de 1523, su primer propietario fue destituido por Carlos V y tuvo que regresar a España para resolver asuntos pendientes con la Corona (los llamados «pleitos colombinos» a los que dedicó notables esfuerzos su hermano Hernando); no volvió a pisar suelo americano, pues falleció en La Puebla de Montalbán (Toledo) en febrero de 1526, dejando inacabada su residencia dominicana en aquellos «otros quartos que estan por labrar» que sin duda corresponden al cierre de la plaza delantera mediante tres frentes de una sola planta. La esposa, por el contrario, permanecería en Santo Domingo hasta 1549, fecha de su muerte en la residencia virreinal. En el testamento de María de Toledo, del año anterior, se instituyó mayorazgo sobre la mitad del palacio y del ingenio de La Isabela (factoría azucarera de Monte Alegre), de forma que el primogénito dispusiera de la otra mitad hasta el fallecimiento de su madre[19]. Los herederos del matrimonio lo habitaron durante casi tres décadas más, hasta 1577, cuando comenzó su etapa de abandono y decadencia, sobre todo tras el saqueo perpetrado por el pirata Francis Drake en 1586.

Desde entonces se perdería bastante más que el revoco de sus muros, aquel revestimiento de la mampostería al que hacía referencia Lugo Lovatón en su artículo de 1954: «Sus paredes recubiertas por fina y filtrada argamasa irían desnudándose poco a poco hasta quedar en la piedra viva, cortada en bloques para la soberbia edificación»[20]. La recia fábrica del palacio había resistido bien los embates del tiempo, no así las partes más ligeras (galerías porticadas, techumbres y forjados de carpintería), arruinadas a mediados del siglo XVIII en un proceso de degradación idéntico al sufrido por su modelo peninsular en Mancera que, a diferencia del palacio americano, sigue esperando una restauración. Tejera Penson se dolía del estado de ruina del palacio de Santo Domingo en un artículo anterior a 1923, aunque no publicado hasta 1941, en el que aportaba información relevante sobre la decadencia del palacio de Diego Colón desde el siglo XVIII: estado de ruina inicial en el período 1730-1790, hundimiento de casi toda la techumbre el 12 de noviembre de 1799, derrumbamiento de la galería y terrado hacia el río (fachada este) en 1809 y hundimiento de la última parte techada en 1835, resultado de la incuria atribuible a sus administradores más que

[18] *Vid.* CASAS, *Historia General de las Indias*, t. II, cap. LI, (manuscrito, fol. 135r).

[19] *Testamento de María de Toledo*, Santo Domingo, 27 de septiembre de 1548 (citado por TEJERA PENSON, «El Palacio...», p. 383).

[20] *Vid.* LUGO LOVATÓN, «Reconstrucción...», p. 378.

a las injurias del tiempo en un territorio ya bastante castigado por seísmos, huracanes y lluvias torrenciales[21].

Se conserva un precioso documento gráfico de esta etapa de abandono, única planimetría antigua disponible para conocer el estado original del edificio: se trata del *Plano y elevación de la Casa del Almirante*[22] de la fig. 15, fechado en 19 de enero de 1770 y atribuido por Jay D. Edwards a un desconocido Antonio Abarca Barba[23] que sin duda se trata del ingeniero militar Antonio Álvarez Barba, autor de otro plano más general de la zona levantado en 1772 (detalle en fig. 5).

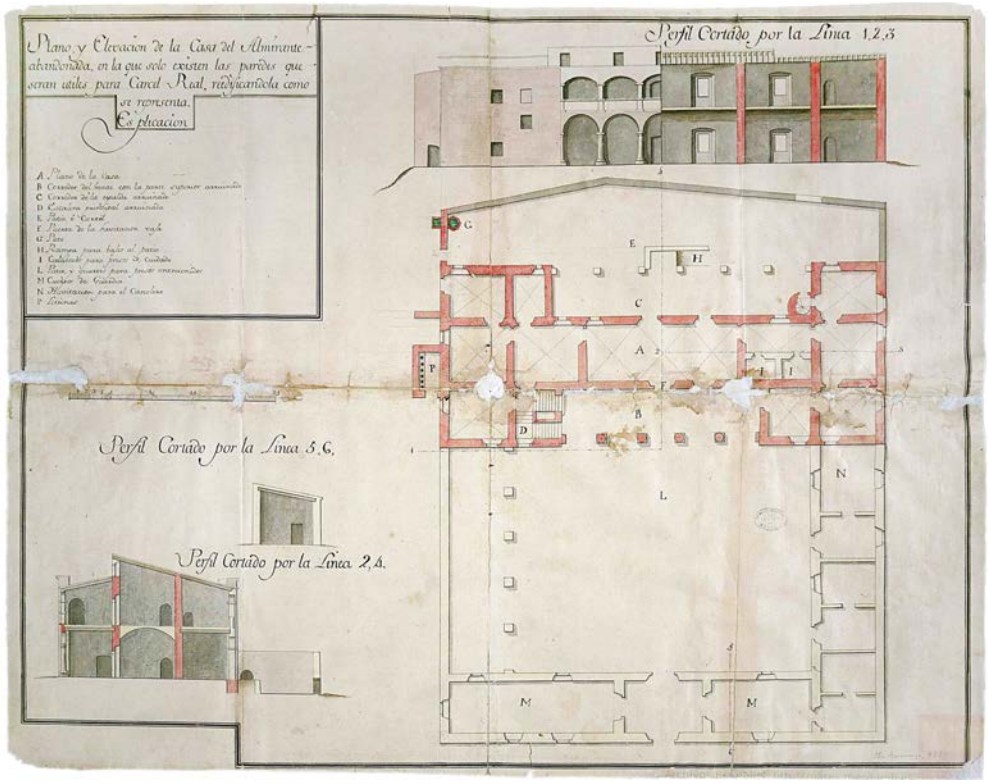


Fig. 15. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. *Plano y elevación de la Casa del Almirante*, atribuido a Antonio Abarca Barba, posiblemente Antonio Álvarez Barba (fuente: AGI, MP, Santo Domingo, 370, 1770).

[21] TEJERA PENSON, «El Palacio...», pp. 380-381.

[22] AGI, Mapas, Planos, documentos iconográficos y documentos especiales, MP Santo Domingo, 370, *Plano y elevación de la Casa del Almirante, abandonada, en la que sólo existen las paredes, que serán útiles para cárcel real, reedificándola como se representa*, plano que atribuimos a Álvarez Barba, Santo Domingo, 19 de enero de 1770. El segundo plano en AGI, MP Santo Domingo, 378, *Plano del sector del muelle, canal y casa del Almirante en la ciudad de Santo Domingo*, firmado por Antonio Álvarez Barba, Santo Domingo, 10 de octubre de 1772.

[23] *Vid.* EDWARDS, Jay D., «The Origins of Creole Architecture», en *Winterthur Portfolio*, vol. 29, nº 2/3, Chicago, 1994 (pp. 155-189), y «Unheralded contributions across the Atlantic World», en BOELHOWER, William (ed.), *New Orleans in the Atlantic World: Between Land and Sea*, Londres-Nueva York, 2010.

En la planta de 1770 se reconoce el esquema de doble «U» (o de «H») con galerías entre cuerpos macizos laterales, la terraza hacia el río y el recinto delantero frente a la ciudad; el alzado en semi-corte muestra las galerías de la fachada principal (de medio punto la inferior y escarzana la superior, ambas de cinco huecos), el desordenado ventanaje provocado por el tiro de escalera y parte de la distribución vertical interna; la vista lateral, enteramente seccionada, ofrece distintas soluciones para los forjados, desde alfarjes en las crujías este y oeste a bóvedas de arista en la crujía central, así como el caótico perfil de la techumbre, consecuencia de sucesivas reparaciones parciales que borraron la huella de una cubierta unitaria[24].

El plano responde a un propósito de reutilización del edificio como Cárcel Real que no llegó a ejecutarse y, por tal motivo, su autor representa el estado primigenio de las fábricas en color encarnado y deja en blanco los muros y tabiques del proyecto, lo que permite verificar las áreas desaparecidas, en parte indicadas por escrito en la leyenda del documento: faltaba el piso alto de la galería este o principal, los dos pisos de la galería oeste o trasera, la cubierta original del edificio, probablemente a cuatro aguas (sustituida antes de 1770 por diversas vertientes y azoteas), y los suelos de todas las cámaras y recámaras, representados de forma contradictoria en planta (las bóvedas de arista que se proyectaban, necesarias para hacer más seguras las celdas) y en alzado-sección (forjados de madera y bóvedas).





Figs. 16 y 17. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Adarajas en el ángulo suroeste del edificio (fuente: imagen de F. Mirbach tomada de http://diosasi.blogspot.com/, 2017) y fotografía anterior a 1938 con la cimentación residual de la plaza delantera (fuente: tarjeta postal publicada por G. Pellerano entre 1906 y 1938, en https://www.todocoleccion.net).

[24] Poco antes de la restauración del edificio se identificaron los restos de una solución abovedada superior, «unas roscas de material de barro o acopladas en forma de bóveda con el bombeo mínimo y suficiente para que discurriesen las aguas de la lluvia», según explicaba BARROSO SÁNCHEZ-GUERRA, Javier, *Palacio de Colón. Memoria*, Santo Domingo, 1955. En todo caso, esta estructura sería subyacente a la probable cubierta a cuatro aguas, tal como se aprecia en las naves de no pocos templos de la misma época.

También ofrece gran interés el recinto exterior al oeste, que parece proponerse como obra de nueva planta, aunque posiblemente sobre el fundamento de una plaza de armas original cerrada por alas de servicio, pues todavía se conservan las adarajas de cantería de esa obra (fig. 16) y en fotografías antiguas se aprecian los cimientos de «los otros quartos que estan por labrar» mencionados por Fernández de Oviedo en 1526, indicio de que esa plaza, semejante al recinto este de Cadalso, formaba parte del proyecto original aunque no llegara a realizarse o desapareciera con el tiempo (fig. 17).

Otros detalles del plano que no coinciden con su estado actual son las letrinas adosadas al muro norte y la rampa de acceso a la terraza frente al río, en este caso de nueva obra. A partir de esta planimetría antigua ofrecemos nuestra hipótesis gráfica sobre el aspecto original del edificio (fig. 18), tan estrechamente vinculado al palacio rural de Mancera como repetido y ampliado en otras obras americanas y peninsulares.

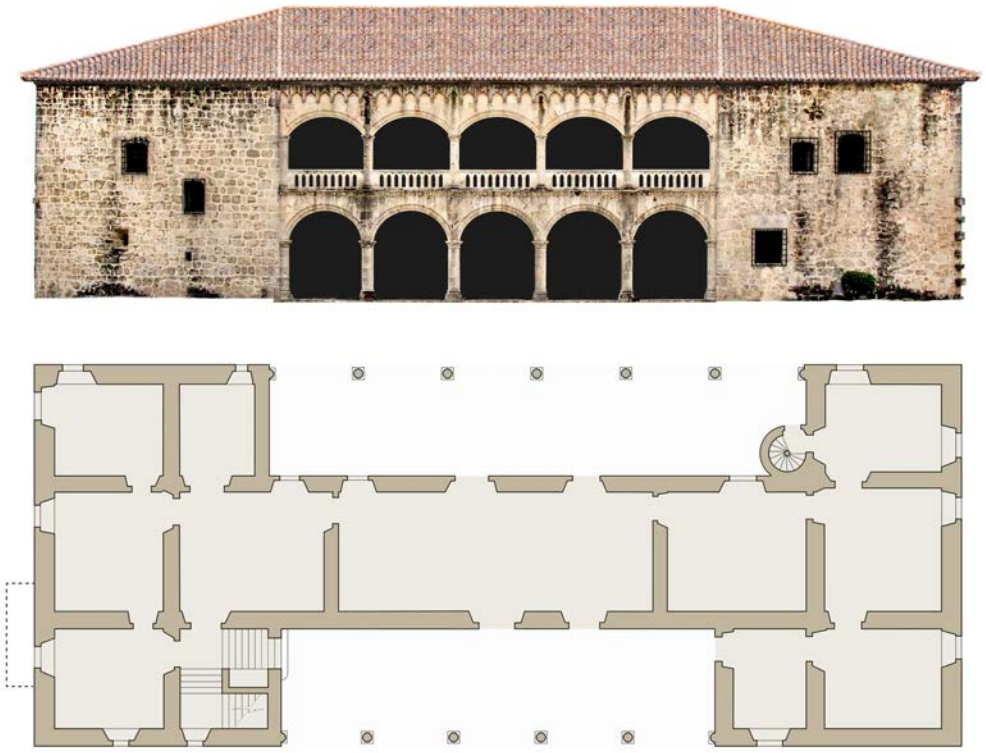


Fig. 18. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Hipótesis gráfica sobre el estado original del edificio en alzado fotográfico y planta baja (elaboración propia, 2019).

Olvidado el proyecto de cárcel, el edificio siguió en proceso de degradación hasta mediados del siglo XX. En torno a 1891 se encontraba en un estado tan lastimoso como aparentemente irreversible, según la descripción publicada por Frederick Ober:

> *[El Alcázar] Es un elevado montón, triste y sombrío, de piedras grises, sin techo y a punto de derrumbarse; sus corredores sostenidos por pilares están destruidos; sus habitaciones de la parte inferior están ahora ocupadas como establos para caballos y asnos y para encerrar cabras; chozas miserables fabricadas de tablas de palma se apoyan contra sus muros, y la enorme cantidad de inmundicias casi indescriptible, le impiden al visitante investigar el interior.* [25]

Esta fase final de ruina quedó atestiguada por varios grabados y fotografías anteriores a la reconstrucción que se llevó a cabo en 1955-1957 (figs. 6, 19 a 21 y 22-23), durante la dictadura de Rafael Trujillo, según proyecto del arquitecto español Javier Barroso Sánchez-Guerra[26], lo que supuso una discutible restitución por anastilosis en lo puramente arquitectónico (fig. 24) y una sobrecargada ambientación en cuanto al mobiliario, adquirido en España. La reconstrucción ofrece no pocas dudas sobre la fidelidad a lo conservado, en particular la decoración de arquillos ciegos lobulados sobre pequeñas ménsulas que sólo aparece en los grabados de 1873 y 1892 (figs. 19 y 21), pero donde también se incluyen finas columnas de esquina que, sin embargo, no se reconocen en otros grabados o fotografías antiguas ni se conservan en el edificio actual. Desde luego, los dos grabados adolecen de los mismos errores a pesar de mediar casi veinte años entre ambos, lo que induce a considerar el más antiguo como base para el más tardío o que comparten una fuente gráfica común (posiblemente un boceto de Granville Perkins realizado durante su viaje por territorios caribeños entre 1851 y 1856)[27]; por otra parte, las diferencias en cuanto a proporción, cuerpo superior saliente, número de huecos en la galería (tres frente a cinco) y detalles ornamentales (arcos ciegos, columnillas de esquina) son lo bastante destacadas como para considerar que, o bien se trata de representaciones imaginarias, realizadas a partir de una descripción textual, o que muestran un edificio diferente y por ahora desconocido, inspirado en el palacio dominicano de Diego Colón.

---

[25] OBER, Frederick Albion, «En la estela de Colón» (referencias a su viaje por las Antillas y el Caribe de 1891), en RODRÍGUEZ DEMORIZZI, Emilio, *Relaciones geográficas de Santo Domingo*, vol. II, Santo Domingo, 1977, p. 242.

[26] *Vid.* BARROSO SÁNCHEZ-GUERRA, Javier, *Palacio de Colón. Memoria*, Santo Domingo, 1955. Los artífices de la reconstrucción fueron canteros burgaleses a las órdenes del escultor Félix Alonso. Antes de esta intervención se conoció otra reconstrucción a escala 1 : 1 en forma de pabellón de la República Dominicana en la Exposición Universal de 1929 celebrada en Sevilla, todavía conservado, en el que se pueden reconocer varios errores de interpretación imputables al estado ruinoso del edificio original.

[27] En el grabado de 1862 publicado por *El Museo Universal* (fig. 6) no se aprecia el estado selvático en que se representó el entorno del edificio en 1873 y 1892, lo que, junto con los reiterados errores, sugiere que ambos parten de un boceto común anterior a la década de 1860.



Figs. 19, 20 y 21. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Grabados aparecidos en publicaciones del siglo XIX. Izquierda: fachada occidental con errores y detalles mal documentados (imagen tomada de Hazard, 1873). Centro: fachadas meridional y oriental (publicada en *La ilustración Española y Americana*, 1882, a partir de fotografía de Ratto). Derecha: fachada principal con los mismos errores que el primer grabado (imagen publicada en *Scientific American*, 1892, a partir de un boceto de Granville Perkins, *ca.* 1851-1856).

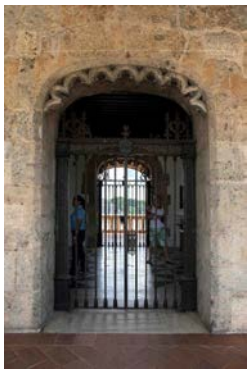


Figs. 22, 23 y 24. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Imágenes históricas del edificio en estado de ruina, años 40-50. Izquierda: detalle del ángulo norte de la galería trasera (oriental) con el husillo del caracol y el arranque de las arcadas (foto de G. Mañón publicada por Buschiazzo, 1940). Centro: fachada trasera y terraza mirador (tomada de https://imagenesdenuestrahistoria.wordpress.com/). Derecha: fachada principal del edificio durante las obras de reconstrucción de 1955-1957 (imagen publicada por Gino Cuevas en https://www.pinterest.es/cuevas2197/).

Poco tiempo después, durante la revolución contra el general Trujillo en abril de 1965, el palacio sufrió nuevos daños que obligaron a una segunda intervención restauradora, esta vez a cargo de la Oficina Cultural de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y con el asesoramiento del doctor Guillermo de Zéndegui. El palacio virreinal forma parte destacada del Conjunto Histórico Ciudad Colonial de Santo Domingo, declarado Monumento Nacional e incluido en la lista del Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en 1990, debido a sus cualidades arquitectónicas, pero, sobre todo, a los hechos históricos que allí tuvieron lugar. Desde 1968 es la sede del Museo Alcázar de Colón (figs. 25 a 27) y más recientemente se han planteado dos proyectos de intervención sobre su arquitectura y entorno[28].

[28] En concreto el levantamiento y análisis realizado por NICO, Marco, *Valutazione della sostenibilità su interventi di riqualificazione del construito. Applicazionie su due casi di studio. Progetto di rilievo del Alcazar de Colon, Santo Domingo, Republica Dominicana*, tesis doctoral dirigida por Mario Dejaco y Marino





Figs. 25, 26 y 27. Palacio de Diego Colón en Santo Domingo. Estado actual (2017). Izquierda: detalle de la portada principal con ornamentación de cardinas (la rectificación de la imagen es nuestra). Centro: galería trasera con el husillo de la escalera de caracol y puerta con decoración angrelada. Derecha: aspecto frontal de la misma puerta, semejante a otros vanos de las casas de recreo de Mancera y Castronuevo (fuente: Imágenes de Annabel Cuenca tomadas del blog http://meinewanderlust.com/).

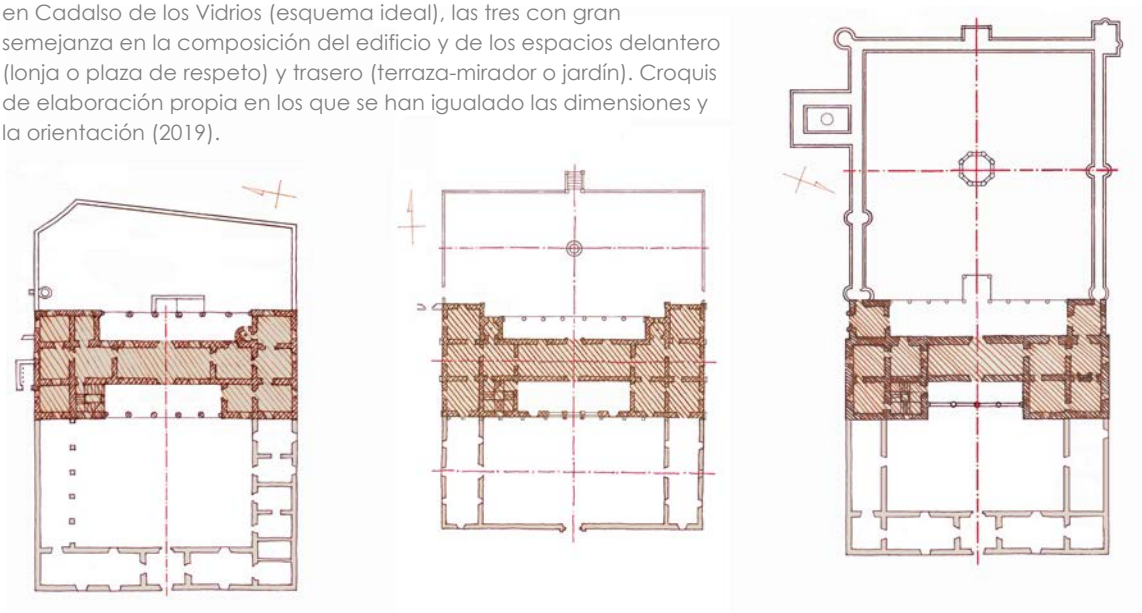
Así pues, el aspecto actual del edificio es el resultado de importantes alteraciones sobre su primer estado –lo que dificulta cualquier intento de interpretación– y además se carece de datos sobre su entorno más allá de la existencia de diversos solares adyacentes[29]. La localización de la residencia en posición marginal respecto del núcleo urbano y en un promontorio ribereño se acerca a las preferencias albertianas por situar la casa de villa no lejos de la ciudad, en lugar elevado y con agua abundante; también coincide con estas recomendaciones la orientación de la fachada más abierta hacia el este, mientras que la del oeste, con menor número de vanos en su galería, se proyectaba hacia la mencionada plaza delantera –en origen cercada, como demuestran las adarajas, los vestigios de cimentación o el propio plano de 1770– y hacia la ciudad: de nuevo, la villa como realidad mediadora entre urbe y Naturaleza. No se conocen referencias a posibles espacios ajardinados, aunque es indudable que, tanto la plaza urbana como la terraza posterior junto al río, sustentada sobre el muro defensivo de la ciudad entre las puertas de San Diego y de las Atarazanas, permitirían disponer jardines y huertas al modo hispánico.

Incháustegui, Politecnico di Milano, Università Catolica Madre y Maestra, Milán, 2013-2014, y el proyecto para la Plaza de España de Santo Domingo situada frente al monumento, presentado conjuntamente por el consorcio de arquitectura y paisajismo Moneo Brock, Rafael Moneo Arquitecto y Harari Landscape Architecture en 2014, primera actuación prevista en el *Plan Maestro Ciudad Colonial de Santo Domingo* redactado por el mismo equipo.

[29] AHN, Nobleza, Osuna, C. 3444, D. 24, *Traslado del testamento de Diego Colón, II almirante de las Indias, hijo de Cristóbal Colón*, Sanlúcar de Barrameda, 8 de febrero de 1527 (original fechado en 8 de septiembre de 1523), en cuya cláusula nº 20 se registran «las casas de mi morada, con todos los solares dellas, que son en esta ciudad, en donde yo vivo», tasadas en 3000 ducados (citado en TEJERA PENSON, «El Palacio...», p. 382).

En cuanto a la residencia, resulta evidente el recuerdo de Mancera adaptado al programa representativo de un palacio virreinal mediante la considerable ampliación de la superficie habitada (de ocho a veintiún módulos) y la duplicación de los tramos dotados de pórtico y galería, con mayor amplitud en el de poniente. Las dimensiones alcanzan 154 x 63 pies castellanos incluyendo muros (42,80 x 17,50 m) y un número de piezas, entre salas, cámaras y recámaras de ambas plantas, de 22 en total. La cifra no coincide con las pretendidas 55 habitaciones indicadas por la historiografía, lo que obliga, de ser un dato cierto y no un error de transcripción, a localizar las 33 piezas restantes en un tercer nivel con desvanes y, necesariamente, en las dependencias anejas en torno al patio de armas. No hemos localizado la fuente documental de la que procede esta información, pero si el dato sobre el número de habitaciones aparecía en cifras arábigas, el doble dígito bien pudiera haberse transcrito como 55 cuando en realidad era 22, coincidente, así, con lo conservado; en tal caso, las estancias ocupadas por los Colón-Toledo se encontrarían únicamente en el edificio principal y no en las crujías de la plaza delantera, ocupadas por la habitación de la servidumbre y los oficios.

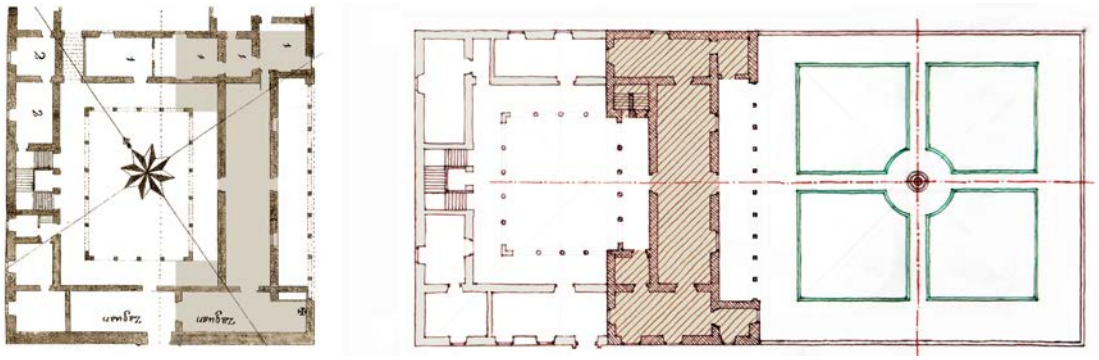
Figs. 28, 29 y 30. Planta superior de las casas de Diego Colón en Santo Domingo, Hernando Colón en Sevilla (hipótesis) y duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (esquema ideal), las tres con gran semejanza en la composición del edificio y de los espacios delantero (lonja o plaza de respeto) y trasero (terraza-mirador o jardín). Croquis de elaboración propia en los que se han igualado las dimensiones y la orientación (2019).



La idea de palacio formado por cuatro cuartos o crujías en torno a un patio porticado y galería trasera hacia un jardín –como los espléndidos ejemplares de la Casa del Cordón en Burgos, el palacio del Infantado en Guadalajara, el del duque de Medinaceli en Cogolludo o el de Grajal de Campos, entre otros– parece haberse transformado aquí en una construcción de un solo cuarto principal alzado en dos

plantas con galerías en ambas fachadas largas, una de ellas abierta hacia la terraza-mirador y el paisaje ribereño y la otra interior, hacia una lonja delantera o plaza de respeto, cerrada por los otros tres cuartos alzados sólo en planta baja. Recordemos la descripción del cronista Fernández de Oviedo al referirse a la residencia dominicana en 1526, siempre entendida como «un mui buen cuarto en el mejor lugar que por cerca del río había» y de tal calidad que «ninguna sé yo en España de un cuarto que tal le tenga», así como la mención de Fray Bartolomé, en torno a 1527, acerca del «cuarto de casa que habia hecho el Almirante», lo que remite a un modelo residencial perfectamente establecido en la edilicia de la época y de menor entidad que el costoso palacio con patio interior porticado: poco más de su cuarta parte.

Esta variante, ya enunciada por Fernando Marías para explicar la morfología del palacio de Berlanga de Duero y otros ejemplos[30], se acomodaba mejor al tipo de casa de recreo que todavía se reconoce en el ejemplo mutilado de Cadalso de los Vidrios y en el aspecto que cabe inferir para la de Hernando Colón en Sevilla, incluidos los recintos delantero y trasero (comparación de los respectivos esquemas en figs. 28 a 30).



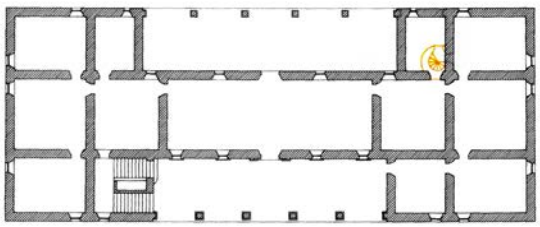
Figs. 31 y 32. Izquierda: planta baja del palacio de Cogolludo por Luis Crioz y Fernando Tadei, 1788 (fuente: Archivo Ducal de Medinaceli, ADM, Sección Cogolludo, Leg. 16, nº 38; el tono sepia es nuestro). Derecha: generación de la casa de recreo hispánica a partir del esquema de un palacio de cuatro cuartos con patio y galería (croquis de elaboración propia sobre la planimetría actual, 2021).

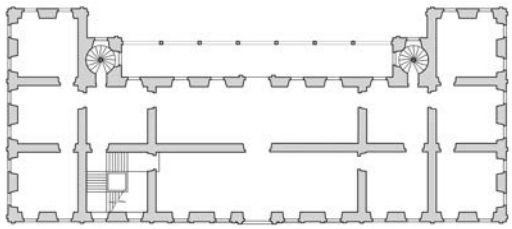
Su generación a partir de un palacio completo es inmediata y la mostramos en las figs. 31-32, utilizando para ello la planta histórica del palacio de Cogolludo: sobre un doble cuadrado distribuido entre jardín y edificio, la residencia de recreo toma sus dos alturas del cuarto o frente al que se adosa la galería (el área sombreada de nuestro croquis) más la galería misma y la correspondiente panda porticada del patio, quedando el resto de los cuartos como dependencias de servicio, de una sola planta, y cerramiento de la plaza delantera. El mecanismo requiere de ciertas adaptaciones, como la reubicación y reducción de la escalera o la armonización de las dimensiones de

[30] MARÍAS FRANCO, Fernando, «La casa de los duques de Frías...», pp. 100 y ss.

las crujías, y admite variantes por adición o sustracción de componentes, como la supresión del cerramiento de la plaza y la galería delantera (reconocible en el palacio de Berlanga), la sustitución del cuarto de acceso por un simple muro en el que se abre la portada (como veremos en la casa de Mota del Marqués), la conservación total o parcial de las alas porticadas en la plaza (Mota del Marqués y, posiblemente, casa de Diego Colón), la prolongación de la galería mediante un cuerpo saliente (Cadalso), etc.

En el caso del palacio dominicano de Diego Colón, la solución modular de tres tramos y la apertura al entorno en las dos fachadas largas también coincide plenamente con lo verificado o deducido entre sus congéneres de Sevilla y Cadalso de los Vidrios, en los que se repiten detalles como la disposición de las escaleras de caracol en los extremos de la galería. Acerca de la probable relación entre las residencias de los dos hermanos Colón ha argumentado acertadamente Del Pozo y Barajas[31], destacando semejanzas en su localización periurbana, en lugar prominente a la orilla de un río, la proporción 1 : 2,5 de ambos edificios (si bien de mayores dimensiones el sevillano) y la presencia de galerías en sus fachadas largas, aunque también el valor simbólico de sus respectivas ubicaciones portuarias a cada lado del océano: la estirpe de Colón posicionada en ambos extremos atlánticos del mundo conocido. A estas similitudes se pueden añadir otras no mencionadas por este investigador, sólo desveladas por las intervenciones arqueológicas de 2001-2007, en cuanto a la distribución de las estancias en tres crujías paralelas y la verdadera magnitud del edificio.



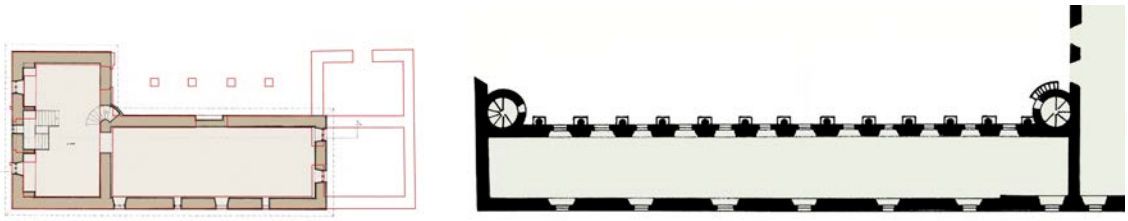


Figs. 33 y 34. Planta hipotética de la casa de Hernando Colón en Sevilla según Alfonso del Pozo y Barajas (1993) e hipótesis gráfica de elaboración propia a partir de la documentación conocida y del registro arqueológico (2021); ambos planos representan la planta baja del edificio.

La hipótesis gráfica planteada por Del Pozo se basa en la planta dieciochesca del palacio de Santo Domingo, con las únicas variantes de las dimensiones documentadas y de la escalera de caracol, que opta por suprimir (figs. 33 y 34). Sin embargo, este

[31] DEL POZO Y BARAJAS, Alfonso, *Arrabales de Sevilla. Morfogénesis y transformación. El arrabal de los Humeros*, tesis doctoral dirigida por Enrique de Haro Ruiz, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, Sevilla, diciembre de 1993, pp. 39 a 44.

detalle no sólo se repite en Cadalso, donde se duplica de forma aproximadamente simétrica –con la insistencia de un rasgo propio de su probable modelo sevillano–, sino que también se reconoce en la planimetría del palacio de Astudillo conservada en el IPCE (fig. 35) y en la galería del jardín aneja al palacio vallisoletano de los condes de Benavente (fig. 36), lo que supondría la tenaz permanencia de una característica de la casa de placer hispánica antes que una aportación discrecional del propietario. De ser así, la casa de Hernando Colón incluiría escaleras de este tipo en sendos husillos extremos de una de sus galerías (probablemente la orientada hacia el jardín, más amplia) y resultaría ser el eslabón intermedio en una secuencia que abarca el antecedente medieval de Astudillo (*ca.* 1340-1361), el ejemplo de Santo Domingo (1510-1514), la galería palacial del conde de Benavente (*ca.* 1516-1520), la casa colombina de Sevilla (1526-1539) y el palacio de Cadalso (anterior a 1534).



Figs. 35 y 36. Izquierda: escalera de caracol junto a la galería en la planta superior del palacio de Astudillo tal como se encontraba antes de su restauración de 1980 (elaboración propia a partir del plano de Calera y Vivanco localizado en el IPCE, sin fecha, *ca.* 1983, y de la restitución de Almagro Gorbea, 2013, esta última marcada en roja). Derecha: galería del jardín en el palacio vallisoletano de los condes de Benavente, con sendas escaleras de caracol en sus extremos (fuente: plano de Martín González, IPCE, sin fecha).

Los modelos de Mancera y Santo Domingo generarían derivaciones o ramificaciones menos caracterizadas en el Nuevo Continente, ya sin escaleras de caracol, en los casos de Cuernavaca (1526-1535), Engombe (*ca.* 1535) y Palavé (posterior a 1535), de los que nos ocuparemos seguidamente.

3.1.2. La Mansión del Ingenio de Santa Ana, Engombe (República Dominicana), ca. *1510-1535*

La influencia del palacio de Diego Colón se deja ver en otras obras dominicanas asociadas a ingenios azucareros, situados a sólo 13 y 17 km de la capital colonial, en el Parque Mirador del Oeste: la mansión del ingenio de Santa Ana, en el actual municipio de Engombe[32], y la Casa Grande de Palavé, dentro de otro ingenio de finales del siglo XVI edificado en Hato Nuevo, municipio de Manoguayabo, ambas mansiones bajo el esquema de núcleo porticado entre cuerpos macizos laterales (figs. 37 y 38).

[32] Un breve acercamiento a esta obra en PALM, Erwin Walter, «Engombe. Una quinta señorial del siglo XVI en el trópico», en *Arquitectura*, nº 20, Ciudad de México, 1946, pp. 304 a 308.



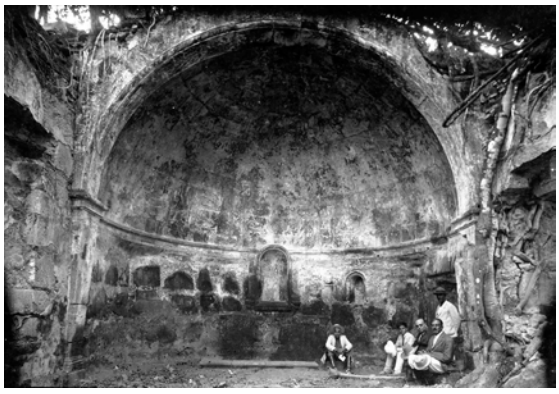

Figs. 37 y 38. Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe y Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo de Manoguayabo. Fachadas principales en su estado actual, con el esquema común de la casa de recreo hispánica (fuente: imágenes de Manuel Cohen, 2012, tomadas de https://manuelcohen-photoshelter-com).

La documentación sobre el conjunto de Engombe es muy escasa y sucede otro tanto con los trabajos en los que se estudian sus restos, ninguno de carácter monográfico salvo el *Plan Operativo de Engombe* de 2017, de alcance ciertamente limitado[33]. La mansión del ingenio de Santa Ana se localiza a menos de 100 m del río Haina (coordenadas: 70° 0' 2.68" O y 18° 26' 55.04" N, a 58 m de altitud), en un predio que Lynne Guitar ha documentado en propiedad del español Pedro Vázquez de Mella,

[33] *Vid.* lo reportado brevemente por el cronista FERNÁNDEZ DE OVIEDO VALDÉS, Gonzalo, *Historia general de las Indias*, Sevilla, 1535, fol. 43v (manejamos la edición *princeps* a través de Google Books, consultado en 13 de noviembre de 2018), y lo recopilado por GUITAR, Lynne, «The earliest sugar ingenios in the Americas», extracto del informe presentado por las autoridades de República Dominicana para obtener de la UNESCO la categoría de Patrimonio Mundial para los ingenios azucareros de la República Dominicana (sin fecha, anterior a 2011), donde se proporcionan referencias documentales de 1530 y 1533 localizadas en el ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI, Justicia 12, N1, R2, 1492-1542 y AGI, Justicia 12, 149, fols. 10v a 15r), así como otra de 1545 tomada de PEGUERO, Luis Joseph, *Historia de la Conquista de la Isla Española de Santo Domingo trasumptada el año de 1762: traducida de la Historia General de las Indias escrita por Antonio de Herrera coronista mayor de su Magestad, y de las Indias, y de Castilla; y de otros autores que han escrito sobre el particular*, Santo Domingo, 1763. A esta documentación se puede añadir otro documento del AGI, Autos entre partes. Santo Domingo, Justicia, 13, nº 2, R. 1, *Los herederos de Esteban Justiniano, vecino que fue de la ciudad de Santo Domingo, con los herederos del licenciado Pedro Vázquez de Mella, de la misma vecindad, sobre pago de 1000 pesos*, Santo Domingo, 1534-1535. El reciente estudio oficial, AA. VV., *Plan Operativo Ingenio de Engombe*, Ministerio de Cultura de la República Dominicana, Santo Domingo, 2017, resulta insuficiente tanto por su información como por su planimetría. La bibliografía se reduce a diversas referencias sueltas sobre el ingenio y su primer propietario, entre las que destacamos los estudios de JULIÁN, Amadeo, «Los inicios de la justicia en Santo Domingo. Los primeros alcaldes mayores de la isla», en *Boletín del Archivo General de la Nación (BAGN)*, año 71, vol. 34, nº 125, Santo Domingo, septiembre-diciembre de 2009 (pp. 665 a 691), y de LAMARCHE ROSADO, Francisca Noemí, *Los primeros ingenios coloniales de la Hispaniola: un ensayo de catálogo para su gestión y puesta en valor*, Trabajo de Final de Máster dirigido por Salvador Lara Ortega, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Valencia, 2018 (disponible en https://riunet.upv.es/handle/10251/114426, consultado en 30 de mayo de 2021), pp. 81 (croquis), 87 a 90 (ficha) y 133 (fotografía antigua). Otras imágenes históricas en el sitio web oficial del Gobierno de la República de Santo Domingo, http://www.nuestropatrimonio.gob.do/ (consultado en 5 de junio de 2021).

aunque erróneamente en 1516. En realidad, Vázquez de Mella no arribó a la isla hasta tres años después, junto al gobernador y juez de residencia Rodrigo de Figueroa, quien lo menciona en una de sus cartas al emperador como aquel «licenciado bueno» que llevó consigo desde España en agosto de 1519. Precisamente fue este gobernador quien más favoreció al licenciado, muy pronto alcalde mayor de Santo Domingo, con una encomienda de 16 indios para levantar el ingenio azucarero de Engombe, seguido de su nombramiento como teniente de gobernador y, desde 1520, como fiscal interino en la audiencia de La Española[34]. En fecha no documentada entre 1527 y 1533, Vázquez de Mella debió de asociarse con el genovés Esteban Justinián, aunque el cronista Fernández de Oviedo considera fundadores del establecimiento a ambos por igual.

A pesar de la importancia del ingenio, el mayor de la isla por el número de trabajadores libres y esclavos que lo atendían (20 y 120, respectivamente), quedó sin uso en pocos años «a causa del acequia e agua que le faltó», según el mismo cronista[35]. Los sucesores de sus primeros titulares se repartieron los bienes y dieron un uso agropecuario a los terrenos, hasta que un hijo del genovés, Juan Bautista Justinián, retomó la actividad industrial e introdujo mejoras técnicas con la construcción de un trapiche movido por caballos. El comienzo de su decadencia se inició en 1655, cuando la Armada inglesa, al mando de los generales William Penn y Robert Venables, causó graves estragos en el ingenio durante el sitio de Santo Domingo. Tras su abandono durante el siglo XIX y su ruina progresiva entre 1909 y 1946 (en este caso debido a un seísmo), el conjunto pasó por diversos propietarios, entre ellos el dictador Trujillo de 1944 a 1961 y la Universidad Autónoma de Santo Domingo desde 1969.





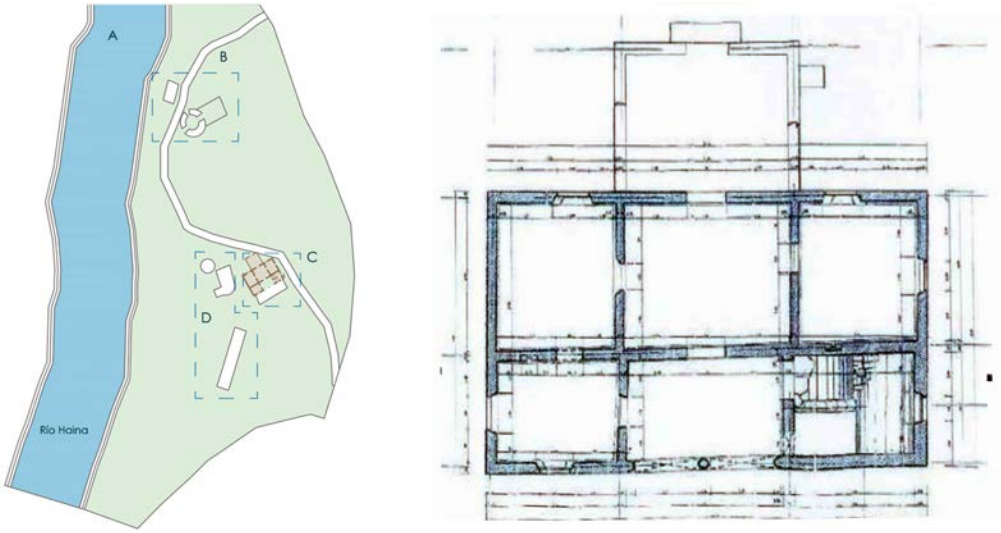
Figs. 39 y 40. Ingenio de Santa Ana en Engombe. Izquierda: cabecera de la capilla poco antes de la restauración de 1963 (fuente: Ministerio de Cultura de la República Dominicana, 2014, tomada de Lamarche Rosado, 2018). Derecha: estado actual del edificio (fuente: web Nuestro Patrimonio, http://www.nuestropatrimonio.gob.do/index.php/ingenio-de-engombe).

[34] Así consta en ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), Santo Domingo, 10 de abril de 1519.

[35] FERNÁNDEZ DE OVIEDO VALDÉS, *Historia general...*, t. I, fol. 108.

En Engombe se han realizado dos intervenciones para recuperar sus restos: la restauración parcial dirigida por el ingeniero José Ramón Báez López-Penha en 1963, centrada en el palacio y la capilla (figs. 38-39), y el acondicionamiento para uso turístico de 2009, paso previo para la propuesta de declaración como Patrimonio Mundial que se presentó en 2011 ante la UNESCO, junto con otros cinco ingenios azucareros de la parte dominicana de la isla, y que sigue en la lista indicativa pendiente de resolución.

El predio azucarero incluía varios inmuebles, actualmente en estado de ruina consolidada: la mansión, la cercana capilla de Santa Ana, la casa de purga, el galpón o almacén, varias viviendas y un trapiche (plano de conjunto y croquis de la casa en figs. 40 y 41). No se documenta ningún área de recreo en torno a la mansión, aunque el espacio llano a su alrededor permitiría la incorporación de un huerto o jardín de buenas dimensiones.



Figs. 41 y 42. Ingenio de Santa Ana en Engombe. Plano del conjunto azucarero junto al río Haina, con la mansión en tono sepia (elaboración propia a partir de Lamarche Rosado, 2018), y croquis del mismo edificio en su planta superior (fuente: *Plan Operativo de Engombe*, 2017, reproducido por Lamarche Rosado, 2018).

El edificio residencial ofrece características tardo-góticas y mudéjares propias de las primeras dos décadas del siglo XVI hispano, aunque se conserva una inscripción en piedra con la fecha de 1535, ya en propiedad de los herederos de Justinián y Vázquez de Mella y cronológicamente compatible con el probable modelo colombino de la capital, del que reproduce el esquema en «U» a escala más reducida, simplificado en su modulación y en el número de estancias para adaptarlo a los menores requerimientos de un empresario proto-industrial de la época: de hecho, tal simplificación lo aproxima

aún más al modelo peninsular adoptado por el matrimonio Colón-Toledo, el palacete de Mancera de Abajo.

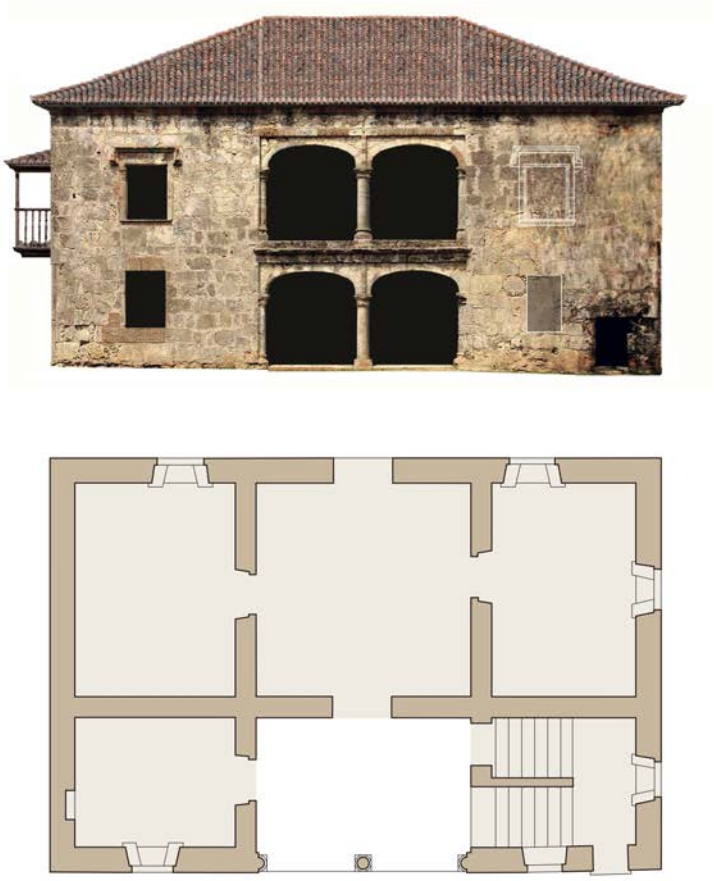
En planta baja se desarrolla como un rectángulo de 75 x 50 pies castellanos (unos 20,65 x 13,35 m) repartido en dos tramos con distribución tripartita de parecida anchura, algo mayor la central, prolongada en otra estancia trasera de 31 x 24 pies (*ca.* 8,60 x 6,70 m), en línea con la sala central y el pórtico, aunque sin duda añadida al núcleo original, pues sus respectivas hiladas de sillarejo no coinciden: en total, seis estancias vivideras más el espacio porticado. La planta alta repite esta distribución sin el cuerpo posterior. En alzado, el edificio se eleva en dos alturas con remate de cornisa sólo en su mitad delantera, pues la parte restante se dispone para un tejado de vertiente única que generaría una extraña armadura de cubierta, aunque la discontinuidad del sillarejo indica que se trata de una alteración sobre un estado original más uniforme y con probable cubierta a cuatro aguas. En las fachadas cortas se abre el vano de acceso a sendos balcones techados y volados sobre canes o vigas de las que sólo se conservan los mechinales de apoyo, y que serían parecidos al del palacio virreinal y al de Mancera (figs. 43-44). Nuestra hipótesis sobre el edificio en su primer estado se muestra en la figura 45.





Figs. 43 y 44. Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe. Fachadas principal, suroeste o lateral en las que se aprecia la línea de cornisa con el recrecido y nuevas pendientes de su estado actual y los mechinales de apoyo del balcón volado desaparecido (fuente: web Nuestro Patrimonio, sitio oficial del Gobierno Dominicano).

La *loggia* central se reduce a un par de vanos carpaneles por planta con los arcos apeados sobre columnas y semicolumnas dóricas de proporciones poco esbeltas, semejantes a las de las galerías del palacio de Diego Colón, y con una preferencia por cierta composición en parteluz como la que exhibe la catedral de Santa María de la Encarnación en la misma capital dominicana, obra iniciada por los maestros canteros llegados de Sevilla y realizada entre 1512 y 1541, pero también la de la fachada rica de la Universidad de Salamanca (*ca.* 1529) y la de acceso al Patio de Escuelas Menores de la misma ciudad (*ca.* 1533), un resabio tardo-gótico en el que se hace coincidir el eje de simetría y de acceso con un soporte y no con un vano.



Figs. 45. Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe. Hipótesis en alzado fotográfico y planta baja sobre su estado primitivo, antes de construirse el cuerpo trasero; en el alzado se incluye el vano inferior izquierdo, actualmente tapiado, y un vano superior derecho hipotéticamente proyectado, pero no construido (elaboración propia, 2019).



Figs. 46, 47, 48 y 49. Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe. Foto 1: *loggia* de la fachada principal con el eje de las columnas prolongado sobre las enjutas (imagen de Fernández D., 2012, tomada de Lamarche Rosado, 2018). Foto 2: columna de esquina en el palacio de Astudillo (fuente: imagen de Laura Illana Gutiérrez y Alberto Fernández Ferrero). Fotos 3 y 4: baquetones en los ángulos del palacio dominicano (fuente: web Nuestro Patrimonio, sitio oficial del Gobierno Dominicano).

Otros rasgos delatan esa misma filiación tardo-medieval e incluso mudéjar: los arcos carpaneles, los alfices simples o moldurados sobre buena parte de los vanos y la prolongación del eje del soporte en las enjutas (fig. 45). Como detalle curioso, posiblemente relacionado con estos rasgos arcaizantes, cabe reseñar el remate baquetonado en los cuatro ángulos del edificio que remite a sus equivalentes en el palacio de Astudillo, elaborados en el ejemplo castellano como verdaderas columnas de esquina y no como simples baquetones (figs. 46 a 49), aunque el precedente local e inmediato podría ser el propio palacio de Diego Colón si las columnillas de esquina que aparecen en los grabados de 1873 y 1892 (figs. 19 y 21) verdaderamente existieron y fueron extrañamente suprimidas en la reconstrucción de Barroso de 1955-1957.

En cuanto a los vínculos con el entorno, parecen ausentes todos los de carácter viario, visual y simbólico respecto de un núcleo urbano por la localización del predio en la ribera del Haina y la distancia hasta la capital (13 km), pero por su ubicación en lo alto de una colina (la mayor elevación de la zona, según Guitar) y la apertura mediante *loggia*, resulta evidente el interés de las vistas sobre el paisaje (fig. 50).



Figs. 50. Mansión del Ingenio de Santa Ana en Engombe. Vistas desde la galería superior hacia el paisaje arbolado de la isla (fuente: imagen de Fernández D., 2012, tomada de Lamarche Rosado, 2018).

3.1.3. La Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo (República Dominicana), ca. *1510-1535*

Situada en el municipio de Manoguayabo, la Casa Grande de Palavé se encuentra a sólo 15 km de la de Engombe y a 17 de Santo Domingo, en las coordenadas geográficas 70° 0' 1" W y 18° 28' 57,6" N, a 36 m de altitud.

Sobre este edificio se dispone de información aún más escasa que la de su vecina en Engombe, sin documentación de archivo –tan sólo algunas noticias en las crónicas de Indias[36]– y sin estudios monográficos a excepción del *Plan Operativo* redactado en 2017, a todas luces insuficiente[37].

Fernández de Oviedo asigna la propiedad del ingenio de Palavé al gobernador de La Española, Fray Nicolás de Ovando, que ostentó el cargo entre 1502 y 1509. Consideramos incorrecta esta cronología para el edificio conservado, que muestra similitudes con la mansión de Engombe sin una filiación tardo-gótica tan evidente, por lo que su construcción sería posterior: la propiedad del terreno sí pudo pertenecer al gobernador Ovando, pero la Casa Grande o *Palais bel* (Palavé) forzosamente hubo de construirse por el siguiente titular del predio, una vez producida la destitución de Ovando en favor de Diego Colón en agosto de 1508 y su regreso a España en noviembre de 1509. Si toma como modelo el palacio virreinal o la mansión de Engombe, también sería posterior a 1510-1535, un lapso cronológico que, por ahora, no es posible concretar más.

A diferencia de la mansión de Santa Ana, es obra enteramente de albañilería con estructura de carpintería en sus forjados y cubierta, de la que se conserva buena parte de las vigas, a pesar del estado de ruina general del edificio (sin duda forman parte de una reconstrucción más reciente, con alteración de las pendientes primitivas). El esquema en planta es el mismo que en Engombe: un rectángulo de 80 x 46 pies castellanos (22,24 x 12,78 m, incluidos sus muros de carga de tres pies, o 0,84 m), distribuido en dos tramos paralelos y cinco estancias más el espacio central porticado, sujeto a una red de ocho módulos de 20 pies de lado (incluyendo los muros de carga de las fachadas cortas) a la que no se ajustan los muros interiores (figs. 51-52).

---

[36] Algunos datos en LAMARCHE ROSADO, *Los primeros ingenios...*, pp. 91 a 94 (ficha), y otros menos actualizados en las mismas publicaciones que reseñamos en la nota sobre la casa de Engombe.

[37] AA. VV., *Plan Operativo Ingenio de Casa Grande de Palavé*. Ministerio de Cultura de la República Dominicana, Santo Domingo, 2017. Un plano de la Casa Grande se publica en PÉREZ MONTÁS, Eugenio, «Los espacios de Europa en América: arquitectura y urbanismo 1492-1844», en MORÉ GUASCHINO, Gustavo Luis, *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana, 1492-2008*, col. Centenario, Fundación León Jimenes, Santo Domingo, 2008, pp. 82 a 145 (p. 141, foto de Ricardo Briones).

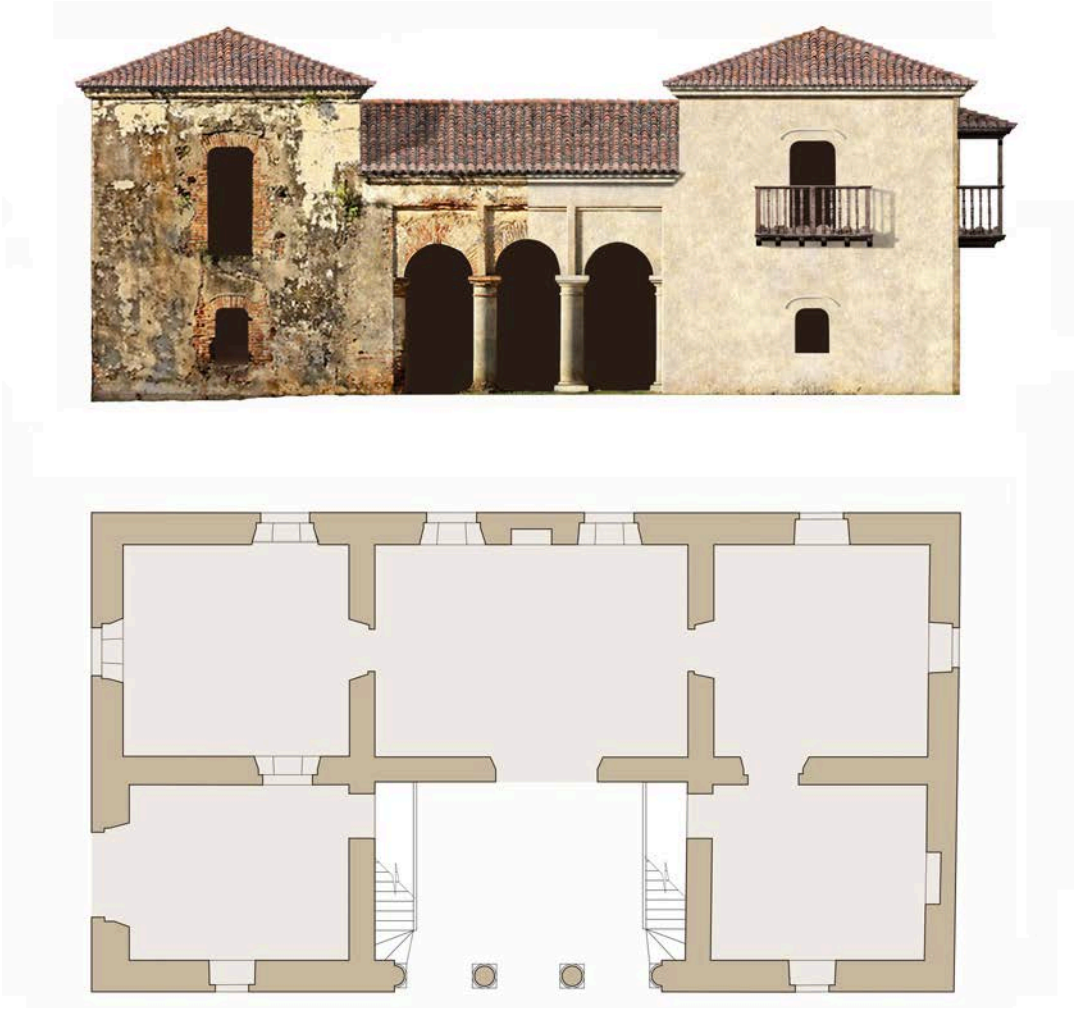


Figs. 51 y 52. Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo, República Dominicana. Planta del edificio (fuente: foto de Ricardo Briones tomada de Pérez Montás, 2008) y esquema modular de la misma (elaboración propia, 2019).

En cuanto al alzado, se desarrolla en dos alturas excepto en su tercio central, con los cuerpos laterales que flanquean el pórtico elevándose a modo de torres. La fachada sólo se abre mediante arcos en planta baja, pues la superior se resuelve como azotea con pretil rematado en merlones decorativos y una espadaña con hueco campanero en su centro, vestigio de una etapa conventual más tardía; el mismo tipo de merlones servirían de remate sobre el alero. El pórtico se enmarca bajo alfiz y presenta tres arcos sobre columnas y semicolumnas de ladrillo poco esbeltas, del mismo tipo que las del palacio de Diego Colón y la mansión de Engombe, e incluye un detalle mudéjar compartido con este último, la prolongación de los ejes de los soportes sobre las enjutas (figs. 53 y 54). Las dos etapas reconocibles, fundacional y conventual, se muestran en las nuestras restituciones gráficas de las figs. 55 y 56.



Figs. 53 y 54. Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo. Izquierda: pórtico central desde el interior (fuente: imagenesdominicanas.com). Derecha: detalle de las columnas con su eje prolongado sobre las enjutas (fuente: *frame* del vídeo de Enrique Mejía, 8 de abril de 2014, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=m7DXjkQGAbY).



Figs. 55. Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo. Planta y alzado fotográfico como hipótesis del estado original del edificio; la mitad izquierda, excepto la cubierta, se ha dejado en el estado hodierno (elaboración propia, 2021).



Figs. 56. Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo. Estado del edificio en su etapa conventual, sin cambios significativos en planta (elaboración propia, 2021).

Como en el caso de la mansión de Santa Ana, tampoco se han documentado espacios de recreo alrededor de la Casa Grande, aunque ubicada en un terreno llano y arbolado con capacidad para ello, ni se registran relaciones viarias, visuales o simbólicas con el entorno más allá del interés de las vistas desde la terraza situada sobre el pórtico, correspondiente a una etapa conventual más tardía (figs. 57-58). El estado actual de ruina de este elemento del Patrimonio Mundial ha provocado la denuncia pública de ICOMOS-República Dominicana en 2017, sin que se haya promovido ninguna intervención para evitarlo[38].





Figs. 57 y 58. Casa Grande de Palavé en Hato Nuevo, Manoguayabo. Localización del edificio en el frondoso paisaje de la isla en dos imágenes a vista de pájaro (fotografía aérea de Juan Miguel Peña publicada en https://elveedordigital.com/palacete-de-palave-amenazado-por-invasores/ y *frame* del vídeo de Johan González, del 7 de septiembre de 2020, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=dRJyWO__Ebs).

3.1.4. Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca y Hacienda de las Cruces (Morelos, México), ca. *1526-1586*

Además de los ejemplos localizados en el entorno de Santo Domingo, el *alcázar* colombino se considera precedente directo de la residencia que se hizo construir Hernán Cortés en Cuernavaca a partir de 1526 (fig. 59), de modo que la huella del palacio rural salmantino de Mancera –y de la casa de campo hispánica en general– se introdujo muy pronto en Nueva España, como venimos insistiendo, sin relación alguna con la villa itálica.

El vínculo entre ambas residencias se fundamenta en la estancia de Cortés en Santo Domingo tras su primer viaje americano, donde de hecho trabajó durante siete años como escribano y plantador de caña en La Española –hasta 1511– y en la vecina isla de Cuba antes de sus celebradas hazañas de conquista, lo que le permitió conocer

[38] *Vid.* noticia en https://silohubierasabido.wordpress.com/2017/12/12/icomos-rd-senala-12-patrimonios-culturales-en-peligro/, publicada en 12 de diciembre de 2017 (consultada en 19 de octubre de 2021).

las primeras obras del palacio del almirante e incorporar las principales características a su propio palacio en Cuernavaca, quince años después.

Sin embargo, no se puede descartar que Cortés conociera directamente los ejemplos de Mancera o El Bosque durante su período universitario en Salamanca entre 1499 y 1501, o bien al tiempo de su boda con la sobrina del duque de Béjar, celebrada en esta localidad en 1529, tres años después de la discreta primera fase constructiva de su residencia en Cuernavaca. Trataremos con mayor detalle de este palacio en el apartado 5.2, considerada su relación con la rama del linaje Zúñiga con la que entroncó Hernán Cortés y las obras finales proseguidas por su esposa y su heredero.



Fig. 59. Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, Morelos, México. Aspecto actual del edificio (fuente: foto de Melitón Tapia, INAH, Museo Regional Cuahunáhuac, Morelos, 2018).

3.2. PALACIOS Y CASAS DE CAMPO VINCULADOS A LA CORONA EN EL SIGLO XVI

En esta panorámica sobre la villa hispánica no pueden faltar los ejemplos de promoción real construidos a lo largo del siglo XVI, a los que dedicaremos sólo consideraciones parciales por haber sido razonablemente estudiados desde hace décadas y aún con investigaciones actualizadas[39]. Como vimos en el apartado anterior, algunas de estas casas de recreo tenían su origen en los siglos XIV y XV, pero fueron reformadas en el XVI por la dinastía Habsburgo, principalmente durante la etapa de Felipe II: es buen ejemplo la Casa del Bosque en Valsaín; otras siguieron parecidas transformaciones, pero a partir de una granja monástica, como la de Mirabel en Guadalupe (no obstante fuera del grupo de casas reales atendidas por la Corona), o de una propiedad nobiliaria preexistente, como la Casa de Campo de Madrid, El Campillo cerca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial o las situadas entre Madrid y el entorno de Aranjuez (Vaciamadrid, Aceca y Gózquez); el resto fueron creaciones reales *a fundamentis*, incluso si en algún caso se aprovecharon construcciones preexistentes: la Torre de la Parada en El Pardo, los aposentos de Carlos V en Yuste, La Fresneda y Monesterio en el mismo entorno de El Escorial, El Quexigal en Cebreros y la Casa de la Nieve en el puerto de la Fuenfría, ejemplos diversos, pero próximos o equivalentes al tipo arquitectónico de la villa. Veremos con mayor detalle los casos más significativos en orden dinástico y cronológico.

3.2.1. Los aposentos de Carlos V en Yuste, Cáceres (1554-1559)

Poco después de las primeras intervenciones segovianas del príncipe Felipe, en 1555, se produjo la abdicación de Carlos V y su deseado retiro a tierras de la Alta Extremadura. El lugar elegido fue el monasterio jerónimo de Yuste, situado en un lugar tan apartado de los centros de poder de la monarquía como próximo a la ciudad de Plasencia, donde también se había retirado el marqués de Mirabel, Luis de Ávila y Zúñiga –cronista, compañero de armas y amigo personal del césar Carlos–, que pudo haber influido decisivamente en la elección del paraíso extremeño como última morada del emperador.

[39] Remitimos a los trabajos publicados por ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952; y por MORÁN TURINA, José Manuel, y CHECA CREMADES, Fernando, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986, entre otros estudios parciales que se irán citando. Se cuenta también con una reciente investigación de conjunto en los primeros capítulos de UNDURRAGA LETELIER, Raimundo, *El Campillo y Monesterio, dos casas de Felipe II en el entorno de El Escorial. Arquitectura y Paisaje*, tesis doctoral dirigida por Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca, Escuela de Arquitectura, Universidad de Alcalá, 2016.

La importancia del personaje y las circunstancias vitales de sus últimos años han interesado a gran número de autores, inicialmente cronistas reales o de la orden jerónima, coetáneos o posteriores, que aportaron información fiable sobre la construcción del edificio[40]. El turno de los historiadores llegó con el tercer centenario de la abdicación y retiro del emperador, a mediados del siglo XIX, y desde entonces se viene produciendo una notable cantidad de trabajos[41]. Los estudios actuales se

[40] Las fuentes históricas para el estudio del aposento real de Yuste incluyen tanto los documentos de archivo como las referencias coetáneas impresas. Se cuenta con muy pocos testimonios gráficos: un precioso dibujo de Anton van den Wyngaerde de 1567 (ALBERTINA MUSEUM GRAPHISCHE SAMMLUNG, Bd 32-12, 318ª, nº 26336) y varios grabados y fotografías muy posteriores (entre ellos el de François Liger publicado por Alexandre de Laborde en 1811 y las imágenes de Charles Clifford, de 1857-1858, y de Jean Laurent, datadas en 1866-1888, disponibles en los fondos de la BDH / BNA y en la fototeca del IPCE, fondo Ruiz Vernaci); la planimetría antigua se reduce a una sola muestra, la llamada «tracilla» (incluida en AGS, leg. E-109, 04, *Copia de la carta de Fray Juan de Ortega a Carlos V solicitando tres mil ducados más para las obras de la rampa-puente*, San Bartolomé de Lupiana, 26 de agosto de 1554, aunque catalogada separadamente como AGS, Mapas, Planos y Dibujos, nº 19, 136), el plano de Laborde delineado por Jacques Moulinier (LABORDE, Alexandre-Louis-Joseph de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. I, París, 1811) y el completo levantamiento realizado por André Conte en 1934-1935 (en archivo familiar), de gran interés por documentar el estado del conjunto jerónimo antes de las reconstrucciones e invenciones ejecutadas por González Valcárcel y Rodríguez Cano a partir de 1941 (proyectos disponibles en el ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, AGA, y en el archivo y planoteca del IPCE). En cuanto a la documentación escrita, se localiza en AGS, Sección Estado, leg. 8336, diciembre de 1556, y Sección Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 787, 1557-1558, y en AGP, principalmente, publicada por los diversos autores que se citan y finalmente en la recopilación de FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Corpus documental de Carlos V*, Salamanca, 1979, y en la parte correspondiente del *Proyecto Yuste* de 1999-2002, a cargo de Antonio Perla de las Parras. Entre las fuentes impresas destacan las obras de ANGULO, Fray Martín de, *Vida y fin que ha tenido la Cesarea, Sacra y Real Majestad de nuestro señor don Carlos, en este monasterio de San Jeronimo de Yuste, ca.* 1558-1560 (publicado por Domingo Sánchez Loro, Cáceres, 1957-1958); ANÓNIMO DE YUSTE (¿Fray Hernando de Corral?), *Historia breve y sumaria de como el emperador don Carlos V, nuestro señor, trató de venirse á recojer al monasterio de Sant Hierónimo de Yuste...*, Yuste, *ca.* 1574-1582 (publicado en castellano por Louis Gachard, Bruselas, 1854-1855, pp. 1 a 69); SIGÜENZA, Fray José de, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Tercera parte, Libro I, capítulo XXXVI, Madrid, 1600-1605, así como *Historia de la Orden de San Jerónimo* (manejamos la edición de Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vol. 1, Madrid, 1909, 2ª ed.); SANDOVAL, Fray Prudencio, *Historia de la vida que el emperador Carlos V rey de España hizo retirado en el monasterio de Yuste*, segunda parte, 1528-1557, Pamplona, 1614; SANTA MARÍA, Fray Luis de, *A la Casa y Monasterio Ymperial de St. Hrmo. de Yuste, augmento en la spiritual y conservacion en lo temporal*, Yuste, *ca.* 1620-1630; PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España...*, t. VII, Madrid, 1784 (pp. 134 a 138); y GONZÁLEZ CARVAJAL, Tomás, *Retiro, estancia y muerte del emperador Carlos Quinto en el monasterio de Yuste. Relación histórica documentada, ca.* 1840 (anterior a 1833), manuscrito, signatura BNE: 1 211710-12 (publicado por Sánchez Loro, Cáceres, 1957-1958).

[41] Dado lo extenso de esta bibliografía, optamos por citarla aquí en forma abreviada y remitimos a las referencias completas de nuestro apartado sobre Fuentes y Bibliografía: BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, Reiner Cornelis, *La retraite de Charles-Quint: Analyse d'un manuscrit espagnol contemporain...*, Bruselas, 1851;

fundamentan en estas obras previas, pero sus autores cuentan con información adicional relevante en cuanto a nuevos documentos, estudios de campo y resultados arqueológicos[42].

GACHARD, Louis-Prosper, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastere de Yuste...*, Bruselas, Gante y Leipzig, 1854-1855; MIGNET, François-Auguste-Marie-Alexis, «El emperador Carlos V. Su abdicación, su residencia y su muerte en el monasterio de Yuste», Cádiz, 1855; MUÑOZ GAVIRIA, José, «Carlos V en el Monasterio en Yuste», en *El Fénix*, Madrid, 3 y 5 de Mayo de 1856; PI Y MARGALL, Francisco, «Carlos V en el Monasterio de Yuste», *en El Museo Universal,* octubre-noviembre de 1858 (en tres entregas); ALBORAYA, Domingo de Guzmán María de, *Historia del monasterio de Yuste*, Madrid, 1906; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «El palacio de Calos V en Yuste», en *Archivo Español de Arte*, t. XXIII, nº 89 y nº 91, Madrid, 1950 (pp. 27 a 51 y 235 a 252), así como «El palacio de Calos V en Yuste II. Amueblamiento del palacio del Emperador», en *Archivo Español de Arte*, t. XXIV, nº 94, Madrid, 1951 (pp. 125 a 140), y «Yuste y el Escorial», en AA. VV., *Monasterio de San Lorenzo el Real*, El Escorial, 1964; SÁNCHEZ LORO, Domingo, *La inquietud postrimera de Carlos V...*, Cáceres, 1957-1958; RICO DE ESTASEN, José, *Fray Antonio de Villacastín, el lego que construyó los aposentos imperiales de Yuste...*, Madrid, 1958; ZUAZO UGALDE, Secundino, «Antecedentes arquitectónicos del Monasterio de El Escorial», en AA. VV., *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario*, vol. 2, Madrid, 1963; CHUECA GOITIA, Fernando, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, discurso de ingreso, Madrid, 1966; OZORES Y SAAVEDRA, Teresa (marquesa de Casa Valdés), *Jardines de España*, Madrid, 1973 (manejamos la edición de 1987, pp. 90 a 92); CHECA CREMADES, Fernando, «L'espace architectonique du Monastère de Yuste», en *Correspondance: revista hispano-belga*, nº extra (1), *Carlos V y la noción de Europa*, Badajoz, 1994 (pp. 156 a 166), y «Sacar Yuste de la leyenda», en *El Monasterio de Yuste, Monumentos restaurados,* Madrid, 2008 (pp. 7 a 11); MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, Madrid, 1986 (pp. 72-73); CADENAS Y VICENT, Enrique, *Carlos de Habsburgo en Yuste*, Madrid, 1990; y GARCÍA SIMÓN, Agustín, *El ocaso del emperador. Carlos V en Yuste*, t. I, Madrid, 1995. También son imprescindibles los estudios que se redactaron como paso previo de los sucesivos proyectos de restauración de Yuste, no publicados, a cargo de André Conte en 1934-1935; de José Manuel González Valcárcel y José María Rodríguez Cano en 1941-1958; de Alberto Ballarín Iribarren y Enrique Azpilicueta Astarloa en 1988-1998; y de Ignacio Gárate Rojas y Juan de Dios de la Hoz Martínez en de 1998 a 2001, con la contribución de Antonio Perla de las Parras como historiador y documentalista y de Consuelo Martínez-Correcher y Gil como arquitecto paisajista (*Proyecto de Restauración para el Jardín del Emperador, Huertas, Claustros y Entorno del Monasterio de Yuste en Cuacos*, Fundación Hispania Nostra, Cáceres, 1998), trabajos continuados por Pedro Ponce de León Hernández en 2001-2003.

[42] Entre los estudios recientes, además de las acertadas consideraciones en obras más generales, como las tesis doctorales de Sanz Hernando (2006) y Toribio Marín (2015), ya citadas, hay que reseñar los trabajos de ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, «Carlos V, Yuste y los jerónimos: sobre la construcción del aposento del Emperador», separata de las IX Jornadas sobre *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999 (pp. 201 a 214), así como «El aposento de Carlos V en Yuste: ¿un palacio para el emperador?», en DELGADO BARRADO, José Miguel (coord.), *Carlos V y el fin de una época (1500-1558)*, Jaén, 2003 (pp. 167 a 208), y «Los jerónimos y Carlos V. El palacio del emperador en Yuste», en AA. VV., *Opus Monasticoru*m, IX, vol. 2, Santiago de Compostela, 2015 (pp. 1435 a 1467); BALLARÍN IRIBARREN, Alberto, *Arquitectura y construcción del monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste*, tesis doctoral dirigida por José Ignacio Linazasoro Garay, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2000 (disponible en oa.upm.es/39850/); BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, «Yuste, o el ocaso de un monarca hacia la muerte», en *Murgetana*, nº 103, Murcia, 2000; PERLA DE LAS PARRAS, Antonio,



Fig. 60. Aposentos de Carlos V en Yuste, Cáceres. Panorámica del aposento del emperador al abrigo del cuerpo de la iglesia monacal, visto desde un ángulo del estanque (foto de Andy Solé para Plan Ve).

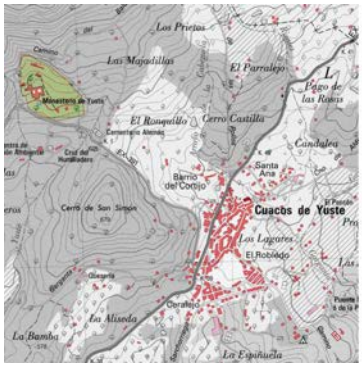
Los aposentos reales, con sus espacios de recreo alrededor (fig. 60), constituyen sólo la parte residencial o privada de un conjunto en el que las dependencias del séquito y la servidumbre fueron acomodadas en fases sucesivas, ocupando las áreas monacales inmediatas en un proceso un tanto improvisado que se detuvo con la muerte del emperador[43]. No nos interesa este conjunto palaciego en toda su extensión,

«La recuperación del Monasterio de Yuste, un proyecto integral», en *Ars Sacra*, nº 26-27, Madrid, 2003 (pp. 63 a 71); «Claves para una aproximación a Yuste», en AA. VV., *Restauración del Monasterio de Yuste*, Madrid, 2003, así como «Anton van den Wyngaerde y el Palacio de Carlos V en Yuste», en *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 20-21, Madrid, 2007-2008 (pp. 23 a 36), «Una visita al monasterio de San Jerónimo de Yuste», en CHECA CREMADES, *El monasterio de Yuste...*, Madrid, 2008 (pp. 15 a 82), y *El Monasterio de San Jerónimo de Yuste. Papeles pendientes. Una identificación de sus espacios y usos. La transformación simbólica de unas ruinas*, tesis doctoral dirigida por Victoria Soto Caba, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, UNED, Madrid, 2017 (disponible en http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Aperla); PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ, Pedro, «La intervención en el Monasterio de Yuste. El silencio del Emperador», en *Ars Sacra*, nº 26-27, Madrid, 2003 (pp. 71 a 83); PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, y RODRÍGUEZ PRIETO, María Teresa, *Yuste, el Monasterio y el palacio de Carlos V*, Badajoz, 2003; PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *El monasterio de San Jerónimo de Yuste*, Madrid, 2006, así como «El monasterio de Yuste y Carlos V», en AA. VV., *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna*, Madrid, 2008 (pp. 95 a 111); PONCE DE LEÓN MÁRQUEZ, Pedro, y CERCÓS GARCÍA, Luis Francisco, «La recuperación arquitectónica del conjunto monumental de Yuste», en CHECA CREMADES, *El Monasterio de Yuste...*, Madrid, 2008 (pp. 201 a 224); MARTÍN MARTÍN, Teodoro, *Fray Marcos de Cardona jardinero de Carlos V y Felipe II en Yuste y el Escorial*, San Lorenzo del Escorial, 2009; RODRÍGUEZ PRIETO, María Teresa, *El monasterio de Yuste. Estudio histórico-artístico*, tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Pizarro Gómez, Departamento de Arte y Ciencias del Territorio (Área de Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2012; SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, *Monasterios...*, Madrid, 2013 (la parte correspondiente a Yuste en pp. 447 a 454); y GOICOLEA ZALA, Javier, y RUEDA MUÑOZ DE SAN PEDRO, García, «El sistema de abastecimiento de agua del Monasterio de Yuste hasta la muerte del emperador Carlos V», en *Molinum*, nº 50, San Sebastián, 2015 (pp. 29 a 39).

[43] Es argumento recurrente en la tesis de PERLA DE LAS PARRAS, *El Monasterio de San Jerónimo de Yuste...*

sino sólo las estancias privadas y su acompañamiento de jardines, vergeles y huertas en tanto que ejemplo asimilable al tipo villa que venimos estudiando.

El monasterio se localiza en las coordenadas 5º 44' 17,96" W y 40º 6' 48,19" N, a 653 m de altitud y a 1,7 km de la localidad de Cuacos de Yuste, pero aislado en un pequeño valle, dispuesto en ladera de solana entre montes de abundante vegetación al abrigo de los vientos, con la abundante pluviosidad que proporcionan las borrascas de componente atlántica y la calidez propia de su latitud meridional, unas condiciones que pueden dar idea de lo ameno del paisaje y de lo acertado de la elección de aquel retiro (figs. 61 a 63).







Figs. 61, 62 y 63. Monasterio de Yuste. Localización, límites e imagen satelital del conjunto (fuentes: fragmento del MTN actualizado y plano del Instituto Geográfico y Catastral, 1961, PNOA, 2019, disponibles en el sitio web del IGN;). El color es nuestro.

Adosados al muro sur del templo, estos aposentos han sido interpretados de forma diferente por los estudiosos de su historia y composición, aunque en su mayoría coinciden en señalar las supuestas raíces hispánicas de la obra, con algunas excepciones o matices: la marquesa de Casa Valdés reproduce el tópico iniciado por Madoz acerca de la inspiración flamenca en la casa natal del emperador, pero interpreta la construcción en clave hispano-islámica o andaluza[44]; Morán Turina y Checa Cremades consideran que fue concebida como «villa campestre resuelta con recursos arquitectónicos propios de la tradición española» en la que se reconocen «algunos requisitos de las villas clásicas»[45] del ámbito italiano; Martínez-Correcher destaca su apego a la tradición hispánica en el uso de materiales modestos como el ladrillo y la madera, si bien recientemente ha reconocido aspectos de influencia flamenca[46]; Ballarín Iribarren admite tal preferencia por la tradición local, con

[44] OZORES Y SAAVEDRA, *Jardines de España*, pp. 90 a 92.

[45] MORÁN TURINA Y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, p. 72.

[46] Así lo expuso en su conferencia sobre *El último jardín del emperador Carlos V. Monasterio de Yuste*,

antecedentes hispanos demasiado diversos, y subraya nuevas características flamencas de interés[47]; Sanz Hernando[48], Rodríguez Prieto[49] y Sobrino González[50] reiteran la importancia de las constantes constructivas tradicionales y la composición de raigambre islámica; finalmente, Perla de las Parras[51] soslaya el tema de las influencias recordando algunas de las ya conocidas, añade un nuevo elemento de comparación e insiste en la ejecución improvisada del conjunto palaciego.

En nuestra opinión, sin negar las interpretaciones anteriores, los aposentos reales de Yuste siguen con notable fidelidad el esquema de dos obras construidas en Bruselas, aunque ya desaparecidas, sobre las que trataremos más adelante: los apartamentos del propio Carlos V en el Palacio Real de Coudenberg y su entorno inmediato, así como la planta y algunas características específicas del hôtel de Sassignies, situado a cierta altura frente al mismo palacio, en el extremo meridional del parque de la Warande, donde se retiró el emperador tras la amarga derrota de Metz (1552-1553), es decir, durante los años previos a su abdicación[52]; también es muy evidente la concepción de

---

celebrada en el Real Jardín Botánico de Madrid el 23 de octubre de 2017, con referencia a la semejanza entre la rampa-puente con estanque adosado de Yuste y los puentes y pasos elevados sobre grandes piezas de agua de varios palacios flamencos bien conocidos por el emperador.

[47] BALLARÍN IRIBARREN, *Arquitectura y construcción...*, pp. 211 a 286, nada menos que 75 páginas con hipótesis numerosas, variopintas y dispersas, centradas en ejemplos cuyas semejanzas con el aposento real de Yuste son demasiado genéricas como para haber influido en el proyecto.

[48] SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, pp. 77 a 88, que interpreta la composición del aposento real y sus jardines dentro del «sistema de articulación hispanomusulmán, es decir, la agregación de espacios según ejes quebrados, que conforma conjuntos asimétricos y trabados» (p. 83).

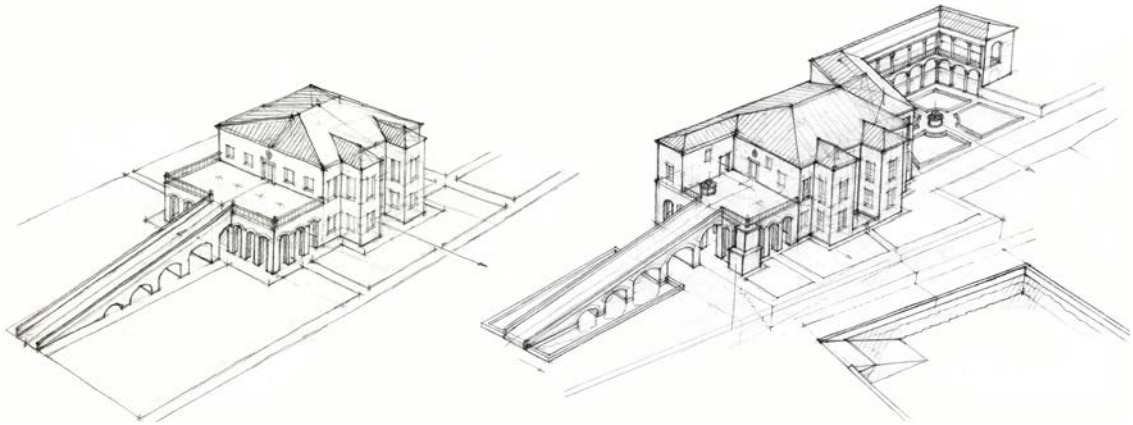
[49] RODRÍGUEZ PRIETO, *El Monasterio de Yuste...*, pp. 161 a 173, con parecida dispersión de hipótesis que en la tesis de Ballarín Iribarren, ninguna de ellas significativa.

[50] SOBRINO GONZÁLEZ, *Monasterios...*, pp. 447 a 454, donde sugiere los «aires de mezquitilla» que advierte en pórtico del terrado y el «tono alhambresco» de los cubos salientes, aunque también establece una interesante relación no formal, sino simbólica, con la Torre de Montaigne en tanto que última morada, y la interpretación del aposento de Yuste como regreso a la arquitectura de la infancia y cierre del círculo vital de su promotor.

[51] PERLA DE LAS PARRAS, *El Monasterio de San Jerónimo de Yuste...*, pp. 219 a 224. En concreto, muestra la semejanza del terrado cubierto de Yuste con el corredor de la granjilla dependiente del monasterio de Nuestra Señora de Prado (Valladolid).

[52] La importancia de los modelos flamencos considerados por el emperador obligan a conocer la oportuna bibliografía franco-belga y española sobre el tema: FRICX, George, *Description de la Ville de Bruxelles*, Imprenta de George Fricx, Bruselas, 1743; HENNE, Alexandre, y WAUTERS, Alphonse, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. 3, Librairie Encyclopédique de Perichon, Bruselas, 1845; SAINTENOY, Paul, *Les Arts et les artistes à la Cour de Bruxelles: Leur rôle dans la construction du château ducal de Brabant sur le Coudenberg de 1120 à 1400 et dans la formation du Parc de Bruxelles*, vol. 2, Bruselas, 1932; NIETO BEDOYA, Marta, «El espíritu y la esencia

los aposentos extremeños como casa de villa alzada a media ladera sobre un podio o *basis villae* con vistas hacia el jardín, el huerto y el paisaje, semejante al esquema mediceo de Poggio a Caiano (figs. 64-65): por tanto, resultado del gusto diverso de su promotor, forjado en la cultura de su tiempo y en los lugares que tuvo ocasión de conocer, pero adaptada a sus circunstancias personales como retiro o «casa suficiente», diseñada por un arquitecto foráneo, aunque labrada por artífices locales muy apegados a la tradición hispánica.



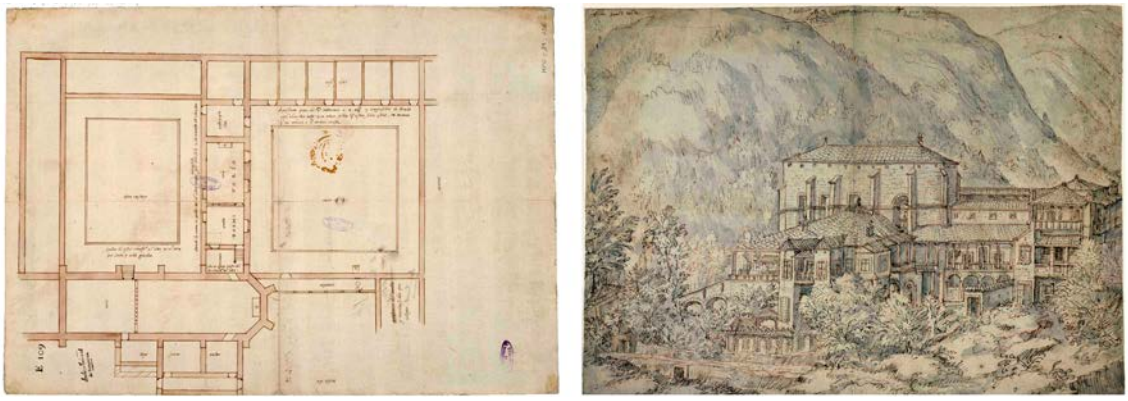
Figs. 64 y 65. Aposentos de Carlos V en Yuste. Izquierda: esquema ideal como villa exenta alzada sobre *basis villae* con acceso mediante rampa. Derecha: esquema del edifico realmente construido antes de la cubrición del terrado (elaboración propia, 2017).

Precisamente es la amalgama de rasgos dispares lo que caracteriza al modesto retiro de Yuste, y también lo que explica las diversas interpretaciones de los estudiosos, perfectamente motivadas en general, aunque parezcan demasiado diferentes e incluso contradictorias. En nuestro estudio inédito[53] sobre este edificio argumentamos sobre

de la jardinería en los Países Bajos», en AÑÓN FELIÚ, Carmen, y SANCHO GASPAR, José Luis (eds.), *Jardín y Naturaleza en el Reinado de Felipe II*, Aranjuez, 1998 (pp. 77 a 99); DE JONGE, Krista, «Les jardins de Jacques du Broeucq et de Jacques Hollebecque à Binche, Mariemont et Boussu», en AÑÓN FELIÚ, y SANCHO GASPAR (eds.), *Jardín y Naturaleza...*, Aranjuez, 1998 (pp. 191 a 220), así como «La Cour dans la Ville», en VAN DE KERCKHOF, Véronique; BUSSERS, Helena; y BÜCKEN, Véronique, *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant* (catálogo), Bruselas, 2000 (pp. 162 y ss.); DELIGNE, Chloé, «L'eau dans les jardins du Palais du Coudenberg à Bruxelles. Innovations technologiques et dynamiques urbaines (1600-1850)», en *Histoire urbaine* 3, n° 14, París, 2005 (pp. 131 a 148); VAN WIJNENDAELE, Jacques, *Promenades insolites dans Bruxelles disparu*, Bruselas, 2008; LIEVOIS, Daniel, y HAEMERS, Jelle, «Maria van Bourgondië in Hof ten Walle. Over een jonge en haar Gentse residentie (1465-1475)», en *Handelingen N. R.*, vol. LXVIII, 2014 (pp. 141 a 163); HEYMANS, Vincent (dir.), *Le Palais du Coudenberg à Bruxelles: du château médiéval au site archéologique*, Bruselas, 2014; y ANAGNOSTOPOULOS, Pierre, y HOUSSIAU, Jean, *The old palace of Coudenberg*, Bruselas, 2015.

[53] Lo exponemos detalladamente en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, «Los palacios de Coudenberg y Sassignies como precedente y modelo para el aposento real de Yuste», Segovia, 2021 (trabajo inédito).

una hipótesis compatible con todas o casi todas las interpretaciones publicadas: el proyecto para la «casa suficiente» de Yuste habría sido elaborado a finales de 1553 por un arquitecto flamenco cercano a la Corte de Bruselas, posiblemente Jacques du Broueuq, siguiendo las instrucciones del emperador en relación con los apartamentos que el comitente habitaba por entonces (residencias de Coudenberg y Sassignies), despojados de todo exceso decorativo o mundano. Ese proyecto sería el que se envió desde Bruselas a Yuste, lamentablemente desaparecido, aunque bien documentado, parcialmente recogido y adaptado en la planta de agosto de 1554, o «tracilla» (fig. 66), dispuesta para un aposentamiento provisional del emperador, que ha sido atribuida al padre general de la orden, Fray Juan de Ortega, única planimetría antigua disponible cuya autoría, empero, se debe asignar al arquitecto Gaspar de Vega. Esta «tracilla» habría sido realizada a partir de otra anterior, fruto del replanteo de la obra a cargo de este maestro real y del príncipe Felipe tras su visita a Yuste en mayo del mismo año (cuando se decidió adosar el aposento a la iglesia del monasterio, entre otros detalles) y ambas, a su vez, derivadas del «modelo» flamenco citado en la documentación. Así, cabe suponer un primer proyecto de edificio inicialmente exento (fig. 64-65), a modo de casa de recreo aislada de dos plantas más terraza (como n Sassignies), posiblemente con acceso desde una rampa y uno o más cubos salientes (como en Coudenberg), realizado por Du Broeuq bajo instrucciones precisas del emperador, que fue transformada en edificación yuxtapuesta al templo jerónimo por decisión del príncipe Felipe, según se mostraba en la segunda traza desaparecida y se comprueba en la «tracilla» y en la perspectiva de Wyngaerde realizada pocos años después (fig. 67).



Figs. 66 y 67. Aposentos de Carlos V en Yuste. Izquierda: «Tracilla» para el aposentamiento provisional del emperador, atribuida a Fray Juan de Ortega, aunque probablemente realizada por Gaspar de Vega en agosto de 1554 (AGS, Mapas, Planos y Dibujos, nº 19, 136). Derecha: perspectiva de Anton Van den Wyngaerde realizada *ca.* 1567 (ALBERTINA MUSEUM, AM, nº 26336).

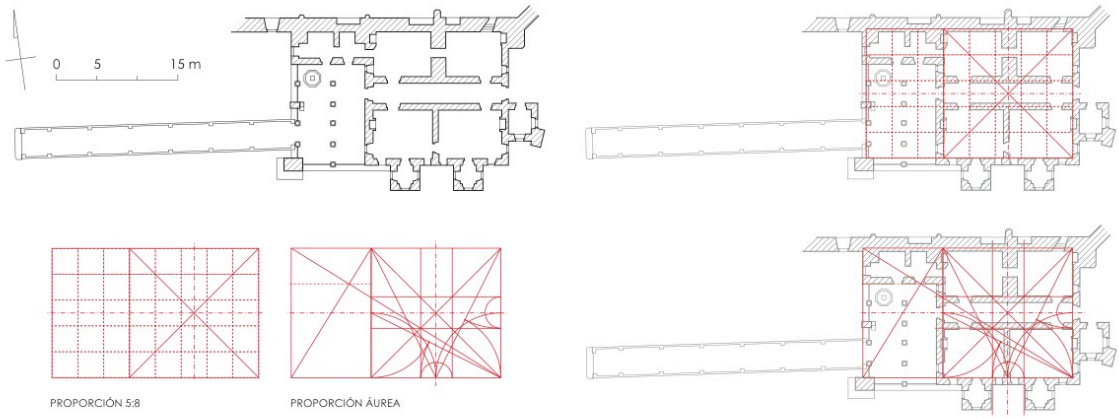


Fig. 68. Aposentos de Carlos V en Yuste. Proporciones y divisiones áureas de la planta en su versión modular de 5 : 8 y geométrica (elaboración propia, 2018).

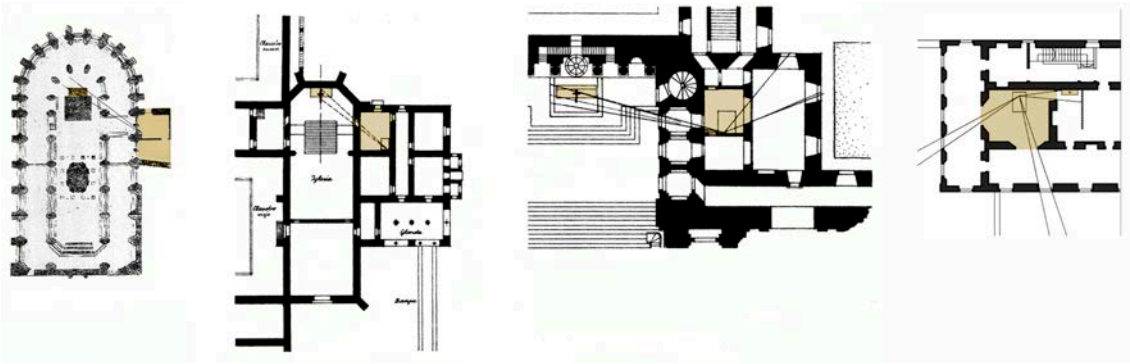
El sencillo esquema del aposento se reduce a una planta casi cuadrada, precedida por una terraza rectangular alzada sobre un criptopórtico columnado que, en conjunto, forman un rectángulo áureo; la distribución interior del cuadrado del aposento también procede de su partición áurea, según mostramos en la fig. 68.

La parte residencial de la planta noble se distribuye en cuatro estancias de parecida superficie separadas dos a dos por un «tránsito» o corredor pasante; el par de cámaras orientadas al exterior, que es mediodía, cuenta con sendos cubículos proyectados hacia la huerta y el paisaje por intersección de las dos torrecillas adosadas a ese frente desde la planta baja, en la que se repite la distribución salvo en el área bajo la terraza, construida como pórtico oculto semisubterráneo –es decir, un criptopórtico– formado por columnas toscanas, arcos de ladrillo y bóvedas de arista para sustentar la estructura superior, diáfana y sin cubrición en el primer proyecto; en el flanco norte, un pequeño cuerpo en ángulo completa la terraza y el criptopórtico para alojar estancias auxiliares y el hueco de escaleras, que en origen eran de caracol (figs. 69-70).

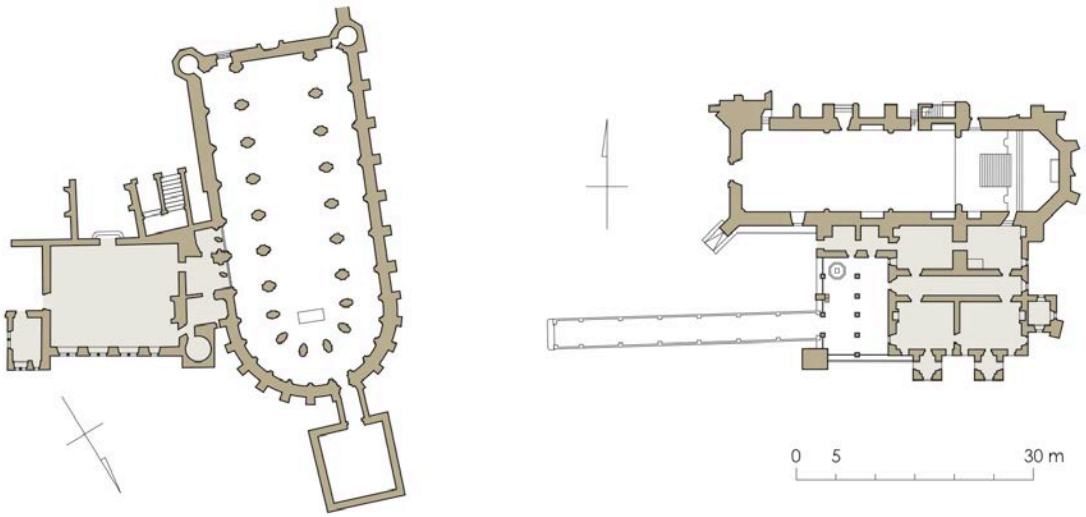


Figs. 69 y 70. Aposentos de Carlos V en Yuste. Criptopórtico bajo el «terrado» (fuente: Rodríguez Prieto, 2012) y axonometría del mismo espacio con el cuerpo en «L» asociado en una de las fases constructivas del edificio (fuente: Ballarín Iribarren, 2000).

Las similitudes con el apartamento real de Coudenberg se concretan en sus dimensiones y superficie (de 388 m² frente a los 380,5 m² de Yuste, incluyendo muros), en el agregado de cubículos y torrecillas hacia el jardín o la huerta y en la conexión de la residencia con el templo al que se adosa, exactamente como sucede en Yuste y se repetiría poco después en El Escorial, pero también en casas reales de menor entidad como Aceca, Monesterio y El Quexigal con sus respectivas capillas, según ha demostrado Undurraga Letelier recientemente (figs. 71 a 74)[54].

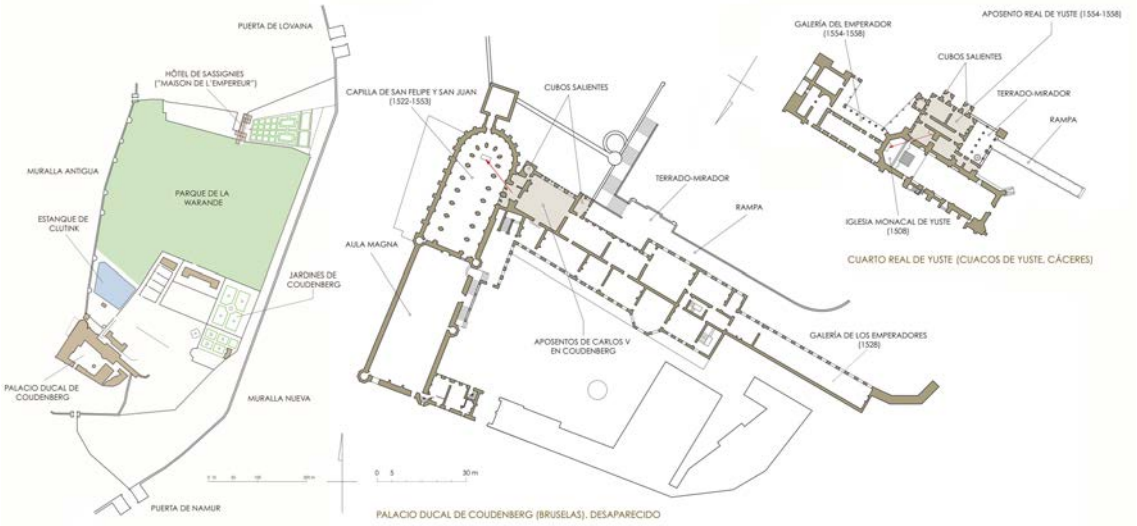


Figs. 71, 72, 73 y 74. Conexión visual entre los aposentos reales y el templo adosado en diferentes casas reales de los primeros Austrias. De izquierda a derecha, esquemas de Coudenberg, Yuste, El Escorial y Monesterio a partir de lo estudiado por Zuazo Ugalde (1963), Martín González (1964), Chueca Goitia (1966), Undurraga Letelier (2016) y Muñoz Domínguez, en este caso sobre planta de Jan Pieter Van Baurscheit I, 1720 (2019).



Figs. 75 y 76. Plantas de los aposentos de Carlos V en Coudenberg y en Yuste, mostrados a la misma escala (elaboración propia, 2020).

[54] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, pp. 281 (vol. I), 207-209 y 330 (vol. II). Por tanto, el origen de esta constante arquitectónica de los primeros Austria habría que situarlo en el Palacio Real de Coudenberg, donde la conexión con la capilla palatina se verifica antes de 1553 por decisión del propio Carlos V.



Figs. 77 y 78. Izquierda: conjunto palacial de Coudenberg y la Warande con el hôtel de Sassignies en el extremo norte. Centro y derecha: componentes comunes a los apartamentos reales de Coudenberg y Yuste y su conexión visual con los respectivos templos anejos (plantas a igual escala, elaboración propia, 2020).

Otras semejanzas conciernen a su relación con el entorno: la rampa de acceso a la terraza desde el plano inferior, las vistas sobre un estanque cuadrangular rodeado de jardines y huertos y la panorámica sobre un entorno densamente arbolado son elementos comunes en Coudenberg y Yuste (figs. 75 a 78).

Frente a la confusión de los historiadores, que no siempre aciertan al identificar estos jardines y arboledas, el *Anónimo de Yuste*, datado *ca.* 1574-1580, contiene una descripción cabal y precisa de los espacios de recreo que rodeaban los cuartos labrados para el emperador, sin olvidar las vistas hacia el paisaje:

> *... Al mediodia de los aposentos está dos cubos muy bien puestos, entre los quales, y al pié dellos, sale una fuente que cae en un estanque de açulejos, donde para Su Magestad avia tenchos* (sic, por tencas). *Está todo el edificio rodeado de ventanas, que es una de las cosas que mas le adornan y hermosean, y por todas ellas entran limones, cidras ó naranjas, con que se recrean los ánimos de los que las veen. Al Oriente deste quarto está un gran patio, con una fuente en medio dél, y todo él es un jardin de limones, cidras y naranjas, y de muchas hiervas y flores, que Su Magestad mandó en él plantar. Al Occidente está una plaça del tamaño casi de todo el edificio, donde está otra fuente, mas preciada por ser de una pieça, [...]. Ay tambien, para subir á esta plaça, jardin y fuente, una escalera grande sobre una puente, por donde Su Magestad entró la primera vez que vino á ver sus aposentos, y por donde se subió la dicha fuente de una pieça. Al pié desta escalera, y casi en medio della, está un grande estanque, donde cae otra fuente, sin las dichas, para el riego de los vergeles y huertos. [...] En lo último deste quarto* [del

emperador], *hacia el Poniente, está una escalera arrimada a la yglesia, para subir al choro, y baxar a los jardines. Todo lo qual se alcança á ver del dicho quarto y aposentos, son viñas, huertos, castañares y otras arboledas muy agradables á la vista.*[55]

La documentación conocida permite completar el cuadro con el jardín de cítricos y césped situado alrededor de la rampa-puente y la llamada «calle de los naranjos», una vía dispuesta de este a oeste que André Conte y otros autores sitúan a los pies de los cubos, pero que probablemente discurría en el bancal inferior siguiente, justo al borde del gran estanque, pues en el nivel superior se hizo un encañado de celosías (documentado desde 1558 y visible en el dibujo de Wyngaerde de *ca.* 1567)[56] que impediría el paso de dicha calle. En esa zona inferior habría que situar el paseo de naranjos, posiblemente sustituido por el emparrado que se aprecia en una fotografía de Clifford de 1858, así como los jardines, vergeles y huertos que se regaban gracias al estanque situado junto a la rampa, con acceso a ellos desde el critopórtico a través de una escalera de piedra todavía conservada (nuestra restitución gráfica del conjunto en fig. 79).

Por otra parte, la existencia del gran estanque actual en esa época sigue siendo un aspecto controvertido, pues su condición de balsa o cámara de carga para el molino harinero y la almazara, situados más abajo, no excluye otras funciones de recreo. Es llamativo que una pieza de agua tan importante, de tan evidente relación visual y compositiva con el aposento regio, no conste en las crónicas de la orden ni en el dibujo de Wyngaerde[57], pero algunas referencias documentales de 1558 y 1656 certifican su presencia en medio de la huerta, lo que impide la confusión con otros estanquillos o albercas y con la gran charca navegable, ya desaparecida, que se construyó al este del conjunto monástico, entre la huerta y la ermita de Belén[58].

---

[55] ANÓNIMO DE YUSTE, *Historia breve y sumaria...*, capítulo XII, «De la forma y modelo de los aposentos que Su Magestad mandó labrar», pp. 13-14. Sorprende que incluso Antonio Perla, probablemente el mejor conocedor de la documentación sobre Yuste, confunda el jardín oriental con el del terrado, así en PERLA DE LAS PARRAS, «Anton van den Wyngaerde...», p. 33, que corrige en su tesis doctoral de 2017.

[56] *Vid.* PERLA DE LAS PARRAS, «Anton van den Wyngaerde...», p. 33.

[57] Sobre la ausencia del estanque en este dibujo hay opiniones cotradictorias: RODRÍGUEZ PRIETO, *El monasterio de Yuste...*, pp. 304 y 552, considera que la pieza quedaría oculta por la galería de madera bajo los cubos salientes, mientras PERLA DE LAS PARRAS, «Anton van den Wyngaerde...», p. 32, interpreta esta galería en paralelo a la «calle de los naranjos» –es decir, la que corre junto al paseadero norte del estanque– y deduce que no habría sido construido en 1567, aunque lo más probable es que el artista no pudiera incluirlo porque no entraba en el campo visual representado: quedaría, literalmente, fuera del papel.

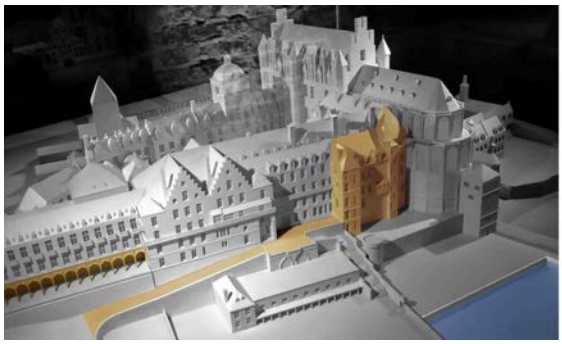
[58] AGS, *Cuentas de la obra del Palacio de Carlos V en Yuste*, fol. 2, Yuste, desde el 24 de mayo de 1557 hasta el 13 de julio de 1558, donde se registra el pago de 340 maravedíes Francisco Pérez, albañil, «porque cerró de



Fig. 79. Aposentos de Carlos V en Yuste. Espacios ajardinados en torno a los aposentos reales y en los claustros (elaboración propia, 2018-2021).

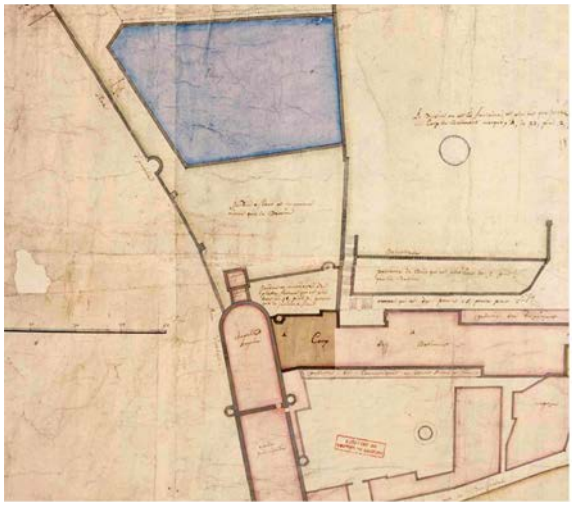
En nuestra opinión, se ha dado excesiva importancia a los estanques menores, más propiamente albercas como la que flanquea la rampa-puente y la que apareció encajada entre los cubos salientes, forrada de azulejos (ambas mencionadas en el *Anónimo de Yuste* hacia 1574-1582), y se ha minusvalorado la tradición flamenca de los grandes estanques, con el ejemplo del nombrado Clutink, a los pies del Palacio Real de Coudenberg, como perfecto modelo para Yuste tanto por su posición como por su forma trapezoidal, achaflanada en el caso bruselense (figs. 80 a 83).

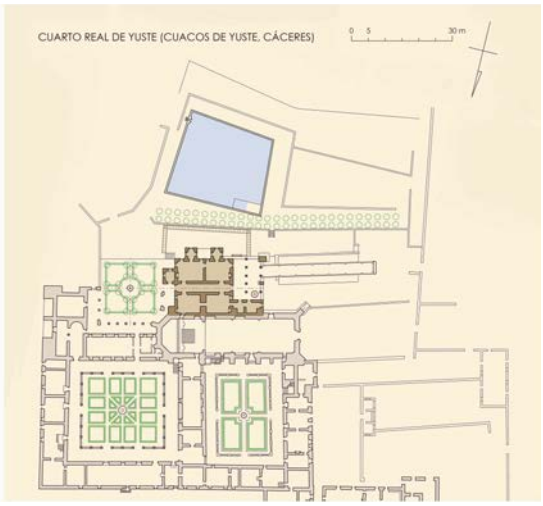
ladrillo el paso de la huerta debajo del jardín junto al estanque», y ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Administrativa, Obras, leg. 1, fols. 4v, 5, 13v y 14, *Expediente de las obras realizadas en Yuste en 1656*, Yuste, 15 de marzo de 1656 (transcripción de RODRÍGUEZ PRIETO, *El monasterio de Yuste...*, pp. 855 y ss.), donde se establece la distinción entre un estanque y un estanquillo hacia los que se orientaban diferentes ventanas del cubo o torrecilla occidental, lo que sólo puede referirse al gran estanque cuadrangular y a la alberca entre ambos cubos, pues en ningún caso sería visible la pieza de agua situada junto a la rampa-puente.





Figs. 80 y 81. Izquierda: maqueta del Palacio Real de Coundenberg realizada en 2008 por Ducaroy Grange. Derecha: fotografía aérea del monasterio de Yuste. Mostramos en ocre los componentes comunes de rampa, terrado, aposento con torrecillas adosadas y tramos porticados hacia el jardín; en azul, las piezas de agua asociadas (fuentes: es.paperblog.com y 4.bp.blogspot.com, respectivamente).





Figs. 82 y 83. Apartamentos reales y estanques. Izquierda: plano del Palacio Real de Coundenberg (Archives Générales du Royaume, Collection des Cartes et Plans Manuscrits, Série I, 1003-510, *ca.* 1701-1731). Derecha: monasterio de Yuste (con el norte invertido para facilitar la comparación, elaboración propia, 2022). El color azul y ocre es nuestro.

También son significativos los puntos en común con dos obras proyectadas por el arquitecto Du Broeuq: el pabellón de caza de Mariemont, levantado entre 1546 y 1549 para María de Hungría, hermana de Carlos V, y, sobre todo, la parte del hôtel de Sassignies habitada por el emperador entre 1553 y 1556, reformada por el mismo maestro en los tres primeros meses de 1553 y en enero de 1554, cuando también intervino el arquitecto Pierre van Wyenhoven[59] y comenzó a ser conocida como

[59] El edificio y sus jardines, situados junto a la cerca norte de la Warande y a la puerta de Lovaina, habían sido construidos poco antes por Philibert de Mastaing, señor de Chassenay o Sassignies, y fue adquirido por María de Hungría en 1551 para dar más extensión al parque, de acuerdo con GACHARD, *Retraite et mort...*, vol. 1, pp. 78 y ss., y por SAINTENOY, Paul, *Les Arts et les artistes à la Cour de Bruxelles: Leur rôle dans la construction du château ducal de Brabant sur le Coudenberg de 1120 à 1400 et dans la formation du Parc de*

«maison de Charles Quint» o «maison de l'empereur». No se conserva ninguna de estas dos obras, pero se cuenta con suficiente información gráfica y escrita como para deducir sus respectivas plantas de forma aproximativa y compararlas con la del aposento de Yuste: la misma preferencia por reducir a una figura cuadrada la parte residencial, la probable distribución de las piezas en torno a un corredor pasante y, en el caso de Sassignies, las mismas dimensiones de las cámaras y recámaras (de 20 a 25 *pieds de Flandre*[60] en el edificio bruselense y de 20 x 25 pies castellanos en el extremeño, o de 351 m² de superficie total por cada planta en el primero frente a los 323 m² del segundo, muros y salientes incluidos); detalles como los cubículos producidos por una torrecilla adosada (aspecto compartido con el apartamento de Coudenberg y con otros palacios flamencos); la terraza elevada sobre columnas y el cuerpo en ángulo junto a ella, con parecidas proporciones generales que en la residencia flamenca se aproximan a las de un rectángulo raíz cuadrada de 2 y en Yuste siguen la proporción áurea (figs. 68 y 84).

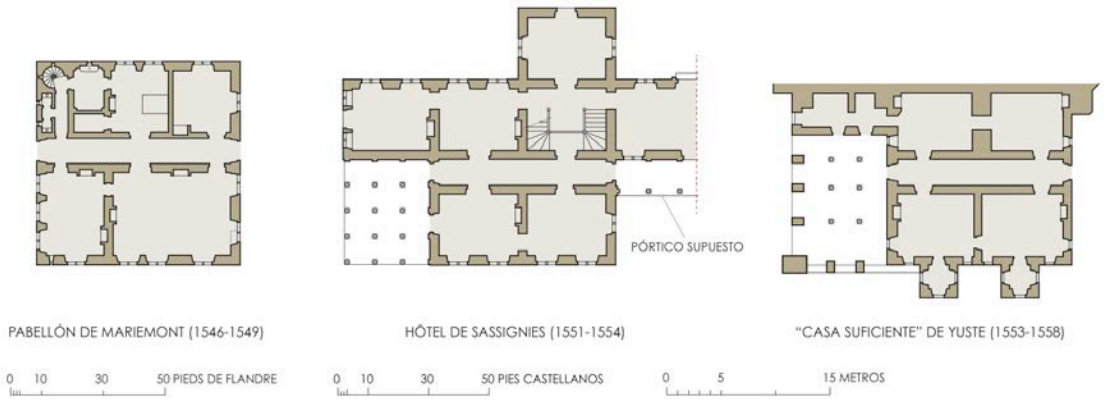
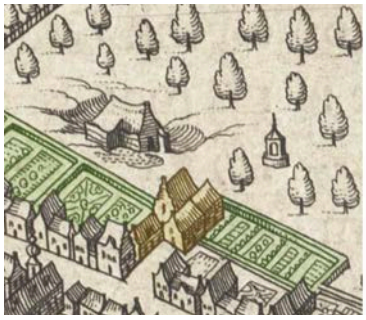
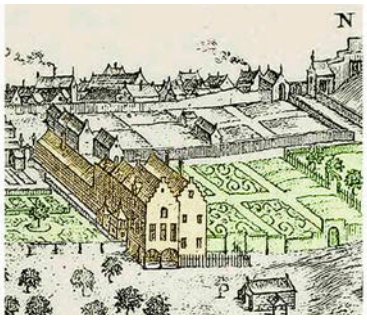


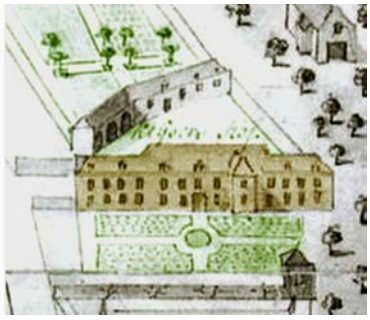
Fig. 84. Izquierda y centro: restituciones hipotéticas del primitivo pabellón de caza de Mariemont y de los aposentos de Carlos V en el hôtel de Sassignies. Derecha: planta de la «casa suficiente» de Yuste. Los tres planos muestran el nivel inferior de los edificios trazado a la misma escala (elaboración propia, 2022).

Bruxelles, vol. 2, Bruselas, 1932, p. 115. Según NIETO BEDOYA, «El espíritu...», p. 80, el área sería conocida como *l'estacque* o *palissade*, por la empalizada que separaba sus terrenos del resto de la posesión, por lo que constituyó un perfecto lugar de retiro para el emperador, que lo habitó desde entonces hasta su abdicación en el cercano palacio de Coubenberg. Sobre los proyectos de Du Broeuq para María de Hungría, *vid.* DE JONGE, Krista, «Les jardins de Jacques du Broeucq et de Jacques Hollebecque à Binche, Mariemont et Boussu», en AÑÓN FELIÚ, Carmen, y SANCHO GASPAR, José Luis (eds.), *Jardín y Naturaleza en el Reinado de Felipe II*, Aranjuez, 1998, pp. 191 a 220.

[60] La equivalencia de ambas unidades de longitud difiere en pocos milímetros: 0,284 m para el *pied de Flandre* y 0,278 m para el pie castellano, lo que refuerza la idea de una traza o modelo flamenco que fue seguido en su ejecución extremeña incluso en sus especificaciones métricas, aunque con un resultado ligeramente menor (en torno a un -2 %) al convertir pies flamencos en castellanos.

El desconocido proyecto enviado a Yuste desde Bruselas, probablemente sólo definido en planta y dejando los alzados al criterio y buen hacer de los responsables españoles, se configuraba como una síntesis de las características que acabamos de señalar, aquellas que Carlos V quiso conservar en su última morada. La dirección de obra quedó al cargo de maestros reales (Gaspar de Vega) o de responsables de la orden (Fray Juan de Ortega y Fray Melchor de Pie de Concha), y su ejecución material fue confiada a varios artífices de la zona, como los maestros Gaspar Hernández y Gregorio de Robles Toledano[61], que interpretaron el proyecto a su modo –el modo hispánico, obviamente– con un resultado bien distinto de lo previsto por su promotor.

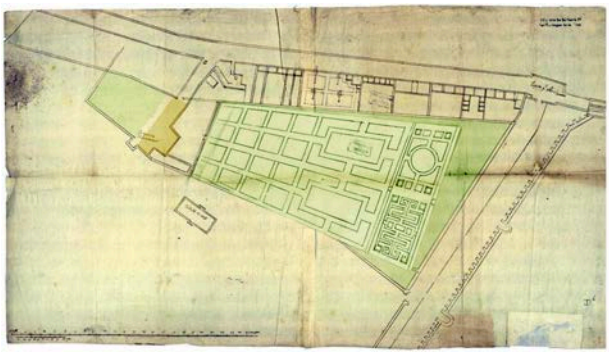
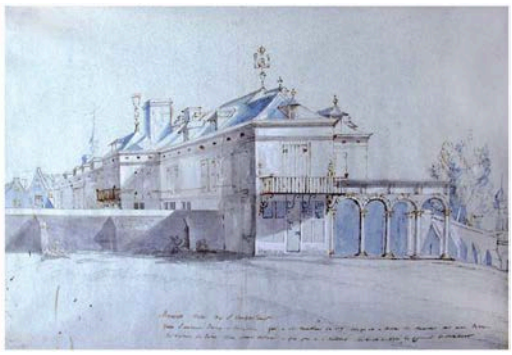





Figs. 85, 86 y 87. El hôtel de Sassignies en el plano de Bruselas de 1649 (disponible en https://uurl.kbr.be/1035805), en la perspectiva del conjunto palacial de Coundenberg grabada por Lucas Vosterman el Joven en 1659 (disponible en Wikimedia Commons) y en otro plano de Bruselas del siglo XVIII (fragmento extraído de Van Wijnendaele,y Uitgaverij, *Promenades insolites dans Bruxelles disparu*, 2008). El color es nuestro.

Sin duda, el emperador no esperaba ser alojado en un austero caserón con achaparrada cubierta común de teja y vanos de escasa luz, sino en una edificación con grandes ventanales partidos, de altos techos y coronada por tejados individuales de pizarra con acusada pendiente, aunque no tan erizada de buhardillas, chimeneas, chapiteles y veletas como el hôtel de Sassignies, dada la condición humilde que se pretendía para el aposento de Yuste. Mostramos parte de la iconografía de esta residencia bruselense, jardín incluido, en las figuras 85 a 89.

[61] RODRÍGUEZ PRIETO, *El Monasterio de Yuste...*, p. 179, entre otras. Gregorio de Robles debió de ser un maestro estimado por el rey, pues siete años después, en calidad de aparejador de albañilería, se le documenta junto a Juan Bautista de Toledo en los trabajos iniciales de acordelado y estacado del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (*vid.* SAN JERÓNIMO, Fray Juan de, *Memorias de fray Juan de San Geronimo...*, en CODOIN, vol. 7, Madrid, 1845, p. 18).

Figs. 88 y 89. Hôtel de Sassignies o "Maison de l'empereur". Izquierda: plano anónimo con propuesta de renovación del jardín occidental *ca.* finales del siglo XVI o principios del XVII (ARCHIVES GÉNÉRALES DU ROYAUME, AGR, Bruselas, Cartes et plans, nº 1374; el color es nuestro). Derecha: el mismo edificio en la aguada de Aurèle-Augustin Coppens de principios del siglo XVIII (ARCHIVES DE LA VILLE DE BRUXELLES, AVB, Z8, disponible en coudenberg.brussels/nl/digitaal/documentatie/keizers-hof).

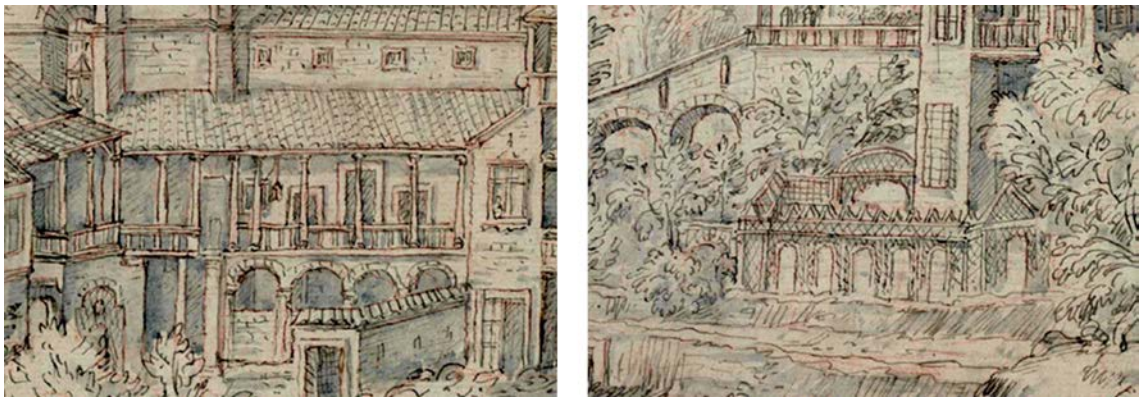
Esta circunstancia permite entender mejor ciertas noticias contradictorias sobre el parecer del comitente cuando vio el edificio casi terminado. El 25 de noviembre de 1556, el emperador quiso visitar las obras y allí le oyeron decir «que [la casa] era diferente de lo que se le habia pintado, y que se contentaba della harto»[62]. Las versiones del *Anónimo de Yuste* y del padre Sigüenza son coincidentes: en la primera se asegura que «holgóse grandemente de ver que en todo se havia guardado su traza y modelo que él avia embiado, sin faltar un punto»[63]; en la segunda, «mostró contento de todo, alegrose mucho y dixo que el aposento estava muy acertado, conforme a la traça que él avia embiado de Flandes»[64]. Su aprobación probablemente se refería a la fidelidad de la ejecución en planta, con la distribución de cámaras y espacios prevista desde el principio, y no tanto al aspecto externo de sus fachadas y cubiertas, realizadas conforme a las costumbres locales.

[62] Así consta en la carta de Luis Méndez Quijada a Juan Vázquez de Molina, Jarandilla de la Vera, 30 de noviembre de 1556, citada por GACHARD, Louis-Prosper, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastere de Yuste. Lettres inédites publiées dápres les originaux conservés dans les archives royales de Simancas*, C. Muquardt, Bruselas, Gante y Leipzig, 1854-1855, vol. I, Introducción, pp. 58 y ss. En la misma carta, Quijada vierte comentarios muy críticos sobre las limitaciones de la obra desde la fase de proyecto: «y pues Vuestra Merced debe haber visto la traça, no hay para qué decir de ella más».

[63] ANÓNIMO DE YUSTE (¿FRAY HERNANDO DE CORRAL?), *Historia breve y sumaria de como el emperador don Carlos V, nuestro señor, trató de venirse á recojer al monasterio de Sant Hierónimo de Yuste...*, Yuste, *ca.* 1574-1582 (publicado en castellano por GACHARD, *Retraite et mort...*, pp. 1 a 69, p. 11)

[64] SIGÜENZA, Fray Antonio de, *Historia de la venerable orden de San Gerónimo*, Tercera parte, Libro I, capítulo XXXVI, Imprenta Real, Madrid, 1600-1605, pp. 186 y ss. (pp. 147 y ss. en la edición de Juan Catalina García, Madrid, 1907-1909).

Así, el apartamento real de Yuste vendría a ser la interpretación al modo hispánico de un proyecto flamenco diseñado bajo los requerimientos y el gusto personal de Carlos V, encargado a un arquitecto de confianza como Du Broeuq bajo presupuestos muy concretos que fueron interpretados y adaptados después por el príncipe Felipe (buen conocedor de los tres modelos flamencos que proponemos)[65], por Gaspar de Vega, por los austeros responsables de la orden jerónima y, en última instancia, por sus artífices locales, una mixtura de imprevisto resultado que se aparta de las constantes formales de la casa de recreo española sin dejar de recordarla: difiere notablemente en planta al adoptar un esquema compacto bien distinto del que venimos estudiando, aquella casa aislada de proporciones oblongas con galerías arcadas entre cuerpos macizos laterales que inicia su genealogía en la villa romana tardo-antigua del norte de África y prosigue en las almunias andalusíes, aunque incorpora elementos característicos como el pórtico o la galería-mirador asociados al núcleo residencial, ya sea en forma de criptopórtico o de pórtico y corredor sobre el jardín en su prolongación oriental (fig. 90)[66].



Figs. 90 y 91. Aposentos de Carlos V en Yuste en la vista de Anton van den Wyngaerde. Izquierda: detalle de los corredores hacia el jardín y el paisaje. Derecha: detalle del cenador de madera a los pies dl edificio (AM, nº 26336, *ca.* 1567).

[65] El príncipe disfrutó de las bondades del Palacio Real de Coudenberg y del recién construido palacete de Mariemont en abril de 1549, durante su viaje de juventud por el norte de Italia y Alemania hasta el reencuentro con el emperador en Bruselas, según se narra en CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe...*, Amberes, 1552, fol. 60v y ss., y en otras crónicas de la época. En 1555-1556 se encontraba de nuevo en Bruselas y pudo visitar a su padre, retirado en el hôtel de Sassignies, durante los meses en que se desarrollaron los actos protocolarios de la abdicación.

[66] El espacio porticado de la terraza sigue el mismo patrón, pero se trata de una cubrición realizada en mayo de 1558 y, por tanto, no contemplada en el proyecto original; el pequeño corredor de madera del llamado «camaranchón» es aún más tardío, de 1656.

En cuanto a sus vínculos con el entorno, al margen de las semejanzas ya señaladas respecto del parque de la Warande, se cumple lo conocido en el modelo hispánico y su intencionada gradación entre arquitectura y Naturaleza: edificio, jardín de cuadros, huertas, viñas y áreas de parque o bosque, aunque sin una rigurosa ordenación axial de conjunto y con vistas dirigidas únicamente hacia el paisaje, pues el aislamiento del cenobio impide cualquier vínculo viario, visual o simbólico con una entidad urbana exterior, a pesar de la cercanía de la localidad de Cacos de Yuste, distante poco menos de dos kilómetros hacia el sureste. Tal hecho contrasta con la severa relación visual interior, trazada entre el lecho del aposento privado y el altar del templo monástico al que se adosa.

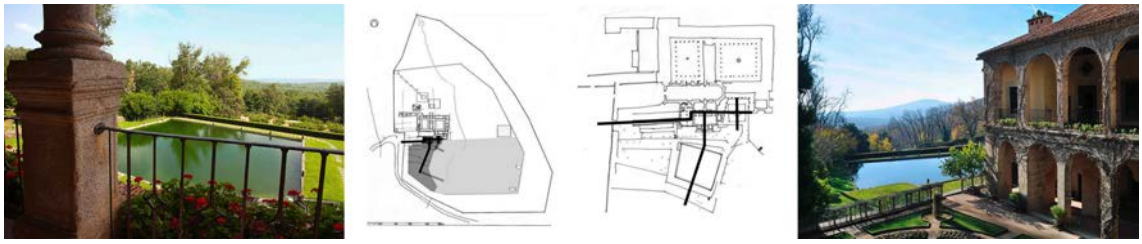
En esta gradación de espacios destacaba la presencia de los mencionados jardines, vergeles y huertas cuyo diseño y mantenimiento quedaron al cuidado de Fray Marcos de Cardona (1519-1564), activo en el monasterio jerónimo de La Murtra (Barcelona) antes que en Yuste y, posteriormente, por encargo de Felipe II, en La Fresneda y San Lorenzo de El Escorial, donde desarrolló la misma labor hasta su muerte. En Yuste, las últimas intervenciones restauradoras no han logrado restablecer con fidelidad los delicados jardines de Fray Marcos, ni siquiera recrearlos, pues no se han seguido las directrices proporcionadas por la documentación.

Recapitulando sobre lo ya expuesto, los espacios de jardín en torno a los aposentos reales eran cuatro: en la terraza previa a la casa –el «terrado»– se dispuso un jardín pensil y movedizo, a base de naranjos plantados en grandes macetas, que fue muy querido por el emperador[67]; otro quedó ordenado en el patio porticado oriental, abierto en «U» hacia el paisaje y formado por cuadros de arrayán, hierbas y flores a la sombra de cidras, limoneros y naranjos, conocido en 1557 como «jardin de los quatro huertos»[68] y hoy extrañamente renovado como «Jardín del Emperador»; se plantó otro más a los pies de la rampa y del edificio, también a base de cítricos sobre pradera de césped y en parte rodeado por una estructura de carpintería sobre la llamada «calle de los naranjos», pérgola y espalderas de celosías perfectamente visibles en el dibujo de Wyngarde *ca.* 1567 (fig. 91); finalmente, sobre la pendiente meridional de la parcela y en torno al gran estanque se extendía la huerta baja dispuesta en bancales de poca

[67] Podría constituir un antecedente de otros jardines documentados pocos años más tarde, como los «huertos adonysios» recordados por Juan de Mal Lara en su descripción de la quinta sevillana de Bellaflor, propiedad de la duquesa de Béjar, Teresa de Zúñiga, hasta 1565 (*vid.* apartado 5.4), el Pensil de Mirabel en Plasencia, creado para Luis de Ávila y Zúñiga antes de 1570 (*vid.* nuestro apartado 5.7), y el «jardín movedizo» de La Fresneda, obra filipina de *ca.* 1563-1570 de la que nos ocuparemos enseguida.

[68] AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 787, fol. 64r, *Cuentas de la obra del Palacio de Carlos V en Yuste*, Yuste, *ca.* 18 de junio de 1557.

altura, aunque se documentan otros huertos de valor pragmático o productivo en diferentes áreas del conjunto monástico. Como perfecto complemento de estos espacios inmediatos, las vistas lejanas desde el aposento lograban incorporar el paisaje en torno a Yuste a través de sus ventanas y miradores, recuerdos o «asomos» del Paraíso como los descritos en la Granja de Mirabel (figs. 92 a 94).



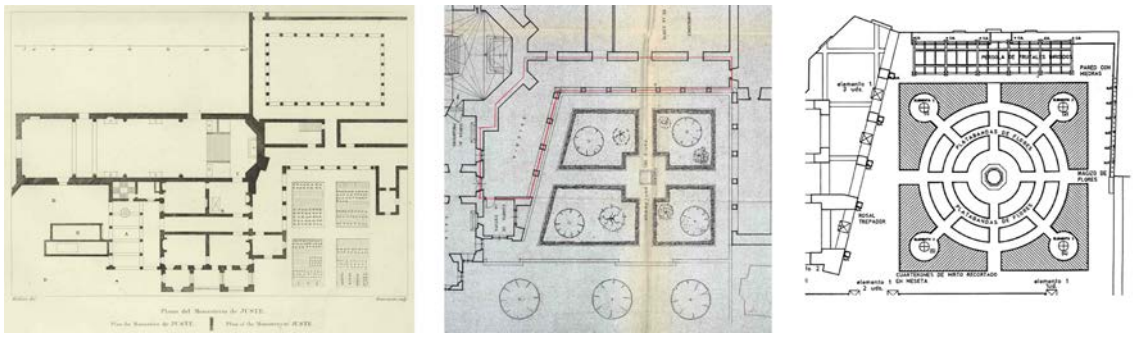
Figs. 92, 93 y 94. Aposentos de Carlos V en Yuste. Vistas sobre el entorno: en los extremos, imágenes con las panorámicas que se abarcan desde el terrado y desde la galería del jardín (fuente: Wikimedia Commons); en el centro, esquemas de relaciones visuales y ejes ordenadores según Sanz Hernando, 2006.

Ni la escasa planimetría ni las representaciones conocidas ofrecen una imagen explícita del diseño de estas áreas, pero el jardín de levante («jardin de los quatro huertos») debió ser muy diferente del lamentable arreglo floral plantado en 1994-1995, a juzgar por el escueto y poco inspirado plano de Jacques Moulinier, publicado por Laborde en 1811, que tampoco respondería plenamente a la traza original, sin duda muy alejada del huerto de hortalizas que mostraba el viajero francés (fig. 95)[69]. El diseño introducido por González Valcárcel en el verano de 1958 resultaba ciertamente inapropiado por su excesiva formalización a base setos de *Cupresus glauca* o *Cupresus arizonica* (fig. 96), muy lejos de lo documentado, pero aún se distancia más el trazado de Ballarín Iribarren y Valero Artola de 1994-1995, es decir, el actual (fig. 97), a pesar de que se contaba con la posterior propuesta de Martínez-Correcher de 1999-2000, no realizada. Tampoco nos parece acertada la interpretación de Antonio Perla, sobre la que insistía en su tesis de 2017, al proponer para este espacio cuatripartito una influencia de los jardines rehundidos de tradición islámica; según el autor, esta posibilidad explicaría la imagen, transmitida por la historiografía, del emperador paseándose entre las copas de los naranjos, pero ese efecto sería perfectamente posible desde el corredor de madera abierto sobre el mismo jardín oriental, desde el bancal de la rampa sobre la «calle de los naranjos» o bien en el terrado, por albergar ejemplares de escaso porte plantados en grandes macetas, tal como se aprecia en la vista de Wyngaerde[70].

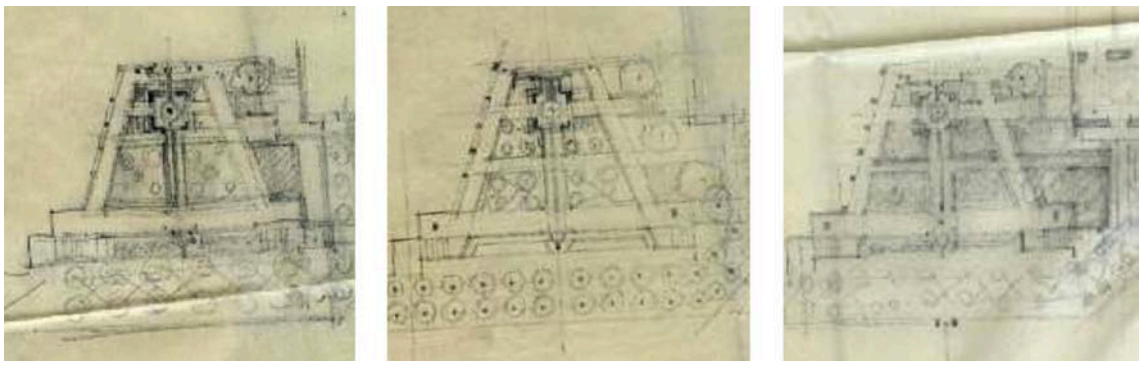
[69] LABORDE, *Voyage pittoresque...*, t. I, lámina sin paginar.

[70] PERLA DE LAS PARRAS, «Anton van den Wyngaerde...», p. 36.

Como bien señala el mismo Perla, es muy significativo el número de tanteos esbozados por André Conte, en su estudio de 1934-1935, para recrear el aspecto original de este jardín de cuadros, fruto de la dificultad que supone acomodar un diseño regular al perímetro trapezoidal de la terraza (figs. 98 a 100).



Figs. 95, 96 y 97. Jardín del Emperador en Yuste. Izquierda: plano de Jacques Moulinier (Laborde, *Voyage pittoresque...*, 1811). Centro: trazado del jardín por González Valcárcel (1958-1962). Derecha: trazado de Ballarín Iribarren y Valero Artola (1994-1995).



Figs. 98, 99 y 100. Jardín del Emperador en Yuste. Tres de los esbozos de André Conte para el Jardín del Emperador en 1934-1935 (tomados de Perla de las Parras, 2017).



Figs. 101, 102 y 103. Jardín del Emperador en Yuste. Izquierda y centro: restos de la arcada norte en el dibujo de Wyngaerde y durante las obras anteriores a 2012 (Fuente: AM, nº 26336, y Rodríguez Prieto, 2012). Derecha: pavimento de la calle central (Fuente: Ballarín Iribarren, 2000).

Lo cierto es que su primitiva configuración era diferente de la actual –la misma que conoció Conte–, resultado de la modificación de la panda oeste, en fecha indeterminada del período 1811-1934, mediante una alineación oblicua que desde luego no existía cuando se compuso la «tracilla» de 1554 ni cuando Wyngaerde dibujó su vista del conjunto de Yuste. En el dibujo de 1567 se reconoce esa panda occidental en perfecta escuadra con la del norte y formada, en planta baja y de sur a norte, por el cuerpo saliente bajo la estufa, una portadilla de acceso al tránsito intermedio del aposento y un tramo con arco de medio punto cerrado por celosías; a continuación, la panda septentrional formada en lo bajo por un pórtico de arcos de medio punto (después oculto, pero con restos recientemente identificados, fig. 101 a 103) y en lo alto por un corredor de carpintería, sustituido desde la reconstrucción de González Valcárcel por una galería arcada similar a la que hubo en la planta baja.



Figs. 104, 105 y 106. Fuentes renacentistas en los espacios abiertos del monasterio de Yuste. Izquierda: fuente del Claustro Viejo, originalmente situada en el «jardin de los quatro huertos». Centro: fuente del terrado. Derecha: fuente del Claustro Nuevo (fuente: Wikimedia Commons).

El cierre ortogonal oeste del jardín se conserva todavía en segundo término, detrás de la arcada oblicua, y también los restos de pavimento de una sus calles en escuadra, lo que permite plantear una solución satisfactoria bajo la premisa de un espacio perfectamente regular, casi cuadrado, organizado en crucero alrededor de una fuente (al parecer la misma que se trasladó al claustro viejo, figs. 104 a 106), plantado de setos de arrayán con hierbas y flores diversas en su interior y cítricos de tres especies (naranjos, limoneros y cidras) situados en los ángulos: en definitiva, un diseño acorde con los testimonios históricos que merezca ser nombrado como «jardin de los quatro huertos» en vez de la extraña e impropia solución actual[71]. Nuestra propuesta

[71] El diseño actual fue proyectado por Alberto Ballarín Iribarren y Fernando Valero Artola en 1994 y ejecutado al año siguiente. No se comprende que, frente a los detalles explícitos proporcionados por las fuentes históricas, pudiera autorizarse un trazado a base de coronas circulares concéntricas atravesadas por calles ortogonales y diagonales cuyas porciones resultantes van perfiladas por bordillos ladrillados y repletas de flores de temporada, sin los setos de arrayán y ni uno solo de los cítricos documentados, con el

gráfica sobre este y otros espacios de jardín de Yuste se muestran en la fig. 99 y en la fig. 107, incluyendo en este caso la estructura de carpintería frente a los cubos, el jardín de crucero, el pensil con tiestos (mostrado al nivel del criptopórtico) y la calle de los naranjos sobre el estanque.

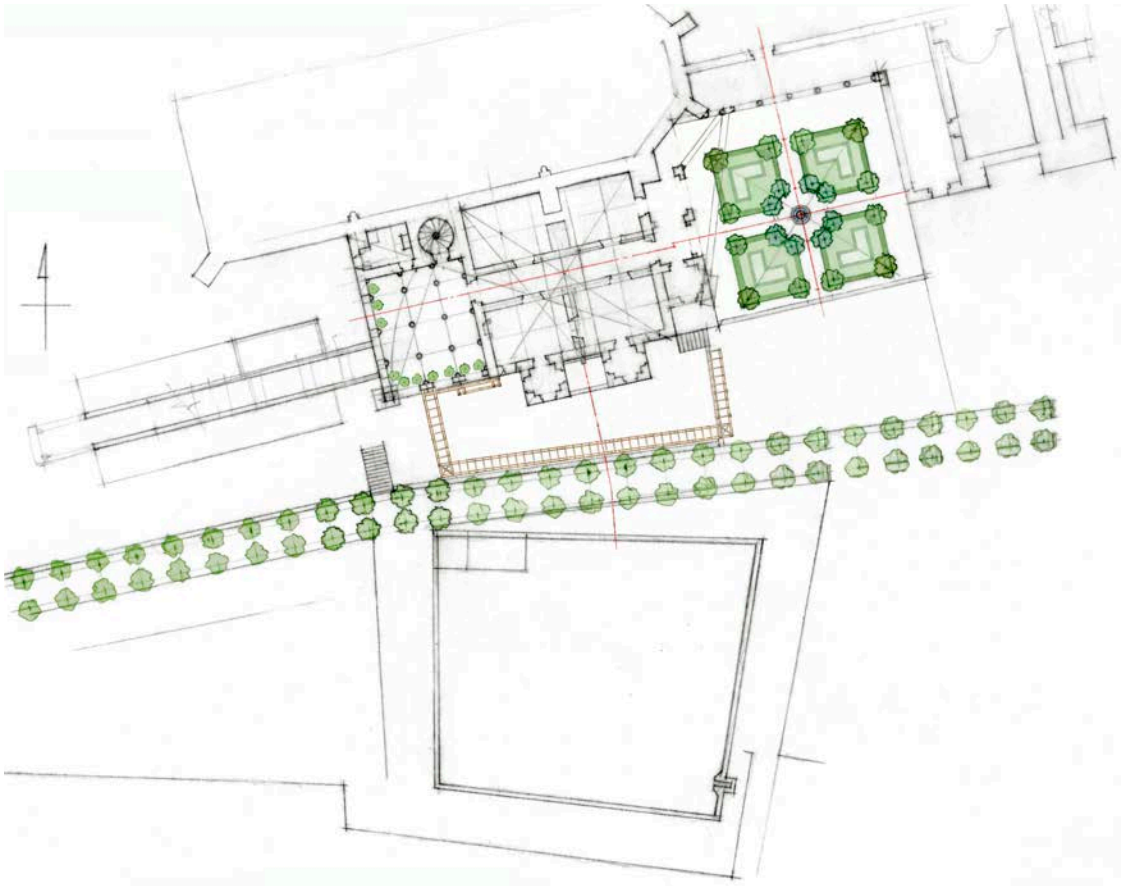


Fig. 107. Jardín del Emperador en Yuste. Hipótesis gráfica sobre los espacios de jardín en torno al aposento de Carlos V (elaboración propia, 2018-2021).

3.2.2. El Palacio Real de Valsaín (Segovia), ca. *1550-1572*

El interés de Felipe II por disponer de un palacio de recreo se manifiesta de forma más temprana en la renovación de la Casa del Bosque de Valsaín, residencia campestre y cinegética enriqueña que fue objeto de una radical transformación tras su viaje juvenil por los territorios del imperio (coordenadas geográficas: 4º 1' 36,39" W y 40 º 52' 37,58" N, elevada a 1184 m de altitud). De hecho, en este Palacio Real se materializaba el gusto ecléctico de su promotor, formado en aquellos primeros viajes por ciudades del norte de Italia, Alemania y Países Bajos. El conjunto adquirió su

añadido de coníferas podadas y una pérgola nunca descrita en aquel lugar: una frivolidad para turistas que se aparta de lo conocido en esta terraza y desmerece del conjunto patrimonial de Yuste.

definitiva configuración entre 1550 y 1572 a partir del llamado Cuarto del Príncipe: más que una villa de recreo suburbana, se trataba de un verdadero palacio en el campo situado a corta distancia de la ciudad de Segovia, en lugar llano aunque elevado respecto de los terrenos inmediatos, próximo a un curso de agua –el río Valsaín poco antes de nombrarse Eresma– y con magníficas vistas hacia el valle fluvial y sus sotos de álamos, las matas de roble de Navalrincón y la sierra de Guadarrama cuajada de pinares; con un núcleo arquitectónico formado por edificaciones torreadas de planta cuadrangular en torno a patios o plazas, yuxtapuestas al modo flamenco más que al modo hispánico (es evidente su semejanza con palacios campestres cerca de Bruselas: Boussu, por ejemplo), que dejaban espacio para jardines cerrados como el de la Reina o abiertos al exterior, como el de la galería del cierzo, elevado sobre un estanque.



Figs. 108. Palacio Real de Valsaín. Vista de Anton van den Wyngaerde *ca.* 1567 (fuente: Osterreischische Nationalbibliotek).

Sobre la estructura general de la casa de recreo de la etapa Trastámara, junto con su corral y la antigua torre suroeste (*vid.* subapartado 2.1.4), el príncipe Felipe decidió crear un palacio con crujías en torno a un patio y tres prolongaciones de carácter lúdico yuxtapuestas por el sur (fig. 108): la Casa del Príncipe con su plaza o Corral de las Vacas de la Reina, el Jardín de la Reina con su doble galería medianera, recorrida por un ándito con remate en la Torre Nueva, y el Jardín del Cierzo volcado hacia el estanque, todo ello en medio de un amplio terreno cercado de parque y bosque (nombrados precisamente El Parque y El Bosquecillo) y con inmejorables vistas panorámicas de la Sierra de Guadarrama.

Los trabajos pioneros de diversos autores[72], pero, sobre todo, los excelentes estudios dedicados a este Sitio Real por Martínez Tercero, Martín González y, más

[72] La bibliografía sobre Valsaín es amplia, con testimonios tempranos como los de PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España*, t. X, Madrid, 1789 (pp. 112 y ss.); DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás, «Viage a Valsaín y

recientemente, por Gárate Fernández-Cossío y Undurraga Letelier, a los que remitimos, hacen innecesarias mayores explicaciones por nuestra parte[73].

San Ildefonso. Paseo a Segovia», en DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia e Italia*, t. XII, Cádiz, 1812 (manejamos la edición recogida en *Estudios Segovianos*, t. XVIII, nº 52, Segovia, 1966); FAGOAGA, José de, y MUÑICO, Tomás, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsaín y Riofrío*, Segovia, 1845; y QUADRADO NIETO, José María, *Recuerdos y bellezas de España, Segovia*, 1865 (manejamos la edición facsímil de 1977). Fueron estudios pioneros los de LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, t. 1º, Madrid, 1925 (manejamos la reedición de Giner, Madrid, 1993); PRAST Y RODRÍGUEZ DE LLANO, Antonio, *Bosquejo histórico del Palacio de Valsaín y de los jardines de San Ildefonso*, La Granja de San Ildefonso, 1925 (pp. 6 a 23), y «El Palacio de Valsaín (Segovia)», en *Cortijos y Rascacielos*, nº 33, Madrid, 1946 (pp. 11 a 13); MAESTRE HERRERA, Estanislao, *San Ildefonso, La Granja, Valsaín, Riofrío. Segovia. Apuntes para una guía*, Madrid, 1945 (p. 74); ESCUDERO TELLECHEA, Manuel, «Las ruinas de Valsaín», en *Reconstrucción,* nº 63, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Ministerio de la Gobernación, Madrid, 1946 (pp. 203 a 208); QUINTANILLA Y ROMERO, Mariano, «Un inventario del Palacio de Valsaín», en *Estudios Segovianos*, t. II, nº 4, 1950 (pp. 161-162); y ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952 (diversas páginas).

[73] MARTÍNEZ TERCERO, Enrique, «Valsaín: un Real Sitio Flamenco en el Bosque de Segovia», en *Reales Sitios*, nº 84, Madrid, 1985 (pp. 12 a 28); MORÁN TURINA, José Miguel, y CHECA CREMADES, Fernando, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986 (diversas páginas); MARÍAS FRANCO, Fernando, «Valsaín», en KAGAN, Richard (dir.), *Ciudades del Siglo De Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986 (pp. 119 a 122); MARTÍN GONZÁLEZ, María de los Ángeles, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, 1992 (a partir de la tesis doctoral de la autora, presentada en 1991), «El Palacio Real de Valsaín: la gestión presupuestaria (1550-1569)», en VV. AA, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995 (pp. 199 a 204) y «Valsaín: el Bosque de Segovia», en AÑÓN FELIÚ, Carmen, y SANCHO GASPAR, José Luis (eds.), *Jardín y Naturaleza en el Reinado de Felipe II*, Aranjuez, 1998 (pp. 524 a 541); SANCHO GASPAR, José Luis, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995 (pp. 630 a 634), *Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y Riofrío*, Madrid, 1997, y *La Granja de San Ildefonso: las vistas de los Sitios Reales por Brambilla*, Aranjuez, 2000; TOVAR MARTÍN, Virginia, «La 'Casa del Bosque' de Segovia, dehesa y pinar de Valsaín. La poética suburbana en España en la segunda mitad del siglo XVI», en AA. VV., *Lecturas geográficas. Homenaje al profesor José Estébanez Álvarez*, (vol. II), Madrid, 2000; CANO DE GARDOQUI, José Luis, «Segovia», en URREA FERNÁNDEZ (dir.), *Casas y Palacios de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002; GARCÍA OVIEDO, Cristina, *El Escorial en Segovia y Segovia en El Escorial. Las relaciones de Felipe II y Juan de Herrera con la ciudad de Segovia*, Segovia, 2002; CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, *Segovia. Guía de arquitectura*, Segovia, 2006 (pp. 305 a 307); junto a otros de carácter divulgativo como el de AA. VV., *Un paseo por la historia de Valsaín*, Madrid, 2003; SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, apartado 1.2. «El espacio medievalizante en el jardín de promoción real», Madrid, 2006 (disponible en oa.upm.es/35031/, pp. 89 a 114, consultado en 17 de noviembre de 2019), y *El jardín clásico madrileño...*, Madrid, 2009 (pp. 62 a 70); BARBEITO DÍEZ, José Manuel, «Felipe II y el Palacio de Valsaín», en AA. VV., *El Real Sitio de San Ildefonso: La Granja de San Ildefonso, Valsaín y Riofrío. Sitio ilustrado para la biodiversidad, armónica y compleja realidad*, Segovia, 2010 (pp. 9 a 31); TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...* (pp. 656, 780-781, 808-809 y 831, entre otras); y UNDURRAGA LETELIER, Raimundo, *El Campillo y Monesterio...* (pp. 355 a 393). Como aportación definitiva merecen destacarse los trabajos de GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, Pablo, «La Torre Nueva del Palacio de Valsaín», en *Reales Sitios*, nº 191, Madrid, 2012 (pp. 38 a 53), y en particular su tesis doctoral sobre *El palacio*



Figs. 109 y 110. Palacio Real de Valsaín. Izquierda: aguada de Valentín Carderera *ca.* 1850, con algún error en la alineación de la torre respecto de la galería trasera (Museo Lázaro Galdiano, nº 9435). Derecha: estudio de las proporciones de la misma galería y de la Torre Nueva (Maroto Martín y Aragón del Caz, 2007, tomado del estudio elaborado por un grupo de alumnos del IES Francisco Giner de los Ríos, Segovia).

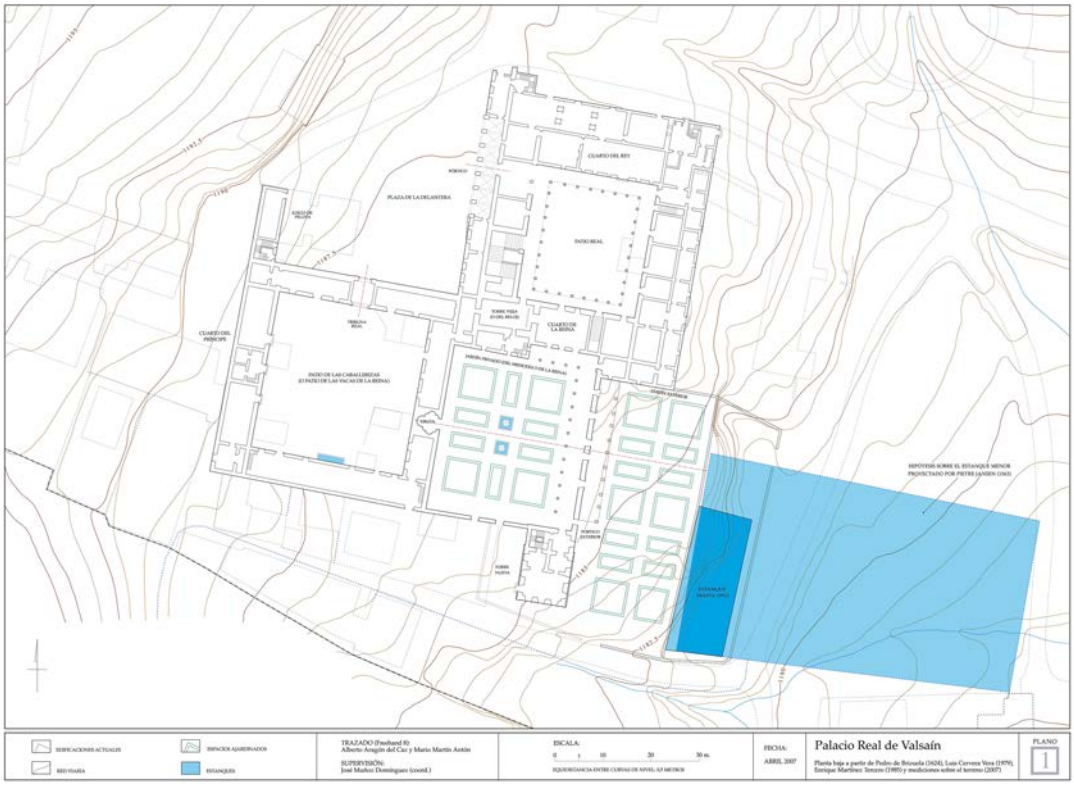


Fig. 111. Palacio Real de Valsaín. Plano general del conjunto edificado y sus jardines (Aragón del Caz y Martín Antón, 2007, alumnos del IES Francisco Giner de los Ríos).

de Valsaín. Una reconstitución a través de sus vestigios, Madrid, 2012 (disponible en http://oa.upm.es/19853/, consultado en 17 de noviembre de 2019). Anterior a esta investigación, pero con parecidas conclusiones acerca de la imagen pretérita del palacio, cabe citar otro trabajo inédito: HUMANES BUSTAMANTE, Alberto; DE SOUSA SEIBANE, Ángel Luis; y SOMOZA RODRÍGUEZ-ESCUDERO, María Dolores, *Real Casa del Bosque de Valsaín (Segovia). Estudio histórico, análisis, planos, patología y propuesta*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural, Segovia, 1989.

Reivindicamos, no obstante, el valor de un trabajo de investigación realizado en 2006-2007 por alumnos del IES Francisco Giner de los Ríos de Segovia, retomado por uno de ellos en su estudio de 2015, donde se anticipan algunas consideraciones de las tesis doctorales más recientes y se demuestra la existencia de una galería frente al jardín trasero que ha sido soslayada por la mayor parte de los investigadores (figs. 108 a 111)[74].

3.2.3. La Casa de Campo de Madrid, ca. *1520-1598*

Entre las obras reales, la tipología de la villa tuvo en la Casa de Campo de Madrid uno de sus mejores exponentes, incluso con innegable valor epónimo desde sus orígenes, antes de las intervenciones de Felipe II. Puesto que son muy numerosos los trabajos dedicados a esta obra, nos limitaremos a abordar con mayor detalle aquellos aspectos que permitan completar su estudio e interpretación, particularmente en el ámbito estilístico tan diverso que caracteriza a la Casa de Campo a lo largo del siglo XVI: la filiación hispánica o itálica del edificio en su etapa fundacional, la aportación flamenca de los estanques y el sistema hidráulico, con las fuentes y burlas de agua como bello remate de gusto italiano, y la línea clasicista de la etapa filipina, de influencia toscana y romana, ya como conjunto articulado de espacios de uso residencial, salas de burlas, jardines, huertas y bosques con capacidad para influir en ejemplos coetáneos o posteriores.

El edificio principal de esta villa suburbana se conserva *in situ*, aunque muy transformado, en las coordenadas 3º 43' 24,55" W y 40º 25' 8,69" N, a 580 m de altitud. Por su situación ribereña en la margen derecha del Manzanares, entre frondosas masas arboladas, la villa resultaba tan visible como vistosa desde el viejo Alcázar madrileño, del que distaba unos 700 m en línea recta y más de 1500 m de camino, salvada la pendiente desde la ciudad y el considerable rodeo a través de la Puerta y Cuesta de la Vega y de la antigua puente segoviana (fig. 112)[75]. Tanto la localización como los hitos

[74] AA. VV., *La Casa del Bosque de Segovia: un Palacio Real en el olvido (Valsaín, 1552-2007),* trabajo de investigación coordinado por José Muñoz Domínguez, IES Francisco Giner de los Ríos, Segovia, abril de 2007, y ARAGÓN DEL CAZ, Alberto, *Levantamiento planimétrico del Palacio de Valsaín y análisis comparativo de sus datos históricos*, Proyecto de Fin de Carrera dirigido por Ángel Luis Muñoz Nieto, Escuela Técnica de Topografía, Politécnica Superior de Ávila, Universidad de Salamanca (USAL), Ávila, septiembre de 2015.

[75] Este puente medieval fue sustituido unos 150 m aguas abajo por el nuevo de igual nombre, realizado con la participación de Gaspar de Vega, Juan de Herrera y Juan del Ribero Rada entre 1574 y 1588. El puente primitivo se aprecia en las vistas madrileñas de Anton Van den Wyngaerde (*ca.* 1562) y sus restos fueron objeto de intervención arqueológica en 2006, como queda de manifiesto en AA. VV., *Plan Especial río Manzanares,* «Informe de hallazgos. Tramo 5: Puente de Segovia» y «Anejo II: evolución histórica del

del recorrido (cuesta, puerta, puente y alameda entre el palacio urbano y la casa suburbana), recuerdan inevitablemente al ejemplo benaventano que Felipe II conoció en 1554, poco antes de embarcarse hacia Inglaterra, según vimos en el subapartado 2.3.2.

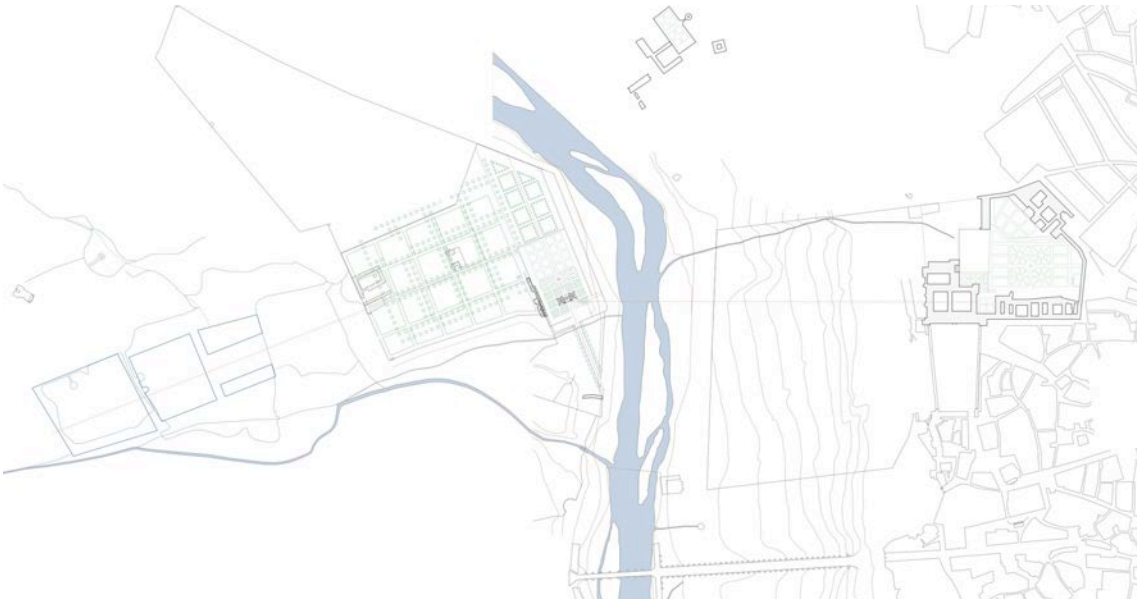


Fig. 112. Localización de la Casa de Campo en su contexto suburbano (elaboración propia, 2020).

Las primeras noticias históricas sobre la Casa de Campo fueron publicadas por Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez en 1829 y por Ezquerra del Bayo y Velasco y Aguirre en 1926, pero su interés como villa de recreo rodeada de jardines no se despertó hasta la segunda mitad del siglo XX, con las aportaciones de Íñiguez Almech (1952), Gómez Iglesias (1971), Ozores Saavedra, marquesa de Casa-Valdés (1973), Gimeno Pascual (1981 y 1983), Ariza Muñoz (1983), Rivera Blanco (1984) y Morán Turina y Checa Cremades (1986)[76], proseguidas por numerosos trabajos posteriores,

entorno del río Manzanares», MRIO Arquitectos, Madrid, 2006.

[76] *Vid.* LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, y CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración*, t. II, Madrid, 1829 (pp. 7, 88, 158 y 229); EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, «Casa de Campo, heredamiento de la Florida y Montaña del Príncipe Pío», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº IX, Madrid, 1926 (pp. 185 y ss.); VELASCO Y AGUIRRE, Miguel, «Real Casa de Campo», en AA. VV., *Catálogo de la Exposición sobre el Antiguo Madrid*, Madrid, 1926 (pp. 65 a 69); ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, nº VI, Roma, 1952 (pp. 101-102 y 136 a 140); GÓMEZ IGLESIAS, Agustín, «La sagra madrileña, el Campo del Moro y la Casa de Campo», en *Villa de Madrid*, nº 33, Madrid, 1971 (pp. 9 a 20); OZORES SAAVEDRA, María Teresa (Marquesa de Casa-Valdés), «Proyecto de Caxesi para unir Palacio con la Casa de Campo», en *Reales Sitios*, nº 18 (68), Patrimonio Nacional, Madrid, 1981 (pp. 31 a 36), y *Jardines de España*, Valencia, 1973 (manejamos la edición de Madrid, 1987, pp. 103 y ss.); GIMENO PASCUAL, Ana María, «La Casa de Campo», en AA. VV., *Jardines*

publicados desde 1991, con la significativa contribución coordinada por Fernández Pérez y González Tascón[77], y otras muchas hasta la actualidad[78]. También se cuenta con

clásicos madrileños, Madrid, 1981 (pp. 67 a 76) y «Francisco Sabatini y la reforma del Real Sitio de la Casa de Campo», *Reales Sitios*, nº 77, Madrid, 1983 (pp. 11 a 16); y RIVERA BLANCO, José Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, 1984 (pp. 243 a 252); ARIZA MUÑOZ, Mª del Carmen, «La Casa de Campo y el Buen Retiro, jardines que fueron del Real Patrimonio», en *Reales Sitios*, nº 85, Madrid, 1985 (pp. 65 a 72); MORÁN TURINA, José Manuel, y CHECA CREMADES, Fernando, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986 (pp. 49-50, 74-75, 87-88, 104-105, 116-117, 129-130, 147-148); y TOVAR MARTÍN, Virginia, «Proyectos para la remodelación del Sitio Real de la Casa de Campo y del Buen Retiro», en *Anales de Historia del Arte*, nº 1, Madrid, 1989 (pp. 244 a 263).

[77] FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín, y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, 1991, de la que destacamos las aportaciones de GONZÁLEZ TASCÓN y FERNÁNDEZ PÉREZ, «Gregorio de los Ríos y el jardín de la Casa del Campo. Aspectos biográficos de Gregorio de los Ríos» (pp. 15 a 25); RIVERA BLANCO, José Javier, «Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI» (pp. 103 a 135); NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; ARIZA MUÑOZ, María del Carmen; y TEJERO VILLARREAL, Beatriz, «La Casa del Campo» (pp. 137 a 159); FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín; GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio; y RAMÍREZ VERA, Alfonso, «Las proporciones en el jardín de Felipe II de la Casa del Campo» (pp. 161 a 182), y AA. VV., «El jardín de Felipe II en la Casa de Campo. La génesis de un proyecto de restitución» (pp. 183 a 189).

[78] *Vid.* NIETO BEDOYA, Marta, «Felipe II y los jardines flamencos en el siglo XVI», en AA. VV., *Jardins et Sites Historiques. Journal scientifique*, Madrid, 1993 (pp. 249 a 251); SANCHO GASPAR, José Luis, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995 (pp. 637 a 641); MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «La Casa de Campo de Felipe II», en *PARJAP, Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines*, nº 3, Madrid, verano de 1996 (pp. 13 a 18); TEJERO VILLARREAL, Beatriz, *La Casa de Campo*, Madrid, 1994; APARISI LAPORTA, Luis Miguel, «Apuntes para una cartoteca del Real Sitio de la Casa de Campo», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 40, Madrid, 2000 (pp. 39 a 70), «Formación de la Casa de Campo», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 42, Madrid, 2002 (pp. 131 a 174), *La Casa de Campo. Historia documental*, Madrid, 2003, «La Casa de Campo: de bosque real a parque madrileño», en *Madrid histórico*, nº 24, Madrid, 2009 (pp. 50 a 56), «Jardines en el Real Bosque de la Casa de Campo», en AA. VV., *Biblioteca de Estudios Madrileños, XLI ciclo de conferencias. Parques y jardines*, Madrid, 2011 (pp. 11 a 136), y «El Real Bosque de la Casa de Campo», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 54, Madrid, 2014 (pp. 463 a 495); DE VICENTE MONTOYA, Luis, *La Casa de Campo. Parque Histórico*, Madrid, 2000, «El Reservado de la Casa de Campo de Juan de Villanueva. propuesta de reconstrucción», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, Madrid, 2000 (pp. 366 y ss.), y «Proyectos de Juan de Villanueva en la Casa de Campo», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Béjar, 2003 (pp. 75 a 88); FERNÁNDEZ GARCÍA, José Luis; BAHAMONDE MAGRO, Ángel; BARREIRO PEREIRA, Paloma; y RUIZ DEL CASTILLO, Jacobo, *La Casa de Campo, más de un millón de años de historia*, Madrid, 2003 (pp. 181 a 217). Más recientes son los estudios de SANZ HERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico*, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2006 (disponible en oa.upm.es/35031/), y «El espacio renacentista en el jardín de promoción real. La Casa de Campo», en SANZ HERNANDO, *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*, Madrid, 2009 (pp. 109 a 122);

estudios parciales, dedicados a elementos importantes del conjunto como las fuentes o los estanques[79], y varias aportaciones difundidas en medios digitales o investigaciones no publicadas de gran interés como las de Pulido Fernández o De Vicente Montoya, entre otras[80]. Además, Barbeito Díez (1988-1991), Marías Franco (1991), Souto Alonso (1993), Alberto Faliva (2004 y 2008) y De Vicente Montoya (2019) han ofrecido estudios sobre el edificio principal referidos a su tipología, a su filiación hispánica o itálica (uno de los aspectos que más nos interesan) y a su valor como modelo del desaparecido Château de Madrid, construido por Francisco I de Francia en el Bois de Boulogne, cerca de París[81]. Todas estas aportaciones nos liberan de reiterar datos conocidos para centrar

---

LUENGO AÑÓN, Ana, y MILLARES ESCOBIO, Coro, *Parámetros del jardín español. Naturaleza, paisaje, territorio*, vol. 2, Madrid, 2007 (pp. 114-115); SOUTO ALCARAZ, Ángela, «La Casa de Campo de Madrid: un paisaje en busca de identidad», Aranjuez, 2008 (pp. 1 a 6); UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...* (pp. 166 a 186); y el libro de ROLDÁN CALZADO, Juan Luis, *Historia de la Casa de Campo*, Ed. La Librería, Madrid, 2017.

[79] Acerca de las fuentes y otros elementos acuáticos *vid.* GARCÍA TAPIA, Nicolás, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990; TEJERO VILLARREAL, «Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II», en AA. VV, *Felipe II. El rey íntimo*, Aranjuez, 1998 (pp. 399 a 420); TORIBIO MARÍN, Carmen, *La forma del agua. Temas e invariantes en el jardín y el paisaje. Análisis de casos (Holanda-España, 1548–1648)*, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (pp. 571 a 574, 739 a 741, 755, 784 a 786 y 833), y «Dams in the Renaisssance Gardens in the Iberian Peninsula», en DUARTE RODRIGUES, Ana, y TORIBIO MARÍN, Carmen (eds.), *The history of water management in the Iberian Peninsula between the 16th and 20th centuries*, Cham, 2020 (pp. 159 a 177), así como SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, «El regreso del dios Manzanares», en *Descubrir el Arte*, nº 241, Madrid, marzo de 2019 (pp. 16-17). Sobre los estanques *vid.*, entre otros trabajos, DÍAZ-GUERRA JAÉN, Carmen; MORALES SEGURA, Mónica; PÉREZ VELASCO, Eva; y SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «La Casa de Campo de Madrid como complejo hidráulico», en BUENO HERNÁNDEZ, Francisco (coord.), *Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Presas*, Badajoz, 2002 (pp. 109 a 117).

[80] Cabe destacar los diversos artículos de Rafael Pulido Fernández en la web (blog personal https://lacasadecampo.es, con referencias que se irán citando) y dos de las comunicaciones presentadas a las VII Jornadas de la Casa de Campo en abril de 2019, organizadas por la Plataforma Salvemos la Casa de Campo: DE VICENTE MONTOYA, Luis, «El palacio de los Vargas a través de la intervención de Sabatini», y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, «El 'Dios de las Aguas' de la Casa de Campo» (ampliación del artículo del mismo autor y año).

[81] BARBEITO DÍEZ, José Manuel, «Francisco I, la Casa de Campo y el 'Château' de Madrid», en *Revista de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura*, nº 2, Valladolid, 1991 (pp. 59 a 65); MARÍAS FRANCO, Fernando, «De Madrid à París: François Ier et la Casa de Campo», en *Revue de l'Art*, vol. 91, París, 1991 (pp. 26 a 35); SOUTO ALONSO, José Luis, *Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1993 (no publicado); y FALIVA, Alberto, *Giuseppe Dattaro et le petit palais de Marmirolo, Francesco Dattaro et le château de Madrid: étude des relations Franco-italiennes autour de 1530-1550,* Tours, 2004 (pp. 207 a 212), «Il palazzo di Carlo V a Granada e la Casa de Campo di Madrid», en *Bollettino ingegneri (BI)*, nº 7, Florencia, 2008 (pp. 3 a 10); así como SOLER SERRATOSA, Pau, y MENÉNDEZ DE LUARCA, *Estudio para la rehabilitación de la Casa de Vargas y*

nuestra atención en los aspectos tipológicos y evolutivos de la villa en su conjunto, pero sobre todo de la residencia de placer desde su creación en la segunda década del siglo XVI, dedicándole el estudio que Barbeito Díez reclamaba en 1991, en tanto que «estructura de enorme interés cuya consideración debe resultar obligada en cualquier análisis que se haga sobre la presencia y el desarrollo en España de la idea de villa renacentista»[82].

La importancia de la etapa filipina, con intervenciones destacadas a cargo de Juan Bautista de Toledo en el proyecto arquitectónico, Jerónimo de Algora, Juan Holbeque y Gregorio de los Ríos en los jardines, la participación de escultores italianos como Giovanni Antonio Sormano, Giovanni Battista Bonanome y Jerónimo Carruba o de ingenieros flamencos como Peeter Janson y Adrián van der Müller, ha eclipsado el interés de la configuración original de la Casa de Campo en la tradición de la quinta de recreo hispánica respecto de una temprana influencia de la villa itálica en España, cuestión que la mayor parte de los estudiosos tratan de pasada o soslayan directamente.

A pesar de la escasez de documentación sobre su etapa fundacional, hace tiempo que Marías Franco aportó datos significativos sobre la creación del edificio como iniciativa del *contino* o tesorero real Francisco de Vargas y Medina (*ca.* 1466-1524)[83], dató su construcción antes de 1520 y propuso el nombre de Antonio de Madrid, maestro mayor de la obra del Real Alcázar desde 1509 y de la villa de Madrid desde 1518, como autor del primer proyecto. Su argumentación histórica y biográfica es muy sólida, pero además se fundamenta en una referencia documental incontrovertible, la adopción de las arquerías de la Casa del Campo de Francisco de Vargas como modelo para las que deseaba construir María de Ulloa, condesa de Salinas, en su casa madrileña junto a Santo Domingo el Real: a finales de enero de 1520, la dama encargaba al maestro cantero Martín Pérez de Oriona veintiséis pilares de nueve y diez pies de alto para su patio de doble altura, todos del mismo espesor que los de la Casa del Campo del licenciado Vargas y, literalmente, con basas y capiteles «a lo romano»,

jardines de los reservados de la Casa de Campo. Memoria, Madrid (marzo de 2019), y DE VICENTE MONTOYA, «Historia del palacio de los Vargas de la Casa de Campo de Madrid a través de la remodelación de Francisco Sabatini, 1773-1776», en AA.VV, *Madridcasadecampo. Un viaje en el tiempo,* Rare Ediciones, Madrid, 2022, pp. 25 a 44 (a partir de la ponencia del mismo título presentada en las VII Jornadas sobre la Casa de Campo, Madrid, abril de 2019).

[82] BARBEITO DÍEZ, «Francisco I...», p. 65, n. 31.

[83] Datos biográficos del personaje en MARÍAS FRANCO, «De Madrid à París...» (pp. 30-31) y en la entrada publicada por DE CARLOS MORALES, Carlos Javier, «Francisco de Vargas y Medina», disponible en el sitio web http://dbe.rah.es/biografias/25228/francisco-de-vargas (consultado en 17 de abril de 2020).

cuatro de ellos de tipo heráldico[84]. Por tanto, el edificio suburbano ya estaba construido en enero de 1520, disponía de galerías sobre pilares o columnas y movía a emulación entre las élites nobiliarias de su tiempo, algo que no hubiera sucedido si se tratara de una edificación antigua, de corte tradicional o poco novedosa; tales primicias se concentraban, sin duda, en la vistosidad de los pórticos y corredores perimetrales, hasta entonces desconocidos en una casa de campo hispánica –al menos con semejante desarrollo–, y en las finas columnas de mármol que los sustentaban. Por dificultades en la importación de piezas desde Génova o por limitaciones económicas, la condesa no encargó columnas de mármol como las del tesorero real, sino de piedra caliza de Uceda, «que dicen de Venturada»[85], una opción local que, en todo caso, mantendría el contraste cromático con el resto del edificio.

Se desconoce la evolución de la propiedad de los Vargas en las cuatro décadas que median entre su fundación y la compra de la casa y huerta por Felipe II, un período en el que diversos autores sugieren el nombre de propietarios sucesivos e incluso alternativos: el propio Carlos V, que habría adquirido aquella casa de recreo a Francisco de Vargas antes de 1525-1526, y el cardenal Gaspar de Quiroga y Vela, de cuya supuesta etapa se habría conservado la llamada «Fuente del Cardenal» (al menos hasta 1656). Estas divergencias se deben a interpretaciones erróneas sobre lo publicado por el cronista Jerónimo de la Quintana[86] en 1629 o por Martínez Kléiser en 1926 y no

[84] ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM), P. 46, fol. 296-297, *Contrato de la condesa de Salinas, María de Ulloa, con el maestro Martín Pérez de Oriona para su casa en Santo Domingo el Real*, Madrid, 25 de enero de 1520, ante Gaspar Dávila (citado por MARÍAS FRANCO, «De Madrid à París...», p. 31 y n. 36). Una referencia anterior, relativa a la formación de dos esclavos como carpinteros para la Casa del Campo, remite a una fecha todavía más temprana, 1515, que podría coincidir con el inicio de los trabajos (*vid.* (citado por ESTELLA MARCOS, Margarita, «El oficio de cantero-entallador y carpintero-albañil en Madrid durante la primera mitad del siglo XVI», en AA.VV., *Arquitectura popular de España*, CSIC, Madrid, 1990 p. 316).

[85] Así en el documento, si bien en la localidad alcarreña de Venturada no sólo se explotaron canteras de caliza, sino igualmente rocas dolomíticas, diferentes por su formación y por sus tonalidades más cálidas; probablemente se trate del tipo de caliza más conocida, la de Colmenar, utilizada en numerosos edificios de la zona desde la Edad Media y con acertado cromatismo en el palacio de Aranjuez durante el reinado de Felipe II.

[86] QUINTANA DE PRADO, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid: historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, libro segundo, Madrid, 1629, fol. 285r. Quintana dedica algunas líneas a Francisco de Vargas y se limita a decir que «Fue suya la casa Real del campo, que compro dél el Emperador Carlos Quinto», un comentario que, desde luego, no permite deducir que la quinta fuera iniciativa del emperador, como interpreta Javier Rivera (RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 112), sino exactamente lo contrario; sí está acreditado el retiro del emperador en la Casa del Campo en 1539, tras el fallecimiento de su esposa Isabel de Portugal. Sobre la absurda atribución al cardenal Quiroga, que contaba menos de ocho años cuando el licenciado Vargas fundaba su villa y no fue nombrado

hay prueba de que la Casa del Campo dejara de pertenecer al linaje Vargas hasta su adquisición real en 17 de enero de 1562, cuando sus características coincidían plenamente con lo documentado en 1520 y desde luego en 1534 y 1562, como enseguida veremos.

En apartados anteriores hemos verificado que la presencia de pórtico y corredor entre cuerpos laterales es una constante en la arquitectura de recreo española cuyo origen remoto se encuentra en la villa romana tardo-antigua del norte de África junto con algún ejemplo visigodo peninsular, permanece en la parte residencial de las almunias andalusíes y se prolonga en los palacios mudéjares castellanos y en las quintas de placer del período tardo-gótico, un elemento sobradamente conocido por los comitentes de las primeras décadas del siglo XVI que difícilmente llamaría su atención: la Casa del Campo de Vargas se incorporaba a esta larga secuencia de la villa hispánica (a la que acertadamente se han referido Rivera Blanco, Marías Franco y Souto Alonso), pero tendría que ofrecer características singulares más allá de estas galerías encajadas, un aspecto bien conocido a través de la documentación gráfica disponible.

La imagen más antigua corresponde al grabado de Jan Cornelisz Vermeyen, datado en torno a 1534 (detalle en fig. 113). En realidad, es un fragmento dentro de su perspectiva del Alcázar madrileño desde cuya plataforma debió tomar sus vistas de ojos este artista holandés, pues de otra forma no podría haber mostrado las fachadas oriental y meridional de la casa suburbana[87]. La menor importancia de esa parte del grabado y la distancia desde el punto de observación redujeron la vista del edificio a unos pocos trazos que, a pesar de todo, permiten reconocer los mismos volúmenes y galerías que se repiten en documentos gráficos posteriores, con los que difiere en detalles mínimos como el número de vanos de las fachadas: tres por planta en los frentes visibles de los bloques extremos –un tanto desordenados en el más cercano– y cuatro en el cuerpo central. También se aprecia un cuerpo bajo de un solo vano adosado a la fachada norte, posible elemento postizo sin relación con el proyecto inicial que, en todo caso, habría desaparecido antes de 1637 al no registrarse en la pintura de Núñez del Valle.

---

cardenal hasta 1578, *vid.* MARTÍNEZ KLÉISER, Luis, *Guía de Madrid para el año de 1656*, Madrid, 1926, p. 74, y GÓMEZ IGLESIAS, «La Sagra madrileña...», pp. 9-10; obviamente, la Fuente del Cardenal debe su nombre a otro prelado.

[87] METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *The Acueduct at Segovia and the Castle of Madrid*, nº 17.50.19-134a, b. Undurraga Letelier propone las fechas de 1533-1534 o 1539, coincidentes con las estancias de Vermeyen en España al servicio de Carlos V.

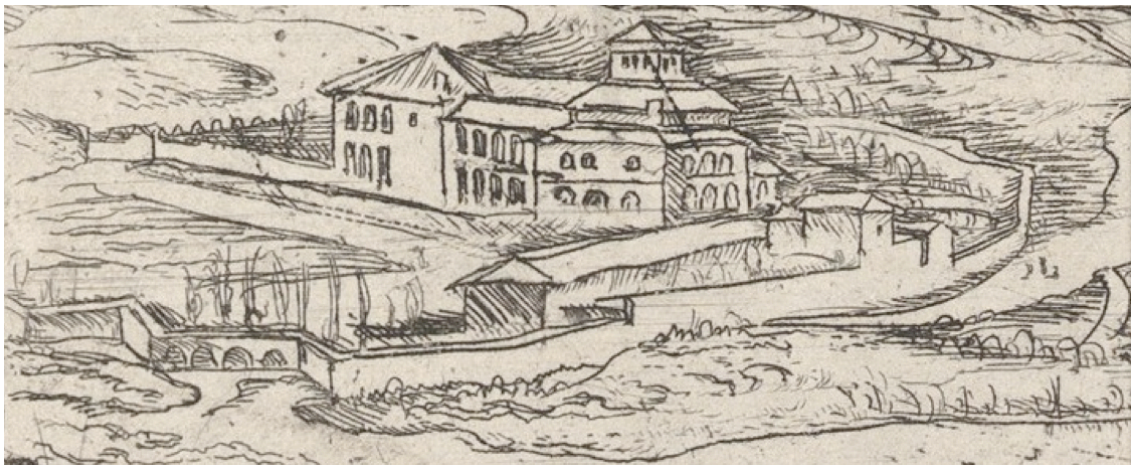


Fig. 113. Jan Cornelisz Vermeyen, grabado con la *vista del Alcázar de Madrid*, detalle con la Casa de Campo, *ca.* 1534 (fuente: Metropolitan Museum of Art).

La misma disparidad de huecos se observa en las tres representaciones realizadas décadas después por otro artista norteño, el flamenco Anton van den Wyngaerde, que cumpliría el encargo de Felipe II en la primavera de 1562, poco antes de acometerse la desviación del arroyo Meaques para despejar la delantera de la villa[88]. Wyngaerde realizó un apunte de la casa con sus edificaciones auxiliares anejas (fig. 114) y la incluyó en dos panorámicas de la cornisa oeste de Madrid, una de ellas a tinta, como dibujo preparatorio (fig. 115), y otra definitiva, coloreada con acuarela (fig. 116), en las que la Casa de Campo ocupa el término más cercano, siempre visible en sus fachadas oeste y sur. Consideramos de mayor valor documental el apunte y la primera panorámica, mientras que la vista acuarelada ofrece una visión más ambiental que objetiva, con algún detalle constructivo de interés. La fecha de las tres vistas y la mayor proximidad del artista al lugar representado permiten apreciar con mayor detalle las características del edificio tal como fue adquirido por el rey en enero de 1562, es decir, la Casa del Campo de Francisco de Vargas antes de ejecutarse las reformas proyectadas por Juan Bautista de Toledo.

[88] ÖSTERREISCHISCHE NATIONALBIBLIOTEK (ÖNB), Cod. min. 41, f. 78, f. 35r y f. 35v, publicadas y estudiadas en KAGAN, Richard L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986 (manejamos la edición de 2008, pp. 110 a 118), y en GALERA I MONEGAL, Montserrat, *Anton van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona, 1998 (pp. 112-113 y 121), entre otras referencias. La datación forzosamente ha de ser posterior a la llegada de Wyngaerde a España en 1561 y anterior a la desviación del mencionado arroyo, perfectamente visible en dos de los dibujos, que fue iniciada por Jerónimo de Algora a finales de mayo de 1562 (*vid.* RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 118, con referencia documental en ARCHIVO DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN, AIVDJ, envío 61, fol. 39).

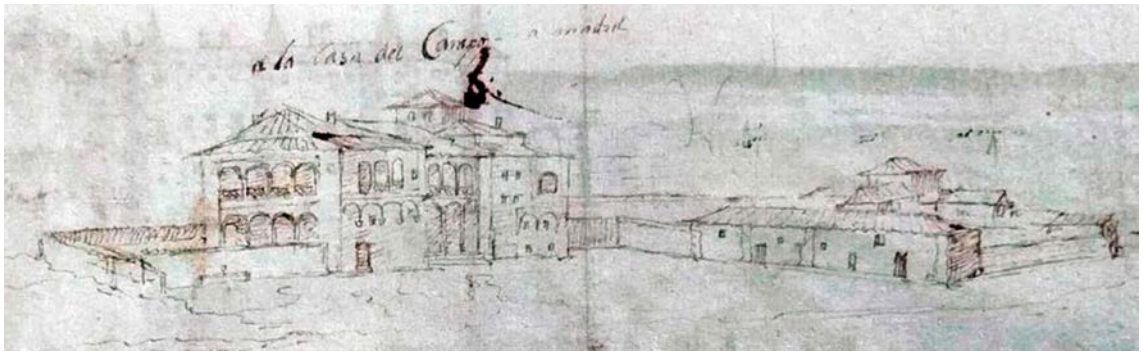


Fig. 114. Anton van den Wyngaerde, Vista de la Casa de Campo de Madrid, apunte parcial, 1562 (fuente: Osterreischische Nationalbibliotek).

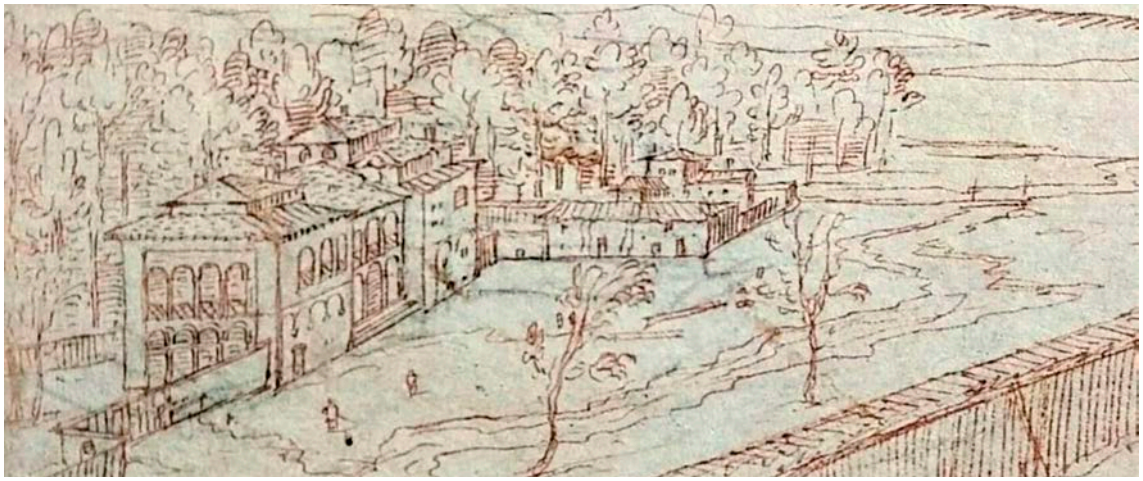
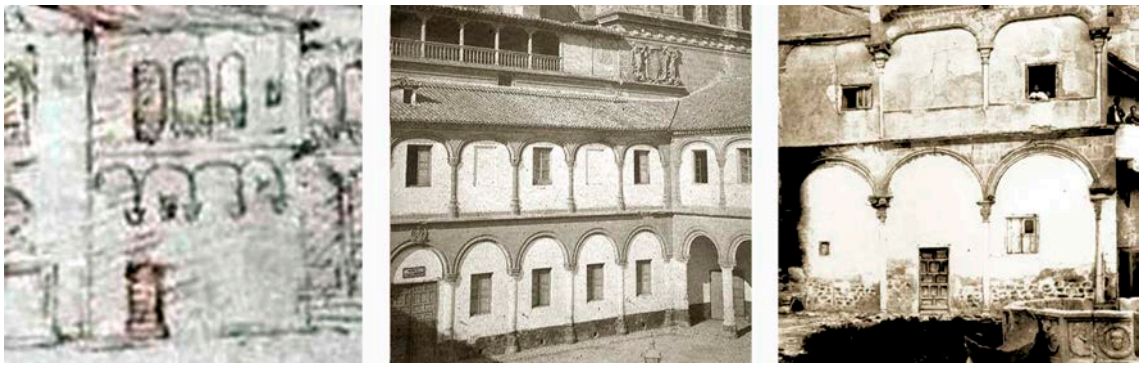


Fig. 115. Anton van den Wyngaerde, Vista de la Casa de Campo de Madrid, dibujo preparatorio, 1562 (fuente: Osterreischische Nationalbibliotek).



Fig. 116. Anton van den Wyngaerde, Vista de la Casa de Campo de Madrid, panorámica acuarelada (fragmento), 1562 (fuente: Osterreischische Nationalbibliotek).

Los volúmenes coinciden con lo representado por Vermeyen, incluido el distinto remate de las cubiertas en los bloques laterales (piramidales ambos y con altana el oriental), pero el reparto de vanos llega a ser un tanto desconcertante y parcialmente distinto en los tres dibujos, a excepción de la fachada oeste, con sus arquerías de cuatro vanos abiertas en arcos de medio punto la inferior y carpaneles la superior, esta última con antepechos calados de cantería (también podrían ser de ladrillo o madera, puesto que no se conservaron tras la reforma)[89], así como la *loggia* del cuerpo central, trífora en las tres representaciones del flamenco (incluso en la vista acuarelada, en parte oculta, en la que, además, se reconocen arranques de bóvedas de arista en la galería norte)[90]. Las mayores diferencias se observan en los bloques laterales de la fachada sur, con cuatro arcos tapiados en la planta baja del occidental –los más extremos invadiendo torpemente el macizo de la esquina– que no guardan correspondencia con los tres vanos abiertos de la planta superior, así en el apunte y en el dibujo preparatorio, frente a su ausencia en la vista definitiva, en la que igualmente constan tres vanos en la arquería superior; tampoco hay coincidencias precisas en el bloque oriental, con tres arcos cegados en planta baja y uno sólo en la superior que ni siquiera se aprecian en la vista acuarelada. El aspecto de las galerías tapiadas debió de ser semejante al de otros edificios coetáneos en los que se adoptó la misma solución eventual, como los ejemplos de las figuras 117 a 119.



Figs. 117, 118 y 119. Galerías tapiadas en tres edificios coetáneos. Izquierda: palacete de los Vargas en el apunte de Wyngaerde (*ca.* 1519-1520, Osterreischische Nationalbibliotek, 1562). Centro: monasterio jerónimo de Granada (*ca.* 1504-1548, colección Museo Casa de los Tiros, sin fecha). Derecha: palacio de Francisco de los Cobos en Úbeda (*ca.* 1531, colección Romero de Torres, 1910).

[89] En NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ, y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», p. 144, se considera que «La galería alta [...] llevaba un antepecho calado en piedra que fue una de las pocas cosas que cambiaron al pasar a su nuevo dueño, introduciendo en su lugar un antepecho ciego de piedra algo duro y que no concuerda con la amabilidad del resto de la fábrica».

[90] *Ibidem*, p. 144. Este detalle contradice la escasa solidez reconocida por Sabatini en su informe de 1773, y que podría explicarse si se hubiera producido una reforma intermedia, como argumentaremos más adelante.

El bloque occidental de la casa de recreo ofrece mayor regularidad y coherencia, una composición que sin duda se repetiría en su simétrico, si bien las partes tapiadas lo enmascaraban en mayor medida, de modo que la falta de correspondencia arquitectónica parece deberse no tanto a posibles desarreglos en la realidad edificada como a la premura del dibujo.

Un aspecto de interés sobre el que nada dicen los estudiosos es la disposición de partes macizas en ambos bloques laterales flanqueando la *loggia* central de acceso, iluminadas por pequeños vanos, que probablemente correspondan a sendas cajas de escaleras. Así se aprecia en los planos conservados, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, única planimetría relativamente antigua del edificio a disposición del investigador (figs. 120-121)[91]. En ellos se reconoce el acuerdo con la planta de una obra estrechamente relacionada con el palacete madrileño: el parisino Château de Madrid, edificado por iniciativa del rey Francisco I en 1527 y ya desaparecido, en el que se aprecian los mismos salientes prismáticos al exterior, pero con escalera interior de caracol (figs. 122-123); si la planta de este *château* deriva de la conocida por el rey francés en la Casa de Campo durante el período de 1525 a 1526 en que fue prisionero de Carlos V –según argumentó Barbeito Díez hace años y poco después Marías Franco–, sería perfectamente admisible la misma ubicación de los huecos de escaleras, incluidas las que van alojadas en los macizos laterales del pórtico de acceso, que en el edificio madrileño se observa en la torrecilla de la esquina suroeste. Considerada esta relación entre los palacetes de Vargas y de Francisco I a nivel de planta, el segundo resultaría ser la versión depurada y sistemática del primero, ampliada en escala y número de estancias, con un alzado, empero, muy distinto[92].

---

[91] ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), *Plantas baja y alta del palacete de la Real Casa de Campo*, planos nº 510 y nº 511, sin fecha, pero *ca.* 1773-1810, publicadas por NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ, y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», p. 143, y posteriormente por diversos autores. Otra versión de la planta baja, más somera que la anterior y con trabajo de campo de *ca.* 1861-1864, fue publicada a escala 1 : 500 por la Dirección General de Operaciones Estadísticas, Madrid, 1865, con litografía de Miguel Vierge de la Vega junto con otra decena de plantas de edificios en el *Plano del Real Sitio de la Casa del Campo* a escala 1 : 10.000 (*vid.* URTEAGA GONZÁLEZ, José Luis, y CAMARERO BULLÓN, Concepción, «Los planos de los Sitios Reales españoles formados por la Junta General de Estadística», en *Scripa Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVIII, nº 482, Barcelona, 2014, disponible en el sitio web https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/15067).

[92] Ya hemos señalado esta circunstancia en el caso del aposento de Carlos V en Yuste, construido a partir de un proyecto definido sólo en planta, que se repetiría para la propia Casa de Campo madrileña respecto de su probable modelo itálico y para el edificio parisino.

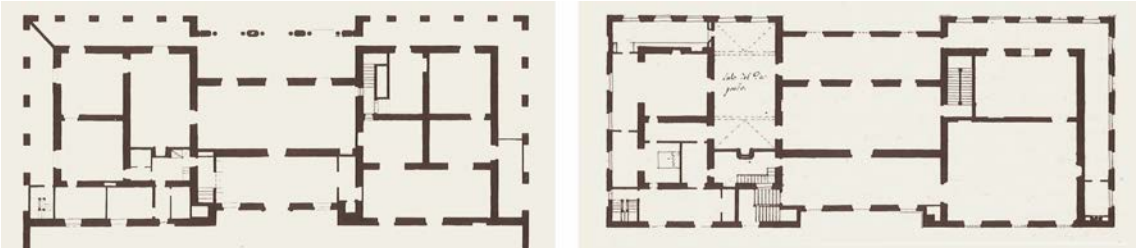
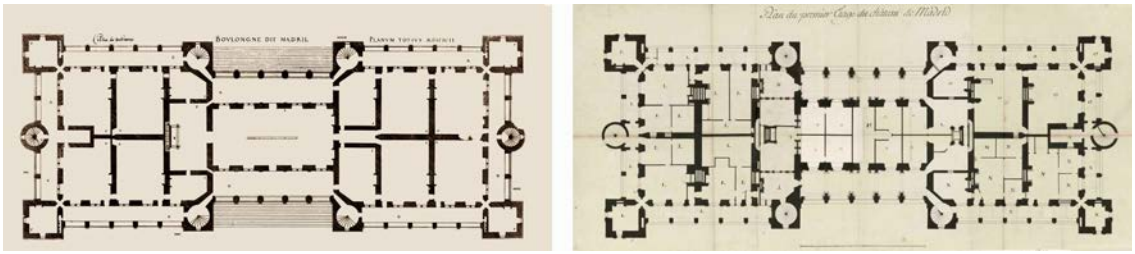


Fig.s 120 y 121. Anónimo (posiblemente Francisco Sabatini), plantas baja y alta del palacete de la Real Casa de Campo, *ca.* 1773 (fuente: Archivo General de Palacio, planos 510 y 511).



Figs. 122 y 123. Château de Madrid. Izquierda: planta baja según ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Les plus excellents bastiments de France*, vol. 1, París, 1576 (fuente: Wikimedia Commons). Derecha: planta primera en un levantamiento anónimo de *ca.* 1723-1724 (fuente: BNF / Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53046140j).

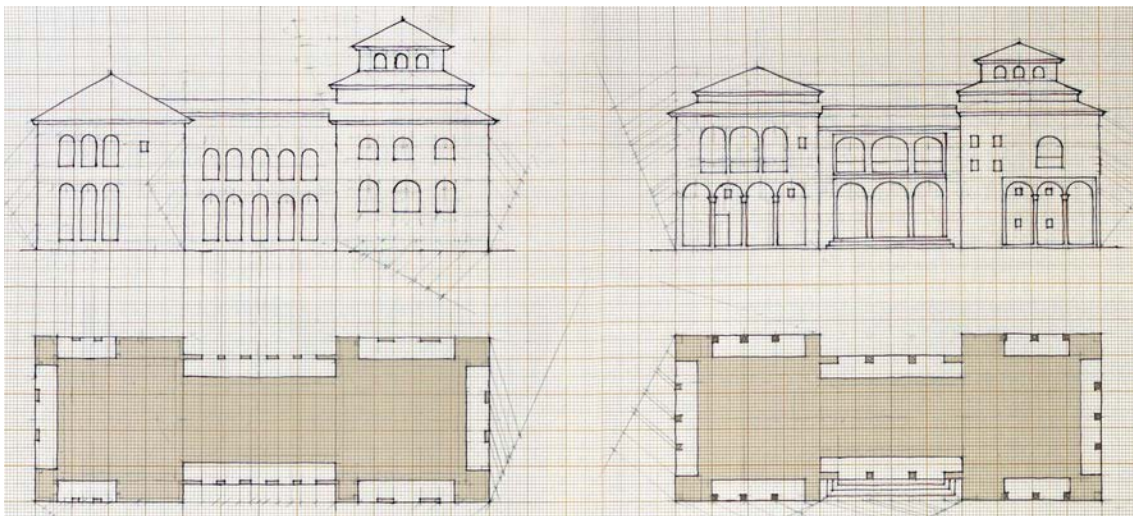


Fig. 124. Interpretación del palacete de los Vargas a partir de las vistas de Vermeyen (izquierda)) y Wyngaerde (derecha). Las partes no visibles en estas representaciones del siglo XVI se han restituido por simetría (croquis de elaboración propia, julio de 2013).

En cuanto a las cubiertas, se confirma la existencia de un cuerpo elevado en ambos bloques laterales, coincidente con las estancias interiores rodeadas de galerías (rematado en altana el de levante, aunque seguramente descentrada)[93], e igualmente en

[93] La estructura en cruz de los muros de las plantas inferiores no permitiría sostener la altana en el centro de la cubierta, algo que sí sería posible sobre uno de los cuadrantes, el noroccidental concretamente.

bloque intermedio, de forma más explícita en el grabado de Vermeyen debido al punto de observación, situado a mayor altura. Ofrecemos nuestra interpretación de las diferentes plantas y alzados resultantes del análisis de las vistas de Vermeyen y Wyngaerde en la fig. 124, de cuyas incongruencias sólo cabe inferir una representación apresurada y defectuosa de sus autores antes que una realidad construida por fases.

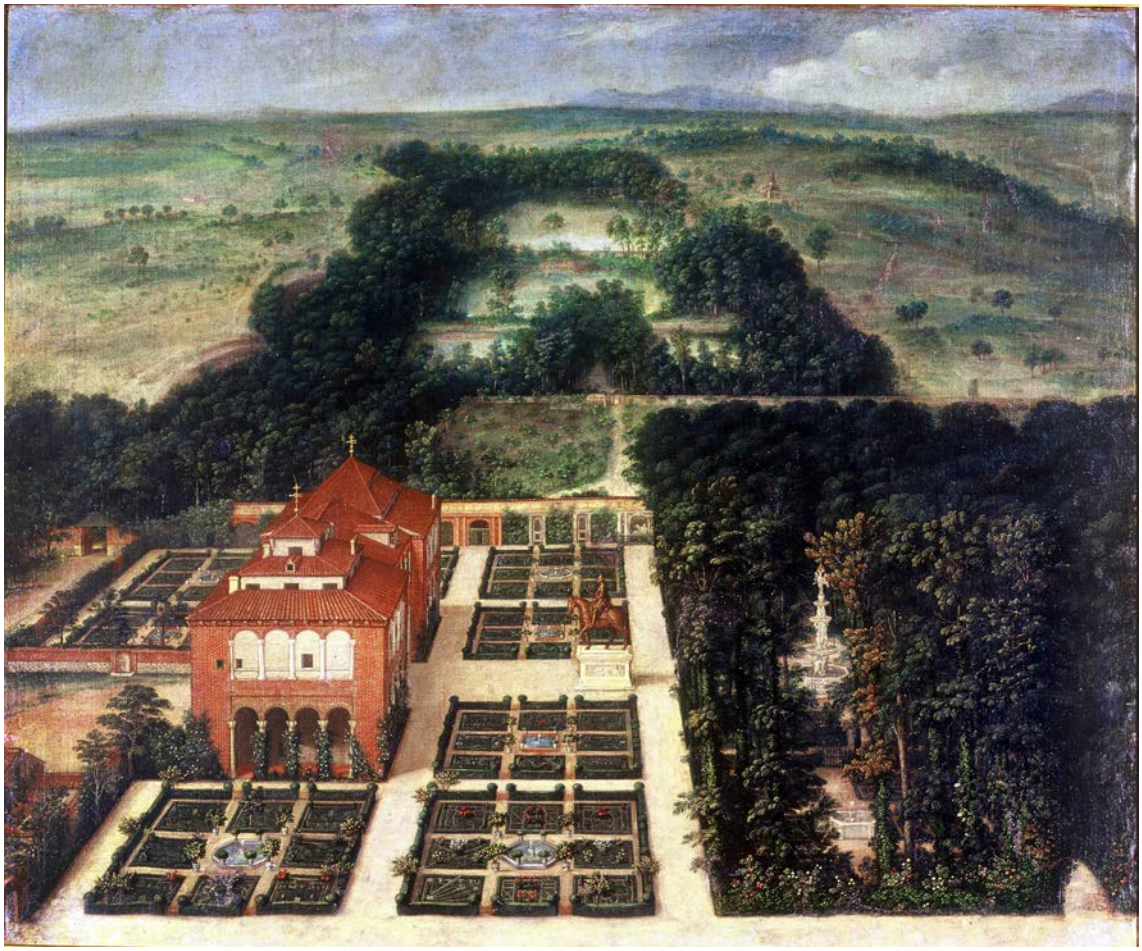


Fig. 125. Pedro Núñez del Valle, *La Casa de Campo*, 1637 (Museo de Historia de Madrid, depósito del Museo Arqueológico Nacional).

El conocido óleo que se expone en el Museo de Historia de Madrid, atribuido hasta ahora a Félix Castello (fig. 125)[94], fue realizado por Pedro Núñez del Valle entre

[94] NÚÑEZ DEL VALLE ROJO, Pedro, *La Casa de Campo*, propiedad del Museo Arqueológico Nacional (MAN), aunque depositado y expuesto en el Museo de Historia de Madrid (MHM), nº de inventario 3130, Madrid, *ca.* 1615-1656 según la ficha del museo, perfectamente fechado en julio-noviembre de 1637 e identificada su autoría por CRUZ YÁBAR, Juan María, «Las vistas de 'casas de campo de su magestad' para la Torre de la Parada. Autores, identificación y trayectorias», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LXI, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, pp. 145 a 198. Una segunda perspectiva de la Casa de Campo madrileña, considerada de autor anónimo hasta 2022, ha sido correctamente atribuida por Cruz Yábar a

los meses de julio y noviembre de 1637, más de un siglo después de la primera representación de Vermeyen, pero en él se aprecian los mismos volúmenes cuboides, con pequeñas diferencias en las cubiertas, y ofrece el interés de mostrar la fachada norte, no representada por ninguno de los autores anteriores.

El cuadro formaba parte de la colección de quince vistas de casas de recreo de la Corona (ampliada a dieciocho poco después), que se encargaron a los pintores Félix Castello, Jusepe Leonardo, Juan de la Corte y Pedro Núñez del Valle, todas ellas destinadas a la decoración de la Torre de la Parada. Se desconoce la información que le fue proporcionada a Núñez del Valle por el representante del rey, pues el encargo no incluía vistas de ojos y, según Cruz Yábar, tanto él como los otros tres artistas tuvieron que componer sus obras a partir de planos, modelos, apuntes o estampas anteriores, lo que pone en entredicho la fiabilidad de esta y otras representaciones de la serie: ¿la perspectiva de la Casa de Campo entregada por Núñez del Valle responde verdaderamente a su estado en 1637 o se trata más bien de una restitución realizada a partir de fuentes gráficas fiables, aunque desactualizadas? Volveremos sobre esa cuestión más adelante, pero, en cualquier caso, gracias al mayor detalle de esta vista es posible establecer concordancias entre las formas representadas y la estructura arquitectónica del edificio, apenas alterada respecto de lo construido en su etapa fundacional, algo que, por otra parte, se verifica en la documentación conocida y en la voluntad de Felipe II de conservar la casa de campo de un vasallo tan leal como el licenciado Vargas, incluida la heráldica de su linaje[95].

De acuerdo con lo representado por Núñez del Valle, la estructura portante del edificio difería de las constantes locales en el área toledana-madrileña (cajas de mampostería entre machones y verdugadas de ladrillo que sí se reconocen en las tapias y edificaciones auxiliares) y consistía en gruesos muros de carga en fábrica de ladrillo como único material, aligerados mediante arcos sobre columnas de mármol o caliza en sus tramos intermedios; posiblemente estuvo enfoscado y revocado en su primera etapa (así se advierte en las representaciones de Vermeyen y Wyngaerde), pero al

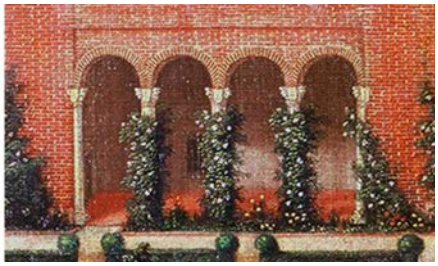
---

ACEVEDO, Manuel de, *Vista de los jardines de la Casa de Campo*, nº de inventario 1728, *ca.* 1625, y se expone en el mismo MHM, aunque pertenece al Museo Nacional del Prado (*vid.* CRUZ YÁBAR, «Manuel de Acevedo», disponible en el sitio web institutoestudiosmadrileños.es, sección Artífices de Madrid, consultado en 22 de agosto de 2023). Como veremos más adelante, las fechas de ejecución de ambas representaciones las sitúan en un mismo lapso temporal de apenas doce años que es incompatible con la diversidad de diseños de jardín que en ellas se exhibe.

[95] Así en QUINTANA DE PRADO, *A la muy antigua...*, fol. 285r: «... y entrando despues en ella su hijo el Rey don Felipe Segundo, pregutandole un Grande de los que le asistian, para que estavan alli las armas de los Vargas, respondio: dexadlas, que las que son de vasallos tan leales bien paresçen en casa de los Reyes».

parecer se le despojó de esa cobertura tras la intervención de Juan Bautista de Toledo, en contra de las formas y acabados constructivos que el arquitecto real tuvo ocasión de conocer durante su larga estancia en Florencia, Roma y Nápoles, donde lo común era recurrir al revestimiento de las fábricas a excepción de las partes realizadas en sillería y otras piezas labradas, si bien no faltan ejemplos itálicos en ladrillo visto con cerco de vanos y galerías realizados en mármol. Este cerramiento de ladrillo se constata en la vista de Núñez del Valle y en la despectiva descripción de Lorenzo Magalotti, publicada con motivo del viaje de Cosme III de Medici a España en 1668-1669: «Podría decirse que es un pedazo de casa construida toda ella de ladrillo, excepto las columnas de una mísera galería que está en medio de las dos alas del edificio»[96].





Figs. 126, 127 y 128. Casa de Campo de Madrid. Izquierda: pórtico de la Iglesia de la Torrecilla (desaparecida), con seis columnas que podrían proceder del palacete de los Vargas (fuente: blog de Rafael Pulido citado en nota *infra*). Centro: diseño de capitel cuatrocentista incluido en el *Codex Escurialensis* (fuente: https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/em/13133). Derecha: fragmento del óleo de Núñez del Valle con el pórtico lateral sur sobre capiteles similares, aunque de tipo heráldico (fuente: MHM, depósito del MAN).

En las fachadas cortas se comprueba la apertura del palacete mediante pórticos y galerías de cuatro vanos en arco, carpaneles ya cegados en lo alto y de medio punto en lo bajo sobre finas columnas de orden indeterminado con protagonismo de la heráldica –al parecer la de su fundador– en sus capiteles compuestos. De acuerdo con Pulido Fernández y De Vicente Montoya[97], seis de estas columnas fueron desmontadas por Francisco Sabatini en torno a 1773 y trasladadas hasta la iglesia de la Torrecilla, hacia 1788, para formar su pórtico delantero. La iglesia estuvo situada a poco menos de un

[96] MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia* (edición de Ángel Sánchez Rivero), Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, vol. I, Madrid, 1927, pp. 21-22.

[97] DE VICENTE MONTOYA, *La Casa de Campo...*, p. 51, y en su trabajo 2019, así como en https://lacasadecampo.es/2021/04/02/los-ultimos-dias-de-la-iglesia-de-la-torreclla-2/ (consultado en 1 de enero de 2023). En las fotografías anteriores a la destrucción de la iglesia, ocurrida en junio de 1937, se aprecian capiteles similares a los de tipo alcarreño del Renacimiento mendocino, relacionados por diversos autores con el *Codex Escurialensis*; sin embargo, no son visibles los escudos de los Vargas que se aprecian en el cuadro de Núñez del Valle, quizá porque las piezas fueron montadas con tales escudos hacia el interior del pórtico de la iglesia o porque se suprimió la parte heráldica.

kilómetro del palacete, hacia el oeste, pero fue destruida durante la Guerra Civil Española y, salvo restos arqueológicos pendientes de investigar, sólo se conservan fotografías. Si las columnas que se reconocen en estas imágenes proceden del antiguo palacete de los Vargas, el estudio de sus formas y dimensiones, así como del probable modelo «al romano» utilizado en ellas antes de 1520, ayudaría a completar la restitución gráfica del edificio en sus primeras etapas (figs. 126 a 128).

La planimetría antigua del palacete se reduce a las plantas baja y principal que se trazaron a finales del siglo XVIII, posible obra de Francisco Sabatini (según Rivera Blanco y De Vicente Montoya), sin duda relacionadas con las reformas que por entonces se realizaban en la Casa de Campo (figs. 120-121). La planta baja ofrece mayor información sobre la primitiva estructura del edificio, lo que, combinado con los detalles ya descritos a partir de las vistas de Vermeyen, Wyngaerde y Núñez del Valle, ayuda a restituir de forma bastante aproximada su verdadera planta y el alzado correspondiente (nuestra interpretación planimétrica en fig. 129). En estos planos históricos se confirman las proporciones y dimensiones generales del edificio, un rectángulo de 164 x 70 pies madrileños[98] (46 x 19,67 m), y su distribución en dos bloques laterales de planta cuadrada, salientes y unidos por un cuerpo central retranqueado, cada bloque de 70 x 58 pies (19,67 x 16,29 m), si bien con el bloque central algo más estrecho por el norte que por el sur (58 pies o 16,29 m, respecto de 64 pies o 17,98 m) para dejar mayor amplitud a los cuerpos de escalera, de modo que la *loggia* de acceso, con capacidad para acoger cuatro vanos, quedaba más reducida que la del jardín, probablemente con cinco en su primer estado.

[98] Reducimos a pies madrileños las dimensiones del edificio actual a partir de la planimetría de la Oficina Virtual del Catastro, cotejadas con las obtenidas en Iberpix/IGN y Google Maps. El pie madrileño, de 0,2810 m respecto de los 0,2786 m que corresponden al castellano, sería la unidad de longitud utilizada en la construcción del palacete de los Vargas y de otras obras posteriores en la Casa de Campo hasta 1568, cuando Felipe II decretó la unificación de las pesas y medidas para todo el orbe hispánico, y en concreto la vara de Burgos –es decir, la castellana– y su tercia parte o pie castellano como unidades de longitud. Acerca de esta y otras variantes métricas, *vid.* DE LA CUADRA BLANCO, Juan Rafael, «Génesis de las medidas de El Escorial. Heródoto y la cuestión del codo bíblico», en GONZÁLEZ ALARCÓN, María Teresa (coord.), *El Escorial: Historia, Arte, Ciencia y Matemáticas*, Madrid, 2011 (pp. 181 a 234), parcialmente disponible en https://www.delacuadra.net/escorial/jr-codo.htm (consultado en 8 de septiembre de 2020).

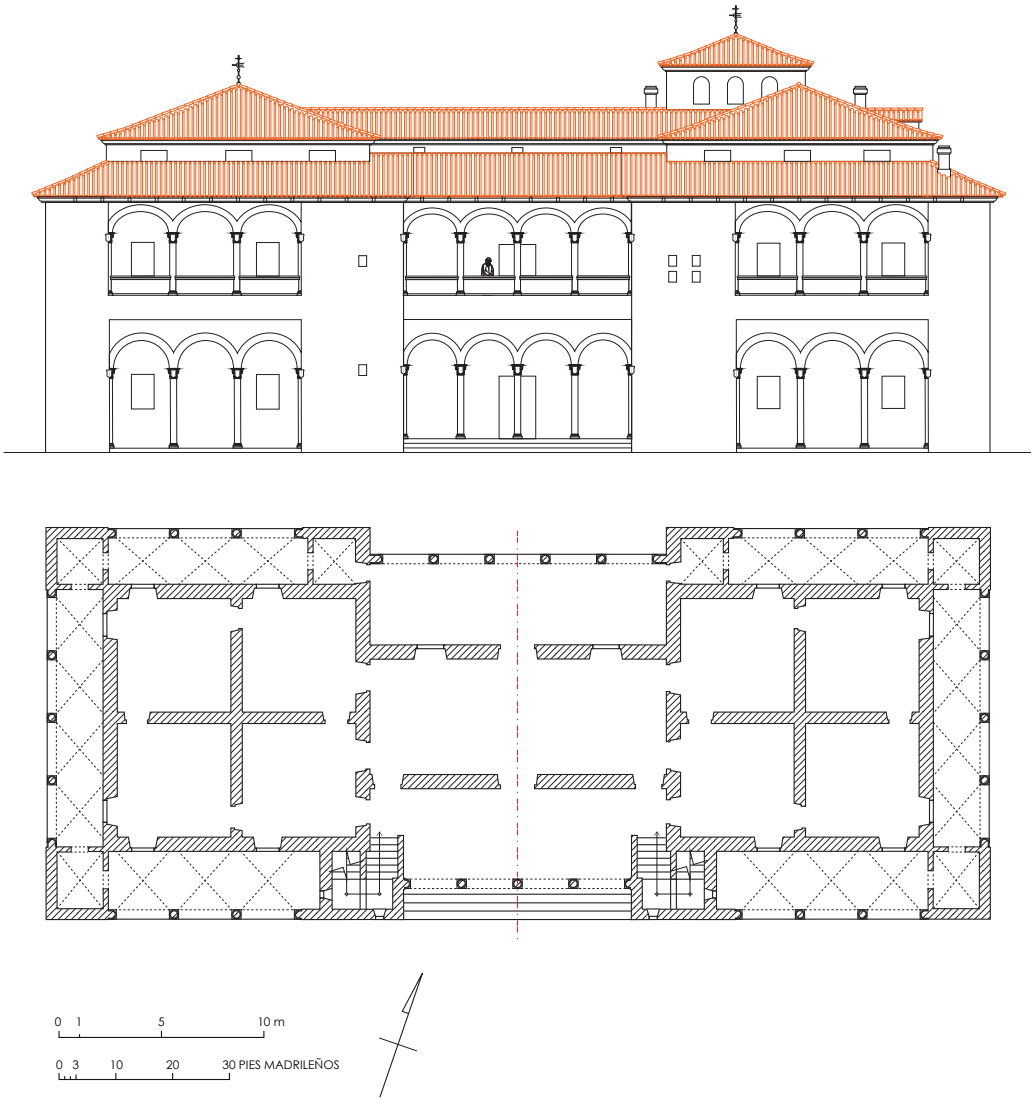
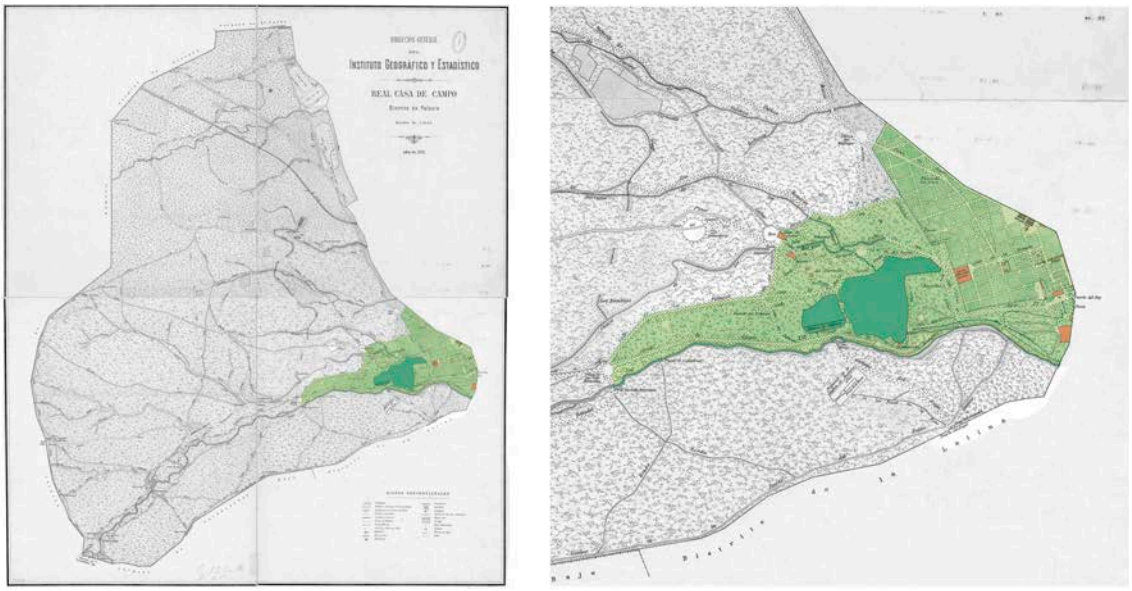


Fig. 129. Casa de Campo de Madrid. Planta y alzado principal del palacete (hipótesis de elaboración propia sobre el estado original del edificio, 2023).

También se reconocen las galerías perimetrales, aunque no en el número de vanos ni en el tipo de soportes (gruesos pilarones frente a las delgadas columnas originarias), sino en el ámbito que en su día cobijaron y con sus tramos de esquina, a modo de torrecillas de refuerzo, para servir de contrarresto al empuje de las arquerías y alojar posibles escaleras de servicio. Resulta muy característica la distribución cuatripartita de cada bloque lateral mediante muros de carga dispuestos en cruz, perfectamente reconocible en el bloque oriental, aun alterada por su parte de mediodía, y aparece ciertamente amputada en el bloque contrario al dejar espacio para una sala de proporción doble. Las mayores diferencias podrían registrarse en la distribución de los vanos, obviamente condicionados por las alteraciones en la organización de las estancias a lo largo de tres siglos, y en la localización de los huecos de escaleras, un

tanto caótica en las plantas dieciochescas; consideradas las vistas de 1534 a 1617-1650 y las semejanzas con el Château de Madrid, parece razonable situarlas en los macizos que flanquean la *loggia* de acceso y, quizá, en las torrecillas esquinadas[99], todo lo cual queda recogido en nuestra hipótesis gráfica de la figura anterior.



Figs. 130 y 131. Casa de Campo de Madrid. Izquierda: superficie de la propiedad al final de la etapa filipina, señalada en tono verde sobre el plano del parque a principios del siglo XX. Derecha: detalle del mismo plano (elaboración propia de 2020 sobre el plano del IGE de 1912, disponible en el sitio web del IGN).

En cuanto al conjunto de la villa, considerada como armónica integración de casa, jardines, huertas y espacios libres de prado y bosque, los testimonios gráficos y escritos son muy escasos para la etapa fundacional (singularmente las vistas de Wyngaerde) y mucho más abundantes para la etapa filipina, con nutrido registro de archivo que, sin embargo, presenta no pocas lagunas e imprecisiones en lo que se refiere a la extensión del predio. Tras la adquisición de numerosas parcelas de particulares en torno a la propiedad matriz de la familia Vargas, la Casa de Campo alcanzaría unas 90 hectáreas al final del reinado de Felipe II, según mostramos en las figuras 130 y 131, una aproximación gráfica realizada a partir de la propuesta de Pulido Fernández.

[99] Los planos conservados muestran una escalera en la torrecilla suroeste, pero en la planta del Château de Madrid sólo constan escaleras en las torres que flanquean las *logge* centrales y en las torrecillas intermedias de las fachadas cortas. Por otra parte, en los mismos planos se aprecia una tercera posición de las escaleras utilizando como caja la octava parte del bloque oriental, situación que se repite –ampliada a una cuarta parte– en edificios probablemente emparentados con el palacete de los Vargas como la Villa Marri en Busseto y el palacio de Cadalso de los Vidrios.

Los testimonios de viajeros completan la información disponible sobre esta villa de recreo, no todos tan significativos ni tan detallados como sería deseable; valga el ejemplo de la escueta descripción proporcionada por Bartolomé de Villalba en 1574, cuyo *alter ego*, el Pelegrino curioso, probablemente no pisó la Casa de Campo, a juzgar por la vaguedad de su discurso frente al detalle con que mostraba el jardín de Abadía por las mismas fechas (*vid.* subapartado 3.3.4):

> *Ansí, se salió y bajó hacia la Vega á ver la Casa de Campo, donde no hay poco que notar, y estará á tiro de honda de la Casa Real, en una fértil vega, con su rio y un prado deleitoso, donde hay muchas invenciones de figuras que echan agua, ninfas desnudas, jardinería, y gran numero de hiervecitas, hechas de diez mil maneras*[100].

En 1595, poco antes de finalizar el reinado de Felipe II, Diego Pérez de Mesa ofrecía una visión bastante más completa de la villa, aunque focalizada en la fascinación del autor por las grutas y las burlas de agua. Además de recrearse en su lúdico artificio, menciona la «alameda de grandissima recreacion» previa a la casa, el amplio espacio cercado y sus «repartimientos, muy linda arboleda y hermosissimos jardines, con mil diversidades de flores, y yervas» cuya variedad topiaria enumera:

> *... mil invenciones de las yervas, unas representan pastores con sus corderillos, otras peregrinos, o romeros, otras dan representación de nimphas, y otras de galeras, otras de castillos, y de otras infinitas cosas.*[101]

También se detiene en un intrincado laberinto nunca mencionado por otros autores y termina hablando de los «tres estanques de agua muy grandes, y muy apazibles unos apartados de otros a poco trecho, y los unos mas altos, que los otros», todos ellos habitados por abundantes pescados y muchos cisnes. Buena parte de lo descrito por Pérez de Mesa coincide con lo conocido y documentado, pero no precisamente la diversidad figurativa y vegetal de los jardines, tan diferente de lo representado en las dos pinturas de *ca.* 1625-1637, a su vez contradictorias entre sí: ¿se

---

[100] VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y grandezas de España*, manuscrito 84 en BIBLIOTECA DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID, BSCVA, fols. 209v-210r (ofrecemos su correspondencia en la edición de Pascual de Gayangos, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1886, pp. 158-159). En cuanto a la fecha, aunque en el colofón del manuscrito consta 1577, la cronología de los hechos históricos mencionados en el texto permite deducir su correspondencia con un viaje realizado por el autor en 1573, según se argumenta en CAMPO, Victoria, «De lectores y lecturas: la *Respuesta* de Fr. Tomás de Quixada en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba», en *Studia Aurea*, Actas del III Congreso de la AISO, vol. I, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 248-249 y n. 10.

[101] MEDINA, Pedro de, y PÉREZ DE MESA, Diego, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, libro segundo, Alcalá de Henares, 1595, fols. 205-206.

desmantelaron aquellas figuras de 1595 para implantar los diseños de Serlio visibles en el cuadro de Acevedo o los castillos y leones que se muestran en el óleo de Núñez del Valle?, ¿hasta qué punto son invenciones de sus respectivos autores?

Mayor interés ofrecen los versos de Lope de Vega en su comedia *La gallarda toledana* (escrita en 1603), con parecido detalle a su *Descripción del Abadía*, aunque menos extensa, e idéntico valor objetivo a pesar de sus tropos y figuras poéticas: Lope se refiere a la ubicación de la casa, «aunque pequeña, lustrosa» y situada frente al suntuoso palacio real; al jardín con sus «hermosos cuadros de la primavera» vestidos de mirtos, arrayanes, ajedreas, romeros, tomillos y un variado cortejo floral «cebando los libres ojos / en violetas, en narcisos, / rosas, azucenas, salvias, / retamas, claveles, lirios»; a las grutas o salas de agua con paredes vestidas de hiedra junto a la «cueva antigua / y el dios del agua marino», flaqueado por las ninfas en sus nichos de mármol; a las numerosas fuentes y, entre ellas, la grande «que de Italia / trujeron a Carlos Quinto» (la Fuente del Águila), sin olvidar la conocida como Fuente de la Artillería y sus juegos acuáticos; a ciertos cenadores y caminos, más cuadros con frutales y, finalmente, a los estanques con sus cisnes y pescados (figs. 132 a 134)[102].



Figs. 132, 133 y 134. Casa de Campo de Madrid. Algunos de los componentes descritos por Lope de Vega en 1603 (jardines y fachada de las grutas cubierta de hiedra, cueva con el dios de las aguas y Fuente del Águila), representados en el cuadro de Núñez del Valle (MHM, depósito del MAN, 1637).

Dos décadas más tarde, en la primavera de ese mismo año, algunos de los elementos evocados en la comedia de Lope llamaron la atención de Cassiano dal Pozzo, secretario y acompañante del cardenal legado Francesco Barberini en su viaje

[102] La datación de la comedia ha sido establecida entre enero y noviembre de 1603 por FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, nº 8, Barcelona, 2014, pp. 277 a 314 (p. 283). Lope también incluye numerosas referencias en otra obra posterior ambientada, precisamente, en la Casa de Campo: *Lo que pasa en una tarde*, Madrid, noviembre de 1617 (*vid.* BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, BNE, signatura: Res/92).

por España. De su primera visita a la Casa de Campo, fechada en 9 de junio, deja un relato poco favorecedor para el lugar, cuya casa considera «bastante ordinaria y rústica», dotada de «una pequeña galería con tres o cuatro arcos» (en realidad eran cuatro), pero ofrece algunas novedades de valor apenas consideradas por los estudiosos: concreta las dimensiones del jardín, «como Piazza Navona de largo, pero más ancho»[103], con compartimentos «adornados [...] como los parterres franceses» y «un Jesús María (*sic*) muy bien hecho»; una fuente «semejante a la de Marforio en Campidoglio, hecha de estuco» (se refiere a la Gruta del «Dios de las Aguas», sobre la que volveremos más adelante); otra «de plomo, en forma de Castillo» con burlas de agua en sus torres y galería que «recuerda a la fontana del Belvedere del príncipe de Polonia» (es decir, la Fuente de la Artillería, de la que también trataremos); y calles de «olmos revestidos de yedra» (perfectamente representados en los cuadros de Acevedo y Núñez del Valle), además de los tres estanques (cinco en realidad) rodeados de bosques y abundante fauna pajarera[104]. En relación con el testimonio de Dal Pozzo hay que considerar la relación de casas reales elaborada por el arquitecto real Juan Gómez de Mora en 17 de junio de ese mismo año, donde consta una escueta referencia a la Casa de Campo madrileña:

> *En Madrid tiene el Rey una recreación, a la otra parte del río Mançanares, que se llama la Cassa de Campo, en que tiene vna cassa pequeña y apposentos de officinas, jardines, guertas, fuentes, estanques y sitio en que se caçan conejos, que se be desde el Alcáçar.*[105]

Un nuevo documento gráfico, de gran interés y bien conocido, viene a complementar los testimonios escritos mediada la centuria: el conocido *Plano de Madrid* de Pedro de Teixeira[106], publicado en 1656, que en cuatro grandes hojas muestra los

[103] Dal Pozzo calibró bien las dimensiones, pues la anchura media de Piazza Navona es de casi la mitad que el jardín filipino (unos 54 m), pero su longitud es sólo algo menor (unos 250 m).

[104] DAL POZZO, Cassiano, *Il diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, edición de Alessandra Anselmi, Aranjuez, 2004, aunque tomamos las citas de SIMÓN DÍAZ, José, «La estancia del cardenal legado Barberini en Madrid el año 1626», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 17, Madrid, 1980 (pp. 199-200, fols. 65v-66r en el manuscrito).

[105] GÓMEZ DE MORA, Juan, *Relacion de las cassas que tiene el Rey de España, y de algunas de hicieron traças, que se an de ber con esta relacion*, manuscrito depositado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), signatura Barb. Lat., 4372, Madrid, 17 de junio de 1626, fol. 6v (disponible en el sitio web oficial de la BAV https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4372?ling=it, consultado en 9 de diciembre de 2019).

[106] TEIXEIRA ALBERNAZ, Pedro de, *Mantua Carpetanorum, sive Matritum Urbs Regia*, Amberes, 1656, grabado por Salomon Saverij a partir del trazado de Teixeira (manejamos la versión digitalizada a partir del ejemplar del MUSEO NAVAL, MN, A-10062, disponible en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, http://bvpb.mcu.es, consultada en 17 de agosto de 2020).

dos tercios orientales de la Casa de Campo en tiempos de los Austrias (fig. 135). El plano es minucioso y contiene gran detalle en la caracterización ambiental de la villa, aunque su autor incurre en algunos defectos gráficos y de identificación y es probable que contenga errores en la alineación de los estanques respecto del área de huerta y jardines, como veremos más adelante.



Fig. 135. Casa de Campo de Madrid. Fragmento del *Plano de Madrid* de Pedro de Teixeira con el conjunto de la villa de recreo en 1656 (fuente: BNE / BDH).

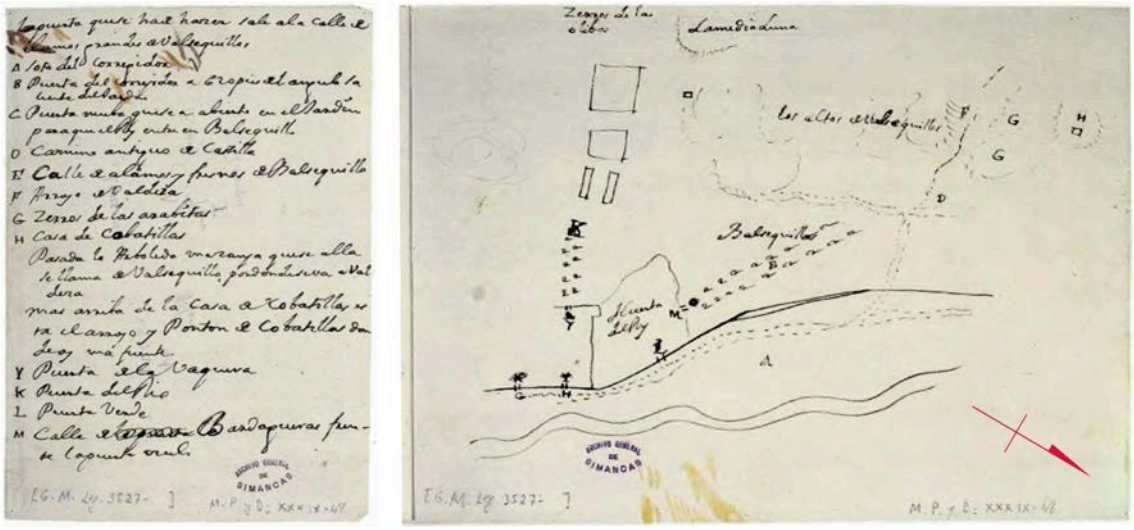
En su reseña de 1668-1669 como acompañante del *granduca* Cosimo III de Medici, Lorenzo Magalotti también infravalora deliberadamente lo que alcanzó a ver en la Casa de Campo y aporta algunos datos interesantes: confirma el acceso a través de un «paseo corto que conduce a la Casa del Rey», que compara con la de cualquier propietario acomodado en la Toscana; deja constancia de la *loggia* central del edificio como «mísera galería» en medio de su fachada de ladrillo; el jardín cercado posterior, a la sombra de altos árboles y con la gran fuente de tazas en su centro, aunque sin agua; la estatua ecuestre de Felipe III regalada por otro *granduca* Medici; y las hermosas vistas hacia el Real Alcázar, el río y el perfil de la ciudad formando «una mezcla agradable de ciudad y de campo»[107].

De la primera década de la nueva dinastía borbónica, en 1707, se cuenta con una breve referencia escrita por Juan Álvarez de Colmenar y un grabado del holandés Van der Aa que ilustra de forma grandilocuente el Jardín del Caballo y su inmediato del Ochavado, presidido por la Fuente del Águila (nos ocuparemos de este elemento más adelante). El texto no aporta grandes novedades sobre el estado de la Casa del Campo a principios del siglo XVIII, aunque registra, como datos de interés, el aspecto

[107] MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III...* , pp. 21-22 en la edición de Sánchez Rivero.

descuidado del edificio principal, la Fuente de la Artillería y su funcionamiento, la *ménagerie* o casa de fieras en la parte dedicada a parque (obviamente la Leonera), las plantaciones de robles en torno a uno de los estanques, el cercado de muros en todos ellos, la disponibilidad de una góndola para los paseos del rey y las umbrías arboledas[108].

Otro testimonio gráfico y escrito, anónimo de mediados del siglo XVIII (figs. 136-137)[109], muestra parte del territorio ocupado por la Casa de Campo en tiempos de Carlos III, incluidos sus cuatro estanques principales, e incluye referencias toponímicas todavía reconocibles que sitúan los límites más orientales y septentrionales de la propiedad: los cerros de las Olivas y de las Arabitas (hoy Garabitas), la Media Luna, la casa de Cobatillas con su arroyo, pontón y fuente, los altos de Valsequillo, el arroyo Valdeza, la Huerta del Rey (aneja al Reservado Chico), referencias a los jardines y a las puertas Verde y Azul, del Corregidor, del Río, de la Vaquera y Nueva; además, aparece representado el río Manzanares y dos alamedas rectilíneas, la de Valsequillo al norte y la que conducía hasta los estanques, al oeste. Volveremos sobre este croquis cuando estudiemos la configuración del sistema hidráulico.



Figs. 136 y 137. Casa de Campo de Madrid. Croquis y anotaciones manuscritas anónimas con el sector oriental de la villa de recreo y los cuatro estanques construidos en la década de 1560 (fuente: ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, AGS, MPD, 39, 048, diciembre de 1750; añadimos en rojo la verdadera orientación del croquis).

[108] ÁLVAREZ DE COLMENAR, Juan, *Delices de l'Espagne & du Portugal…*, Casa de Pieter Van der Aa, Leiden, 1707 (grabados de Pieter Van Der Aa).

[109] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Mapas, Planos y Dibujos, MPD, 39, 048, *Dibujo de parte del Real Sitio de la Casa de Campo de Madrid en donde se demuestra el lugar donde se puede abrir una nueva puerta para abreviar el camino*, Madrid, diciembre de 1750.

También reportan datos relevantes las descripciones de Antonio Ponz (1776) y de Jean-François Peyron (1777-1778). La primera ha sido ampliamente citada por los estudiosos de la Casa de Campo por su detalle y objetividad, valiosa también por reseñar ciertos elementos desaparecidos, como las cuatro fuentes con alegorías fluviales (de las que nos ocuparemos más adelante), la pormenorizada écfrasis de la Fuente del Águila (de especial interés antes de su localización y reconstrucción) y las obras de arte reunidas en el edificio; en la segunda destacaba su autor la belleza del entorno frente a las condiciones del palacete, pequeño y muy descuidado, aunque con buenas obras artísticas en su interior, así como «plusieurs belles fontaines, quelques statues bien executées, des allées charmantes, où l'on trouve de la fraîcheur, de la verdure, et sur-tout la plus profonde solitude»[110].

Ambos testimonios coinciden con una etapa de reformas y obras de nueva planta a cargo de los arquitectos Francisco Sabatini y José de la Ballina, aunque ni Ponz ni Peyron se refieren a ellas. Afortunadamente se conserva documentación sobre estas obras en el Archivo del Palacio Real, estudiada por De Vicente Montoya, que permite conocer su alcance en varios puntos de la villa: conclusión de la cerca de la recién ampliada propiedad –con sus nuevas puertas y rejas al paso de los arroyos–, acueductos, pontones y puentes –algunos tan singulares como el de la Culebra–, las iglesias de la Torrecilla y de Rodajos, mejoras en las casas de guardas, en la Faisanera y en el estanque mayor, acueducto en la Huerta de la Partida, etc.[111]. Por lo que respecta a la casa, en su informe de 1773, Sabatini reconocía dos etapas constructivas que parecen corresponderse con las promovidas sucesivamente por Francisco de Vargas y por Felipe II:

> *... las cuatro fachadas estan con bastante desplomo a causa de que se ve que para darle mas extension y formar los corredores o galerias de lo vajo y principal como su escalera, lo añadieron a la obra antigua posteriormente sin atravesar las maderas de los suelos tirantes y estribos de lo nuevo a lo viejo pues solo hicieron unas entradas de cuatro dedos o cinco en las paredes viejas y con el empuje de las armaduras y peso de los suelos se han ido desquiciando.*[112]

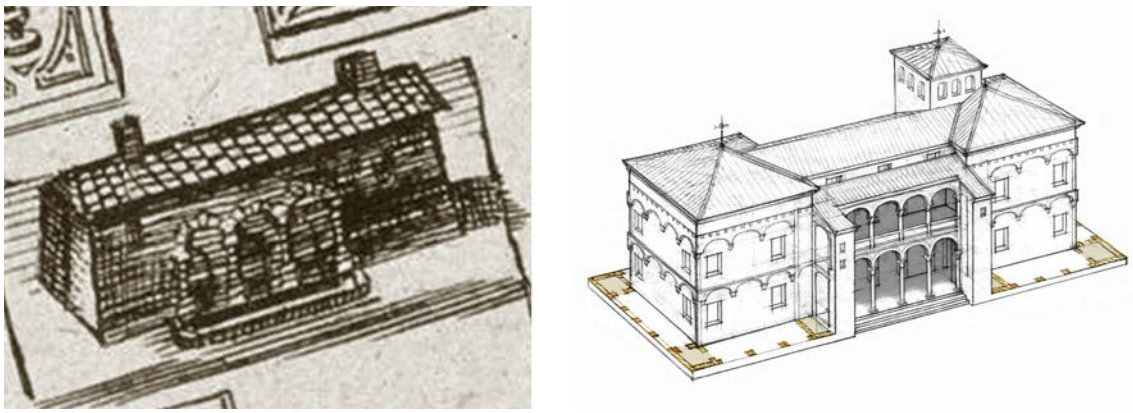
[110] PEYRON, Jean-François, *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 & 1778*, t. II, Londres, 1782, pp. 89-90. Nuestra traducción: «varias fuentes hermosas, algunas estatuas bien ejecutadas, paseos encantadores donde se encuentra la frescura, la vegetación y, sobre todo, la más profunda soledad».

[111] La aportación de Sabatini en la Casa de Campo ha sido estudiada y justamente reivindicada por DE VICENTE MONTOYA, *La Casa de Campo...*, pp. 39 a 84, y más ampliamente en su trabajo inédito de 2019.

[112] ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Sección Patrimonio, Casa de Campo, leg. 10, *Informe de Francisco Sabatini*, Madrid, 1773 (publicado por DE VICENTE MONTOYA, *La Casa de Campo...*, pp. 179-180).

Estas consideraciones resultan un tanto contradictorias con lo conocido por otras fuentes, pues, como vimos, la estructura de las galerías se muestra abovedada en uno de los dibujos de Wyngaerde (la vista acuarelada), lo que excluiría los endebles forjados de madera documentados por Sabatini; por otra parte, es improbable que Juan Bautista de Toledo decidiera sustituir un sistema tan sólido como las bóvedas de ladrillo por carpinterías de ejecución defectuosa. Esta contradicción posiblemente pueda explicarse por una torpe reforma, hasta ahora no documentada, cuyo registro de archivo habría que buscarlo en la etapa de mayor abandono de la propiedad, *ca.* 1630-1724, cuando el uso cortesano de la Casa de Campo fue decayendo en favor del Buen Retiro, o por desinterés de los primeros Borbones: es la opción que mejor se ajusta a los datos conocidos sobre la evolución del edificio, conciliando datos históricos que, por ahora, resultan incompatibles.

Los testimonios de Cassiano dal Pozzo en 1626 y Lorenzo Magalotti en 1668-1669 muestran un palacete con una pobre y única galería de tres o cuatro arcos, algo que no se habría producido si el edificio mantuviera las llamativas aperturas en la totalidad de sus fachadas, precisamente lo que más había llamado la atención de visitantes anteriores, como la condesa de Salinas antes de 1520 o el mismo rey de Francia entre 1525 y 1526: ¿por qué señalar un detalle de tan escasa entidad en un edificio que multiplicaba por siete sus pórticos y corredores, nada menos que veintinueve vanos entre columnas en todas sus fachadas? Sin duda porque ya no existían, tal como se registra en el plano de Pedro de Teixeira, en cuya representación simplificada se verifica la misma mísera galería de tres arcos (cuatro en realidad) reseñada por Dal Pozzo y Magalotti (figs. 138 y 139).



Figs. 138 y 139. Casa de Campo de Madrid. Izquierda: estado del palacete en 1656, tal como se muestra en el plano de Teixeira. Derecha: hipótesis sobre el mismo estado considerando sus características constructivas, una vez desaparecidas las galerías perimetrales de los bloques extremos, que se muestran en tono sepia al nivel de sus cimientos (elaboración propia, 2023).

Esa circunstancia explicaría la necesidad de su reconstrucción en algún momento entre 1669 y 1773, esta vez tan defectuosa y liviana como se acredita en el informe de Sabatini y, desde luego, muy diferente de las bóvedas de ladrillo originales, desaparecidas antes de 1626. La pérdida de estas galerías sólo pudo ocurrir por efecto de algún siniestro de gran alcance, como un incendio (recordemos el caso del propio Alcázar madrileño en 1734) o una de las periódicas avenidas del río Manzanares, capaces de arruinar por dos veces el puente de Toledo entre 1660 y 1680. Puesto que la vista de Núñez del Valle de 1637 puede ser una recreación sobre el estado original del edificio, el devastador episodio hubo de producirse en un lapso más amplio, como mínimo entre la fecha de las vistas de Wyngaerde, de 1562, y la descripción de Cassiano dal Pozzo de 1626, posiblemente alguna riada posterior a la fecha de instalación de la estatua ecuestre de Felipe III[113], bien documentada en enero de 1617. Así, la pintura de Núñez del Valle vendría a restituir la imagen primitiva del edificio y sus jardines antes de la desaparición de las galerías circundantes, ejecutada a partir de una documentación planimétrica y gráfica que cabe suponer fiable.

El palacete de los Vargas: ¿filiación hispánica o itálica?

La planta hipotética que hemos propuesto (fig. 129) presenta algunos rasgos comunes con la casa hispánica de recreo, de la que el palacete de los Vargas supondría una interesante variación, pues, *aparentemente*, muestra el mismo esquema de galerías entre cuerpos macizos que venimos estudiando desde sus antecedentes tardo-antiguos y medievales. Luis de Vicente defendió esta posibilidad en 2021, considerando que el palacete primigenio (fig. 140) sería el resultado de duplicar y unir mediante pórticos dos torres o bloques de planta cuadrada y que sólo después, *ca.* 1520, se agregarían nuevos pórticos y galerías en torno a cada bloque hasta adoptar un aspecto semejante a edificios como la Torre de la Parada en El Pardo o la Torrecilla, en la misma Casa de Campo madrileña, una argumentación que no compartimos[114].

[113] La importancia de la estatua en la composición apunta a un propósito conmemorativo del cuadro, posiblemente de carácter retrospectivo, que ha sido señalado por REDONDO CANTERA, María José, «Una fuente italiana para el emperador: la Fuente del Águila (1539)», en HELMSTUTLER DI DIO, Kelley, y MOZZATI, Tommasso (eds.), *Artistic circulation between Early Modern Spain and Italy*, Routledge, Nueva York y Londres, 2020 (pp. 78 a 98). Recordemos que son fechas próximas a las de algunas riadas bien conocidas en España, como las tristemente famosas de Santa Lucía (13 de diciembre de 1617) y de San Policarpo (26 de enero de 1626).

[114] A estos ejemplos se podría añadir la ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro (considerada, curiosamente, entre las casas de recreo de la Corona en 1637), aunque todos ellos responden a un modelo propio de los siglos XVI y XVII, durante los reinados de los primeros Austria, y no del tardo-gótico o del primer Renacimiento hispano, de ahí nuestra discrepancia.



Fig. 140. Planta de Luis de Vicente sobre el estado del palacete de los Vargas antes del hipotético adosado de pórticos y galerías en las fachadas de los bloques laterales (De Vicente Montoya, 2021).

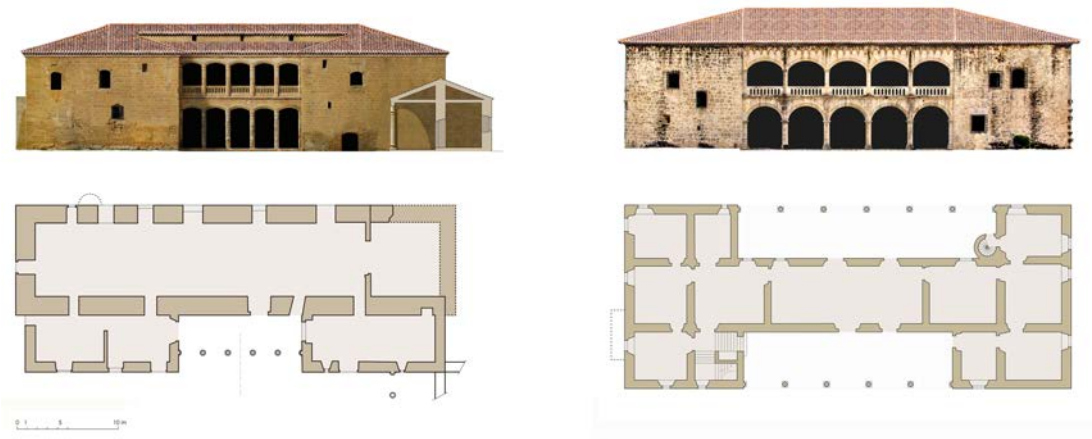
Por estas características, tan genéricas como imprecisas, el ejemplar madrileño ha sido considerado un eslabón más en la secuencia de casas de recreo españolas y americanas. Así, para explicar su genealogía, Rivera Blanco se remonta a un modelo tan influyente como la Huerta del Rey en Toledo (vulgo Galiana) y a los palacios de los Toledo-Ayala en Mancera de Abajo, de Diego Colón en Santo Domingo y de Hernán Cortés en Cuernavaca, todos dentro de la tradición española de los «pabellones laterales [...] unidos por un cuerpo central en el que se disponen las galerías miradores»[115]. También Navascués Palacio, Ariza Muñoz y Tejero Villarreal remiten a la tradición hispánica a la hora de interpretar el edificio antes de la etapa filipina, con ejemplos más o menos próximos como los palacios rurales de Cadalso de los Vidrios y Saldañuela en Sarracín[116]. A su vez, Marías Franco añade a estos elencos otros posibles precedentes hispano-islámicos (palacios de Comares, El Partal, Darabenaz), proto-renacentistas mendocinos (galerías de los palacios del Infantado en Guadalajara y de Medinaceli en Cogolludo)[117] y ejemplos posteriores como el palacio de los Enríquez en Baza, de los Ulloa en Mota del Marqués y de los Velasco-Tovar en Berlanga de Duero –

[115] RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 114 y n. 49.

[116] NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo...», p. 144.

[117] A este par de obras se puede añadir la galería del jardín en la Casa del Cordón en Burgos, la primera entre las iniciativas mendocinas, aunque todavía de carácter tardo-gótico, y la de las casas principales del cardenal Pedro González de Mendoza en Guadalajara, iniciadas en torno a 1490 y ya desaparecidas (acerca de esta última obra, *vid.* ROMERO MEDINA, Raúl, «La casa del cardenal Mendoza en Guadalajara. Una traza del arquitecto Lorenzo Vázquez con la colaboración de canteros tardo-góticos valencianos y maestros moros aragoneses», en AA. VV., *Actas del XII Encuentro de historiadores del Valle del Henares*, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 2010, pp. 1 a 21, y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «La sucursal del Banco de España en las casas del cardenal Mendoza en Guadalajara (1886-1932). Documentos y planos del AHBE», en AA. VV., *Actas del XVII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Diputación Provincial de Guadalajara, Guadalajara, 2022, pp. 375 a 398).

en su mayor parte tratados en nuestra investigación– e incorporando una referencia de gran interés por su proximidad temporal y geográfica, así como por el empleo de mármoles genoveses, aunque ya desaparecida: la casa-palacio de Hernando de Vega en Villarejo de Salvanés (Madrid), una obra vinculada a la Encomienda de Santiago que se inició en 1515 y contó con la intervención simultánea o sucesiva de los maestros lombardos Cristóbal, Lorenzo y Nicolás de Adonza[118]. Sorprendentemente, Marías admite la filiación itálica del Château de Madrid a partir de modelos como Poggio a Caiano, Poggio Reale, la villa proyectada por Leonardo da Vinci para Charles d'Amboise en Milán o las realizadas por Peruzzi para los Chigi[119], pero no explicita ese mismo vínculo para el palacete que, según su parecer, habría inspirado la obra parisina. Tan sólo Morán y Checa aluden a un indeterminado «tipo de villa favorito entre los italianos»[120], aunque sin aportar ejemplos, para explicar las peculiaridades del problemático palacete de recreo de los Vargas.



Figs. 141 y 142. Planta y alzado de los palacios-villa de Casalarreina (izquierda) y Santo Domingo (derecha) mostradas a la misma escala (elaboración propia, 2019-2022).

[118] Son muy escasas las referencias sobre esta residencia urbana y sobre sus artífices transalpinos, aportadas por diversos autores entre los que cabe citar a AZCÁRATE RISTORI, José María, «Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés durante la primera mitad del siglo XVI», pp. 89 a 159 (pp. 96 ss. y documento transcrito en pp. 157-158); CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, «El mecenazgo y el palacio de los señores de Grajal de Campos», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. 59, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 295 a 312 (pp. 299 y ss.); y MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «Un muy temprano foco de cantería: maestros norteños en el valle del Henares en torno al año de 1500. La conexión italiana», en REDONDO CANTERA, María José (coord.), *El arte de la cantería. V Centenario del nacimiento de Rodrigo Gil de Hontañón*, actas del congreso celebrado en diciembre de 2000, Centro de Estudios Montañeses, Santander, 2003, pp. 208 a 219 (pp. 211 y ss.), entre otros trabajos del mismo autor.

[119] MARÍAS FRANCO, «De Madrid à Paris...», p. 27 y 33.

[120] MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, p. 75.

Por la temprana cronología del edificio madrileño, no cabe considerar como precedentes algunos de los ejemplos propuestos por estos autores: el palacio de Berlanga no consta antes de 1521, el de Cuernavaca fue iniciado en 1526, el de Cadalso de los Vidrios se documenta sólo desde 1534, el de Mota del Marqués desde 1540-1541 y el de Saldañuela dataría de mediados de aquel siglo a excepción de su torre tardo-medieval. Sin embargo, otros ejemplos anteriores, perfectamente explicables desde la tradición hispánica, presentan importantes similitudes: sería el caso del palacete de El Bosque de Béjar si se confirma nuestra hipótesis sobre la presencia de doble galería entre mediados del siglo XV y 1567, la casa de placer del «Bosque cabo la villa» en Benavente (*ca.* 1459-1494), el palacio rural de Buengrado construido por los duques de Alburquerque (*ca.* 1471-1520), la Casa de la Vega en Gamonal (*ca.* 1484-1492), la parte residencial del castillo de Castronuevo en Rivilla de Barajas (*ca.* 1489-1512), el citado palacio rural de Mancera de Abajo (*ca.* 1498-1502), el palacio-villa de Casalarreina (*ca.* 1500-1515) o el edificado por Diego Colón en Santo Domingo (*ca.* 1510-1514), este último ejemplo con parecidas proporciones y dimensiones que la casa de los Vargas y con galería de dos alturas en las fachadas mayores (figs. 141-142), un rasgo distintivo que el edificio madrileño exhibía con insistencia en todos sus alzados desde un esquema planimétrico en buena parte diferente.

En nuestra opinión, y sólo en lo que atañe a la planta del palacete, las precisas analogías habría que buscarlas en villas de impronta medicea como la de Poggio a Caiano (*ca.* 1485-1520 en la etapa que aquí nos interesa) e incluso Poggio Reale en Nápoles (*ca.* 1487-1494), ambas vinculadas a las ideas estéticas de Lorenzo el Magnífico y puestas en manos de sus principales arquitectos, Giuliano da Sangallo y Giuliano da Maiano, pero también en ejemplos probablemente derivados de ellas, como el palacio con cuatro torres proyectado y llevado a término por Andrea Sansovino para el rey de Portugal (*ca.* 1492-1495), el proyecto de villa diseñado por Leonardo da Vinci para el gobernador de Milán, Charles D'Amboise (*ca.* 1506, no realizado), y la Villa Marri en Busseto (*ca.* 1518)[121]. Además de los intercambios arquitectónicos con Nápoles y Lisboa,

[121] Sobre la villa de Poggio a Caiano se dispone de abundante bibliografía, con aportaciones parciales de autores como Ackermann o Acidini y monografías como las de FOSTER, Philip Ellis, *La villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Poggio a Caiano, 1992, y la más reciente de GALETTO, Guido, *La villa medicea di Poggio a Caiano, tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Bacciochi*, Roma, 2018 (en particular el capítulo I, «La storia della villa di Poggio a Caiano»). También es nutrida la bibliografía sobre Poggio Reale, de gran interés en general (*vid.* estudios de Hersey, Pane, Marshall, Frommel, Aníbarro, Nocilli, Lenza, Toscano, Di Mauro, Visone, etc.), pero ya superada por la reciente obra de MODESTI, Paola, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Leo S. Olschki editore, Florencia, 2014. El proyecto de Leonardo ha sido estudiado por FROMMEL, Sabine, «Leonardo and the Villa of Charles d'Amboise», en PEDRETTI, Carlo (coord.), *Léonard de Vinci et la France*, Campi Bisenzio, 2009 (pp. 117 a 125),

conviene recordar aquí otro ejemplo de difusión de la villa medicea que refuerza nuestro argumento: la exportación del modelo mediante una réplica del proyecto de Giuliano da Sangallo enviada en noviembre de 1492 por Piero de Medici, hijo del recién fallecido Lorenzo, a Ludovico Sforza, duque de Milán[122]: ¿pudo producirse un hecho semejante en España?

Como enseguida veremos, el palacete de los Vargas presenta significativas relaciones formales con el edificio residencial de Poggio a Caiano en lo que se refiere a su planta (considerando sólo las estancias delanteras) y difiere radicalmente en los alzados, caso idéntico al que hemos planteado para el aposento de Yuste respecto de su modelo flamenco y al del Château de Madrid respecto de la Casa del Campo primigenia, de forma que el aspecto externo de cada edificio, confiado a la praxis de artífices locales, acabó alterando la percepción sobre su origen.

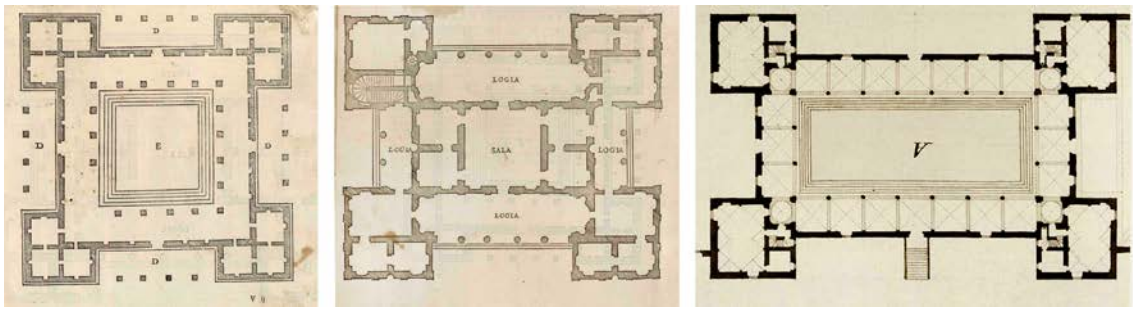
Las semejanzas con Poggio Reale son menos evidentes y no pocas las diferencias: distintas dimensiones y proporciones, patio con arcadas y graderío en el edificio napolitano frente a tramos porticados perimetrales en el madrileño (es decir, su figura inversa), aunque con parecida distribución en los bloques extremos que delatan un modelo común; curiosamente, la incorrecta versión de Poggio Reale publicada por Serlio en el *Terzo Libro* de su tratado, tan diferente del levantamiento de Vanvitelli de 1776 (figs. 143 a 145)[123], presenta mayores semejanzas con el palacete de los Vargas al incluir galerías exteriores entre cuerpos laterales y una distribución de los mismos en estancias de igual forma y superficie, pero su influencia es imposible por haberse conocido sólo desde 1540, veinte años después de quedar documentado el edificio madrileño.

---

que incluye una interesante restitución gráfica, no exenta de incongruencias, en la que basamos nuestra hipótesis planimétrica de la fig. 146. Acerca de la Villa Marri, *vid.* referencias de Alberto Faliva en notas siguientes.

[122] GALETTO, *La villa medicea di Poggio a Caiano...*, sin paginar (nota 90).

[123] SERLIO, Sebastiano, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia,* fol. LXXVIII, *editio princeps* a cargo de Francesco Marcolini, Venecia, 1540. La semejanza, aunque de imposible correlación, nos fue sugerida verbalmente por Miguel Ángel Aníbarro en 2013.



Figs. 143, 144 y 145. Poggio Reale, Nápoles. Izquierda: planta del palacete en la errónea planimetría de Serlio (*Terzo Libro*, 1540). Centro: variante diseñada y publicada por el autor en el mismo volumen. Derecha: planta trazada por Carlo Vanvitelli en 1776 (las dos primeras imágenes proceden de la edición española de 1573, realizada a partir de la de Francisco de Villalpando de 1552, disponible en la BNE / BDH; la tercera imagen se toma de MODESTI, *Le delizie ritrovate*..., 2014).

La villa proyectada por Leonardo también es deudora de los esquemas compositivos de Poggio a Caiano y Poggio Reale en la distribución de las estancias vivideras (cuatro bloques esquinados en torno a un salón central), e incluso de la villa Chigi junto al Tíber (La Farnesina, recién iniciada entonces) por el protagonismo de los frentes porticados o la posición de la escalera, entre otras posibles influencias, y sus fachadas muestran interesantes puntos en común con el palacete de los Vargas en la hipótesis gráfica de Frommel y De Leo (fig. 146).

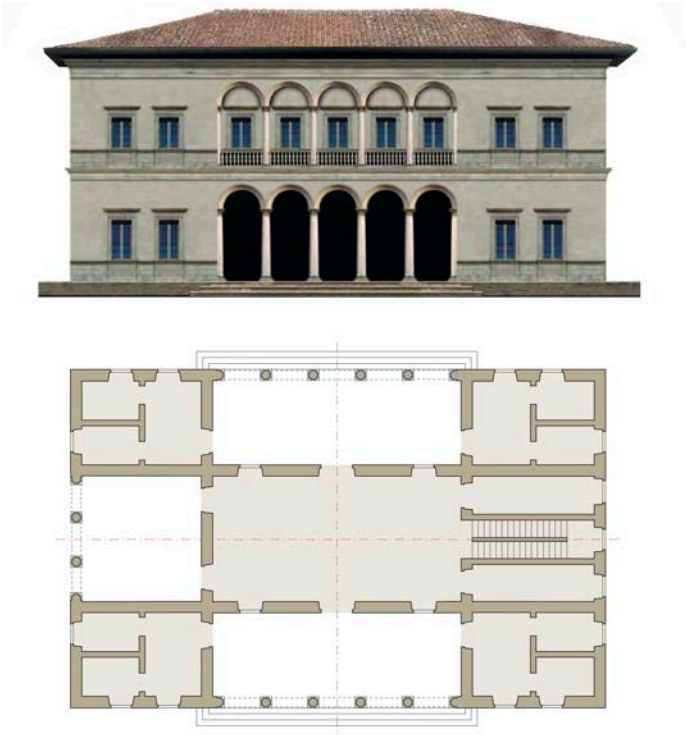
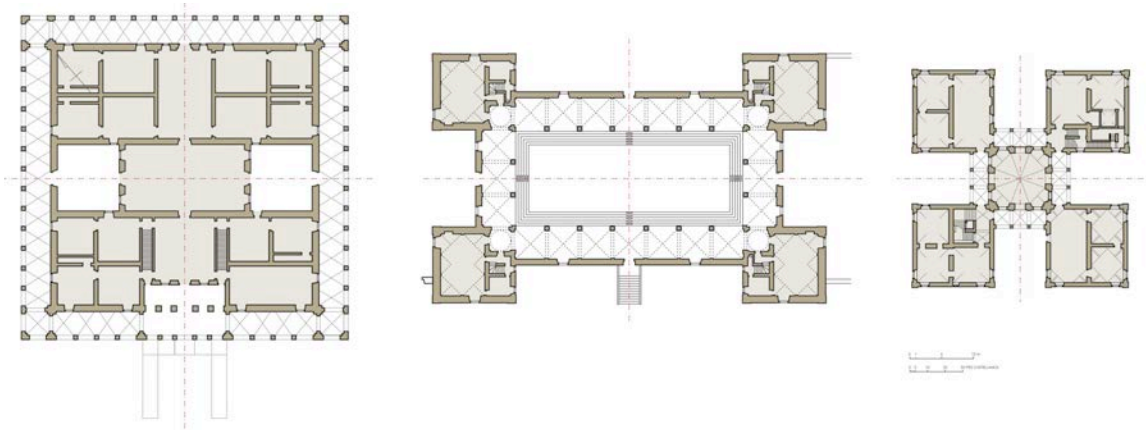


Fig. 146. Villa diseñada por Leonardo da Vinci para Charles d'Amboise. Alzado hipotético propuesto por Sabine Frommel y Giancarlo De Leo, 2009, y planta de elaboración propia, 2022, con modificaciones sobre la hipótesis de Frommel y De Leo que también afectan a la armadura de cubierta mostrada en el alzado.

En cuanto a la Villa Marri de Busseto (Parma), conocida como Villa Pallavicino desde *ca.* 1530 y después como Villa Boffalora –actual Museo Verdi–, ha sido atribuida a los arquitectos Cristoforo Solari, Alessio Tramello o Paolo Sacca y propuesta por Alberto Faliva como precedente del palacete de los Vargas en Madrid debido a las evidentes similitudes, a su cronología, iniciada en 1518, y a las estancias de Carlos V documentadas en 1533 y 1543, entre otros argumentos menos convincentes. En la Villa Marri se reconoce, desde luego, la misma distribución cuatripartita de los bloques extremos y las *logge* intermedias con su retranqueo (en este caso muy profundo), lo que podría interpretarse como directa derivación en la secuencia desde Poggio a Caiano y Poggio Reale (figs. 147 y 148), pero no como un antecedente inmediato de la Casa de Campo madrileña[124], prácticamente coetánea de la de Busseto, si no es anterior (fig. 149).



Figs. 147, 148 y 149. Villa medicea de Pggio a Caiano (izquierda), Poggio Reale en Nápoles (centro) y Villa Marri en Busseto (derecha). Plantas de elaboración propia, 2020, a partir del plano atribuido a Giuliano da Sangallo *ca.* 1485 (Biblioteca Comunale di Siena, *Taccuino senese*, fol. 19v), del levantamiento de Vanvitelli (1776) y de lo publicado por Modesti, 2014. Los tres planos al nivel de la planta baja y a la misma escala; en tono sepia claro se muestran las áreas *cubiertas* no porticadas (en el caso de Poggio a Caiano, se mantienen en blanco las estancias bajas que se corresponden con sendos patios abiertos en las plantas superiores).

[124] FALIVA, *Giuseppe Dattaro...* (pp. 207 a 212) y, sobre todo, «Il palazzo di Carlo V a Granada e la Casa de Campo di Madrid», en *Bolletino ingegneri*, nº 7, Collegio degli Ingegneri della Toscana, Florencia, 2008 (pp. 3 a 10), con argumentos muy cuestionables por erróneos, forzados o desactualizados, según el caso (Faliva cita el artículo de Marías Franco en el que se acredita la existencia del palacete madrileño antes de 1520, pero insiste en que su origen ha de estar relacionado con las estancias de Carlos V en la Villa Marri en las décadas siguientes). Por su parte, MODESTI, *Le delizie ritrovate...*, establece claras relaciones históricas y formales entre Poggio a Caiano y Poggio Reale en tanto que «invenzione corale» generada desde la corte medicea (pp. 125 y ss.) y sitúa la Villa Marri en la secuela estilística de la *delizia* napolitana (p. 189 y n. 200), aunque ciertamente se aprecian características de ambas, interpretable como versión expandida de Poggio a Caiano o versión cuadrada y comprimida de Poggio Reale.

Precisamente el caso de Poggio Reale es paradigmático de las relaciones entre la corte medicea y otras de la Península Itálica o incluso extranjeras, como la embajada cultural asumida por el escultor, ceramista y arquitecto Andrea Contucci, llamado Sansovino, por mediación de Lorenzo de Medici –o su heredero– ante el rey de João II de Portugal, y de la que se hizo eco Giorgio Vasari en sus *Vite*, destacando el proyecto de palacio torreado que realizó Sansovino para el mismo rey:

> [Sansovino] *fu chiesto al Magnifico Lorenzo [...] dal re di Portogallo; per che mandatogli da Lorenzo lavorò per quel re molte opere di scultura e d'architettura, e particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri et altri molti edifizii*.[125]

Su etapa en Lisboa y alrededores (Batalha, Benavente, Azeitão, Sintra, etc.) se prolongó durante nueve años, entre 1492 y 1501, pero, según varios autores, fue interrumpida por una estancia en tierras castellanas –Toledo y la zona alcarreña, en particular Sigüenza– en torno al cambio de siglo, un episodio todavía mal conocido que ha suscitado escaso interés en la historiografía española[126].

Rafael Moreira ha querido ver en la ciudad de Évora aquel palacio con cuatro torres citado por Vasari[127]: se trataría del Castelo Novo construido por el maestro Diogo de Arruda entre 1518 y 1525 para el rey Manuel I, supuestamente a partir del

---

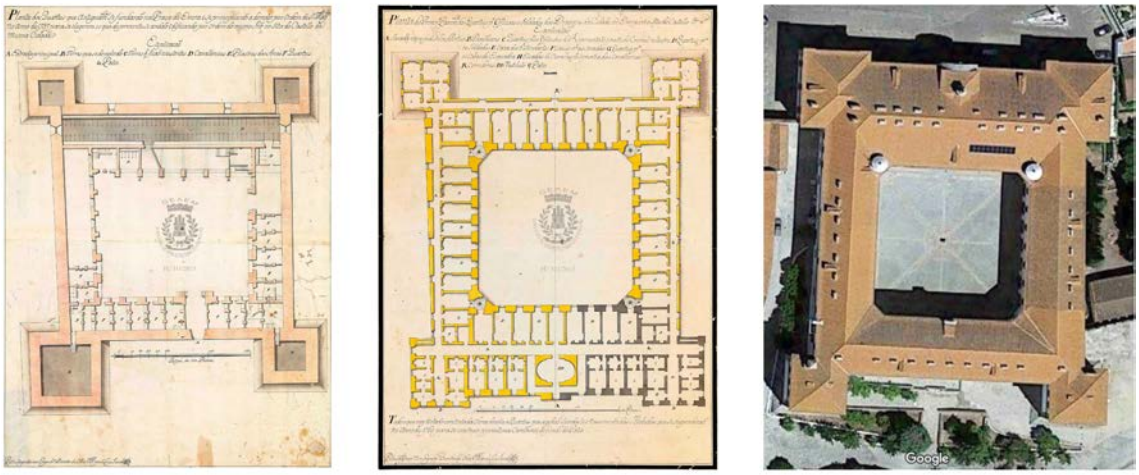
[125] VASARI, Giorgio, *Le vite...*, edición giuntina, Florencia, 1568 (vida de Andrea Contucci dal Monte Sansovino). Nuestra traducción:

> [Sansovino] *fue requerido al Magnífico Lorenzo [...] por el rey de Portugal, por lo que, enviado por Lorenzo, realizó para aquel rey muchas obras de escultura y de arquitectura, y particularmente un bellísimo palacio con cuatro torres y otros muchos edificios*.

[126] *Vid.* PEREDA ESPESO, Felipe, «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en AA. VV., *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1996, Actas del XI Congreso de la CEHA (pp. 97 a 103), y «Andrea Sansovino (?), florentín, en Toledo: nuevos datos para su biografía», en AA. VV., *O largo tempo do Renascimento*, Lisboa, 2008 (pp. 357 a 388), así como ALONSO RUIZ, Begoña, «*Emmanuelis iter in castellam*: el viaje de los reyes de Portugal por Castilla en 1498», en MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2013 (pp. 2537 a 2554), donde descarta la posibilidad de que Sansovino viajara por España en 1498 y tan solo acepta la única obra documentada en tierras castellanas, el encargo para el sepulcro del cardenal Mendoza de la catedral de Toledo en julio de 1500.

[127] MOREIRA, Rafael, «Andrea Sansovino em Lisboa (1492-1301). Entre a Batalha e Toledo, e de Benavente a Azeitão e Sintra», en MARNOTO, Rita (coord.), *Arquitectos italianos em Portugal*, Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, col. Estudos Italianos em Portugal, nº 12, Lisboa, 2017 (pp. 111 a 129). El Castelo Novo pasó a ser Quartel de Dragões desde 1736, estudiado arquitectónicamente en MATEUS DIMAS, Fábio André, *Castelo Novo de Évora: análise e interpretação arquitectónica*, Trabajo de Maestrado en Arquitectura dirigido por João Barroso Matos, Departamento de Arquitectura de la Universidad de Évora, Escola de Artes, Évora, 2019, de donde tomamos la planimetría.

proyecto de Sansovino, en cuya planta podría aceptarse una influencia de Poggio Reale adaptada a usos castrenses (figs. 150 a 152). Sin embargo, Vasari afirma que el proyecto fue ejecutado por el propio Sansovino en tiempos del rey João (fallecido en 1495) y que una parte de sus estancias se decoraron con pinturas también diseñadas por él, de modo que el verdadero edificio sería otro, quizá parte del conjunto palaciego de Sintra o del Palácio da Ribeira de Lisboa, destruido por el devastador terremoto de 1755 que asoló toda la Baixa[128].



Figs. 150, 151 y 152. Castelo Novo en Évora. Izquierda y centro: estado del edificio en 1737 y proyecto de reforma de 1760, en este caso con el norte invertido (fuente: Arquivo Geral da Direção de Engenheria do Exercito, AGDEE, planos de Miguel Luís Jacob tomados de Mateus Dimas, 2019). Derecha: imagen satelital del edificio (Google Maps, 2020).

En lo que aquí nos interesa, lo sustancial de este episodio es la difusión de modelos emanados desde el círculo cultural de Lorenzo de Medici a través de sus agentes artísticos, ya fuera mediante su propia obra proyectada y/o ejecutada o bien a través de los repertorios de planos y dibujos, de los que Vasari conoció dos libros o álbumes de mano de un Sansovino que, por cierto, conocía bien la villa de Poggio a

[128] También se ha propuesto como tal palacio la Quinta de Bacalhoa en Azeitão (*ca.* 1530-1554), una opción ya descartada que en su día defendiera RASTEIRO, Joaquim, *Inicios da Renascença em Portugal. Quinta e palácio da Bacalhoa em Azeitão: monografia histórico-artistica*, Lisboa, 1895 (p. 9), aunque tres años después mostrase preferencia por el maestro Francisco de Arruda. Sin embargo, las notables semejanzas de esta quinta con la villa aragonesa de Poggio Reale –en la órbita medicea– y la presencia de medallones cerámicos semejantes a la obra de los Della Robbia –en cuyo taller aprendió el oficio el propio Sansovino– justificarían la revisión crítica sobre la autoría del proyecto (más allá de las influencias del jardín mogol, en nuestra opinión sobrevaloradas), e igualmente sobre la vecina Quinta das Torres, en la misma circunscripción de Azeitão, a pesar de su tardía ejecución en torno a 1560.

Caiano por haber intervenido en el friso de su fachada principal poco antes de partir hacia la Península ibérica[129].

Moreira considera que la estancia del arquitecto en España

> *... teve uma actividade importante na eclosão desse núcleo proto-renascentista castelhano, tendo tido por discípulos aqueles que viriam a ser os grandes pioneiros do novo estilo na zona alcarrenha e nos focos de Burgos-Tordesilhas e de Ávila-Salamanca –concretamente, Lorenzo Vázquez e Vasco de la Zarza, a quem é habitual a historiografia espanhola atribuir uma não-documentada estadia em Itália–*[130]

Pero su legado también se transmitiría a través de un material gráfico relevante si fue este artista «quem deixou nas mãos da família Mendoza um álbum de desenhos de sua autoria que viria a ser instrumental na divulgação das formas ao antigo: o famoso *Codex Escurialensis*», una afirmación cuestionada por otros autores [131]. Si verdaderamente Andrea Sansovino influyó en los comitentes del primer Renacimiento hispánico, sus diseños pudieron haberse difundido entre los maestros que estaban al servicio de los Mendoza en esas fechas, en particular Lorenzo Vázquez de Segovia hasta su fallecimiento en torno a 1515 y los arquitectos lombardos Cristoforo, Lorenzo y Nicola de Dongo[132], conocidos en España como Cristóbal, Lorenzo y Nicolás de

---

[129] Según Cristina Acidini, el friso fue ejecutado por Bertoldo di Giovanni y Andrea Sansovino *ca.* 1490-1491, ambos artífices procedentes del taller de Benedetto Buglioni, quien continuó la técnica de los Della Robbia en el arte de la terracota policromada y vidriada, tan característica (*vid.* http://www.polomuseale.firenze.it/en/dodicimesidarte/index.php?u=sezioni/gennaio13.php, publicado en enero de 2013 y consultado en 9 de septiembre de 2020).

[130] MOREIRA, «Andrea Sansovino...», p. 125. Nuestra traducción:

> *... tuvo una importante actividad* [responsabilidad] *en la eclosión de este núcleo proto-renacentista castellano, teniendo como discípulos a quienes se convertirían en los grandes pioneros del nuevo estilo en la zona alcarreña y en los focos de Burgos-Tordesillas y Ávila-Salamanca –en concreto, Lorenzo Vázquez y Vasco de la Zarza, a quienes la historiografía española suele atribuir una estancia no documentada en Italia–.*

[131] *Ibidem*, p. 125 y n. 22. Nuestra traducción: *... quien dejó en manos de la familia Mendoza un álbum de dibujos de su mano que vendría a ser instrumental en la difusión de las formas de la Antigüedad: el famoso Codex Escurialensis*. Esta concreta posibilidad ha sido discutida por SCAGLIA, Gustina, «El *Codex Escurialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509», en *Archivo Español de Arte (AEA)*, vol. LXXVII, nº 308, Madrid, 2004, pp. 377, n. 9; no obstante, sí es razonable pensar en una difusión de modelos a través de un material gráfico distinto del *Codex Escurialensis*.

[132] La pequeña localidad de Dongo, de la que procederían esos artífices, está situada a orillas del lago Como, en plena Lombardía, foco irradiador del primer Renacimiento hacia otras naciones europeas incluida España, según MUÑOZ JIMÉNEZ, «El Cardenal Mendoza (1428-1495) como promotor de las artes», en *Wad-al-Hayara*, nº 22, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, Guadalajara, 1995 (p. 44), y «Un muy temprano foco de cantería...» (pp. 211-212).

Adonza, activos entre 1494 y 1546 en tierras alcarreñas de los Mendoza, en el priorato de Uclés, en Grajal de Campos, en Benavente y en el entorno madrileño. El primer Adonza, precisamente, ha sido documentado en colaboración con Antonio de Madrid[133], el maestro mayor del Real Alcázar que Marías Franco propuso como autor del proyecto para el palacete de los Vargas: ¿podría el maestre Antonio haber diseñado este edificio a partir de un plano de la villa de Poggio a Caiano, mostrado en su momento por Sansovino o copiado después por Cristóbal de Adonza?

La relación profesional de estos maestros lombardos y otros de procedencia genovesa o toscana con sus homólogos españoles está constatada en torno a las obras mendocinas de Guadalajara y Cogolludo, las promovidas por Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, en Mondéjar (sin olvidar el contrato del escultor y arquitecto Domenico di Alessandro Fancelli o el encargo a Sansovino del sepulcro del cardenal Pedro López de Mendoza *ca.* 1503-1513, según atribución de Carl Justi aceptada por Felipe Pereda)[134] y las realizadas por su primo, Rodrigo de Mendoza, I marqués del Zenete, en el palacio de La Calahorra (Granada), en este caso con la intervención de Lorenzo Vázquez hasta 1509 y de Michele Carlone y varios artífices lombardos y ligures de 1509 a 1512 en la construcción del patio, o las que, por emulación de lo contemplado en La Calahorra, emprendió Pedro Fajardo y Chacón, I marqués de los Vélez y pariente de los Mendoza, en su castillo-palacio de Vélez Blanco (Almería), obra encomendada a los maestros Francesco Florentín y Martín Milanés a partir de 1512, además de las iniciativas poliorcéticas y residenciales acometidas por Hernando de Vega, comendador de Santiago, en Villarejo de Salvanés y Grajal de Campos entre 1515 y 1521, de nuevo a cargo de los Adonza.

---

[133] En concreto, Antonio de Madrid figura junto a Cristóbal de Adonza en la consulta sobre la obra de la iglesia parroquial de Pinto en 1515, según ESTELLA MARCOS, Margarita, «La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)*, nº 16, Madrid, 1979, p. 163. A los Adonza, cuyo apellido se registra igualmente como Adonça, Adonçe, Donce, Donze, Adonon, Adongo y de Dongo, se les documenta en obras tipológicamente próximas a la arquitectura de placer, como la galería hacia el jardín en el palacio del Infantado de Guadalajara, en 1512, y los palacios con patios y galerías exteriores realizados para Hernando de Vega en sus estados de Villarejo de Salvanés (Madrid) y Grajal de Campos (León), datados a partir de 1515 y 1518-1523, respectivamente (*vid.* los trabajos ya citados de AZCÁRATE RISTORI, «Datos sobre las construcciones en el priorato de Uclés...», pp. 89 a 159; CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «El mecenazgo...», pp. 299 y ss.; y MUÑOZ JIMÉNEZ, «Un muy temprano foco de cantería...», p. 219, entre otros).

[134] JUSTI, Carl, «Don Pedro de Mendoza. Der Grosse Cardinal von Spanien», en *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstleben,* Berlín, 1908 (pp. 43 a 66 en su versión traducida de *Estudios del Arte Español,* Madrid, s.f.), y PEREDA ESPESO, Felipe, «Andrea Sansovino en España. Algunos problemas», en AA. VV., *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, 1998 (pp. 97 a 103).

Algunos de estos maestros coincidieron en las consultas sobre la Capilla Real de Granada, promovidas en 1509 por el II conde de Tendilla frente al criterio tardo-gótico de Enrique Egas, y varios de los españoles en las que se suscitaron sobre la nueva catedral de Salamanca entre 1510 y 1534, sucesivas juntas de maestros que incumben a autores vinculados con diversas obras de recreo en palacios o casas de placer a las que ya nos hemos referido (así Lorenzo Vázquez, Juan Gil de Hontañón, Juan de Rasines, Alonso Rodríguez o Alonso de Covarrubias), por lo que la arquitectura del ocio y el tipo villa en las primeras décadas del siglo XVI en España pudiera derivarse de un estado de conocimiento común entre los integrantes de este grupo de maestros hispanos, e interpretarse como síntesis entre la tradición local, plenamente asumida como evolución del esquema de villa romana tardo-antigua a través de la cultura andalusí, mudéjar y tardo-gótica, y novedosos modelos conocidos a partir de planos o dibujos aportados por maestros de procedencia itálica con los que tuvieron contacto, como los citados Sansovino, Adonza, Florentín, Milanés, Carlone o Fancelli.

Pero todavía se puede reseñar un vínculo más directo entre los modelos mediceos y la iniciativa madrileña de Francisco de Vargas, justamente a través del II conde de Tendilla. Es bien conocida la embajada de este cortesano ante el papa Inocencio VIII, por expresa designación de los Reyes Católicos, para resolver no pocos asuntos de Estado entre febrero de 1486 y agosto de 1487. Durante su estancia de un año y medio en la Península Itálica, el II conde de Tendilla recaló en las ciudades de Florencia, Bolonia, Roma-Vaticano y Nápoles, donde tuvo su segunda oportunidad para conocer las obras de la Antigüedad y las de un Renacimiento cuatrocentista en plena madurez (su anterior estancia italiana data de 1459, cuando acompañó a su tío, el cardenal Pedro González de Mendoza). En la neutral Florencia, primer destino de su viaje en los meses de primavera y verano de 1486, asumió un encargo no previsto que requería máxima confianza: la negociación del matrimonio entre Maddalena de Medici, hija de Lorenzo el Magnífico, y Francesco Cibo, hijo natural del papa Inocencio, como paso previo para establecer la paz entre el Estado Vaticano y el reino de Nápoles, un hecho que no se habría producido sin mediar el necesario trato directo y amistoso entre el Gran Tendilla y el Medici que, sin duda, propició la ocasión de compartir intereses comunes sobre la cultura humanista y anticuaria, sobre arte y arquitectura, justamente cuando Lorenzo ponía en práctica la teoría de Alberti sobre la villa en su obra de Poggio a Caiano. Recordemos que el proyecto de Giuliano da Sangallo para esta casa de placer data de 1485 (fig. 153) y que los primeros trabajos se ejecutaron entre ese año y 1487, cuando sólo se habían construido los cimientos.

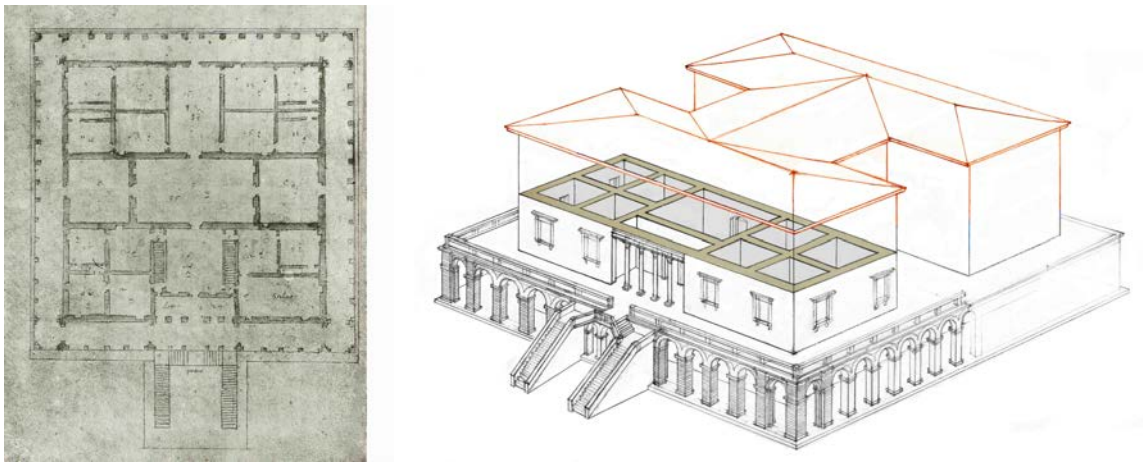


Fig. 153 y 154. Villa de Poggio a Caiano. Izquierda: planta atribuida a Giuliano da Sangallo *ca.* 1485. Derecha: recreación del estado del mismo edificio en 1492-1494 (elaboración propia, 2022; la construcción prevista y finalmente realizada se muestra en línea roja).

Las fechas son coincidentes, por tanto, con la estancia del II conde de Tendilla en la capital toscana y con un incipiente entendimiento entre Florencia, el Estado Vaticano y el reino de Nápoles cuyo mejor fruto cultural fue el conocido intercambio arquitectónico que generó la villa de Poggio Reale: la arquitectura al servicio de la diplomacia[135]. Desde entonces y hasta el fallecimiento del Magnífico seis años más tarde, sólo se había completado un tercio del criptopórtico o *basis villae* de Poggio a Caiano con su correspondiente balaustrada, las escaleras exteriores y el alzado de muros del bloque delantero en su primera planta, con el pórtico de ingreso construido sólo en parte, friso incluido, pero sin el frontón (fig. 154)[136].

En junio de 1518, otro matrimonio certificaba la unión entre las familias del II conde de Tendilla y Francisco de Vargas: Antonio de Mendoza y Pacheco, hijo del primero, casaba en la futura Capilla del Obispo de Madrid con Catalina de Vargas Carvajal, hija del segundo, por lo que el trato entre ambos consuegros quedaba asegurado desde antes de la boda (como mínimo, durante las capitulaciones matrimoniales), favoreciendo el intercambio de pareceres en materia de arte y arquitectura, tal vez también de ejemplos de prestigio como Poggio a Caiano, pocos años antes de la primera referencia a la creación de la Casa del Campo del célebre

[135] MODESTI, *Le delizie ritrovate...*, p. 121. Las negociaciones encargadas al II conde de Tendilla formaban parte de una compleja maniobra para evitar el apoyo del papado a los barones del reino de Nápoles, contrarios al rey Ferrante de Aragón, que era pariente de Fernando el Católico; la alianza matrimonial trajo la paz entre los tres estados y favoreció el intercambio cultural que hizo posible la construcción de la villa aragonesa de Poggio Reale.

[136] GALETTO, *La villa medicea di Poggio a Caiano...*, capítulo I (sin paginar). *Vid.* también ANÍBARRO RODRÍGUEZ, *La construcción del jardín clásico...*, p. 94 y ss.

licenciado y tesorero real que también ejercía como alcaide del Alcázar madrileño desde 1511 (lo sería hasta su fallecimiento en 1524), coincidiendo con el período de reformas acometido por el maestro Antonio de Madrid[137]. La influencia del modelo itálico sobre la quinta suburbana de Francisco de Vargas no ha sido verificada mediante el registro de archivo y sólo cabe señalar, como hacemos seguidamente, el parentesco formal entre ambas obras, a la espera de nuevas aportaciones documentales que permitan confirmar o rebatir nuestra hipótesis.

La planta de la villa medicea, tomada del plano más antiguo conocido (el atribuido a Giuliano da Sangallo, fig. 173)[138] o de otro semejante, podría haber inspirado la de la Casa de Campo madrileña si se hubiera reducido su desarrollo a las estancias de ese tercio delantero construido hasta 1492-1494 y, en la misma proporción, los tramos porticados perimetrales: un núcleo residencial con dos bloques o cuerpos laterales de proporciones aproximadamente cuadradas unidos por otro cuerpo de anchura similar, aunque de menor fondo al incluir un pórtico, rodeado de tramos igualmente porticados con pilares de refuerzo en las esquinas, es decir, el mismo esquema general del palacete de los Vargas, donde los ángulos entre pilares reforzados pierden su condición abierta para transformarse en esquinas macizadas.

Las semejanzas son todavía más precisas en la distribución cuatripartita de cada bloque lateral mediante muros en cruz, incluso si se prescinde de alguno de sus brazos para crear salas de proporción doble[139], e igualmente en las dimensiones totales y parciales, ligeramente alteradas en el palacete de los Vargas. Considerando las unidades de longitud vigentes cuando fueron construidos los dos edificios y descontando en ambos casos sus tramos porticados, la parte delantera de Poggio a Caiano presenta, según lo consignado en el plano de 1485 y estudiado por Marcelo Scalzo[140], 75 x 28 *braccie fiorentine* de media, es decir, 150 x 56 *piedi fiorentini* (43,77 x

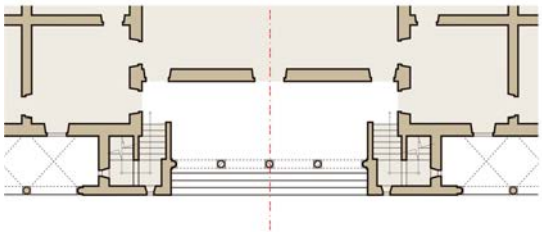
[137] *Vid.* ALONSO RUIZ, Begoña, «El Alcázar de Madrid. Del castillo trastámara al palacio de los Austrias (ss. XV-1543)», en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVII, nº 348, CSIC, Madrid, 2014, pp. 335 a 350.

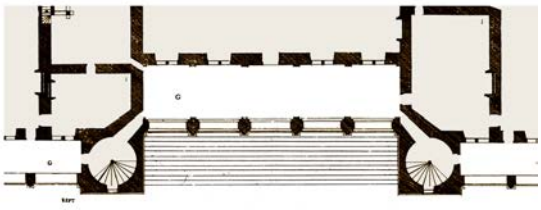
[138] DA SANGALLO, Giuliano, *Progetto in pianta per la villa medicea Poggio a Caiano*, Biblioteca Comunale di Siena, *Taccuino Senese*, fol. 19v, *ca.* 1485.

[139] La distribución en cuatro partes iguales sería la estructura modular subyacente, modificada en la ejecución de cada edificio de acuerdo con las necesidades de espacio y las funciones asignadas: habitaciones privadas de un solo módulo, salas de uso general de dos módulos o incluso caja de escalera, también de un módulo o bien de medio módulo.

[140] SCALZO, Marcelo, «La misura dell'architettura nei disegni di Giuliano da Sangallo: la Villa di Poggio a Caiano», en AA. VV., *Matematica e Architettura. Metodi analitici, metodi geometrichi e rappresentazione in Architettura*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, Alinea Editrice, Florencia, 2001, pp. 83 a 90. Las magnitudes son algo mayores en los planos y secciones que hemos consultado, aunque nos

16,34 m), mientras que el palacete de los Vargas muestra 146 x 47 pies madrileños (41 x 13,20 m, es decir, de sólo 4 y 9 pies de diferencia) y la misma separación en tres bloques de anchura similar y una media cercana a los 49 pies (47-52-47 pies, frente a los 50-50-50 pies de su posible modelo); el cuerpo intermedio se modifica más al introducirse un segundo pórtico en la fachada del jardín. Por otra parte, considerando también los tramos porticados, se aprecia mayor fondo en el edificio mediceo (18 *piedi fiorentini* por cada lado, o 5,25 m) frente al del caso madrileño (10 y 12 pies, o 2,81 y 3,37 m)[141], en el que se prescinde de la apertura de sus ángulos de refuerzo, tratados como esquinas macizas a modo de torrecillas de sustentación para las arcadas; este componente se repite, potenciado, en las esquinas que flanquean los pórticos centrales y, sin duda, fue llevado al extremo, ya como verdaderas torres, en el Château de Madrid (figs. 155-156).





Figs. 155 y 156. Composición de la *loggia* de acceso entre cuerpos de escaleras en el palacete de los Vargas (izquierda, hipótesis elaboración propia, 2019) y en el Château de Madrid (derecha, planta de Jacques Androuet du Cerceau). Sin escala.

parece correcto el dimensionado en *braccie fiorentine* de 0,5836 m propuesto por el autor, más probablemente en su fracción por mitad, el *piede fiorentino* de 0,2918 m, dada la probable traslación a pies madrileños operada en el palacete de los Vargas: el modelo planimétrico incluiría un pitipié expresado en *piedi fiorentini* y no en *braccie*.

[141] Las bandas porticadas del palacete tenían 10 pies de anchura excepto en su fachada de acceso, donde se ampliaba a 12 pies debido a un trazado obtenido por la ampliación de un cuadrado de 47 pies de lado mediante su circunferencia circunscrita, lo que permitía dar mayor capacidad a las cajas de escaleras que flanqueaban la *loggia* de acceso.

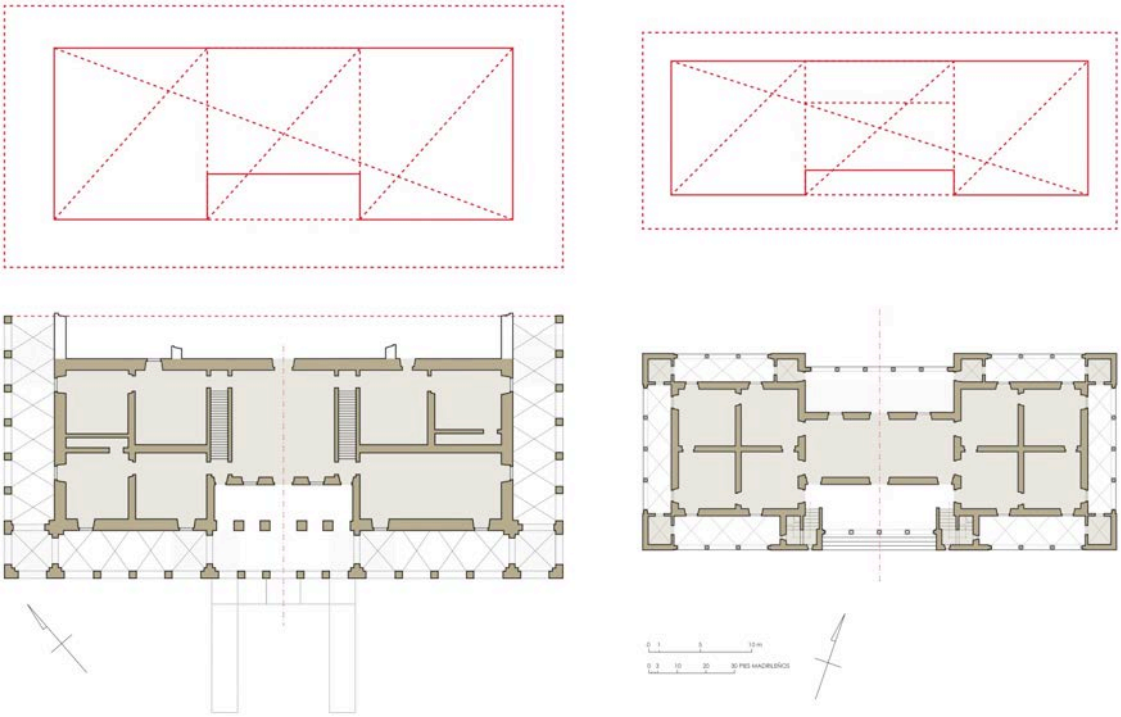
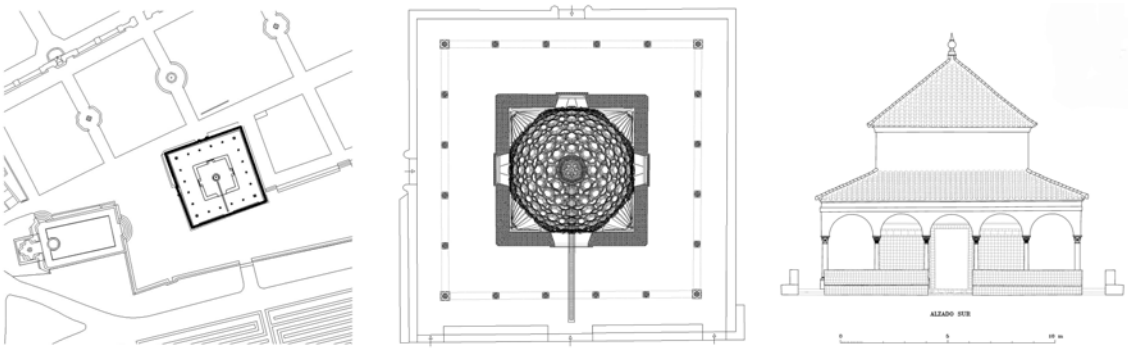


Fig. 157 y 158. Planta parcial de la villa medicea de Poggio a Caiano tal como se encontraría en 1492-1494 (izquierda) y planta original hipotética del palacete de los Vargas de Madrid antes de 1520 (derecha), ambas a la misma escala y con sus respectivos esquemas en la parte superior. Marcamos con trama los tramos abiertos que se alternan como cerrados en cada edificio (elaboración propia, 2019).

Las dimensiones ligeramente reducidas de la parte no porticada del edificio madrileño, así como su proporción cuadrada de 47 x 47 pies, hay que ponerlas en relación con el módulo de 20 x 20 pies de cada estancia y la suma de espesores de los muros de carga exteriores (de 2,5 pies) e interiores (de 2 pies). Así, la planta del palacete de los Vargas sería el resultado de adaptar la de Poggio a Caiano a partir de sus dos cuerpos laterales partidos en cruz, de figura ligeramente rectangular (56 x 50 *piedi fiorentini*), pero regularizando ambos hasta obtener una figura cuadrada con tres pies menos por lado (de 50 a 47 pies para acomodar sus dimensiones a las de sus dos estancias de 20 pies más el espesor de los muros: 2,5-20-2-20-2,5 pies), añadiendo un pórtico central en la fachada trasera y completando esa misma fachada con su correspondiente banda porticada. La pequeña diferencia entre el pie florentino y el madrileño (0,2918 m *versus* 0,2810 m), minora algo más las dimensiones totales del palacete de la Casa de Campo respecto del modelo mediceo (166 x 69 pies frente a 186 x 74, o bien 46,64 x 19,38 m frente a 54,27 x 21,59)[142], todo lo cual queda de manifiesto en nuestra comparación a escala (figs. 157-158).

[142] En las dimensiones del edificio mediceo sólo se consideran las tres bandas porticadas del frente y laterales, pues en la hipotética planta del modelo no aparecería representada la cuarta banda que sí se

Las relaciones que acabamos de mostrar no explican, empero, el desarrollo del palacete en sus alzados, pues ninguno de los ejemplos itálicos estudiados[143] ofrece semejante apertura al paisaje mediante galerías: en la casa de los Vargas se tomaron como tales, para sus dos plantas, lo que en Poggio a Caiano no pasaba del nivel de la terraza, es decir, se prolongaron las bandas porticadas como galerías adosadas a la planta noble. La presencia habitual de este componente en las casas de campo hispánicas, llevada a su máxima expresión en el ejemplar madrileño, podría ser buen argumento para explicar el caso, y particularmente de edificaciones como el cenador de Carlos V en el Real Alcázar de Sevilla, generado a partir del tipo *qubba* hispano-islámico en su cuerpo interior, pero rodeado de un pórtico perimetral en todas las fachadas; este vínculo formal ya fue propuesto por Marías Franco y recientemente por Soler Serratosa y Menéndez de Luarca[144], quienes relacionan la arquitectura de los pabellones laterales del palacete de los Vargas con el cenador de Carlos V, no obstante posterior en más de dos décadas al edificio madrileño (*ca.* 1543-1546 y a cargo del maestro Juan Fernández), lo que no invalida la probable continuidad de la tradición hispano-islámica en el alzado del palacete de los Vargas y en el cenador sevillano, con el que coincide en el protagonismo de las galerías perimetrales en torno a un cuerpo cúbico con escasos huecos, elevado por encima del faldón de las bandas porticadas (figs. 159 a 161).



Figs. 159, 160 y 161. Cenador de Carlos V en el los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Localización, planta con proyección de la techumbre y alzado principal según Antonio Almagro Gorbea, sin fecha, (fuente: ficha catalográfica del *Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico de Sevilla*, 2012).

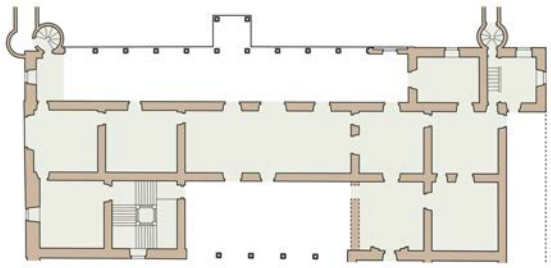
construyó en el palacete madrileño.

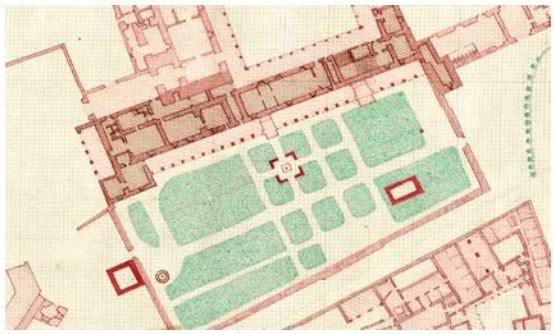
[143] La villa diseñada por Leonardo sería el ejemplo más parecido de confirmarse la hipótesis gráfica de Frommel y De Leo, pero se trata de una obra apenas abocetada por su autor y, desde luego, no difundida ni construida, que difícilmente pudo haber influido como modelo.

[144] SOLER SERRATOSA y MENÉNDEZ DE LUARCA, *Estudio para la rehabilitación de la Casa de Campo...*, pp. 6, 31 y 42.

A este ejemplo carolino se pueden añadir los dos cenadores de madera construidos por el mismo comitente en el jardín de la Folie, dentro del parque de la Warande que se extendía a los pies del palacio real de Coudenberg (Bruselas). Consideradas estas relaciones, el palacete de la Casa de Campo sería una feliz alianza entre la planta medicea y las constantes locales en alzado que, sin duda, tuvo continuidad en casas de recreo posteriores.

Algunos años después de construirse el edificio de los Vargas se verifica una obra que parece inspirarse en su misma planta, pero concentrando la apertura de galerías en las fachadas mayores, es decir, combinando la planta itálica de Poggio a Caiano con una tradición hispánica bien afianzada a finales del siglo XV cuya máxima expresión se alcanzaba poco antes en el palacio de Diego Colón en Santo Domingo: nos referimos al palacio de Cadalso de los Vidrios, anterior a 1534 y atribuido a Alonso de Covarrubias[145], en el que, a pesar de las amputaciones y alteraciones sufridas, se reconoce bien su composición en bloques laterales con distribución cuatripartita, cuerpo central con *loggia* de acceso y amplia galería en la fachada opuesta (la del jardín, con su mirador saliente), un esquema esencial del que no debería distraer la agregación de las dependencias auxiliares que forman patio delantero con acceso lateral desde la calle (nuestra restitución planimétrica en la fig. 162)[146].





Figs. 162 y 163. Izquierda: restitución hipotética del palacio de Cadalso de los Vidrios, Madrid (elaboración propia, 2019, a partir de las plantas dieciochescas conocidas). Derecha: plano del Patio de la Noguera en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares (IGE / IGN, hojas kilométricas, 1862-1868; el tono sepia es nuestro).

[145] *Vid.* SOUTO ALONSO, *Estudio histórico...*, con amplia argumentación sobre la intervención de Covarrubias o su taller en la obra de Cadalso.

[146] La interpretación que propone Sanz Hernando toma en cuenta el conjunto de casa, patio de servicio y dependencias auxiliares del palacio de Cadalso, lo que distorsiona su lectura como residencia para villa de recreo, tan semejante a los edificios de Diego Colón en Santo Domingo y de Francisco de Vargas en Madrid, ya mencionados, que podría considerarse una obra inspirada en ambos ejemplos (*vid.* SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, apartado 1.4.1, pp. 285 a 303).



Fig. 164 y 165. Plantas de dos edificios proyectados por Covarrubias a mediados del siglo XVI, ambos con galerías hacia el jardín: casas de Diego López de Ayala en Casasbuenas y del conde de Cifuentes en Barcience (hipótesis gráficas de elaboración propia, 2019, mostradas a la misma escala).

Esta obra fue el probable punto de partida de Covarrubias para otras casi coetáneas, como la galería del jardín con sus dos miradores prominentes en el desaparecido palacio arzobispal de Alcalá de Henares (frente al llamado Patio de la Noguera o del Vicario, *ca.* 1534, fig. 163)[147], o muy posteriores, como los palacios rurales de Diego López de Ayala en Casasbuenas y del conde de Cifuentes en Barcience, ambos en la provincia de Toledo (*ca.* 1552 y 1555, respectivamente; figuras 164 y 165), dados a conocer por Marías Franco, aunque apenas estudiados[148].

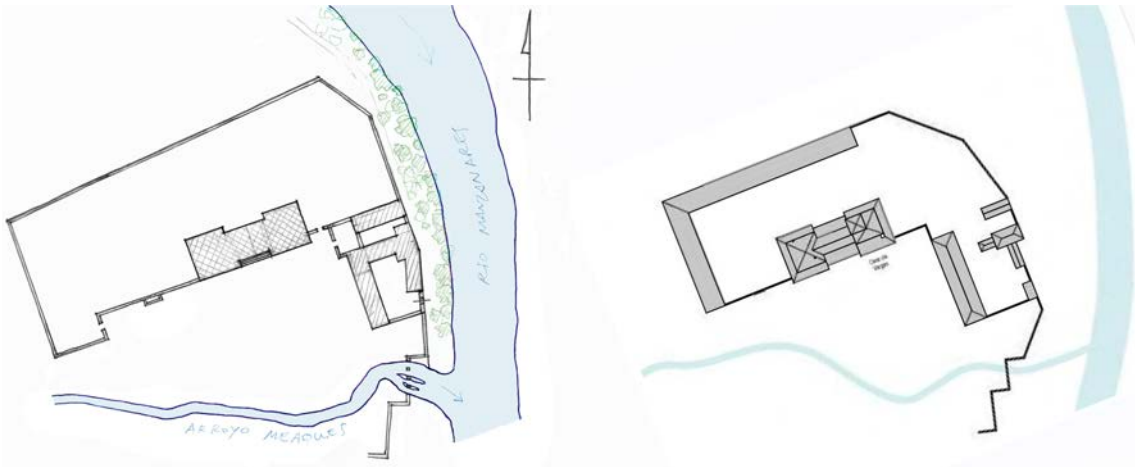
[147] Recordemos que la galería hacia el jardín, sustentada entre cuerpos macizos laterales, ya se registra en la Casa del Cordón de Burgos a finales del siglo XV y es una constante entre las obras del linaje Mendoza que también se constata en la reforma del Alcázar de Madrid, bajo responsabilidad de Covarrubias desde 1536. Agradecemos a Carmen Toribio la valiosa información proporcionada sobre los jardines complutenses.

[148] MARÍAS FRANCO, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. IV, CSIC, Madrid, 1983, pp.

Los vínculos del maestro de Torrijos con el Renacimiento mendocino de Lorenzo Vázquez y los Adonza, su actividad profesional entre 1510 y 1520 y esta secuencia de obras posteriores –en particular la de Cadalso– permitirían recuperar la atribución covarrubiana para la primera fase de la Casa de Campo, ya propuesta por Rivera Blanco (que la amplía a otro arquitecto regio, Luis de Vega, mucho más cuestionable) y por Navascués Palacio, Ariza Muñoz y Tejero Villarreal, sin olvidar la del maestro Antonio de Madrid formulada por Marías Franco, pues de todos estos artífices se han podido acreditar relaciones profesionales y actividad constructiva dentro del área alcarreña, toledana o abulense en torno a Madrid. Esperemos que en futuros estudios, a partir de estas consideraciones y de nueva documentación de archivo, se pueda esclarecer la filiación estilística y la autoría de esta pieza singular que fue el palacete de los Vargas.

La Casa de Campo durante el reinado de Felipe II

La primera Casa de Campo supuso una intervención muy discreta en el medio ribereño donde se ubicó, en el que sólo destacaba el edificio principal; el resto de dependencias y las plantaciones de huerta y arboleda no diferían de cualquier alquería madrileña o toledana de la época (figs. 166-167), unas condiciones que se verían radicalmente modificadas durante el período filipino al transformarse el lugar en una completa villa de recreo mediante la articulación de sus diferentes partes (jardines, huertas, estanques, praderas, bosques) y el establecimiento de vínculos visuales, viarios y simbólicos con el espacio circundante.



Figs. 166 y 167. Casa de Campo de Madrid. Dos aproximaciones a la extensión de la propiedad de los Vargas en croquis de elaboración propia (2019) y según Soler Serratosa y Menéndez de Luarca (2020).

152 (Barcience) y 160-161 (Casasbuenas).



Fig. 168. El Palacio Real de Madrid, equivalente dieciochesco del Real Alcázar, visto desde el recodo meridional del lago de la Casa de Campo en una pintura de Carlos de Haes de 1857 (fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, disponible en https://wwwacademiacolecciones.com).

El notable desnivel que mediaba entre el palacio urbano y la villa suburbana, superior a 60 m, permitía vistas recíprocas como las representadas por Wyngaerde y las que estimularon el gusto de paisajistas tardo-románticos (el ejemplo de Carlos de Haes en la fig. 168), unas condiciones visuales todavía conservadas a pesar de las transformaciones del espacio entre ambas residencias (fig. 169).



Fig. 169. Vista del Palacio Real de Madrid desde el acceso a la Casa de Campo a través del renovado Puente del Rey (foto de Maribel Muñoz Domínguez, diciembre de 2022).

El vínculo físico, viario, requería de obras importantes para las que no faltaron ideas en la etapa filipina: el pontón de madera que ordenó construir el rey en julio de 1562 para facilitar una conexión secreta y sin rodeos desde sus aposentos en el Alcázar (a través de los «corredorcillos» y de un sendero en el bosque a sus pies) y el ambicioso proyecto de Patrizio Cascese (Caxesi o Cajés), de *ca.* 1570-1575, con trazado en el eje visual mediante doble escalinata de directriz ovalada en torno a un ninfeo ahuecado en la ladera, corredor cubierto y elegante puente de carpintería de tres ojos (fig. 170), cuya realización también hubiera evitado el rodeo por el primitivo Puente de Segovia y la puerta y cuesta la Vega (fig. 112), pero que, sobre todo, cerraría de forma brillante las intervenciones de carácter manierista desarrolladas en la villa regia de recreo.

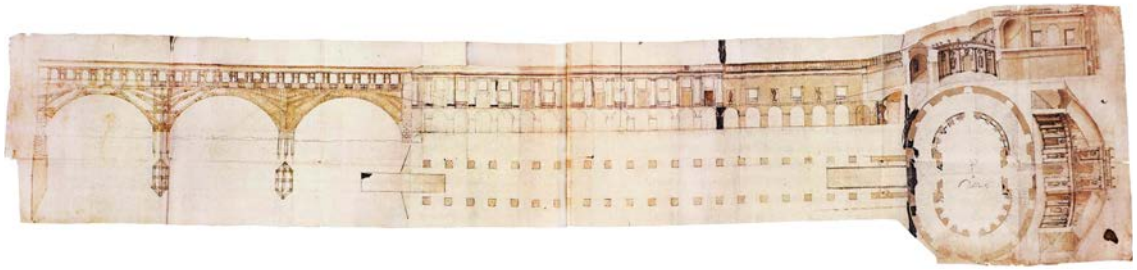


Fig. 170. Proyecto de Patrizio Cascese para comunicar el Real Alcázar madrileño con la Casa de Campo en 1570-1575 (fuente: Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

Sin embargo, ese vínculo directo no se materializó hasta la primera década del siglo XIX, durante el breve reinado de José Bonaparte, con la ejecución del proyecto subterráneo y exento de Juan de Villanueva mediante un túnel y un puente, el del Rey, dispuestos entre el antiguo bosque del Alcázar –Campo del Moro– y la puerta oriental del recinto suburbano, inicialmente una pasarela de madera que no fue sustituida por obra de sillería hasta la intervención de Isidro González Velázquez en 1829, ya durante el reinado de Fernando VII[149].

Barbeito Díez y De Vicente Montoya han subrayado la importancia de las relaciones visuales del Alcázar –y del posterior Palacio Real– con la Casa de Campo en ese gran eje de este a oeste (fig. 171), aunque la ordenación de sureste a noroeste de la villa suburbana, creada a partir del palacete preexistente, no pueda alinearse con él. Por su parte, Sanz Hernando y Undurraga Letelier han estudiado la composición del conjunto a partir de otro notable elemento viario, la alameda axial que desde el río

[149] *Vid.* DE VICENTE MONTOYA, «El Reservado de la Casa de Campo...», p. 376. El autor documenta el proyecto de un puente de hierro elaborado por José Díaz Alonso antes de la intervención de González Velázquez.

conducía hasta la explanada delantera de la casa, asunto del que también nos hemos ocupado para ponerlo en relación con otros ejemplos europeos y españoles[150].



Fig. 171. Ordenación axial entre el Palacio Real de Madrid (equivalente del Real Alcázar anterior) y el edificio de la Casa de Campo (fuente: imagen de satélite, Google Maps, 2019).

El conjunto de jardines y huertas de la Casa de Campo se ordenaba a partir del mencionado eje viario a pesar de su limitado recorrido, una línea de casi 1200 pies madrileños de largo, o 337 m, que se iniciaba en la primitiva «Puente Segoviana» y sólo consta como camino arbolado axial entre la puerta principal y la plaza delantera de la casa, según se reconoce en el plano de Teixeira (fig. 172 a 174), un breve paseo con apenas 450 pies de longitud, o 126 m, que resultaba corto frente a los casi 800 m de su probable modelo benaventano (*vid.* nuestro subapartado 2.3.2) y a los 400 m de la alameda axial de El Bosque de Béjar.

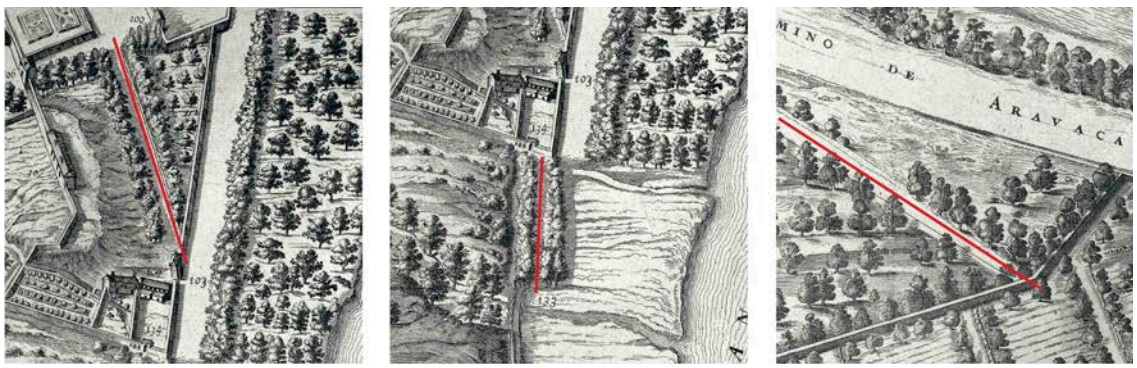


Fig. 172, 173 y 174. Casa de Campo de Madrid. Izquierda: alameda axial en el acceso a la villa. Centro: paseo arbolado hasta la casa del portero. Derecha: paseo arbolado entre la huerta y la Puerta de Valsequillo (fuente: *Plano de Teixeira*, 1656, disponible en la BNE / BDH; las líneas en rojo son nuestras).

En el núcleo ajardinado, el esquema compositivo básico adoptado por el autor del proyecto –atribuido por todos los especialistas al arquitecto real Juan Bautista de Toledo– partía de la posición y dimensiones del antiguo palacete de los Vargas, en

[150] Sobre los autores citados *vid.* notas anteriores. Nuestra aportación en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, «*Via non difficilis*...», pp. 120 a 122.

concreto de la fachada delantera, tomando como lado de los cuadros del jardín la medida de sus bloques laterales (su frente de 64 pies madrileños, o 17,98 m), como anchura de la calle central la de la *loggia* de acceso (de 38 pies, o bien 10,67 m) y para el dimensionado de las calles secundarias, la cuarta parte del lado de los cuadros (16 pies, o 4,49 m, la misma medida de los cuadros interiores), ocupando un total de 360 pies de anchura (101,16 m)[151], que también es la conservada hasta hoy. Esta sería la dimensión menor del conjunto de espacios alineados en el eje principal, organizado como una sucesión de sureste a noroeste de tres grandes módulos cuadrados de 360 pies de lado cada uno más una porción menor, irregular, adaptada a la forma y extensión de la parcela en la parte distante, al norte (fig. 175).

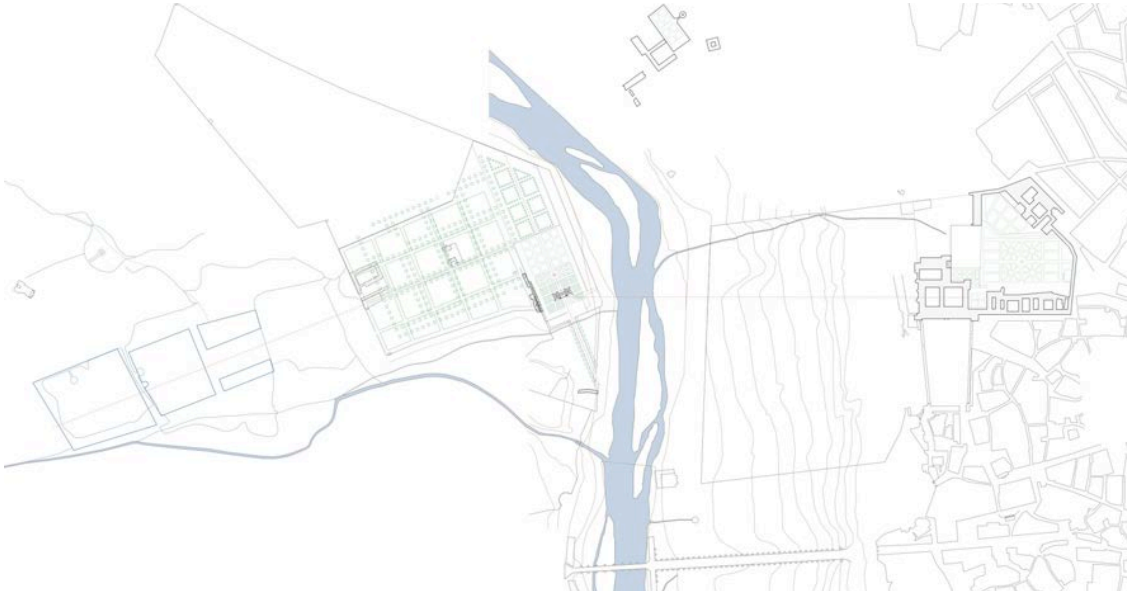


Fig. 175. Conjunto de jardines, huertas y estanques de la Casa de Campo de Madrid durante la etapa filipina y relación visual con el Real Alcázar (elaboración propia, 2019).

El primero de estos tres cuadrados sucesivos se componía de dos áreas con diferente superficie y función: junto a la entrada, una estrecha franja sin ajardinar, a modo

[151] La interpretación de FERNÁNDEZ PÉREZ, GONZÁLEZ TASCÓN y RAMÍREZ VERA, «Las proporciones en el jardín de Felipe II...», basada en las hipotéticas proporciones áureas presentes en este jardín, nos parece tan interesante como rebuscada, pero, sobre todo, ajena a lo representado en la única fuente iconográfica relativamente fiable (el cuadro de Núñez del Valle) y a las verdaderas dimensiones de la casa, cuyos bloques laterales –incluyendo las arquerías– no son de planta cuadrada, sino rectangular (69 x 57 pies madrileños, o bien 19,38 x 16 m), por lo que ninguno de sus frentes mide 60 pies de lado, que es la unidad tomada por los autores para sus cálculos; tampoco es correcta la apreciación de la anchura de las calles secundarias, mayor en las interiores y muy reducidas las perimetrales, cuando el pintor las muestra iguales y miden, con total precisión, la cuarta parte del lado de los cuadros, es decir, 16 pies o 4,49 m de anchura. Por otra parte, de haberse basado en la proporción áurea, el autor del proyecto la habría introducido en porciones significativas del jardín y no en los elementos menores.

de plaza de acceso, conocida como la Tela (al menos en su extremo oriental), seguida del mencionado jardín de cuadros en torno al palacete, con el triple de anchura que la franja inicial. Conviene distinguir esta Tela particular de la Casa de Campo de la otra Tela madrileña de carácter público, situada a medio kilómetro aguas abajo y en la orilla opuesta[152]. Ambos topónimos delatan un uso lúdico relacionado con la diversión de las justas y otros juegos caballerescos de la época en toda Europa[153], exactamente como se aprecia en el luneto de Giusto Utens en el que se representa la villa medicea de Castello (figs. 176 a 178) y como se documenta junto al acceso principal de El Bosque de Béjar, donde todavía se conserva el nombre de Prado de la Justa y Puerta de la Justa, con idéntica función en su origen. Las estrechas relaciones entre el mundo de los jardines y la cultura caballaresca tardo-medieval y renacentista, tan evidentes en las jornadas juveniles del príncipe Felipe en Mariemont (abril de 1549), han sido estudiadas recientemente por Aguilar Perdomo, ofreciendo una línea de conocimiento recíproco del mayor interés[154]. Por otra parte, la introducción de un área de acceso ante las puertas de la villa en la que también podía disfrutarse de la práctica ecuestre, es un uso que remite directamente al tratado de Alberti, libro V, capítulo XVII, donde expresamente recomienda: «spatia quidem pro foribus usu[r]pabit amplissima curriculorum, equestriumque certaminum, quae iuventutis iaculum et sagittam longe exuperentur»[155].

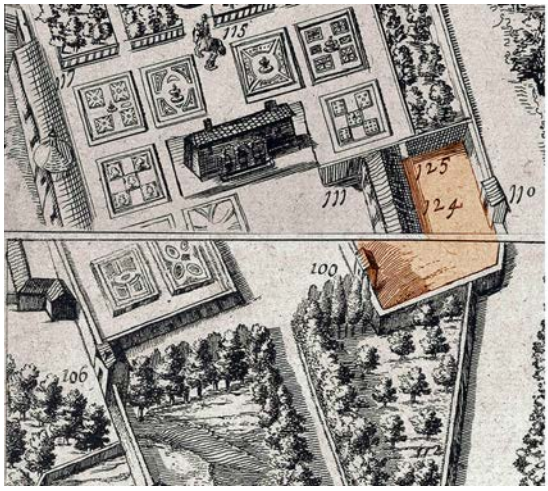
---

[152] En la leyenda del *Plano de Teixeira* se identifican ambas telas separadamente, por lo que no cabe confusión alguna: la amplia tela de uso público, coincidente con el actual Parque de Atenas, la identifica el cartógrafo con un gran rótulo; la tela privada de la Casa de Campo, sin duda muy alterada o reducida en 1656, quedó referenciada en los números 109, 110, 124 y 125 («Puerta de la Tela junto a las cozinas», «Puerta de la Tela azia el Río», «La Puerta de la Tela que sale a los Iardines» y «La Tela», respectivamente).

[153] Así lo aclara COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana*...: la tela o barreta (¿barrera?) era «la que se arma de tablas para justar» (voz tela, fol. 40v); «pónese una tela larga como una carrera de caballo, y de una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio della partiendo ambos a un tiempo con el son de la trompeta» (voz justa, fol. 495r). La Tela representada por Teixeira junto al palacete de los Vargas tuvo una superficie demasiado exigua para justar, pues la carrera de caballo equivalía a la longitud de un estadio (*ca.* 170-177 m), superior incluso a la de la franja delantera completa, de 133,34 x 22,24 m; no obstante, en las justas de la villa de Castello se utilizó una liza o palenque de 120 x 25 m, magnitudes muy similares a las de la villa madrileña, quizá dimensionadas en ambos casos, al menos en su longitud, conforme a los tiros de lanza o de flecha establecidos por Alberti en su tratado, del orden de 90 a 100 m.

[154] AGUILAR PERDOMO, María del Rosario, *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2022, síntesis de numerosos trabajos previos dedicados a la interconexión entre los jardines ficticios de la literatura y la cultura caballerescas y la realidad documentada.

[155] Ofrecemos aquí nuestra traducción, más detallada y fiel al original que las conocidas de Lozano (1582) o Fresnillo Núñez (1991): «En efecto, delante de las puertas se utilizarán los amplísimos espacios [propios]





Figs. 176 y 177. Plaza de la Tela en el acceso a la Casa de Campo (*Plano de Teixeira*, 1656; el color es nuestro) y estado hipotético original, o bien en estado de proyecto, entre el paseo arbolado y el jardín de cuadros en torno al palacete (elaboración propia, 2023).



Fig. 178. Liza para justas en el luneto de la villa medicea de Castello pintado por Giusto Utens *ca.* 1599 (fuente: Villa de Artimino, Museo Firenze com'era).

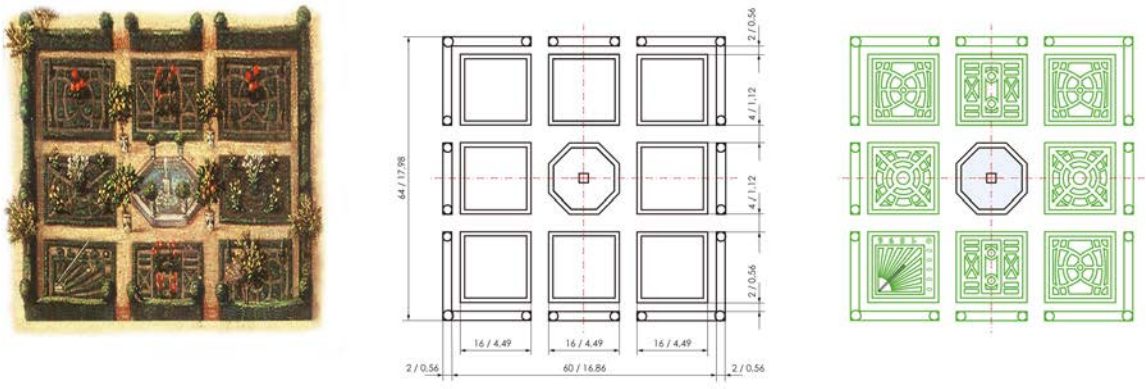
de las carreras y los certámenes ecuestres, que excederán la distancia de[l tiro de] la lanza y la flecha de la juventud» (Lozano se refiere a que «avra delante de la puerta espacios grandes para los coches y carreras de los cavallos, que sean mas largas que un tiro de dardo o de saeta de los mancebos» en la primera edición española de ALBERTI, Leon Battista, *Los diez libros de archuitectura de Leon Baptista Alberto*, Casa de Alonso Gómez, Madrid, 1582, lib. V, cap. XVII, p. 152). Agradecemos al profesor Fortea Sola su ayuda en la traducción.



Fig. 179 y 180. Casa de Campo de Madrid. Jardín de cuadros inmediato a la casa. Izquierda: esquema compositivo en el hipotético estado de proyecto, con las partes no documentadas y la peana del caballo en línea discontinua. Derecha: esquema compositivo en su estado construido según la documentación disponible (elaboración propia, 2023).

El jardín inmediato a la Tela se dispuso alrededor de la casa y quedaba limitado al suroeste por la Galería de las Burlas y al noreste por la banda de emparrado, repartido en ocho o quizá diez cuadros en estado de proyecto (figs. 179-180). Como vimos, sus dimensiones totales serían de 64 pies de lado (17,98 m), todos perimetrados por setos de dos pies de espesor (0,56 m)[156] más una calle alrededor de la misma anchura y compartimentados en nueve cuadros menores de 16 pies de lado (4,49 m) mediante dos pares de calles ortogonales de cuatro pies de ancho (1,12 m), el del centro con su correspondiente fuente baja octogonal o cuadrada, adornada con macetas, y el resto con diversidad de diseños y acompañamiento vegetal, flores y naranjos enanos incluidos. Cabe señalar aquí la semejanza de la ordenación de cada cuadro con la que seguramente tuvo el jardín intramuros junto al palacio de Cadalso de los Vidrios, repartido también en ocho cuadros en torno a una pieza de planta octogonal (fuente baja en Madrid, templete en Cadalso), aunque todo a mayor escala, y que supone otro vínculo entre ambas creaciones.

[156] Carmen Toribio explicita que los setos perimetrales eran de santolina (*Santolina chamaecyparissus*, o abrótano hembra) y no de boj o de arrayán, aunque podría referirse más bien a las plantaciones interiores (TORIBIO MARÍN, *La forma del agua*..., p. 785).



Figs. 181, 182 y 183. Esquema compositivo de los cuadros del jardín inmediato a la casa a partir del óleo de Núñez del Valle. Izquierda: deformación de la perspectiva para obtener una proyección ortogonal aproximada. Centro: plano acotado con las dimensiones en pies madrileños y en metros. Derecha: plano detallado del cuadro de la primera figura (elaboración propia, 2023).

Las representaciones pictóricas en torno a 1625-1637 ofrecen versiones demasiado diferentes de estos diseños: motivos directamente tomados del Libro IV de Serlio en el cuadro de Manuel de Acevedo y lazos, compartimentos, castillos, leones e incluso un reloj de sol en el óleo de Núñez del Valle, a pesar de la corta diferencia temporal entre ambas obras (doce años) y, desde luego, insuficiente para la implantación de dos trazados sucesivos, ambos en estado maduro para el recorte de los setos; tales diferencias no permiten tomar por fidedigna ninguna de estas representaciones en lo que respecta a los motivos de cada cuadro menor, como en cambio hace Undurraga Letelier en su citada tesis doctoral[157]. Las fechas *ante quen* y *post quem* para ambas obras vienen determinadas por la instalación de la escultura ecuestre de Felipe III en 1617 y por la fecha de ejecución de la vista de Núñez del Valle, de 1637, aunque sus fuentes de información serían anteriores. Por otra parte, el estado de los setos que se muestra en la pintura de Núñez del Valle no podría haberse alcanzado en menos de una década, lo que retrasaría su implantación a 1640-1641, datación demasiado próxima a la del óleo de 1625 (figs. 181 a 183). Esta incongruencia temporal podría explicarse si el trazado del cuadro de Acevedo muestra un improbable estado de proyecto o, de forma más verosímil, si se trata de una invención del pintor, realizada a partir de diseños ya desactualizados como los de Serlio, con cerca de cien años de antigüedad, pero fácilmente accesibles en las láminas de los tratados. En cuanto a los diseños representados por Núñez del Valle, sólo coinciden en los motivos heráldicos con lo descrito por Pérez de Mesa en 1595, lo que podría interpretarse como una segunda versión del trazado, manteniendo invariable la composición general de Juan Bautista de Toledo (grandes cuadros repartidos en nueve porciones menores con la central

[157] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, pp. 174 a 178.

ocupada por una pieza de fontanería); esta segunda versión geométrica y heráldica vendría a sustituir a aquellos pastores y corderillos, peregrinos, ninfas y galeras originales, y su posible fecha de implantación, 1598, podría ser la que, de forma un tanto irregular, se puede reconocer en la banda interna del cuadro del reloj solar, todavía dentro del reinado de Felipe II y al cargo del jardinero Gregorio de los Ríos. No obstante, el carácter de restitución que probablemente tuvo esta obra aconseja mantener prudencia sobre el valor documental de sus detalles.

El segundo gran cuadrado de la composición se repartía en otras dos áreas equivalentes a las del primero, ambas ordenadas por los ejes y calles precedentes y densamente arboladas a modo de *selvatico*: el estrecho jardín del Ochavado, presidido por la Fuente del Águila (regalo del *granduca* Francesco de Medici sobre el que trataremos enseguida), y flanqueada por otras dos menores, todas de planta octogonal, seguido de la umbría arboleda siguiente, con posibles calles ortogonales en su interior. El esquema de este segundo cuadrado seguía un orden estricto que se aprecia con claridad en el plano de Teixeira, no obstante cuestionado en el cuadro de Núñez del Valle, donde, según han advertido varios autores, ni los ejes secundarios de las fuentes ni aun el principal parecen corresponderse con las calles del espacio anterior, insólita incongruencia que tendría una sencilla explicación si el plano del Ochavado se situara entre tres y cuatro pies por debajo del nivel del jardín de cuadros, accesible mediante suave rampa, lo que, junto a algunos errores de perspectiva cometidos por el pintor, provocaría los extraños desajustes (*vid.* calco lineal en fig. 184).



Fig. 184. Casa de Campo de Madrid. Fragmento del óleo de Núñez del Valle y calco lineal del mismo con el posible recorrido del eje, marcado en línea roja, en planos a distinta altura (elaboración propia, 2019).

El tercer cuadrado y el resto del terreno se dedicaban enteramente a huerta, formada por varias eras que en origen pudieron ser más regulares que lo representado por Teixeira, es decir, siguiendo un trazado de calles en crucero festoneadas por alineaciones de arbolado frutal en correspondencia, de nuevo, con los ejes y calles de los espacios de jardín (el mismo modelo de sucesivas divisiones cuatripartitas

adoptado en la huerta del palacio de Mondéjar en aquellos mismos años, *ca.* 1560-1566, según Muñoz Jiménez, figs. 185 a 187)[158], o bien repitiendo a mayor escala el trazado de los cuadros próximos a la casa, como podría deducirse de los pares de calles presentes en algunas eras de la inmediata Leonera que se observan en el plano de Teixeira.

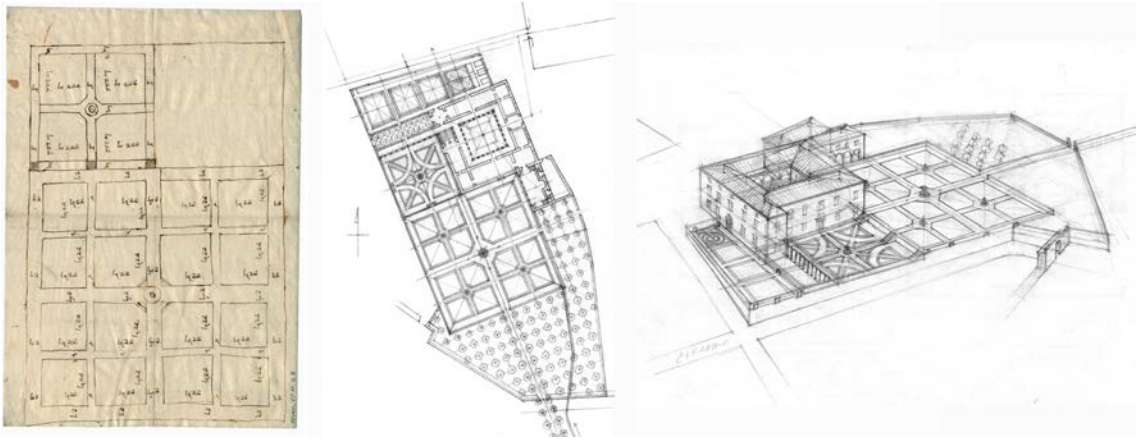


Fig. 185, 186 y 187. Diseño original de las huertas y jardines anejos al palacio Mendoza de Mondéjar, Guadalajara (fuente: AHN, Osuna, CP 11, d. 5), e interpretaciones en planta y perspectiva a partir de la documentación disponible y de las construcciones conservadas (elaboración propia, 2019).

Esta sucesión axial de jardines, arboledas y huertas quedaba flanqueada por sendas bandas longitudinales, cada una con aproximadamente una sexta parte de la anchura del núcleo central ajardinado (por tanto, de 60 pies o 16,86 m cada una), perfectamente definida la oriental mediante muros para proteger un largo emparrado de más de 1000 pies de longitud (281 m), y un tanto desdibujada la de poniente, ocupada en su extremo meridional por la Galería de las Burlas, junto a otras dependencias, y por un paseo arbolado en el resto.

Los dos primeros espacios de la Tela más el jardín de cuadros y el Ochavado más el jardín de arboleda quedaban cercados por un muro perimetral –constituirían propiamente lo que después se nombró como Reservado Chico– y tenían acceso al espacio contiguo hacia al oeste (la extensa huerta identificada por Teixeira como la Leonera[159], más tarde Reservado Grande) a través de la puerta del mismo nombre,

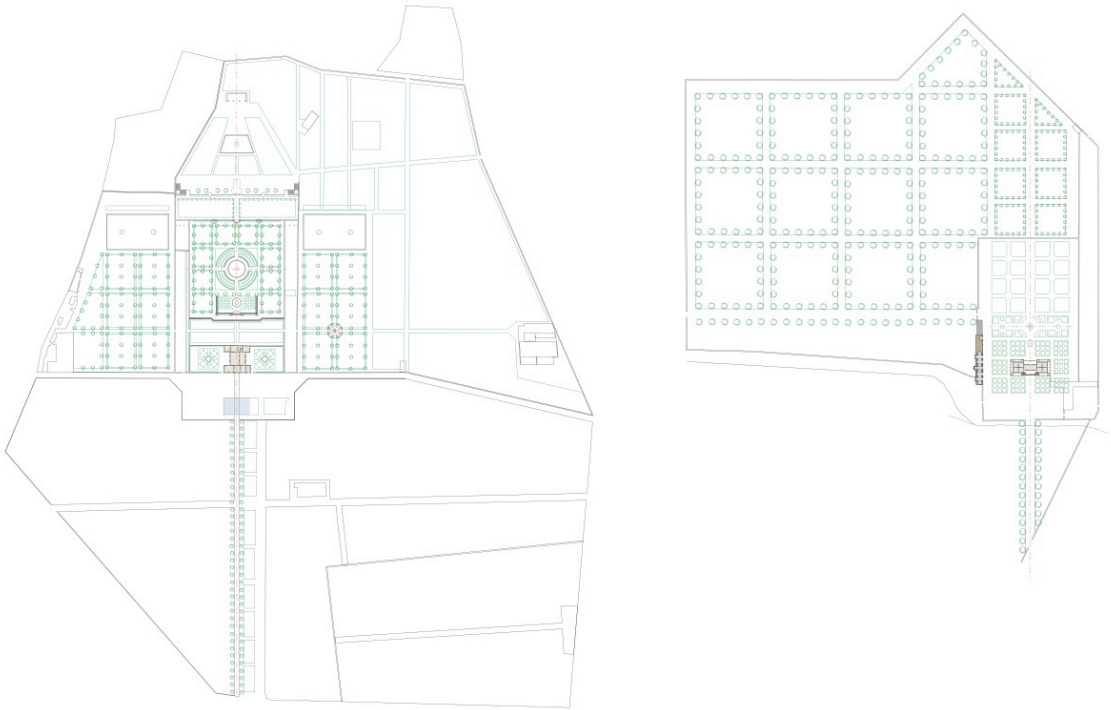
[158] MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, «Sobre el jardín del manierismo en España: jardines del Palacio de Mondéjar (Guadalajara)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. 53, Valladolid, 1987, pp. 338 a 347.

[159] En la documentación no queda claro si la Leonera fue un edificio situado en esta amplia huerta, destinado a mantener en cautividad las fieras del rey tal como se venía haciendo en otros jardines desde la Edad Media, o si debe entenderse como la totalidad del recinto, con los animales sueltos, lo que equivaldría a prescindir de su disfrute como área productiva y de paseo.

situada en el límite entre el Ochavado y la arboleda, marcando una de las tres calles longitudinales de la gran huerta; una segunda calle partía del límite entre el jardín de arboleda y la primera huerta; la última y más septentrional de estas calles se situaba en el tramo medio de la pequeña huerta en la que se prolongaba la ordenación de los jardines; al sur de la Leonera se encontraba la huerta del Esparragal, un espacio muy oblongo e irregular que fue nombrado, pero no numerado por Teixeira. La distancia entre estas calles, de 224 pies (unos 63 m, equivalente a tres cuartas partes de la anchura del jardín), establecía el lado de los grandes cuadros de la huerta, obtenidos por el trazado de nuevas calles ortogonales con un resultado seguramente más homogéneo o isotrópico que lo representado por Teixeira, lo que permitió dar continuidad a la ordenación de los jardines mediante una malla regular que ocupaba toda la superficie disponible, y ceder mayor protagonismo a la vía central al prolongarse fuera de la amplia huerta a través de la «Puerta de la Leonera que sale a los estanques» (así en el plano de Teixeira) para servir de acceso y eje viario al entorno acuático y boscoso de la villa, mucho más ordenado que lo descrito hasta ahora por los estudiosos, como veremos al analizar la disposición de las grandes piezas de agua; a esta primera calle prolongada se añadiría una segunda antes de 1656, nombrada en la leyenda del mismo plano como «Calle nueba que ba a los estanques» y situada al sur, bordeando la cerca del Esparragal.

En conjunto, la Casa de Campo ofrecía una excepcional gradación de espacios desde la arquitectura de la residencia y los jardines –las áreas más artificiosas y geométricamente compartimentadas–, con mediación de las huertas –progresivamente más amplias y dotadas de arbolado–, hasta las áreas de tratamiento más naturalista e integradas en el paisaje gracias a los estanques, rodeados de alamedas y bosques. La sucesión toma evidentes préstamos de la arquitectura de recreo de Italia y Flandes, pero introduce el componente hispánico de las huertas como espacio de transición. La influencia flamenca ha sido señalada para el área de los estanques y sus arboledas, pero ese rasgo también está presente, aunque a menor escala y con mayor grado de formalización, en villas toscanas como la de Castello, un ejemplo mediceo con el que la Casa de Campo filipina ofrecía más puntos en común: su limpia axialidad iniciada en un paseo arbolado desde el río, la plaza delantera de uso lúdico, la posición de la casa respecto del eje y el desarrollo principal de los jardines –en torno y a partir de ella–, las dimensiones del núcleo principal (de 98 x 196 m en Castello y 101 x 202 m en la Casa de Campo, es decir, prácticamente iguales y de proporción dupla), las estrechas bandas secundarias flanqueando esta sucesión, la presencia de un jardín arbolado y de poco fondo presidido por una fuente monumental de tazas y el *selvatico* inmediato (con otra gran fuente en el ejemplo italiano), la importancia de la fachada de la Galería de las

Burlas (desligada del sistema axial primario en el caso madrileño –a diferencia de la gruta medicea–, pero situada en el eje secundario del primer recinto) y el acompañamiento de grandes cuadros de frutales (mostramos tales semejanzas en figs. 188-189, con las plantas y esquemas compositivos de ambas villas a la misma escala); entre las diferencias más importantes cabe destacar la disposición en suave rampa y después aterrazada de la villa medicea respecto del carácter esencialmente plano de la madrileña y el quiebro de su eje ordenador, desdoblado en dos tramos perpendiculares, al modo hispánico (así lo interpreta Sanz Hernando), frente a la monoaxialidad itálica de Castello, no obstante muy alterada tras la ampliación de la casa a cargo de Bernardo Buontalenti a partir de 1588, a pesar de lo representado por Giusto Utens en el conocido luneto[160].



Figs. 188 y 189. Plantas a la misma escala de la villa medicea de Castello antes de las transformaciones de 1588 y de la Real Casa del Campo de Madrid a partir del *Plano de Teixeira* de 1656 (elaboración propia, 2019).

[160] SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, p. 157, en relación con la Casa de Campo, y ACIDINI LUCHINAT, Cristina, «Il giardino della villa dell'Olmo a Castello», en ACIDINI LUCHINAT (coord.), *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento,* Federico Motta Editore, Florencia, 2000, pp. 201 a 206 en cuanto a la ordenación de la villa de Castello.

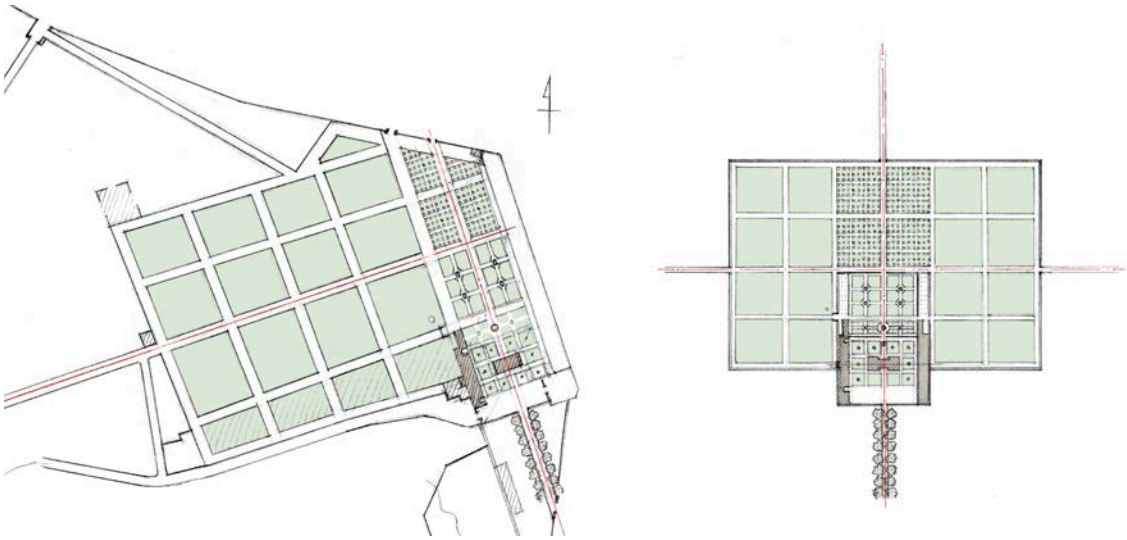


Fig. 190 y 191. Esquema compositivo de la Casa de Campo de Madrid de acuerdo con lo construido en la etapa filipina (izquierda, a partir del plano de Teixeira) y recreación sobre su hipotético diseño sin considerar los accidentes y limitaciones del terreno (croquis de elaboración propia, 2020).

Desde el certero análisis de Chueca Goitia[161], este tipo de quiebros se reconoce como una de las constantes más vigorosas de la arquitectura hispánica y es argumento recurrente en la tesis de Sanz Hernando, ya citada; sin embargo, no pueden soslayarse los condicionantes del terreno disponible en la configuración de esta y otras villas de recreo en España: una vez asumido el protagonismo de la casa preexistente en la ordenación del conjunto madrileño, ¿se habría optado por esta misma composición sin la curva del río Manzanares en la parte oriental o se habría distribuido la superficie de la gran huerta en dos áreas laterales equivalentes, como en la villa medicea de Castello? Nuestra hipótesis para esa posibilidad (figs. 190-191) también se asemeja a la composición de la viña y olivar del Quexigal que aparece en un plano atribuido a Juan de Herrera, un tanto irregular en su versión finalmente construida[162].

De este modo, las intervenciones filipinas permitieron configurar uno de los conjuntos más completos de villa renacentista en España en cuanto a lo prescrito por los tratadistas y a las constantes tipológicas más definitorias: su proximidad a la urbe y en lugar con agua abundante, sus relaciones viarias, visuales y simbólicas con el ambiente urbano y campestre (vistas hacia el Real Alcázar y el paisaje fluvial y montuoso), su ordenación axial entre la alameda de acceso, la casa, el jardín de

[161] CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1979.

[162] Así se comprueba en el trazado que se conserva en la REAL BIBLIOTECA (RB), IX/M/242/1 (55), *Plano de la viña y olivar del Quexigal*, donde la rigurosa ortogonalidad de los cuadros y calles no coincide, empero, con la oblicuidad de lo conservado.

cuadros, el Ochavado, la arboleda y la huerta en el primer Reservado, la ampliación al Reservado Grande (si bien yuxtapuesto y en quiebro de 90^0 respecto del primero), la presencia de varios estanques integrados en un entorno de arboleda, al modo flamenco, y un amplio parque o bosque bien dotado para la diversión cinegética a su alrededor, además del situado enfrente, bajo el Alcázar, siguiendo el ejemplo del parque de la Warande junto al Palacio Real de Coudenberg (Bruselas), conocido por Felipe II durante sus viajes de 1548-1551 y 1554-1559. El núcleo arquitectónico en torno a la casa también se cuenta entre los más elaborados, con la destacada apertura del edificio mediante galerías perimetrales (ya desde su etapa fundacional por la familia Vargas, probablemente inspirado por el modelo mediceo de Poggio a Caiano, como vimos), la notable Galería de las Burlas, la gran fuente de tazas coronada por el águila bicéfala y otras fuentes menores, la estatuaria alegórica y el trazado geométrico y figurativo de los jardines.

Estas y otras semejanzas con modelos europeos, pero sobre todo itálicos, refuerzan la atribución del proyecto filipino a Juan Bautista de Toledo, conocedor de las villas de Toscana, entorno de Roma y Nápoles durante su estancia en estas regiones al menos entre 1531 y 1559, período clave en la formación de un modelo que tendría en la Casa de Campo de Madrid uno de sus ecos más tempranos, pero desarrollado con mayor riqueza de influencias y, desde luego, con personalidad propia al integrar de forma armónica lo hispánico, lo itálico y lo flamenco.

El sistema hidráulico: estanques, canalizaciones y fuentes

Toda villa de recreo con huertas, jardines y elementos acuáticos, más aún si entre ellos hay fuentes de gran altura o burlas de agua, requiere de un sistema hidráulico eficiente en cuanto a recogida, capacidad de almacenamiento y transporte hasta los puntos de distribución, una infraestructura que en la Casa de Campo madrileña apenas ha sido estudiada[163]. Dadas las limitaciones de esta panorámica sobre la villa hispánica, tampoco abordaremos aquí semejante tarea, pero sí una mínima

[163] Un avance importante en el conocimiento de esta infraestructura hidráulica se ha dado con las campañas arqueológicas de 2007-2008 en la Fuente Rústica y de 2009-2010 en el área de la Galería de las Burlas y el Reservado Chico, realizadas bajo la dirección de Fernando Vela Cossío y Luis Fernando Abril Urmente (*vid.* VELA COSSÍO, Fernando, «El desarrollo de la arqueología histórica en España. Algunas experiencias recientes en la ciudad de Madrid», en *Canto Rodado*, nº 6, Madrid, 2011, pp. 103 a 110, y en la comunicación de ORTEGA VIDAL, Javier, y VELA COSSÍO, Fernando, «El Reservado Chico y las Grutas de Felipe II», en la VI Jornada sobre *La Casa de Campo, un patrimonio singular de Madrid*, Madrid, 1 de diciembre de 2016, no publicada). También ha dado a conocer algunos vestigios de fontanería PULIDO FERNÁNDEZ, «La Galería de las Burlas...», pp. 21 y ss.

aproximación para centrar nuestro interés en algunas de sus piezas, en particular los estanques desaparecidos y las principales fuentes.

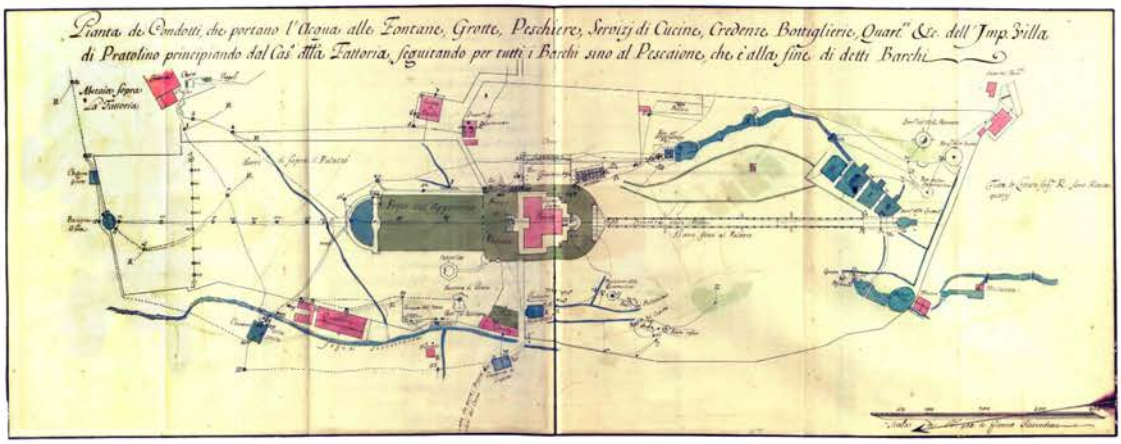


Fig. 192. Villa medicea de Pratolino. Sistema hidráulico en la planta anónima de *ca.* 1740-1765 (fuente: CARTOGRAFIA STORICA REGIONALE, CASTORE).

Ante la carencia del mencionado estudio, otros sistemas hidráulicos asociados a villas, como el de Pratolino en Toscana (fig. 192) o el de El Bosque de Béjar (*vid.* subapartado 6.2.5), pueden ofrecer algunas pistas sobre lo que sin duda permanece en niveles arqueológicos y merecería la pena alumbrar y conocer: minas y regaderas de captación, estanques y estanquillos, depósitos o cámaras de carga, dispositivos para la decantación de sedimentos, desaguaderos de fondo y de nivel, arquetas de regulación y distribución, atarjeas y otras canalizaciones menores, encañados de cerámica y, finalmente, emplomados de diverso calibre para las fuentes y burlas como los identificados por Pulido Fernández.

En la Casa de Campo, la toma y derivación de los recursos hídricos se localizaba a unos 1200 m al oeste del palacete de los Vargas y se nutría del arroyo Meaques (también conocido como Vadillo) y del arroyo Valsequillo, algo más al norte; entre medias, un tercer curso de agua nombrado barranco de los Romeros aportaba su caudal como afluente del Meaques por su margen izquierda; además, se aprovecharían los diferentes manantiales del terreno. Es probable que en el valle del arroyo Meaques se produjeran pequeñas lagunas de temporada que facilitaron la construcción de las cuatro presas de gravedad con sus correspondientes vasos formalizados como estanques, punto de partida en el almacenamiento de agua del sistema y con suficiente desnivel –en torno a 15 m en su punto más alto– para garantizar el riego a manta en huertas y jardines, e igualmente como cámara de carga en la acometida a presión de las fuentes, de gran importancia en el caso de surtidores elevados como los de la Fuente del Águila, a cinco metros por encima de su asiento. Antes de la construcción de estos

estanques, en febrero de 1562, se realizó una obra de captación y saneamiento para desviar el cauce del arroyo Meaques, resuelta mediante una «presilla y [...] zanja que está abierta para que pueda correr el agua por ella y no venga por delante de la Casa de Campo»[164], de lo que se ocupaba el jardinero Jerónimo de Algora. En conjunto, y a la espera de un estudio detallado, el sistema hidráulico de la Casa de Campo de Felipe II seguiría un esquema semejante al que proponemos en la fig. 193.

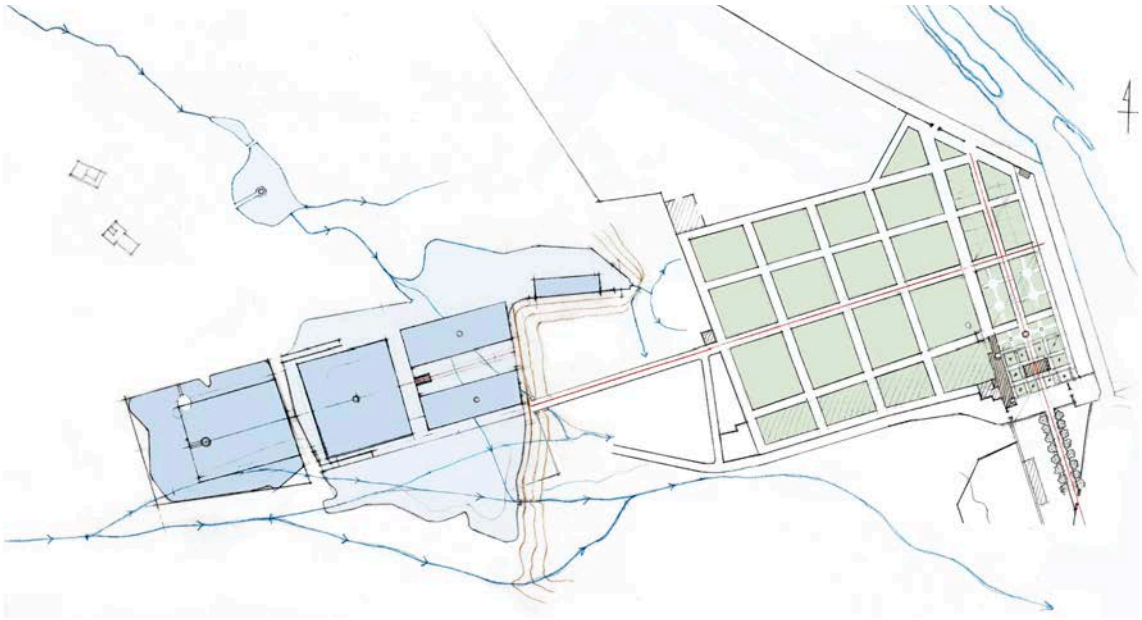


Fig. 193. Aproximación al sistema hidráulico de la Casa de Campo de Madrid entre 1562 y 1868, a partir del plano de Teixeira y las hojas kilométricas del IGE / IGN. En tono azul oscuro se muestran los estanques originales (croquis de elaboración propia, 2019).

Los estanques se establecieron en la parte de poniente, casi todos sustituidos por el lago actual de la Casa de Campo. La historia y evolución de estos componentes acuáticos, de gran valor paisajístico, sólo ha sido descrita parcialmente y adolece de no pocas imprecisiones y confusiones, por lo que trataremos de completar aquí algunos aspectos.

Desde 1562-1563, estas piezas de agua componían un área escalonada y de transición entre el artificio de las arquitecturas, los jardines y las huertas –con su rigurosa ordenación axial, la ortogonalidad de sus calles, la geometría de sus setos– y los terrenos libres de la finca, formados por praderas y encinares dispuestos para la caza. A tal efecto, en octubre de 1570 y con ejemplares procedentes de Aranjuez, se

[164] ARCHIVO DEL INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN (AIVDJ), Envío 61, fols. 38 y 39, billete del 24 de febrero de 1562 (citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 118 y n. 64).

plantaron largas alamedas en torno a los paseos perimetrales de cada estanque y abundante arbolado alrededor, según se aprecia en el cuadro de Núñez del Valle y en el plano de Teixeira (figs. 125 y 135), en el que se numeran hasta cinco estanques, aunque se muestran sólo cuatro, nombrados como Grande (coincidente con el «estanque postrero» que estudiaremos enseguida), del Medio, del Norte y Longuillo, quedando el «estanque de la Yguera» indicado con el número 132 al sureste del menor y más oblongo, pero sin representar[165].

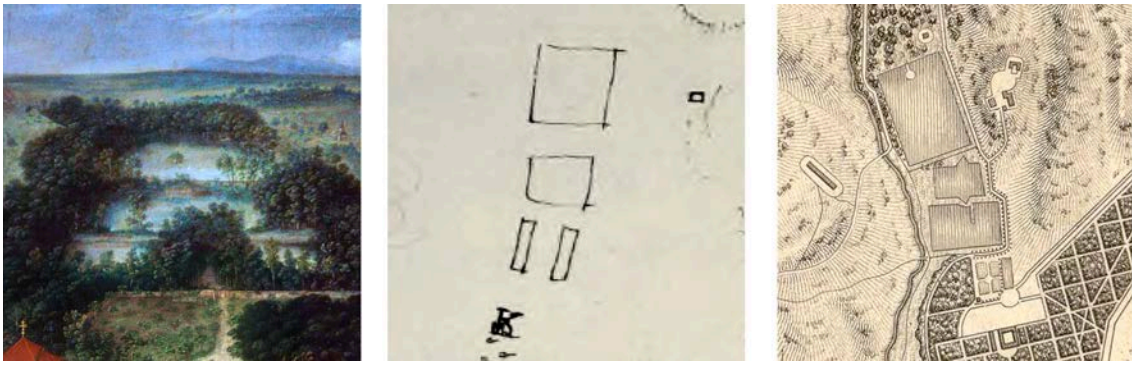


Fig. 194, 195 y 196. Iconografía y planimetría de los estanques de la Casa de Campo de Madrid en la pintura de Núñez del Valle de 1637 (fuente: MHM / MAN), en el croquis de 1750 (fuente: AGS, MPD, 39, 048) y en el plano Tardieu ca. 1820 (utilizamos la versión anónima del ACEGCGE), cuando los estanques menores ya estaban fusionados (fuente: ACEGCGE). El norte aproximado se orienta a la derecha de las imágenes.

La disposición de los estanques debió ser más ordenada que lo que se aprecia en el plano de Teixeira[166], el documento gráfico generalmente utilizado por los estudiosos en el análisis compositivo de la villa (así en Sanz Hernando, Toribio Marín, Undurraga Letelier o Soler Serratosa y Menéndez de Luarca, entre los trabajos más recientes) sin considerar los posibles errores del cartógrafo en zonas de topografía más irregular ni el cotejo de otras fuentes gráficas anteriores y posteriores. La vista de Núñez del Valle (detalle en fig. 194) y el sencillo croquis de la Casa de Campo conservado en el Archivo

[165] A diferencia de las otras cuatro piezas de agua, este estanque «fantasma» sólo se documenta en el plano de Teixeira, lo que ofrece varias interpretaciones: que se tratase de una pequeña alberca de riego situada cerca de la cifra con la que se numera, es decir, junto a la Huerta Vieja o Huerta de la Partida, y el autor o el grabador olvidasen incluir su figura; que coincida con una pieza bien documentada décadas antes de la fecha del plano –el llamado Estanque Chico–, pero igualmente no dibujada; o bien que el número no coincida con su posible ubicación fuera del campo visual representado.

[166] La notable exactitud de este plano ha sido analizada en ORTEGA VIDAL, Javier, «Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica», en *Catastro*, nº 39, Madrid, julio de 2000, pp. 65 a 85 (pp. 70 a 74), si bien acusa hasta un 7 % de minoración en las dimensiones y la representación del área de los estanques difiere un tanto de otras conocidas. También han mostrado cautela en el uso de esta fuente cartográfica NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», p. 152.

General de Simancas, fechado en 1750 (fig. 195)[167], junto con algunos detalles del plano de Madrid de Ambroise Tardieu *ca.* 1820 (fig. 196)[168], muestran desde luego un trazado más regular y una agrupación mejor organizada y puesta en relación con una de las calles del Reservado Grande, en coherencia con la posición casi perpendicular del único dique parcialmente conservado, el del «estanque postrero», yuxtapuesto y paralelo a la carretera principal del parque a día de hoy, cuyo subsuelo albergará sin duda gran parte de sus restos (nuestra interpretación en las figuras 197, 198-centro y 204).

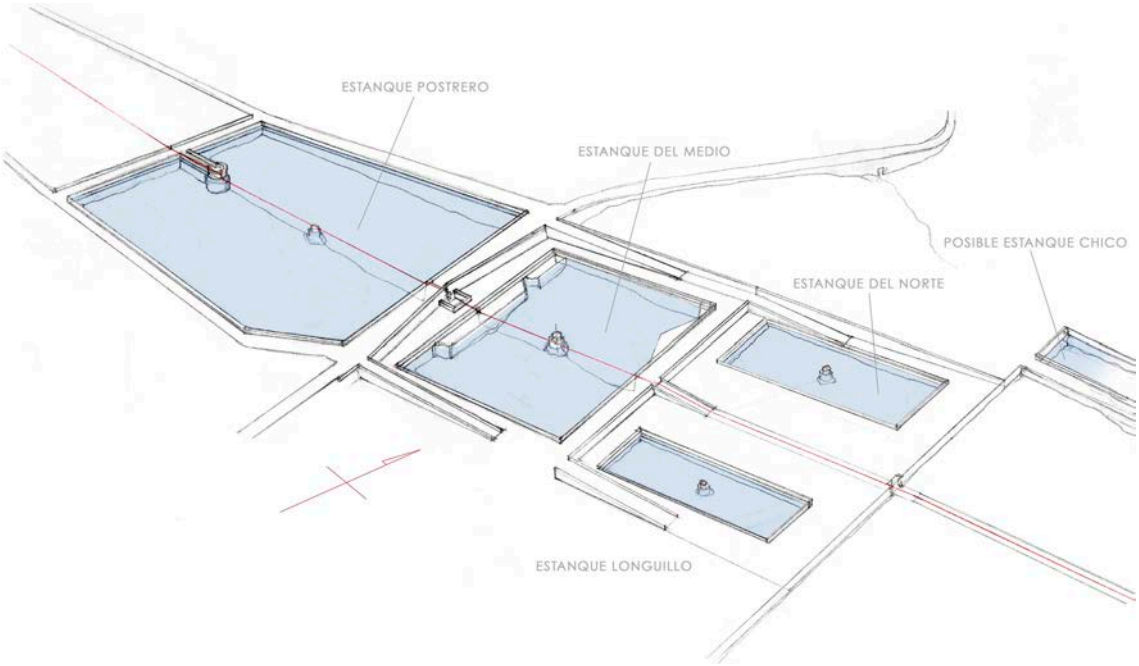


Fig. 197. Casa de Campo de Madrid. Hipótesis gráfica sobre el conjunto de estanques escalonados (perspectiva de elaboración propia, 2019). No se han podido documentar las rampas de conexión entre los diferentes niveles de cada pieza de agua, aunque sería necesario algún tipo de estructura viaria con mayor o menor grado de formalización.

[167] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), *Plano y descripción de los alrededores de las Huertas del Rey*, M. P. y D. XXXIX-48 [G. M. 3527].

[168] TARDIEU, Ambroise, *Plano de Madrid y de sus circanías* (sic), *ca.* 1820, escala de 1 : 19.600, disponible en la BIBLIOTECA REGIONAL DE MADRID, (BRM), Mp. VII/14, y publicado en LABORDE, Alexandre de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, vol. 4 (1820), imprenta de Pierre Didot, París, 1806-1820, disponible en https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=627 (consultada en 17 de abril de 2020). Basado en el plano de Tardieu se dispone de otro ANÓNIMO, *Plan topographique de la Ville de Madrid et de ses environs avec la position de l'Armée Franaçaise pendant le bombardement le 3 Décembre 1808*, GE. C. 474, escalas gráficas en toesas y en metros *ca.* 1 : 19.000, disponible en ARCHIVO CARTOGRÁFICO DE ESTUDIOS GEOGRÁFICOS DEL CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO, ACEGCGE, Ar.E-T.9-C.2-46, (en http://bibliotecavirtual.defensa.gob.es, consultada en 17 de abril de 2020).

En 1563, una vez construidos los estanques, el ingeniero holandés Peeter Janson[169] inspeccionó diferentes propiedades de la Corona por orden del rey. El encargo consistía en localizar enclaves apropiados para la creación de otras piezas de agua similares a las que se iniciaban en Madrid: dos estanques fueron propuestos en La Fresneda, tres en El Pardo, otro de enormes dimensiones cerca de El Escorial y hasta siete en el entorno de la Casa del Bosque en Valsaín[170]. No todos llegaron a construirse y sólo algunos de los realizados se conservan a día de hoy. A este importante número de estanques hay que añadir un verdadero embalse, iniciado poco antes en las inmediaciones de Aranjuez y con proyecto de Juan Bautista de Toledo: el llamado Mar de Ontígola[171].

También se debe a este arquitecto el proyecto de los estanques de la Casa de Campo y su inserción en la composición general de la villa, incluso si en su ejecución intervinieron artífices como el diquero flamenco Adrian Van der Müller y en particular el mencionado Peeter Janson, a quien correspondió la redacción de las condiciones para ejecutar el último de las cuatro estanques, también el mayor de todos, denominado «estanque postrero» en la documentación tanto por motivos espaciales, al estar situado en el extremo distante de la serie, como temporales, por tratarse de la obra más tardía realizada hasta entonces. Las especificaciones técnicas redactadas por Janson repetían las de los tres diques precedentes, pues así se indica en la

[169] Este artífice aparece citado en la documentación con los nombres de Peeter Janson, Pedro Janson, Pietre Janson, Petri Janson, Piet Janson, Pietre Jansen, Pietr Jansen o sencillamente como «el holandés», al servicio de Felipe II desde junio de 1561 a través de las gestiones del cardenal Granvela, según BARBEITO DÍEZ y ORTEGA VIDAL, «Los artífices de las obras reales», en AA. VV., *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Madrid, 1998, pp. 243 a 275. Sobre la actividad de Janson en España, *vid.* CERVERA VERA, Luis, «El holandés Janson arrienda la pesca en los estanques reales de Felipe II», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSEAA)*, LVII, Valladolid, 1976, pp. 251 a 274.

[170] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Casas y Sitios Reales, leg. 267-1, fol. 149, *Memorial de Gaspar de Vega de las partes en donde se puede hacer estanques en Valsaín* (citado por MARTÍN GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, 1992, pp. 90-91 y n. 132, y en GARCÍA TAPIA, Nicolás, *Ingeniería y arquitectura*..., p. 386).

[171] *Vid.*, entre otros, GARCÍA TAPIA, Nicolás, y RIVERA BLANCO, José Javier, «La presa de Ontígola y Felipe II», en *Revista de Obras Públicas*, Madrid, nº de mayo-junio, Madrid, 1985 (pp. 477 a 490); RIVERA BLANCO y GARCÍA TAPIA, «Juan Bautista de Toledo, Jerónimo Gili y Juan de Herrera: autores de la 'Mar de Ontígola'», en *BSEAA*, nº 51, Valladolid, 1985 (pp. 319 a 344); DÍAZ-MARTA PINILLA, Manuel Lucio, *Cuatro obras hidráulicas antiguas entre la mesa de Ocaña y la vega de Aranjuez*, Toledo, 1992; ARENILLAS PARRA, Miguel, DÍAZ-GUERRA JAÉN, Carmen, y CORTÉS GIMENO, Rafael, «El Mar de Ontígola: una obra singular del Renacimiento», en AA. VV., *Agua e ingenios hidráulicos en el valle del Tajo. De Estremera a Algodor entre los siglos XIII y XVIII*, Madrid, 1998 (pp. 97 a 137); así como TORIBIO MARÍN, Carmen, *La forma del agua...* (pp. 571 y ss.) y «Dams in the Renaisssance...» (pp. 174 y ss.).

documentación sobre la presa de Ontígola, en la que fueron aplicadas de inmediato, pero no a los estanques de La Fresneda, resueltos mediante una técnica en parte diferente.

En la Casa de Campo, esta última pieza acuática fue posible gracias a un dique de doble muro con terraplenado intermedio, que es la estructura característica de las llamadas «nuevas presas holandesas»[172] desde que así las nombrara González Tascón en 1998, una filiación discutida por Toribio Marín en trabajos recientes en los que argumenta sobre el hecho incuestionable de que tales presas eran desconocidas en los Países Bajos, lo que obliga a revisar el origen y la difusión de este tipo de construcciones hidráulicas.

Las características básicas del dique resultan muy claras en el documento:

> *La pares delantero y principal a de tener de largo trescientas y sesenta pies y a de çer d[e]recho y la dicha pares a de tener de grueso abaxo en el simiento siete pies y a de venir relaxando y desmynuyiendo hasta q[u]e quede ar[r]iba en tres pies de grueso ou de ancho y a de tener de alto desde el simiento hasta ar[r]iba veynte y cinco pies ansy como va señalada con las estaqas.*
>
> *Y la otra pared baxero de la misma altura y gruesura y largura de la dicha pared delantero y a de aver desde la pared bacero* [sic] *hasta la pared delantero en el medio a donde a de venir la canal quarenta pies entre pared y pared la cual a de çer tier[r]aplen y a los cavos a de aver cinquenta y dos pies entre pared y pared tanbien tier[r]aplen.*[173]

Es decir, se trataba de una presa de gravedad de 7 m de altura sobre al cauce del arroyo Meaques, con 101 m de longitud en el nivel de cimentación, 15,17 m de anchura en su parte central y más de 18,54 m en sus apoyos laterales, compuesta por dos muros casi paralelos, ligeramente ataludados entre los 2 m de la base y los 0,84 m en coronación, y un núcleo de tierra apisonada entre medias; la diferencia de espesor entre el centro y los extremos supone un trazado con ángulo cóncavo muy obtuso en el

---

[172] Así en GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, *Felipe II. Los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*, Madrid, 1998, pp. 209 a 240, y en la reedición póstuma de su obra a cargo de Isabel Velázquez y Beatriz González Presmanes, *Ingeniería civil en España: precedentes, historia y técnicas*, Madrid, 2008, pero igualmente en publicaciones actualizadas como la de PÉREZ MARRERO, Jenny, *Catálogo de presas españolas anteriores a 1926 asociadas a procesos industriales*, t. I, IPCE, Madrid, agosto de 2017, p. 18.

[173] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Casas y Sitios Reales, leg. 247-1, fol. 32, *Memoria de lo que ordeno Peeter Janson holandes para las paredes y dique que se han de hazer del estanque postrero que falta*, sin lugar ni fecha (probablemente Madrid, 1563), transcrito y publicado en DÍAZ-GUERRA JAÉN, MORALES SEGURA; PÉREZ VELASCO; y SEGURA GRAÍÑO, «La Casa de Campo de Madrid...», pp. 110-111. Puesto que el documento es anterior a 1568, la equivalencia en metros se ha calculado a partir del pie madrileño, de 0,2810 m.

muro de aguas abajo si el de aguas arriba debía construirse «derecho», idéntico al que presenta el Mar de Ontígola y semejante al del estanque alto de La Fresneda (fig. 198).

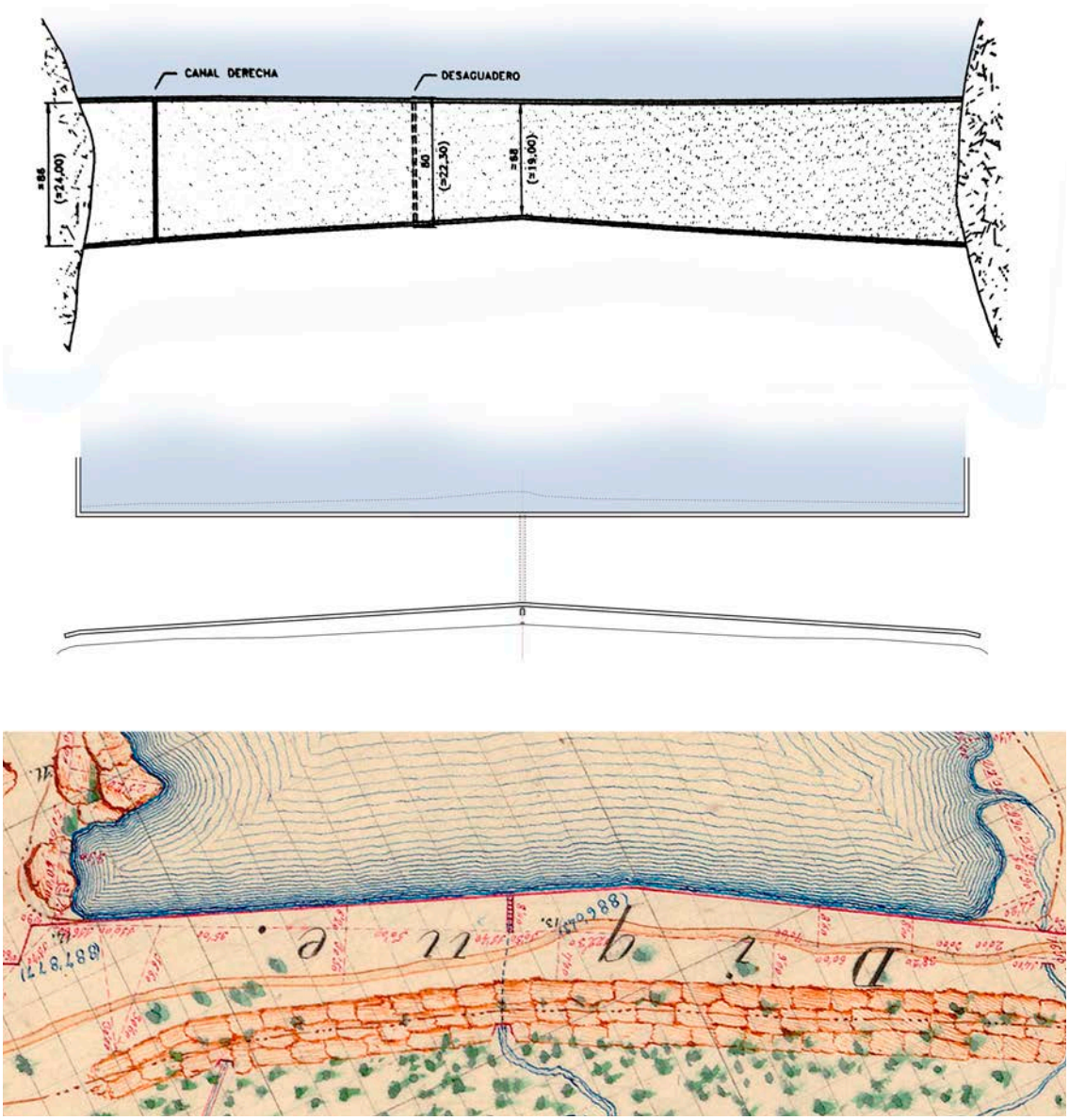


Fig. 198. Planta de tres diques de iniciativa filipina con trazado cóncavo (sin escala). Arriba: presa de Ontígola cerca de Aranjuez (Arenillas Parra *et al.*, 1998; el color es nuestro), Centro: «estanque postrero» en la Casa de Campo de Madrid (elaboración propia, 2020). Abajo: estanque alto de La Fresneda, junto a El Escorial (Hoja kilométrica, 1862-1868, con el norte invertido).

En el «estanque postrero», dos canales de piedra berroqueña atravesaban el macizo del dique, ambos de la misma longitud y probablemente situados uno sobre otro en la parte central de la estructura: «... a de tener la canal de abaxo cincuenta y cuatro pies de largo y la canal que a de yr d[e]recho a de tener de alto veynte y cinco pies»; por tanto, disponía de un rebosadero al nivel deseado para la lámina de agua y

de un desagüe de fondo para su regulación periódica, evacuación de lodos y vaciado completo del vaso, como veremos en otros diques similares, un dispositivo que requería de la correspondiente compuerta y de una esclusa intermedia junto al siguiente vaso.

La cartografía conocida muestra que el estanque tuvo un perímetro cuadrangular (trapezoidal en el plano de Teixeira, donde aparece incompleto, y perfectamente rectangular en el plano de Tardieu de *ca.* 1820), regularizado mediante muretes a su alrededor y con pretil en todos ellos hasta alcanzar unas dimensiones iniciales de 220 x 148 m y, por tanto, una superficie de 32.560 m^2. También mostraban contornos regulares los otros tres estanques, de unos 113 x 76 m el del Medio, ligeramente trapezoidal (8588 m^2), 104 x 34 m el del Norte (3536 m^2) y 104 x 26 m el Longuillo (2704 m^2), todos escalonados a lo largo de la vaguada para salvar un desnivel aproximado de 15 m entre la coronación del dique más alto y la cota del Reservado Grande, lo que plantea la necesaria comunicación entre ellos a través de rampas laterales, especialmente en el paso del estanque mayor o «postrero» al del Medio, para facilitar el paseo por sus calles arboladas: queda descartada la falsa planitud mostrada por Teixeira, ya negada por Pérez de Mesa desde 1595 cuando se refería a los «tres estanques de agua muy grandes [...] unos apartados de otros a poco trecho, y los unos mas altos, que los otros»[174]. En el estanque Grande, la superficie inundada que se aprecia en el plano de *ca.* 1820 (fig. 216) corresponde a unas dimensiones superiores a las que podría esperarse de un dique de un centenar de metros, por lo que es probable que esa indicación del documento corresponda al nivel de cimentación, dimensión progresivamente mayor a medida que la fábrica se adaptaba en altura y longitud a la pendiente de ambas laderas hasta alcanzar los 150 m de longitud en coronación. Por otra parte, la superficie cartografiada en el plano de 1862-1868 (hojas kilométricas de la Casa de Campo, fig. 199), mayor que la del plano de 1820 y de contorno irregular en sus lados oeste y sur, parece indicar un trasvase perimetral de áridos para terraplenar el vaso, habida cuenta de que por entonces, cuando se utilizaba como estanque para patinar sobre hielo, se le describe como de escaso fondo[175].

[174] MEDINA y PÉREZ DE MESA, *Primera y segunda parte de las grandezas...*, libro segundo, fols. 205-206.

[175] En realidad, la parte dedicada al patinaje se reducía a una franja paralela al pretil meridional, donde se construyó un pabellón para los usuarios, o «Casa de Patines», tal como se reconoce en los planos de la época y en el grabado titulado «El lago de los patinadores en la Real Casa de Campo», de Daniel Perea, aparecido en *La ilustración Española y Americana*, nº del 22 de enero de 1880, p. 49 (manejamos el ejemplar digitalizado en la BNE / BDH, consultado en 20 de agosto de 2019).

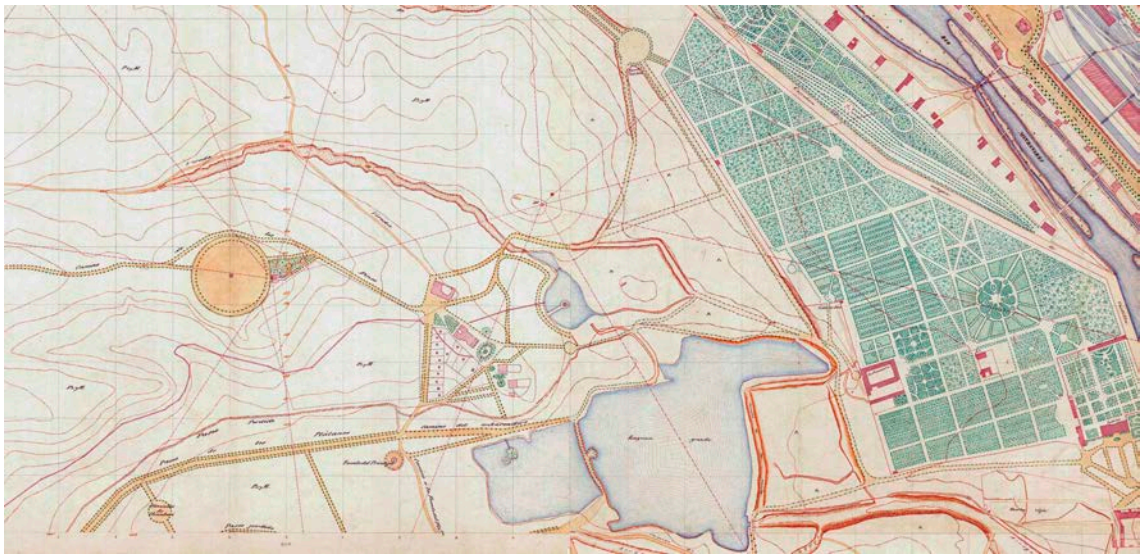


Fig. 199. Casa de Campo de Madrid. Estado de los estanques de Felipe II en 1862-1868, tras la fusión de los cuatro inferiores en el nuevo lago (fuente: Planoteca del IGN, hojas kilométricas, montaje de elaboración propia con las hojas 4E y 5E).

La construcción de este estanque, con una profundidad original de casi siete metros y quizá otro tanto de altura sobre el siguiente, pudo haber provocado problemas de estabilidad en el sistema, particularmente en la base del dique en contacto con el muro del estanque inferior. Este sería el motivo por el que en 1563, apenas levantado el gran dique, fue necesario acometer obras de reparación mediante una estructura de refuerzo. No se especifica el lugar donde se realizaba aquella obra, una «muralla por donde entra el agua [de] trezientos y veynte y dos pies y de largo y la otra por donde sale çiento y çinquenta y dos pies y entre medias destas dos murallas esta todo terraplenado»[176], es decir, repitiendo el sistema estructural del dique y con su nuevo canal de piedra berroqueña como prolongación del inicial, pero si esta obra se situaba junto al muro de aguas arriba del estanque inmediato, el del Medio, podría explicar la forma quebrada que se aprecia con cierta dificultad en la vista de Núñez del Valle y explícitamente en el plano de Teixeira y en el de 1820.

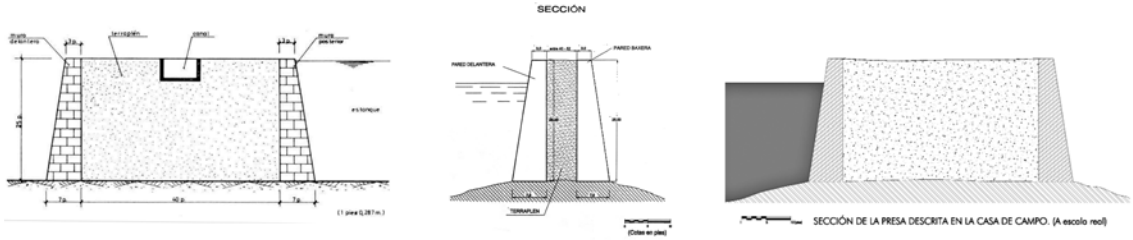
Los estanques inferiores tampoco se libraron de sufrir problemas, y así se constata en febrero de 1566, cuando Jerónimo de Algora informaba al rey sobre la visita

[176] AGS, Casa y Sitios Reales, fol. 48 (citado por MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, p. 104, confundiendo esta obra de reparación con la del «estanque postrero»). La diferencia de longitudes entre ambas murallas no podría entenderse por las condiciones del terreno en la corta anchura de un refuerzo terraplenado como el que se describe y ambas coinciden con las dimensiones del muro de aguas arriba del estanque del Medio.

de la reina y los príncipes a la Casa de Campo y su decepción por no ver correr las fuentes «... porque había reventado un estanque y lo estaban adobando»[177].

El nombre original del estanque mayor se mantuvo como topónimo durante los años siguientes, como ha documentado Gómez Iglesias en relación con la compra de un batán y tres pedazos de huerta anejos, propiedad de Pedro de Luján, que en 1564 eran colindantes por su parte oriental «con el estanque postrero y con la presa y arroyo del Vadillo»[178].

El documento sobre el «estanque postrero» ha interesado a varios estudiosos de la historia de la ciencia y de la técnica, como García Tapia, González Tascón, Díaz-Guerra Jaén o Toribio Marín, así como a Sanz Belloso, García Maldonado y De la Riva Gómez[179]; algunos de ellos, con mejor o peor fortuna, han aportado su interpretación gráfica sobre el tipo de dique empleado (figs. 200 a 202). También se presta atención a esta obra en el estudio inédito que realizamos junto a Sánchez Sancho en 2007 por su relación con el estanque mayor de El Bosque[180].



Figs. 200, 201 y 202. Diversas interpretaciones sobre la sección central del dique del «estanque postrero» publicados por García Tapia (1985, con el canal situado en posición inoperante), Díaz-Guerra Jaén (2002, con evidentes errores de interpretación y proporción) y Sanz Belloso *et al.* (2011, sin detalles técnicos significativos).

Nuestra versión de esta obra filipina, siguiendo lo especificado por Janson y considerando lo conocido sobre este tipo de presas, se muestra en la fig. 204, puesta a la misma escala que las otras dos presas españolas que, entre las conservadas,

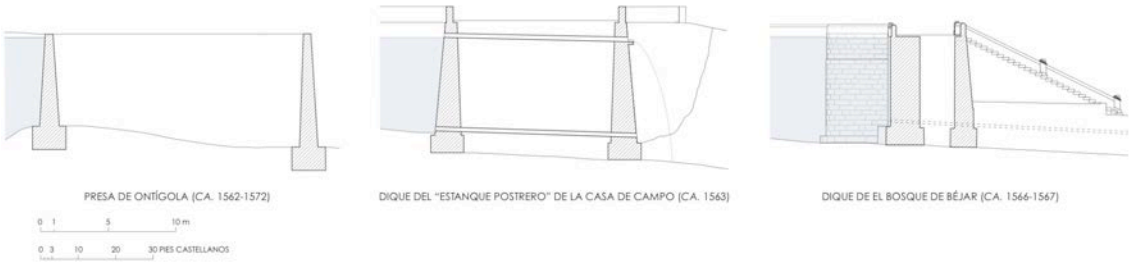
[177] Citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 124.

[178] GÓMEZ IGLESIAS, «La Sagra madrileña...», p. 14.

[179] SANZ BELLOSO, José Carlos; DE LA RIVA GÓMEZ, Jacinto; GARCÍA MALDONADO, Jesús; y STRATO (Gabinete de Estudios Arqueológicos y del Patrimonio), «Obras de consolidación del dique de El Bosque», en ROTH, Jeffrey J., y HUGHES, William (coords.), *Dam maintenance and rehabilitation II*, Londres, 2011, pp. 299 a 308.

[180] MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix, *El estanque mayor de la villa El Bosque: una presa holandesa en Castilla*, Segovia, 2007-2009 (estudio histórico destinado a la fase de rehabilitación del estanque de El Bosque de Béjar, dentro de las intervenciones programadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León).

presentan características similares: la mencionada de Ontígola y la del estanque de El Bosque de Béjar (figs. 203 y 205).



Figs. 203, 204 y 205. Hipótesis sobre la presa de Ontígola (a partir de lo publicado por Arenillas Parra *et al., 1998*), el dique del «estanque postrero» de la Casa de Campo de Madrid y el estanque mayor de El Bosque de Béjar en su segunda etapa, todos por su sección central y a la misma escala (elaboración propia, 2023).



Figs. 206 y 207. Estanques de Mariemont en Morlanwelz, Bélgica, en dos paisajes de Jan Brueghel de Velours y Joost de Momper de *ca.* 1612 (Musée des Beaux-Arts de Dijon, nº de inventario CA 102) y *ca.* 1623-1625 (Museo Nacional del Prado, nº de inventario P0001428).

Sea cual sea el origen de este tipo de presas, en lo que todos los investigadores coinciden es en el modelo flamenco adoptado aquí por Felipe II, fruto del gusto por la arquitectura y el paisajismo que tuvo ocasión de conocer en sus dos viajes a los Países Bajos, en particular lo dispuesto por su tía María de Hungría en Mariemont entre 1546 y 1549 (figs. 206 y 207). Si el primero y «felicísimo viaje» supuso una toma de contacto inicial con el pintoresquismo flamenco, el segundo tuvo consecuencias constructivas evidentes en las primeras empresas arquitectónicas del rey, materializadas en la contratación de artífices de aquellas latitudes para trabajar en los sitios reales de Valsaín, El Pardo, Casa de Campo y Aranjuez, una opción estética no excluyente, sino compatible con la tradición hispánica de antecedentes islámicos y mudéjares y con el clasicismo italianizante, de raíz sangallesca, que llegaría con Juan Bautista de Toledo. Los primeros estanques serían precisamente los de la Casa de Campo, realizados entre

1562 y 1570, seguidos de los de La Fresneda (*ca.* 1566-1568, pero con antecedentes de 1563) y el Mar de Ontígola (1562-1572), la única presa de este tipo conservada en España (aunque transformada desde 1567 en presa de contrafuertes) junto con el estanque de El Bosque de Béjar (*ca.* 1566-1567), del que se tratará con detalle en el capítulo 3, subapartado 6.2.5.

En la secuencia evolutiva de los estanques de la Casa de Campo hasta la formación del lago actual se pueden reconocer hasta cinco fases:

Fase 1 (anterior a 1562). Vaguada natural de dirección suroeste-noreste drenada por el arroyo Vadillo o Meaques, con probables encharcamientos en su confluencia con el arroyo Valsequillo o barranco de los Romeros y, por tanto, terreno apto para crear estanques.

Fase 2 (de 1562-1563 hasta después de 1750). Construcción de cuatro grandes estanques por orden de Felipe II, bajo proyecto de Juan Bautista de Toledo y ejecución a cargo de Peeter Janson y Adrian Van der Müller entre 1562 y 1570, todos con diques de doble muro de piedra y relleno de tierra compactada. Las primeras obras se acometieron en la parte de menor cota, más próxima al núcleo arquitectónico de la villa, y prosiguieron hasta la más elevada y distante, es decir, se iniciaron con la construcción de los estanques del Norte y Longuillo para proseguir con el estanque del Medio y finalizar con el «postrero» o Grande. Antes de su fallecimiento en 1567, Juan Bautista de Toledo dejó proyectados otros estanques para ser construidos a mayor cota que los anteriores; hay constancia de la ejecución de uno de ellos bajo la dirección de Gaspar de Vega y podría tratarse del llamado «Estanque Chico», cuya ubicación proponemos al noreste del estanque del Norte, tal como quedó cartografiado en el plano de Madrid de Tardieu *ca.* 1820 (fig. 228)[181].

Fase 3 (desde después de 1750 hasta *ca.* 1861). Entre 1750 y 1820, los estanques del Norte y Longuillo quedaron fusionados mediante un dique común, recrecido respecto de los originales hasta igualar su altura con el del estanque del Medio y formar una nueva pieza de agua a su lado. Además, consta otro

[181] El «Estanque Chico» ha sido generalmente identificado con el antiguo Estanque Grande cuando dejó de serlo tras la fusión de los menores en el gran lago actual y también con el «Estanque Tenquero» o «de la Sartén», construido a mayor cota cerca de La Torrecilla, pero no documentado hasta mediado el siglo XIX, en el plano del *Contorno de Madrid* de 1856 (disponible en el ACEGCGE); el hecho de que este estanque no aparezca mencionado ni representado en el plano de Teixeira también permitiría identificarlo con el «Estanque de la Higuera», si bien con la indicación numérica en lugar equivocado, pues esta quinta pieza de agua se encontraría a cota superior, a diferencia del lugar señalado con la cifra 132 del cartógrafo.

estanque al noreste de ambos, que proponemos como Estanque Chico, igualmente alargado, pero de menor extensión (aproximadamente 75 x 25 m y 1875 m^2 de superficie inundada), que en buena parte coincidiría con el brazo saliente del lago actual. En esta misma fase se construyó un estanque más al noroeste del lago, junto a la iglesia de la Torrecilla y, por tanto, desvinculado del conjunto hidráulico original iniciado por Felipe II: era conocido como «Estanque Tenquero» por haber sido repoblado con esta especie piscícola y popularmente como «La Sartén»[182] por la forma de la pequeña península artificial que se adentraba en el agua desde la orilla oeste (fig. 229), un elemento del que también disponía el estanque Grande probablemente desde época filipina, semejante a otros pescaderos de la época, como en los dos estanques menores de la Fresneda, y versión reducida de la isla con pasarela que se conserva en uno de los estanques mayores de esta propiedad real.

Fase 4 (*ca.* 1861 a 1939). Mediante un segundo recrecimiento de la presa oriental –resultante, a su vez, de la unión de los diques del Norte y Longuillo–, el estanque del Medio quedó fusionado hacia el este con el nuevo y con el posible Estanque Chico para formar el lago, pero no con el Grande o «estanque postrero», posiblemente rebajado en altura y terraplenado parcialmente para ser utilizado en su parte meridional como pista de patinaje sobre hielo entre las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX (fig. 230), y de cuyo último uso quedó la denominación de «lago de patinar» o «de patines» que todavía se conserva en esa zona (Rotonda de patines). El dique del estanque del Medio no se llegó a derribar completamente y sus restos materiales alcanzaron, al menos, el año de 1933, de acuerdo con lo señalado por Muiño Arroyo en su *Memoria* municipal de aquel ejercicio:

[182] VELASCO Y AGUIRRE, «Real Casa de Campo», p. 68, sitúa este estanque en tiempos de Antonio Ponz (*ca.* 1776) sin aportar referencia documental que lo refrende y sin considerar que ni siquiera aparece representado en el plano de Tardieu de *ca.* 1820, por lo que su construcción sólo pudo producirse entre esa fecha y 1856, cuando quedó cartografiado en el plano citado más arriba. El Estanque Tenquero todavía era reconocible en 1933, aunque ya se encontraba desecado, según consta en el informe entonces redactado por el concejal de vías y obras del Ayuntamiento de Madrid: MUIÑO ARROYO, Manuel, *Memoria sobre la labor realizada por el primer Ayuntamiento de la Segunda República Española*, Madrid, julio de 1933, p. 134 (esta parte de la memoria incluye el informe previo de ÁLVAREZ NAYA, Manuel, y LORITE KRAMER, José de, *Plan de utilización y aprovechamiento de la Casa de Campo*, Madrid, 1931).

> [el lago] *está dividido por más de su mitad por un paso del terraplén formado sobre una estacada de espiga de seto* (sic), *división que no es perceptible a simple vista por estar normalmente cubierta por las aguas*.[183]

Fase 5 (desde 1939 hasta la actualidad). El Estanque de Patines fue probablemente colmatado y desecado por motivos higiénicos en 1939, quedando en su lugar el terreno polvoriento que hoy se utiliza como parking y cancha deportiva.

Además de las piezas referidas, también se citan los estanques del Niño, de la Mujer y del Puerco, mencionados por Gimeno Pascual y Pulido Fernández, aunque podría tratarse de nombres tardíos o alternativos de los anteriores[184].



Fig. 208, 209 y 210. Otros estanques en el entorno de la Casa de Campo de Madrid: el posible Estanque Chico (ACEGCGE, basado en el plano de Tardieu *ca.* 1820, marcado en tono azul), el Estanque Tenquero (IGN, hojas kilométricas, 1862-1868) y restos desecados del Estanque Grande, antiguo «estanque postrero» (Fototeca del IGN, vuelo de 1968, marcado con línea azul al oeste del lago actual).

Los estanques cumplieron diferentes funciones pragmáticas, lúdicas y, en menor medida, simbólicas: regular los cauces para evitar inundaciones o desabastecimientos, criar pescados, atraer a la caza o fijar el hábitat de diversas aves acuáticas –en

[183] MUIÑO ARROYO, *Memoria...*, p. 134. En esta obra se publicó una fotografía de la Casa de Patines, puesta al servicio de reyes e invitados para el ejercicio del patinaje sobre hielo al menos desde la séptima década del siglo XIX, según consta en *La Ilustración Española y Americana*, nº III, 22 de enero de 1880, pp. 43 y 49(«El lago de los patinadores en la Real Casa de Campo», grabado a partir de dibujo de Daniel Perea y Rojas), una actividad que ya contaba con antecedentes en el gélido invierno de 1621 en el mismo estanque mayor, según se narra en la anónima *Relacion del imbierno de Madrid y sucesso de la casa del Campo...*, Casa de Esteban Liberós, Barcelona, 1622, fols. 140 y ss. (en BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID, signatura FM 5725), cuando un joven arquero flamenco al servicio de Felipe IV quiso exhibirse como patinador y murió congelado al abrirse el hielo del estanque y hundirse en él, lo mismo que sus rescatadores.

[184] GIMENO PASCUAL, «La Casa de Campo», p. 73, y breve reseña en el blog de Rafael Pulido Fernández: https://porlacasadecampodemadrid.blogspot.com/2020/06/el-lago.html (consultado en 4 de junio de 2020).

particular los cisnes importados de Francia–, garantizar el riego de huertas y jardines, alimentar las fuentes, navegar en pequeñas embarcaciones de placer o reflejar el paisaje arbolado de su entorno como forma de apropiación estética de la Naturaleza y demostración de la capacidad del comitente para dominarla. A partir de estas grandes piezas de agua se extendía una red de canalizaciones y dispositivos, aéreos o subterráneos, que llevaban el fluido vital del agua a cuantas partes fuera necesario, un sistema hidráulico que, insistimos, merecería un estudio más detallado del que aquí podemos ofrecer.

Los componentes más llamativos y elaborados de este sistema eran las fuentes, verdaderos objetos artísticos entre la ingeniería, la arquitectura y la escultura dispuestos para el placer del dueño y sus invitados. No se han documentado fuentes de carácter lúdico en la etapa de los Vargas, tan sólo un pilón o abrevadero de uso pragmático adosado al muro de cierre de la huerta y a corta distancia de la casa, según se aprecia en dos dibujos de Wyngaerde (figs. 114-115). La verdadera inserción de fuentes ornamentales se produjo en la etapa filipina, con ejemplares de muy diverso tipo cuyo inventario mostramos parcialmente en las figuras 211 a 216 y exponemos en orden de proximidad al palacete[185]:

> –Fuentes bajas de planta octogonal y obra de cantería, con un pequeño surtidor central de poca altura, situadas en las bandas laterales, frente a las fachadas cortas (cinco ejemplares en disposición alterna respecto de los anteriores, aunque en el proyecto pudo haberse planteado una más considerado el esquema compositivo ideal o de proyecto que proponemos para el jardín de cuadros)[186].
>
> –Fuentes bajas de planta cuadrada y obra de albañilería en ladrillo y azulejos, al modo hispano-islámico, también con surtidor central, situadas frente a las fachadas mayores del edificio (al menos tres ejemplares documentados desde febrero de 1563, aunque podrían haberse proyectado hasta cuatro)[187].

[185] Sólo se incluyen aquí las fuentes documentadas durante el reinado de Felipe II (1556-1598) y otras de las que se tiene noticia hasta los primeros años del siglo XVII, en tanto que piezas probables de la composición original ideada por Juan Bautista de Toledo en 1560-1561.

[186] La alternancia en el orden se muestra con claridad en la vista de Pedro Núñez del Valle, a diferencia del cuadro de Manuel de Acevedo, en el que la única fuente representada, de pila octogonal, ocupa el lugar de una de las de planta cuadrada. Consideramos errónea la interpretación hexagonal de dos de estas fuentes en el trabajo de SOLER SERRATOSA y MENÉNDEZ DE LUARCA, *Estudio para la rehabilitación de la Casa de Campo...*, planos de las pp. 39 y 41.

[187] Citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 120 y n. 74.

–Fuente parietal de albañilería y cantería, con nicho entre pilastras, abierta en el muro oeste de la plaza de acceso (su manantial coincidiría con el del antiguo abrevadero de los Vargas y podría ser la que construía Jerónimo de Algora en febrero de 1563, citada como «la fuente del jardín que mira a la tela»)[188].

–Fuente Rústica o Fuente del «Dios de las Aguas», concebida como gruta manierista ahuecada en el muro de la Lonja o Galería de las Burlas, con su escultura principal en el centro y las figuras de Venus y Diana en sus nichos laterales.

–Burlas de agua (*zampilli*) en el interior de dicha galería (entre la diversidad de juegos acuáticos cabría incluir la fuente de coral realizada por Nicola de Aragonia).

–Fuente del Águila, bello ejemplar genovés realizado en mármol, de tipo candelabro o de tazas superpuestas, que inicialmente presidía el Jardín del Ochavado, pero lamentablemente ausente de su emplazamiento original desde hace 183 años[189].

–Surtidores sobre estructura metálica, unos con formas verticales y otros rematados en esfera armilar, ocultos entre la vegetación del Ochavado (probablemente ocho ejemplares, dos en cada cuartel de ese jardín).

–Burlas de agua instaladas en lo alto de los árboles del Ochavado[190].

–Fuente de la Artillería, con registro documental desde 1594, una construcción en forma de castillo acompañada de otros dos dispositivos acuáticos laterales (emplazamiento no localizado, pero dentro del jardín siguiente al del Ochavado y cerca de la «calle de Alamos Negros»)[191].

---

[188] *Vid.* RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 120 y n. 74.

[189] Las piezas han sufrido no pocos traslados desde 1840: patio del Centro Universitario María Cristina de El Escorial, exposición temporal en Aranjuez, almacenes del Palacio Real y del Museo de Carruajes de Madrid hasta su ubicación actual y probablemente definitiva, a mediados de 2023, en la Galería de las Colecciones Reales de la capital, a unos 800 m en línea recta de su ubicación primigenia, donde debería ser reinstalada (así opina Pulido Fernández en su blog, con quien coincidimos plenamente).

[190] Este tipo de burladores elevados también se documenta en Aranjuez, en el entorno arbolado de la Fuente de las Conchas (*vid.* GARCÍA TAPIA, Nicolás, «Burlas y juegos de agua en las villas del Renacimiento», en DOMÍNGUEZ GARRIDO y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las I Jornadas de Estudio, Béjar, 1994, pp. 163 a 173).

[191] *Vid.* AGP, Registro de Cédulas Reales, tomo VIII, p. 503, *Memoria de la madera ques menester para los bancos que se an de hazer en la Casa del Campo, en la calle de Alamos Negros a la entrada de la fuente de la artilleria,*

–Fuente de la Huerta Alta, documentada desde 1565-1567. Podría ser la misma que aparece nombrada en el plano de Teixeira como Fuente del Cardenal, situada en la Huerta o Reservado Grande, junto a la puerta de comunicación con el Reservado Chico[192].



Figs. 211, 212 y 213. Algunas de las fuentes de la Casa de Campo de Madrid en su etapa filipina: fuentes bajas con surtidor (de planta octogonal y cuadrada) y posible «fuente del jardín que mira a la tela», todas visibles en el óleo de Pedro Núñez del Valle de 1637.



Figs. 214, 215 y 216. Otras fuentes de la Casa de Campo en su etapa filipina o siguientes: fuente de pila octogonal junto a la del Águila (visible en el óleo de Núñez del Valle) y surtidores con juegos de agua en el Jardín del Ochavado (óleo de Manuel de Acevedo, *ca.* 1625).

Sin contabilizar las burlas de agua, el número de fuentes registradas estaría entre los 21 y los 23 ejemplares, de los cuales sólo se conservan restos de la Fuente Rústica, ya arruinada y con su principal motivo iconográfico trasladado hasta Aranjuez (de

Madrid, 1594 (citado por APARISI LAPORTA, «Jardines en el Real Bosque...», p. 132). RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 124 y n. 88, la compara con la *Fontana della Torre* de los jardines vaticanos. Entendemos aquí como jardín todo el Reservado Chico y no sólo el jardín de cuadros inmediato a la casa.

192 AGS, Casas y Sitios Reales y Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 1062, sin foliar, *Cuentas de 1564 a 1567*, con registro del pago de 2249 maravedíes a Sormano «por un pie de marmol que puso en la fuente de la huerta alta en la dicha Casa de Campo» (RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 134 y n. 78).

acuerdo con la identificación propuesta por Sobrino González), y la mencionada Fuente del Águila, expuesta lejos de su primer emplazamiento.

No es mucho lo que se puede decir sobre la Fuente de la Artillería, escasamente documentada y posiblemente desaparecida antes de 1668, puesto que no la menciona Lorenzo Magalotti; tampoco ayudan las descripciones disponibles (Pérez de Mesa, Lope de Vega, Dal Pozzo), muy poco detalladas, aunque suficientes para establecer un paralelo con otras dos obras de parecida denominación y funcionamiento en los jardines del Vaticano, la *Fontana delle Torri* (o *Fontana del Sacramento*) y la *Fontana della Galera*, ya citadas por Rivera Blanco en términos comparativos[193] (figs. 217 a 219). Si la intención de este autor era sugerir posibles antecedentes itálicos de los ejemplares madrileños, la datación más tardía de las fuentes vaticanas demuestra que se trataría del caso inverso y, como enseguida veremos, su modelo pudo estar en la Casa de Campo.

El comitente de las dos *fontane* fue el papa Paulo V, que las incluyó en un ambicioso programa de ampliación y renovación de los jardines pontificios en el que estas y otras nuevas fuentes recibían el abundante abastecimiento hídrico del *Aqua Paola*, el acueducto construido por él mismo para la ciudad. La *Fontana delle Torri*, situada a pocos metros del Casino de Pio V, lleva la inscripción conmemorativa del cuarto año del pontificado de papa Paulo, 1609, si bien Alberta Campitelli ha documentado obras iniciales en 1608 a cargo del arquitecto y fontanero Martino Ferrabosco –sin excluir la participación de Flaminio Ponzio y Carlo Maderno–, no concluidas hasta 1619, poco antes de la muerte del pontífice; la *Fontana della Galera*, adosada al muro exterior del Cortile del Belvedere (junto a la villa cuatrocentista de Inocencio VIII y aprovechando un estanque y frente parietal de la época de Julio II), tiene una datación similar, *ca.* 1613-1621 según Campitelli y De Angelis y Bezzini, realizada en dos fases correspondientes a la parte arquitectónica, iniciada en 1613 con la probable intervención de Martino Ferrabosco y Jan van Zanten (Giovanni Vasanzio), y a la manufactura de la nave de plomo y cobre, posiblemente ejecutada en 1620-1621 por el famoso fundidor Orazio Censore (según atribución de Campitelli), aunque bajo la supervisión general de Martino Ferrabosco y Cristoforo Raimoschi (según De Angelis y Bezzini)[194].

[193] RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 124, n. 88.

[194] *Vid*. CAMPITELLI, Alberta, *Los jardines del Vaticano. Desde el Medioevo hasta el siglo XX*, Barcelona, 2009 (pp. 147 a 156), y DE ANGELIS, Maria Antonietta, y BEZZINI, Marta, *La Fontana della Galera nei Giardini Vaticani Storia e restauro*, Ciudad del Vaticano, 2013. Esta última fuente fue muy transformada en el período 1779-1781, a cargo de los arquitectos Sotto Foriere y Salvatore Casali y con la intervención del escultor Gaspare

Antes de ser nombrado cardenal, el futuro papa respondía al nombre de Camillo Borghese, nombrado por Clemente VIII nuncio apostólico en España, donde permaneció entre 1593 y 1596, justamente el período en el que se ha documentado por primera vez la Fuente de la Artillería de la Casa de Campo. El nuncio conoció el ambiente cortesano en torno a un Felipe II ya anciano y, desde luego, su villa de recreo madrileña, a la que brevemente se refiere en su diario de 1594:

> *Quando Sua Maiesta vuole andare a ricrearsi, mentre sta in Madrid, va ad un luogo chiamato la Casa del Campo, pero fuori della villa verso Segovia, dove sono giardini, peschiere, fontane, boschi con un seraglio di daini, cervi e conigli*[195]

La *Fontana delle Torri* y la *Fontana della Galera* muestran características comunes con la Fuente de la Artillería, aunque la primera se construyó a escala mucho mayor, concebida como objeto arquitectónico en forma de puerta torreada o de castillo adosado a un muro y no como pequeña obra escultórica en plomo, aislada en medio de un estanque y flanqueada por dispositivos laterales repletos de surtidores, según la describe Pérez de Mesa en la Casa de Campo en 1595:

> *... otra fuente que es un castillo muy armado, y fortificado de artillerías a quien estan asestadas a la redonda para batirle muchas pieças también de artillería grandes y pequeñas que encomençando por ambas partes el combate, es cosa muy de verla, muchedumbre de caños de agua, que de una parte a otra se tiran y tirando se cruçan en aquella guerra, y combate.*[196]

También evocaba Lope de Vega esta fuente en sus versos de *La gallarda toledana*, año de 1603:

Sibilla y del maestro latonero Carlo Giuseppe Bassetti; su exquisita restauración funcional, incluido el frente arquitectónico, se ha desarrollado entre 2009 y 2011 bajo la supervisión de Arnold Nesselrath y Ulderico Santamaria (Laboratorio de Diagnóstico y Conservación de los Museos Vaticanos).

[195] BORGHESE, Camillo, *Diario in relatione del viaggio di Monsig^r Camillo Borghese auditors della rev. camera da Roma in Spagna mandatovi nuntio alla corte straordinario da papa Clemente ottavo l'anno 1594 al re Philippo secondo* (publicado por MOREL-FATIO, Alfred, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle: documents historiques et littéraires*, Heilbronn, 1878, pp. 161 a 193, p. 190, disponible en la BNE / BDH, signatura R/19653, en http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000205310, consultado en 25 de octubre de 2020). Nuestra traducción:

> *Cuando Su Majestad quiere ir a recrearse, mientras está en Madrid, va al lugar llamado Casa del Campo, aunque fuera de la ciudad, hacia Segovia. Hay allí jardines, estanques, fuentes, bosque con un coto de gamos, ciervos y conejos*.

[196] MEDINA y PÉREZ DE MESA, *Primera y segunda parte...*, fols. 205-206.

vimos en medio de un mar,
sobre una peña, un castillo
a quien en torno asestados
disparaban dos mil tiros.
En vez de sus fuegos, agua,
y en vez de balas, granizos.

Algo más precisa es la descripción de Cassiano dal Pozzo, realizada con motivo de su visita a la Casa de Campo en 1626:

> *Vi è in oltre una fontana di piombo fatta a modo d'un castello, che stà ricinto d'acqua dalla cascata che fa vengono da quello diversi zampilli che fanno sonare alcune campanelle che sono nelli torri delle canzonate e nel ricinto, che serve a tener l'acqua che pone in isola del castello. Vi sono una mano d'artiglieriette, che tirano spilli d'acqua verso del castello, si vede su la man dritta una loggia coperta, nel piano della quale essendo forati in gran parte i mattoni escono un numero grande di spilli che bagnano malamente chi sia che n'entri ma particolarmente le donne, fa comme la fontana del Giardino di Belvedere contigua all'appartamento che tenne il principe di Pollonia.*[197]

El conjunto de datos ofrecidos por Pérez de Mesa, Lope de Vega y Dal Pozzo dibujan una construcción manierista de albañilería adosada a un muro del que brotaba el agua en forma de cascada, con un estanque a sus pies a modo de mar en miniatura, donde emergía una roca-isla y, sobre ella, el castillo de plomo con dotación artillera y campanillas en sus torres; la pequeña fortaleza soportaba un asalto simulado, acuático, desde sendas construcciones laterales, un adarve artillado a la izquierda y una galería a la derecha, dotados con multitud de *zampilli* que se podían combinar con otros chorros

[197] Debido a las inexactitudes detectadas en la traducción de Simón Díaz, preferimos aquí el manuscrito original, conservado en la BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA (BAV), Barb. Lat. 5689, *Diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, fols. 65v-66r. Nuestra traducción:

> *También hay una fuente de plomo hecha a la manera de un castillo, que está rodeado de agua por la cascada de la que se hace salir varios chorros que hacen sonar unas campanillas que se encuentran en las torres de las burlas y en el recinto, que sirve para retener el agua y aislar el castillo. Hay un flanco* [¿izquierdo?] *de artilleros, que tiran dardos de agua hacia el castillo,* [y] *se ve a la mano derecha una galería cubierta, en cuyo plano, estando en gran parte perforados los ladrillos, surge un gran número de dardos que bañan malamente a quien sea que entre, pero particularmente a las damas,* [y] *hace como la fuente del Jardín del Belvedere contigua al apartamento que tiene el Príncipe de Polonia.*
>
> ¿Podría tratarse de un error y referirse al Jardín del Belvedere del príncipe de *Bohemia* en Praga, realizado por la rama austríaca de los Habsburgo, o bien a la *Fontana della Galera* adosada al muro del Belvedere Vaticano?

más lejanos y escondidos, accionados por los hortelanos (así en la descripción de Pérez de Mesa). Por entonces, 1594-1595, ya llevaría más de veinticinco años funcionando la Fuente Rústica, con su «Dios de las Aguas» como protagonista, el mismo elemento iconográfico que se repite en la *Fontana della Galera* vaticana, igualmente cobijado dentro de una gruta artificial en rocalla, de modo que su diseño parece obedecer al capricho de reunir en una sola obra elementos de estos dos ejemplares madrileños conocidos por Camillo Borghese en la Casa de Campo, sustituyendo el castillo de plomo por un objeto naval artillado, fabricado también en plomo. En ambas fuentes pontificias se exhibe la cascada rústica, el estanque delantero y, desde luego, la misma abundancia de *zampilli* (figs. 217 a 219).



Figs. 217, 218 y 219. Fuentes en los jardines del Vaticano. Izquierda: *Fontana della Galera* (grabado de Domenico Parasacchi, 1637). Centro: detalle de la misma fuente en la actualidad, tras su restauración (Flavia Callori, 2011). Derecha: *Fontana delle Torri* (grabado de G. F. Venturini, 1627, disponible en https://www.calcografica.it/stampe/serie.php?id=le-fontane-ne-palazzi-e-ne-giardini-di-roma).

En 1607, poco antes de iniciarse las *fontane* de Paulo V, se documenta en Madrid un pago a Ludovico Crespo por reparar la Fuente de la Artillería y por «... hacer dos fuentes nuevas a la entrada de la Fuente del Aguila en la Casa Real del Campo...»[198], lo que parece referirse a las situadas en sus flancos, sólo conocida por su forma la más oriental (*vid.* cuadro de Núñez del Valle), aunque seguramente gemelas. También podría datar de esos años o incluso de la etapa filipina la venera que preside la pequeña Fuente de la Concha (fig. 220), recomposición tardía realizada con una pieza de algún nicho de la Galería de las Burlas, posiblemente el que ocupa el centro del ábside conservado, sin arco de ladrillo, con línea de imposta interior e idénticas dimensiones: cuatro pies madrileños de diámetro (fig. 221).

[198] AGP, Fondo Casa de Campo, Leg. nº 2 (citado por APARISI LAPORTA, «Jardines en el Real Bosque...», p. 133).




Figs. 220 y 221. Fuente de la Concha y nicho central del ábside norte como posible procedencia (fuente: web https:// artemadrid.wordpress.com y web de Rafael Pulido, respectivamente).

Las otras fuentes de la Casa de Campo, conservadas o no, son muy posteriores, de finales del siglo XVII en adelante[199], por lo que revisten menor interés en lo que concierne a este trabajo a excepción de un caso registrado en julio de 1689, pues se trata de un ejemplar quinientista napolitano ignorado por los estudiosos de la Casa de Campo. La noticia sobre cuatro piezas procedentes de cierta antigua *fontana* la aporta un viajero de excepción, el calabrés Giovanni Francesco Gemelli Careri, que visitó Madrid aquel verano. En sus *Viaggi per Europa* (1693), Gemelli publicaba lo siguiente:

> *Un tiro di moschetto quindi lontano è la Casa del Campo, palagio di delizia, fatto fabbricare dall'imperatore Carlo V* (sic) *ov'è in piedi una statua equestre di Filippo IV* (sic)*, e si veggono quelle quattro famose statue, opera di Giovanni da Nola, ch'erano già*

[199] Entre ellas destacan la de la Glorieta del Príncipe, construida en 1725 y desmantelada desde hace décadas, pero con numerosos restos reconocibles; la del Castaño, con su magnífico tritón esculpido, ya ilocalizable (*vid.* LOFFREDO, Fernando, «La vasca del *Sansone* del Giambologna e il *Tritone* di Battista Lorenzi in un'inedita storia di duplicati (con una nota sul *Miseno* di Stoldo per la villa dei Corsi)», en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, nº 36, Venecia, 2012, pp. 57 a 114); la del Pequeño Tritón, obra de fundición posterior a 1851, hoy en el Retiro; y la situada en la delantera del palacete, formada por la pila en que remataba la traída de aguas del Canal de Isabel II con motivo de su inauguración en la calle de San Bernardo, año de 1858, trasladada a la Casa de Campo *ca.* 1934. Sobre estas y otras fuentes han aportado noticias de interés autores ya citados como De Vicente Montoya, Aparisi Laporta o Fernando Loffredo y en algún caso cuentan con estudios pormenorizados: *vid.* BONET LÓPEZ, Álvaro, «Informe sobre el jardín reservado de la Glorieta del Príncipe en la Real Casa de Campo de Madrid», y TELLERÍA BARTOLOMÉ, Alberto, «La Fuente del Pequeño Tritón (de la Casa de Campo al Parque del Retiro): un enigma casi resuelto», ambos en *Madrid Ciudadanía y Patrimonio*, Madrid, octubre y noviembre de 2014, respectivamente (disponibles en www.mcyp.es, consultados en 1 de octubre de 2020).

sulla fontana del nostro molo di Napoli, che volgarmente si diceano i quattro del molo, e ne fur portate via da D. Pietro Antonio di Aragona viceré.[200]

Después de Gemelli, estas cuatro figuras sólo son mencionadas por Antonio Ponz (1776) y por su plagiario Antonio Conca (1793):

En el parage donde está colocado el caballo hay en los ángulos de un quadro del Jardín quatro estatuas de marmol, del tamaño del natural, en actitud de vaciar urnas de agua, que es significación de rios: están hechas con mucha inteligencia, y grandioso carácter, según el antiguo de la escuela florentina.[201]

Pero Ponz describe otras dos piezas de fontanería que se encontraban en el mismo jardín y que parecen elementos separados de una sola estructura cuya taza superior, pila inferior y motivos escultóricos habrían sido torpemente desmembrados:

Otras dos fuentes hay en el recinto de este Jardín diversas en la forma. La una se reduce á una taza redonda sobre balaustre, y encima de ella hay una figurita, que representa la Templanza: en otra taza mas baxa hay figurados delfines; y en el balaustre, que sostiene la superior, se ven las Armas Reales, y mascarones en los parages por donde vierte el agua.[202]

Este conjunto de ocho partes –pila, soporte central, taza, escultura superior y cuatro alegorías fluviales– remite a una única creación napolitana, la *Fontana dei Quattro Fiume* de la que Giulio Cesare Isolani en 1671 y, sobre todo, Carlo Celano en 1692, ofrecían noticias coincidentes con lo reportado por Gemelli en 1689, aunque referidas a su emplazamiento original. La fuente fue encargada por los diputados del Tribunale della Fortificazione para el virrey de Nápoles Pedro Afán de Ribera, I duque de Alcalá, y supuestamente realizada en 1559 por el escultor y arquitecto Giovanni da Nola; era de planta ochavada (con sus lados «in forma ottangulare, non uguali», según Celano), adornada con ocho delfines en sus tramos menores, las representaciones de

[200] GEMELLI CARERI, Giovanni Francesco, *Viaggi per Europa*, parte segunda, Nápoles, 1704, pp. 541-542. Nuestra traducción:

A un tiro de mosquete de distancia está la Casa del Campo, un palacio de delicia hecho construir por el emperador Carlos V (sic) *donde se levanta una estatua ecuestre de Felipe IV* (sic), *y se ven aquellas cuatro famosas estatuas, obra de Giovanni da Nola que estaban ya sobre la fuente de nuestro muelle de Nápoles, que vulgarmente decían los cuatro del muelle, y fueron traídas por don Pedro Antonio de Aragón, virrey*.

[201] PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España*, t. VI, Madrid, 1776, p. 161, también en CONCA Y ALCARAZ, Antonio, *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si da` notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore...*, vol. 24, Parma, 1793, p. 158. La noticia de Ponz ya fue publicada por la marquesa de Casa Valdés en 1973.

[202] PONZ PIQUER, *Viage de España*, t. VI, p. 163.

los cuatro grandes ríos del mundo –Tigris, Éufrates, Ganges y Nilo– en los tramos mayores y, sobre su única taza, un pequeño grupo escultórico de factura antigua con «Apollo in mezzo delle Sirene e del Sebeto»[203].

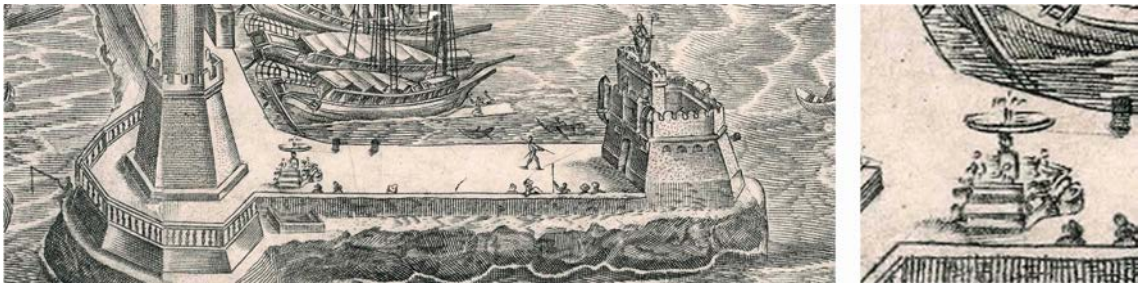


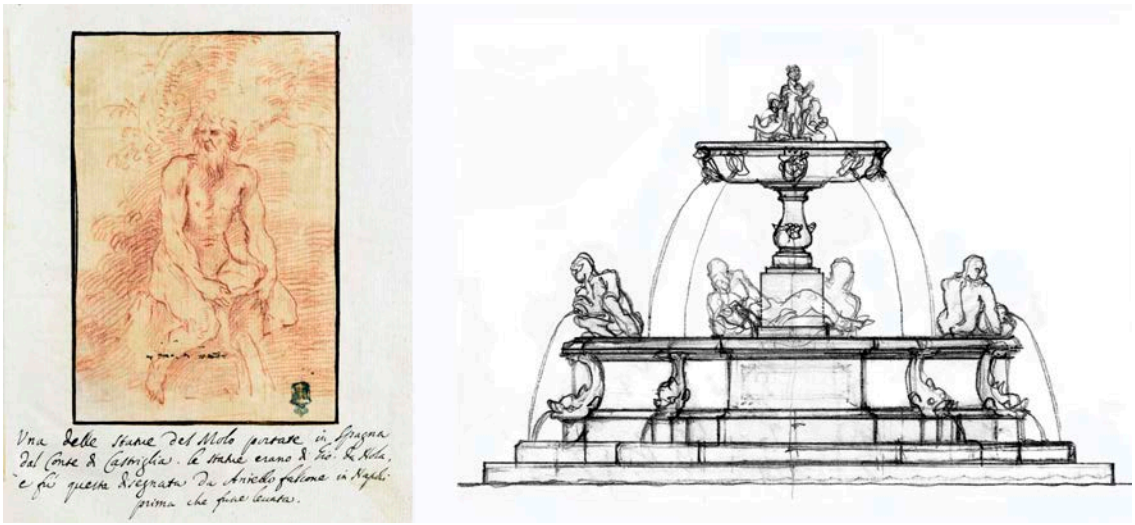
Fig. 222 y 223. La *Fontana dei Quatttro del Molo* o *Fontana del Molo* en su emplazamiento napolitano original (fragmento del plano de Nápoles de Alessandro Baratta, 1670, BNF/Gallica) y detalle del mismo grabado.

Popularmente conocida como *i Quattro del Molo* por aquellos cuatro ríos esculpidos y su ubicación en el muelle de Nápoles (*Molo Grande*), junto al faro o *Lanterna*, fue desmontada más de un siglo después por orden del virrey Pedro Antonio de Aragón so pretexto de trasladarla hasta la nueva dársena o *molo nuovo*, pero finalmente enviada a España en 1670 con destino a los jardines de Aranjuez, de acuerdo con lo tratado por Estella Marcos y documentado por Leone de Castris, aunque reubicada definitivamente en los de la Casa de Campo[204]. Este mismo autor ha precisado la verdadera autoría de la fuente, que no era obra de Giovanni da Nola –pues había fallecido en 1558–, sino de sus discípulos Annibale Caccavello y Giovan Domenico D'Auria, realizada entre 1560 y 1562 a partir del diseño proporcionado por

[203] Las citas de Isolani y Celano en LEONE DE CASTRIS, Pierluigi, «La Fortuna (di Canart) e il ritrovamento di un possibile resto della fontana 'dei Quattro del Molo'», en *Napoli Nobilissima. Rivista di Arti, Filologia e Storia*, vol. LXXVII, Nápoles, enero-abril de 2020, p. 21 y 29, n. 9; la de Celano y otras referencias en LANGELLA, Aniello, «La Fontana dei Quattro Fiumi a Napoli», en *Vesubioweb*, Nápoles, 2015 (disponible en http://www.vesuvioweb.com/it/wp-content/uploads/La-fontana-dei-quattro-fiumi-di-Napoli-Di-Aniello-Langella-vesuvioweb-2015.pdf, consultado en 3 de octubre de 2020). En el remate original de la taza se exhibían los símbolos de la ciudad (la sirena Partenope y otras junto al río local Sebeto flanqueando al dios Apolo), a diferencia de lo descrito por Antonio Ponz, que sólo vio una figura y la identificó con la Templanza.

[204] *Vid.* ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes, «El llamado Neptuno (rio?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini, en Aranjuez», en *Archivo Español de Arte (AEA)*, t. LXXV, nº 298, Madrid, 2002 (pp. 117 a 128), y LEONE DE CASTRIS, «La Fortuna...», pp. 17 a 31 (p. 29). El documento se refiere al pago librado en 2 de marzo de 1670 al escultor Giovan Battista Cappelli y al carpintero Giacomo Saleri «por haver adereçado y hecho las caxas a las quatro estatuas de marmol que estavan en la fuente del muelle y se han embiado a España por servicio de Su Magestad en Aranjuez» (en ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI, ASN, Cassa Militare, vol. 51, fol. 26).

el notario Antonino Castaldo[205]. Leone de Castris sostiene que sólo se enviaron a España las cuatro esculturas fluviales y que al menos la taza superior permaneció en Nápoles, expuesta en la actualidad en el patio del Palazzo Reale como base de la estatua de la Fortuna, pero no repara en el testimonio completo de Ponz, que también menciona la pila decorada con delfines y una taza con su soporte o balaustre, exactamente como en el conjunto napolitano, por lo que parece más probable situar la fuente completa en la Casa de Campo, aunque instalada de forma fragmentaria, sin recomponer su forma original.



Figs. 224 y 225. Fontana del Molo en Nápoles. Sanguina realizada por Aniello Falcone de una de las cuatro alegorías fluviales (fuente: BNE/BDH, anterior a1656) y recreación hipotética de la misma fuente antes de ser desmontada y trasladada a España (elaboración propia, 2021, con las esculturas en posición recostada en vez de erguida).

De la etapa en que la fuente se mantuvo en el *Molo Grande* se conservan algunas representaciones poco detalladas, como la vista topográfica de Alessandro Baratta (figs. 222-223)[206], y en la Biblioteca Nacional de España un dibujo de Aniello Falcone, realizado antes de la muerte del artista en 1656, sobre uno de los cuatro ríos que la protagonizaban (fig. 224)[207]. Como sucede con otros elementos importantes de la villa

[205] Leone de Castris no especifica si este Castaldo era el autor de la idea o más bien el mero depositario de un diseño de Giovanni da Nola, lo que explicaría que tanto Gemelli como Isolani, Celano y el anotador del álbum de dibujos del marqués del Carpio (*vid.* nota siguiente) atribuyesen la obra a este importante escultor.

[206] *Vid.* BARATTA, Alessandro, *Fidelissimae urbis Nea politanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio, aedita in lucem*, 1670 (disponible en el sitio web oficial de la BNF/Gallica).

[207] *Vid.* BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE), *Libro de dibujos de Aniello Falcone*, signatura DIB/15/65, lámina 3, Nápoles, anterior a 1656 (disponible en el sitio web de la BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA,

madrileña, este conjunto de piezas también ha desaparecido y se desconoce su posible paradero[208] (nuestra recreación sobre el primitivo conjunto en fig. 225).

La mayor parte de las fuentes de la etapa filipina eran anicónicas y de discreta factura, pero no faltaban piezas de gran valor, equiparables a sus congéneres florentinas, genovesas o napolitanas: tal es el caso de la Gruta del «Dios de las Aguas», o Fuente Rústica, y de la magnífica Fuente del Águila, sobre las que aportamos aquí algunas consideraciones.

La reciente intervención arqueológica en la Galería de las Burlas y en la aneja Fuente Rústica, con la subsiguiente restauración de ambas, ha mejorado ostensiblemente el estado de conocimiento sobre estos espacios, los más degradados y olvidados de la villa a pesar de su indiscutible interés. Los restos descubiertos coinciden plenamente con lo documentado en el registro de archivo y en las representaciones pictóricas conocidas: paramentos y soportes de ladrillo visto o revestido, tratamientos parietales a base de rocallas, estucos lisos y ornamentales, revestimientos de mosaico y azulejo (figs. 226 a 228), pilastras con basas de mármol de excelente labra, nichos y peanas para alojar estatuas[209]. Todas estas formas y acabados están presentes en la contigua Fuente Rústica (figs. 229 a 231), en la que, además, el protagonismo de la escultura era ostensible gracias a la intervención de Giovanni Antonio Sormano y Giovanni Battista Bonanome.

---

http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200664&page=1). En la lámina consta la siguiente identificación: «Una delle statue del Molo portate in Spagna dal Conte di Castriglia (*sic*). Le statue erano di Gio[vanni] da Nola e fú questa disegnata da Aniello Falcone in Napoli prima che fusse levata» (nuestra traducción: «Una de las estatuas del Molo llevadas a España por el conde de Castrillo. Las estatuas eran de Giovanni da Nola y esta fue dibujada por Aniello Falcone en Nápoles antes de que fuera retirada»). La atribución del traslado de las cuatro esculturas al conde de Castrillo es obviamente un error del anotador, que parece confundir al virrey García de Haro y Guzmán (1653-1658), III conde consorte de Castrillo, con el virrey Gaspar de Haro y Guzmán (1683-1687), VII marqués del Carpio, a cuya colección pertenece el libro de dibujos.

[208] Una de las piezas ha sido identificada en LOFFREDO, *A Corsair History of Sculpture: Abducting Italian Fountains in the Early Modern Spanish Mediterranean* (citado por Leone de Castris), extremo que no hemos podido comprobar.

[209] Estas labores están perfectamente documentadas en AGS, Casas y Sitios Reales y Contaduría de Mayor Cuentas, leg. 1062, sin foliar, cuentas de 1564 a 1567, donde, entre otros libramientos, se registra el pago de 20.900 maravedís a Sormano «por labrar de los dos enbasamentos de marmol de las columnas del hornato de los dos nichos y guarniçion de las dos ventanillas de ellos» (citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 134, n. 78).



Fig. 226, 227 y 228. Casa de Campo de Madrid. Galería de las Burlas: restos de estucos ornamentales, azulejo y torso en relieve (fotos de Rafael Pulido Fernández, disponibles en su sitio web y en su trabajo de 2017).

Concebida como gruta de sala absidal única y nichos laterales, la obra muestra una planta parecida a la de la gruta del Jardín de la Reina en el Bosque de Segovia, esta última más bien trilobulada, en la que trabajaba el propio Sormano entre 1563 y 1565, según Gárate Fernández-Cossío[210]. Los restos conservados en la Casa de Campo se ajustan fielmente a lo representado por Núñez del Valle en 1637, con su frente arquitectónico en arco carpanel flanqueado por pilastras y semicolumnas de ladrillo, basas de mármol y fragmentos de su acabado en estuco (figs. 229 a 231); al fondo, una repisa de los mismos materiales sobre un hueco decorado con estalactitas de rocalla del que surgiría un pequeño caudal y, entre medias, la escultura del «Dios de las Aguas» recostado sobre su peana, acompañado por las figuras de Venus y Diana en sus correspondientes nichos (figs. 232-233).



Fig. 229, 230 y 231. Casa de Campo de Madrid. Restos actuales de la Fuente Rústica (fotos de Santiago López Pastor, mayo de 2014, disponibles en https://www.flickr.com/photos/100759833@N05/14220776934/in/photostream).

Esta fuente ha sido razonablemente documentada y correctamente atribuida a los escultores Sormano y Bonanome, con la probable participación de los demás artífices que citaremos al estudiar la obra de la Galería de las Burlas. De acuerdo con lo publicado por Rivera Blanco y otros autores, la intervención de ambos artistas se inició

[210] GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, Pablo, *El Palacio de Valsaín. Una Reconstitución a través de sus vestigios*, tesis doctoral dirigida por Javier Ortega Vidal, Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2012, pp. 221 a 223.

en 1562-1563 y se prolongó hasta 1567, con Sormano dedicado al revestimiento de la gruta a base de rocas diverso origen, composición y textura, al tiempo que Bonanome se encargaba de las esculturas marmóreas de las diosas, entregadas en junio de 1567. No se ha podido atribuir a ninguno de los dos la mayor escultura de la fuente, identificada con Neptuno o, más acertadamente, con la alegoría de un río, en cuyo caso se han propuesto el Tajo y el cercano Manzanares. Lo cierto es que la obra ofrece ambas lecturas por la posición recostada del personaje sobre una vasija de la que surgía el agua, aspectos propios de las representaciones fluviales, y junto a un caballo marino y con un dudoso tridente bajo su mano derecha, atributos de Neptuno[211]. Lope de Vega, en su comedia *La gallarda toledana* (1603), describe la fuente-gruta en términos coincidentes con lo que pintaría Núñez del Valle décadas después:

Viste las paredes yedra,
con sus hojas y racimos,
donde está la cueva antigua
y el dios del agua marino,
que sobre juncos y helechos
eternamente tendido,
hace sudar a las piedras
agua por dos mil resquicios,
y cuya puerta acompañan
dos ninfas en sus dos nichos
de mármol blanco, y de quien
hiciera historias Ovidio.[212]

Este «dios del agua marino» o «Dios de las Aguas», como se le nombra en el plano de Teixeira, podría identificarse sin más con Neptuno por coherencia con su acompañamiento de dos diosas mayores como Venus y Diana (no obstante ninfas para Lope), pero la escultura masculina mostraba más bien la habitual iconografía de los ríos en forma de anciano barbudo, recostado sobre una vasija de la que brota el agua como directa metáfora fluvial (así en el estudiado programa de la villa medicea de Castello, *ca.* 1538-1550, con la representación escultórica de los ríos locales Arno y Mugnone, y en numerosos ejemplos posteriores por toda Europa), de modo que el pretendido Neptuno madrileño bien pudiera ser una alegoría del cercano río

[211] Así lo valora Margarita Estella, aunque sin identificar esta escultura con el «Dios de las Aguas» de la Casa de Campo, sino con una pieza de la colección del marqués del Carpio, opinión que no compartimos (*vid.* ESTELLA MARCOS, «El llamado Neptuno...», pp. 117 a 128).

[212] DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *La gallarda toledana*, Madrid, 1620, fol. 62 y versos 843 a 918.

Manzanares, según lo propuesto por Martínez-Correcher en 1996 y más recientemente por Sobrino González[213]; para Estella Marcos, en cambio, esta misma obra pudo haber sido labrada inicialmente como alegoría fluvial, pero transformada por conveniencia en un Neptuno y sin relación alguna con la Casa de Campo[214]. En nuestra opinión, el Neptuno de Aranjuez es la escultura que presidía la fuente rústica de la Casa de Campo, como razonadamente propone Sobrino González basándose en su descripción iconográfica, la pose y el contorno, reconocible en el único testimonio visual conservado: la pintura de Pedro Núñez del Valle de 1637.

Por otra parte, la Venus instalada en uno de los nichos de esta fuente pudo haber sido labrada en Génova por Leonardo Sormano y no en Madrid por su hermano Giovanni Antonio, según noticia de Soprani acerca de

> *... la bellisima Venere fatta d'ordine del Cardinal di Montepulciano, nella quale cosí al vivo espresse Leonardo gl'affetti dell'animo, che fu da tutti giudicata impareggiabile, e meritò d'esser mandata in dono al Monarca delle Spagne, dal quale fù fatta riporre frà le scolture de'più squisiti Maestri.*[215]

Ya en 1626, el turinés Cassiano dal Pozzo describía la obra de Sormano y Bonanome como «una fuente semejante a la de Marforio en Campidoglio, hecha de estuco»[216], otra figura ambigua entre lo fluvial y lo divino que, salvando su condición de *statua parlante* y la notable diferencia de escala, coincide con lo documentado para el ejemplar madrileño y con la escultura de fino mármol que Miguel Sobrino ha identificado en el Jardín del Príncipe de Aranjuez cuya comparación inspira la nuestra de las figuras 232 y 233.

---

[213] MARTÍNEZ-CORRECHER, «La Casa de Campo de Felipe II», p. 16, y SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, «El regreso...», pp. 16-17. La escultura se encuentra en un jardín marginal cerca del Museo de Falúas Reales, desde donde sería plausible el traslado hasta su primitiva ubicación en la Casa de Campo, incluso dejando en Aranjuez una réplica, como ya se hizo con la Fuente del Águila.

[214] ESTELLA MARCOS, Margarita, «El llamado Neptuno...», pp. 117 a 128.

[215] SOPRANI, Raffaele, *Le vite de' pittori, scultori et architetti genovesi, e de' forastieri che in Genova oprarono, con alcuni ritratti degli stessi*, Génova, 1674, pp. 55-56. Nuestra traducción:

> *... la bellísima Venus realizada por orden del Cardenal de Montepulciano, en la que así tan al vivo expresó Leonardo los afectos del alma, que fue por todos juzgada como incomparable, y mereció ser enviada como regalo al monarca de las Españas, de quien fue hecha poner entre las esculturas de los más exquisitos maestros.*

[216] La transcripción del texto de Dal Pozzo en SIMÓN DÍAZ, José, «La estancia del cardenal legado Barberini en Madrid el año 1626», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 17, Madrid, 1980, pp. 159 a 213 (pp. 199-200). En cuanto al material, es evidente que la referencia al estuco se circunscribe al acabado de la fuente como estructura arquitectónica y no a las piezas de escultura en mármol que se encontraban en ella.



Fig. 232 y 233. La Fuente Rústica en el óleo de Núñez del Valle y restitución fotográfica virtual de la misma a partir de la propuesta de Miguel Sobrino de 2019 (elaboración propia, 2020).

La segunda pieza maestra es la Fuente del Águila, sin duda la principal del conjunto ajardinado y una de las mejores de España durante el siglo XVI, al menos en opinión del abate Ponz, que la utilizaba como término de comparación para describir la gran fuente de Abadía:

> *Teniendo V. presente la bella fuente de la Casa del Campo, y la última de los jardines de Aranjuez, se puede figurar el artificio, o figura de ésta por la semejanza que tienen; sólo que en la que voy refiriendo hay más obra de escultura, más grandiosidad y más copia de agua.*[217]

El mismo Ponz ofrecía una detallada descripción de la del Águila, concordante en lo general y en los detalles con las seis representaciones barrocas conocidas (las de Acevedo, Núñez del Valle, Diego Velázquez, Werden/Perrer, Van den Berge y Van der Aa, figs. 234 a 239)[218] y, sobre todo, con las piezas conservadas, que fueron reunidas y

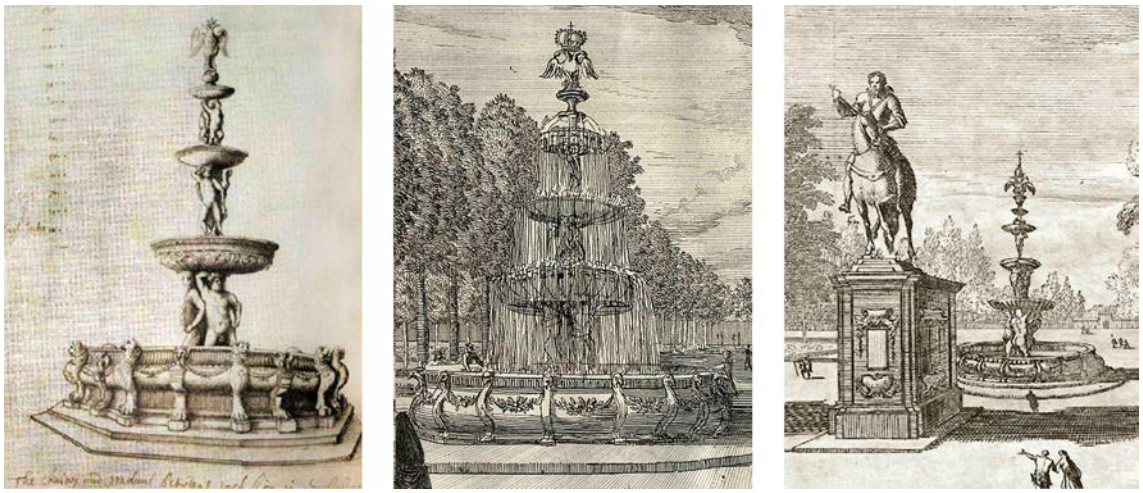
[217] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, t. VIII, Madrid, 1778, p. 18 a 30 (p. 21). Todavía se puede incluir otra obra coetánea en la comparación, aunque muy alterada con el paso de los siglos: la Fuente de Carlos V o Fuente de Génova en Málaga, también de origen itálico, parecidas dimensiones, labrada en mármol y de la misma tipología de candelabro (*vid.* artículo de Antonio Jesús Santana Guzmán en el sitio web http://www2.ual.es/ideimand/fuente-de-genova-de-carlos-v-de-neptuno-de-los-cisnes-malaga/, consultado en 20 de octubre de 2020).

[218] *Vid.* PONZ PIQUER, *Viage de España*, t. VI, p. 161-162. Las representaciones de Acevedo y Núñez del Valle ya se han referenciado en notas anteriores; la tercera, menos fiel al original, se puede ver en el retrato de Velázquez y colaboradores titulado *La reina Margarita de Austria, a caballo*, Museo Nacional del Prado, nº P0117, datado en torno a 1635; la cuarta es un dibujo realizado por William Perrer (o bien por John Werden) que ilustra el diario de Edward Montagu, I conde de Sandwich, durante su viaje por España y Portugal de 1666 a 1668, publicado en PORTÚS PÉREZ, Javier, «El conde de Sandwich en Aranjuez (las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)», en *Reales Sitios*, nº 159, Madrid, 2004, pp. 46 a 59; la quinta es un grabado publicado por Pieter Van den Berge en AA. VV., *Theatrum Hispaniae*, Amberes, 1694 (con ediciones de 1698 y 1701, disponible en el sitio web de la BNE/BDH); y la sexta otro grabado que publicó

restauradas en 1998 con motivo de la exposición conmemorativa sobre Felipe II, una vez localizadas por el historiador José Luis Sancho Gaspar las que conforman la pila –a excepción de los leones de sus ángulos– y recuperado el eje y las tazas –sin el águila bicéfala– que se encontraban desde 1895 en el patio de La Compaña, hoy Real Centro Universitario María Cristina de El Escorial (figs. 240 a 242)[219].



Figs. 234, 235 y 236. Fuente del Águila. Fragmentos de las representaciones pictóricas de Manuel de Acevedo (MHM/MNP, *ca.* 1625), Diego Velázquez *et al.*, *La reina Margarita de Austria a caballo* (MNP, Colección Real, procedente del Buen Retiro, *ca.* 1635) y Pedro Núñez del Valle (MHM/MAN,1637).



Figs. 237, 238 y 239. Fuente del Águila. Representaciones gráficas. Dibujo de John Werden o William Perrer (*ca.* 1666-1668) y fragmentos de los grabados impresos por Pieter Van den Berge (1694) y Pieter Van der Aa (1707).

Pieter Van der Aa titulado «Le jardin de la Casa de Campo a la Porte de Madrit», incluido en AA. VV., *Beschryving van Spanjen en Portugal*, Leiden, 1707 (edición francesa disponible en el sitio web de la BNE/BDH). Varios autores citan una representación pictórica más, de autor anónimo y depositada en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos, MAPBu (*Felipe IV en la Casa de Campo*, *ca.* 1635-1640), cuya calidad y verosimilitud distan mucho del valor documental de las anteriores.

[219] Una réplica de la fuente completa, realizada en resina y polvo de mármol por la empresa Proart, fue instalada en ese mismo patio en septiembre de 2000.



Figs. 240, 241 y 242. Fuente del Águila, montajes y traslados. Izquierda: estado sin la pila en el patio de La Compaña, 1895-1998 (Wikimedia Commons). Centro: montaje incompleto para la exposición sobre Felipe II, 1998 (catálogo de la muestra). Derecha: estado actual con restitución de piezas en la Galería de las Colecciones Reales, desde 2023 (imagen de Rafael Pulido, https://lacasadecampo.es/2020/12/25/la-fuente-del-aguila/).

De acuerdo con Goldberg y Estella Marcos, la Fuente del Águila fue un regalo del *granduca* Francesco de Medici a Felipe II, pues así consta en una carta del embajador florentino en España, Raffaello Romena, escrita en 1617 con motivo de la instalación de la estatua ecuestre de Giambologna y Tacca en la Casa de Campo:

> *Il luogo per giardino e capace e la statua comperirá piu che in Piazza per che in uno spazio de sessanta passe é fra la Casa et una fonte di marmo presentata dal già Gran Duca Francesco al Re Filippo II coronata di altissimi alberi risiederá con grandissima apparenza.*[220]

Por tanto, las sesenta o más piezas que componían la fuente, base incluida[221], podrían haber llegado a Madrid en la comitiva del propio Francesco de Medici, de

[220] Citado por ESTELLA MARCOS, «El círculo de los florentinos del entorno de los Leoni», en AA. VV., *Felipe II y las Artes*, Actas del Congreso Internacional de 1998, Madrid, 2000 (pp. 633 a 647), que toma la transcripción de GOLDBERG, Edward, «Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621», parte II, en *The Burlington Magazine*, vol. 138, nº 1, Londres, agosto de 1996 (p. 534 y n. 37). Nuestra traducción:

> *El lugar para jardín es adecuado y la estatua lucirá más que en una plaza porque en un espacio de sesenta pasos entre la casa y una fuente de mármol regalada por el ya Gran Duque Francisco al rey Felipe II, coronada por altísimos árboles, quedará con grandísima apariencia.*

[221] El número de piezas de la fuente instalada en la Galería de las Colecciones Reales, entre las originales y las que se han restituido (*grifoni* de los ángulos y algunas repisas), alcanza las 31, aunque faltaría el remate del águila bicéfala; además, en las representaciones artísticas ya citadas se aprecia un escalón que

visita a la Corte entre junio de 1562 y septiembre de 1563, o, más probablemente, haber sido enviadas algunos meses antes. El joven *granduca* venía acompañado por el escultor, arquitecto e ingeniero Bernardo Buontalenti, quien, si no participó en las labores de talla (posibilidad apuntada no obstante por Margarita Estella), pudo haber supervisado el envío de las piezas e incluso la instalación de la magnífica *fontana* en la Casa de Campo. La obra, desde luego, parece anterior a la época de Buontalenti, de modo que su autoría sigue siendo una cuestión pendiente, atribuida sin prueba documental a Giovanni Antonio Sormano por la mayor parte de los autores, a Giovanni Angelo Montorsoli en colaboración con Silvio Cosini, o de Montorsoli en exclusiva[222]. Estella Marcos se limita a señalar su filiación florentina frente a otras posibilidades que la misiva del embajador Romena han permitido descartar, tales como su identificación con otra fuente regalada a Felipe II por Giovanni Andrea Doria en 1571, obra perdida de Giovanni Battista Perolli[223], o con la que realizaba Sormano en esos mismos años, claramente la Fuente Rústica y no la del Águila.

En 2020, Redondo Cantera proporcionó documentación que podría corresponder a esta pieza singular, aunque ajustada a un ámbito cronológico que entra en contradicción con el testimonio de Romena[224]. Según esta autora, cierta fuente enviada a España en 1540 por el almirante Andrea Doria, bien por deseo personal o por encargo del emperador un año antes, se podría identificar con la Fuente del Águila instalada tiempo después en la Casa de Campo, tras haber permanecido almacenada varias décadas en dependencias del Real Alcázar madrileño, su verdadero destino.

---

prolongaría las losas del lecho de la pila, lo que podría suponer otra treintena de piezas hasta sumar las 62 que se habrían embalado en otras tantas cajas de madera, documentadas en 1540 por Redondo Cantera.

[222] La primera referencia a Giovanni Antonio Sormano como autor de la Fuente del Águila consta en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1800 (p. 389), un dato aceptado por Morán Turina y Checa Cremades (1986), entre otros; todavía en junio de 2023, Pulido Fernández insistía en la misma atribución sin tener en cuenta lo argumentado por Estella Marcos y López Torrijos sobre la fuente de 1571 y lo aportado por Redondo Cantera (2020). Estella Marcos (1996) descarta a Sormano y duda de Montorsoli sin excluir a Buontalenti y para Tejero Villarreal (1998) se trataría de una pieza de Cosini y Montorsoli, mientras que Mónica y Ana Luengo Añón en colaboración con Coro Millares (1998, 2005 y 2008) la consideran obra de Montorsoli, atribución única que sigue sin contar con soporte documental, pero que ha ganado difusión recientemente (así en PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, «Un regalo para el emperador», en *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo*, nº 59, Ars, Revista de Arte y Colecciones, SL, Madrid, 2023, pp. 64 a 72).

[223] *Vid.* LÓPEZ TORRIJOS, «Giovanni Battista Perolli. Obras genovesas II», en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXV, nº 298, CSIC, Madrid, pp. 145 a 165 (p. 151 y n. 33).

[224] REDONDO CANTERA, «Una fuente italiana...», pp. 78 a 98.

La única posibilidad de hacer compatibles las noticias de Redondo Cantera con la mención epistolar de 1617 sería admitir un error del diplomático en la identificación del donante: ¿se trataba de Francesco de Medici, segundo *granduca* de Toscana entre 1574 y 1587, o más bien de su padre Cosimo, duque de Florencia desde 1538, aunque primer *granduca* sólo entre 1569 y 1574? La probable fecha del encargo, 1539, coincide con un período de buenas relaciones entre Cosimo de Medici y la Corona española poco después del asesinato de su pariente, Alessandro de Medici (6 de enero de 1537), y del inmediato nombramiento de Cosimo como sucesor en la jefatura del estado de Florencia (9 de enero de 1537), reforzado por su decisiva victoria en la batalla de Montemurlo (1 de agosto de 1537), ratificado como duque de Florencia por privilegio imperial (30 de septiembre de 1537) y expresadas sus pretensiones para conseguir la mano de Margarita de Austria, viuda de Alessandro e hija natural del emperador. Frente a la negativa de Carlos V sobre esta posibilidad en el verano de 1538 y ante la insistencia de Cosimo para conseguir una esposa española «bella, nobile, ricca e giovine», se ofreció la opción de casar al florentino con una de las hijas del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo y Zúñiga: la elegida sería Leonor de Toledo y el casamiento, convenientemente aprobado por el emperador, se verificó en Nápoles, por poderes, el 29 de marzo de 1539. Sería este el contexto en el que un regalo tan espléndido como la Fuente del Águila pudiera causar el efecto deseado, bien *a priori*, para reforzar las alianzas políticas iniciadas o para mover a su favor la voluntad de Carlos V en obtener un ventajoso matrimonio, o bien *a posteriori*, como agradecimiento por la necesaria autorización para celebrar su enlace con aquella dama española que desde luego era bella, noble, rica y joven.

Al margen de las circunstancias políticas en las que se produjera el encargo, consideramos que hay fundamentos compositivos y formales suficientes para revalidar la argumentación de Beatriz Tejero, fundamentada en las precisas analogías de la fuente madrileña con la *Fontana dei Delfini* de la Villa Doria en Fassolo (Génova), realizada en torno a 1531-1533, lo que no permitiría atribuirla a Montorsoli, pero sí a Silvio Cosini a partir de un diseño de Pietro Buonaccorsi, más conocido como Perino o Perin del Vaga. Además de semejanzas de carácter general, como la tipología de candelabro o el material en que fueron labrados ambos ejemplares[225], son numerosos los estilemas que se repiten: planta octogonal con figuras de *grifoni* o de leones en medio de los tramos rectos (Génova) o en los ángulos (Madrid); repisas sobre garras

[225] La denominación de candelabro –*candelieri*– fue acuñada por LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura, et Architettura*, libro sexto, Milán, 1585, p. 429. Sería interesante realizar un análisis petrológico de los mármoles de ambas fuentes para verificar si proceden de la misma cantera o, por el contrario, tienen orígenes diferentes.

felinas en los puntos medios de cada lado (alternas en el caso genovés, pero idénticas a las del madrileño); moldura de grueso bocelón a media altura de la pila; moldura cóncava acanalada en el borde; primer grupo escultórico con tres tritones como soporte de la primera taza, ésta de labor gallonada y con parecido perfil; y tercer grupo escultórico con tres *putti* como soporte de la tercera y última taza, también gallonada. Las diferencias, en cambio, son anecdóticas: dimensiones algo inferiores en la *Fontana dei Delfini*, en parte debido a la menor esbeltez del grupo de tritones (si no se debe a alguna amputación en su base) y a la ausencia del segundo grupo escultórico con su correspondiente taza (probablemente por haberse perdido)[226]; distintos motivos ornamentales en los relieves de la pila (de carácter vegetal y marino en la fuente genovesa e imperiales en la madrileña, con águilas bicéfalas entre collares del Toisón de Oro) y en la coronación, ausente en ambas, aunque bien documentada en la del Águila (*vid.* la comparativa gráfica de la fig. 243).

Tanto Margarita Estella como María José Redondo reconocen rasgos estilísticos diferenciados entre la base de la fuente, más propia de los talleres genoveses del primer tercio del siglo XVI, y los grupos escultóricos que protagonizan su desarrollo vertical, de impronta florentina algo posterior.



Fig. 243. Izquierda: *Fontana del Delfini* en la Villa Doria de Fassolo (https://www.drapamphj.it/genova/il-giardino/le-fontane/). Centro: réplica de la Fuente del Águila de la Casa de Campo (https://artedemadrid.wordpress.com/2015/09/13/la-fuente-del-aguila/). Derecha: restitución hipotética de la *Fontana dei Delfini* con el grupo escultórico ausente señalado en blanco y negro (fotomontaje de elaboración propia, 2022).

[226] Considerando que se la conoce como *Fontana dei Delfini* a pesar de la insignificancia de los tres delfines intercalados entre los pequeños *putti* bajo la taza superior, es posible que, al igual que en la gran fuente de Abadía, otros delfines mayores alternaran con figuras de jóvenes en la taza desaparecida, de tamaño intermedio y proporcional al de las dos tazas conservadas.

No faltan rasgos genéricos comunes con otras fuentes de candelabro realizadas pocos años después con mayor aparato y exhibición escenográfica, particularmente las diseñadas por Tribolo para la villa medicea de Castello entre 1538 y 1550 y las creadas por el propio Montorsoli en Messina entre 1547 y 1553 (*Fontana di Orione*, *Fontana di Nettuno*), pero pocas obras de fontanería ofrecen tantas semejanzas entre sí y tan precisas como la genovesa y la instalada en La Casa de Campo, especialmente en lo que se refiere a la pila, lo que conduce a una conclusión inevitable: el autor o autores de la *Fontana dei Delfini* forzosamente han de ser los mismos de la Fuente del Águila, o bien la primera sirvió de modelo para la segunda, ejecutada con extrema fidelidad por otros artífices; teniendo en cuenta la alta calidad de ambas fuentes y la originalidad de sus pequeñas variaciones, parece más probable que tengan la misma autoría y que incluso ocuparan espacios semejantes, quizá consecutivos, en la composición original de la Villa Doria. Lamentablemente, se desconoce ese primer arreglo jardinero, sustituido o quizá relegado por el que implantó Montorsoli entre 1545 y 1547 y por otras importantes modificaciones encargadas por Giovanni Andrea Doria, hijo adoptivo y sucesor del primer comitente desde 1560. Según Laura Stagno,

> *La fontana* [dei Delfini] *fu collocata nell'area ove si trova attualmente dopo l'ultimo ampliamento verso ovest del palazzo, coincidente con la costruzione della Galleria Aurea (1594); in precedenza essa doveva costituire un punto focale dell'articolazione del giardino meridionale, ma non se ne conosce con precisione la posizione.*[227]

Como vimos, la fuente genovesa se atribuye a los artistas florentinos Perin del Vaga (diseño) y Silvio Cosini (ejecución) y se ha datado en torno a 1531-1533, coincidiendo con la estancia de Carlos V en aquella propiedad poco antes de la campaña de Túnez[228]. Tres años más tarde constan no una, sino al menos dos fuentes análogas, situadas tal vez en espacios equivalentes dentro del conjunto ajardinado original, que fueron tomadas como modelo de las que Álvaro Bazán, primer marqués de Santa Cruz, quería para sus casas de Granada, pues en 1536 las encargaba idénticas

---

[227] STAGNO, Laura, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria, Genova*, Génova, 2005, p. 108. La autora deduce que la fuente se encontraba en el jardín meridional, pero no ofrece prueba de ello ni de su traslado, lo que deja abierta la posibilidad de que su primitiva ubicación no fuera otra que la actual. Nuestra traducción:

> *La fuente fue colocada en el área donde se encuentra actualmente tras la última ampliación al oeste del palacio, coincidente con la construcción de la Galería Áurea (1594); anteriormente debía constituir un punto focal de la articulación del jardín meridional, pero no se conoce su posición con exactitud*.

[228] Redondo Cantera señala una visita posterior, verificada en el verano de 1538, como posible momento en el que Carlos V se decidió a encargar la fuente (*vid.* REDONDO CANTERA, «Una fuente italiana...», pp. 78 a 98).

a las de la Villa Doria mediante contrato con los escultores Giovanni Giacomo della Porta y Giovanni Pietro de Pasallo:

> *Item pillas duas marmari pro brachile laboratas et in magnitudine ac in laboreriis prout sunt ille due pille Ill. D. Principis Andree de Auria existentes in palacio Fassioli prefati Ill. D. Principis et que omnia marmora et laboreria predicta dicti mag. Iohannes Iacobus et Iohannes Petrus in solidum ut supra perfecta et fabricata dare traddere et consignare promisserunt et promittunt prefato Ill. D. Alvaro...*[229]

La presencia de dos fuentes de candelabro tan semejantes en esta villa ofrece una sugestiva interpretación: la pieza menor, ornamentada con motivos marinos, sería una auto-representación alegórica del almirante Doria, que señoreaba los mares con su flota de galeras[230]; la pieza mayor, con sus ostensibles motivos imperiales, representaría a Carlos V, a cuyo servicio se puso el marino genovés en 1528, poco antes de ser iniciadas las obras en la villa de Fassolo. Por tanto, proponemos para ambas fuentes el mismo promotor, la misma autoría a cargo de Del Vaga y Cosini, las mismas fechas *ca.* 1531-1533 (al menos para la pila inferior) e idéntico emplazamiento, el jardín de la Villa Doria antes de las reformas de Montorsoli, donde habrían sido erigidas como centros compositivos en disposición axial hasta que, según Stagno y otros autores, fueron desplazadas por los sucesivos arreglos del jardín y por nuevas piezas de fontanería: la *Fontana del satiro che cavalca un delfino* (o *Fontana del Tritone*), obra de Montorsoli *ca.*

---

[229] Así consta en una escritura del 19 de julio de 1536, según documentara ALIZERI, Federigo, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. V. Scultura, Tipografia Luigi Sambolino, Génova, 1876, vol. III, pp. 360 a 362, y vol. V, pp. 228 a 231 (disponible en (https://books.google.es/books?id=srR159hWy_UC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0%23v=onepage&q=Colon&f=false), con transcripción en LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, «Las casas de la familia Bazán en Granada», en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIX, nº 313, Madrid, enero-marzo de 2006, p. 31 y n. 35, y cita en LÓPEZ TORRIJOS, «La relación del primer marqués de Santa Cruz con las artes. Datos inéditos sobre obras y colecciones», en AA. VV., *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Actas de las IX Jornadas de Arte de 1998, CSIC, Madrid, 1999, pp. 409 a 418 (p. 411). Nuestra traducción:

> *... las dos pilas* [fuentes] *del ilustrísimo señor príncipe Andrea Doria existentes en el palacio de Fassolo del antedicho ilustrísimo señor príncipe y todos los mármoles y obras que los dichos maestros Giovanni Giacomo* [della Porta] *y Giovanni Pietro* [de Pasallo] *se han comprometido solidariamente a entregar, traer y consignar perfectos y fabricados como arriba prometieron y prometen al antedicho ilustrísimo don Álvaro* [Bazán].

[230] La iconografía personal de Andrea Doria como trasunto de Neptuno es abundante: recordemos sus retratos como nuevo dios de las aguas realizados por Agnolo Bronzino, Sebastiano del Piombo o Leone Leoni (en la medalla del almirante) y la gran estatua encargada por Doria a Montorsoli, ya desaparecida. La *Fontana dei Delfini* sería una alusión menos directa y, desde luego, anterior a estos ejemplos.

1545-1547 (trasladada a su vez hasta un espacio lateral junto al palacio a finales del siglo XVI), y la gran *Fontana di Nettuno*, iniciada en 1599 por Taddeo Carlone[231].

Pero todavía cabe proponer una localización alternativa, no contemplada por los estudiosos, en el mismo espacio en el que se encuentra la *Fontana dei Delfini*: el *giardinetto* de Pagano Giustiniani di Scio, adquirido por el almirante Doria en 1521 junto con la casa y otras dos propiedades sucesivas hacia el este, correspondientes a Niccolò Lomellini y Gerolamo Spinola di Luccoli. El apunte a mano alzada incluido en el álbum de Giovanni Vincenzo Casale (BNE, DIB/16/49, C. 88, fig. 244)[232], estudiado entre otros por Orietta Lanzarini y Clara Altavista[233], constituye la representación más antigua del conjunto de la Villa Doria en Fassolo justamente en sus inicios, *ca.* 1528-1533, e incluye un pequeño jardín reservado entre muros que habría pertenecido a la propiedad de Giustiniani significativamente nombrada *Il Paradiso*, un vergel colindante con la parcela de Lomellini.

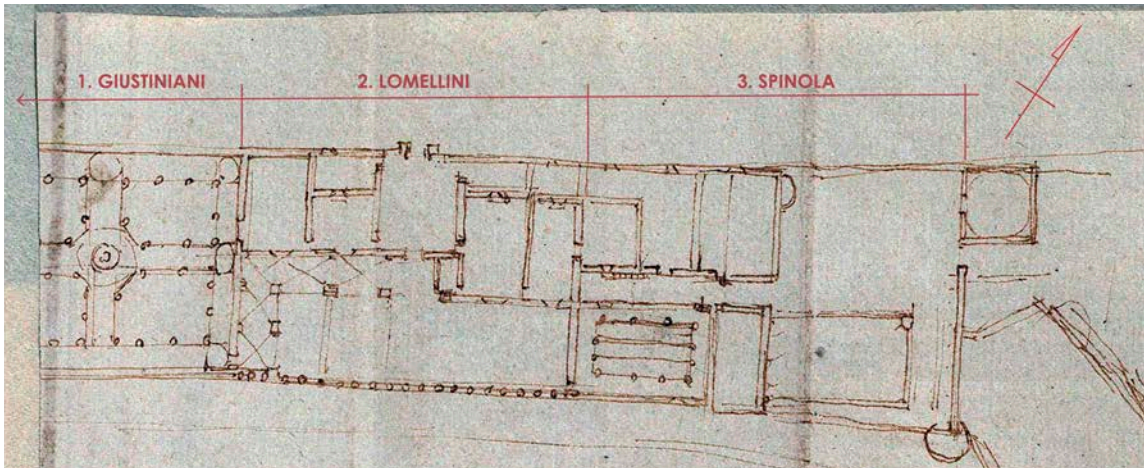


Fig. 244. Álbum de Giovanni Vincenzo Casale. Apunte a mano alzada con la planta de la Villa Doria en Fassolo *ca.* 1528-1533, con indicación de las propiedades adquiridas por Doria en 1521 (BNE/BDH, DIB/16/49, C. 88, fol. 102, moderno, fragmento). Las indicaciones y la orientación en rojo son nuestras.

231 *Vid*. STAGNO, *Palazzo del Principe...*, p. 113.

232 LANZARINI, Orietta, «Il codice cinquecentesco di Giovanni Vincenzo Casale e i suoi autori», en *Annali di Architettura*, nº 10-11, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 1998-1999 (pp. 183 a 202), y ALTAVISTA, Clara, «Intorno a un foglio dell'album di disegni di Giovanni Vincenzo Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo-Genova: così è se vi pare», en *Annali di Architettura*, nº 24, 2012 (pp. 93 a 108), actualizado en ALTAVISTA, *La residenza di Andrea Doria a Fassolo. Il cantiere di un* palazzo di villa *genovese nel Rinascimento*, FrancoAngeli, Milán, 2013 (principalmente en pp. 39 y ss. y 108 y ss.).

233 BNE / BDH, *Tumba del Virrey don Pedro de Toledo en San Giacomo degli Spagnoli, Nápoles, y Planta de edificación civil*, DIB/16/49, C. 88 fol. 100v, 102 moderno (disponible en bdh.bne.es, Dibujos de ornamentación-Italia-S. XVI, nº 142).

El sencillo arreglo del *giardinetto*, interrumpido por el corte de la hoja donde fue trazado, consiste en el habitual esquema de crucero con placeta en forma de cuadrado dinámico alrededor de una fuente en la intersección de sus calles, rodeado de un paseo perimetral hasta definir el límite de los cuadros, que aparecen festoneados por arbolillos o macetas. La ubicación de la fuente dibujada y la de la *Fontana dei Delfini* en la actualidad son tan próximas –apenas cuatro metros entre sí– que, salvadas las lógicas inexactitudes de un croquis a mano alzada, permitiría considerar que tal *giardinetto* fuera aprovechado por Perin del Vaga en torno a 1528 para albergar no sólo la *Fontana dei Delfini*, sino también la Fuente del Águila antes de su traslado a España, en cuyo caso la parte cortada o ausente del dibujo incluiría una superficie similar con un segundo crucero, acorde con lo documentado en el encargo del I marqués de Santa Cruz en 1536, de forma que la *Fontana del Delfini* habría permanecido *in situ* desde su creación, situada en el tercio occidental del *giardinetto*, con la Fuente del Águila como *pendant* en el tercio opuesto y el eje entre ambas alineado con el vano de la galería primitiva, según mostramos en la fig. 245. Así, el apunte del álbum de Casale habría sido trazado por Del Vaga como punto de partida conceptual previo al proyecto, con información detallada del estado de los edificios y terrenos adquiridos hasta entonces por el almirante y con la introducción, quizá, de algunas ideas que se desarrollarían entre 1528 y 1533.

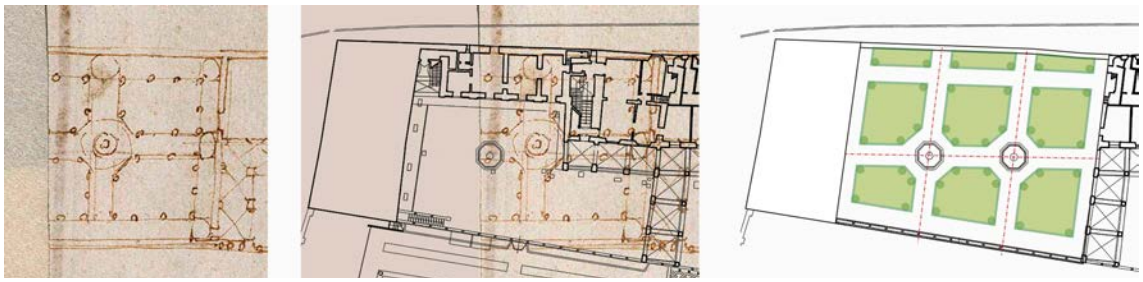


Fig. 245. Hipótesis sobre la implantación de las dos fuentes de candelabro documentadas hasta 1536 en el espacio del primitivo *giardinetto* de Pagano Giustiniani. Izquierda: fragmento del croquis del álbum de Casale. Centro: superposición de la planimetría actual de la Villa Doria (tomada de Altavista, 2012) sobre el fragmento anterior. Derecha: hipótesis del jardín y las dos fuentes antes de las intervenciones arquitectónicas de Giovanni Andrea Doria desde 1570 (elaboración propia, 2023).

En nuestra opinión, la Fuente del Águila no puede ser obra de Montorsoli por razones cronológicas, de estilo y de capacidad laboral, pues la presencia del escultor en Génova no se registra por primera vez hasta el período 1539-1543, insuficiente para acometer un encargo de tal envergadura si el artista se ocupaba de la escultura colosal de Andrea Doria, y en un segundo período de 1545 a 1547, siempre atareado con nuevos encargos del almirante que han sido perfectamente documentados desde la

detallada biografía de Vasari y que no coinciden con ninguna pieza remotamente parecida a la *Fontana dei Delfini* o a la Fuente del Águila, mientras aparecen, en cambio, obras de mucho menor interés. La fiabilidad de los da*t*os proporcionados por el autor aretino es máxima, pues se trataba de un artista contemporáneo con el que había mantenido estrecho contacto profesional en la Florencia medicea del Cinquecento: si la Fuente del Águila hubiera sido obra de Montorsoli, sin duda habría sido consignada por Vasari entre los prolijos detalles de la biografía que dedicó al fraile servita, pero tan sólo menciona la *peschiera* que tuvo la conocida *Fontana del Tritone* (o del *Satiro che cavalca un delfino*) en la Villa Doria, para la que el escultor

> *... fece in marmo un mostro marino, di tondo rilievo, che versa in gran copia acqua nella detta peschiera; simile al quale mostro ne fece un altro a que' signori, che fu mandato in Ispagna al* [cardenal] *Granvela.*[234]

Ninguna de estas obras es compatible con la forma e iconografía de la fuente que presidía el Jardín del Ochavado en la Casa de Campo, alejando la posibilidad de que su autor fuera Montorsoli. Las semejanzas genéricas de las grandes fuentes de candelabro de este artista –las mencionadas de *Orione* y *Nettuno* en Messina– sin duda obedecen a las influencias de las que Del Vaga y Cosini crearon para la Villa Doria tanto como a las innovaciones de Niccolò Tribolo en las de la Villa Medici de Castello, pero superándolas en obras de mayor complejidad, riqueza escultórica y puesta en escena cuyo influjo dio lugar, a su vez, a la magnificencia alcanzada por Francesco Camiliani con sus grandes fuentes para Luis de Toledo y el duque de Alba a mediados del siglo XVI.

Casi todas las piezas genovesas fueron admiradas en 1548 por el príncipe Felipe, futuro rey de España, en su visita de juventud a la Villa Doria, donde estuvo hospedado un par de semanas de aquel otoño. Entre los dignatarios que presentaron sus respetos al hijo del emperador estaba el representante diplomático de Cosimo de Medici, su propio hijo Francesco, futuro *granduca* de Toscana. Si la Fuente del Águila

---

[234] VASARI, *Le vite...*, Giunti, Florencia, 1568, pp. 491 a 509 (p. 501). Durante este período de apenas tres años, Montorsoli se ocupó del ornato en estuco y las obras escultóricas de la iglesia de San Mateo, de la sepultura de Andrea Doria en ese templo, de obras diversas en el palacio de Fassolo y del rediseño de su jardín meridional, de las citadas *Fontana del Tritone* y otra similar enviada a España, de un Neptuno de estuco para el mismo jardín, dos retratos de Doria y otros dos de Carlos V, todos en mármol, y de las escaleras del Palazzo Spinola: ¿habría tenido tiempo para ejecutar una obra importante como la Fuente del Águila? Nuestra traducción del fragmento:

> *... hizo de mármol un monstruo marino, de bulto redondo, que vierte gran cantidad de agua en dicho estanque, similar al cual monstruo hizo obro para aquellos señores, que fue enviado para España al* [cardenal] *Granvela*.

no fue la enviada a España en 1540 (como propone Redondo Cantera) y verdaderamente se encontraba aún en la villa de Fassolo, sin duda habría llamado la atención del príncipe por su belleza, pero, sobre todo, por las evidentes referencias imperiales: considerando su carácter secundario tras las reformas de Montorsoli en el jardín meridional de la villa, ¿habría sido adquirida por Cosimo de Medici catorce años después de aquella visita de juventud y enviada a España como regalo de connotaciones dinásticas a la vez que como carta de presentación en la visita de su primogénito a la corte madrileña?

La posible llegada de esta fuente a la Casa de Campo en 1562 y su inmediata instalación, supervisada por Juan Bautista de Toledo, pero ejecutada por el cantero Juan de Vergara y otros operarios, son circunstancias que permitirían explicar la intervención de Sormano tres años más tarde, en abril de 1565, cuando se pagaban «al dicho Juan Antonio 88 reales por adobar la fuente de marmol de la Casa de Campo quando se desbarato»[235], lo que en esas fechas sólo podría referirse a la Fuente del Águila, que ya ocuparía su espacio en el futuro Ochavado y que, por alguna causa sobrevenida –la caída de un árbol, por ejemplo–, necesitaba una temprana reparación. La primera referencia explícita a esta fuente sigue siendo la de su encañado en 1584 a cargo de Sebastián Mateo[236], una instalación que inexplicablemente llegaba después de casi dos décadas sin abastecimiento hídrico o, más probablemente, una renovación de la acometida original, aquella a la que podría referirse el encañado que se realizaba en febrero de 1562 y también las instrucciones dadas por Algora a Vergara: «Esta tarde fuimos Juan Bautista y yo a la Casa de Campo a las tres, y hice que también fuese Vergara para que se encargase de asentar la fuente»[237]. En el caso de que se tratara de la Fuente del Águila, sus piezas se habrían enviado meses antes de la llegada de su donante, pues la visita de Francesco de Medici a Madrid no se produjo hasta el mes de junio de 1562, a tiempo de contemplar tan valioso regalo en todo su esplendor.

En resumen, de acuerdo con las noticias e interpretaciones expuestas, la Fuente del Águila respondería a alguna de las siguientes opciones, en parte relacionadas:

---

[235] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, CMC, leg. 1025, sin foliar, citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 133 y n. 76.

[236] ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Expedientes y Documentos, Sección Casa de Campo, leg. 2, *Cuentas de obras en esta real posesión*, Madrid, 1584 (citado por TEJERO VILLARREAL, «Las fuentes genovesas...», p. 409 y n. 18).

[237] Citado por RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», p. 118 y n. 61. La necesidad de un nuevo encañado podría explicarse por una mejora en la acometida, dotada de suficiente presión desde uno de los estanques, posiblemente el Estanque Chico. *AEA,* LXXV, nº 298, Madrid, 2002, 298, pp. 145 a 165

1. Obra encargada por Andrea Doria para su villa de Fassolo, en torno a 1531-1533, e instalada como *pendant* de la *Fontana dei Delfini* y homenaje al emperador, pero enviada a España como regalo a Carlos V en 1540.
2. Obra encargada por Carlos V en 1538-1539, conforme al modelo de la *Fontana dei Delfini* de Fassolo, destinada a uno de los patios o jardines del Real Alcázar de Madrid.
3. Obra adquirida por Cosimo de Medici a Andrea Doria en 1539, como regalo para el emperador, y enviada a España desde Génova por su primer propietario en nombre del futuro primer *granduca* de Toscana.
4. Obra adquirida por Francesco de Medici a Giovanni Andrea Doria, en 1562 o poco antes, y enviada a Madrid como regalo para Felipe II con motivo de la visita del futuro segundo *granduca* a España.

Considerando el testimonio del embajador Romena, nos parece más probable la cuarta opción ligada a la primera, si bien podría tratarse de la tercera (igualmente ligada a la primera) en caso de que el diplomático confundiera al primer *granduca* de Toscana con el segundo.

La fuente sufrió diversos percances desde su instalación en 1562, según se deduce de las reparaciones encomendadas a Sormano en 1565, de la probable renovación del encañado en 1584, de la sustitución (o el rasurado) de la segunda taza, que se muestra con su envés acanalado en las representaciones de 1637-1650, pero tan lisa como en la actualidad en el dibujo de 1668, y de posibles dificultades de funcionamiento en 1668-1669, cuando Magalotti la describió sin agua[238]. Ninguno de estos daños puede compararse con el maltrato infligido entre 1895 y 2023, verificable en los traslados, amputaciones y reconstrucciones ya reseñados.

[238] MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme III...*, pp. 21-22, donde se refiere a

> *...una plaza en medio circundada de árboles altísimos que encierran en el centro una fuente de mármol blanco compuesta de tres tazas, una sobre la otra, sin agua. Dijeron que el agua existe, y que es conducida por ocultos canales más arriba de los árboles, volviendo a caer en forma de lluvia; estos canales deben de estar casi todos estropeados por abandono.*






Figs. 246, 247 y 248. Casa de Campo de Madrid y Fuente del Castaño. Izquierda: fotografía anónima de principios del siglo XX. Centro: grabado de la *Guía de la Casa de Campo* de Manuel Jorreto, 1901. Derecha: réplica anónima de la misma fuente encargada *ca.* 1644 por el virrey de Sicilia para el Palazzo dei Normanni, hoy en el Museo Archeologico Regionale de Palermo (foto de Giovanni dall'Orto, 2006, Wikimedia Commons).

Junto a la Fuente del Águila se encontraba una fuente menor a la que cabe suponer otra colateral (así se documenta desde 1607, como vimos), aunque en realidad sólo se conoce el aspecto de la situada en el lado de levante gracias a la vista de Núñez del Valle (fig. 125). En este cuadro aparece como una modesta pieza labrada en piedra de color claro –mármol o caliza– que consta de una sencilla pila de base octogonal con resaltes apilastrados en sus ángulos y un surtidor en el centro. Ni esta fuente ni su gemela se han conservado, pero una fotografía de la llamada Fuente del Castaño, datada hacia 1902, muestra una construcción semejante, de planta circular apilastrada, que podría revelar su verdadero aspecto (figs. 246-247 y copia en fig. 248); por entonces se alzaba sobre ella la escultura de un tritón de muy buena factura y elegante *linea serpentinata*, obra del artista florentino Giovanni Battista Lorenzi realizada hacia 1560, hoy en paradero desconocido, que inicialmente se instaló en el Palazzo dei Normanni de Palermo y después, *ca.* 1654-1656, en el Jardín de la Reina del Buen Retiro, donde permaneció hasta su trasladado a la Casa de Campo a mediados del siglo XIX[239].

La Lonja o Galería de las Burlas

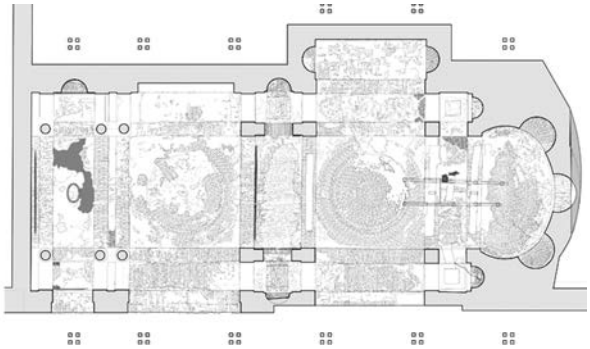
Entre los componentes mejor caracterizados de la Casa de Campo destaca la Lonja o Galería de las Burlas, situada en el flanco oeste del jardín de cuadros, en perfecta correspondencia con su trazado y el de la casa y como pieza de transición hacia la Huerta adyacente, ya en cota superior[240]. Por su tipología, escasamente

[239] *Vid.* LOFFREDO, «La vasca del *Sansone*...», pp. 57 a 114.

[240] *Vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua*..., pp. 807 a 819, donde se analizan ampliamente las características y funciones de esta galería. La diferencia de cota actual es de 2,25 m, muy superior a la que podría salvarse

representada en el Manierismo hispano, la temprana implantación del proyecto, anterior a 1562, y su calidad formal, compositiva e iconográfica, puede considerarse una obra excepcional de la etapa filipina, el mejor ejemplo de nuestro país y entre las mayores de Europa. Lamentablemente, los restos conservados suponen menos de la mitad de lo documentado y construido, aunque las intervenciones arqueológicas de 2007 a 2009 han permitido reconocer los restos de su revestimiento mural polimatérico y exhumar el trazado de la parte desaparecida al nivel de la cimentación y las primeras hiladas (figs. 249-250): en conjunto, una estancia triabsidal y abovedada en cinco tramos que se desarrollaba en un espacio de 130 x 20 pies interiores con 30 pies para el eje transversal (36,14 x 5,70 y 8,45 m).





Figs. 249 y 250. Casa de Campo de Madrid. Galería de las Burlas. Restos arqueológicos del ábside sur, exhumados la durante la intervención de 2007-2009, y planimetría de la mitad norte, con proyección de los detalles del techo (fuente: Vela Cossío, 2011, y Vela Cossío y Abril Urmente, 2007, respectivamente).

Su composición completa ya se conocía gracias a un levantamiento planimétrico de finales del siglo XVIII o principios del XIX, con planta y sección central (fig. 251)[241], y al cuadro de Pedro Núñez del Valle en lo concerniente a su fachada (fig. 252); también se cuenta con cuatro levantamientos más recientes, el de Ramírez Vera para el

con los cinco peldaños de su acceso trasero, conocido por el plano de finales del siglo XVI (*vid.* nota siguiente), que no supondrían más de 0,85 o 1 m, se debe a los aportes de tierra realizados en torno a 1809 para regularizar el terreno, según PULIDO FERNÁNDEZ, «La Galería de las Burlas...», p. 14 (disponible en https://lacasadecampo.es/2022/01/09/la-lonja-o-galeria-de-las-burlas/).

[241] AGP, Plano 4443, *Planta y sección transversal de la Galería de las Grutas del Jardín de Felipe II de la Casa de Campo*, Madrid, décadas finales del siglo XVIII o iniciales del XIX (quizá 1810, como indica Sanz Hernando). La primera referencia a este levantamiento fue publicada en 1989 por TOVAR MARTÍN, «Proyectos para la remodelación...», aunque bajo presupuestos erróneos al considerar su autora que se trataba de una pérgola diseñada por Francesco Sabatini, cuya caligrafía reconoció en la leyenda de la traza; dos años después, el plano se reproducía en el trabajo de NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», p. 147, interpretado correctamente como la Galería de las Burlas de la etapa filipina.

proyecto de reconstrucción del Reservado Chico (1991), un tanto defectuoso[242]; el de Vela Cossío y Abril Urmente para la específica consolidación y restauración de la galería (2007), de gran calidad y detalle (fig. 250)[243]; el más esquemático de Undurraga Letelier, publicado en su tesis doctoral (2016)[244]; y el de Soler Serratosa y Menéndez de Luarca para el estudio de rehabilitación de la Casa de Vargas y jardines de los reservados (2019)[245].

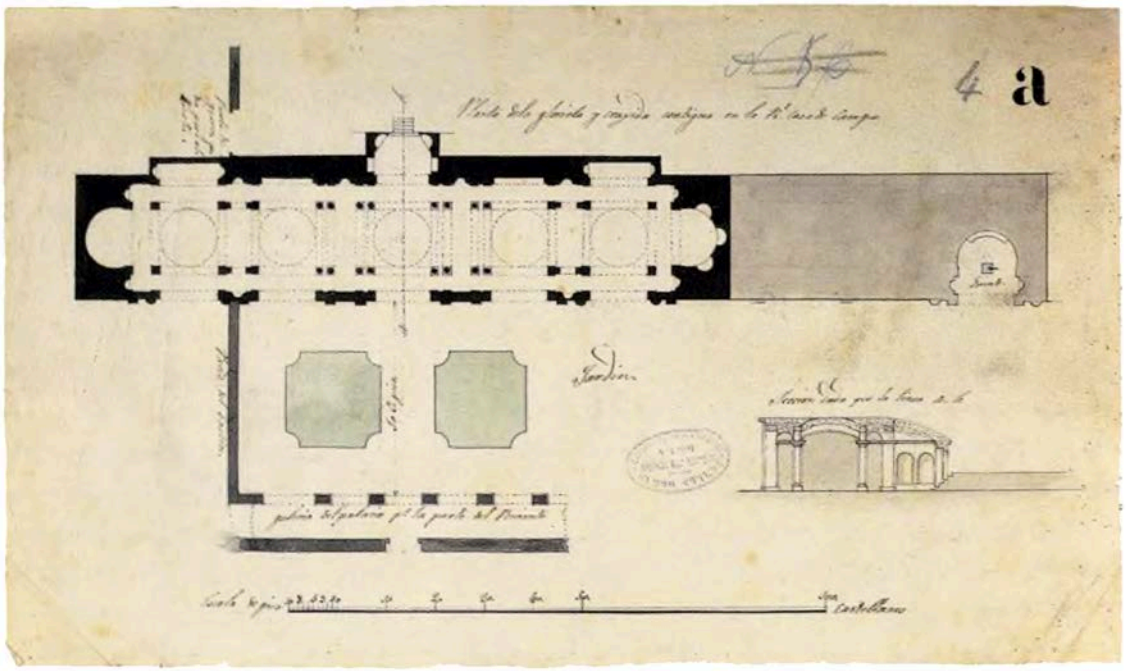


Fig. 251. Casa de Campo de Madrid. Planta y sección transversal de la Galería de las Burlas y de la gruta de la Fuente Rústica junto al Jardín de cuadros, anónimo de finales del siglo XVIII o más probablemente de principios del XIX (AGS, Plano 4443).

[242] El proyecto no se llegó a ejecutar, pero fue divulgado en AA. VV., «El jardín de Felipe II...», pp. 184 a 187 (planta y alzado de Alfonso Ramírez Vera en p. 187). La composición simétrica de la galería sobre número impar de tramos y extremos absidales, claramente expresada en el plano antiguo, no se corresponde con la restitución realizada por Ramírez Vera, en la que aparecen seis tramos en lugar de cinco y faltan el ábside meridional y el edículo del eje de simetría.

[243] Sobre las intervenciones arqueológicas recientes, *vid.* VELA COSSÍO, «El desarrollo de la arqueología histórica...», pp. 103 a 110.

[244] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 177.

[245] SOLER SERRATOSA y MENÉNDEZ DE LUARCA, *Estudio para la rehabilitación de la Casa de Campo...*, pp. 41 y 48.



Figs. 252. Casa de Campo de Madrid. Fachada de la Galería de las Burlas y de la Fuente Rústica frente al jardín de cuadros en la pintura de Pedro Núñez del Valle de 1637 (AHM, depósito del MAN).







Figs. 253, 254 y 255. Casa de Campo de Madrid. Galería de las Burlas. Restos conservados al exterior y en el interior, ya sin el revestimiento original de estucos, rocas escogidas, mosaicos y azulejos (fuente: web de Rafael Pulido Fernández, 9 de enero de 2022).

En el extremo norte de esta edificación se integra un elemento aislado con parecido tratamiento, la mencionada gruta de la «Fuente Rústica», en origen presidida por el «Dios de las Aguas» (¿Neptuno, divinidad fluvial?) con Venus y Diana en los nichos laterales (figs. 232-233), que pudo tener su *pendant*, nunca construido, pero quizá sí proyectado en la parte opuesta, hacia la Puerta de los Carros.

En relación con esta lonja o galería estarían las llamadas «Sala del Mosaico» y «Sala de las Burlas» que Íñiguez Almech sitúa en otro pabellón que prolongaba el edificio hacia el jardín del Ochavado (costado oeste), mientras Navascués Palacio, Ariza Muñoz y Tejero Villarreal aceptan que ambas salas se encontraban dentro de la

propia lonja[246], la misma interpretación seguida por los arqueólogos que han intervenido en su excavación y consolidación en 2007-2008 y por Pulido Fernández[247]. Es probable que las dos salas coincidieran con cada parte simétrica de la galería, a izquierda y derecha del acceso principal.

El tema de la gruta y el ninfeo contaba con vestigios materiales de la Antigüedad que estimulaban la fascinación de los hombres del Renacimiento: la *Sala absidata* del templo de Fortuna Primigenia en Praeneste, la *Domus Aurea* de Nerón o el Ninfeo de Egeria en la Vía Apia, todos en Roma o su entorno, no menos que las grutas naturales consagradas a diversos dioses –así en la región partenopea– cuyo recuerdo sobrevivió a la Edad Media. Como tipo arquitectónico asociado a las ninfas, a la Naturaleza más telúrica, a la creación divina y a la creatividad humana, fue recuperado del repertorio clásico por arquitectos de primera línea como Alberti, Bramante o Rafael –en ocasiones partiendo de modelos termales– y llevado a su expresión más naturalista por artistas polifacéticos de enorme talento, ingenio y *maniera*: Giovanni da Udine, Niccolò Tribolo, Giulio Romano, Galeazzo Alessi, Davide Fortini, Pirro Ligorio, Bartolomeo Ammannati, Jacopo Vignola, Tommasso Ghinucci, Andrea Palladio, Francesco Paciotto, Giorgio Vasari o Bernardo Buontalenti en lo que respecta a obras de la Península Itálica, pero también Francesco Primaticcio, Bernard Palissy, Tommasso y Alessandro Francini, Giovanni Gargiolli, Friedrich Sustris, Salomon e Isaac de Caus, Benvenuto Tortello o Vermondo Resta en la propagación del tipo entre las cortes europeas de Francia, Bohemia, Austria, Alemania, Inglaterra y, por supuesto, también de España[248].

---

[246] NAVASCUÉS PALACIO; ARIZA MUÑOZ; y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», pp. 151-152, quienes consideran que la composición de esta obra «entra dentro de la más pura y exigente tradición del Renacimiento italiano, traída hasta aquí por el propio Juan Bautista de Toledo y no muy lejos de algunos detalles rítmicos observados en el proyecto de puente y paso de unión entre el Alcázar y la Casa de Campo, debido a otro italiano, Patricio Caxés».

[247] VELA COSSÍO, «El desarrollo de la arqueología histórica...» (pp. 103 a 110) y PULIDO FERNÁNDEZ, «La Galería de las Burlas. Cinco siglos después. Del esplendor a la ruina», trabajo inédito disponible a través del sitio web de su autor desde el 9 de enero de 2022 (*vid.* https://lacasadecampo.es/2022/01/09/la-lonja-o-galeria-de-las-burlas/, consultado en 7 de febrero de 2023).

[248] Acerca del tema hay abundante bibliografía general y monográfica; para la etapa del Renacimiento y el Manierismo, *vid.* ÁLVAREZ, Frank Joseph, *The Renaissance nymphaeum: its origins and its development in Rome and vicinity*, tesis doctoral dirigida por Milton Lewine y Howard Hibbard, Columbia University, 1981; SOUTO ALCARAZ, Ángela, «Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior», en AÑÓN FELIÚ, Carmen (dir.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996 (pp. 209 a 230); BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, «Los escenarios oscuros del Renacimiento. La gruta como principio y cierre del paraje pastoril», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29, Granada, 1998, así como *Viajes al Paraíso. La representación de la*

La cita anticuaria de Alberti acerca del uso de piedra pómez, piedra esponjosa tiburtina y cera verde para decorar antros y criptas se suele tomar como primera referencia renacentista al tema de la gruta artificial y su fascinante mimetismo con las cavidades naturales:

> *Antris & criptis asuevere crustam veteres adigere asperam ex industria adpactis minutis glebis ex pumice aut spuma lapidis tyburtini quam Ovidius vivum appellat pumicem. Et vidimus qui caeram viridem induxerint quo muscosi antri lanugines fingerent. Illud vehementer delectavit quod vidimus ad speluncam quo loci aquae fons erumperet crustam ductam ex variis conchis ostreisque maritimis aliis inversis aliis incumbentibus compactis ex colorum varietate inter se artificio sane lepidisimo.*[249]

El tratadista se sirve de Ovidio como autoridad, aunque, como recuerda Aníbarro, también Plinio el Viejo había mencionado este tipo de recursos expresivos en su *Naturalis Historiae*[250]. En el caso de Alberti, no se trataba de una recomendación explícita para los jardines de su tiempo, y lo cierto es que el tratamiento parietal que

---

Naturaleza en el Renacimiento, Salamanca, 2003; CAZZATO, Vincenzo; FAGIOLO, Marcello; y GIUSTI, Maria Adriana, *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, vol. 1 (Toscana, Lacio, Italia Meridional e Islas) y vol. 2 y (Italia Septentrional, Umbría y Marcas), Milán, 2001 y 2002; ZANGHERI, Luigi, «Le grotte dei giardini», en ZANGHERI, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florencia, 2003 (pp. 333 a 343); BERNSTEIN, Vanessa D., *Caves of wonder: the legitimacy of the grotto as a subterranean landscape element*, tesis de grado dirigida por Marianne Cramer, Georgia University, Athens, 2005; LISERRE, Francesca Romana, *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma, 2008. Por nuestra parte, hemos tratado de la gruta en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, «Jardín y vacío. Una aproximación al jardín renacentista como arquitectura del vacío», trabajo inédito dirigido por José Manuel Barbeito Díez y Manuel de Prada Pérez de Azpeitia, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAM / UPM, Segovia, 2008.

[249] ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Florencia, 1485, aunque redactado hacia 1450 (manejamos la edición latina de Iacobus Cammerlander, Maguncia, 1541, Libro IX, capítulo IV, fol. 134v). Nuestra traducción:

> *En los antros y criptas, los antiguos solían incrustar una áspera costra tomando por industria pequeños trozos de piedra pómez o la espuma de piedra tiburtina, que Ovidio llama piedra pómez viva. Y vimos que introdujeron un verde ceniciento que hacían pasar por los lanudos musgos del antro. Le divirtió mucho lo que vimos en la cueva donde el manantial de agua del lugar irrumpía entre una costra hecha de diversas conchas y ostras marinas, algunas boca abajo y otras inclinadas yaciendo compactas con una variedad de colores distintos entre sí, en un artificio muy delicioso.*

Agradecemos al profesor Fortea Sola su ayuda en la correcta traslación del fragmento.

[250] Así en ANÍBARRO RODRÍGUEZ, *la construcción del jardín clásico...* p. 41 y n. 86. Plinio el Viejo certificaba el uso de la piedra pómez en el libro XXXVI, XLII (1): «appellantur quidem ita erosa saxa in aedificiis, quae musaea vocant, dependentia ad imaginem specus arte reddendam» («se da este nombre, en efecto, a la piedra erosionada que se pone en los edificios que llaman museos, dependencia a imagen de una cueva reproducida por el arte»).

describe tardó varias décadas en extenderse por las grutas y ninfeos renacentistas, de carácter más arquitectónico que naturalista o decorativo hasta los primeros ejemplos florentinos proyectados por Tribolo para los Medici-Toledo. El bello ejemplar madrileño participa de ambas posibilidades: ofrece un elaborado diseño en planta con diversidad de huecos, soportes y cubiertas, y sus bóvedas, muros y suelos se cubrían con gran variedad de piedras escogidas, conchas, estucos, mosaicos y bandas de azulejo[251], sin que faltasen los sorpresivos *zampilli* a los que alude su nombre, Galería de las Burlas.

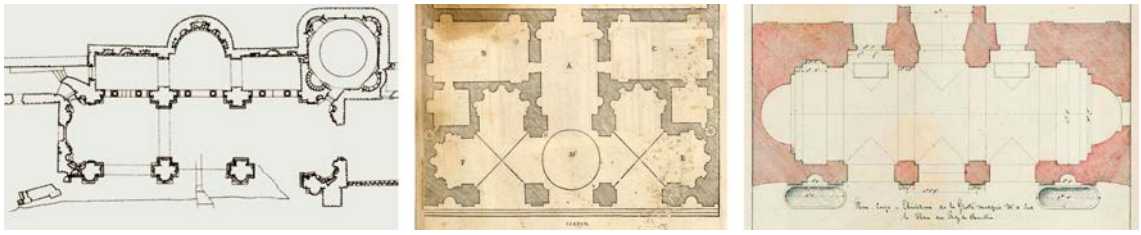
Por la datación del proyecto, *ca.* 1560-1562, no son muchos los ejemplos europeos –sobre todo itálicos– que pudieron servir de modelo para la gran gruta de la Casa de Campo, apenas una docena: el llamado Ninfeo Colonna en Genazzano, cerca de Roma, atribuido a Bramante (*ca.* 1508-1511), y su primera consecuencia en la *loggia* rafaelesca de Villa Madama (*ca.* 1519-1521), difundida desde 1540 por Serlio en su *Terzo Libro* de arquitectura[252], así como la gruta bajo el estanque en esta misma villa, obra de Giovanni da Udine (*ca.* 1518-1523); la *Grotta degli Animali* en la villa de Castello y la *Grotticina di Madama* en el jardín del Boboli[253], ambas por encargo de los Medici-Toledo en Florencia y su entorno, debidas a Tribolo y su círculo (*ca.* 1538-1570 y 1553-1556, respectivamente); la gruta del Palazzo del Te de Mantua, diseñada por Giulio Romano para el duque Federico Gonzaga (1540); la *Grotte des Pins* en la Galería de Ulises de Fontainebleau y la de las Musas junto al Château de Meudon, obras de Francesco Primaticcio para Francisco I y Enrique II de Francia (1543 y 1555, respectivamente); la gruta del jardín septentrional de la Villa Doria en Fassolo (Génova), encargada por los Doria Galleani a Galeazzo Alessi (*ca.* 1550); el ninfeo de la Villa Giulia en Roma, atribuido a Bartolomeo Ammannati por encargo del papa Julio III (*ca.* 1552); las grutas del palacio y jardines de Caprarola, diseñadas por Vignola para el cardenal Alessandro Farnese (*ca.* 1556); la gruta y ninfeos del Castello di Rivoli, proyectados por Francesco Paciotto para el duque Emmanuel Filiberto de Saboya (*ca.* 1560-1562), e incluso el ninfeo o gruta verde de la Villa d'Este en el Quirinal de Roma, proyectada por

[251] En VELA COSSÍO, «El desarrollo de la arqueología histórica...», p. 107, se registra este tipo de material y se muestran fragmentos de bellos azulejos renacentistas procedentes de la galería, una aportación hispánica desconocida en los ejemplos italianos.

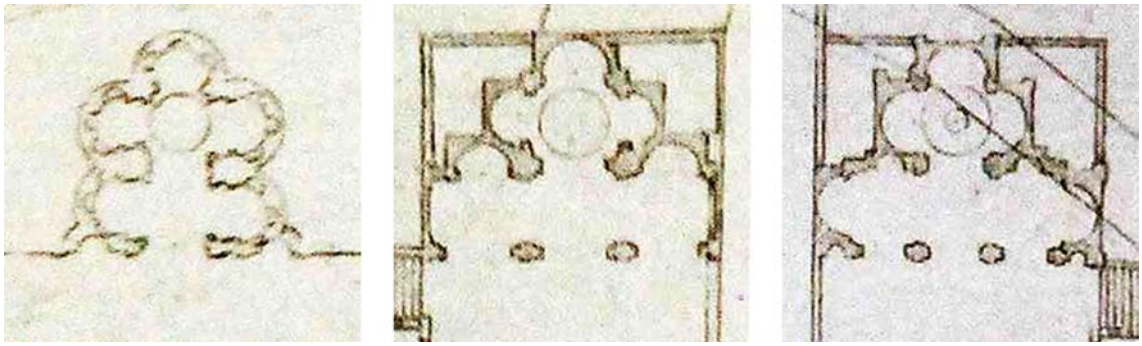
[252] SERLIO, *Terzo Libro di Architettura*, Venecia, 1540, fol. CXLVIII. Otra posibilidad sería la influencia de la edición castellana de la misma obra, conjunta con la del *Quarto Libro*, a cargo de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, fol. 76v.

[253] *Vid.* BALDINI GIUSTI, Laura, «Grotticina di Madama», *Bollettlno d'Arte*, vol. 6, nº 64, Ministero dei Beni e dell'Atività Culturali, Roma, 1979, pp. 92 a 97.

Tommasso Ghinucci para el cardenal Ippolito d'Este (*ca.* 1561)[254]. Como veremos enseguida, las semejanzas formales con la galería madrileña son reconocibles en sólo seis de estos ejemplos: el ninfeo de Genazzano –con su secuela en Villa Madama, Palazzo del Te, Reggia Farnese de Caprarola y Castello di Rivoli– y la Grotticina di Madama en el Boboli (algunos de estos ejemplos en las figuras 256 a 261).



Figs. 256, 257 y 258. Ejemplos de ninfeo y gruta renacentista en la Península Itálica: planta del Ninfeo Colonna de Genazzano (DÖRING, M., *La nascita della rovina...*, 2001), de la loggia de Villa Madama en Roma (SERLIO, *Terzo Libro*, 1540, aunque utilizamos la versión en castellano de Villalpando, 1552) y gruta de la Reggia Farnese en Caprarola (plano de DEBRET, François, *Oeuvres complètes de Jacques Barozzi de Vignole*, 1815).



Figs. 259, 260 y 261. La gruta y las dos *logge* simétricas diseñadas por Francesco Paciotto para el Castello de Rivoli *ca.* 1562-1563 (fragmentos del plano atribuido a este autor, Museo de Carignano, tomado de FROMMEL, C. L, *Vignola e i Farnese*, 2002).

[254] Por tanto, quedan fuera de la secuencia previa al caso madrileño obras tan representativas como la gruta del jardín de las Tullerías, proyectada por Bernard Palissy en 1556 para el jardín del duque de Montmorency en su castillo de Ecouen, pero finalmente realizada para la reina Catalina de Medici en 1570; las fuentes y criptopórticos con tratamiento de gruta en la villa d'Este de Tívoli, creadas por Pirro Ligorio para el cardenal d'Este (*ca.* 1565-1569); la gruta o Fuente del Diluvio en la Villa Lante, atribuida a Vignola y Ghinucci (iniciada *ca.* 1568); la gruta del Palacio de la Residencia en Mónaco, realizada por Friedrich Sustris en 1582; el coloso y grutas *del Diluvio*, *di Galatea*, *della Stufa*, *della Spugna*, *della Samaritana* y otras en Pratolino, obras de Bernardo Buontalenti (*ca.* 1568-1580); la Gruta Grande en el jardín del Boboli, también de Buontalenti con la colaboración de otros artífices (*ca.* 1583-1588); las grutas de la Neugeabäude en Viena y las de Rodolfo II de Habsburgo en su palacio de Praga, obras de Giovanni Gargiolli (*ca.* 1594); las realizadas por Salomón de Caus en el Hortus Palatinus de Heidelberg, creadas pocos años después de conocer Pratolino en 1595-1598; las grutas de Saint Germain en Laye, realizadas por Tommasso y Alessandro Francini para Enrique IV en los años finales del siglo XVI, así como las de Isaac de Caus, hermano menor de Salomón, en Woburn Abbey y Wilton, estas últimas en Inglaterra y de datación aún más tardía.

El panorama de la gruta en España es bastante más reducido y con ejemplares en general menos elaborados. La Galería de las Burlas de la Casa de Campo fue sin duda el primero y mayor de todos, punto de partida en la introducción del tipo en nuestro país al que siguieron otras obras reales de menor alcance: la «grota» o Fuente de la Gruta realizada por Sormano en el Jardín de la Reina de la Casa del Bosque de Segovia (Valsaín), semejante a la Fuente Rústica de la Casa de Campo, obra del mismo artista (*ca.* 1565)[255]; la posible gruta-fuente identificada por Toribio Marín en otro Jardín de la Reina, el de La Fresneda (*ca.* 1563-1569)[256]; los seis pares de escaleras entre el Jardín de los Frailes y la Huerta de El Escorial, proyectados por Juan de Herrera o Francisco de Mora, con sus descansos subterráneos a modo de pequeñas grutas con nichos y asientos (*ca.* 1585)[257]; las grutas y fuentes rústicas del Real Alcázar de Sevilla situadas en el Jardín del Crucero (1577-1578), en el Jardín de las Flores (1589-1601) y en el Jardín de las Damas, con su órgano hidráulico o Fuente del Peñasco (1610-1624), así como la inmediata Galería del Grutesco (1612-1624), ambas obras proyectadas por el milanés Vermondo Resta[258]; y los nueve retretes del muro sur del Jardín del Rey en Aranjuez, de planta cuadrada y trilobulada en orden alterno (anteriores a 1623); cono veremos más adelante, se podría añadir un ejemplo menor bajo la doble escalera de la Casa de la Nieve en la Fuenfría, obra probable de Juan de Herrera *ca.* 1582. En el ámbito nobiliario, la presencia de grutas y ninfeos es todavía más escasa, aunque con ejemplos tan relevantes como la pequeña gruta y la galería del jardín de Bornos (Cádiz), obra de elegante trazado rafaelesco realizada por el bresciano Benvenuto Tortelli para acoger la colección anticuaria del I duque de Alcalá (*ca.* 1569-1571)[259], y las capillas y órganos

[255] Los trabajos concluyeron con la cubrición de la gruta a la vez que la cubierta de pizarra de las caballerizas, a las que se adosaba, documentado en AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 267-1, fol. 193, 1566 (citado por GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, Pablo, *El Palacio de Valsaín...*, p. 221, n. 68). Además de esta «Grota» (así en el plano de Pero de Brizuela *ca.* 1625) o «Gruta del jardín», se documenta una «Sala de las Burlas» en la crujía norte del palacio con acceso al mismo Jardín de la Reina (*vid.* GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, *El Palacio de Valsaín...*, pp. 110 y 277).

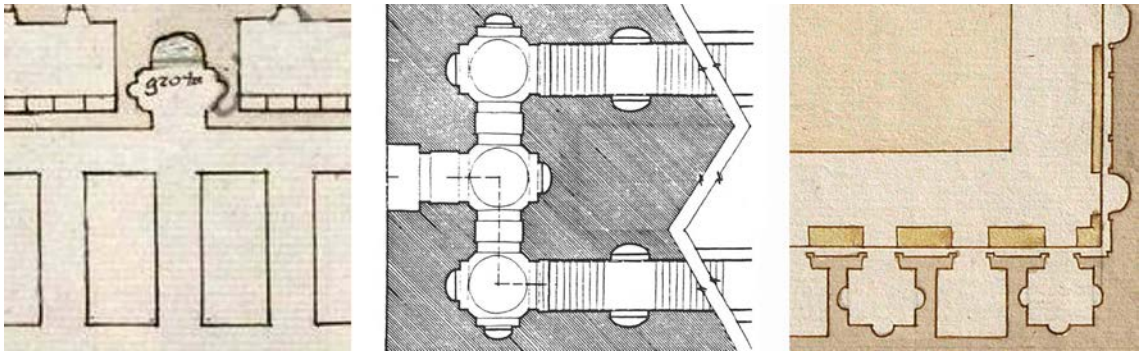
[256] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 810 a 812.

[257] *Vid.* BARBEITO DÍEZ, José Manuel, «El Escorial que no fue», en *Arquitectura*, nº 253, Madrid, 1985, pp. 38 a 45 (pp. 44-45), que relaciona el diseño de estas escaleras-gruta con las constantes que dieron lugar al ninfeo de Genazzano; también en TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 815-816.

[258] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 812-813.

[259] La *loggia* de Bornos, valorada en la estela de Bramante, muestra mayor semejanza con la fachada con nichos bajo el jardín oriental de Villa Madama, obra de Rafael. La pieza gaditana a sido restaurada en 2016-2017 gracias a una intervención merecedora del Premio Hispania Nostra 2018 a la conservación del Patrimonio. Una amplia documentación sobre esta obra en MOLDES GONZÁLEZ, Francisco Javier, «Las logias del jardín de la casa palacio de los Ribera», publicado en 5 de julio de 2018 en

hidráulicos ornamentados con estucos y «a la mosaica» que se documentan y en parte se conservan en el jardín de Abadía (anteriores a 1574)[260]; el resto de ejemplos se reduce a nichos y fuentes parietales con tratamiento rústico, un tipo muy difundido en los jardines de la nobleza sevillana que tuvieron su modelo en los del Real Alcázar (mostramos algunos ejemplos de promoción real en las figuras 262 a 264).



Figs. 262, 263 y 264. Algunas grutas renacentistas en palacios reales españoles. Izquierda: «grota» del Jardín de la Reina en el Palacio de Valsaín, según lo representado por Pedro de Brizuela (ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, MPD, 40, 033, *ca.* 1624). Centro: escaleras con trazado de gruta artificial en los jardines de San Lorenzo de El Escorial (planta publicada por Kubler, *La obra del Escorial*, 1983). Derecha: tres de las nueve capillas o retretes a modo de grutas del Jardín del Rey en el Palacio de Aranjuez, según constan en el plano de Juan Gómez de Mora (BNE / BDF, DIB/14/17, *ca.*1636).

Ninguno de los ejemplares hispánicos mencionados es comparable en dimensiones o elaboración con la elegante arquitectura de las grutas de la Casa de Campo. El proyecto para esta galería se viene atribuyendo a Juan Bautista de Toledo, aunque sin verificación documental, y en su ejecución participaron varios artífices italianos desde 1562 hasta finales del siglo entre escultores, lapidarios, fontaneros y estuquistas: Giovanni Antonio Sormano y Giovanni Battista Bonanome en las esculturas y las fuentes, Jeronimo Carruba en la fontanería, Leonardo Chaparro en la provisión de piedra (junto a Bonanome), Filippo Romano en la obra de estucos y mosaicos y Nicola de Aragonia como autor de una fuente de coral, sin descartar la participación directa o diferida de los hermanos de sendos escultores: Leonardo y Giulio Sormano y Nicola Bonanome.

En cuanto a su diseño, varios personajes podrían disputarle la autoría al primer arquitecto del rey, pues en torno al inicio de los trabajos, hacia 1562-1567, coincidieron en la corte madrileña algunos artistas capaces de proporcionar una traza semejante: tal

https://bornichosporelmundo.blogspot.com/2018/07/las-logias-del-jardin-de-la-casa.html, consultado en 2 de noviembre de 2020).

[260] *Vid.* nuestro subapartado 3.3.4.

es el caso del urbinés Francesco Paciotto, al servicio de Felipe II desde 1558; el aretino Patrizio Cascese, activo en España desde 1567 y autor del proyecto de ninfeo, *corridoio* y puente entre el Alcázar y la Casa de Campo, *ca.* 1570, pero nunca realizado[261]; o el célebre florentino Bernardo Buontalenti, con presencia probada en Madrid[262] como acompañante de Francesco de Medici en 1562 y creador –años después– de las grutas mediceas de Pratolino y del Boboli; tampoco se puede excluir la posibilidad de que el proyecto fuera obra de alguno de los artífices que trabajaron en la propia gruta (por ejemplo el savonés Sormano, también reputado como arquitecto según noticias de Raffaele Soprani)[263] o que se hubiera recibido directamente de Italia en forma gráfica.

Más conocido como ingeniero militar, Paciotto proyectó obras con espacios de grutas o ninfeos cuya planta parece inspirarse en los ejemplos de Genazzano, Villa Madama o Palazzo del Te y se aproxima bastante a la de la lonja madrileña, como se demuestra en un plano del Castello di Rivoli atribuido a este arquitecto *ca.* 1562-1563 (figs. 281 a 283)[264]. La conocida idea de Cascese también se puede relacionar con la tipología adoptada en la Galería de las Burlas –en parte se trata, efectivamente, de un ninfeo– y desarrolla el mismo lenguaje arquitectónico, muy rítmico y movido a base de órdenes de semicolumnas adosadas y pilastras, exedras, nichos para esculturas, etc., aunque la llegada a España de su autor, no antes de 1567, resulte muy tardía para la puesta en obra del proyecto. La hipotética autoría de Buontalenti tampoco sería del todo convincente por la fecha de su visita, cuando el artista florentino apenas contaba veintiséis años y, a pesar de su precocidad y talento, estaba lejos de crear las mejores y

[261] Acerca de esta obra, *vid.* OZORES SAVEDRA, «Proyecto de Caxesi...», pp. 31 a 36, donde se propone una cronología de *ca.* 1570, si bien Groria Solache Vilela la considera de 1590-1595 (*vid.* la entrada de esta autora para el *Diccionario Biográfico* de la RAH, dbe.rah.es, consultado en 12 de agosto de 2020). La similitud entre lo propuesto por Cascese y lo construido en la Galería de las Burlas ya fue señalada por NAVASCUÉS PALACIO, ARIZA MUÑOZ y TEJERO VILLARREAL, «La Casa del Campo», p. 150.

[262] *Vid.* ESTELLA MARCOS, Margarita, «Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez», en *Archivo Español de Arte* (*AEA*), nº 295, CSIC, Madrid, 2001, p. 250. Recordemos el ofrecimiento que el propio Buontalenti hizo a Felipe II, ya en 1577, para levantar obras de fortificación.

[263] *Vid.* SOPRANI, Raffaele, *Le vite de' pittori...*, pp. 55-56, donde se reconoce su formación en las reglas de la arquitectura y se informa de su actividad en España dentro de ese campo: la creación de un modelo para el Real Alcázar, su trabajo como sobrestante o capataz en muchas nobles fábricas y en los fundamentos del nuevo puente de Segovia.

[264] PACIOTTO, Francesco, *Proyecto del Castello di Rivoli*, *ca.* 1562-1563, Museo de Carignano, publicado por Aurora Scotti en FROMMEL, Christoph Luitpold (coord.), *Vignola e i Farnese*, Ricci y Tuttle, 2002, p. 343.

más conocidas obras de su carrera[265]; ciertamente había demostrado ya su capacidad como arquitecto e ingeniero en las fortificaciones encargadas por el duque de Alba en Ostia y Civitella, en las fortalezas de Marradi, Castrocaro y Portoferraio (entre 1556 y 1560) o en el palacio campestre de Serravezza (1561), pero no proyectó sus primeras grutas para los Medici –las de la villa de Pratolino– hasta 1568-1569, con hallazgos e invenciones que culminarían en la Gruta Grande del jardín del Boboli, en 1583-1588; por otra parte, son obras muy diferentes a la lonja madrileña, en las que la complejidad y coherencia arquitectónica ceden protagonismo a los efectos naturalistas y epidérmicos de su tratamiento parietal, sin atender a criterios de simetría y regularidad en planta.

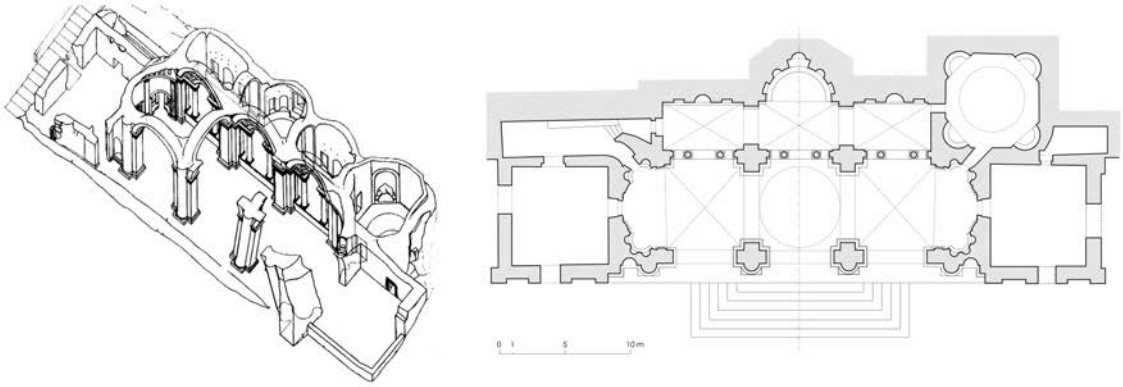
La galería de la Casa de Campo muestra un trazado mucho más próximo a modelos del pleno Renacimiento, como el ninfeo Colonna de Genazzano[266] –en realidad un casino de recreo (figs. 265-266)– y su extraordinaria consecuencia en la gran *loggia* de Villa Madama a partir de su segundo y definitivo diseño (figs. 267-268)[267]. Ambos ejemplos se sitúan en la estela de la arquitectura propuesta por

[265] A pesar de ello, Estella Marcos no descarta una posible aportación de Buontalenti en las obras reales (*vid.* ESTELLA MARCOS, Margarita, «Las cuentas del tesorero...», p. 250).

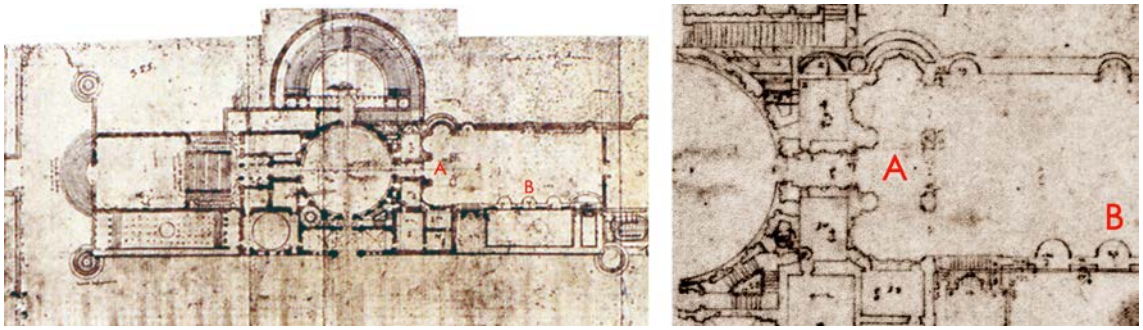
[266] Acerca del ninfeo de Genazzano, *vid.* FROMMEL, Christoph Luitpold, «Il 'ninfeo' di Bramante a Genazzano», en FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milán, 2003 (pp. 215 a 239, a partir de lo publicado por el autor en 1969); THOENES, Christopher, «Note sul 'Ninfeo' di Genazzano», en AA. VV., *Studi Bramanteschi. Atti del Congresso Internazionale*, Roma, 1974 (pp. 575 a 583); BARUCCO, Patrizia, «I restauri del Ninfeo di Genazzano. Verifica di tre interventi conservativi del XX secolo», en AA. VV., *Atti del Convegno Internazionale di Scienza e Beni Culturali*, Bressanone, 2000 (pp. 511 a 523); DÖRING, Marina, «La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano ovvero il Tempio in Rovina di Bramante a Genazzano», en DI TEODORO, Francesco Paolo (coord.), *Donato Bramante: ricerche, propste, riletture*, Accademia Raffaello, Urbino, 2001 (pp. 343 a 406); SCATIZZI, Pietro, *Il Ninfeo di Genazzano: relazione storica*, Roma, 2011; AMOROSI, Angelo, *et al.*, «Analisi geotecnica e strutturale del Ninfeo di Genazzano», en *Rivista Italiana di Geotecnica*, nº 1, Roma, 2015 (pp. 29 a 44); y BATTAGLINI, Giacinta, «Il Ninfeo di Genazzano di Bramante: analisi critica delle fonti e ipotesi ricostruttiva tramite CAD», en *Bollettino Telematico dell'Arte (BTA)*, Roma, febrero de 2019 (pp. 1 a 51, disponible en http://www.bta.it/txt/a0/08/bta0087.html, consultado en 17 de abril de 2020).

[267] Así lo considera FROMMEL, «Il 'ninfeo'...», con acuerdo general de los especialistas. De la nutrida bibliografía sobre la Villa Madama destacamos las aportaciones de BAFILE, Mario, *Il giardino di Villa Madama,* Roma, 1942; LEFEVRE, Renato, *Villa Madama*, Roma, 1973; COFFIN, David Robbins, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979; FROMMEL, Christoph Luitpold, «Villa Madama», y BURNS, Howard, «II recupero dei metodi progettuali degli antichi: Villa Madama», ambas en FROMMEL, Christoph Luitpold; RAY, Stefano; y TAFURI, Manfredo, *Rafaello Architetto*, Milán, 1984 (pp. 311 a 342 y 391 y ss., respectivamente); DEWEZ, Guy, «Villa Madama», en AA. VV., *Memoria sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1990; y CABINIO, Ilenia, y MIRABILE, Antonin, *Villa Madama. Il progetto incompiuto. Ampliamento della sede di rappresentanza del Ministero degli Affari Esteri e Sistemazione di Monte Mario a Roma*, tesis dirigida por Pier Federico Caliari, Sara Ghirardini y Samuele Ossola, Politecnico di Milano, Facolta'

Bramante o sus seguidores y en el contexto de la recuperación canónica de la Antigüedad a partir de testimonios literarios como las cartas de Plinio el Joven y de los restos arqueológicos, a menudo edificios termales como el complejo de Diocleciano en Roma, pero también la basílica de Majencio, la *Domus Aurea* o el santuario de Fortuna Primigenia en Praeneste, situado a sólo 11 km de Genazzano. De hecho, el ninfeo-casino de los Colonna se considera obra del propio Bramante, realizada hacia 1508-1511, y la segunda *loggia* de Rafael consta en el plano de 1519-1521 atribuido a Antonio da Sangallo el Joven, tres arquitectos vinculados entre sí y el último de ellos con el propio Juan Bautista de Toledo.



Figs. 265 y 266. Ninfeo Colonna en Genazzano. Izquierda: axonometría de Marina Döring mostrando el grado de deterioro actual (fuente: DÖRING, M., *La nascita della rovina...*, 2001). Derecha: planta de elaboración propia del mismo ninfeo en su estado original (2020).

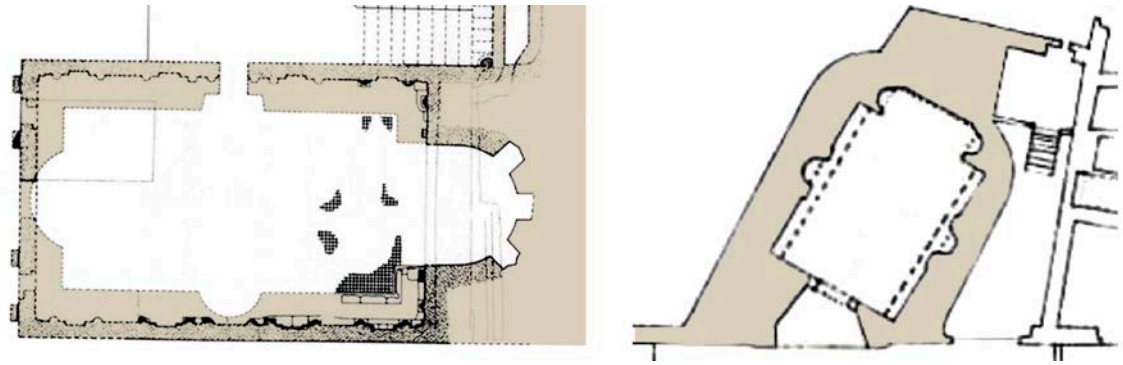


Figs. 267 y 268. Antonio da Sangallo el Joven para Rafael Sanzio, *Proyecto para Villa Madama*, Galleria degli Uffizi, diseño nº 314a, *ca.* 1519-1521. Fragmentos con progresiva aproximación en los que señalamos la gran *loggia* (A) y la gruta de tres ábsides bajo el jardín y frente al estanque (B).

La galería madrileña podría ser otra valiosa secuela derivada de tales modelos, pues las semejanzas formales son evidentes, sobre todo en planta: su autor asume la

di Architettura e Societa', Corso di Laurea Magistrale in Architettura degli Interni, Milán, 2014.

simetría del modelo bramantesco en torno al eje del ábside central, transforma y duplica la parte trasera en dos estrechas naves laterales y amplía en longitud la delantera al agregar dos tramos cuadrados, con valor de un módulo cada uno, rematados en testero plano, y hasta seis tramos de medio módulo como separación entre las partes cupuladas, todos con bóveda de cañón de directriz carpanel, pero apoyados sobre pilares en los extremos y sobre columnas pareadas en la parte central; el diseño de las capillas absidales es idéntico en ambos casos, con planta oval y tres hornacinas en torno (como en la sala o *aula absidata* del santuario de Fortuna Primigenia en Praeneste, fig. 269, tomada como probable modelo por Bramante), si bien al edificio madrileño le faltarían los nichos del ábside meridional; igualmente se evoca el modelo bramantesco en el uso de piezas de entablamento alternando con arcos (a modo de serliana), que en Genazzano se alzan como elegantes vanos de medio punto sobre columnas de orden *tuscanico* formando un frente interior y en Madrid como achaparrados carpaneles sobre pilares o columnas del mismo orden, ya un tanto desfiguradas, a modo de arcos fajones; el remate en testero plano con nichos laterales de los tramos inmediatos a los ábsides recuerda inevitablemente a la cabecera de la *Grotticina di Madama* en el Boboli (fig. 270), con la que coincide también en sus dimensiones (7 x 4,4 m y casi 3 m de ancho para el testero en el ejemplo florentino y 7,30 x 3,90 m, con testero de algo menos de 3 m en el madrileño, probablemente de 10 pies, o 2,81 m).



Figs. 269 y 270. Grutas artificiales en la Península Itálica. Izquierda: planta del *Aula absidata* en el santuario de Fortuna Primigenia de Praeneste, *ca.* 204-120 d. C. (fuente: GATTI, Sandra, «Tradizione ellenistica e sperimentazione italica: l'Aula Absidata nel foro di Praeneste», 2017). Derecha: croquis de la Grotticina di Madama en el jardín del Boboli, *ca.* 1553-1555 (fuente: BALDINI GIUSTI, 1979). El color es nuestro.

Todo ello evidencia la relación entre estos edificios en cuanto a su planimetría, con extraordinario desarrollo en la Galería de las Burlas respecto de sus probables modelos itálicos, pero no en cuanto a su alzado, que en el caso madrileño palidece frente a la altura y elegancia del ninfeo bramantesco y, más aún, frente a la grandeza de la *loggia* de Villa Madama (*vid.* nuestra interpretación y comparación planimétrica

en fig. 271). Por otra parte, es preciso recordar que todos los casos se abrían hacia jardines o láminas acuáticas: en el ejemplo de Genazzano dispuesto en torno a una sucesión de estanques; en Villa Madama con el estanque en la terraza contigua a la del jardín y a cota inferior, flanqueada la pieza de agua por la gruta de tres nichos realizada por Giovanni da Udine; en el Boboli frente al *Giardino di Madama* (con tal nombre sólo desde 1570), aunque sin estanque asociado; y en la Casa de Campo ante el jardín de cuadros y la fachada oeste de la casa, con la serie de estanques en lugar mucho más alejado por influencia flamenca.

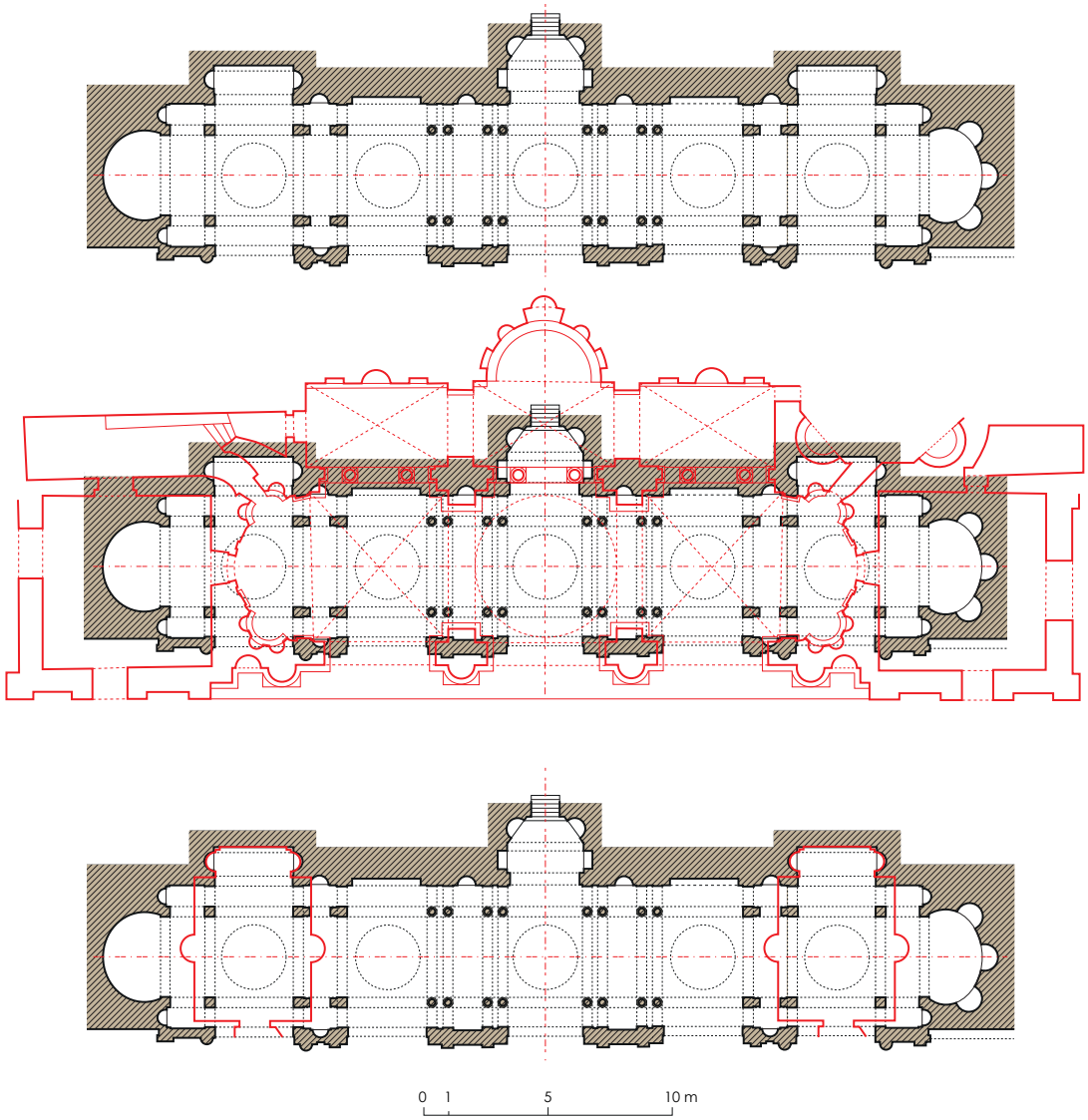
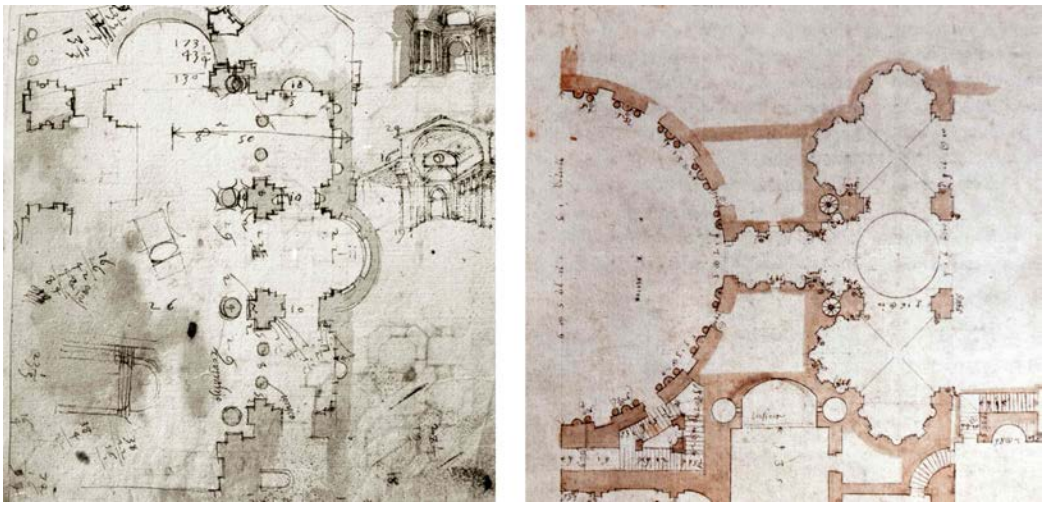


Fig. 271. Casa de Campo de Madrid. Planta de la Galería de las Burlas en su estado original (arriba) y comparación a la misma escala con las plantas del ninfeo de Genazzano (centro, en línea roja) y de la Grotticina di Madama en el Boboli (debajo, duplicada en cada extremo). Elaboración propia, 2020.

El vínculo más estrecho con el modelo bramantesco es, sin duda, el propio Juan Bautista de Toledo. Identificado en Florencia y Roma como Giovanni Battista de Alfonsis y Joanne Baptista Hispano, su prolongada etapa itálica le permitió conocer de primera mano la arquitectura de Bramante, especialmente a través de quien fuera su maestro: Antonio da Sangallo el Joven, discípulo directo del autor del ninfeo Colonna y colaborador de Rafael en la villa del papa Clemente VII (Villa Madama desde 1536). Juan Bautista entró como aprendiz de Sangallo en 1531, obtuvo el título de oficial en 1536 y participó en obras importantes como la Fortezza da Basso de Florencia (1534-1537) y diversas reformas urbanas; posiblemente también formó parte del equipo de Sangallo en San Pedro Vaticano en el período de 1536 a 1546, cuando el florentino se hacía cargo de aquella fábrica tras la muerte de Rafael en 1520. Fallecido Antonio da Sangallo en 1546, la prosecución de San Pedro recayó en Miguel Ángel Buonarroti, quien nombró a Juan Bautista aparejador de la obra en sustitución de Antonio Labacco, cargo que ejerció hasta 1548, un año antes de ser contratado por el virrey de Nápoles, Pedro de Toledo y Zúñiga, para ocuparse de diversas obras de la Corona en la capital partenopea[268].



Figs. 272 y 273. Croquis acotados de arquitectos sobre los ninfeos de Genazzano y Villa Madama. Izquierda: Baldasarre Peruzzi, *ca.* 1530-1531, Galeria degli Uffizi, UA 529 Ar. Derecha: Andrea Palladio, *ca.* 1541-1547, RIBA Library, Drawings and Archives Collection, SC217/x/18r.

[268] La carencia de documentación biográfica sobre Juan Bautista de Toledo ha generado diversas hipótesis sobre su oscuro origen familiar: nacido en España –Madrid o Toledo–, aunque criado en Italia, o bien nacido en Italia en el seno de una familia de judíos españoles; a estas dos posibilidades se podría añadir una tercera: que Juan Bautista, descendiente de alguna de las familias sefarditas exiliadas en Nápoles, Roma, Florencia o Ferrara, asumiera diferentes apelativos en función de su vínculo parental o patronal, lo que explicaría los sucesivos nombres por los que se le conoce hasta entrar al servicio de Pedro de Toledo, cuyo apellido tomaría desde entonces, del mismo modo que la familia judeoconversa de Don Francés de Zúñiga, bufón de Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar, tomó el de su señor a principios del siglo XVI.

Sin descartar una influencia bramantesca a través de Antonio da Sangallo o de diseños custodiados en su taller (semejantes al de Baldassarre Peruzzi sobre la propia obra de Genazzano o el de Andrea Palladio sobre la *loggia* de Villa Madama, figs. 272 y 273), es muy probable que Juan Bautista conociera personalmente el mencionado ninfeo entre 1546 y 1548 o incluso antes, pues la localidad se encuentra en el entorno oriental de Roma, a unos 50 km.

En cuanto a la obra de la *Grotticcina di Madama*, prevista quizá por Tribolo aunque dirigida por su yerno Davide Fortini, se trataba de un encargo de Leonor de Toledo, esposa de Cosimo I de Medici e hija del virrey de Nápoles para el que trabajaba Juan Bautista. Estas circunstancias se suman a la preferencia habitual de Felipe II por seguir el criterio de su arquitecto frente a las propuestas de otros profesionales –como Paciotto[269]– y apuntan en la misma dirección: el proyecto de la Lonja o Galería de las Burlas, incluida la fuente rústica, ha de ser obra de Juan Bautista de Toledo.

No se conocen noticias acerca de la ejecución arquitectónica del proyecto, pero sí sobre las labores subsiguientes de revestimiento y escultura, iniciadas como muy tarde en 1563, cuando se realizaban las figuras de Venus y Diana para la llamada «fuente rústica»[270], y prolongadas hasta finales del siglo, según ha documentado Aparisi Laporta[271]. Del programa escultórico tampoco se conoce más que la presencia de tres figuras en esta fuente (el supuesto Neptuno y las dos diosas), pero nada sobre las destinadas a ocupar la veintena de nichos interiores de la galería, quizá previstos para la serie de doce retratos de emperadores realizada por Sormano y Bonanome como regalo del cardenal de Montepulciano a Felipe II, o bien para los veinticuatro bustos labrados años después por Nicola Bonanome, hermano de Giovanni Battista[272].

---

[269] No obstante la diatriba arquitectónica entablada en 1561 entre el de Urbino y el arquitecto real por la traza de la basílica del monasterio de El Escorial, que se saldó en contra de este último.

[270] *Vid.* PÉREZ DE TUDELA, Almudena, «Juan Bautista Bonanome», biografía disponible en el sitio web de la Real Academia de la Historia (http://dbe.rah.es/biografias/114534/juan-bautista-bonamone, consultada en 21 de agosto de 2020).

[271] *Vid.* APRM, Registro de Cédulas Reales, Fondo Casa de Campo, Leg. nº 2, cédulas del 8 de julio de 1567 acerca de las esculturas de Neptuno, Venus y Diana; 15 de abril de 1580 sobre un porte de piedras de colores desde Mazarrón; 5 de julio de 1580, en relación con el mismo asunto; y 29 de enero de 1582 sobre lo mismo, pero con referencia a la obra «obra del musayco de la lonja que en ella haze mose Philippe Romano estuquero» (citado por APARISI LAPORTA, «Jardines en el Real Bosque...», pp. 127-128).

[272] DESWARTE-MARIA, Sylvie, «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes», en *Revue de l'Art*, n.º 88, París, 1990, pp. 52 a 63.

Si las notas poéticas sobre la Casa de Campo escritas por Lope de Vega en *La gallarda toledana* ofrecen la misma veracidad que su descripción del jardín de Abadía, forzosamente hemos de concluir que tales nichos no llegaron a ocuparse o bien que fueron vaciados antes de 1603, pues el dramaturgo sólo menciona el revestimiento interno y las esculturas de la fuente rústica, sin olvidar la cobertura vegetal de la fachada, visible en el cuadro de Núñez del Valle:

Vimos unas salas de agua,
cuyos techos, guarnecidos
de mil piedras, daban luces
como rubíes y jacintos.
Viste las paredes yedra,
con sus hojas y racimos,
donde está la cueva antigua
del dios del agua marino[273]

Por otra parte, como vimos, la Venus instalada en uno de los nichos de esta «cueva antigua» pudo haber sido labrada en Génova por Leonardo Sormano y no en Madrid por su hermano Giovanni Antonio, según noticia de Raffaelle Soprani.

Giovanni Ricci, cardenal de Montepulciano, también fue el comitente de la mencionada serie de doce bustos de emperadores, desde Julio César hasta Carlos V, que regaló a Felipe II en 1561, todos realizados por Sormano y Bonanome y enviados a España al año siguiente para ser reparados por sus autores en caso de eventuales desperfectos producidos durante el viaje[274]. Los dos artistas llegaron a Madrid en septiembre de 1562 y fueron contratados como escultores al servicio real en noviembre de ese año, encargados de realizar diversas obras de su arte concernientes

[273] DE VEGA CARPIO, Félix Lope, *La gallarda toledana*, fol. 62 y versos 843 a 918.

[274] La carta del cardenal con el ofrecimiento y la respuesta del rey han sido publicadas por DESWARTE-MARIA, «Le cardinal Ricci...», Anexo 1, p. 63 (el documento en AGS, Secretaría de Estado, leg. 889, doc. 201, Carta del cardenal de Montepulciano a Felipe II, Roma, 14 de diciembre de 1561). En la carta de Ricci se mencionan otros regalos importantes: la copia en bronce del Espinario (pronto llevada hasta el Jardín de la Isla en Aranjuez), una pintura de Girolamo Muziano sobre la resurrección de la hija de Jairo, tres mesas en obra de *comesso* o taracea de piedras duras y «un studiolo lavorato a Zimino». Algunos de los bustos de emperadores se encuentran en el Museo Nacional del Prado, en concreto los catalogados como E115 (Julio César o Galba), E119 (Augusto), E214 (Tiberio), y E361 (Pseudo Vitelio), de acuerdo con SCHRÖDER, Stephan Friedrich, «Las series de los doce emperadores», en MANCINI, Matteo (coord.), *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 43 a 60.

> *... a esta Villa de Madrid, Casa del Pardo, a la Ciudad de Segovia, Casa Real del Bosque junto a ella, al Monesterio de San Lorençio que mandamos hedificar junto a la dehesa de la Herreria, Aranxuez, nuestra casa de Aceca [y] Alcaçar de la ciudad de Toledo.*[275]

Es posible que el destino de los bustos fuera la Casa de Campo, en concreto la mitad de los veintitrés nichos de la Galería de las Burlas, que podrían llegar a veintiséis de haberse respetado la simetría del edificio, aunque Deswarte-Maria sugiere también el ninfeo y corredor ideado por Patrizio Cascese en 1570-1575 como lugar para esta serie escultórica. Finalmente se decidió alojar las figuras en los nuevos jardines del Alcázar, pero, según Pérez de Tudela, otros veinticuatro bustos de emperadores serían traídos desde Milán y rematados en Madrid por Nicola Bonanome para ser colocados en la Casa de Campo junto con otros de personajes coetáneos, como los príncipes de Bohemia, el propio rey, su hermanastro Juan de Austria y el duque de Alba[276]. Desde luego, la idea de un ninfeo del que se expulsa a las ninfas para dar cabida a los grandes varones de la Antigüedad y del presente no deja de ser contradictoria, pero encaja bien en la mentalidad de su promotor; sin embargo, la composición e intencionalidad del conjunto quedarían un tanto desequilibradas en la parte de la fuente rústica, necesitada de otro antro semejante, simétrico respecto del eje de la galería, donde alojar los bultos de otras deidades complementarias de Neptuno –o río Manzanares–, Venus y Diana (nuestra hipótesis sobre la idea original en fig. 274).

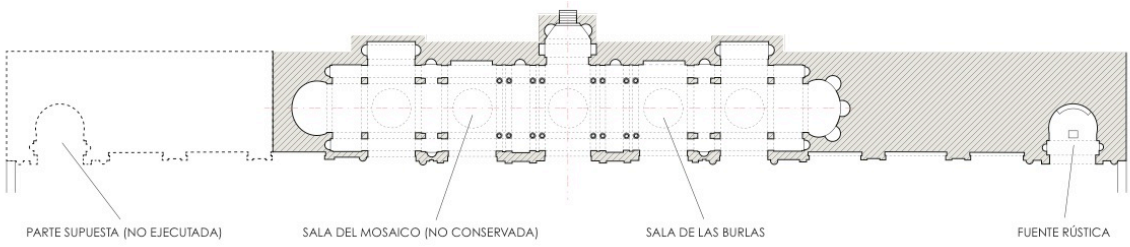


Fig. 274. Casa de Campo de Madrid. Lonja o Galería de las Burlas como frente arquitectónico. Hipótesis sobre un posible proyecto con dos fuentes-gruta simétricas en los extremos (elaboración propia, 2020).

[275] DESWARTE-MARIA, «Le cardinal Ricci...», Anexo 2, p. 63 (el documento en AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 1025, *Traslado de cédula real con el nombramiento de Juan Bautista Bonanome, italiano, como escultor del rey*, Madrid, 18 de noviembre de 1562; el nombramiento de Juan Antonio Sormano es de la misma fecha y contiene los mismos términos y condiciones contractuales).

[276] PÉREZ DE TUDELA, «Juan Bautista Bonanome» (http://dbe.rah.es/biografias/114534/juan-bautista-bonamone). La presencia de este tipo de estatuaria, generalmente reproducciones de originales antiguos, se documenta en otros jardines españoles, como el del conde de Benavente en esa localidad zamorana estudiado en el subapartado 2.3.2, y el del duque de Alba en Abadía sobre el que trataremos más adelante.

También pudo ser regalo del obsequioso cardenal Ricci la llamada Fuente del Cardenal, generalmente atribuida al cardenal Quiroga como improbable propietario de la villa en su primera etapa, una posibilidad abierta a nuevas investigaciones que no podemos abordar en este epígrafe.

Considerado todo cuanto acabamos de referir, la Casa de Campo madrileña se presenta como pieza clave, en sus dos etapas sucesivas, para comprender la implantación y el desarrollo del tipo villa en España por sus vínculos con los modelos itálicos y su integración con la tradición local, destacado por la relevancia de sus comitentes, de sus artífices y de los personajes que lo visitaron, exactamente como lo anticipaba Barbeito Díez hace décadas.

Pero también es uno de los ejemplares peor tratados en la delirante historia de las transformaciones, el expolio y la ruina de nuestro Patrimonio: desaparecido su vial arbolado y el palenque de la Tela; alterados sus jardines y huertas en favor de funciones meramente utilitarias; transformados la casa y los estanques hasta resultar irreconocibles; ocupados sus terrenos y bosques por edificaciones variopintas; perdidas, ausentes o en lamentable estado sus valiosas fuentes y grutas; olvidadas sus funciones de recreo originales y sin servir a otros usos dignos de sus valores, en un empeño de las administraciones que no parece perseguir la recuperación de esta villa suburbana en sus intrínsecas cualidades, sino su empobrecimiento más banal. Piezas excepcionales como la *Fontana dei Quattro Fiumi* o el tritón de la Fuente del Castaño difícilmente podrán ser recuperadas, pero la escultura del «Dios de las Aguas» y la Fuente del Águila se conservan todavía y su retorno a la Casa de Campo, reiteradamente solicitado por estudiosos y asociaciones, tan sólo depende de una sencilla decisión administrativa. La legislación vigente en materia de Patrimonio y la condición de BIC de la que goza esta villa de recreo desde 2010 permiten, desde luego, la adecuada restauración de los jardines y la recuperación y reintegración de sus piezas originales, como de hecho se reconoce en el decreto de declaración como BIC-Sitio Histórico de 2010, cuyas directrices no dejan lugar a dudas:

> *Se establece como objetivo la recuperación de los elementos arquitectónicos trasladados o perdidos a lo largo del tiempo, que puedan documentarse con fidelidad, en especial la Fuente del Águila.*[277]

[277] *Vid. Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, nº 275, del 17 de noviembre de 2010, *Decreto 39/2010, de 15 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Sitio Histórico, la Casa de Campo de Madrid*, p. 32.





Figs. 275 y 276. Casa de Campo de Madrid. Recreaciones digitales del jardín de cuadros y del pórtico norte de la casa frente al mismo jardín en el proyecto de restauración de 2021.

Transcurrida más de una década desde aquella declaración patrimonial, no se comprende que tal decisión no se haya tomado hasta 2019, con el proyecto del Ayuntamiento de Madrid dado a conocer en febrero de 2021 (figs. 275-276) que, incluso con cierta cortedad de miras, sigue a la espera de cumplimiento en la mayor parte de las cinco fases previstas.

3.2.4. La Fresneda cerca de El Escorial (Madrid), ca. *1562-1598*

Una vez decidido el emplazamiento del monasterio de San Lorenzo en El Escorial, Felipe II dispuso varias casas de placer en terrenos de su entorno para descanso y uso cinegético, las de Campillo y Monesterio entre las más cercanas al Real Sitio –recientemente estudiadas por Undurraga Letelier– y una granja y «casa de recreación» para retiro de la comunidad jerónima, o Casa de los Monjes[278], donde no faltaba otra para sí mismo, la llamada Casa de su Majestad o Casa del Rey. La granja, hoy Granjilla, ocupó el lugarejo de La Fresneda, un pequeño poblado de la Tierra de Segovia allende los puertos, en el sexmo de Casarrubios, que distaba menos de una legua del altozano donde se construía el monasterio, hacia levante (coordenadas geográficas: 4º 6' 18" W, 40º 34' 36" N y 871 m de altitud, a 3,2 km de El Escorial, fig. 277).



Fig. 277. La Fresneda. Localización del conjunto de recreo (derecha) a 3,2 km del Real Monasterio de El Escorial y comunicado mediante dos tramos de la «calle de olmos» o «Paseo de la Granjilla», coincidentes con la carretera de Madrid (fuente: Google Maps, 2023).

Del estudio de La Fresneda se han ocupado varios autores desde los años treinta del siglo XX, iniciado con las noticias proporcionadas por Prast y Rodríguez de Llano en un breve artículo (1934), lo documentado por Íñiguez Almech en su trabajo sobre las casas reales de la Corona (1952) y las referencias recogidas años después por Ozores Saavedra (1973). En la década siguiente se publicaban dos artículos monográficos a cargo de Martínez-Correcher y Gil (1983) y Cervera Vera (1985, refundido en 1986 y

[278] La mayor parte de los autores se refieren a este edificio como «Casa de los Frailes», aunque lo correcto sería «Casa de los Monjes» jerónimos, por tratarse de una orden monástica y no de una comunidad de hermanos.

1987 y considerablemente ampliado en su libro póstumo de 2003), seguidos de nuevas noticias e interpretaciones a cargo de Morán Turina y Checa Cremades (1986), Añón Feliú y Martín-Serrano García (estos últimos trabajos aparecidos en 1998), así como la colaboración de varios autores publicada en Italia (2001)[279]. Más recientes son los estudios de Sanz Hernando (2006, 2009 y 2010), las notables aportaciones de Toribio Marín (2006 y 2015, junto con una investigación inédita realizada en 2002), algunas breves notas de Luengo Añón y Millares Escobio (2007), un nuevo artículo de Añón Feliú a partir de su conferencia de 2007 (publicado en 2011), el capítulo de Ramírez Altozano en su libro sobre los bosques reales del monasterio, con novedosa documentación (2009); y el apartado de Undurraga Letelier incluido en su tesis doctoral (2016)[280]. En 2007-2010 se redactó el *Plan de actuación La Granjilla*, en el que se

[279] *Vid.* PRAST Y RODRÍGUEZ DE LLANO, Antonio, «Dehesa de 'La Fresneda', hoy 'La Granjilla'», en *Cortijos y Rascacielos*, vol. V, nº 17, Madrid, 1934 (pp. 6-7); ÍÑIGUEZ ALMECH, *Casas Reales...* (referencias en diversas páginas); OZORES SAAVEDRA, Teresa (marquesa de Casa Valdés), *Jardines de España*, Madrid, 1973 (pp. 106 a 108); MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. (I) La Fresneda. El jardín de los Frailes», en *Reales Sitios*, nº 78, Madrid, 1983 (pp. 45 a 64); CERVERA VERA, Luis, «El conjunto monacal y cortesano de la Fresneda en El Escorial», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 60, Madrid, 1985 (pp. 50 a 135), «Conjuntos y caminos en torno al Monasterio de San Lorenzo el Real», en AA. VV., *Población y Monasterio (el entorno). IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986 (La Fresneda en pp. 53 a 57), «El Escorial y sus conjuntos arquitectónicos con naturaleza urbanizada», en AA. VV., *Real monasterio-palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987 (La Fresneda en pp. 54 a 59), y *La Fresneda, un lugar de Felipe II en el entorno de El Escorial*, Treviso-Aranjuez, 2003; MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...* (pp. 81-82, 89, 114 a 116, 117, 122 y 125; también CHECA CREMADES, *Felipe II, mecenas de las artes...*, pp. 237 a 239); AÑÓN FELIÚ, «La Fresneda», en AÑÓN FELIÚ y SANCHO GASPAR (eds.), *Jardín y Naturaleza...* (pp. 560 a 568); y MARTÍN-SERRANO GARCÍA, Pilar, «La Fresneda», en AA. VV., *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid, Zona Oeste: El Escorial y San Lorenzo de El Escorial*, t. V, Madrid, 1998 (pp. 93 a 102); AÑÓN FELIÚ, Carmen; CERVERA VERA, Luis; NIETO BEDOYA, Marta; y LUCIANI, Domenico, «La Fresneda nell'Escorial», en LUCIANI, Domenico (dir.), *Luoghi, forma e vita di giardini e di paesaggi*, Treviso, 2001 (pp. 203 a 230).

[280] Además del trabajo de TORIBIO MARÍN, *Investigación y propuestas de restauración sobre el conjunto renacentista de la Fresneda*, dirigido por Consuelo Martínez-Correcher, Escuela de Jardinería y Paisajismo Castillo de Batres, Madrid, 2002, *vid.* SANZ HERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España...*, apartado 1.3.4. «El jardín renacentista pleno: espacio perspectivo e integración en el territorio» (tesis doctoral disponible en oa.upm.es/35031/, pp. 273 a 282), *El jardín clásico madrileño...* (pp. 169 a 174), y «Casas del Rey y los Frailes de La Fresneda. Finca La Granjilla», en LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUINZAÑOS, Pilar; y SANZ HERNANDO, Alberto, *Palacios de Madrid*, Madrid, 2010 (pp. 36 a 41); TORIBIO MARÍN, «El conjunto histórico artístico de la Fresneda», ponencia invitada en el *Foro de Debate sobre los jardines de Raixa* (2006, no publicado), «La Fresneda. Un conjunto renacentista que merece ser recuperado (I y II)», en *Parjap*, nº 41 y nº 43, Madrid, 2006 (pp. 19 a 28 y pp. 3 a 13, respectivamente), y *La forma del agua...* (tesis doctoral disponible en http://oa.upm.es/38753/; diversos aspectos sobre La Fresneda en pp. 575 a 583; 644 a 659; 667 a 670; 681 a 686 y 756 a 758 y 811 a 812); LUENGO AÑÓN, Ana, y MILLARES ESCOBIO, Coro, *Parámetros del*

incorporaron varios estudios de carácter arqueológico, histórico, cartográfico y paisajístico previos a su ejecución que, en todo caso, no han sido publicados[281].

Al margen del trabajo estrictamente académico, se cuenta con aportaciones de gran interés proporcionadas por personas y colectivos que promueven la adecuada protección de La Fresneda como Bien de Interés Cultural desde hace años, un objetivo insoslayable que quedó abortado en la fase de incoación de 2003, transcurridos quince meses sin que se produjera la declaración definitiva y a pesar de un nuevo intento, en 2007, para iniciar su declaración como BIC-Jardín Histórico y como Conjunto Arquitectónico[282].

1. El registro de archivo es abundante en lo que se refiere a documentos escritos[283], pero insuficiente en los de carácter gráfico, pues la planimetría

---

jardín español. Naturaleza, paisaje, territorio, vol. 2, Madrid, 2007 (pp. 41-42); AÑÓN FELIÚ, «Los jardines de la Fresneda», en AA. VV., *Biblioteca de Estudios Madrileños, XLI ciclo de conferencias. Parques y jardines*, Madrid, 2011 (conferencia pronunciada en 27 de marzo de 2007, pp. 421 a 439); RAMÍREZ ALTOZANO, José Javier, *Historia de los bosques reales de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 2009 (pp. 169 y ss.); y UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...* (pp. 187 a 222, tesis doctoral disponible en https://www.educacion.gob.es/teseo/).

[281] AA. VV. (Estudio Allende Arquitectos), *Plan de actuación La Granjilla. La Fresneda, El Escorial*, Madrid, 2007-2010. En el equipo redactor participaron el arqueólogo José Martínez Peñarroya, el historiador Gregorio Sánchez Meco, la investigadora en cartografía María Teresa Fernández Talaya, el arquitecto e historiador José Manuel Barbeito, junto con Carmen Añón y Ana Luengo en labores de paisajismo.

[282] *Vid.* http://lafresnedadefelipeii.blogspot.com/ y https://realsitiodelescorial.wordpress.com, publicado por Andrés Magaña García en 23 de noviembre de 2010, y https://entornoescorial.blogspot.com/ (consultados en 17 de noviembre de 2020). La primera incoación de expediente fue tramitada mediante resolución de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid del 30 de octubre de 2003, pero no publicada en el correspondiente boletín oficial (*BOCM*), sino como anuncio en el diario *El País* del 12 de noviembre, y nunca llegó a materializarse en una declaración definitiva, por lo que el proceso puede considerarse caducado desde enero de 2005; tampoco ha prosperado el expediente iniciado a instancias de un grupo de profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid, del 15 de junio de 2007 (*vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 576-577 y n. 90), y únicamente se incluyen sus terrenos dentro de la delimitación de la llamada Cerca Histórica del Monasterio de El Escorial (Decreto 52/2006, de 15 de junio, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Territorio Histórico, el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial constituido por el ámbito delimitado por la Cerca Histórica de Felipe II, *BOCM* del 21 de junio de 2006, pp. 34 a 145), lo que deja un bien cultural tan relevante como La Fresneda sin un régimen específico de protección.

[283] La documentación se concentra en los archivos reales (ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS) y en los del propio monasterio (ARCHIVO DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, AME), incluida su biblioteca (REAL BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, RBME, con los encabezamientos de la documentación disponibles en https://rbmecat.patrimonionacional.es/, consultados en varias fechas hasta el 4 de junio de 2023), en buena parte ya citados y parcialmente publicados por Cervera Vera y Ramírez Altozano.

disponible no es original ni antigua: se cuenta con varios planos catastrales en las hojas kilométricas de *ca.* 1862-1868 que se acompañan de una planta de los edificios principales a mayor escala, jardín incluido, con no pocas inexactitudes (figs. 278 a 281)[284]; de la minuta cartográfica previa al Mapa Topográfico Nacional, fechada en 1875 (fig. 282)[285]; de un primer levantamiento a cargo de Cervera Vera para su artículo de 1985, muy completo y detallado, aunque con algunos errores y omisiones (figs. 283-285); de una planta con los edificios principales publicada por Sanz Hernando en 2010 (fig. 286); de nuestro plano del conjunto axial publicado en 2015, ahora convenientemente actualizado (fig. 287)[286]; y de la planta y perspectiva aportadas por Undurraga Letelier en 2016, basadas en la planimetría de Cervera Vera (fig. 288-289).

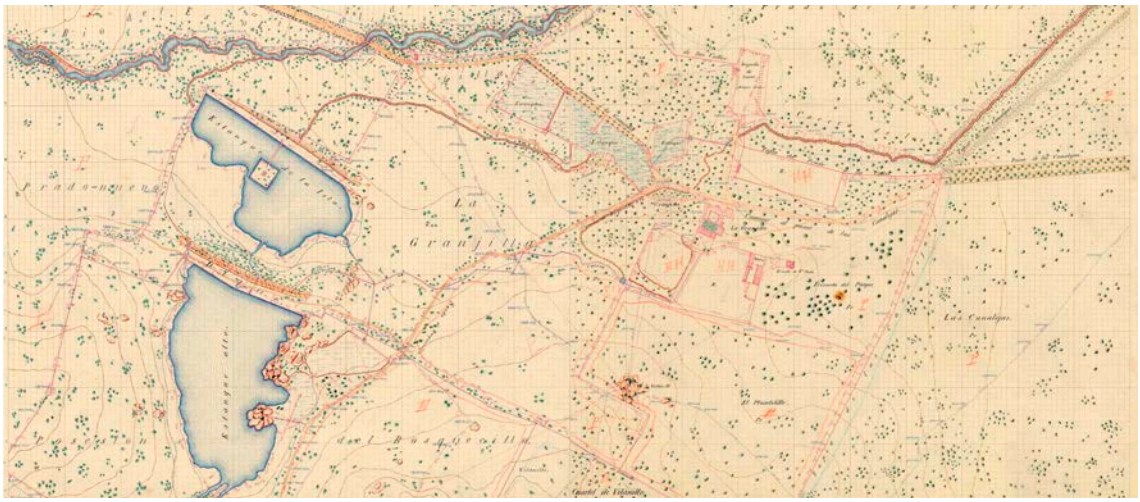


Fig. 278. La Fresneda en la cartografía de 1862-1868, hojas kilométricas 4H y 5H unidas (Topografía Catastral de España, provincia de Madrid, partido de Colmenar Viejo, término de Escorial Viejo, disponible en el sitio web del IGN).

[284] INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (IGN), *Topografía Catastral de España, Provincia de Madrid, Partido Judicial de Colmenar Viejo, Municipio de El Escorial de Abajo*, hojas kilométricas nº 4H y 5H, escala 1 : 2000, Junta General de Estadística, Madrid, *ca.* 1862-1868 (fechas proporcionadas por los responsables del archivo).

[285] IGN, Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos Topográficos, *Mapa Topográfico Nacional, Minutas Cartográficas, Provincia de Madrid, Municipio de El Escorial*, escala 1 : 25.000, Madrid, 15 de noviembre de 1875 (disponible en el sitio web oficial del IGN, consultado en 17 de noviembre de 2020).

[286] MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, «*Via non difficilis*. Los viales de acceso en las villas renacentistas con desarrollo axial», en *Cuaderno de Notas*, nº 16, Madrid, 2015, pp. 121-122 (disponible en http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/3122). Nuestra restitución gráfica actual se basa en la elaborada para ese artículo, corregida en pequeños detalles que entonces no estaban suficientemente documentados.



Figs. 279, 280 y 281. La Fresneda. El núcleo arquitectónico en dos aproximaciones de zoom sobre la hoja kilométrica 5H y detalle de las casas del rey y de los monjes, incluido el jardín desaparecido, según consta en el margen izquierdo de la misma hoja (fuente: Topografía Catastral de España, Planoteca del IGN).

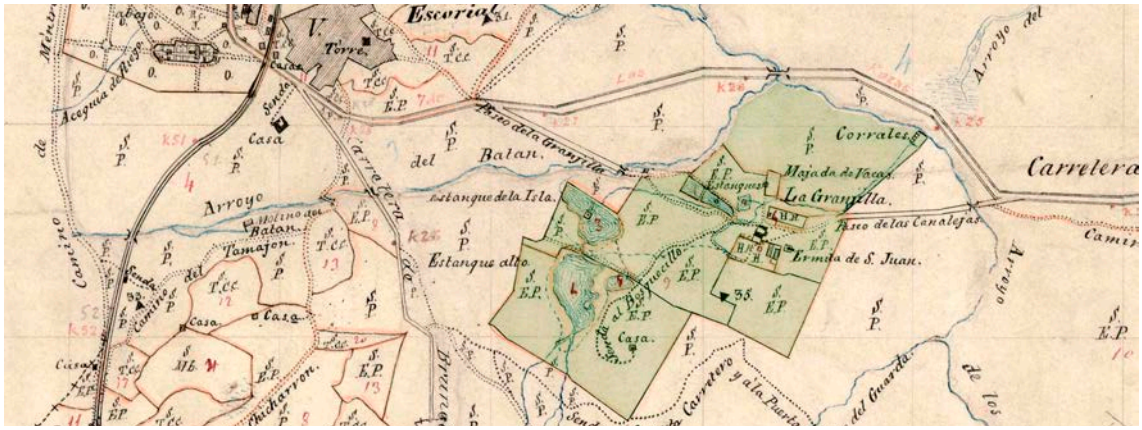
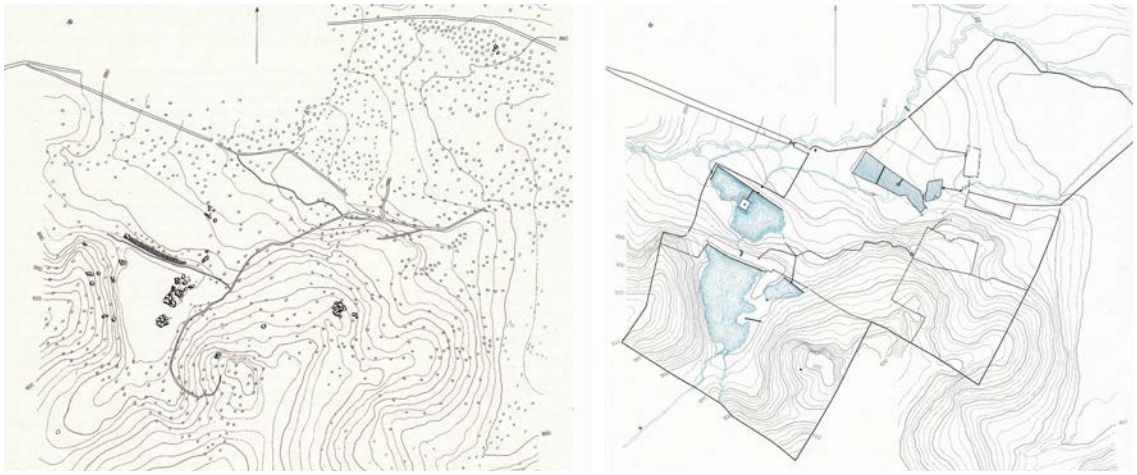


Fig. 282. La Fresneda. Minuta cartográfica del término municipal de El Escorial con los límites del conjunto de recreo en 1875 señalados en tono verde; el color es nuestro (fuente: Mapa Topográfico Nacional, IGN).



Figs. 283 y 284 La Fresneda. Parte de la cartografía realizada y publicada por Cervera Vera, 1985-2003.

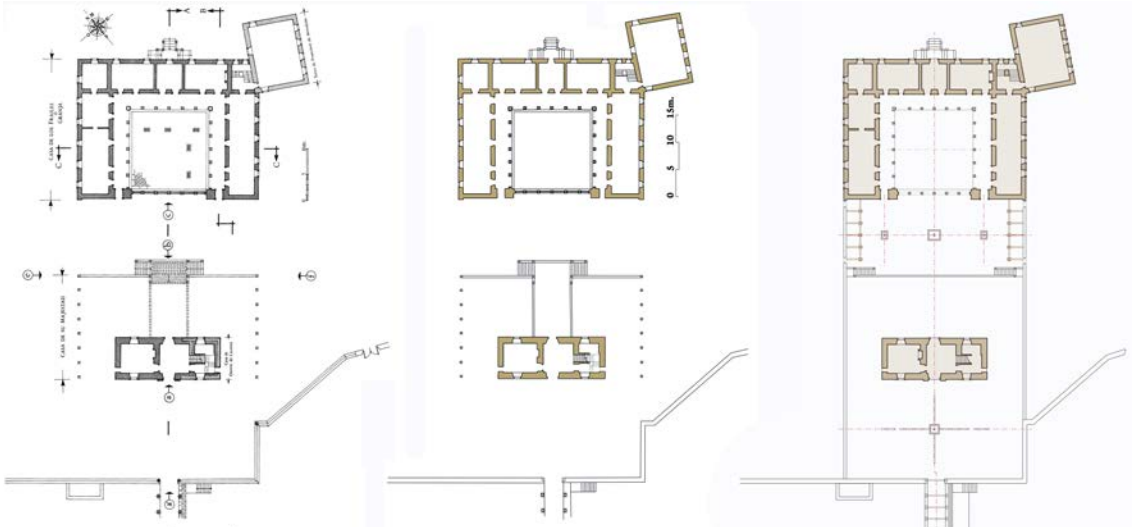
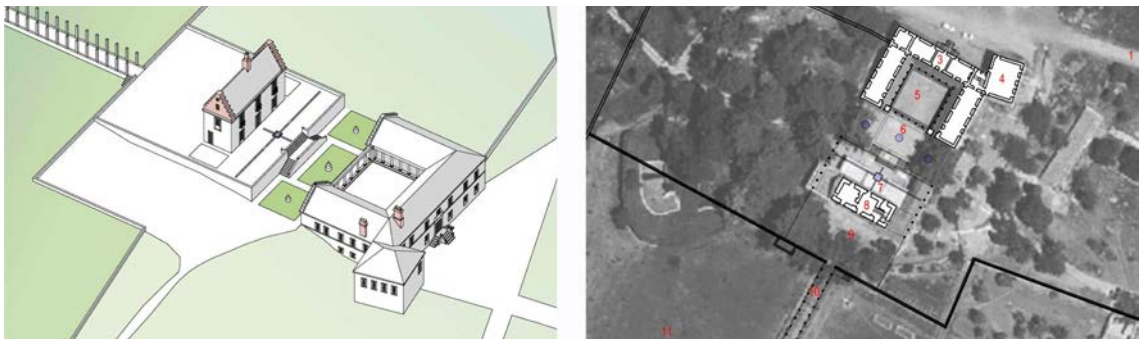


Fig. 285, 286 y 287. La Fresneda. Planimetría de los edificios según Cervera Vera (1985), Sanz Hernando (2010) y Muñoz Domínguez (2015, actualizado en 2023).



Figs. 288 y 289. La Fresneda. Axonometría y planta sobre ortofoto, ambas a cargo de Undurraga Letelier y con los mismos errores de interpretación del jardín de cuadros y de la comunicación entre terrazas que se mantienen desde la primera publicación de Cervera Vera (fuente: *El Campillo y Monesterio...,* 2016).



Figs. 290 y 291. La Fresneda. Izquierda: la granja escurialense en el paisaje de fondo del Séptimo Diseño de Juan de Herrera y grabado de Pedro Perret (BNE / BDH, 1587). Derecha: el mismo paisaje en la perspectiva de Pedro Villafranca Malagón (1657, BNE / BDH).

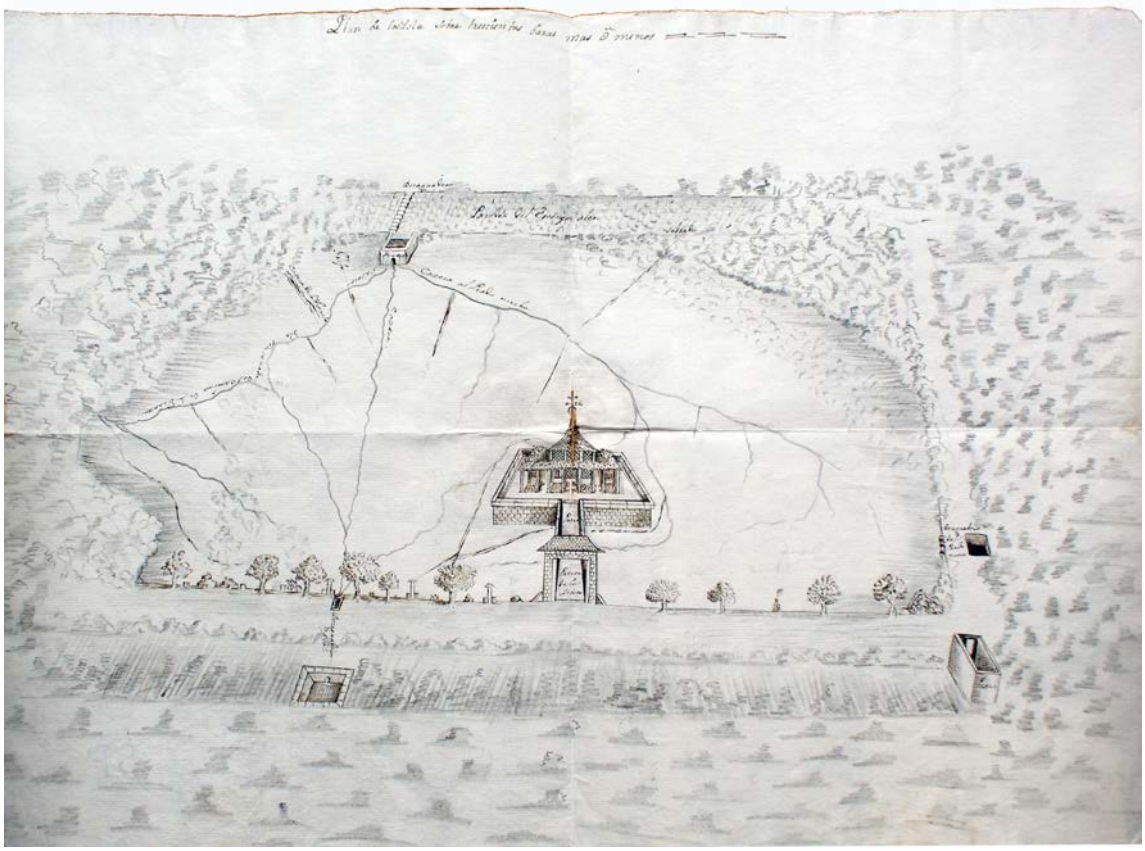


Fig. 292. La Fresneda. Dibujo anónimo del siglo XVIII, *ca.* 1761-1764, con el estanque de la isla en su estado original (fuente: colección José Javier Ramírez Altozano).





Figs. 293 y 294. La Fresneda. Dos apuntes de Valentín Carderera del estanque largo junto a la casa y la vista hacia el Real Monasterio de El Escorial, ambos fechados en 1820 (fuente: BNE / BDH y Museo Lázaro Galdiano a partir de ceres.mcu.es/pages/main, respectivamente).



Fig. 295. La Fresneda. Apunte del conjunto de edificios vistos desde su ángulo noreste, aguada de Valentín Carderera fechada en 1818 (fuente: Museo Lázaro Galdiano a partir de ceres.mcu.es/pages/main).

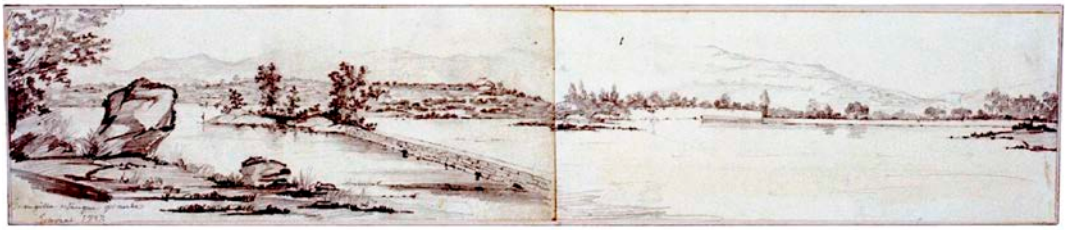


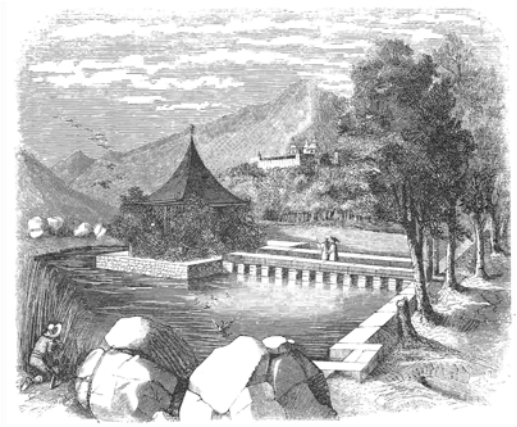
Fig. 296. La Fresneda. Apunte del Estanque Alto atribuido a Valentín Carderera y fechado en 1847 (fuente: Museo Lázaro Galdiano a partir de ceres.mcu.es/pages/main).





Figs. 297 y 298. La Fresneda. Grabados de Ildefonso Cibera a partir de dibujos de Fernando Miranda: el conjunto edificado en su entorno paisajístico y la Casa del Rey por su fachada meridional (fuente: Rotondo y Rabasco, *Historia descriptiva...*, 1862).





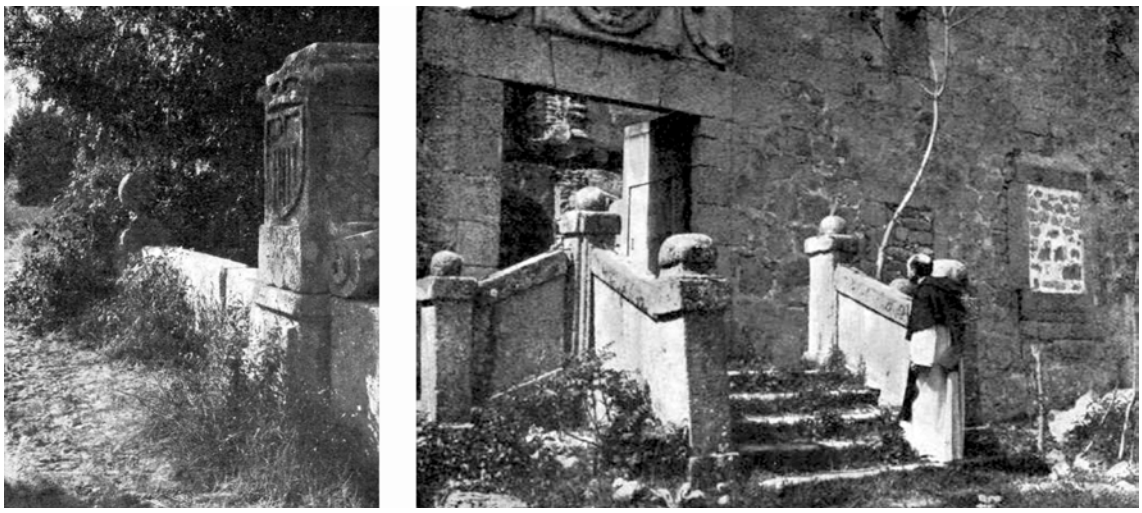
Figs. 299 y 300. La Fresneda. Grabados de Miranda y Cibera: el conjunto de edificios desde el ángulo noreste y el estanque de la isla con su pasarela de acceso y su cenador (fuente: Rotondo y Rabasco, *Historia descriptiva...*, 1862).

También se dispone de algunas representaciones artísticas, algunas coetáneas o de relativa antigüedad. Las más tempranas son varias vistas en perspectiva del monasterio y su entorno, casi todas derivadas del Séptimo Diseño de Juan de Herrera grabado por Pedro en 1587, con la zona de La Fresneda representada de forma muy simplificada (fig. 290), y otra igual de sumaria en la perspectiva de Pedro Villafranca Malagón de 1657, reutilizada en 1764 por Fray Andrés Jiménez en su obra (fig. 291); mayor detalle ofrece un dibujo anónimo del tercer estanque con la pasarela de piedra, la isla y su cenador en medio, posiblemente de 1761-1764 (fig. 292)[287]. De época romántica se conoce un rápido apunte y dos aguadas de Valentín Carderera sobre otros dos estanques más una vista de los edificios tomada desde el este (*ca.* 1818-1847, figs. 293 a 295)[288] y seis grabados de Ildefonso Cibera, realizados a partir de dibujos de Fernando Miranda, que fueron publicados por Antonio Rotondo en su libro de 1862 (dos de ellos habían aparecido en el periódico *La Ilustración* cinco años antes), en los que se aprecian cuatro vistas del conjunto edificado desde diferentes ángulos (en un caso coincidente con lo representado por Carderera), otra del gran estanque de la isla

[287] Se puede datar en ese intervalo por un par de detalles contenidos en el dibujo: la referencia escrita a la «cazera de la Hixuela», vinculada al estanque del mismo nombre que se construyó entre 1761 y 1768 junto al Estanque Alto, y la representación de la pasarela, descrita por primera vez por Andrés Jiménez en 1764. Agradecemos a José Javier Ramírez Altozano, estudioso del Patrimonio de El Escorial y su entorno, el acceso a esta imagen inédita, la más antigua conocida sobre La Fresneda.

[288] CARDERERA Y SOLANO, Valentín, *Granjilla de los monjes de El Escorial*, nº 09661, datada en 1818; *Vista del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial tomada desde el estanque de la Granjilla*, nº 09662, datada en 1820; *Estanque* [Alto] *de* [La] *Granjilla, El Escorial, Madrid*, nº 09384, datada en 1847 (las tres aguadas en el Museo Lázaro Galdiano, disponibles en ceres.mcu.es/pages/main); y *Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, signatura Dib./18/1/7885, datada en 1820 (apunte a lápiz previo a la aguada nº 09662, disponible en el sitio web de la BNE / BDH).

con su cenador y pasarela y otra más de la ermita de San Juan Bautista (cuatro de estos grabados se muestran en las figs. 296 a 300)[289].



Figs. 301 y 302. La Fresneda. Izquierda: puente sobre el río Aulencia, foto de R. González *ca.* 1900-1905. Derecha: escalera de tres tiros de la Casa de los Monjes, foto de Antonio Prast y Rodríguez de Llano (ambas imágenes publicadas en Prast y Rodríguez de Llano, 1934).

Las fotografías más antiguas que hemos localizado son las dos que publicó Antonio Prast en 1934 (figs. 301-302)[290], en las que se observa la escalera principal de la Casa de los Monjes, tomada por el propio autor, y el Puente del Rodeo sobre el río Aulencia (en realidad, todavía arroyo del Batán), firmada por un desconocido R. González de quien se conserva otra imagen muy parecida de este puente, pero con mayor apertura del campo visual[291]; en el mismo año se data una vista aérea del estanque de la isla que fue publicada por Sanz Hernando en su tesis de 2006 (fig. 303)[292]. Finalmente, se cuenta con varias imágenes fotogramétricas históricas, las más

[289] ROTONDO Y RABASCO, Antonio, *Historia descriptiva...*, pp. 13, 27, 111, 162 y 195 de la primera parte y en la lámina 123 de la segunda. Los grabados previamente publicados se encuentran en *La Ilustración, periódico universal*, t. IX, nº 427, del 4 de mayo de 1857 (pp. 176-177). El ejemplar que manejamos pertenece a una segunda edición y es probable que el mismo autor publicase la *editio princeps* en 1856-1857, antes de ser utilizados sus grabados en la prensa ilustrada de la época; por otra parte, los dibujos forzosamente han de ser anteriores al incendio del 13 de julio de 1860, cuando el conjunto quedó muy destruido (*vid.* RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 180, con referencia documental en AGP, Sección Patrimonio, leg. 45, *Expediente de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio*, El Escorial, 13 de julio de 1860, donde consta que quedaron reducidas «a cenizas todas las casas, excepto la parte que llaman el Palacio»).

[290] PRAST Y RODRÍGUEZ DE LLANO, «Dehesa de 'La Fresneda'...», pp. 6-7.

[291] La fotografía estuvo a la venta en la web de https://en.todocoleccion.net/artistic-photography/el-escorial-fotografia-puente-rio-aulencia-entrada-convento-granjilla-fot-r-gonzalez~x146315034 hasta el 16 de mayo de 2019.

[292] SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, p. 276. La imagen se conserva en el CENTRO CARTOGRÁFICO

antiguas datadas en 1946 y 1957, propiedad del CECAF y disponibles en la web del Instituto Geográfico Nacional (fig. 304)[293].

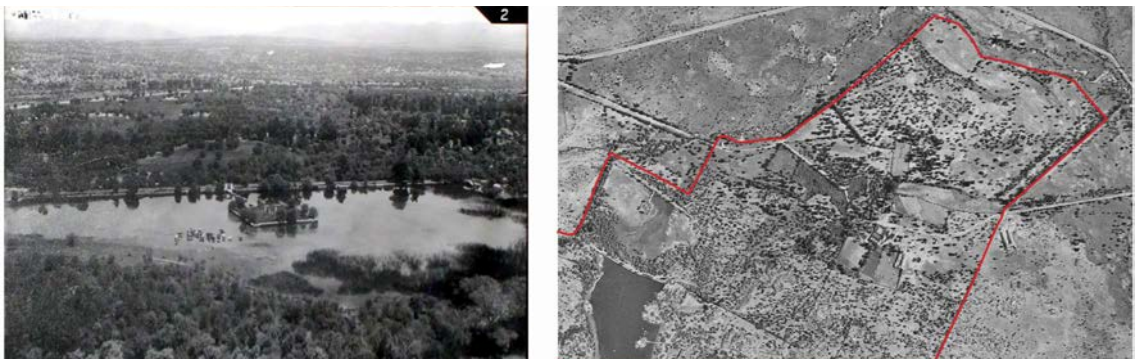


Fig. 303 y 304. La Fresneda. Izquierda: imagen a vista de pájaro del estanque de la isla (CECAF, 1934, publicada por Sanz Hernando, 2006). Derecha: fotograma aéreo, vuelo de 1946 (Fototeca del IGN; el color es nuestro).

Esta escasa iconografía plantea algunas incongruencias respecto de lo conservado (así sucede con el plano de 1862-1868, como veremos) y, en todo caso, tampoco aporta datos relevantes sobre el estado original del conjunto, pues apenas resulta útil para verificar algunos aspectos parciales como la presencia de emparrados en la isla del tercer estanque y la forma de su cenador (circunstancias ya conocidas a partir de la documentación escrita), los pórticos o emparrados junto al jardín de cuadros y en el de la Reina, el carácter postizo de los cuerpos bajos laterales adosados a la Casa del Rey y la adición de la escalera central de conexión entre la lonja superior y la del Jardín de los Monjes, proyectada en 1951 por el arquitecto Manuel Cabanyes Mata al tiempo que la desafortunada ampliación de la casa real por su fachada norte, en este incluyendo, posiblemente, algunas piezas del desaparecido emparrado inferior[294].

No se conoce ninguna fuente impresa antigua que trate específicamente de esta obra filipina, pero son abundantes –aunque reiterativas– las referencias en obras dedicadas al monasterio de El Escorial en su conjunto, entre cuyas propiedades rústicas se encontraba La Fresneda desde 1565: así, los textos de Fray Juan de San

---

Y FOTOGRÁFICO DEL EJÉRCITO DEL AIRE (CECAF), *Vista de uno de los estanques y la isla*, rollo nº 5324, serie 1ª AC, hoja 533, fechada en 1934.

[293] INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (IGN), Fototeca Digital, Vuelo Americano Serie A, AMS-46/47, CECAF, H0533_274_010.ecw, 18 de julio de 1946, y Vuelo Americano Serie B, AMS-46/47, CECAF, H_50_0533_274_fot_42104.ecw, 19 de mayo de 1957 (disponibles en http://fototeca.cnig.es/, consultado en 16 de noviembre de 2020).

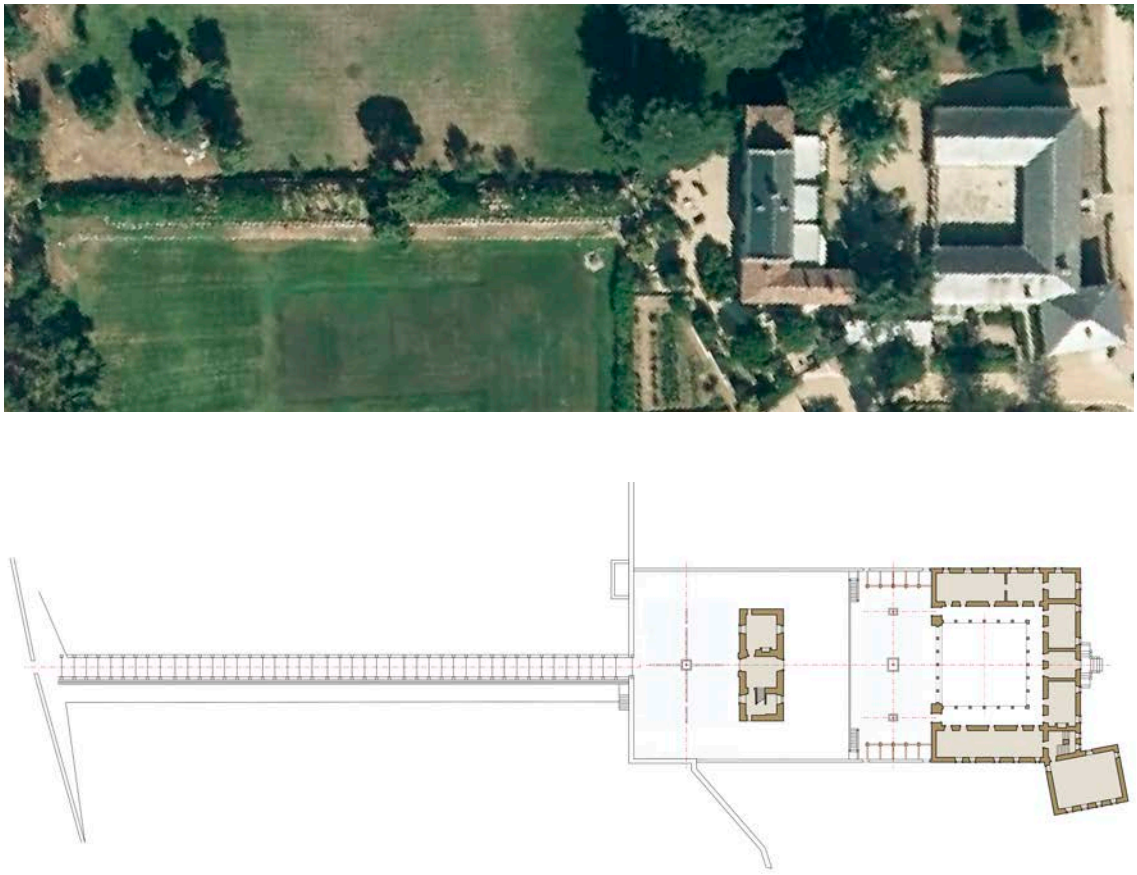
[294] La escalera se aprecia como novedad en la secuencia fotogramétrica de 1946-1957 y consta explícitamente como obra de Cabanyes en el sitio web http://lagranjilla.com/historia-finca-la-granjilla-el-escorial/ (consultado en 27 de noviembre de 2020).

Jerónimo (1562-1590), del artista urbinés Federico Zuccaro (1586), del flamenco Jehan Lhermite (1587-1598), del médico Juan Alonso de Almela (1594), de los monjes Jerónimo de Sepúlveda (1584-1603), José de Sigüenza (1605), Francisco de los Santos (1657) y Andrés Jiménez (1764), del abate Antonio Ponz (1777), del bibliotecario escurialense José Quevedo (1849) y del polígrafo Antonio Rotondo (1862)[295] han permitido espigar gran cantidad de datos que, junto con lo recopilado en diversos archivos y lo estudiado por los autores más recientes, ya citados, componen el estado de conocimiento actual sobre esta granja de recreo, todo lo cual nos permite dirigir la atención hacia aspectos muy concretos, en particular aquellos que, durante el reinado de Felipe II, ponen en relación la casa y granja de La Fresneda (1563-1598) con la villa El Bosque de Béjar (1566-1583), objeto principal de nuestra investigación: nos interesa especialmente el trazado axial de la parte edificada, la presencia de estanques con islas y pescaderos, el sistema hidráulico, la gradación de espacios entre arquitectura y paisaje y los vínculos viarios, visuales y simbólicos con la mole «urbana» del monasterio.

[295] SAN JERÓNIMO, Fray Juan de, *Memorias de fray Juan de San Geronimo...*, en CODOIN, vol. 7, Madrid, 1845 (p. 20); ZUCCARO, Federico, *Ragguaglio dell'Escuriale, di Arangioues e di Toledo*, carta manuscrita, San Lorenzo el Real, 29 de mayo 1586, fols. 62r a 79r (disponible en BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA, BAV, Urb. lat. 816. pt. 1, en el enlace https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.816.pt.1, consultado en 17 de noviembre de 2020); LHERMITE, Jehan, *Le passetemps de Jehan Lhermite* (Memorias), BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE (BRB), Manuscrito II, 1028, redactado en 1602, pero referido a la estancia en España del autor entre 1587 y 1598 y publicado por OUVERLEAUX, Emile, y PETIT, Jules Jean (eds.), *Le Passetemps de Jehan de Lhermite*, vol. 1, Gante y La Haya, 1890 (disponible en la web de Iñaki Martín del Viso, http://www.straatvaart.com/about-me/historia-de-cercedilla-history-of-cercedilla/, consultado en 8 de diciembre de 2019, y con edición española de Jesús Sáez de Miera, Aranjuez, 2005); ALMELA, Juan Alonso de, *Descripción de la octava maravilla del Mundo...*, Murcia, 1594, manuscrito Mss. / 1724 (fols. 228v a 230r, disponible en el sitio web de la BNE / BDH a través de http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000109608, consultado en 20 de noviembre de 2020); SEPÚLVEDA, Fray Jerónimo de, *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año 1584 hasta el de 1603* (publicado por ZARCO CUEVAS, Julián, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. IV, Madrid, 1916-1924); SIGÜENZA, Fray José de, *Tercera parte de la historia de la orden de San Jerónimo*, Madrid, 1605 (manejamos una edición posterior: *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1927, pp. 541 a 547); DE LOS SANTOS, Fray Francisco, *Descripcion breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial...*, Madrid, 1657 (fols. 97 a 99, *editio princeps* disponible en el sitio web de la BNE / BDH a través de http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052040&page=1, consultado en 17 de noviembre de 2020); JIMÉNEZ, Fray Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1764 (fols. 389 a 392, donde plagia a De los Santos); PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España*, t. II, carta VI, Madrid, 1777 (pp. 240-241); QUEVEDO, José, *Historia del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1849 (pp. 9-10); y ROTONDO Y RABASCO, Antonio, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, 1862 (láminas en diversas páginas que no se corresponden con el texto).

El conjunto edificado y su ordenación

El núcleo arquitectónico de La Fresneda lo constituyen los edificios enfrentados de la Casa del Rey y la Casa de los Monjes, el primero alzado en medio de su amplia lonja sobre la lonja delantera del segundo, ocupada en su día por un jardín de composición tripartita entre pórticos o emparrados laterales, al que se asomaba su claustro abierto, de orden toscano, que organiza las tres crujías de la inmediata casa monástica (ortofoto y restitución gráfica en figs. 305 y 306). Consideramos ajenas a este núcleo original todas las edificaciones adosadas a la Casa del Rey o al costado oriental del jardín, algunas ya documentadas desde 1818 en la aguada de Valentín Carderera[296].



Figs. 305 y 306. La Fresneda. Sistema aterrazado axial desde el acceso sur al emparrado (izquierda) hasta la escalera de la Casa de los Monjes (imagen de satélite PNOA / IGN, 2020, y restitución planimétrica de elaboración propia, 2015-2023).

[296] Los cuerpos adosados a las fachadas cortas se comunican con la Casa del Rey mediante puertas, aunque en el grabado que publicó Rotondo en 1862 se reconocen como agregados de poca entidad, reducido a una simple tapia el de la parte noroeste. Acertadamente, Luis Cervera elimina ambas extensiones en su restitución planimétrica de 1985 (CERVERA VERA, «El conjunto monacal y cortesano...», pp. 50 a 135), pero Magaña García las considera parte de las dependencias originales (*vid.* https://realsitiodelescorial.wordpress.com/2010/11/23/).



Fig. 307. La Fresneda. Emparrado axial que atraviesa el plantel y marca el eje de simetría del conjunto edificado (imagen tomada de www.palaciodelafresneda.com, consultado en 30 de junio de 2023).

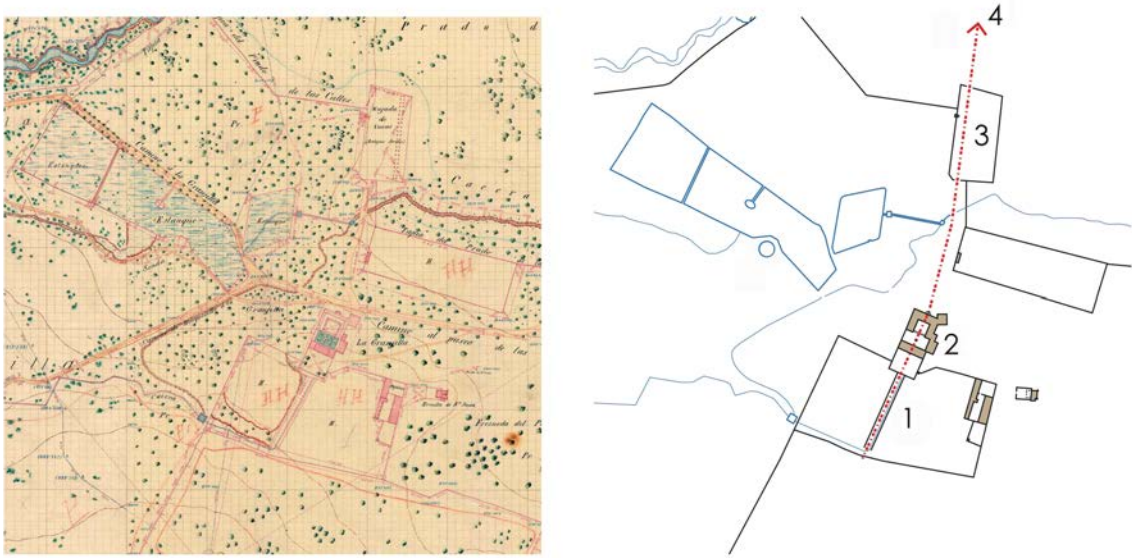


Fig. 308 y 309. La Fresneda. Prolongación del eje ordenador del conjunto hasta el Jardín de la Reina y más allá: 1) Emparrado axial a través del plantel; 2) Edificios; 3) Jardín de la Reina; 4) Prolongación hacia la Plaza de los Álamos Negros, de acuerdo con Ramírez Altozano, 2009, y Toribio Marín, 2015 (Hoja kilométrica 5H y elaboración propia, 2023).

El conjunto se desarrolla como un embrionario sistema aterrazado axial en el que se aprovecha el considerable desnivel del terreno, de unos seis metros, que se prolonga 400 pies castellanos (111 m lineales) en el paseo situado al suroeste de la Casa del Rey, cubierto de emparrado al menos desde 1670 (fig. 307), y en la vía de conexión entre la Casa de los Monjes y el llamado Jardín Grande o Jardín de la Reina, al noreste, con un ligero quiebro en su alineación; esta vía era una de las calles arboladas de la propiedad, según ha demostrado Ramírez Altozano (figs. 308-309).

Al este, el sistema quedó trastocado en su severa simetría por la torre preexistente de Francisco de Avendaño, uno de los vecinos del poblado de La Fresneda que vendió sus propiedades al rey en 1563, y que su nuevo dueño no quiso desaprovechar en sus tres sólidas plantas originales[297]. Tampoco se derribó la vivienda de Alonso Osorio de Cáceres, conservada como tercio sudoriental de la Casa del Rey[298], de modo que la disposición de este primitivo edificio condicionó la traza de todo el conjunto desde la misma fecha, una vez ampliado en los dos tercios restantes hacia el noroeste, establecidos los ejes de simetría ortogonales, dispuesta a su alrededor la primera lonja con dimensiones parecidas a las del área inmediata (correspondiente a la Casa de los Monjes y el jardín intermedio) y añadidas las prolongaciones viarias a noroeste y sureste, ya mencionadas. Undurraga Letelier compara esta disposición axial con la de la Casa de Campo de Madrid, cuya reordenación se había iniciado en los mismos años, una semejanza evidente en cuanto al esquema planimétrico general, pero no en sus dimensiones, mucho menores en La Fresneda[299], ni en la ocupación del espacio, dado el desarrollo aterrazado de la granja escurialense frente a la condición esencialmente llana de la Casa de Campo.

En La Fresneda, el trazado en planta se ajusta a una red modular de 25 pies castellanos de lado (casi 7 m, el ancho habitual en crujías con forjados o techumbres de madera)[300] desarrollada en 12 x 5 módulos y repartida en dos áreas casi iguales: la terraza de la Casa del Rey, que no se acomoda completamente a esta geometría a falta de unos cinco pies de fondo (apenas un cuarto de módulo), y la de la Casa de los Monjes, en la que se reservan 4 x 5 módulos para el edificio y el resto, 2 x 5, para el jardín entre pórticos o emparrados (fig. 310); de este modo, el eje transversal del jardín bajo se situaría a cinco módulos desde el extremo norte y el del jardín sur, frente a la Casa del Rey, a poco más de cinco módulos respecto del anterior[301].

---

[297] Las vistas de Carderera (1818) y Miranda-Cibera (*ca.* 1856-1857) no dejan lugar a dudas sobre la existencia de un tercer nivel en este edificio, posiblemente desaparecido tras el incendio de 1860, con el que mostraba claramente su carácter de torre, semejante a la propiedad real de El Campillo.

[298] Quedan restos evidentes en la fachada meridional, donde se reconoce la jamba derecha y parte del dovelaje de una puerta tardo-medieval interrumpida por la portada renacentista.

[299] El sistema axial de La Fresneda se extiende unos 200 x 45 m frente a los más de 500 x 135 m de la Casa de Campo madrileña. La comparativa en UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 212.

[300] Es el sistema constructivo general utilizado en los edificios a excepción de la planta semisótano de la Casa de los Monjes, con fuertes bóvedas de piedra.

[301] Consideramos aquí la propuesta de localización formulada por Carmen Toribio (2015) frente a la más

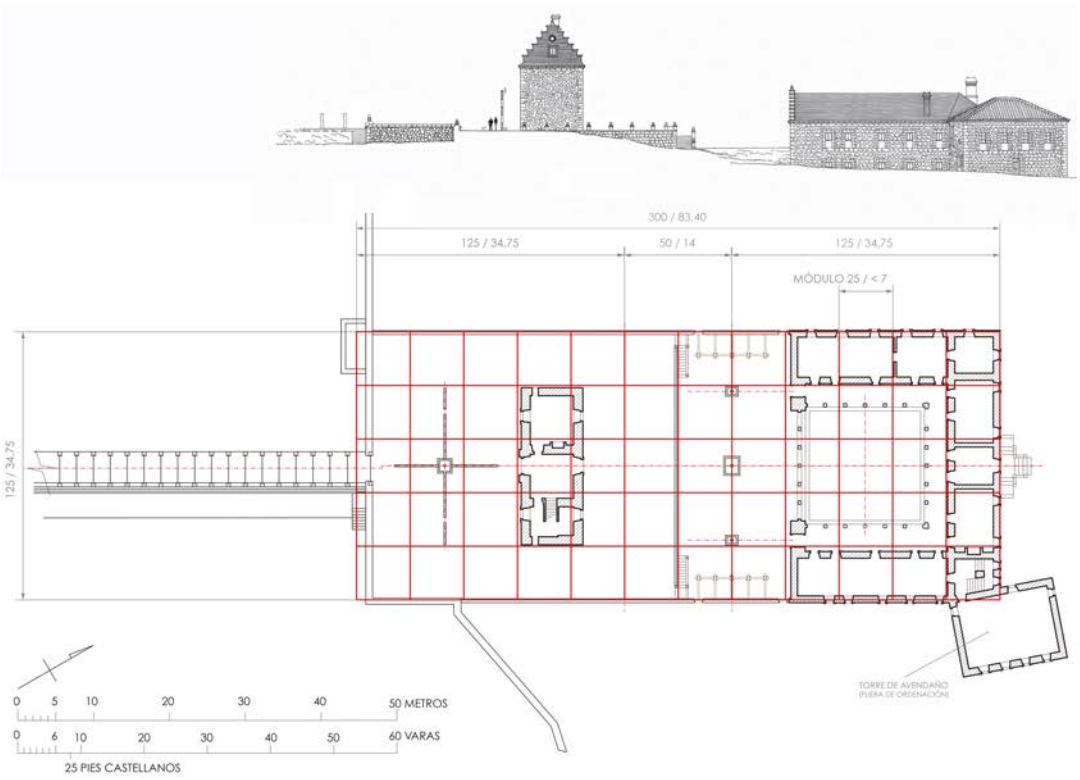


Fig. 310. La Fresneda. Modulación del conjunto axial en planta (elaboración propia, 2015-2023) bajo el alzado este según Cervera Vera (1985). Dimensiones en pies castellanos / metros.

La misma base geométrica se advierte en el alzado interior de esta casa monacal, tal como lo mostraba hace años Cervera Vera. A su vez, Toribio Marín identifica tres subdivisiones iguales que corresponderían a la lonja de la Casa del Rey sin su jardín, a la Casa de los Monjes sin el suyo y a la suma de los dos jardines escalonados intermedios propuestos por Cervera, particiones que coinciden razonablemente con tres áreas de 4 x 5 módulos cada una.[302]

La posición dominante de la Casa del Rey sobre su lonja, dispuesta a modo de *basis villae*, la sugerente introducción del *cavaedium* de la casa de los antiguos en el claustro de la Casa de los Monjes (aun tratándose de una errónea interpretación del tratado de Vitrubio en edición de Fra Giocondo a partir de la correspondiente ilustración, según Morán Turina y Checa Cremades, figs. 311-312)[303], la introducción de

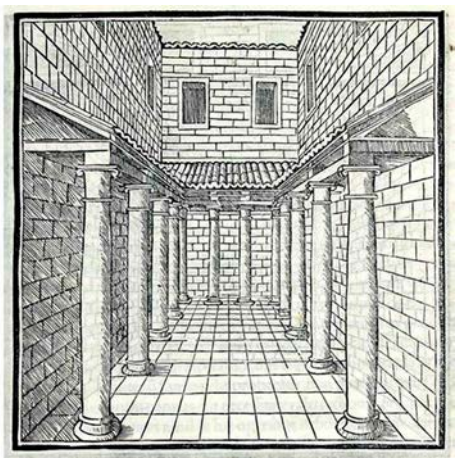
comúnmente aceptada de Luis Cervera (1985), como se argumentará más adelante. La hipótesis antigua sitúa los ejes transversales de ambos jardines a cinco módulos de los extremos distantes del sistema.

[302] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 756.

[303] MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey...*, p. 82. Sobre la *editio princeps*, VITRUVIO POLIO, Marco, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi posit*, Giovanni Tridino, Venecia, 1511 (la ilustración en fol. 60v).

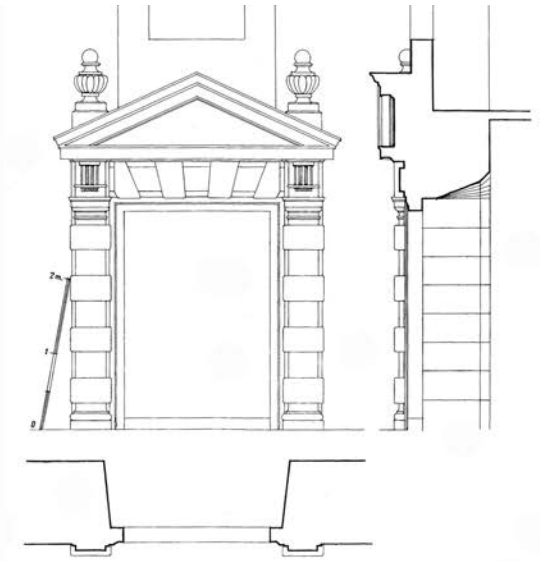
pórticos en las pandas cortas del jardín o la propia disposición axial del conjunto suponen un acercamiento evidente a la arquitectura de la Antigüedad en sintonía con lo que se venía realizando en la Península Itálica desde el magnífico ejercicio de recuperación filológica que fue Villa Madama (1517-1520), pero que en el ejemplar madrileño, mucho más rústico y reducido, no llega a proporcionar una lectura coherente en la ordenación y funciones de sus elementos: el eje del emparrado se inicia en un punto irrelevante de la propiedad y, por tanto, no se erige como vía de acceso hasta la Casa del Rey (cuya fachada principal, en cambio, queda perfectamente cualificada por la portada rústica de inspiración serliana, figs. 313-314), ni mantiene la suave pendiente en ascenso propugnada por Alberti bajo la autoridad de Plinio el Joven, pues se dispone a la inversa, ligeramente descendente, para acompañar al sistema de riego; la fachada interior de la Casa de los Monjes, con su frente columnado de simetría en macizo y no en vano, exhibe mayor elaboración e interés arquitectónico que la de acceso, de aspecto trasero o secundario a pesar de su portada con coronación heráldica y de su complicada escalera de tres tramos, más propia de la conexión del edificio con un jardín a otro nivel (como la de parecida configuración entre el estanque del monasterio de El Escorial y la Huerta de los Monjes), que de la verdadera entrada desde el paseo de olmos, la vía de comunicación del conjunto de recreo con el monasterio. Es decir, se producen errores y ambigüedades en la jerarquización de los diferentes componentes y en el orden de acceso desde el exterior que demuestran un conocimiento muy limitado o superficial del tipo de villa en terrazas, perfectamente adaptable a las condiciones topográficas de La Fresneda, pero ejecutado de forma inconexa o incluso contradictoria.





Figs. 311 y 312. La Fresneda. El claustro abierto de la Casa de los Monjes como interpretación errónea del *cavaedium* vitruviano, según Morán y Checa, 1986 (foto publicada por Gloria Martínez Leiva en https://www.investigart.com/2015/03/02/monesterio-fresneda-y-el-santo/, y grabado de la edición de Vitruvio por Fra Giocondo, 1511).





Figs. 313 y 314. La Fresneda. Portada principal de la Casa del Rey (foto de Andrés Magaña García, disponible en https://realsitiodelescorial.wordpress.com/2010/11/23/, y planimetría de Cervera Vera, 2003).

Otros rasgos remiten claramente al repertorio flamenco: los hastiales escalonados en ambos edificios, el uso de pizarra en sus vertientes o la forma de algunas chimeneas de ladrillo, y tampoco faltaban detalles de probable inspiración hispano-islámica, como la fuente situada junto la Casa del Rey, con sus canales en cruz, rodeada de aquel «jardín movedizo» dispuesto sobre la terraza en forma de tiestos o albahaqueros, según detallaba el padre Sigüenza[304]. En definitiva, el mismo eclecticismo entre lo hispánico, lo flamenco y lo itálico que se observa en otras obras promovidas por Felipe II con intervención del arquitecto Gaspar de Vega, «maestro mayor de las obras de su magestad», que antes de la primavera de 1567 habría dado «las condiciones y la traça que esta hecho para ello [para la Casa de los Monjes]»[305], y a quien es razonable atribuir las partes restantes por su buen conocimiento de los edificios de recreo de los Países Bajos y de Francia, pero sin contacto directo con la arquitectura clásica de la Antigüedad ni con la cultura del Renacimiento itálico inspirada en ella, y susceptible,

[304] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 545.

[305] ARCHIVO DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL (AME), Sección Primera, nº 3, vol. 1, 1564-1569, fol. 59, *Concierto con Yuste de Vega, maestro de carpintería, para ejecutar los suelos y armaduras de los tres quartos de la Casa* [de los Monjes], El Escorial, 29 de abril de 1567, ante Pedro Suárez (citado por CERVERA VERA, *La Fresneda...*, p. 79).

por tanto, de incurrir en este tipo de solecismos e interpretaciones acríticas de los tratados de arquitectura[306].

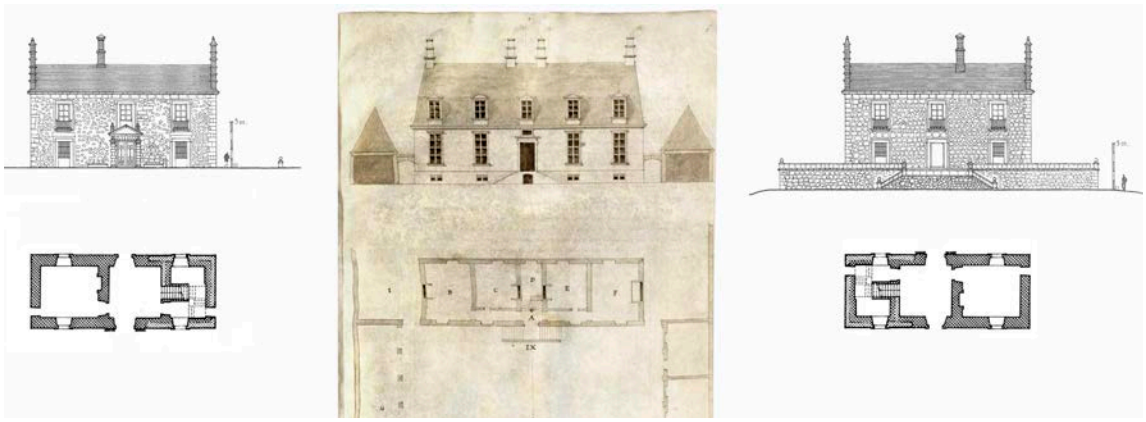
En relación con los modelos que pudo haber manejado Gaspar de Vega en la elaboración del proyecto, más allá de lo conocido durante sus viajes por Europa, se puede sugerir la edición del tratado de Vitruvio por Fra Giocondo (de acuerdo con Morán Turina y Checa Cremades), algunas portadas diseñadas por Serlio, aparecidas en varios libros del boloñés, y el modelo IX de las casas de campo publicado en su *Sesto libro* (1547), ideado para satisfacer las exigencias de un ciudadano rico o un mercader (figs. 315 a 317)[307]. Sobre el acercamiento a la obra de Vitruvio remitimos a la interpretación de Morán y Checa, ya citada (fig. 312); en cuanto a la influencia de Serlio, ninguna de las portadas coincide literalmente con la de la Casa del Rey en La Fresneda, pero la inspiración es evidente (orden dórico, prominente fajado de las jambas, arco adintelado y almohadillado, frontón triangular); de la pequeña casa de campo del *Sesto libro* parecen haberse tomado las alargadas proporciones de la planta –sin el pasillo delantero y con la escalera en distinta ubicación–, el alzado reducido en dos vanos laterales –de cinco a sólo tres– y resuelto en dos plantas bajo cubierta en vez de una (planta baja, principal y desván frente a semisótano, principal y buhardilla), un tejado con mínimo número de vanos abuhardillados[308], las chimeneas de los extremos transformadas en hastiales escalonados y la misma posición elevada para la planta principal, con acceso de escaleras, según se aprecia en la comparación de los planos de ambas edificaciones (figs. 315 a 317). Considerada la coherencia del diseño en planta y, por contra, el ecléctico y ambiguo conjunto realizado, la traza general debe ser atribuida a Juan Bautista de Toledo, fallecido en 19 de mayo de 1567, y el diseño de

[306] *Vid.* CERVERA VERA, «Gaspar de Vega: entrada al servicio real, viajes por Inglaterra, Flandes, Francia y regreso a España (conclusión)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (*BSEAA*), t. 46, Valladolid, 1980, pp. 241 a 254. Recordemos la relación de Vega con su cuñado, el arquitecto y humanista Francisco de Villalpando, traductor al castellano de los libros tercero y cuarto del tratado de arquitectura de Serlio (Toledo, 1552), en cuya biografía se supone un viaje a la Toscana que le habría puesto en contacto directo con la nueva cultura arquitectónica y proporcionado el conocimiento de la lengua de aquel país (una visión crítica acerca de esta posibilidad en PANIAGUA SOTO, José Ramón, «Sobre el hipotético viaje de Francisco de Villalpando a Italia. Su visión de algunos edificios antiguos y modernos», en *Anales de Historia del Arte*, nº 6, Madrid, 1996, pp. 141 a 152).

[307] SERLIO, Sebastiano, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro della città*, manuscrito, cod. icon. 189, Lyon, *ca.* 1547-1550, disponible en la BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK (BSB), https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00018617?page=,1 (consultado en 16 de noviembre de 2020).

[308] Con la controvertida reforma de 2007-2010, la cubierta del palacete ha recuperado un hueco abuhardillado por cada vertiente, los mismos que tenía a mediados del siglo XIX, según se verifica en tres de los grabados de Miranda y Cibera (figs. 319 a 321).

cada miembro arquitectónico a Gaspar de Vega, asumido desde la muerte del primer arquitecto del rey, extremo que no se ha podido documentar.



Figs. 315, 316 y 317. Posible inspiración serliana en el modelo IX del *Sesto libro* (imagen central, fragmento) comparado con la planta y las fachadas largas de la Casa del Rey (a cada lado), sin atender a escala (manuscrito disponible en la BSB y montaje de elaboración propia con la planimetría de Cervera Vera, 1985).

El sistema hidráulico: estanques, estanquillos, canalizaciones y fuentes

El suministro de agua para el consumo humano, el riego de prados, huertas, planteles y jardines más la acometida de artificios fontaneros requería de un complejo sistema hidráulico que, a excepción de las fuentes, se conserva en su mayor parte, aunque en pésimo estado de conservación y funcionalidad. Como en el ejemplo de la Casa de Campo de Madrid y otros que venimos estudiando, sigue pendiente un estudio arqueológico integral que permita conocer con detalle esta infraestructura renacentista, formada por las grandes reservas de agua de los estanques y estanquillos, los dispositivos de regulación de las arcas y arquetas y los conductos de transporte hasta los surtidores de las fuentes.

Estanques y estanquillos

En diferentes documentos de archivo se registran los nombres que recibían los cuatro estanques principales de La Fresneda, todos enlazados mediante caceras desde la toma de agua en el arroyo de la Fuente del Cañal[309] y construidos en la misma

[309] Todos los autores consultados repiten el dato sobre una supuesta captación de agua en el río Aulencia (denominado arroyo del Batán antes de aproximarse a La Fresneda), cuyo curso no atraviesa la propiedad inicial, sino que la rodea por el norte procedente de la dehesa de La Herrería; tampoco se encuentra rastro de ninguna derivación desde este río y, en cambio, hay registro gráfico (hoja kilométrica 4I) de un pequeño arroyo y de una captación mediante balsa en otro curso casi paralelo conocido como arroyo de la Fuente del Cañal, un topónimo muy significativo sobre su funcionalidad en relación con el Estanque Alto.

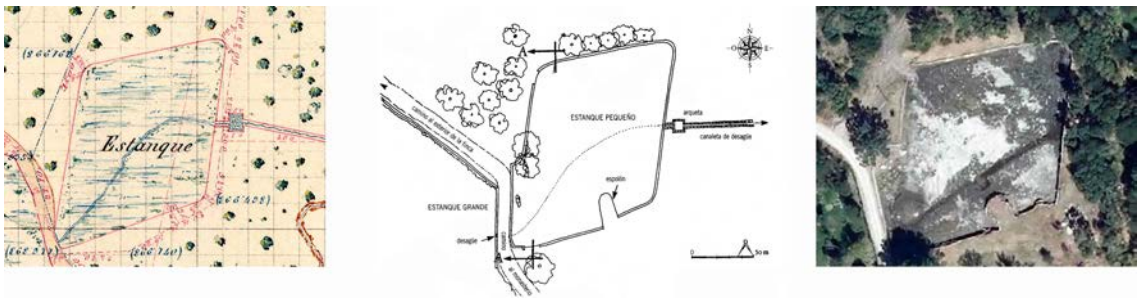
cuenca con diferentes técnicas y dimensiones[310]; utilizaremos aquí la toponimia original para referirnos a estas grandes piezas de agua, que en orden de proximidad al conjunto edificado son las siguientes:

1. Estanque Chico, del Pescadero de la Reina o de Nuestro Padre San Jerónimo (*ca.* 1566-1568)[311]. Es el menor de todos y el más cercano a la Casa de los Monjes, distante algo más de 100 m en línea recta. Fue construido como vaso encajado en el terreno, es decir, sin necesidad de levantar un costoso dique exento, y su forma aproximadamente romboidal, definida por pretiles de sillería de entre 58 y 75 m para casi dos metros de profundidad desde la lámina de agua (208-270 x 7 pies), ocupa unos 3760 m^2 de superficie, algo menor que la del estanque principal de El Bosque de Béjar, de 4611 m^2 y ampliado por las mismas fechas. En su lado oriental dispone de un pequeño entrante o península, el llamado Pescadero de la Reina, que en su día albergaba un cenador con fuente bajo cubierta de pizarra labrado por el carpintero Rodrigo de Quesada en 1571 y pintado por Rodrigo de Holanda en 1589; esta pequeña estructura aparece nombrada como «capillita» en la documentación de archivo de 1571-1576, sin relación alguna con usos religiosos o devocionales (figs. 318 a 321)[312].

[310] La información sobre los estanques mayores, identificados actualmente como Granjilla I y Granjilla II, los tomamos del sitio web de la SEPREM (*vid.* http://www.seprem.es/ficha.php?idpresa=499&p=20 para el Estanque Alto y http://www.seprem.es/ficha.php?idpresa=500&p=20 para el Estanque de la Isla, ambas fichas consultadas en 27 de noviembre de 2020); los datos sobre los demás estanques se han cotejado con el visor de la Oficina Virtual del Catastro y la planimetría publicada por Cervera Vera en 1985-2003. Acerca de los dos estanques principales se cuenta con varios estudios: FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, José Antonio, *Catálogo de noventa presas y azudes españoles anteriores a 1900*, Madrid, 1984 (pp. 196 a 203); LÓPEZ GÓMEZ, Antonio, «Presas y canales de riego en los siglos XVI y XVII», en GIL OLCINA, Antonio, y MORALES GIL, Alfredo (coords.), *Hitos históricos de los regadíos españoles*, Madrid, 1992 (pp. 100-101 y 132); GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, *Felipe II. Los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*, Madrid, 1998 (pp. 209 a 240), así como *Ingeniería civil en España: precedentes, historia y técnicas*, Madrid, 2008 (reedición a cargo de Isabel Velázquez y Beatriz González Presmanes); y TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...* (pp. 575 a 579), junto con «Dams in the Renaissance Gardens in the Iberian Peninsula», en DUARTE RODRIGUES, Ana, y TORIBIO MARÍN, Carmen (eds.), *The history of water management in the Iberian Peninsula between the 16th and 20th centuries*, Cham, 2020 (pp. 159 a 177).

[311] Así consta en un documento de 1643 citado por RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 196. Acerca de este estanque se conserva documentación tardía en RBME, XV-34, *Condiciones con que se obliga el cantero Gonzalo González a hacer el arca de cantería de la encañadura del jardín grande que está junto al estanque chico de La Fresneda, que era de ladrillo*, El Escorial, 3 de abril de 1620.

[312] RBME, V-23, *Condiciones de García de Quesada para labrar la carpintería de la capillita que se ha de hacer junto al estanque de La Fresneda en el año 1571, y nota dada a 10 de mayo sobre el concierto con el carpintero Pedro Alonso para hacer la cubierta y capillita de madera*, El Escorial, 10 de mayo de 1571, y RBME, XI-31, *Pago a*



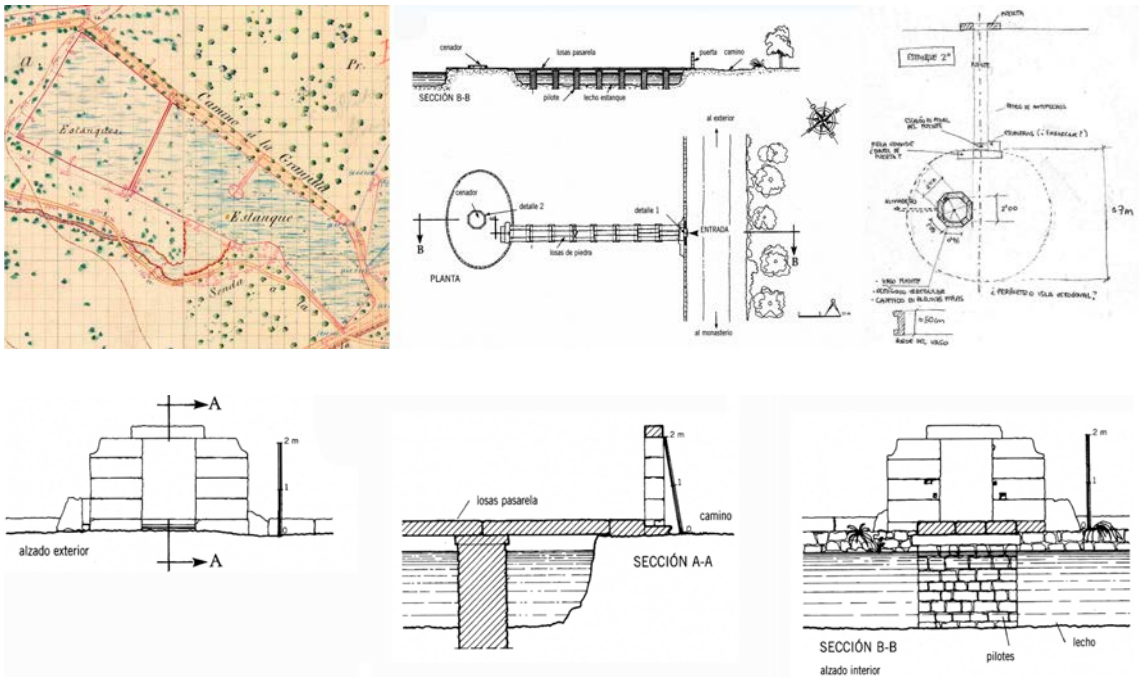
Figs. 318, 319 y 320. La Fresneda. El Estanque Chico en la hoja kilométrica 5H (1862-1868), croquis de Cervera Vera (2003, con la escala gráfica indicando la mitad de las magnitudes reales) y estado de la obra durante su restauración (imagen de satélite PNOA, 2010, disponible en la Fototeca Digital del IGN).



Fig. 321. La Fresneda. El Estanque Chico y el Pescadero de la Reina después de su restauración en 2010-2011 (foto de Carlos Sanjuán/Isabel García, Sociedad Caminera del Real de Manzanares, junio de 2022, disponible en https://sociedadcamineradelreal.org/visita-a-la-granjilla/).

2. Estanque del Neptuno (*ca.* 1566-1568). Separado del anterior por el camino de acceso a la propiedad y repartido en dos áreas de diferente forma y tamaño mediante un murete de mampostería de unos 280 pies de longitud y 8,5 de anchura (78 x 2,40 m), también es una pieza excavada en el terreno, en este caso muy oblonga (1115 x 352 pies o 310 x 98 m de dimensiones máximas entre sus dos partes), con una profundidad de cinco pies y medio (1,53 m) y una superficie inundada de unos 21.000 m², cinco veces más extenso que el estanque contiguo (fig. 322).

Rodrigo de Holanda por pintar [...] puertas, celosías, postigos, antepechos de hierro, tejadillos y ventanas del andén del pescador del estanque en el parque de La Fresneda, El Escorial, 1589.



Figs. 322, 323, 324, 325, 326 y 327. La Fresneda. El estanque del Neptuno en la hoja kilométrica 5H (1862-1868), detalle de la isleta oval en la planimetría de Cervera Vera (2003), croquis de campo de Toribio Marín (2015, regularizando el perímetro de la isleta en forma circular) y portada de acceso a la isleta (alzado exterior, sección y alzado interior según Cervera Vera, 2003).

En su tramo mayor dispone de una isleta ovalada de 50 x 35 pies (*ca.* 14 x 9,70 m) en la que se conserva una pila baja de forma octogonal y 3,5 pies de lado (0,97 m) labrada en granito, probables restos de una fuente que tuvo asientos de piedra alrededor[313]. La isleta se comunica con la orilla norte mediante una pasarela de losas de granito sobre soportes del mismo material que sustituye a otra de madera, construida poco antes de 1657 (según Fray Francisco de los Santos)[314], y desarrolla 86 pies de longitud por 8 de anchura (24 x 2,33 m) desde una portada de piedra, antaño rematada por sencillo frontón triangular según se aprecia en dos dibujos de Carderera fechados en 1820 (figs. 323 a 327).

[313] *Vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 681 a 683. Los asientos se documentan en los dos dibujos de Carderera de 1820.

[314] DE LOS SANTOS, Fray Francisco, *Descripcion breve...*, fol. 118r.



Fig. 328 y 329. La Fresneda. Estanque del Neptuno. Detalle de la cartografía de 1862-1868 (hojas kilométricas 4H y 5H) e hipótesis gráfica sobre la fuente del mismo nombre en la orilla sur (elaboración propia, 2020).

En la orilla meridional y desde antes de 1578, descollaba la fuente de Neptuno que daba nombre al propio estanque, con la figura del dios de las aguas en medio de una alberca y animada por numerosos *zampilli*, a su vez circundada por un cenador con asientos (hipótesis gráfica en figs. 328-329)[315]. Trataremos de esta pieza más adelante, a partir de lo estudiado por Toribio Marín y otros autores.

3. Estanque de la Isla o de la Isleta (*ca.* 1582-1587). Considerado «nuevo»[316] en 1583, está situado a unos de 300 m aguas arriba del anterior y yuxtapuesto a la presa del siguiente, retiene su reserva hídrica mediante un potente dique de piedra y espaldón adosado, de materiales sueltos, que desarrolla 303 m de longitud por 10,50 de anchura (sin contabilizar los casi 80 m de refuerzo en el ángulo oeste) y seis de profundidad máxima para inundar unos 51.500 m² de terreno (figs. 330 a 332). Además de la importancia de la obra de ingeniería hidráulica, destaca por la isla artificial construida en medio, un cuadrado casi perfecto de 35 m de lado (123 pies interiores o 126 considerando los pretiles), que tuvo su cenador central fabricado en obra mixta de cantería y carpintería de 5,56 m de lado (18 pies interiores y 20 al exterior), rodeado en su día de un emparrado sobre postes de piedra[317] y de un jardín de cuadros con trazado de

[315] Así lo propone Carmen Toribio a partir de los restos de su posible estructura (*vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 681 a 686). Los bancos de piedra podrían ser los mismos que se encuentran en la terraza delantera de la Casa del Rey en la actualidad.

[316] RBME, VIII-21, *Obligación de Román de Izaguirre, vizcaíno, de hacer el conducto en el grueso del terraplén del estanque nuevo de La Fresneda*, El Escorial, 1583; y RBME, VIII-29, *Condiciones para hacer el conducto del estanque de La Fresneda para el riego de esta finca*, El Escorial, 8 de octubre de 1583.

[317] Ramírez Altozano cita un inventario de bienes de La Fresneda, posterior a la Guerra de Independencia, en el que se documentan las «piezas de piedra que sostenían el emparrado», ya tiradas por tierra en el

aspecto laberíntico. Para acceder a la isla se utilizaban diversas embarcaciones que se recogían en la «casa de las galeras», un cobertizo con verjas que Toribio Marín sitúa en el Estanque Alto y Ramírez Altozano en este de la isla, aunque lo cierto es que ambos disponían de tal instalación, según acreditaba el doctor Almela a finales del siglo XVI[318]; además de sus funciones pragmáticas de transporte y pesca, las embarcaciones permitían el uso lúdico de este gran estanque, que debió de ser construido entre 1582 y 1587, a juzgar por la documentación conocida y los testimonios escritos[319].



Figs. 330, 331 y 332. La Fresneda. Estanque de la Isla. Izquierda: cartografía de 1862-1868, hoja kilométrica 5H (Planoteca del IGN). Centro: imagen a vista de pájaro con la superficie máxima inundable marcada en tono azul (el color es nuestro). Derecha: detalle de la isla artificial a vista de pájaro, con el nivel de agua del estanque muy mermado (fuente: es.goolzoom.com para ambas imágenes, enero de 2016).

jardín de la isla; serían idénticos, por tanto, a los del emparrado del plantel, todavía conservados (*vid.* RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 189).

[318] ALMELA, *Descripción de la octava maravilla...*, fols. 129v-230r, donde explicita el número de embarcaciones y cobertizos que daban servicio a los estanques en 1594: en cada uno de los dos estanques bajos se disponía de una «barca particular para pasearlos y andarlos pescando»; los dos estanques altos contaban con «su buena barca y galera bien adereçadas y cada galera su casa particular cubierta para que dichas galeras sean defendidas de el impetu de las aguas y las nieves y se conserben en sus dichas casas y estançias siempre metidas en las aguas».

[319] Las embarcaciones se construyeron en 1585 y fueron pintadas de verde y otros colores por Rodrigo de Holanda dos años después; entre 1607 y 1608 se construyeron nuevos barcos y todavía otro más en 1637, a su vez renovado en 1668; la flotilla fue ampliada con un bergantín, una góndola y otra embarcación menor entre 1674 y 1676, esta vez a cargo de Carlos Revasquier, maestro mayor de embarcaciones del Buen Retiro; en 1685, por Real Orden de 26 de mayo, las embarcaciones de La Fresneda fueron trasladadas hasta el Buen Retiro, aunque todavía se documenta la construcción de un único barco para el estanque grande en 1690 que prestaría servicio hasta *ca.* 1719, cuando se documenta el mal estado y falta de uso del edificio donde se le resguardaba (*vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 580, n. 105, y RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, pp. 189 a 191, a partir de documentos de la RBME y del AGS y del artículo de AUBERSÓN MARRÓN, Luis Manuel, «Un antiguo departamento marítimo en El Escorial», en *Revista General de Marina*, citado por Ramírez Altozano).



Fig. 333, 334 y 335. Estanque de la Isla. Izquierda: portada con tejaroz de pizarra como acceso a la pasarela en el dibujo de 1761-1764. Centro: la misma portada en su estado actual (disponible en https://palaciodelafresneda.com/). Derecha: alzado interior según Cervera Vera (1996-2003).

Entre 1657 y 1764 se añadió una pasarela de losas de granito similar a la de la isleta oval del estanque del Neptuno[320], pero de 43 x 2,75 m (155 x 10 pies), igualmente conectada a la orilla norte mediante una portada de piedra que originalmente se cubría con tejaroz de pizarra (figs. 333 a 335). Más adelante estudiaremos el jardín-laberinto de esta isla.

4. Estanque Alto (*ca.* 1586-1598). Última pieza de agua del conjunto, aunque la primera del sistema hidráulico por su elevación, se construyó contigua a la precedente y es la mayor de todas en cuanto a las dimensiones de su dique, no tanto por sus 253 m de longitud como por los 20 de anchura media (sin considerar el talud terraplenado) o los 14 de profundidad máxima, y a la superficie inundada, superior a los 111.000 m^2. También disponía de dos pequeños escollos o islotes de los que se conservan restos significativos[321].

Las referencias más antiguas a este estanque son las proporcionadas por el artista urbinés Federico Zuccaro, que se limita a mencionar «los dos grandes estanques» de La Fresneda en 1586, y por el doctor Almela, que ya lo describe como una pieza operativa y navegable en 1594, a pesar de que la obra para

[320] Toribio Marín considera que la pasarela fue construida durante el reinado de Carlos III, pero el hecho de que Fray Francisco de los Santos mencione en 1657 la «puente nuevamente hecha» para pasar hasta la isla oval del segundo estanque, cuando todavía se accedía por barco hasta la isla del tercero, permitiría situar su construcción en años inmediatamente posteriores; en todo caso, ya consta en la descripción de Fray Andrés Jiménez de 1764, coincidente con la etapa de reparaciones hidráulicas documentada por Ramírez Altozano entre 1761 y 1768 (*vid.* TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 670 y n. 64; DE LOS SANTOS, *Descripcion breve...*, fol. 118r.; y JIMÉNEZ, *Descripción del Real Monasterio...*, p. 392; y RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 187).

[321] Uno de estos islotes cuenta con pasarela de piedra desde la orilla oriental, visible en la aguada de Carderera de 1818, y está formado por rocas de la zona agrupadas artificialmente (según CERVERA VERA, *La Fresneda...*, mapa de las pp. 46-47); otro islote emerge a poca distancia del anterior mostrando su deteriorada fábrica de sillería y planta cuadrada.

construir el dique definitivo no se documenta hasta noviembre de 1596, tanto en sus condiciones técnicas, «según la planta y el perfil de la traza que para ello se les dará»[322], como en su ejecución al año siguiente, a cargo del maestro Yuste González y compañía, con la asistencia del aparejador de la obra del monasterio, Juan de Minjares. Otras obras dilatan su cronología hasta 1598, año del fallecimiento de Felipe II, y demuestran que el dique o «paredón» debió de ser reconstruido en esos tres últimos años[323].

Las dimensiones contenidas en el proyecto son inferiores la obra conservada: del dique inicial de 14 a 7 pies de espesor decreciente y 27 pies de altura (1,94-3,89 x 7,50 m) se pasa en la actualidad a una estructura de la misma anchura variable (sin considerar el terraplén o espaldón de tierra), pero con el doble de altura desde el nivel de cimentación (14 m), evidencia de un probable recrecido entre 1597 y 1605, cuando Sigüenza anota la mayor extensión de la lámina de agua gracias a un dique de «cerca de mil pies» de largo (menos de 278 m, no muy diferente de la longitud conservada), reforzado por un «fuerte terraplén» hasta el nivel del estanque inferior. Atendiendo a estas circunstancias, proponemos tres fases de construcción para el Estanque Alto:

A (< 1586-1596 *ca.*). Gran balsa de agua con dique provisional de materiales sueltos y baja cota de inundación, construida poco después del Estanque de la Isla.

B (1596 - < 1605 *ca.*). Estanque con dique de sillería de granito y superficie inundable sensiblemente inferior a la actual.

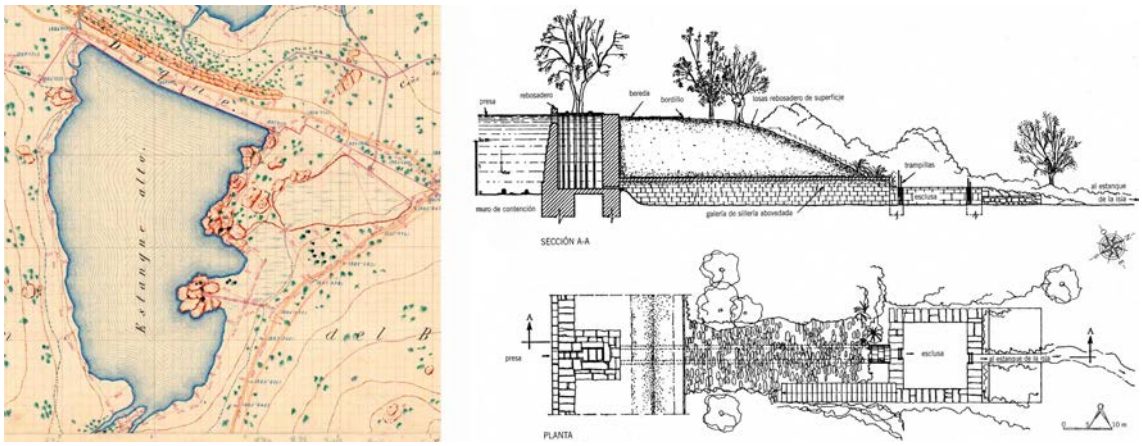
C (desde < 1605). Estanque conservado hasta la actualidad (incluyendo las reparaciones realizadas por Fray Antonio del Valle *ca.* 1761-1768), con dique recrecido en altura y reforzado en anchura sobre la obra de 1596 hasta obtener la máxima cota de inundación.

---

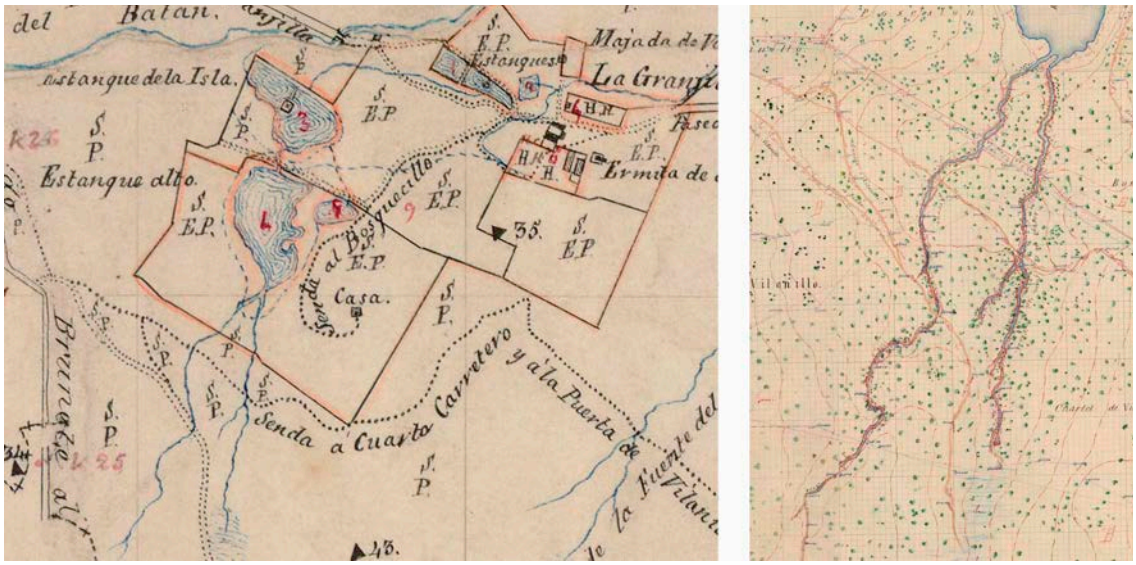
[322] Documento citado y transcrito en parte por RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 186.

[323] RBME, XIV-6, *Nóminas libradas por Domingo de Mendiola, pagador, […] a Bricio Martínez, sastre, por seis fanegas de trigo que dio del Pósito de la villa para cebo de los peces del estanque grande que se despescó por orden de su majestad para hacer el paredón de él*, El Escorial, julio-diciembre de 1597; RBME, XIV-12, *Escritura de obligación por la que el cantero Yuste González y compañía se obligan a hacer el paredón del estanque grande de La Fresneda*, El Escorial, 17 de noviembre de 1597; RBME, XIV-17, *Cuentas libradas por Domingo de Mendiola, pagador, a los canteros Gonzalo Hernández, Yuste González y Pedro Faldaya, y a los albañiles Gaspar Rodríguez y Pedro Alonso por la obra de cantería y mampostería en el paredón del estanque grande de La Fresneda y por otros aderezos y reparos en otro estanquillo*, El Escorial, 1598; RBME, XIV-21, *Medición y tasación de Antonio de Villacastín de la obra realizada por Gonzalo Hernández y Pedro Faldaya del paredón del estanque grande de La Fresneda y otros remiendos y reparos de otro estanquillo*, El Escorial, 17 de junio de 1598.

La toma de aguas se sirve de dos cursos confluentes, uno sin nombre al oeste y otro conocido como arroyo de la Fuente del Cañal que se inicia fuera de la propiedad, en una zona encharcada a unos 900 metros del vaso, con derivación actual mediante balsa (figs. 336 a 339)[324].

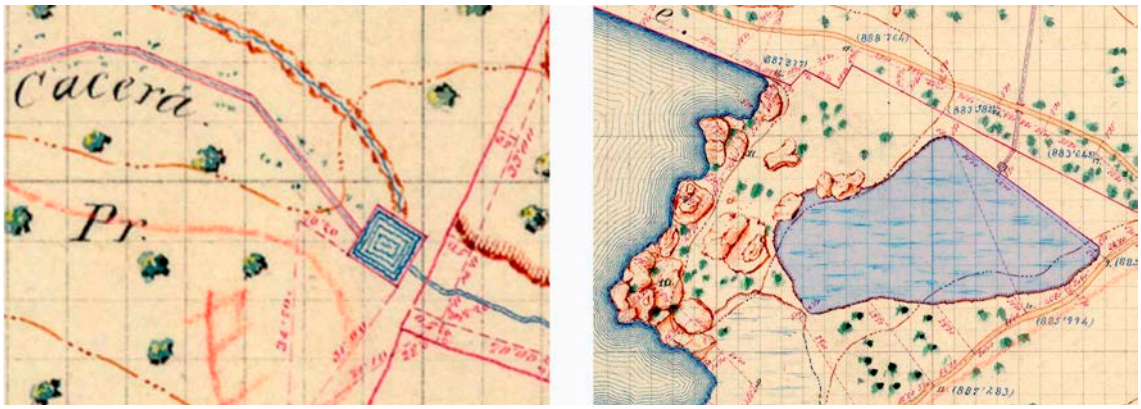


Figs. 336 y 337. La Fresneda. Estanque de la Isla. Izquierda: cartografía de la hoja kilométrica 4H (1862-1868). Derecha: planta parcial y sección del dique en la planimetría de Cervera Vera (1985-2003).



Figs. 338 y 339. La Fresneda. Estanque Alto. Toma de agua del sistema a partir de dos arroyos, según consta en la minuta topográfica del MTN (1870) y en las hojas kilométricas 8A y 9A (fuente: Planoteca del IGN).

[324] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 222, asegura que la derivación se realizaba «mediante un azud situado en el río [Batán / Aulencia] que conducía el agua al primer estanque en un primer tramo a través de un canal y posteriormente en una tubería», aunque no se aprecia ningún rastro de tales canalizaciones en la cartografía de 1862-1868; por otra parte, difícilmente se puede trasvasar agua por gravedad desde un cauce situado varios metros por debajo del nivel del vaso del primer estanque del sistema.



Figs. 340 y 341. La Fresneda. Izquierda: depósito para el riego del plantel. Derecha: Estanque de la Hijuela junto al Estanque Alto (fragmentos de la hoja kilométrica 4H; en la segunda imagen el color es nuestro).

Además de estos cuatro estanques principales, consta un depósito para el abastecimiento de las casas, «de treinta pies de güeco cuadrado para el recoxedero del agua arrimado a la pared de la cerca del plantel» (fig. 340), con toma en el Estanque de la Isla y ejecutado en 1583 bajo la supervisión del «maestro mayor de fuentes y encañados» del monasterio, Francisco de Montalbán[325], así como piezas menores para regular el riego de arboledas, huertas, planteles y jardines. Todavía se construyó un estanque más en 1761-1768 al este del Estanque Alto, conocido como Estanque de la Hijuela, con un dique de 90 m en su paramento interior y unos 7710 m² de superficie, realizado por iniciativa de Fray Antonio del Valle al tiempo que se acometían diversas reparaciones en los estanques filipinos (fig. 341)[326].

Los artífices de estas grandes piezas de agua no han sido identificados con precisión, pues por una parte se documenta la intervención inicial del hidráulico holandés Peeter Janson en julio de 1563, cuando se ocupaba de localizar el emplazamiento más adecuado para instalar dos de ellas[327], acompañado de Juan Bautista de Toledo y del prior del monasterio, Fray Juan de Huete, pero la construcción de los estanques menores no se verifica hasta 1566-1568, a cargo del propio Janson y del aparejador escurialense Pedro de Tolosa, y aún más tarde la de los mayores, en

[325] *Vid.* RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 187.

[326] *Ibidem*, p. 189, con referencia documental en el AME, *Memorias sepulcrales*, El Escorial, 1770 (mediciones realizadas con el visor Iberpix del IGN sobre la hoja kilométrica).

[327] AGS, Leg. 260, fol. 475, *Relación de los lugares donde se podrá hacer estanques cerca de S. Lorenzo*, El Escorial, julio 1563; también se hace alusión en AGS, Leg. 2, fol. 71, *Carta de Fray Juan de Huete, prior del monasterio de San Lorenzo, al secretario Pedro de Hoyo*, julio de 1563. Acerca del arrendamiento de la pesca de los estanques, *vid.* CERVERA VERA, «El holandés Janson arrienda la pesca en los estanques reales de Felipe II», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSEAA)*, vol. LVII, Valladolid, 1976, pp. 251 a 274.

torno a 1582-1583 el de la isla y 1586-1596 el alto, años después de la muerte de Janson. En cuanto a las tareas de mantenimiento y explotación de todos los estanques reales (no sólo los del heredamiento de La Fresneda), correspondieron al mismo Janson entre febrero de 1574 y su fallecimiento en junio de 1575, asumidas inmediatamente por su hijo Guillermo; desde 1588, la gestión de los embalses de La Fresneda quedó al cargo del estanquero alemán Phillippe Spondt[328].

Canalizaciones

Una red de caceras garantizaba la distribución del agua de un estanque a otro y por toda la heredad, equivalente a un sistema circulatorio capaz de dar vida a cada órgano del conjunto en sus diversos usos de carácter pragmático, lúdico y, en menor medida, simbólico: pesca y regadío, ecosistema para la cría de cisnes y para la estancia temporal de aves migratorias, reflejo de la Naturaleza, navegación de recreo, ocasional patinaje sobre hielo[329], juegos acuáticos en las fuentes, etc.




Figs. 342 y 343. Compuertas de piedra con cajeado para regulación mediante tablones de madera o de hierro en La Fresneda (foto de Carlos Martín, 2006) y en El Bosque de Béjar (foto de José Muñoz, 2022).

La mayor parte de estas estructuras son sencillas canalizaciones superficiales para derivación y riego, a veces identificadas por sus nombres: «desaguadero general», «cazera a la rinconada del camino de la granxa», «cazera [al] desaguadero general», «cazera al Prado Nuebo», «sobrado», «caño de riego», la más tardía «cazera de la Hixuela»[330], «Las Canalejas»[331], etc. (fig. 292), pero también se conservan obras de gran

[328] *Vid.* RBME, XI-35, *Carta del secretario Juan de Ibarra al prior Miguel de Alaejos sobre la paga de Felipe Spondt, estanquero de La Fresneda,* El Escorial, 26 de abril de 1589.

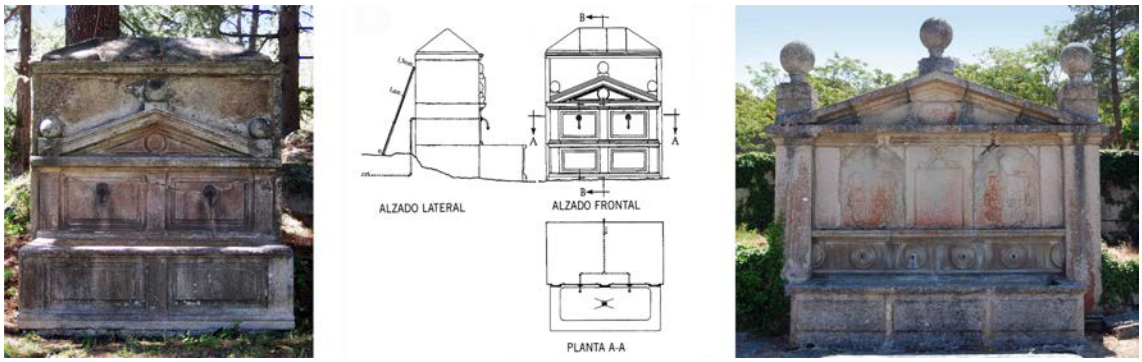
[329] LHERMITE, *Le passetemps...*, p. 298, se refería a este uso exótico de los estanques en invierno, «que en esta estación estaban helados y sobre ellos nos deslizamos rodando sobre nuestros patines de Holanda».

[330] Así constan en el dibujo de *ca.* 1761-1764, en torno al vaso del Estanque de la Isla.

interés por su excelente fábrica, como la conducción abovedada desde el Estanque Alto al de la Isla (fig. 337) y otros desaguaderos. Gran parte del sistema hidráulico es idéntico en sus formas y sencillos mecanismos de regulación al de El Bosque de Béjar, con el que también comparte el material granítico en el que ambos fueron labrados (figs. 342 y 343).

Fuentes

El uso lúdico del agua se manifestaba de forma ostensible en las fuentes ornamentales, de las que sólo se tiene noticia de un par de ejemplares figurativos de cierta importancia y otro de inspiración hispano-islámica con alguna iconografía reconocible: la Fuente de Neptuno, la fuente del Jardín de la Reina y la fuente en crucero frente a la Casa del Rey, a las que dedicaremos algunas consideraciones. También se documentan otras fuentes menores muy numerosas, piezas tanto figurativas como anicónicas que se repartían por diversos lugares o centraban los tres cuadros del Jardín de los Monjes –«cada una de su manera», según Sigüenza– y que probablemente eran rectangulares y de tipo bajo con surtidor central, como las que se instalaron en el monasterio de San Lorenzo en los mismos años. No se han documentado fuentes similares en los cuadros del Jardín de la Reina, pero desde luego serían necesarias para regar por partes, manualmente, las diversas especies allí plantadas (vides, frutales, arbustos y «plantas odoríferas», cada una con diferentes necesidades hídricas).



Figs. 344, 345 y 346. La Fresneda. Fuente ornamental ajena al conjunto filipino. Izquierda: foto de Andrés Magaña tomada de https://realsitiodelescorial.wordpress.com (2006). Centro: parte de la planimetría de Cervera Vera (2003). Derecha: fuente de La Serna (foto de José Muñoz Domínguez, 2013).

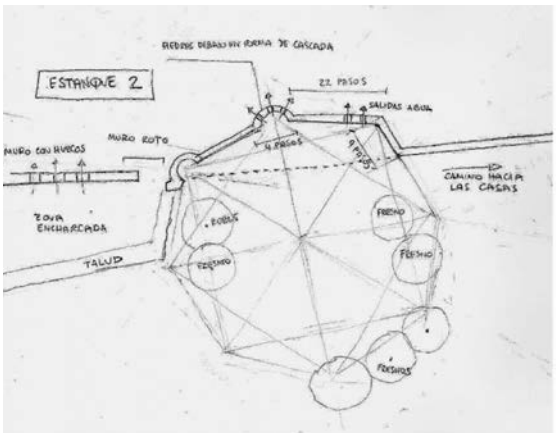
Se conserva una fuente más, de excelente factura, situada a pocos metros de la Casa del Rey y labrada en granito, con depósito incorporado y un frente muy arquitectónico presidido por un frontón triangular sobre los caños y la pila, coronado

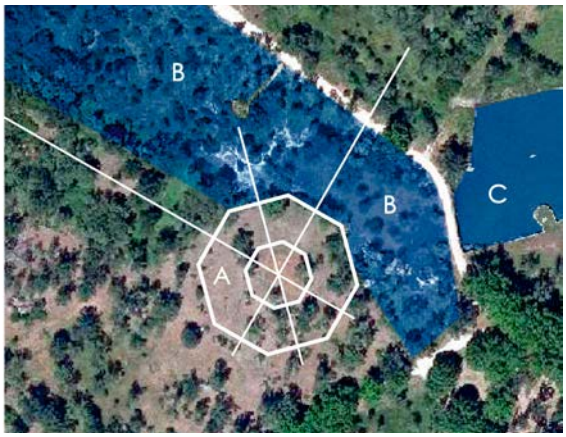
[331] En las hojas kilométricas 4H y 5H, *ca.* 1862-1868.

por bolas *escurialenses* (figs. 344-345), pero no pertenece al equipamiento original de La Fresneda, sino que «fue incorporada al conjunto tras su desvinculación de la familia real», según Sanz Hernando, es decir, a partir de 1870 y como consecuencia de sucesivas desamortizaciones[332]. Por su tipología y diseño parece un ejemplar de finales del siglo XVI o principios del XVII y se podría atribuir a Francisco de Mora o a su círculo, similar a la situada frente al estanque en la casa de recreo de La Serna (Ávila), ésta última de mayor tamaño y con deposito trasero, oculto (fig. 346)[333].

Fuente de Neptuno

Sorprende la completa desaparición de la mayor de las fuentes de La Fresneda, de hecho la más monumental, instalada en una plazuela adentrada en la orilla sur del estanque del mismo nombre. De esta plataforma se conservan algunos restos, estudiados por Toribio Marín (fig. 347), que permiten deducir su forma y dimensiones generales, acordes con los datos conocidos a través de la documentación de archivo.





Figs. 347 y 348. La Fresneda. Fuente de Neptuno. Izquierda: croquis de campo de los restos de la plataforma sobre la que se asentaba la fuente (Toribio Marín, 2015). Derecha: Imagen satelital del mismo emplazamiento y esquema compositivo hipotético a partir del croquis anterior (A) junto al Estanque del Neptuno (B) y al Estanque Chico (C); el color y el trazado son nuestros.

[332] La cita en SANZ HERNANDO, «Casas del Rey y los Frailes de La Fresneda. Finca La Granjilla», en LASSO DE LA VEGA ZAMORA, RIVAS QUINZAÑOS y SANZ HERNANDO, *Palacios de Madrid*, p. 39. Los procesos desamortizadores de Mendizábal y Madoz permitieron la segregación de la granja en numerosos predios menores, incluido el núcleo arquitectónico, y su enajenación en beneficio del farmacéutico catalán Félix Borrell y Font (1821-1884), padre de Esperanza Borrell y García-Lastra, cuyo matrimonio con José Luis Aguirre Martos dejó la propiedad en manos de la familia Aguirre, que ostenta la titularidad hasta hoy. Sería Borrell y Font quien trasladara la fuente desde otro lugar, posiblemente desamortizado en las mismas fechas.

[333] *Vid.* apartado 1.3.3 sobre La Serna, atribuida a Francisco de Mora en su fase final *ca.* 1586-1607.

La fábrica y fontanería de esta pieza, así como el cerramiento de carpintería a su alrededor, ya debían de estar construidos en 1578, cuando se verifica el pago a Rodrigo de Holanda «por pintar en el monasterio y fuentes de La Fresneda, en verde montaña y cardenillo, 42 bancos de madera con sus antepechos en la fuente de Neptuno [...] y la figura del Neptuno de la fuente y los pescados contrahechos que están en ella»[334].

Al margen de la breve referencia de Federico Zuccaro en 1586, un tanto *creativa* al mencionar un «Neptuno con sus tritones haciendo bello triunfo y fiesta a su hermosa Galatea»[335], se conocen dos descripciones casi coetáneas sobre este conjunto, la del doctor Almela (1594) y la del padre Sigüenza (1605), cuando esta y otras obras filipinas de La Fresneda se resentían por la falta de mantenimiento tras la muerte de su fundador[336]. Almela destacaba tal obra «entre otros çenadores y templecetes de madera que ay en la dicha Fresneda cubiertos de ellos de hermosas y berdes hiervas y otras fuentes que ay», pero no sólo por sus características singulares, sino por su posición como punto o centro nodal, pues «esta casi enmedio desta real huerta». La descripción es breve, pero significativa:

> *... en medio della esta el dios Neptuno dios de el mar hecho de bronze que echa agua por los ojos y narices y boca y manos y pies y por las tres puntas del tridente el qual esta recostado en una como yslilla un poco alta que haze la dicha fuente espetataculo çierto vistoso y agradable para quitar la melancolia a un hombre de muchos cuidados.*[337]

Por su parte, Sigüenza aportaba una descripción similar aunque más detallada, incluido el funcionamiento de los surtidores. Según este autor, junto al segundo estanque se encontraba

> *... otra fuente de invención graciosa; vese sentado encima de unas peñas, recostado sobre unos delfines, un Neptuno grande con su tridente y corona como rey de las aguas; alrededor está una alberca rústica con sus términos a trechos, que son unos albahaqueros o tiestos grandes muy hermosos, donde por entre sus flores y hierbas arrojan el agua en alto con furia, y juntándose unos con otros y hacia el mismo Neptuno, hacen como una nube de agua, que se baja resolviendo y desgranando; por el tridente, corona y delfines despide el Neptuno otros muchos hilos de agua en correspondencia, de donde se causa una lluvia artificial de gran hermosura a la vista: la alberca está cercada por alrededor con*

[334] RBME, VI-16, *Cuentas libradas por Juan de Paz...*, El Escorial, 1578, sobre numerosos pagos referidos a La Fresneda, entre otros los de la fuente de Neptuno.

[335] ZUCCARO, *Ragguaglio dell'Escuriale...*, fols. 62r a 79r.

[336] SIGÜENZA, *La fundación...*, pp. 546-547.

[337] ALMELA, *Descripción de la octava maravilla...*, fol. 231r-v.

tejido de jazmines y ligustros, parras y olmos, que hacen sombra en medio de los calores del verano y en todos sus asientos de piedra, para gozar despacio de toda esta vista junta, estanque, fuente, caños, árboles, verdura y sombra[338]

En otro pasaje de su obra aseguraba que aquella fuente era «cosa del cielo, con su muy hermoso estanque juntico, todo lleno de antepechos con sus balaustres de madera pintada»[339]. La suma de documentos, testimonios y vestigios permite imaginar una plataforma artificial parcialmente introducida en el estanque, protegida por balaustrada de madera, en medio de la cual se erigía una estructura de celosías, emparrados y arboleda que rodeaba la fuente, formada a su vez por una alberca con términos[340] o plintos dispuestos entre tramos regulares, desde cuyos remates en forma de tiesto se dirigían surtidores hacia el grupo escultórico central, protagonizado por el dios marino sobre su arrecife.

Toribio Marín sugiere que la planta del conjunto de Neptuno pudo ser circular o bien octogonal, aunque nada se especifica en la documentación conservada. Los restos estudiados por ella misma, con dimensiones expresadas en pasos[341], apuntan hacia la segunda posibilidad: un octógono de unos 75 pies castellanos de lado (21 metros) o 95 pies de radio en su circunferencia circunscrita máxima (unos 26,40 m), cuyos vértices en contacto con el estanque se remataban en forma de mirador semicircular de cuatro pies de diámetro, poco más de tres metros. Los 42 bancos de madera documentados en 1578 podrían corresponder a siete de los ocho lados del cenador que rodeaba la fuente, a razón de seis bancos por lado, de modo que faltaría por documentar la dotación de asientos para el octavo, o bien mostraría una posibilidad tan atractiva como ajustada a los vínculos visuales de esta pieza nodal: la apertura del cenador por su lado noroeste, asociado a los miradores de la plataforma y con vistas al estanque y su isleta, según propuso Toribio Marín y mostramos en nuestra recreación hipotética de la figs. 348 y 349. Un esquema que, por otra parte, resulta muy parecido al de la isla artificial del

[338] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 546.

[339] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 201 (según cita de TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 684).

[340] Sigüenza utiliza con frecuencia esta palabra para referirse a los plintos o pedestales con remate de bola, tan característicos del conjunto escurialense y de la obra de Juan de Herrera, hasta el punto de ser conocidos como piezas *herrerianas*, aunque su introducción se debe al primer arquitecto del rey, Juan Bautista de Toledo. En el caso de la Fuente de Neptuno, se debe interpretar como «términos» de su alberca piezas similares, aunque rematadas en forma de vaso o macetón.

[341] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 681 a 686. La equivalencia entre el paso y la vara, acreditada por Covarrubias, aproxima las dimensiones de los restos actuales a su trazado original en pies castellanos (*vid.* COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana...*, fol. 580v, voz «Passo: Lat. *passus*, espacio de tres pies»).

conjunto palatino de Hof ten Walle o Prinsenhof, Gante (probablemente conocido por Felipe II en sus viajes a los países Bajos), y al ejemplo dieciochesco del Jardín del Hexágono, frente a la Casa del Labrador de Aranjuez. En los tres casos se trata de espacios ligados a un medio acuático y su punto de partida es un esquema poligonal de seis, siete u ocho lados con uno de ellos abierto hacia un elemento destacado y a corta distancia; es significativa la semejanza de forma, dimensiones, orientación y usos lúdicos entre la *motte-jardin* de Gante, *ca.* 1465, y el cenador de La Fresneda (serie comparativa en fig. 350).

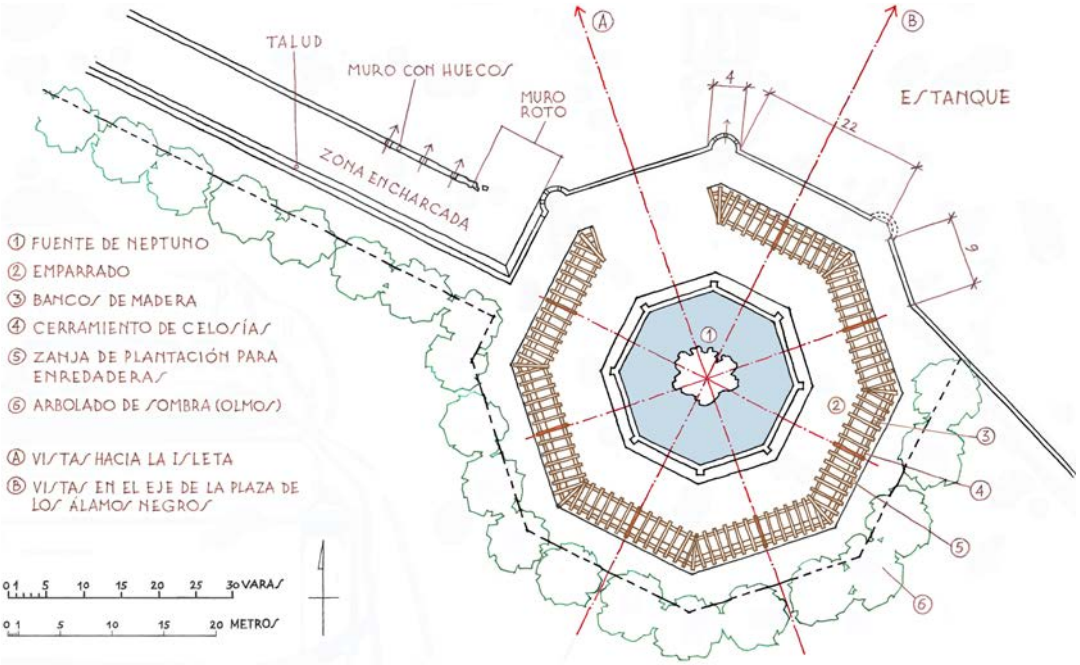


Fig. 349. La Fresneda. Fuente de Neptuno. Recreación a partir de la documentación conocida y las mediciones de Toribio Marín, trasladando pasos a varas castellanas (croquis de elaboración propia, 2023).

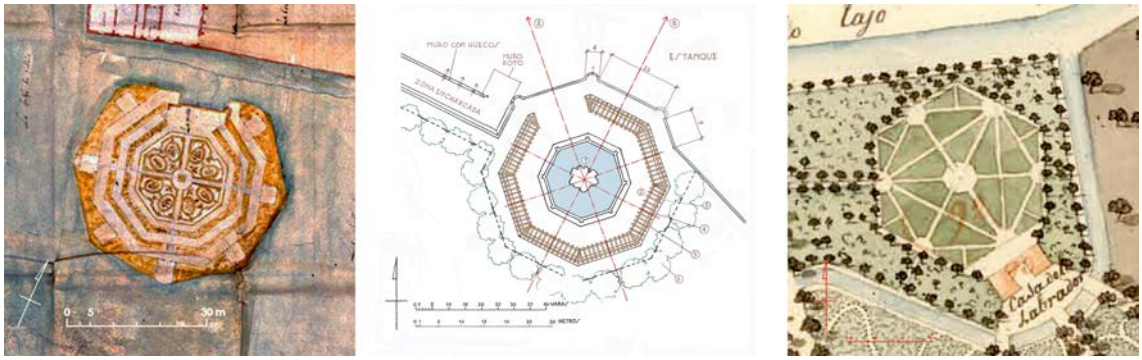


Fig. 350. Espacios poligonales ligados a medios acuáticos. Izquierda: *motte* en forma isleta artificial frente al conjunto palatino de Hof ten Walle o Prinsenhof, Gante, con un jardín octogonal datado *ca.* 1465 inscrito en un recinto igualmente octogonal e incompleto, girado 45º (plano de Pierre Paul Merx, ADN, Serie E nº 2353, 1646). Centro: cenador de la Fuente de Neptuno en La Fresneda (elaboración propia, 2023). Derecha: Jardín del Hexágono frente a la Casa del Labrador en Aranjuez, ca. 1794-1798 (plano de Santiago Loup, 1810, Planoteca del IGN).

A su vez, la descripción de Sigüenza parece dibujar la misma forma octogonal para su alberca si los «términos a trechos» correspondían a pedestales situados en ocho vértices, cada uno con su vaso o tiesto encima para ocultar otros tantos surtidores entre las hierbas y flores que contenían (posiblemente no naturales, sino de terracota o estuco policromado por Rodrigo de Holanda); en medio de esta amplia alberca se elevaría la montañeta rústica sobre la que destacaba el «Neptuno grande» (¿superior al tamaño natural?) que daba nombre al conjunto y al propio estanque, recostado entre aquellos «pescados contrahechos» de la documentación en referencia a los delfines que citaba el padre Sigüenza. La falta de acuerdo entre los datos de archivo y las descripciones históricas se reducen, en el caso de Sigüenza, al material de unos asientos de piedra que en la documentación constan como piezas de madera pintada en verde montaña (el recurrente verde malaquita que ya hemos verificado en otros jardines y casas de recreo); también hay discrepancia en cuanto a la figura de Neptuno, fundido en bronce según Almela o pintado de cardenillo según el documento de 1578, lo que supondría un material menos resistente, como la terracota o el estuco, que requerían de un tratamiento protector y decorativo: se trataba, sin duda, de una imitación del cardenillo natural que aparece en las superficies de cobre o bronce[342].

Si la falta de mantenimiento ya causaba estragos en la fuente a principios del siglo XVII, tal como lamentaba el padre Sigüenza, es probable que se debiera a sus materiales poco duraderos (ladrillo, revestimiento de rocalla, terracota o estuco pintado), pues difícilmente se habría deteriorado tan pronto una alberca labrada en granito o unas esculturas fundidas en bronce. La pérdida de esta pieza excepcional se habría producido entre 1700, cuando todavía se refiere a ella un documento del 7 de febrero sobre ampliación de los jardines desde la puerta de la heredad hasta la fuente[343], y 1764, ausente en el testimonio escrito de Fray Andrés Jiménez[344].

[342] El cardenillo o verdín es la pátina verde azulada y agrisada que cubre las esculturas de cobre o sus aleaciones (bronce y latón), consecuencia de un proceso natural de oxidación que podía ser imitado sobre materiales no cobrizos mediante procedimientos pictóricos adecuados, como los que utilizaría Rodrigo de Holanda con habilidad suficiente como para convencer al doctor Almela de que, efectivamente, era de bronce el Neptuno de La Fresneda.

[343] RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 192.

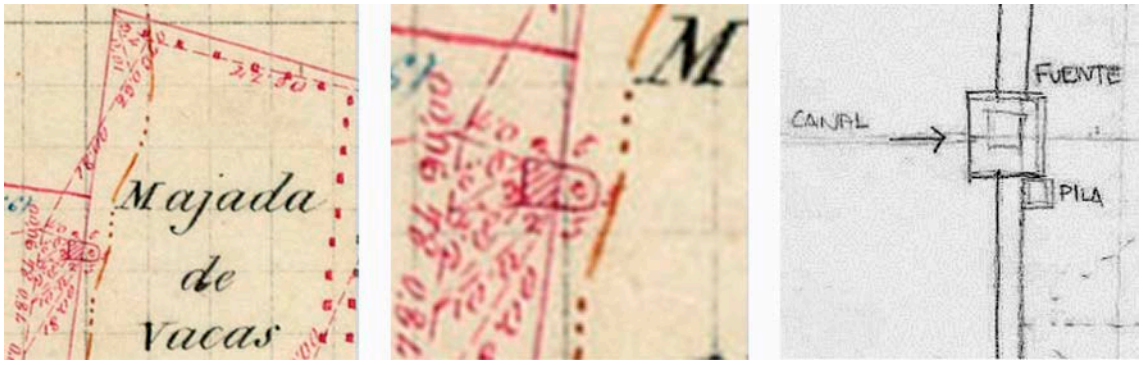
[344] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 684, añade la misma ausencia en la detallada reseña de Antonio Ponz (1777), incompatible con su interés académico por las manifestaciones de la cultura clásica en España.

Fuente del Jardín de la Reina

Los restos actuales permiten identificar el recinto situado al norte de los edificios con el «Jardín Grande» o «Jardín de la Reina», donde se conservan vestigios de revestimientos parietales y parte de una estructura de fontanería adosada al muro de poniente, estudiada también por Carmen Toribio[345], que no concuerda con las descripciones históricas ni tampoco éstas entre sí (figs. 351 a 356). Tanto el padre Sigüenza como Fray Francisco de los Santos se refieren a una fuente instalada a cubierto, dentro de su cenador de celosías y bajo chapitel de pizarra, pero no adosada al muro, sino centralizada (nuestra recreación gráfica en figs. 357-358).



Figs. 351, 352 y 353. La Fresneda. Jardín de la Reina. Izquierda y derecha: restos exteriores e interiores de la estructura hidráulica adosada al muro de poniente (fotos tomadas de Ramírez Altozano, 2009, y de Toribio Marín, 2015, respectivamente). Centro: restos del revestimiento mural del recinto, con esgrafiado imitando sillería (imagen tomada de Ramírez Altozano, 2009).



Figs. 354, 355 y 356. La Fresneda. Vestigios de la estructura de fontanería del Jardín de la Reina, según consta en la planimetría catastral de 1862-1868 (izquierda y centro, en dos aproximaciones de zoom) y en el croquis de campo de Toribio Marín (2015, a la derecha).

[345] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 810 a 812, donde incluye varios croquis de la fuente y estructuras asociadas.

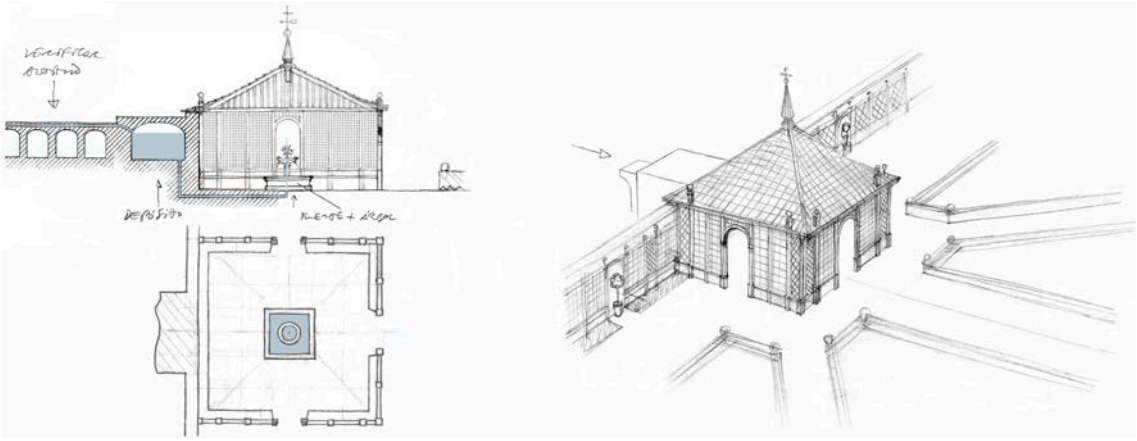


Fig. 357 y 358. Jardín de la Reina. Hipótesis gráfica en planta, alzado-sección y perspectiva del cenador con chapitel de pizarra, adosado al muro de poniente (elaboración propia, 2023).

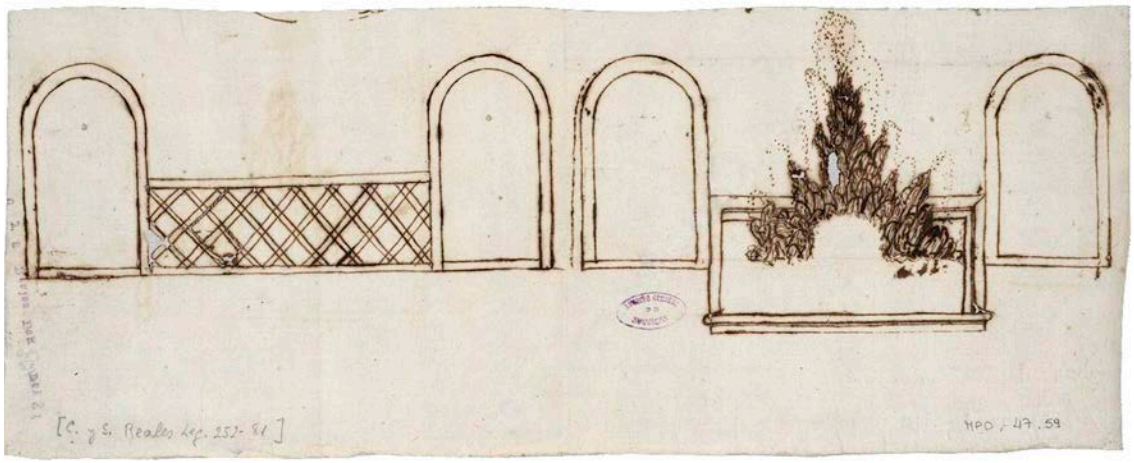


Fig. 359. Diseño para la fuente rústica del Jardín de la Isla de Aranjuez, atribuido a Jerónimo Carruba (fuente: AGS, *ca.* 1568).

Sigüenza describe una fuente rústica muy parecida a la diseñada para el Jardín de la Isla en Aranjuez en torno a 1568, atribuida a Fray Jerónimo Carruba por Javier Rivera (fig. 359)[346], una construcción de gusto típicamente manierista realizada en rocalla:

> *La fuente es a manera de una montañeta rústica, que por sus poyos va como a rematarse en una pirámide; despide infinitos caños de agua por el contorno, de que se causa una vista muy deleitable.*[347]

[346] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, Mapas, Planos y Dibujos, XLVII-59, *Diseño de una fuente para el jardín de Aranjuez*, *ca.* 1568 (ejecutada en 1570-1574, según Sanz Hernando). No consta autoría en la información proporcionada por el archivo, aunque RIVERA BLANCO, «Juan Bautista de Toledo...», pp. 123-126, la atribuye a este fraile siciliano.

[347] SIGÜENZA, *La fundación...*, pp. 545-546.

Sólo medio siglo después, en 1657, Francisco de los Santos describía el jardín y el cenador en términos muy parecidos a Sigüenza, pero la fuente parece ser otra:

> *Hazese una pila quadrada en medio, y en el centro se levanta un pilar, que sustenta una taza, en que cae el agua, que brota, y sale a lo alto, haziendo caños de las flores de un ramillete fingido, que se levanta en medio, esparciendola por todas partes, con igualdad, y hermosura*[348].

Las diferencias son tan evidentes que no cabe pensar en descripciones incompletas de un mismo objeto, pues Sigüenza no hubiera omitido detalles tan característicos como la pila, la taza o el ramillete, y tampoco hubiera faltado una referencia a la llamativa «montañeta rústica» en el texto de Francisco de los Santos, más aún considerando el plagio parcial que hizo este autor sobre lo publicado por Sigüenza, a quien habría seguido con idéntica literalidad si se tratara de la misma fuente. Todo ello conduce a una conclusión insoslayable: la pieza que conoció Sigüenza fue sustituida por la descrita por Francisco de los Santos, ambas de carácter exento y centralizado dentro del mismo cenador de carpintería adosado al muro de poniente; a su vez, en algún momento anterior a 1862, la segunda fuente habría sido sustituida por la estructura parietal que se conserva. Desde luego, esta secuencia de instalaciones no podrá verificarse sin la necesaria intervención arqueológica, un estudio pendiente de realizar.

No hay rastro documental sobre la «montañeta rústica» de Sigüenza, pero en cambio sí constan referencias a una fuente con vegetación fingida que coinciden parcialmente con lo descrito por Fray Francisco de los Santos: en 1579, Fray Antonio de Villacastín certificaba un pago al pintor Rodrigo de Holanda por dar color a «10.000 hojas en los árboles de la fuente de La Fresneda, 1000 flores naranjas y limones, 17 figuras de la dicha fuente y los pies de los árboles»[349], aunque no se especifica que se trate de la fuente de este cenador (podría referirse a los vasos con surtidores de la fuente de Neptuno o a otro ejemplar desconocido); en el mismo documento de 1579 se menciona una «figura de la reina Helena» que pudiera tener alguna relación con el nombre propio del recinto, Jardín de la Reina[350]. También se documenta otro pago a

[348] DE LOS SANTOS, *Descripción breve...*, fol. 117v.

[349] RBME, *Certificación de Antonio de Villacastín a favor de Rodrigo de Holanda*, El Escorial, 22 de abril de 1579, y RBME, XI-31, *Cuentas libradas por Tomás de Paz...*, El Escorial, 1589, sobre numerosos pagos referidos a La Fresneda, incluidos los gastos devengados a favor de Rodrigo de Holanda.

[350] Como en otros jardines filipinos de este nombre, se trata de un espacio privativo de la reina consorte, en este caso Isabel de Valois (1559-1568) por quedar al cuidado de Fray Marcos de Cardona entre 1562 y 1567, lo que no impide, sino que refuerza, una posible alusión iconográfica y simbólica a su reinado en la figura

Rodrigo de Holanda «por dar de verde y azul las hojas del cardo fingido»[351] en 1587 y por otras obras realizadas en el Jardín Grande: pintar de verde sus parrales de madera de castaño, recién construidos por el carpintero Pedro Flores[352], así como «seis cupulitas con sus linternillas y cuatro paños de celosías»[353], piezas que podrían referirse al cerramiento y remate del emparrado (con cuatro aperturas en el muro más cercano, ya señaladas por Toribio Marín, en correspondencia con cuatro o quizá cinco de tales «cupulitas» en otros tantos tramos de la estructura de madera, según se muestra más adelante) o a «la obra de carpintería de La Fresneda en un cenador que se hace junto al jardín grande»[354], a cargo de Antonio de Recas y Hernán Sánchez, que no recibirían el pago por su trabajo hasta 1591-1592; este encargo, empero, no correspondería a la fuente descrita por Francisco de los Santos al haber sustituido a la descrita por Sigüenza en 1605, por lo que podría ser parte de otra pieza, quizá el cenador de la Plaza de los Álamos Negros: de nuevo cabe esperar una respuesta futura a través de nueva documentación o del método arqueológico.

Fuente en crucero frente a la Casa del Rey

Según Cervera Vera, esta fuente estaría situada en medio de su jardín ante la fachada interior del edificio, en la terraza que le sirve de asiento y con vistas a la terraza inferior de la Casa de los Monjes; Toribio Marín, en cambio, sugiere el emplazamiento opuesto, más adecuado por su amplitud y posición al mediar entre el emparrado del plantel y la fachada externa del palacete y, por tanto, manteniendo la secuencia axial canónica de huerta-jardín-arquitectura (figs. 360), cuestión sobre la que volveremos enseguida.

---

de la reina Helena (de Troya) o, más probablemente, de la reina Helena de Adiabene (Heleni Ha´Malka, esposa del rey Monobaz I), que abjuró del paganismo para abrazar la religión judaica (*vid.* enlacejudio.com/2018/08/11/helena-de-adiabene-la-reina-conversa, artículo de Pedro Huergo Caso consultado en 3 de agosto de 2023).

[351] RBME, *Cuentas de Tomás de Paz...*, El Escorial, 1587.

[352] RBME, *Obligación de Pedro Flores para hazer la armadura de las parras del jardín de La Fresneda*, El Escorial, 23 de enero de 1587.

[353] RBME, *Cuentas de Tomás de Paz...*, El Escorial, 1587.

[354] Este cenador estaba situado a unos 200 metros al norte del Jardín de la Reina y fue una de las obras más tardías de La Fresneda, de acuerdo con lo documentado en RBME, *Libranzas de pago de Domingo de Mendiola, pagador, [...] al pintor Rodrigo de Holanda por [...] las puertas y ventanas que da de verde en la fábrica [del Monasterio] y La Fresneda y el maderamiento de un cenador que está junto al Jardín Grande de la huerta de La Fresneda*, XII-13, El Escorial, 1592.

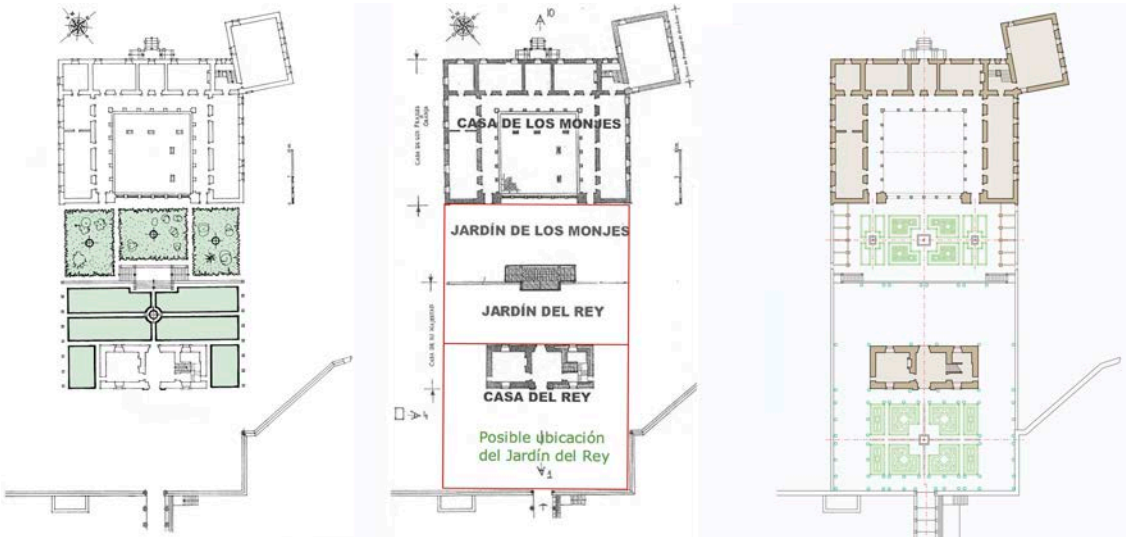


Fig. 360. La Fresneda. Jardín del Rey. Izquierda: hipótesis de Cervera Vera (1985). Centro: propuesta de Toribio Marín sobre su ubicación en la parte meridional de la terraza (2015). Derecha: hipótesis de elaboración propia a partir de la propuesta anterior (2023). En los tres casos el color es nuestro.

La descripción de Sigüenza no permite localizar con precisión esta pieza, pero sí ofrece una imagen veraz de sus características: una «graciosa fuente, que reparte el agua por cuatro canales cuadrados de piedra, que dividen en cruz todo aquel terrapleno», esquema ya experimentado en jardines hispano-islámicos como el del Patio de los Leones de la Alhambra, según diversos autores[355], que se acompañaba de un «jardín movedizo» formado por numerosos «tiestos o albaqueros llenos de mil diferencias de plantas» dispuestos en alineación. La pieza central estaba probablemente presidida por el surtidor en forma de águila que Rodrigo de Holanda se encargó de dorar en 1587 para «la fuente del jardín de palacio en la Fresneda»[356].

Jardines y huertas

Los espacios de jardín en La Fresneda reunían una gran diversidad formal: el mencionado «jardín movedizo» a base de tiestos, los pequeños jardines de cuadros junto a los dos edificios principales, el Jardín de la Reina dentro de su cercado, una huerta también cercada al sur del jardín anterior (conocida como la Huerta Vieja), la huerta del Plantel atravesada por un paseo bajo emparrado y el jardín-isla en medio del estanque. Sin embargo, tal riqueza formal no estuvo acompañada de una

[355] OZORES SAAVEDRA, *Jardines de España*, p. 107; SANZ HERNANDO, «La Fresneda», p. 38, TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 757, y UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 208, entre otros.

[356] AME, Sección XI, nº 8, San Lorenzo de El Escorial, 1587. Carmen Toribio asigna a esta pieza un significado de homenaje de Felipe II hacia su padre, aunque en el documento no se especifica que se trate del águila bicéfala del Imperio.

ordenación canónica y coherente, a excepción de las piezas intercaladas en el eje principal del conjunto (huertas en torno al emparrado, jardín de tiestos y jardín de cuadros), quedando los demás jardines y huertas dispersos o al margen de un diseño unitario, concebidos como entidades autónomas y en su mayor parte cercados al modo medieval, no en vano alguno de ellos procedía de la etapa anterior a las intervenciones filipinas (en concreto la huerta de Alonso Osorio de Cáceres, transformada en Jardín de la Reina desde 1562, a cargo de Fray Marcos de Cardona)[357].

La documentación conocida no permite hacerse una idea exacta de la traza de todos estos jardines y tampoco son muy precisas –ni plenamente satisfactorias– las hipótesis gráficas publicadas por Cervera Vera (figs. 285, 310 y 340) y por Undurraga Letelier (fig. 288)[358], pero de los espacios que conservan su marco arquitectónico y, por tanto, una referencia formal y dimensional en las unidades de medida vigentes hacia 1563-1570, cabe proponer algunas restituciones razonadas: sería el caso del jardín de cuadros con su anejo «movedizo», del Jardín de la Reina y del Jardín de la Isla, de los que trataremos enseguida. En cuanto a los huertos, puede suponerse un trazado ortogonal de calles y cuadros festoneados por árboles frutales de muy diferentes especies, de acuerdo con lo que se observa en otras obras filipinas (Reservado Grande en la Casa de Campo, Huerta de El Escorial, etc.) y con lo registrado para La Fresneda en la documentación de archivo entre 1562 y 1598: naranjos, moreras, perales comunes y reales, manzanos enanos y comunes, peros, peruétanos, camuesos, membrillos, cerezos, guindos, nísperos, higueras, también manzanos silvestres («maíllos» o «maellos») y ciruelos bravíos para injertar, además de castaños, nogales, avellanos, almendros, pinos y especies utilizadas por su plasticidad para formar setos o por su capacidad trepadora o tapizante en espaldera, como las hayas (seguramente carpes), los granados y las vides, estas últimas dispuestas tanto en forma de viña como de emparrado sobre estructura de carpintería en madera de castaño[359].

[357] *Vid.* SAN JERÓNIMO, Fray Juan de, *Memorias de fray Juan de San Geronimo...*, p. 20, donde asegura que Fray Marcos «fue el primero que planto el jardin en el huerto de D. Alonso de Osorio de Cáceres, cuya era una parte de la Frexneda» en ese año.

[358] *Vid.* CERVERA VERA, *La Fresneda...*, p. 80, fig. 18, y UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 198, fig. 92, y p. 212, fig. 100.

[359] *Vid.* CERVERA VERA, *La Fresneda...*, pp. 54 a 62, donde se citan numerosas referencias de archivo. Los naranjos sólo se documentan en 1562, durante las labores previas de acondicionamiento, trazado y plantación realizadas por Fray Marcos de Cardona, pero no vuelven a ser citados, lo que permite suponer que no prosperaron a una altitud de casi 900 m y en un ambiente con inviernos fríos como el de la zona de El Escorial.

Jardín tripartito y jardín «movedizo»

El espacio de jardín mejor integrado con la arquitectura en piedra era el que se dispuso en las dos terrazas de los respectivos edificios, comunicadas entre sí mediante sencillas escaleras adosadas al muro de contención, de dirección perpendicular al eje, y no por la escalinata central de tres tramos construida mucho después, a mediados del siglo XX, conforme al proyecto de Manuel Cabanyes (fig. 361).

El jardín inferior, como vimos, ocupaba una superficie de 2 x 5 módulos de 25 pies castellanos de lado (14 x 34,75 m y 486,5 m^2), de la que se reservaron 0,5 x 2 módulos en cada lado para sendos pórticos laterales, o más probablemente emparrados sobre columnas, de los que se documenta gráficamente el del lado de poniente, cerrado por un muro trasero, visible en el plano de la hoja kilométrica 5H (figs. 362-363), hoy reducido a un resalte residual en el muro oeste de la Casa de los Monjes (figs. 364-365), y hay evidencia de otro hacia levante en un muro de cierre que fue aprovechado para adosar una edificación auxiliar al exterior, pero cuyos huecos abocinados, con sus respectivos capialzados hacia el jardín, delatan su condición interna en relación con un pórtico.

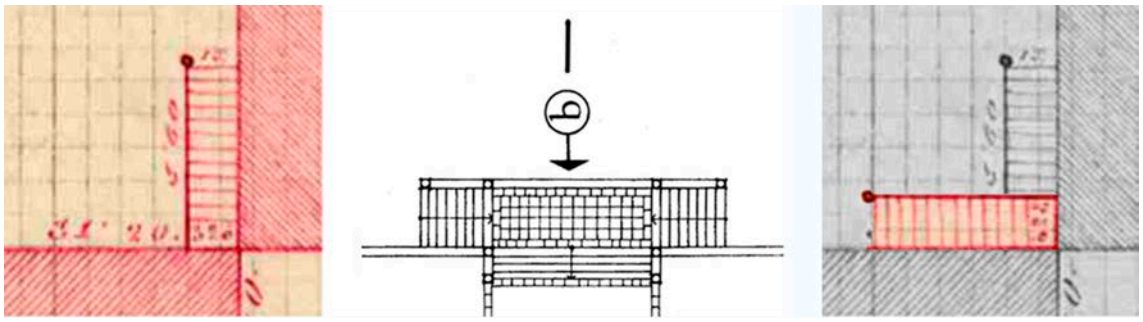


Fig. 361. La Fresneda. Escalera de conexión entre la lonja de la Casa del Rey y el Jardín de los Monjes. Izquierda: disposición de la escalera original en la planimetría de 1862-1868. Centro: estado actual de la nueva escalera construida a mediados del siglo XX, según la dibujó Cervera Vera (1985). Derecha: estado actual de la escalera original (en color) respecto de la representada en la planimetría del siglo XIX.

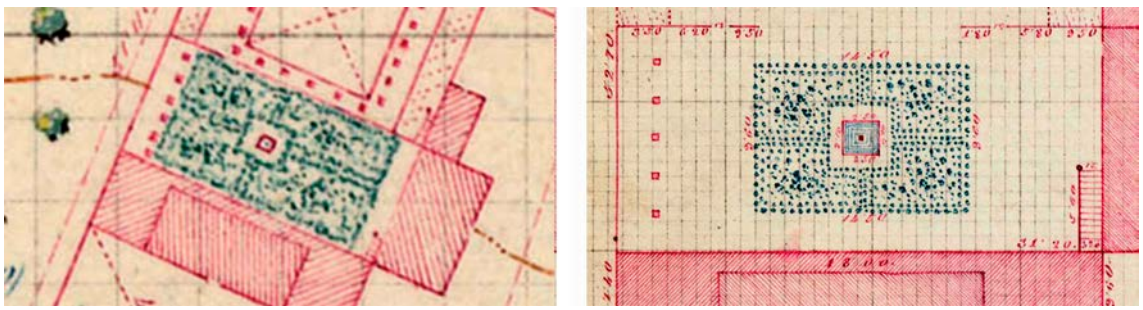


Fig. 362 y 363. La Fresneda. Estado del Jardín de los Monjes en la cartografía catastral del siglo XIX (hoja kilométrica 5H, 1862-1868).

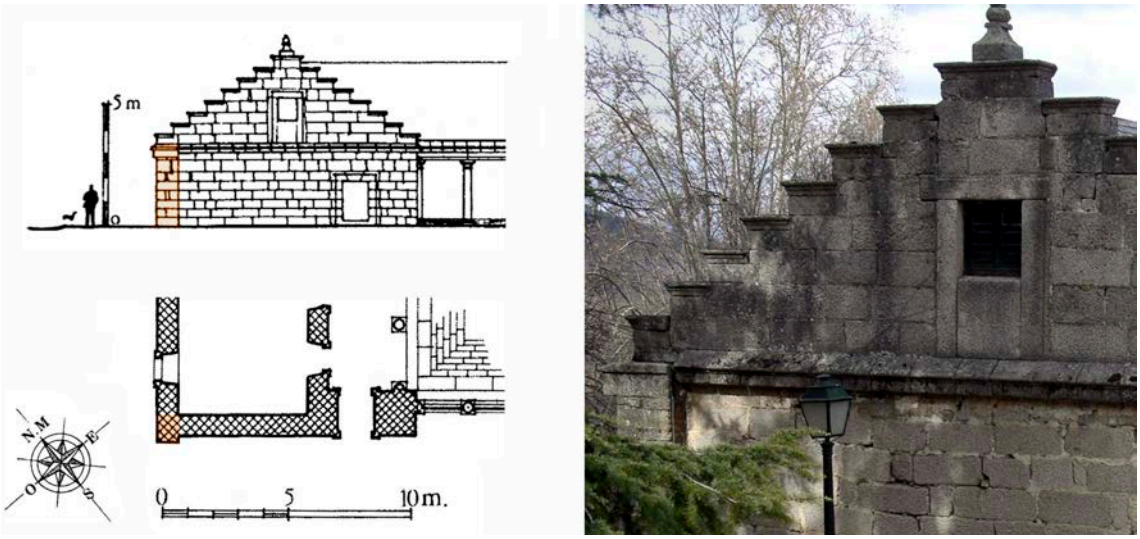


Fig. 364 y 365. La Fresneda. Murete saliente en el ángulo sudoeste de la Casa de los Monjes. Izquierda: fragmento de la planimetría de Cervera Vera, 1985. Derecha: foto de Carlos Martín, 2006.

Para restituir el diseño de los cuadros se cuenta con las dos representaciones de la mencionada hoja kilométrica y las reiterativas descripciones históricas desde el padre Sigüenza hasta Fray Andrés Jiménez, que insisten en su composición tripartita:

> «*El jardín tiene tres quarteles con buenos compartimientos y lazos; en medio de cada uno una fuente, cada una de su manera, con que se alegran y refrescan las plantas*»[360].

El plano de 1862-1868 muestra un diseño muy parecido a los cuadros del Jardín de los Frailes (mejor de los Monjes) del cercano monasterio de San Lorenzo, realizado en las mismas fechas (*ca.* 1565-1578): un rectángulo partido por dos calles perpendiculares que se cruzan en una placeta con fuente baja igualmente rectangular. En el plano general el jardín se alarga hasta ocupar la totalidad de la lonja de forma un tanto asimétrica (fig. 363), pero en la 2lanta pormenorizada se muestra lo que bien pudiera ser la figura primitiva del cuadro central, único conservado hasta entonces, con unas dimensiones de 14,50 x 9,60 m para su contorno (unos 52 x 34,5 pies castellanos) y 2,50 x 2,10 m para la fuente (9 x 7,5 pies castellanos), quizá de tipo bajo como las del monasterio y con surtidor en forma de piña, extremos que son imposibles de apreciar en el detalle (fig. 363); tan sólo faltan por documentar gráficamente los cuadros laterales, que cabe suponer de diseño similar al del centro, aunque de menor tamaño y proporciones sensiblemente alargadas, con sendas fuentes ya desaparecidas en 1764. Si las calles mantenían la simetría axial del conjunto edificado y la debida

[360] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 545. Las referencias de Fray Francisco de los Santos (1657, fol. 117r) y Fray Andrés Jiménez (1764, p. 390, que sólo menciona la fuente central) son prácticamente iguales a la descripción de Sigüenza.

correspondencia con los vanos de acceso desde la Casa de los Monjes y con los pórticos o emparrados laterales, los cuadros sólo podrían disponerse en la forma y dimensiones que mostramos en nuestras recreaciones gráficas de las figuras 366 y 369, en la que recurrimos a la simetría para recomponer las partes no documentadas y a modelos escurialenses para trazar los pormenores de los setos. La conexión entre este jardín y el de la Casa del Rey se realizaba, como ya dijimos, a través de una sencilla escalera adosada al muro de contención de la terraza, quizá duplicada simétricamente en la parte oeste, aunque sólo se ha conservado la del ángulo oriental (figs. 367-368)[361].

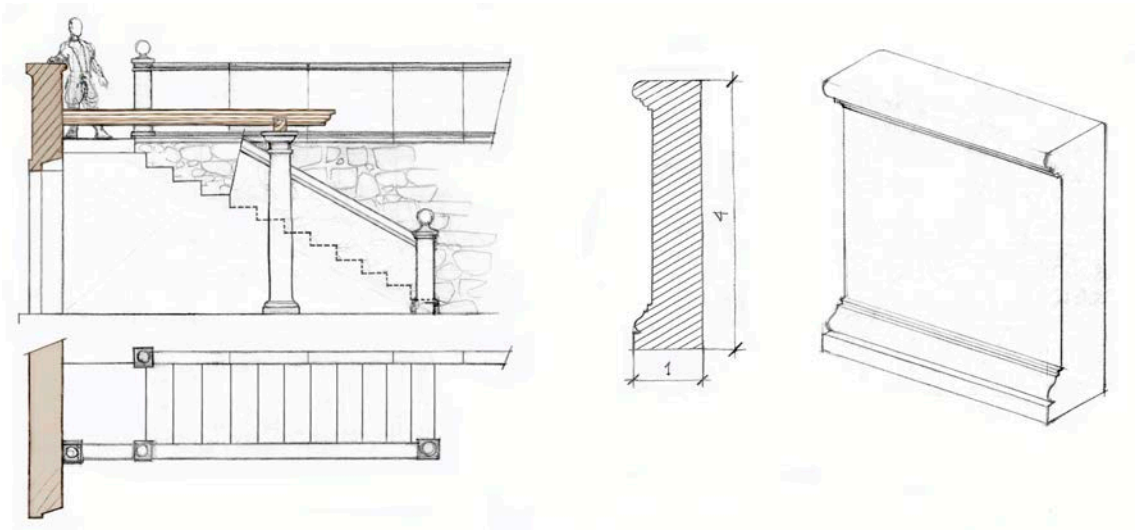


Fig. 366. La Fresneda. Escalera entre el Jardín de los Monjes y la lonja superior. Izquierda: croquis sobre su composición original incluyendo emparrado y acceso lateral. Derecha: sección y perspectiva de un tramo del antepecho antiguo (croquis de elaboración propia, 2020, con las dimensiones en pies castellanos).



Figs. 367 y 368. La Fresneda. Dos vistas de la escalera original entre la Casa del Rey y el jardín de los Monjes (imágenes publicadas por Andrés Magaña en 2006, https://realsitiodelescorial.wordpress.com).

[361] Habría desaparecido antes de 1862-1868, fechas extremas de las hojas kilométricas, y posiblemente se sustituiría por una escalera lateral adosada por el flanco de poniente, todavía conservada.

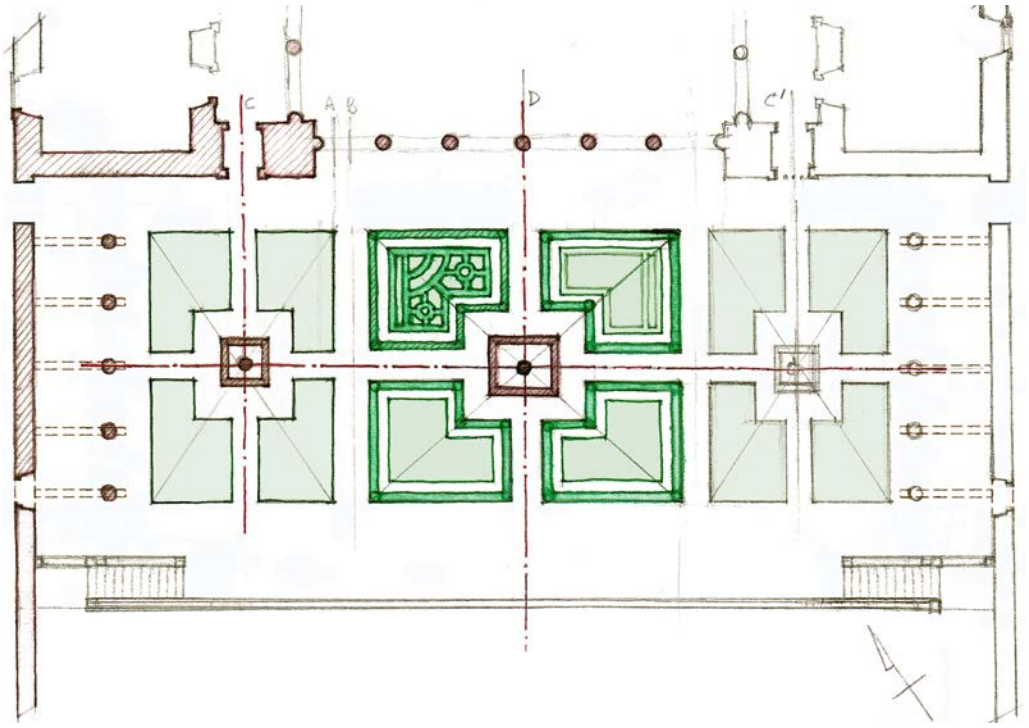


Fig. 369. La Fresneda. Jardín de los Monjes. Croquis sobre su composición original incluyendo, por simetría, emparrados y accesos laterales (elaboración propia, 2020).

En la documentación que publicó Cervera Vera consta que esta escalera fue proyectada por el aparejador Pedro de Tolosa en torno al mes de mayo de 1569 y ejecutada seguidamente por el cantero Baltasar de Alquiza a la vez que el muro al que se adosa y el pavimento de losas de la terraza superior[362]. La obra resuelve el desnivel de 2,40 m en un solo tiro de doce peldaños a lo largo de 4,70 m por 1,52 m de anchura (17 x 5,5 pies), con rellano superior de más de un metro cuadrado (4,5 pies), protegida por antepecho de mampuesto con albardilla de cantería de un pie de grueso y tres plintos rematados en bolas como términos de cada tramo, todo de la misma factura que la escalera de acceso a la Casa de los Monjes, atribuida a Tolosa por Cervera Vera e igualmente ejecutada por Alquiza en las mismas fechas[363]. En el plano detallado de la hoja kilométrica 5H (fig. 386), la escalera no se representa adosada al muro de contención, sino al cerramiento oriental por error del delineante (lo que anularía la funcionalidad del vano antes señalado), aunque coincide en su forma y dimensiones con la pieza conservada.

[362] CERVERA VERA, *La Fresneda...*, p. 83, con referencia documental en AME, Sección Primera, nº 3, vol. 1, *Escritura de concierto entre Fray Juan de Colmenar y Baltasar de Alquiza para labrar y asentar una escalera, una pared y losadura en La Fresneda*, El Escorial, 8 de mayo de 1569, ante Pedro Suárez.

[363] CERVERA VERA, *La Fresneda...*, p. 82.

El antepecho de cantería sobre el muro de separación entre ambas terrazas debió de ser suprimido a mediados del siglo XX, cuando José Luis Aguirre Martos, propietario consorte de La Fresneda, encargó importantes reformas al arquitecto Manuel Cabanyes, entre ellas la nueva escalera central de tres tramos y la ampliación de la casa por ese lado; afortunadamente, se conservan cuatro piezas originales en el zócalo de la edificación auxiliar inmediata, adosada a la Casa del Rey, que permiten restituir su primitivo aspecto, más elaborado en cuanto a molduración y de mayor altura que el pretil reformado por Cabanyes (figs. 370-371). La funcionalidad de la escalera se reduce hoy a dar servicio a la edificación auxiliar mencionada, lo que refuerza la hipótesis de una alteración sobre el primer estado de la conexión entre las terrazas.



Fig. 370 y 371. La Fresneda. Izquierda: escaleras de mediados del siglo XX construidas a partir del proyecto de Manuel Cabanyes. Derecha: detalle del antepecho original de la terraza respecto del establecido por Cabanyes (imágenes de Andrés Magaña García tomadas de https://realsitiodelescorial.wordpress.com).

Frente al jardín tripartito y alzado sobre la lonja de la Casa del Rey, se describe otro jardín formado por alineaciones de tiestos en torno a una fuente de crucero que se prolongaba en cuatro canales hasta abarcar toda la extensión de aquella lonja. Según la conocida descripción de Sigüenza, sobre el jardín inferior

> *... se levanta a la parte de Mediodía un terraplén, con su antepecho, en él se asientan por sus hileras gran cantidad de tiestos o albaqueros llenos de mil diferencias de plantas; de suerte que es como otro jardín movedizo, y en medio sale otra graciosa fuente, que reparte el agua por cuatro canales cuadrados de piedra, que dividen en cruz todo aquel terraplén, que es una cosa de muy alegre vista.*[364]

[364] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 545.

Como vimos, esta pieza de agua con sus regueras en cruz remite a modelos hispano-islámicos como la Fuente de los Leones de la Alhambra (así lo han valorado Ozores Saavedra, Sanz Hernando, Toribio Marín y Undurraga Letelier, ya citados). Otra posible fuente de inspiración podría ser el canal que atravesaba el jardín trasero de la villa de Poggio Reale, que sin duda visitó Juan Bautista de Toledo durante su estancia en Nápoles (1549-1559), pocos años antes de entrar al servicio de Felipe II.

El jardín de tiestos alrededor de esa fuente también se ha considerado un rasgo hispánico, semejante a los «huertos Adonysios» que Juan de Mal Lara describía como «vasos con tierra, en que había muchos claveles y albahacas» en las ventanas de la quinta de Bellaflor, propiedad sevillana de la duquesa de Béjar visitada por el rey en 1570, es decir, diecisiete años antes de que se encargaran centenares de tiestos de diversas formas para La Fresneda[365]. Sin embargo, las alineaciones de grandes vasos de cerámica estaban presentes en los jardines florentinos, romanos o napolitanos de la época, bien conocidos por Juan Bautista de Toledo, en cuyo caso irían asociadas a sencillos cuadros de césped, con o sin bordura de setos, en torno a la pieza acuática central; el hecho de que la disposición de estos tiestos y albahaqueros llamase la atención del padre Sigüenza y autores posteriores –algo que no habría sucedido si se tratara de un uso tradicional hispánico– abunda en la idea de una probable influencia itálica en su composición (nuestras hipótesis gráficas en fig. 372, a partir de la propuesta de localización planteada por Toribio Marín).

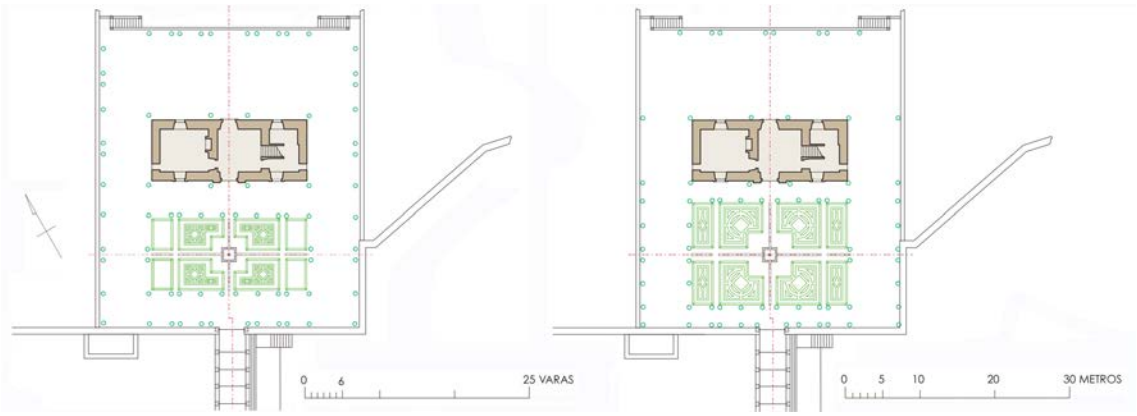


Fig. 372. La Fresneda. Jardín del Rey. Dos posibilidades para el jardín de cuadros y el jardín movedizo frente a la Casa del Rey, con crucero de proporción rectangular o cuadrada (hipótesis de elaboración propia, 2023).

[365] MAL LARA, Juan de, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe...*, Sevilla, 1570 (*editio princeps*), fol. 23r, que trataremos por extenso en el apartado 5.4. Sobre las piezas de cerámica en La Fresneda hay abundante documentación, citada por Luis Cervera en sus diferentes trabajos y por Undurraga Letelier en su tesis.

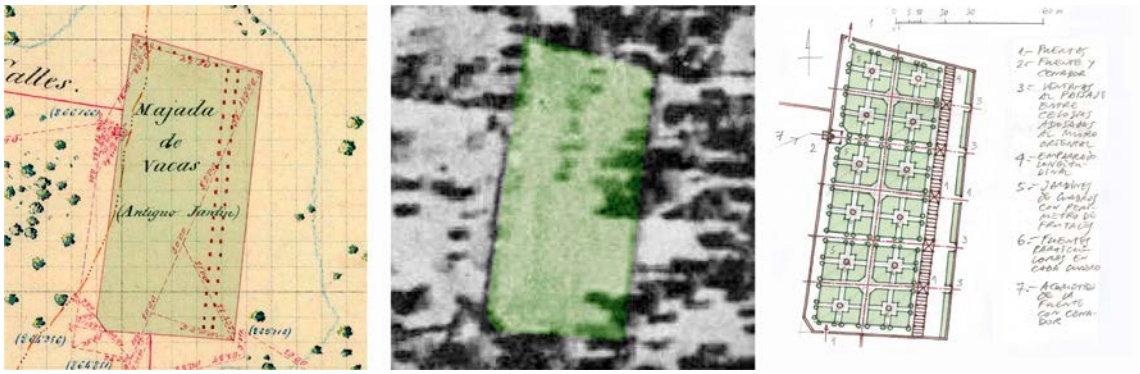
Desde el primer estudio de Luis Cervera, el desaparecido «jardín movedizo» se viene situando en el lado norte de la Casa del Rey, pero Carmen Toribio propone una localización alternativa en la parte opuesta, frente a la portada principal del edificio[366], una opción no excluyente y perfectamente ajustada al espacio jerárquico disponible que, sin embargo, no se refrenda en las descripciones históricas, en las que los jardines del rey y de los monjes siempre se muestran relacionados, y que además coincidiría en tiempo y lugar con el arreglo planteado por el administrador real Juan Bautista de Cabrera a principios de 1568: un túnel de verdor entre el emparrado axial del plantel y la portada del palacete, a modo de «galería armada sobre doce guindos, seis de cada parte y cerrada por lo alto solamente, y al pie de cada guindo una parra que con el tiempo cubriese por lo alto», elemento probablemente no ejecutado por ciertas desavenencias entre Cabrera y la comunidad jerónima[367]. En tal caso, sí podría haberse establecido en esa parte el jardín de crucero y las alineaciones de tiestos descritos algunas décadas después, posibilidad que nos parece más acertada por sus dimensiones, por la privacidad que garantizaba tanto para el rey como para los monjes, por el disfrute de las vistas sobre el plantel y su emparrado y por su mayor apertura hacia el paisaje (frente a la condición cerrada del hipotético jardín propuesto por Cervera), y que no son sino las condiciones propias de una casa de recreo del Renacimiento.

Jardín de la Reina

Al norte de la Casa de los Monjes, distante sólo 170 m, se conserva un cercado de piedra de 400 x 200 pies castellanos de extensión (111,20 x 55,60 m, casi 6183 m^2) que se identifica como «Majada de Vacas» en la hoja kilométrica 5H, pero también como «Antiguo Jardín», del que aún se conservaban restos de una construcción adosada al muro de poniente y un largo emparrado con doble alineación de postes, paralelo al muro de levante, más otro tramo sencillo junto al muro norte (figs. 373-374).

366 TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 756.

367 Sobre la galería arbórea planteada por Cabrera, *vid.* AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 259, fol. 508, *Carta de Juan Bautista de Cabrera al secretario real*, El Escorial, 9 de enero de 1568 (citado por UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 209 y n. 248).



Figs. 373, 374 y 375. La Fresneda. El Jardín Grande o Jardín de la Reina en la cartografía catastral de 1862-1868 (todavía con el emparrado), en el fotograma aéreo de 1946 (IGN / CECAF) y en nuestra hipótesis gráfica de 2022.



Fig. 376. La Fresneda. Jardín Grande o Jardín de la Reina. Hipótesis gráfica del arreglo del jardín con sus elementos documentados o conservados (croquis de elaboración propia, 2023).

Considerando la información de archivo y trasladando las mediciones proporcionadas por Toribio Marín al contorno actual de la cerca[368], no muy diferente

[368] La propuesta en TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 810 a 812.

del cartografiado en 1862-1868, se revela con claridad la geometría básica de aquella primitiva huerta de Alonso Osorio transformada en *hortus conclusus* por voluntad de Felipe II: un recinto aproximadamente rectangular de proporción doble, un componente delimitador (el emparrado) que reduce en una cuarta parte la anchura disponible, un elemento destacado en el muro de poniente (la construcción parietal) que determina un eje en la tercera parte de su longitud, varios huecos a intervalos similares en el tercio central del muro opuesto (posibles aperturas al paisaje) y otros dos en los lados cortos con función de puertas. Trazando los ejes correspondientes a estos elementos y condiciones se obtiene un diseño regular con dos grandes cuadros de 120 pies de lado (33,36 m) y dos áreas adicionales que los completan a norte y sur más un posible arriate junto al muro de levante, ambas partes separadas por el emparrado longitudinal. Dadas sus grandes dimensiones, los cuadros tendrían doble división cuatripartita, con porciones menores de 26 pies de lado que a su vez se subdividirían en un nuevo esquema de crucero, quizá con fuente central, plantados con diversidad de especies, rodeados o atravesados por calles de diez, ocho y cuatro pies de anchura según su rango e hileras de arbolado frutal en las principales; los muros estarían coronados por almenas decorativas (como se aprecia aún en el tramo noreste) y revestidos por un sencillo esgrafiado con imitación de sillares (del que se conservan algunos fragmentos en el muro sur: fig. 352) o cubiertos de espalderas con plantas trepadoras, interrumpidas por los diferentes vanos del muro oriental y por el cenador bajo chapitel de pizarra que cobijaba la fuente del lado oeste, a su vez formado por celosías con el mismo tipo de enredaderas, según se acredita en la documentación conservada.

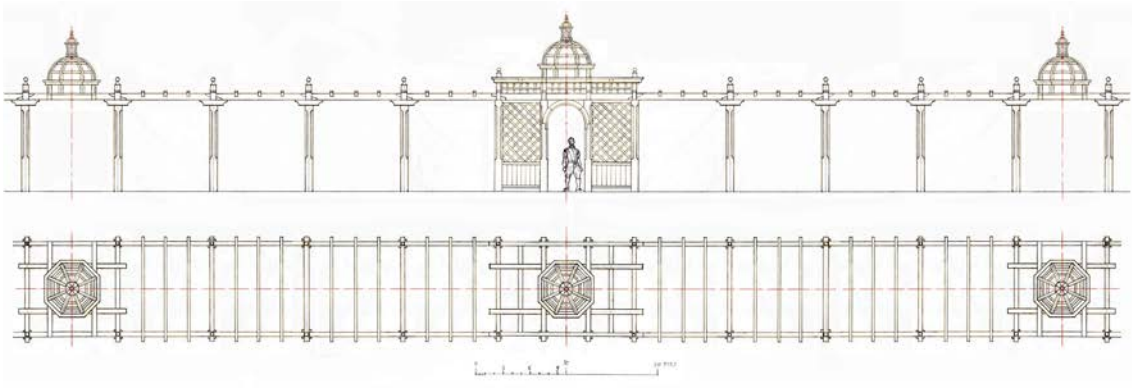


Fig. 377. La Fresneda. Jardín de la Reina. Recreación del tramo central del emparrado con tres de las cúpulas de madera rematadas en linternas (elaboración propia, 2023).

El emparrado principal no estaría formado por los 44 postes que constan sumariamente en la hoja kilométrica, sino por los documentados en enero 1587, un total de 66 pies derechos de madera de castaño, con sus correspondientes zapatas y

vigas o carreras, que se encargó de labrar el carpintero Pedro Flores[369]. Considerada la longitud del jardín en esa parte, la modulación del emparrado se ajustaría a un ritmo de nueve tramos de 10 pies por cada cuadro mayor y sus cruces con las calles principales quedarían señalados por estructuras más robustas para sustentar hasta «seis cupulitas con sus linternillas»[370], la central reforzada con cuatro paneles de celosía (suponemos dos por cada flanco), todo ello pintado de verde por Rodrigo de Holanda en el mismo año. Ofrecemos nuestra recreación gráfica de este jardín en las figuras 375 a 377.

Jardín de la Isla

El Jardín de la Isla era sin duda el más interesante de la propiedad, rodeado de una gran extensión acuática, con panorámicas hacia la arboleda en todas direcciones, vista preferente hacia la mole del Real Monasterio y un recorrido laberíntico para acceder al cenador central: isla, mirador, jardín-laberinto y refugio de placer en medio de las aguas, sin otra posibilidad de acceso que una pequeña embarcación de servicio. La prosaica pasarela de piedra llegaría mucho después para romper el encanto del aislamiento, pero, hasta entonces, este jardín-isla fue un componente tan destacado del lugar que ningún autor coetáneo se resiste a describirlo.

En 1586, Federico Zuccaro tan sólo se refiere a «los dos grandes estanques en medio de uno de los cuales vemos un jardín muy artificioso» en la cercana y «bella Fresneda»[371], pero ocho años después fue descrito con mayor detalle por Juan Alonso de Almela:

> *... un muy hermoso y deleitable jardin quadrado hecho de piedra picada berroqueña todos los lados de su quadro con muchos azulejos por las paredes de dentro y tierraplenado que cabe de sembradura una fanega con sus barias plantas y flores y parrales como los del combento hecho y cercado por todos sus paseos de parte de dentro que hazen un hermoso*

[369] Los pormenores del contrato con el carpintero en RBME, XI-12, *Comunicación de Melchor de Brizuela y Antonio de Villacastín al contador Gonzalo Ramírez sobre la obligación de Pedro Flores de hacer la armadura para las parras del jardín de La Fresneda*, El Escorial, 23 de enero de 1587, con la correspondiente certificación del pago en RBME, XI-19, *Cuentas libradas por Tomás de Paz, pagador, al carpintero Pedro Flores por 66 pies con sus zapatas y carrerías de madera de castaño para los parrales de La Fresneda*, El Escorial, 1588.

[370] Sobre el acabado de la estructura, *vid.* RBME, XI-8, *Cuentas libradas por Tomás de Paz, pagador, sobre pagos al pintor Rodrigo de Holanda por pintar de verde los parrales de madera de castaño en el jardín grande del parque de La Fresneda, seis cupulitas con sus linternillas y cuatro paños de celosía*, El Escorial, 1587.

[371] ZUCCARO, *Ragguaglio dell'Escuriale...*, fols. 62r a 79r.

laberinto y enmedio de el un graçioso çenador de madera çercado y cubierto de barias hiervas[372]

Por ello, un espacio comparable a los míticos jardines del Génesis: «lugar çierto de grande regalo y contento y en suma digo que se presenta a el entendimiento uno como paraiso terrenal»[373].

A su vez, en 1605 lo describía Sigüenza al tratar del tercer estanque:

En medio de él se hace una isla cuadrada de cien pies por cada lado, con sus antepechos y asientos de piedra labrada. En el centro de la isla, un cenador cubierto con su maderamiento y chapitel de pizarra. Las paredes, de enrejados o celosías de madera, entretejidos granados, avellanos, parras, jazmines y madreselvas. Al derredor del cenador está levantado un intrincado laberinto, con sus calles revueltas, que como son las paredes algo altas, tejidas de ligustros y otras plantas, que las dejan enredadas y fuertes, hacen dificultosa la salida a quien osa entrar en ellas sin el hilo de Ariadna[374]

En parecidos términos se expresaba Fray Francisco de los Santos en 1657, pero, además, documentando la ausencia de la pasarela de piedra y mostrando la composición del terreno como verdadero jardín de cuadros y no como laberinto en torno al cenador:

Alrededor dél se divide en calles, la isleta, tan rebueltas, y intrincadas, que parece laberinto. Texense en los enrejados, las yervas odoríferas y plantas; ayudan mucho los quadros, con sus lazos curiosos, y compartimientos, a dificultar al gusto, la salida de aquel iardin [...], aqui se entra con un barco, que da ocasion gustosa, con sus remos, a andar todo lo que se explaya el agua[375].

Es importante destacar la diferencia entre un verdadero jardín en forma de laberinto y un jardín de cuadros con trazado de lazos y compartimientos que *parece* un laberinto, pues proporciona la clave para recrear el aspecto de este peculiar jardín-isla.

Todavía en 1764, Fray Andrés Jiménez lo describía con las mismas palabras que sus predecesores, pero actualizándolas con la novedad de la pasarela, insistiendo en la estructura del jardín de cuadros, la inserción de los parrales y doble número de soportes que los conservados:

---

372 ALMELA, *Descripción de la octava maravilla...*, fols. 230rv.

373 ALMELA, *Descripción...*, p. 230v.

374 SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 547.

375 DE LOS SANTOS, *Descripción breve...*, fol. 118r.

... y en el centro de la isla un cenador, cubierto con chapitel de pizarras, que carga sobre ocho colunas y en los interválos sus rejas de madera, pintadas de verde, en que están entretexidos rosales, jazmines; y otras flores haciendo hermoso acompañamiento. Por el contorno del cenador, jardines; y en sus quadros y compartimientos se miran curiosos lazos, y flores de suavísimo olor, que junto con las calles que se forman de frondosos emparrados, todo circundado de agua, hace una vista en gran manera deliciosa. Entrase en esta Isleta por un puente de piedra con antepechos bien labrados[376]

Antonio Ponz ofrecía la misma descripción en 1777, antepechos incluidos, y es coincidente con las imágenes conservadas hasta mediados del siglo XIX[377].

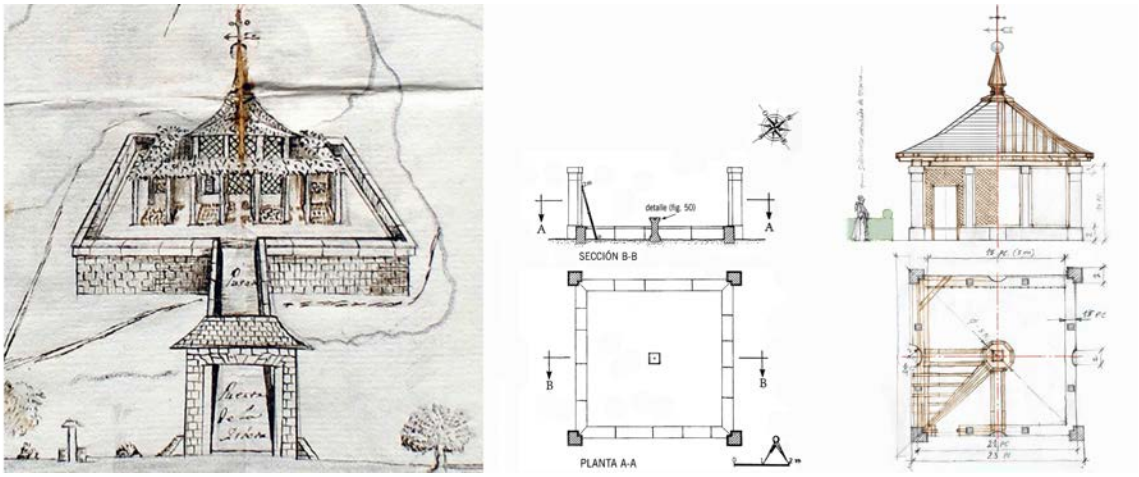


Fig. 378, 379 y 380. La Fresneda. Jardín de la Isla y cenador. Izquierda: dibujo de *ca.* 1671-1674 (detalle). Centro: planimetría de Cervera Vera, reordenada (1985-2003) sobre los restos conservados. Derecha: hipótesis sobre el cerramiento de enverjados y el chapitel de carpintería a partir de la documentación conocida (croquis de elaboración propia, 2020).

De estos testimonios y de los importantes restos pétreos conservados se puede inferir el aspecto de este jardín singular con cierto grado de detalle: una isla cuadrada de 126 pies de lado (35 m o 1225 m^2 de superficie), pretiles labrados a picón en sillería de granito y decorados con azulejería en su cara interna y bancos adosados de trecho en trecho, un paseo perimetral enlosado, de cinco pies de anchura (1,39 m), como límite de un terrado de 110 pies de lado (30,58 m) y posiblemente distribuido en ocho cuadros tras el emparrado, de 18 pies de lado cada uno (5 m) entre cuatro calles de la misma anchura que el paseo perimetral, de acuerdo con la superficie total del terreno y

[376] JIMÉNEZ, *Descripción...*, pp. 391-392. La diferencia en el número de soportes podría deberse a un error del autor o a su desaparición con el paso de los años; en este segundo caso, cabría situarlos en los tramos medios de los lados del cenador, entre los pilares prismáticos conservados, y con un número total de doce, según se deduce del dibujo dieciochesco.

[377] PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España*, t. II, carta VI, pp. 240-241.

el módulo de 18 pies marcado por las dimensiones interiores del cenador, soportado por cuatro pilares de granito en las esquinas y otros ocho intermedios, a razón de dos por cada lado, de menor sección y ya desaparecidos (figs. 378 a 380).

Las imágenes más antiguas de esta isla y su cenador, aun con sus evidentes defectos de proporción y escala, permiten verificar lo anterior y conocer el aspecto del cerramiento de cantería y carpintería del pequeño edificio, incluido el chapitel empizarrado con remate en veleta de forja, todo lo cual se muestra en nuestra restitución gráfica (fig. 381), en las que el diseño jardinero se extrae del repertorio de Serlio excluyendo laberintos. También procede de Serlio nuestra segunda interpretación (fig. 382), con el verdadero laberinto propuesto por Toribio Marín[378], perfectamente adaptado a las proporciones y componentes de la isla, aunque no coincida con la literalidad de los testimonios.

Así considerado, el jardín-isla de La Fresneda seguiría principios compositivos comparables a los del Patio de los Evangelistas (fig. 383), ambos con idénticos límites cuadrados, parecida modulación y edificación centralizada, aunque con mayor superficie en el claustro monacal (unos 160 pies en cuadro, o 44,5 m, casi 2000 m^2 frente a los 1225 m^2 de La Fresneda) y mayor número de piezas de jardín (16 cuadros de unos 30 pies de lado, o bien 8,34 m, incluyendo los acuáticos), y con los respectivos componentes dispuestos en orden diferente desde el centro a los extremos: en el claustro se sigue la secuencia templete-estanque-jardín-pórtico mientras en el jardín-isla la secuencia sería templete-jardín-pórtico-mirador-estanque, aceptando las equivalencias templete-cenador y panda porticada-emparrado. Las diferencias no sólo serían cuantitativas en extensión y número de cuadros, sino también cualitativas en la coincidencia viaria de los ejes que se observa en el Patio de los Evangelistas frente a la disociación entre ejes y calles que cabe suponer en el jardín-isla (donde serían tangentes al cenador central, como en Cadalso de los Vidrios)[379], así como en el carácter cerrado, severo y monumental del primero respecto de la apertura y amable rusticidad del segundo.

[378] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua*, pp. 240-241.

[379] Esta disposición es una constante en el trazado de las plazas mayores hispánicas, con el arranque de las calles situado en uno o dos lados de los cuatro ángulos, frente a las plazas itálicas, con los arranques viarios situados en el centro de cada lado y, por tanto, coincidentes con los ejes de simetría del recinto.

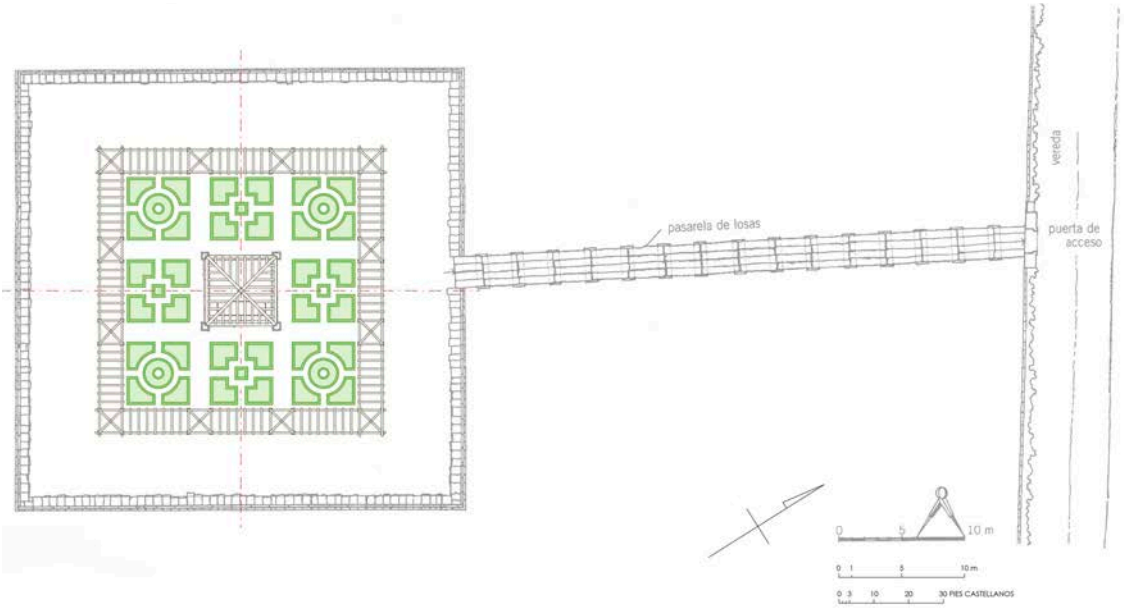


Fig. 381. La Fresneda. Jardín de la Isla. Hipótesis sobre un jardín de cuadros entre el emparrado y el cenador según lo documentado en el dibujo de *ca.* 1761-1764 (elaboración propia de 2020, sobre planimetría de Cervera Vera de 2003).

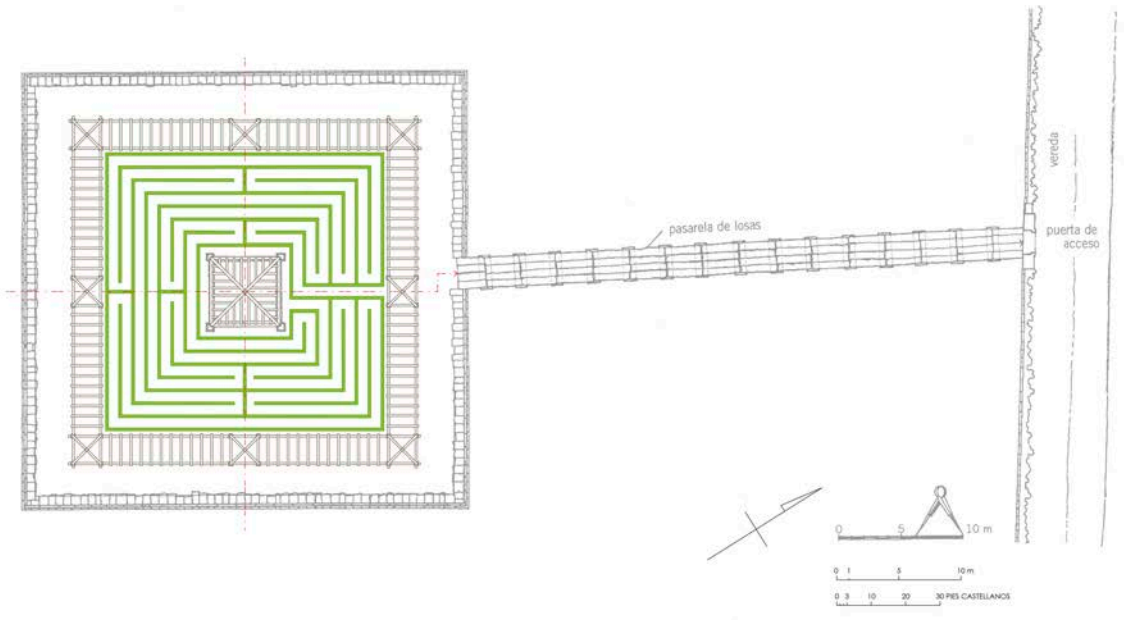


Fig. 382. La Fresneda. Jardín de la Isla. Hipótesis acerca de un laberinto de diseño serliano en el mismo espacio (elaboración propia de 2020 sobre planimetría de Cervera Vera de 2003 y propuesta de Toribio Marín de 2015).

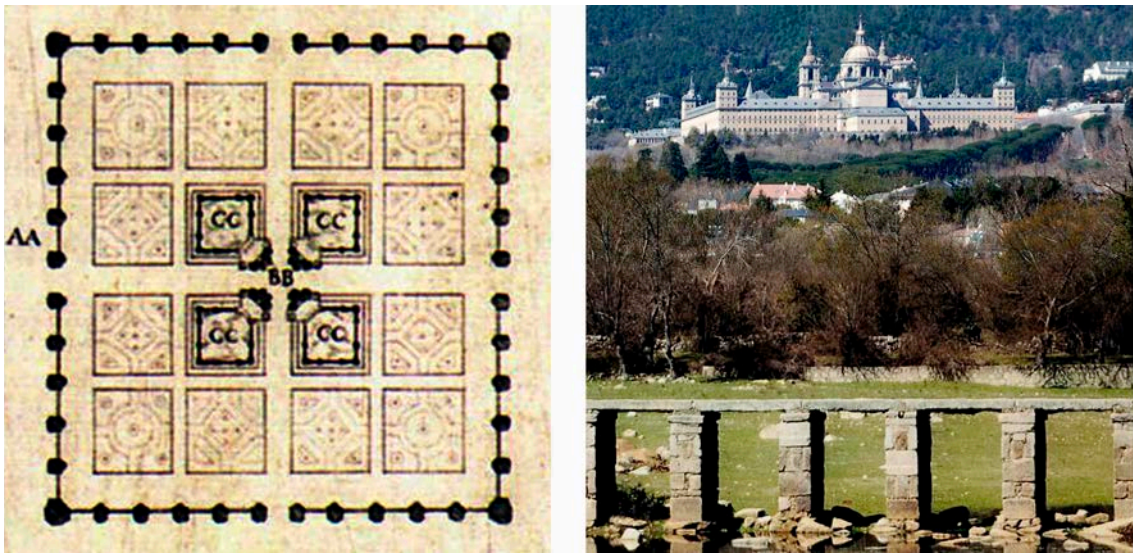


Fig. 383 y 384. Izquierda: composición del Patio de los Evangelistas en el grabado de Perret (1587). Derecha: vistas del monasterio de El Escorial desde las inmediaciones de la isla (foto de José Javier Martín Esparza, abril de 2008, disponible en https://.www.flickr.com, fragmento).

En cuanto a sus vínculos con el entorno, son muy evidentes en forma de panorámica sobre las arboledas circundantes y en dirección al monasterio, con la mole escurialense destacada en su teatro natural como fondo de las vistas hacia el oeste, conectando visualmente la isla con el enorme edificio filipino por su fachada residencial (fig. 384), precisamente aquella que alberga el Patio de los Evangelistas y el palacio del rey como miembro avanzado sobre sus propios jardines en terraza, con la misma relación entre casa suburbana del *otium* frente a casa urbana del *negotium* que se reconoce en El Bosque de Béjar y otras creaciones de recreo hispánicas[380].



Fig. 385 y 386. Vista de La Fresneda en la perspectiva del Real Monasterio correspondiente al Séptimo Diseño de Juan de Herrera, 1587 (disponible en el sitio web de la BNE/BDH, signatura 28847).

[380] El monasterio resulta omnipresente desde La Fresneda, con parecidas panorámicas en el entorno de la casa y el Estanque del Neptuno, desde la isla o desde los diques de los estanques mayores.

Como sucede en esos mismos ejemplos, el vínculo es recíproco: La Fresneda también formaba parte de las vistas escogidas desde el monasterio y su casa real, quizá de forma menos llamativa que su inversa, pero igualmente señalada en algunas fuentes iconográficas, como la perspectiva general del conjunto escurialense mostrada en el Séptimo Diseño de Juan de Herrera, grabado por Pedro Perret en 1587 (figs. 385-386) y en sus secuelas, o la de Pedro Villafranca Malagón de 1657. Esta valoración del paisaje, de carácter estético tanto como simbólico, otorga a la isla una función de mirador perfectamente compatible con el carácter centrípeto de su intrincado centro. Toribio Marín llama la atención sobre tal dualidad de funciones, que considera contradictorias:

> *De manera sorprendente, a pesar de que desde la isla se gozaba de las incomparables vistas de la sierra y del Monasterio, cuya silueta se vería elevada recortándose sobre la montaña, parece que se cerraba hacia su entorno, quedando extrañamente en el centro de un jardín formado por emparrados y calles. El agua y la plantación propiciaban el total aislamiento de la estructura. Sólo el empleo del laberinto [...] como forma metafórica o quizás la referencia a la Isla de Citerea pueden ofrecer una explicación a tan curiosa composición.*[381]

En realidad, la distribución registrada en la iconografía –particularmente el dibujo dieciochesco– permitía la doble función de mirador y de espacio aislado y recogido: un paseo perimetral sin obstáculos para contemplar el entorno daba paso al núcleo laberíntico de la isla, con las sucesivas barreras del emparrado, el jardín de cuadros y el cierre de celosías del cenador, cubierto de aquellos «granados, avellanos, parras, jazmines y madreselvas» que garantizaban la intimidad de sus discretos visitantes.

El tema del jardín-isla, con o sin cenador central, es casi un tipo que Toribio Marín ha estudiado a partir de ejemplos que se pueden relacionar con La Fresneda, como la isla del *Lacus Nemorensis* o la mítica isla de Citera, muy difundida en el Renacimiento gracias a la *Hypnerotomachia Poliphilli* (1499). Cabe mencionar aquí un par de ejemplos ibéricos coetáneos, como la pequeña isla cuadrada y su cenador octogonal en El Bosque de Béjar, no documentada hasta 1591-1592, pero probablemente construida en 1566-1567 (en cuyo caso podría aventurarse una posible influencia del sencillo ejemplar bejarano sobre la versión más compleja y «mejorada» del jardín-isla de La Fresneda, no construida hasta 1580-1583), y la isla-cenador de la Quinta das Torres en Azeitão, Portugal, *ca.* 1570, no obstante adscrita por diversos autores a la

[381] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 670.

órbita de influencia del jardín mogol (en nuestra opinión, incierta y sobrevalorada)[382]. Entre los ejemplos del ámbito francés y flamenco se puede mencionar el jardín-isla del estanque de Fontainebleau, si bien de construcción posterior a La Fresneda (dataría de *ca.* 1594-1595)[383], y la isla poligonal frente al palacio de Prinsenhof en Gante, Bélgica, originalmente una *motte* defensiva asociada al conjunto palaciego cuyo ajardinamiento se ha documentado en 1465 (algunos de estos ejemplos la en figura 387).

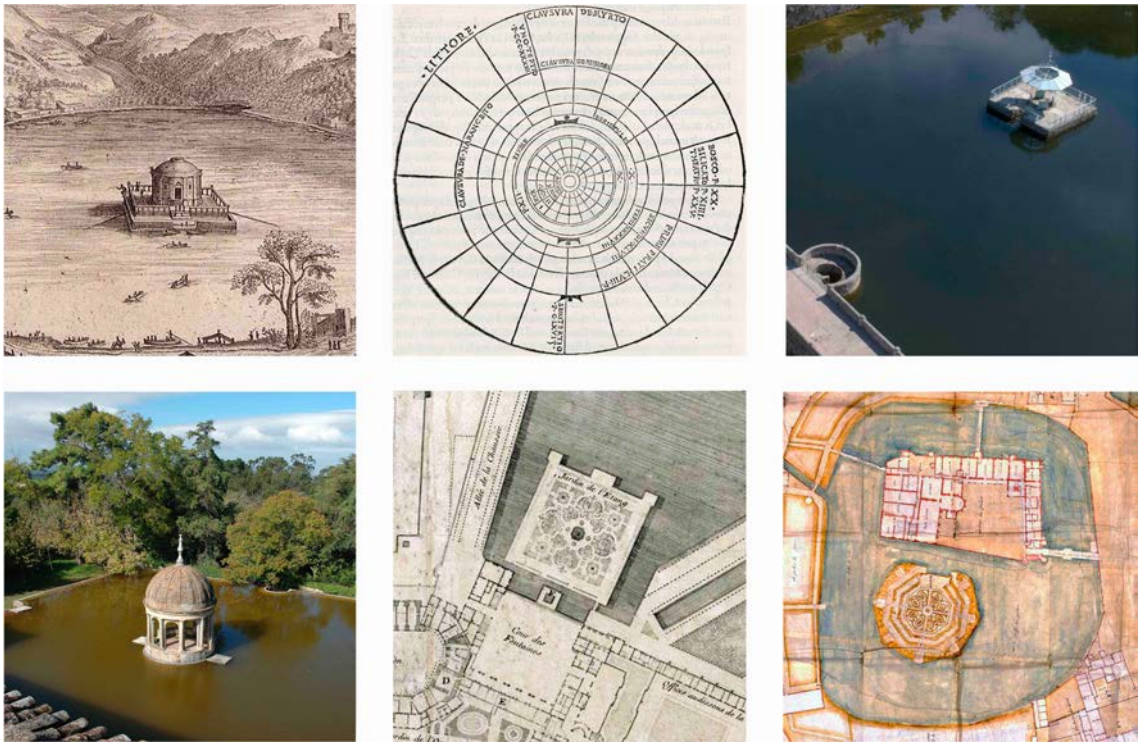


Fig. 387. Islas, jardines y cenadores en el Renacimiento europeo: 1. Isla del *Lacus Nemorensis*; 2. Isla de Citera en *El sueño de Polifilo* (1499); 3. Isla y pescador-desaguadero en el estanque principal de El Bosque de Béjar (*ca.*1567-1592); 4. Isla-cenador en la Quinta das Torres de Azeitão (*ca.*1570); 5. Isla ajardinada en el gran estanque de Fontainebleau (*ca.*1594-1595); 6. Isla-jardín del Prinsenhof en Gante, 1465 (plano de 1646).

De esta diversidad de jardines, planteles, huertos y «tejidos» en espaldera se ocupaban varios jardineros cuyos nombres constan en el registro de archivo. El primero de ellos y, sin duda, su principal artífice, fue Fray Marcos de Cardona entre

[382] Sobre esta cuestión, *vtd.* CASTEL-BRANCO, Cristina, *Os Jardins dos Vice-Reis. Fronteira*, Oceanos, Alfragide, 2008, pp. 19 a 27.

[383] El jardín-isla de Fontainebleau, de unos 52 m de lado, se hizo por iniciativa de Enrique IV a comienzos de su reinado, con proyecto a cargo del arquitecto y jardinero Claude Mollet y ejecución en torno a 1594-1595, finalmente demolido en 1713 con motivo de una reforma de Luis XIV, según JESTAZ, Yvonne, *Henri IV à Fontainebleau. Un grand bâtisseur*, ArtLys, Versalles, 2002. Desconocemos si Mollet tuvo en cuenta el precedente de La Fresneda, construido en la década anterior.

1562 y 1567, pero su labor fue continuada por otros a lo largo del siglo XVI: Juan López, fallecido en 1572; Agustín Bonnet y Cristóbal Luis, documentados en 1588-1589; y Diego Gallego, que también era jardinero del «Patio Real» en los años finales de la centuria[384].

El parque y sus calles arboladas

El núcleo arquitectónico y sus diferentes espacios de jardín se rodeaban de amplias extensiones pobladas de árboles con tratamiento adehesado, fresnos en su mayor parte –de ahí el topónimo histórico de la propiedad– y otras especies hidrófilas o de ribera como sauces, bardagueras, mimbreros, álamos y olmos, pero igualmente en plantaciones intensivas, a modo de bosques para caza y aprovechamiento forestal con los ubicuos fresnos acompañados de robles, castaños y hayas, aquellas frescuras y arboledas en torno a las casas que describía Fray José de Sigüenza donde «unos son frutales, otros no más que para bosque y verdura, todos repartidos por su orden»[385]. Este parque y bosque quedaba atravesado por varias calles de acceso desde el exterior y de conexión entre sus partes, flanqueadas por hileras de olmos y en algunos casos, además, por estructuras de carpintería: los «tejidos y enrejados» que marcaban las lindes, es decir, espalderas de celosías realizadas con madera de castaño o roble para los postes y verguilla de fresno, mimbre, sauce o taray para los enverjados «donde se enredan rosales, ligustros, jazmines y mosquetas, y otros arbustos olorosos y de apacible vista, haciendo antepechos y paredes verdes de mil matices de colores», de nuevo según Sigüenza[386].

Desde la creación de La Fresneda en 1563-1598, o incluso antes, desde 1562, su viario interno quedaba determinado por las dos referencias con valor urbano a las que se vinculaba: la villa de Madrid, ascendida a Corte poco antes, y el cercano monasterio de San Lorenzo, también de reciente fundación y en pleno proceso constructivo. Esta posición intermedia explica la presencia de una vía de conexión entre ambos extremos

[384] 1572. RBME, II-160, sobre solicitud de pensión por parte de la viuda de Juan López, jardinero de La Fresneda, en 1572; RBME, 1588-1589, XI-35, El Escorial, 1588-1589, sobre cuenta que daba Matías Romano sobre diversos asuntos, entre ellos la petición de aumento de salario presentada por Agustín Bonnet, jardinero de La Fresneda; RBME, XI-31, El Escorial, 1589, sobre diversas compras de plantas consignadas por el pagador Tomás de Paz, entre ellas los «125 claveles dorados y encarnados» que Cristóbal Luis compró en Leganés, destinados a los jardines de La Fresneda; RBME, XIV-15, *Memorial del jardinero del Patio Real y de La Fresneda*, Diego Gallego, pidiendo ayuda por enfermedad en 12 de julio de 1597, con respuesta positiva de Juan Ramos de Velasco del 14 de agosto de 1597.

[385] SIGÜENZA, *La fundación...*, p. 545.

[386] *Ibidem*.

que atraviesa la propiedad, tangente a la Casa de los Monjes, como parte del camino carretero que los reyes utilizaban en sus desplazamientos entre el Real Alcázar madrileño y el palacio escurialense (no olvidemos la función de El Escorial como residencia regia), y que se encontraba convenientemente arbolado con dobles hileras de olmos en los tramos más cercanos al monasterio y a la granja, de trazado rectilíneo: la «calle de olmos» descrita por Sigüenza, nunca concluida (figs. 388 a 390). Es probable que esta calle se proyectase como una sola vía entre el monasterio y La Fresneda y, a la vez, como etapa final del camino desde Madrid, pero la preexistencia de la aldea de El Escorial obligaba a interrumpir su continuidad, separando dos tramos de la vía de variable longitud (1100 m el más occidental y 852 m el más oriental). La esclarecedora descripción del padre Sigüenza permite confirmar la consolidación de este paseo arbolado desde los tiempos de su fundador y las mismas cualidades mostradas en la iconografía y la planimetría conservadas:

> *Desde estas puertas que digo que cierran esta plaza* [del Monasterio], *a la parte de Levante, se entra en una calle larga, de espesos olmos, tan nivelados y puestos a compás, que no se ve una mella, haciendo dos hileras por cada banda, y llega hasta el pueblo, un cuarto de legua, y un poco antes se remata haciendo una plaza, que está coronada de los mismos olmos, y allí una fuente de piedra que la refresca. La sombra de los árboles y la frescura del agua es gran alivio a los que suben y bajan cada día, cuando los Reyes vienen los veranos a gozar de su Casa. [...]. Saliendo de este pueblo, tornamos de allí a poco trecho a entrar en otra calle de olmos, que responde por sus niveles y miras con la primera, sin faltar un punto, y se va continuando por otros mil pasos, hasta llegar por su llanura a la puerta de la dehesa de la Fresneda*[387]

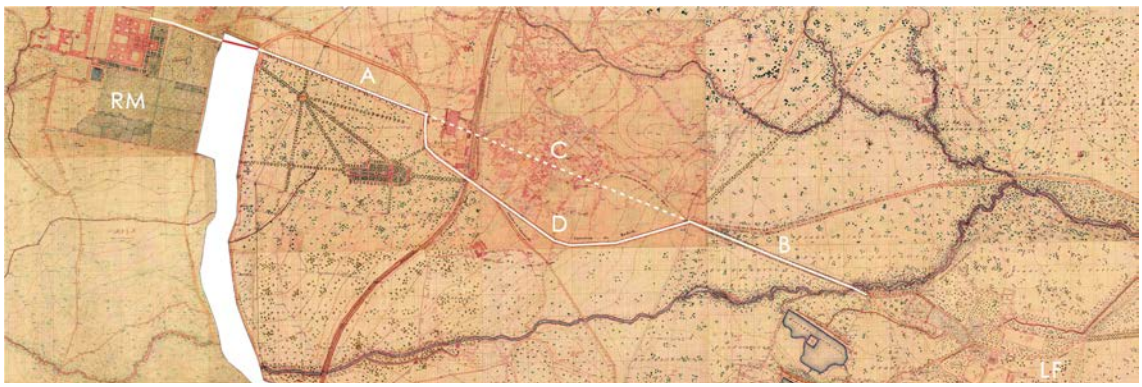


Fig. 388. El Real Monasterio (RM) y su conexión viaria con La Fresneda (LF). La línea blanca continua señala el recorrido actual (A-D-B) y los tramos de la "calle de olmos" que conservan su alineación rectilínea (A y B); la línea blanca discontinua (C) marca el tramo recto no verificado; la línea continua curva, a modo de *by-pass* (D), señala el trazado actual entre los tramos rectos (fuente: IGN, mosaico de hojas kilométricas; las áreas vacías corresponden a partes perdidas o no cartografiadas).

[387] SIGÜENZA, *La fundación...*, pp. 541 y 543.

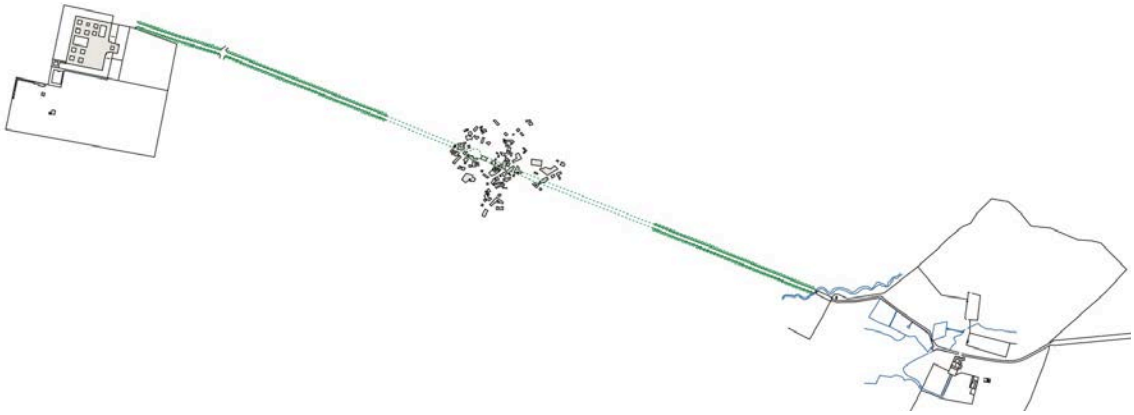


Fig. 389. Representación esquemática de la "calle de olmos" entre La Fresneda y el Real Monasterio, reducida a dos tramos distales por la preexistencia de la aldea de El Escorial (elaboración propia, 2023, a partir de la planimetría de las hojas kilométricas de la figura anterior).



Fig. 390. Tramo oeste de la calle de olmos entre La Fresneda y el monasterio, coincidente con lo descrito por Sigüenza (fragmento del Séptimo Diseño de Juan de Herrera, 1587, BNE/BDH).

Otras vías de la propiedad comunicaban el núcleo edificado con la red caminera preexistente y en sus extremos se construyeron los correspondientes accesos y portadas, conocidos en la documentación por sus nombres de Puerta del Registro (al oeste) y Puerta de la Parra (al este), posiblemente dotada de una escalera de caracol y ligada a otro tramo recto del camino flanqueado por dobles hileras de árboles, según se aprecia en la cartografía catastral de 1862-1868 (hoja kilométrica 5H)[388]. Otras puertas secundarias se abrieron en sendos puntos de la cerca: la Puerta de los Antolines (por el prado del mismo nombre al que daba acceso) y la Puerta del Puente de Piedra, junto al segundo puente sobre el río Aulencia, aguas abajo del primero y más próximo a la Puerta del Registro[389].

[388] Este tramo no consta en las descripciones de Sigüenza u otros autores y podría tratarse de una ampliación o renovación del siglo XVIII, cuando se trazaron y plantaron varias calles arboladas en torno a la Casita de Abajo de El Escorial, o incluso del siglo XIX.

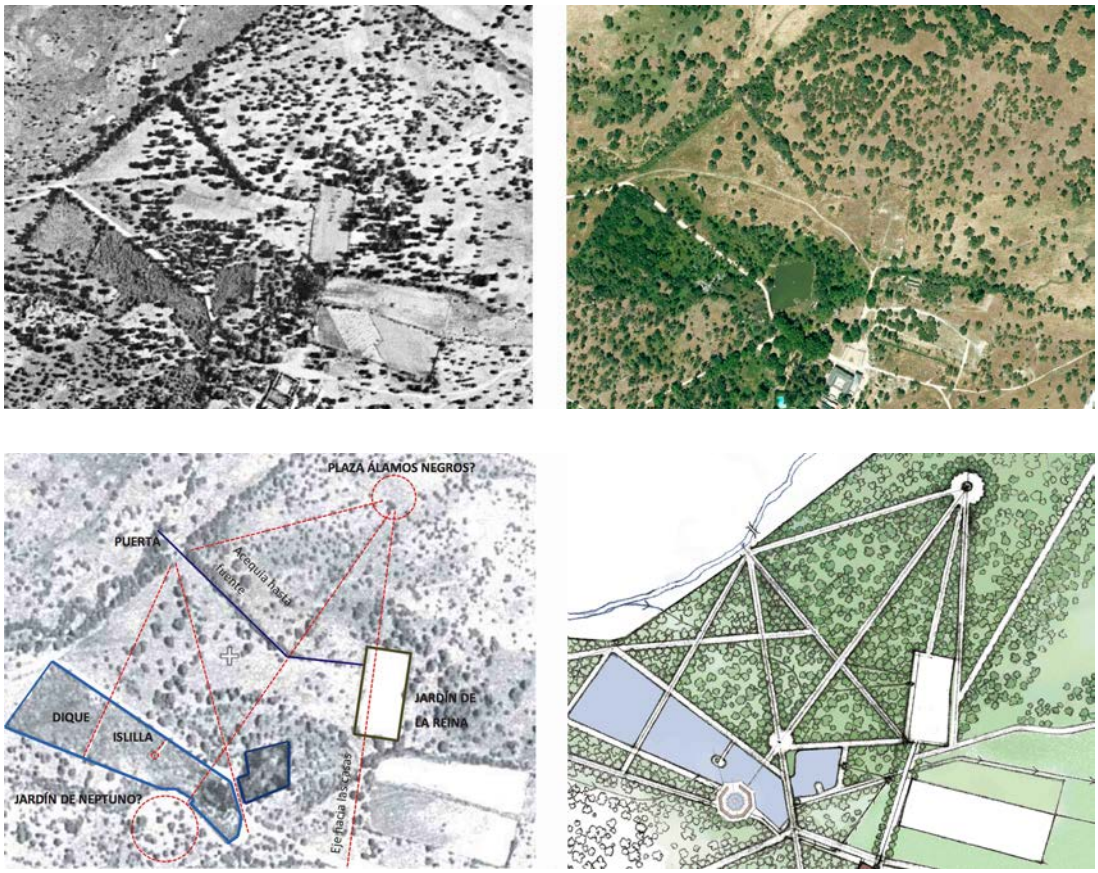
[389] Algunos de los nombres históricamente documentados no coinciden con los actuales: a la Puerta del Registro se la conoce hoy como Puerta de la Reina y al puente inmediato se le nombra como Puente de la Reina o del Secreto.

Las puertas, las casas y otras estructuras de fábrica quedaban conectadas mediante calles arboladas que también se recogen por sus nombres en la documentación de archivo. Ramírez Altozano da noticia de un documento sobre corta de álamos y otros árboles secos o en mal estado en el viario de La Fresneda, fechado entre febrero y octubre de 1641, en el que se citan las «calles que van de los tornos de palacio a [la ermita de] San Juan», las «calles que van de San Juan a la Puerta de la Parra», la «calle que baja desde la casa al Jardín Grande», la «calle que atraviesa la Huerta Vieja y va a dar a la Puerta de la Parra», la «calle que va desde la casa de la granja al estanquillo que llaman de Nuestro Padre S. Gerónimo» y la «calle que va desde la granja a la Puerta de la Parra»[390].

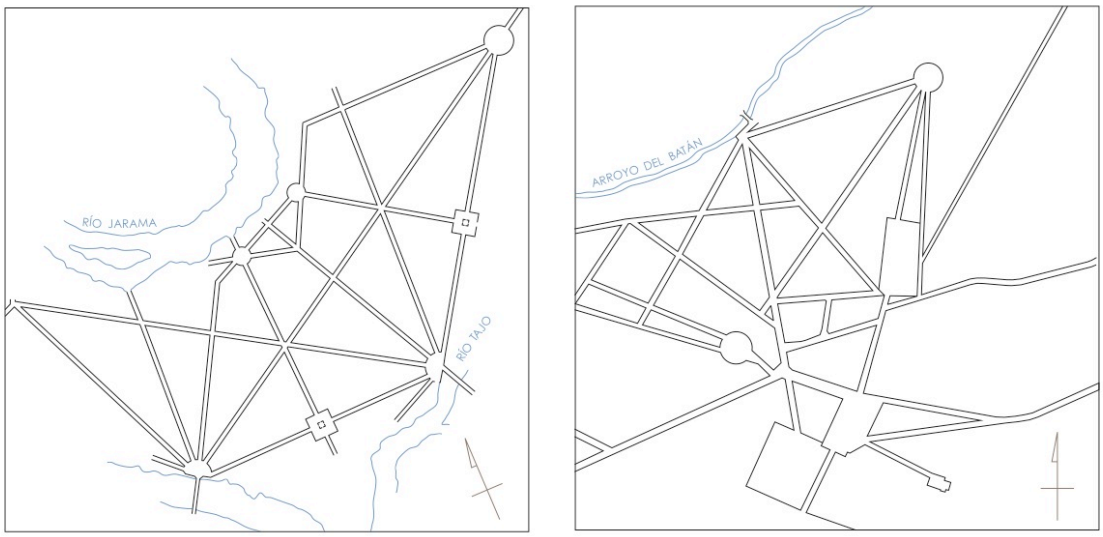
La organización de estas calles pudo haber sido menos arbitraria o desordenada de lo que en principio pudiera parecer, considerada la traza de algunas alineaciones arboladas que figuran en los planos catastrales del siglo XIX o sus restos actuales, así como en fotogrametría aérea e imágenes satelitales (figs. 391-392): recordemos que Sigüenza hablaba de que incluso los árboles de las áreas de bosque quedaban «repartidos por su orden». Carmen Toribio ha estudiado esta posibilidad y llega a reconocer un esquema radial o en malla focalizada en torno a dos centros, la «Plaza de los Álamos Negros» con su cenador y la gran Fuente de Neptuno dentro el suyo (fig. 393)[391]; entre medias, varios viales atravesarían un amplio terreno conocido en los planos catastrales con el significativo nombre de «Prado de las Calles», con otros posibles paseos transversales y oblicuos visibles en diferentes fotogramas aéreos (nuestra hipótesis gráfica en fig. 394). Esta composición viaria permite deducir un conjunto próximo al modelo coetáneo de Aranjuez (Huertas de Picotajo, esquema en fig. 395), aunque más desorganizado y con menor desarrollo (fig. 396), en el que se prefigura el tipo de parque barroco francés de la segunda mitad del siglo XVII: ¿hubo algún nexo o vía de influencia entre Aranjuez o La Fresneda y este tipo de parque o se trata de dos manifestaciones generadas de forma independiente a partir de un modelo común de origen itálico?

[390] RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, pp. 193 a 196. La ermita de San Juan, antigua iglesia parroquial del poblado de La Fresneda, reducida al cuerpo del ábside y el presbiterio por voluntad de Felipe II, es la que se conserva al este de los edificios principales; el Jardín Grande era, como vimos, el de la Reina; la Huerta Vieja era un recinto rectangular situado muy cerca, al sur de este jardín, todavía con parte de sus tapias en pie; y el estanque de San Jerónimo coincide con el Estanque Chico.

[391] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, p. 685-686. RAMÍREZ ALTOZANO, *Historia de los bosques reales...*, p. 192, sitúa la construcción de la plaza y su cenador en 1592, cuando se plantaron 36 álamos negros en su contorno, que serían probablemente olmos o negrillos y no chopos (*Populus nigra*).



Figs. 391, 392, 393 y 394. La Fresneda. Parque y "Prado de las Calles". Arriba: fotograma aéreo de 1946 e imagen satelital de 2017 (fuente: Fototeca del IGN). Abajo: hipótesis sobre el trazado de las calles convergentes en los puntos focales de la Fuente de Neptuno y la Plaza de los Álamos Negros, según Toribio Marín (2015, izquierda) y en croquis de elaboración propia (2020, derecha).



Figs. 395 y 396. Composiciones en malla focalizada de dos conjuntos de recreo filipinos. Izquierda: Huertas de Picotajo en Aranjuez, *ca.* 1561-1567 (a partir del plano de la BPR atribuido a Juan de Herrera). Derecha: parque de La Fresneda, *ca.* 1562-1598 (elaboración propia, 2023, sin homogeneizar escala ni orientación).

Undurraga Letelier considera que esta forma de ordenación viaria tiene clara inspiración flamenca, aunque su desarrollo se produjera, paradójicamente, con varias décadas de anticipo en las obras filipinas:

> *El uso de extensas calles arboladas, especialmente en Aranjuez, la Casa de Campo y en general en todo el conjunto del Monasterio de El Escorial, aparece por lo menos un cuarto de siglo antes de que en Flandes se extendiera su uso.*[392]

Señalada esta incongruencia, lo cierto es que los paseos arbolados y rectilíneos se documentan en España mucho antes, entre 1499-1511 y 1540 (así en la casa suburbana del conde de Benavente, visitada por el príncipe Felipe en 1554, y en los primeros viales de Aranjuez)[393], pero el esquema que se aprecia en el parque de La Fresneda no se limita a un grupo de paseos lineales de conexión, sino que introduce una novedosa disposición radial, una embrionaria malla focalizada o polarizada.

La ocupación del espacio mediante ese tipo de malla tiene antecedentes urbanos bien conocidos en la Roma del Renacimiento: los célebres tridentes de Castel Sant'Angelo y Piazza del Popolo. El primero, o *Piccolo Tridente*, tuvo menor alcance territorial e influencia que el segundo y puede fecharse en torno a 1546; el tridente de Piazza del Popolo, en cambio, alcanzó un desarrollo mucho mayor al abarcar buena parte de la ciudad desde su configuración definitiva en 1561 a cargo de Miguel Ángel y Vignola[394], pero ambos tuvieron su consecuencia en la composición de algunas villas importantes de la época o inmediatamente posteriores: los trivios o tridentes, en ocasiones invertidos, de la *reggia* Farnese en Caprarola (desde el proyecto vignolesco de 1559), Villa d'Este en el Quirinal (Roma, *ca.* 1560-1569, atribuido a Tommaso Ghinucci, discípulo de Vignola), la villa medicea de Pratolino (*ca.* 1569-1581), Villa Lante en Bagnaia (no consolidado hasta 1574, también obra de Ghinucci), Villa Montalto en Roma (*ca.* 1577-1581) y Villa del Belvedere en Frascati, más conocida como Villa Aldobrandini (1598)[395]. Sin embargo, no se pueden obviar ejemplos tan tempranos

---

[392] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 111.

[393] *Vid.* nuestro subapartado 2.3.2.

[394] El tridente de Piazza del Popolo tuvo sus antecedentes en los proyectos de Rafael Sanzio y Antonio da Sangallo (1516-1518) y del «maestro di strade» Latino Giovenale Manetti (1538). La autoría de Miguel Ángel y Vignola no se ha podido documentar, pero es comúnmente aceptada por los estudiosos. Recordemos el vínculo profesional de Juan Bautista de Toledo con Antonio da Sangallo y con Miguel Ángel en el área toscana y romana, un hecho que explicaría el conocimiento de esta novedosa ordenación por parte de Juan Bautista, aunque su desarrollo y aplicación sistemática sobre un área tan extensa como Picotajo y La Fresneda sea un logro que sólo puede atribuirse al arquitecto español.

[395] Hemos revisado esta secuencia en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, *Villa & Urbe. Del Renacimiento tardío al American Renaissance*, estudio inédito dirigido por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Segovia, 2011, pp. 29 a 36 (el

como el de Aranjuez, con su ordenación de paseos radiales ya desde 1560-1561 (anterior incluso a Piazza del Popolo)[396], o el del parque de La Fresneda que ahora consideramos, cuyas calles arboladas se trazaron en 1562, a cargo de Fray Marcos de Cardona en cuanto a su puesta en obra, pero a partir de un diseño previo que sólo cabe atribuir a Juan Bautista de Toledo, perfecto conocedor de los primeros ejemplos itálicos y otros de carácter lineal, como la gran vía de conexión entre la villa suburbana de Poggio Reale y la Porta Capuana, en el área noreste de la ciudad de Nápoles, posible modelo para la calle de olmos entre La Fresneda y el Real Monasterio junto con el precedente hispano de Benavente, bien conocido por el rey desde 1554. Por tanto, la aplicación de este tipo de malla a un territorio no urbano –y no sólo a la ciudad o al acceso de una villa– se produjo antes en España que en otros lugares de Europa y supondría un antecedente indirecto de los grandes parques franceses, evolucionados en el país vecino a partir de ejemplos pioneros como el de Richelieu (*ca.* 1631-1642), con la proliferación del esquema de *patte d'oie* en la fecunda secuencia que va de Vaux-le-Vicomte (1656-1661) y Versalles (1661-1678) hasta las reformas borbónicas de Saint-Germain-en-Laye (1663-1669), Saint-Cloud (1677-1701), Trianon (desde 1670), Sceaux (1670-1683), Clagny (1674), Marly (desde 1679) o Meudon (1679-1691) en el entorno sudoeste de París[397].

---

mismo Aníbarro estudió algunos de estos casos en su tesis doctoral, publicada como libro en 2002). A los ejemplos mencionados se pueden añadir algunos eslabones más: el proyecto para el Palacio Idiáquez en Anoeta (Guipúzcoa), de 1612, atribuido al ingeniero Jerónimo de Soto, pero dentro de la órbita del sienés Tiburzio Spannocchi (1541-1606), o los de carácter urbanístico desarrollados entre 1638 y 1643 en Genzano, una localidad del Lacio situada a unos 27 km de Roma, ya coetáneos o algo posteriores a los primeros parques franceses.

[396] Entre los trabajos más recientes, *vid.* SANZ HERNANDO, Alberto, «Aranjuez, Huertas de Picotajo», en AA. VV., *Arquitectura y desarrollo urbano: Comunidad de Madrid*, t. IX, COAM, Madrid, 2004 (pp. 231 a 239), así como en su tesis doctoral de 2006 (pp. 255 a 264) y en la publicación subsiguiente (2009, pp. 163 a 167); LUENGO AÑÓN, Ana, *Aranjuez, utopía y realidad. La construcción de un paisaje*, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños y Ediciones Doce Calles, Madrid, 2008 (a partir de su tesis doctoral de 2005 en la Universidad de Évora, dirigida por Aurora Carapinha); LUENGO AÑÓN, Ana, y MILLARES ESCOBIO, Coro, *Parámetros del jardín español*, Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, Madrid, 2008 (principalmente en vol. 2, pp. 54 a 103); ANÍBARRO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (coord.), y Grupo de Investigación del Paisaje Cultural (GIPC), *El Raso de la Estrella en Aranjuez. Un estudio paisajístico*, col. Acciones Conceptuales en el Paisaje, Mairea Libros y ETSAM, Madrid, 2010; DÍEZ CARNERO, Teodoro Luis, *Aranjuez, un museo en la calle: historia, paisaje y arte*, Ediciones Marañón, Aranjuez, 2013 (pp. 102 a 104); y el reciente análisis de HIGUERAS PALANCAR, Ángela, *La evolución de Aranjuez (1560-1808). Un estudio comparado*, trabajo de fin de grado dirigido por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2019 (disponible en https://oa.upm.es/55711/1/TFG_Higueras_Palancar_Angela.pdf).

[397] *Vid.* STEENBERGEN, Clemens, y REH, Wouter, *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines*

Al margen de esta secuencia tardo-renacentista y barroca, gran parte de las características que acabamos de identificar en La Fresneda se pueden reconocer en El Bosque de Béjar, propiedad nobiliaria renovada entre 1566 y 1583. En ambos casos se trata de una heredad ocupada por espeso bosque y espacios adehesados de pasto y fresno, propiamente fresnedas atravesadas por calles con alineaciones de árboles; en su interior, un núcleo con ordenación axial se desarrolla en distintos niveles e incluye edificios de uso residencial y terrazas con jardines y huertas; es notorio el protagonismo de los estanques con pescaderos en sus orillas e isletas accesibles mediante embarcaciones; sus partes integrantes de arquitectura, jardines, huertas y espacios libres de prado y bosque se disponen en orden gradual dentro del binomio *ars-natura* hasta diluirse en el entorno; finalmente, los vínculos viarios, visuales y simbólicos son esencialmente los mismos, aceptando de antemano la analogía urbana del Real Monasterio como *civitas* real a la vez que ideal[398]: una vía arbolada de conexión entre la villa suburbana y el enclave de carácter urbano (*villa versus urbem*) y vistas dirigidas hacia un palacio representativo (*otium versus negotium*) y hacia el paisaje agreste (*villa versus naturam*), con su valor simbólico asociado. Otras semejanzas de menor rango son igualmente reseñables: parecida técnica y acabado en la fábrica de los diques, idénticas soluciones para el sistema hidráulico, presencia de cenadores y emparrados para sombra, las mismas especies en el arbolado del parque y en las plantaciones. Las diferencias son ostensibles, pero atañen a factores que no anulan las similitudes, como la escala de la granja filipina (unas 149 hectáreas de terreno en su estado actual) frente a la modesta superficie de El Bosque de Béjar (poco más de 35 hectáreas) o la relación de las piezas de agua con la composición axial (en El Bosque) o bien con el paisaje (en La Fresneda). Los vínculos personales entre el rey y el comitente de la villa bejarana, el duque Francisco de Zúñiga, favorecieron el conocimiento mutuo de sus respectivas empresas arquitectónicas y el intercambio de ideas acerca de ellas,

europeos, Barcelona, 2001; STEENBERGEN y REH, *Arquitecture and Landscape. The design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Basel-Berlín-Boston, 2003 (edición revisada y ampliada de la obra anterior); y STEENBERGEN, *Composing Landscapes: Analysis, Typology and Experiments for Design*, Basel-Berlín-Boston, 2009. El temprano caso de Richelieu, diseñado para el cardenal homónimo por Jacques Lemercier, seguramente esté relacionado con la estancia de este arquitecto en Italia, documentada entre 1607 y 1612.

398 El conjunto edificado en torno a la gran mole escurialense equivale a una ciudad cortesana tanto por su trazado como por su vecindario, formado por una población fija de obreros, sirvientes, soldados, etc. y otra eventual de cortesanos, pero en el plano simbólico no hay que olvidar su analogía con la Jerusalén Celeste, de acuerdo con MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, «El Escorial Apocalíptico, o la Jerusalén Celeste en la Tierra. Cratofanía escatológica del último emperador», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, actas del simposium, Instituto Escurialense de Estudios Históricos y Artísticos, San Lorenzo de El Escorial, 2002 (pp. 63 a 100).

en particular las de recreo, por lo que las semejanzas serían su consecuencia natural[399]. Sin embargo, la cronología de estas obras obliga a plantear dudas sobre el origen y sentido de algunas influencias: ¿dimanan de la iniciativa filipina y el duque se limitó a emular al rey, como sostienen diversos autores, o sucedió a la inversa?, ¿surgieron ambas iniciativas de ideas y modelos compartidos? Trataremos de estas cuestiones en el capítulo final de nuestra investigación.

3.2.5. Casa de la Nieve en la Fuenfría, Real Sitio de San Ildefonso-La Granja (Segovia), ca. *1565-1571*

No se trataba estrictamente de una casa de recreo, sino de un lugar de descanso en el último tercio del camino entre la Corte madrileña y los palacios reales de Segovia o Valsaín, dispuesta para evitar las penalidades y peligros que concurrían en los desplazamientos de Felipe II y su familia entre ambos lados de la sierra de Guadarrama. Las motivaciones iniciales se vieron reforzadas, sin duda, por el episodio ocurrido entre el 11 y el 12 de agosto de 1566, cuando a la reina Isabel de Valois le sobrevino el parto de su primera hija, Isabel Clara Eugenia, en el puerto de la Fuenfría. Las indignas condiciones de la venta caminera medieval, situada a menos de cuatro km del alto del puerto, no podían satisfacer las necesidades del monarca y, por sugerencia del secretario real, Francisco de Eraso y Hermosa, Felipe II ordenó la construcción de una residencia intermedia cerca del collado.

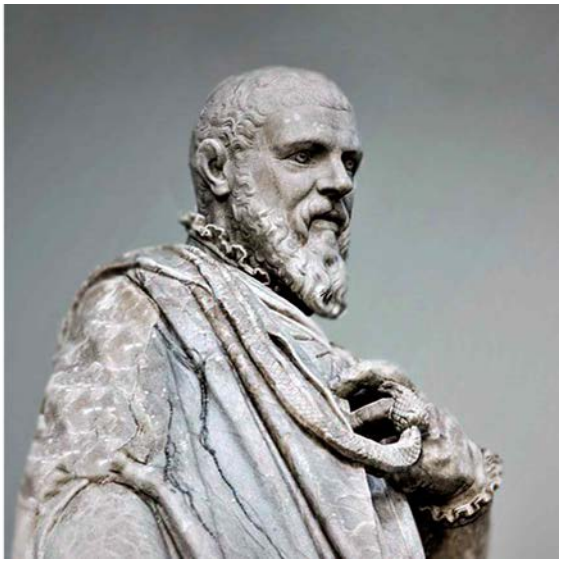
Las ruinas de aquel edificio se conocen en la zona como *Casarás*, variante sincopada de Casa de Eraso, por haber sido iniciativa y quedar bajo superintendencia y administración de este secretario real (figs. 397-398)[400]. Se localiza en la vertiente

[399] Hemos estudiado estas relaciones, junto con el perfil del duque de Béjar como arquitecto aficionado, en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, «Francisco II, arquitecto remedón. Una aproximación biográfica al duque Francisco de Zúñiga y Sotomayor como entendido en arquitectura y comitente», *Estudios Bejaranos*, nº 16, Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2012 (pp. 19 a 38), así como en «Ideas del duque de Béjar para el Real Sitio de Aranjuez en 1580», *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 40, nº 2, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018 (pp. 305 a 329, disponible en http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo2018402305343/19917).

[400] La construcción de la Casa de la Fuenfría se corresponde enteramente con el período final de Eraso, cuando, después de varias décadas al servicio del emperador y de su hijo en Flandes y en España, alzado con el máximo poder político junto al secretario Francisco de los Cobos, cayó en desgracia al cabo de ciertas investigaciones insidiosas sobre corruptelas que en 1565 obligaron a Felipe II a destituirle en la mayor parte de sus cargos, aun sin perder el puesto como secretario real hasta su fallecimiento en 1570. Casado con la segoviana María de Peralta, había promovido la construcción de sus casas principales desde 1563, otra *Casa de Eraso* con patio y jardín en el barrio nobiliario de Segovia, más conocida como Casa de

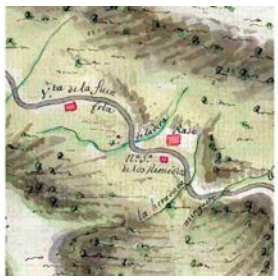
segoviana de la sierra, en una curva muy cerrada del camino y a 1 km de la pradera donde todavía se reconocen los restos de la *Fuenfría* que da nombre al puerto (hoy Fuente de la Reina) y de la antigua venta caminera, en las coordenadas geográficas 4º 3' 6,72" W y 40º 48' 22,28" N, elevada a 1708 m de altitud, según se muestra en diversa cartografía histórica y actual (figs. 399 a 402).





Figs. 397 y 398. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Retratos escultóricos de sus promotores: Felipe II y Francisco de Eraso (fuentes: museodelprado.es y dbe.rah.es/biografias/21065/francisco-de-eraso-y-hermosa).









Figs. 399, 400, 401 y 402. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Localización del edificio y su ermita aneja en la cartografía del siglo XVIII: mapa anónimo (sin fecha) donde se la señala con el nombre de «Casa de Eraso»; mapa de Juan Antonio Courten (1737), identificada como «Raso»; y croquis de Manuel Serrano (1784), donde sólo aparece la ermita. El cuarto fragmento corresponde al mapa del término municipal de San Ildefonso-La Granja (1905), donde consta como «Convento de Casarás. Ruinas» (fuente: Planoteca del IGN).

los Aguilares y Torreón de Lozoya (*vid.* JUANTO JIMÉNEZ, Consuelo, «Francisco de Eraso y Hermosa», notas biográficas en https://dbe.rah.es/biografias/21065/francisco-de-eraso-y-hermosa/, consultado en 6 de diciembre de 2019, y ESCOBAR GONZÁLEZ, Ana María, «Dos torres. Dos modelos constructivos diferentes para la Casa Eraso. Segovia», en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago, y LÓPEZ ULLOA, Fabián, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 2013, pp. 255-256 principalmente).

Por su emplazamiento en un hermoso paraje de montaña y por sus características, la Casa de la Fuenfría puede asimilarse al tipo villa de recreo: un edificio aislado al pie de un camino carretero importante de antecedentes romanos (la Vía XXIV del Itinerario de Antonino[401]), levantado en medio de una alta planicie desde la que se disfruta de bellas vistas de las cumbres y valles del Guadarrama, rodeado por el valioso pinar de Valsaín en todas direcciones (fig. 403), con manantiales cercanos para alimentar las fuentes, un pozo de nieve y la ermita que se edificó a corta distancia de la casa, en 1571, dedicada a la Virgen de los Remedios[402].



Fig. 403. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Ruinas del edificio en medio del pinar de Valsaín (imagen de José María Pérez, febrero de 2016, disponible en https://bgmsma.blogspot.com).

Por otra parte, gracias a la vista que en su momento se atribuyó a Jusepe Leonardo *ca.* 1639, pero pintada en realidad por Félix Castello dos años antes (fig. 404), y a los abundantes restos conservados (fig. 405), se constata que la residencia se proyectó conforme a las reglas de la simetría, de planta rectangular-trapecial poco acusada (112 x 90 pies, o bien 31 x 25 m) construida en mampostería de granito con

401 Acerca de esta vía de comunicación y su evolución histórica, incluida la casa real de la Fuenfría, *vid.* RODRÍGUEZ MORALES, Jesús, «Resultados de las excavaciones arqueológicas en la vía 24 del Itinerario de Antonino en el Valle de la Fuenfría (Cercedilla, Madrid)», en AA. VV., *IV Congreso de las obras públicas en la ciudad romana*, Lugo, 2008, pp. 333 a 386.

402 El pequeño edificio se puso bajo tal advocación para conmemorar la victoria de Lepanto (7 de octubre de 1571), según Gómez de Mora era atendido por un capellán de Segovia y servía para el culto de la familia real y de la servidumbre. La imagen de la Virgen de los Remedios fue llevada hasta su emplazamiento actual en la iglesia del municipio de Revenga, a cuyo término pertenece el paraje de la Fuenfría.

recercados y esquinas de sillería –estas últimas en almohadillado rústico–, ligero talud en el zócalo y compuesta de planta baja, noble y buhardilla, convenientemente aislada del suelo mediante un cuerpo inferior de gran solidez, cerrado con bóvedas de ladrillo.



Fig. 404. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Óleo de Félix Castello, 1637 (Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), en el que se identifica la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, la venta caminera, la parte emergente del pozo de la nieve y la propia Casa de Eraso o Casa de la Nieve.



Fig. 405. Restos actuales del edificio: arriba, fachadas principal, norte y oeste; debajo, piezas de cantería conservadas *in situ* o apiladas en las inmediaciones (fotos de José Muñoz Domínguez, octubre de 2012 y noviembre de 2022).

Este cuerpo bajo se destinaba a usos pragmáticos de servicio, lo que obligaba a dar acceso a la planta principal a través de una elegante escalera de dos tramos simétricos –la arquitectura más elaborada del conjunto, posiblemente construida años después que el resto[403]– que ofrece notable semejanza con soluciones herrerianas como la escalera de la Casa de los Monjes de la Fresneda y la que media entre el estanque y la

[403] Así lo considera UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, pp. 231-232, por sus evidentes semejanzas con la escalera del estanque del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la intervención de Juan de Herrera documentada en 1582. Esta obra sustituiría a una escalera similar labrada en madera.

huerta de El Escorial (figs, 406 a 408)[404]. No consta la presencia de la característica galería-mirador ni de huertas o jardines –probablemente debido a las duras condiciones invernales del lugar tanto como al uso pasajero al que se destinaba– y se cubría con una complicada cubierta de aspecto norteño, a base de placas de plomo sobre armadura de madera, ajena a las tradiciones constructivas peninsulares, aunque en la línea de las que entonces se instalaban en el real monasterio escurialense. Además de su principal función como venta real en los desplazamientos de la Corte, ofrecía excelentes condiciones como pabellón o casa de recreo de uso cinegético.



Fig. 406, 407 y 408. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Izquierda: escaleras agregadas al edificio *ca.* 1582 y atribuidas a Juan de Herrera (fuente: Patrimonio Nacional). Centro: posible antecedente en el modelo de escaleras de la Casa de los Monjes de La Fresneda (foto de A. Celler en verpueblos.com). Derecha: escaleras entre el estanque y la huerta de San Lorenzo del Escorial, combinación de los modelos anteriores (https://realsitiodelescorial.files.wordpress.com/2011/03/p1000542.jpg, marzo de 2011).

El proyecto para la Casa de la Fuenfría fue encargado por Felipe II, en 1565, al arquitecto Gaspar de Vega[405], habitual en las obras reales de aquellos años y activo en Segovia al frente de la construcción del Palacio Real de Valsaín. Vega, sin duda influido por los edificios de Flandes y Francia que inspeccionó por orden del monarca entre 1554 y 1556, daría las trazas de esta casa para luego derivar su ejecución en maestros locales o residentes en Segovia, como el trasmerano Diego de Matienzo[406] y el

[404] La semejanza con la escalera escurialense, diseñada por Francisco de Mora *ca.*1588, ha sido señalada por UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, pp. 231-232, pero se puede relacionar también con la pequeña escalera de tres tiros atribuida a Pedro de Tolosa y que labró Baltasar de Alquiza en 1569 para la Casa de los Monjes de La Fresneda, lo que, atendiendo a la cronología, permitiría establecer una secuencia entre ellas que culminaría en la de El Escorial con la fusión y duplicación de las características del modelo de Tolosa para La Fresneda y de Herrera para la Casa de Eraso.

[405] Así lo aseguraban LLAGUNO Y AMÍROLA y CEÁN BERMÚDEZ, *Noticia de los arquitectos...*, t. II, p. 50.

[406] Diego de Matienzo consta avecindado en Segovia desde 1563, donde realizó numerosas obras antes y después de su notable participación en la construcción del monasterio de El Escorial, donde trabajó entre 1571 y 1589 de forma discontinua. En el ámbito segoviano, además de la Casa de la Fuenfría, destaca su participación en la Real Casa de la Moneda, diseñada por Juan de Herrera, donde trabajó desde 1589; en las reformas del Alcázar (mirador y patio) entre 1590 y 1593; y en la iglesia del colegio de la Compañía de

segoviano Hernán García Maeso, con quien se contrataba el acarreo de materiales en 1565 (según Sancho Gaspar, su actividad en esta obra se prolongó hasta 1578, si bien otros autores la consideran terminada en 1571)[407]. Íñiguez Almech propuso la autoría de Juan de Herrera[408], pero su intervención se ha demostrado posterior, limitada a labores de inspección y reforma en 1582, posible fecha de la escalera adosada a la fachada principal. Por orden del rey, los costes fueron sufragados con el importe de las sanciones pecuniarias recaudadas en el Nuevo Mundo, según consta por real cédula de 1568:

> *... y* [con] *un tercio restante de los dichos seis mil y seiscientos y quarenta ducados de la dicha condenacion se acuda a Francisco de Heraso mio secretario para que los gaste y distribuya en la obra y hedeficio de la casa que por mio mandado se haze en la Fuenfria*[409]

Se conservan varios testimonios de viajeros acerca de esta casa y venta real que permiten completar el conocimiento que aportan el cuadro de 1639 y las ruinas actuales: el flamenco Jehan Lhermitte la describe en 1592 como «una casa solitaria que su majestad tiene a medio camino en lo más alto de la montaña»[410]; el arquitecto Juan Gómez de Mora, en 1610, valoraba la calidad y elaboración de la complicada estructura

---

Jesús, con proyecto de Giuseppe Valeriani y colaboración de Juan de Herrera, en la que intervino entre 1590 y 1594, año de su muerte (acerca de Diego de Matienzo, *vid.* LLAGUNO Y AMÍROLA y CEÁN BERMÚDEZ, *Noticia de los arquitectos...*, t. III, p. 73; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel; ALONSO RUIZ, Begoña; y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, *Artistas cántabros de la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, 1991, p. 393).

[407] SANCHO GASPAR, José Luis, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines, y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 637. El contrato con García Maeso se documenta en la real cédula de Felipe II despachada en El Escorial en 9 de julio de 1565.

[408] ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, CSIC, Roma, 1952, pp. 52-53.

[409] ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), Indiferente, 425, L. 24, fols. 423r-423v, *Real cédula ordenando que se libren a Francisco de Eraso, secretario real, 2.213 ducados y un tercio en la condenación de Juan Ponce de León, contador de la isla de Puerto Rico, para la obra y edificio de la Casa que, por orden real, se hace en la Fuenfría*, Madrid, 19 de diciembre de 1568. El mismo procedimiento se documenta dos años después en AGI, Indiferente, 426, L. 25, fols. 75v-76r, *Real cédula a Antonio de Cartagena, receptor del Consejo de Indias, mandándole que, de los maravedís del alcance que se hizo a Sancho de Paz, difunto tesorero de la Casa de la Contratación, entregue 218.458 maravedís al secretario real Francisco de Eraso, para los gastos de la construcción de la casa de la Fuenfría*, Madrid, 19 de agosto de 1570.

[410] LHERMITE, Jehan, *Les passetemps de Jehan L'Hermite* (Memorias), Biblioteca Real de Bruselas, manuscrito II, 1028, escrito en 1602, pero referido a la estancia en España del autor entre 1587 y 1598 y publicado por OUVERLEAUX, Émile, y PETIT, Jules Jean (eds.), *Les Passetemps de Jehan de I'Hermite*, vol. 1, Gante y La Haya, 1890 (disponible en la web de Iñaki Martín del Viso, http://www.straatvaart.com/about-me/historia-de-cercedilla-history-of-cercedilla/, consultado en 8 de diciembre de 2019), con edición española de Jesús Sáez de Miera, Aranjuez, 2005.

de cubierta, pues «tiene de madera la mejor armadura que se halla en la mayor parte de España»[411], aunque Sancho Gaspar la considera «funesta para la conservación del edificio»; y el también flamenco Jules Chifflet, en 1656, certificaba el origen del topónimo actual en su relato de la jornada en que allí

> *... comió el rey* [Felipe III] *en la Casa llamada de Eraso, aquel buen secretario que el emperador Carlos V dio al rey Felipe II su hijo [...]. Este nombre le ha quedado a causa de que él mismo fue el que propuso después a este rey edificar esta casa en este lugar y además tuvo cuidado de ella; se levanta en una planicie pintoresca, un poco más allá de la cumbre de la montaña que se llama el puerto de Guadarrama y en donde una cruz separa a Castilla la Nueva de Castilla la Vieja*[412]

La casa y su ermita aparecen representadas en varios mapas del siglo XVIII, como el anónimo conservado en la Biblioteca Nacional, sin fecha, y los de Juan Antonio Courten de 1737 (fig. 400) y de Justo Roncal de 1738, publicados por De Toledo Jáudenes[413], cuando todavía conservaba íntegras sus características originales. El aspecto de esta casa real, a partir de lo documentado y de un breve trabajo de campo[414], se aproximaría a lo que mostramos los planos de la fig. 409, y su decadencia se iniciaría en los decenios siguientes.

---

411 GÓMEZ DE MORA, *Relacion...*, fols. 12v-13r (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4372?ling=it, consultado en 9 de diciembre de 2019).

412 ANDRÉS, Gregorio de, «Relación de la visita de Felipe IV a El Escorial en 1656, por su capellán Julio Chifflet», en AA. VV., *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VII, Madrid, 1964, pp. 410-411 (fol. 231v del original).

413 TOLEDO JÁUDENES, Julio de, «Las ermitas de la Dehesa de Valsaín» (III), publicado en el sitio web de la Sociedad Castellarnau de Amigos de Valsaín, La Granja y su entorno (disponible en http://www.castellarnau.org/miradas-sobre-la-granja/, consultado en 6 de diciembre de 2019). El mapa anónimo se puede consultar en la BNE / BDH (https://bdh.bne.es) y los de Courten y Roncal en la BIBLIOTECA VIRTUAL DE DEFENSA (https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es). Tenemos dudas sobre la autoría del mapa de 1737, pues aparece firmado por Juan Antonio Courten, pero podría tratarse del ingeniero militar y cartógrafo Juan Amador Courtain (o Courten) Harreford y no de su hijo Juan Antonio, que en esa fecha contaba con apenas siete años.

414 Este trabajo de campo, condicionado por el escaso tiempo disponible, se realizó como actividad extraescolar de excursionismo con un grupo de alumnos del IES Francisco Giner de los Ríos de Segovia el 26 de noviembre de 2022.

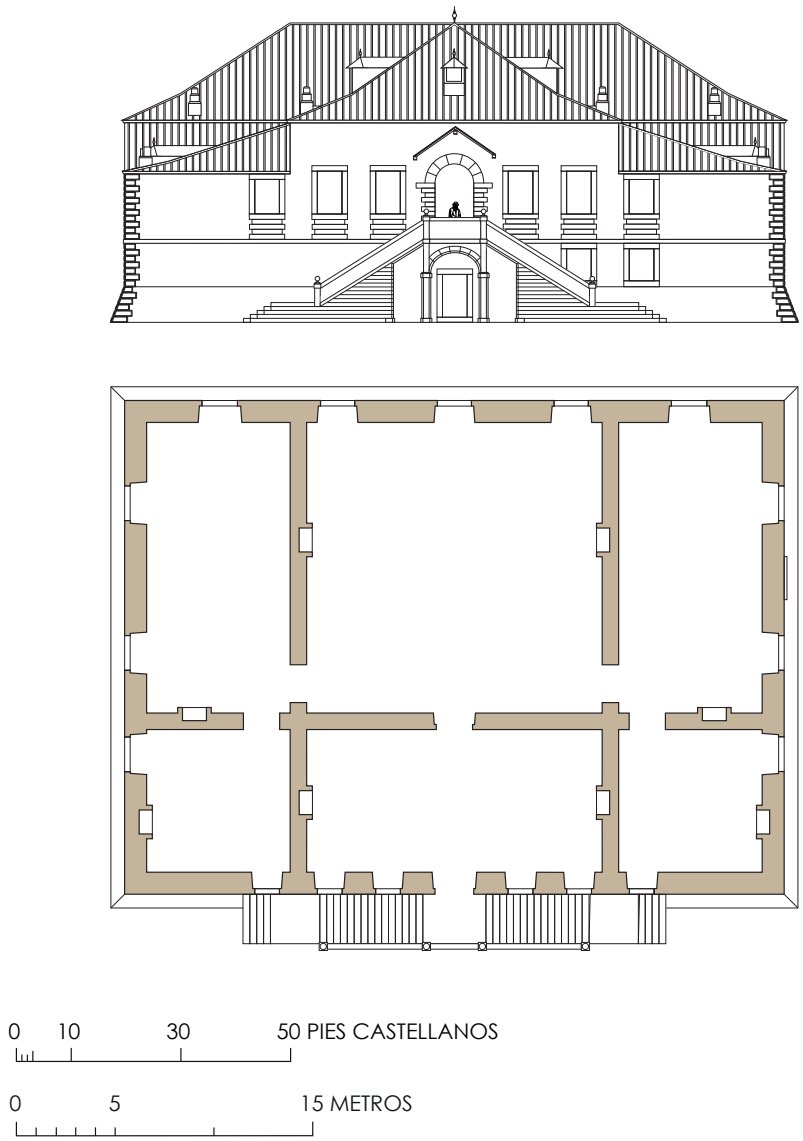
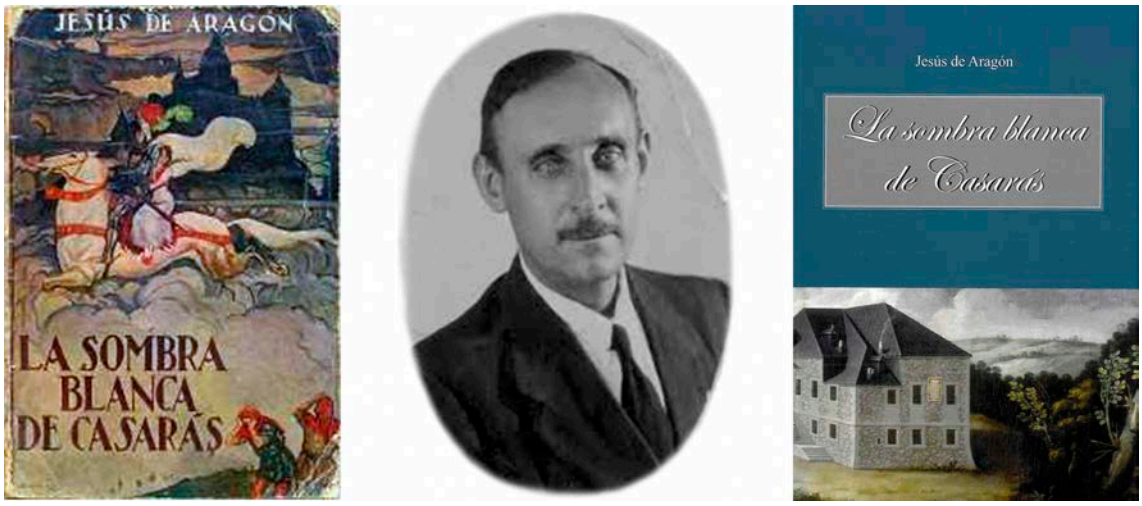


Fig. 409. Casa de la Nieve en la Fuenfría. Recreación hipotética ideal, alzado y planta noble en proceso de trazado (elaboración propia, 2022). Considerado el vestíbulo como galería, el edificio se aproxima al esquema en «U» habitual en las residencias de recreo hispánicas.

Después de sucesivas reformas de la vía romana y diversas variantes del trazado entre los siglos XVI y XVIII, en 1788 se decidió construir un nuevo camino desde Villalba hasta el Real Sitio de San Ildefonso por el puerto de Navacerrada, lo que dejó sin uso y sin mantenimiento la Casa de la Fuenfría; desde entonces el edificio cayó en el abandono y la ruina, ya muy acusada en las primeras décadas del siglo siguiente, cuando en 1829 Llaguno y Ceán informaban de que «actualmente se halla del todo arruinada»[415]. Precisamente sería ese estado de deterioro la causa de la tergiversación

[415] LLAGUNO Y AMÍROLA y CEÁN BERMÚDEZ, *Noticia de los arquitectos...*, t. II, p. 50.

romántica que se registra después, al menos desde 1845, y en la que se asigna un origen medieval a los restos de la antigua casa de la Fuenfría: nada menos que un convento (*sic*) templario en los textos de Fagoaga y Muñico (1845) y de Madoz Ibáñez (1850), entre otros, que llega a su apogeo en *La sombra blanca de Casa*rás, la novela fantástica de Jesús de Aragón de 1931 (figs. 410 a 412) cuya vigorosa influencia permanece en el imaginario popular hasta hoy, por más que los estudiosos se afanen en desmontar el relato legendario –*logos* frente a *mithos*– con el aparato documental más contundente[416].



Figs. 410, 411 y 412. La Casa de Eraso en la literatura. En los extremos, cubiertas de las ediciones de 1931 y 2014 de la novela de Jesús de Aragón; en el centro, fotografía de su autor (fuentes: manuelblascuatro.blogspot.com, lagatanegradebigotesblancos.com y libreria-icaro.com/es/, respectivamente).

En definitiva, la casa real de la Fuenfría era una residencia de uso temporal con algunas de las funciones y características del tipo casa de recreo (localización en alto, vistas panorámicas sobre el paisaje, lugar de descanso y cacerías, etc.), pero ciertamente incompleta, muy distante de cualquier ciudad y sin las complejas relaciones viarias, visuales y simbólicas de una villa plenamente desarrollada.

[416] FAGOAGA, José de, y MUÑICO, Tomás, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Valsaín y Riofrío, hechos célebres ocurridos en ellos, con otras noticias útiles y curiosas*, Segovia, 1845, pp. 210 y 220-221; y MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. XIII, Madrid, 1847, voz Fuenfría, p. 203 (los datos manejados por Madoz y colaboradores procedían de informadores locales, posiblemente los mismos Fagoaga y Muñico de la referencia anterior); la novela en ARAGÓN Y SOLDADO, Jesús de, *La sombra blanca de Casarás*, Barcelona, 1931 (2ª edición en 1995 y recientemente por Ícaro, San Ildefonso, 2013). Entre los primeros trabajos en los que se confronta la leyenda con los hechos históricos se encuentra el de ANDRÉS, Gregorio de, «La Casa Eraso (Casarás) del Puerto de la Fuenfría», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VIII, Madrid, 1971, pp. 149 a 154.

3.2.6. La Casa Real de Vaciamadrid, Rivas-Vaciamadrid (Madrid), ca. *1575-1594*

Desde febrero de 1589, sobre la base de una residencia suburbana propiedad de Sebastián Cordero Nevares de Santoyo, Felipe II creó otra de sus casas reales en el entorno madrileño, en este caso de notable interés por su emplazamiento fluvial navegable en la confluencia del río Manzanares con el Jarama, su riqueza cinegética y el jardín de cuadros inmediato[417], una propiedad de menor rango que otros sitios reales a la que, no obstante, se han dedicado varios estudios[418].

Aunque no quedan restos visibles de este conjunto de recreo, los registros documental, cartográfico, fotogramétrico y arqueológico permiten situarlo en las coordenadas 3º 31' 22,33" W y 40º 19' 25,87" N, a 532 m de altitud. Esta localización se puede establecer con certeza a partir del mapa de Sicre y Béjar (1770) y, sobre todo, de los planos de la Junta General de Estadística (Topografía General de España, hojas

[417] La adquisición del predio a los herederos de Santoyo en ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Cédulas Reales, VII, *Cédula Real reclamando las casas de Vaciamadrid y El Escorial pertenecientes a los herederos de Sebastián* [de] *Santoyo*, Madrid, 17 de febrero de 1589, fol. 129. La escritura de compraventa no se verificó hasta el 28 de febrero, firmada por María Ramírez de León como viuda de Santoyo y en nombre de sus hijos y herederos, y la toma de posesión hasta el 8 de marzo del mismo año, a cargo de Gaspar Frías de Miranda, mayordomo del heredamiento de Aranjuez, en nombre de Felipe II.

[418] Las referencias bibliográficas sobre esta casa real son abundantes, pero por lo general breves, a excepción de los trabajos de Pérez Preciado y Undurraga Letelier, y en no pocos casos con datos erróneos; entre ellas cabe citar las siguientes: ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952 (p. 52 y otras); MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las Casas del Rey…*, p. 56; TOVAR MARTÍN, Virginia, «La casa de campo cortesana en los Sitios Reales», en *Reales Sitios*, nº 67, IPHE-IPCE, Madrid, 1981 (pp. 37 a 44); CÁMARA MUÑOZ, Alicia, «Obras en las Casas Reales en torno a Madrid durante el reinado de Felipe III, o cómo conservar el pasado», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº XXV, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1988 (p. 137); PÉREZ PRECIADO, José Juan, «Noticias en torno a la Casa Real de Vaciamadrid», en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 1, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1989 (pp. 487 a 507); LUENGO AÑÓN, Ana, y MILLARES ESCOBIO, Coro, «Casa Real de Vaciamadrid», en *Parámetros del jardín español*, vol. II (pp. 106-107); SANCHO GASPAR, José Luis, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Patrimonio Nacional y Fundación Tabacalera, Madrid, 1995 (p. 636); TEJERO VILLARREAL, Beatriz, «La Casa Real de Vaciamadrid», en SANCHO GASPAR, José Luis, y AÑÓN FELIÚ, Carmen, *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998 (pp. 512 a 523); AA. VV., *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, catálogo de la exposición del mismo título, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998 (p. 146, sobre el ANÓNIMO MADRILEÑO (en realidad, obra de Pedro Núñez del Valle), *Vista panorámica de la Real Casa de Vaciamadrid*, siglo XVII, nº de inventario 100114324, Museo Arqueológico Nacional, ficha catalográfica a cargo de Mónica Luengo Añón); ARIZA MUÑOZ, Carmen, «Jardines que la Comunidad de Madrid ha perdido», en *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 14, UNED, Madrid, 2001 (pp. 269 a 290); y UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, 2016 (pp. 341 a 353).

kilométricas de 1862-1868) y del Instituto Cartográfico y Estadístico (1870) que se muestran en las figuras 413 a 415 y otras más adelante [419]. En la cartografía decimonónica aparece representado el lugarejo de Vaciamadrid y la casa real de Felipe II con el recinto del jardín inmediato en diferente nivel de escala. El plano pormenorizado de 1860 (figs. 416 a 418) muestra con mayor detalle el mismo núcleo urbano y las dimensiones de todos sus edificios, incluido un inmueble cuyas ruinas todavía se conservan, la Casa de Peña Blanca o de Doña Blanca: de acuerdo con esta información, la casa real de Vaciamadrid se encontraba al sur de este inmueble, a unos 150 m, pero a mayor distancia de los dos cursos de agua que lo indicado en la cartografía dieciochesca, más cercana a lo que muestra la pintura de Pedro Núñez del Valle de 1637 (fig. 419), en la que el artista sin duda redujo las dimensiones del entorno para dar mayor protagonismo a la residencia filipina[420] (propuesta de localización de 2018-2022 en figs. 420-421).

No obstante, las verdaderas diferencias se explican por la alteración de los cauces como consecuencia de la sedimentación de la cuenca y el consiguiente traslado de la confluencia casi tres kilómetros al sur de la primitiva tras la construcción del Real Canal del Manzanares y la Presa del Rey entre 1770 y 1779, según Bullón Mata[421]. En el mapa de Sicre y Béjar se reconoce el mismo límite de la terraza fluvial que se muestra en la cartografía de 1860 y 1870, originada por el paleo-cauce del río Manzanares, condicionante topográfico ineludible para el asentamiento de esta casa de recreo antes de 1575, cuando ya consta entre las propiedades de Sebastián de Santoyo[422].

---

[419] El mapa dieciochesco en AGS, MPD, 22, 049, *Mapa original de Plancheta, de la Vega del río Xarama, comprendida entre el confluente del rio Guadalix y Vacia-Madrid, hecho de orden del Exmo. Sr. Conde de Aranda [...] con el proyecto de una acequia de regadío desde Pesadilla a San Fernando*, mapa firmado por Jorge Sicre y Béjar con escala gráfica en varas castellanas, Barajas, 14 de junio de 1770. Los mapas y planos del IGE están disponibles entre sus fondos digitalizados (https://www.ign.es/web/ign/portal, centro de descargas, consultado en 6 de diciembre de 2019). Igualmente, *vid*. AA. VV, «Vaciamadrid, en busca de la casa de Felipe II», publicado en 25 de octubre de 2018 en el sitio web oficial del Parque Lineal del Manzanares (http://www.parquelineal.es/blog/vaciamadrid-casa-felipe-ii/, consultado en 6 de diciembre de 2019), de donde tomamos parte de la información cartográfica y fotográfica.

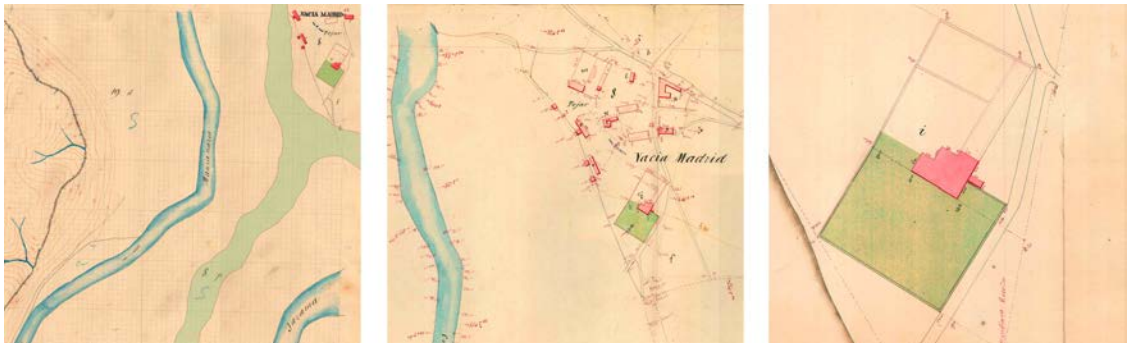
[420] NÚÑEZ DEL VALLE, Pedro, *Vista de la Real Casa de Vaciamadrid*, Museo Arqueológico Nacional, cedido al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, nº de inventario 100014324, julio-noviembre de 1637.

[421] BULLÓN MATA, Teresa, «Morfología fluvial del río Jarama entre los siglos XVI y XIX. Datos documentales», en AROZENA CONCEPCIÓN, María Eugenia, y ROMERO RUIZ, Carmen (coords.), *Temas y lugares*, La Laguna, 2016, pp. 77 a 94.

[422] PÉREZ PRECIADO, José Juan, «Noticias...», p. 489, a partir del documento del ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM), P. 364, fol. 283, *Condiciones de arrendamiento a Baltasar Jiménez vecino de Arganda, de las casas que posee en esta aldea, que se dice es lugar de la villa de Madrid*, Madrid, 1575.



Figs. 413, 414 y 415. Casa Real de Vaciamadrid. Fragmentos del mapa de Sicre y Béjar de 1770 en tres aproximaciones de zoom (fuente: AGS, MPD, 22, 049). En la tercera imagen, señalamos con tono verde el jardín de la casa y todas se han reorientado conforme al norte real.



Figs. 416, 417 y 418. Casa Real de Vaciamadrid. Fragmentos del plano del Instituto Cartográfico y Estadístico y de la hoja kilométrica, ambos de 1860, en sucesivas aproximaciones de zoom (fuente: Planoteca del IGN). En la primera imagen, con tono verde claro, incluimos el cauce antiguo de los ríos Jarama y Manzanares, con su confluencia frente a la casa; en las tres imágenes señalamos con tono verde el área del jardín.

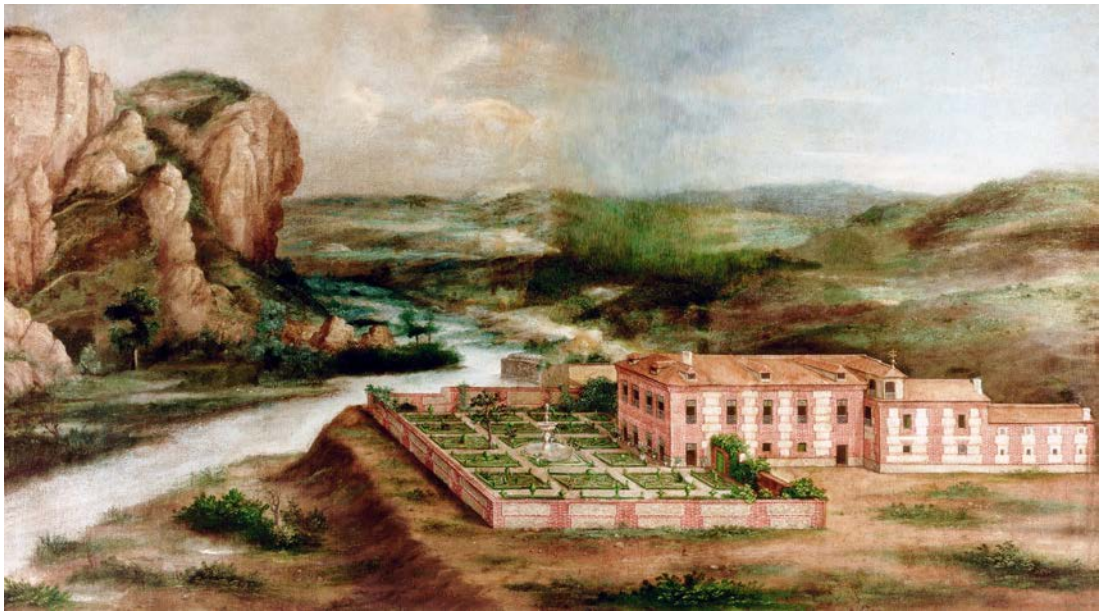


Fig. 419. Casa Real de Vaciamadrid. Pintura de Pedro Núñez del Valle realizada en 1637 (fuente: Museo Arqueológico Nacional, Monasterio de El Escorial).



Figs. 420 y 421. Casa Real de Vaciamadrid. Izquierda: localización propuesta por el grupo de investigadores del Parque Lineal del Manzanares (web Parque Lineal del Manzanares, 2018). Derecha: plano del lugar de Vaciamadrid en 1860, con los edificios más reconocibles señalados en rojo (elaboración propia, 2022).

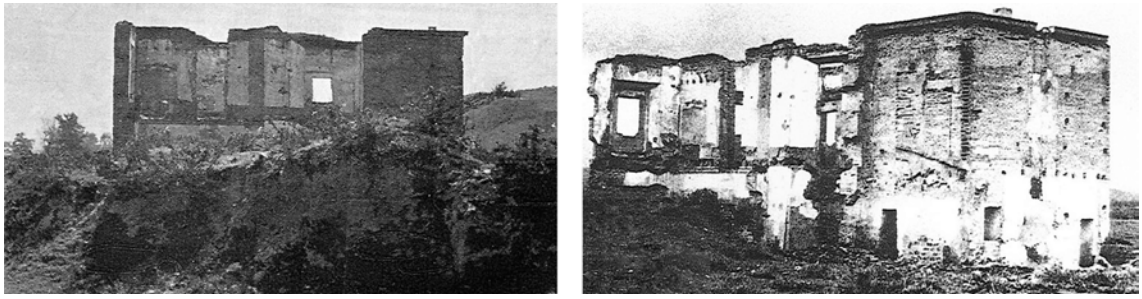
El pequeño núcleo de Vaciamadrid quedó muy dañado en febrero de 1937 durante la Batalla del Jarama, aunque los edificios cartografiados en 1860 se reconocen íntegros en una imagen aérea tomada en 1938 (fig. 438, más adelante) y sus ruinas todavía se mantuvieron en pie durante las décadas siguientes, registradas en la fotogrametría aérea de 1946 a 1980 (figs. 422 a 424), en particular las del edificio reutilizado por el vecindario como Ayuntamiento (figs. 425-426), que coincide con la exacta localización cartográfica del conjunto de recreo, previamente utilizado como casa de postas y antes aún, en la primera mitad del siglo XVII, con las mismas funciones concejiles[423]. Gracias a una reciente intervención arqueológica, realizada a finales de julio de 2018 por el CSIC[424], se han detectado estructuras soterradas de este edificio que facilitarán la restitución gráfica de la casa real en el futuro (figs. 427-428) y que esperamos coincida con la hipótesis aquí formulada.

[423] BULLÓN MATA, Teresa, «Morfología fluvial del río Jarama entre los siglos XVI y XIX. Datos documentales», en AROZENA CONCEPCIÓN, María Eugenia, y ROMERO RUIZ, Carmen (coords.), *Temas y lugares*, La Laguna, 2016, pp. 77 a 94. El uso concejil del edificio en 1627 y 1635 ha sido documentado por PÉREZ PRECIADO, «Noticias...», pp. 493 y 495.

[424] GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo, y RODRÍGUEZ SIMÓN, Pedro, *Intervención arqueológica en restos de la Guerra Civil en el término municipal de Rivas Vaciamadrid y sondeos valorativos en la Casa de Doña Blanca y entorno. Memoria final*, Instituto de Ciencias del Patrimonio, CSIC, Madrid, 10 de diciembre de 2018, principalmente pp. 143 a 149 (disponible en https://digital.csic.es/handle/10261/173699, consultado en 8 de diciembre de 2022).



Figs. 422, 423 y 424. Casa Real de Vaciamadrid. Evolución de los restos del edificio principal en los fragmentos de los fotogramas aéreos de 1946, 1956 y 1977 (fuente: Fototeca del IGN).



Figs. 425 y 426. Casa Real de Vaciamadrid. Ruinas del edificio principal en fotografías posteriores a la Guerra Civil Española, vistas desde el noreste y desde el noroeste, con el ángulo interior marcado de la posible galería marcado por la cornisa (Ayuntamiento de Rivas-Vaciamadrid, web Parque Lineal del Manzanares).



Figs. 427 y 428. Casa Real de Vaciamadrid. Vestigios de muros del edificio principal y su jardín anejo aparecidos durante la intervención arqueológica de 2018 (web del Parque Lineal del Manzanares).



Figs. 429 y 430. Casa Real de Vaciamadrid. Acantilados yesíferos en la curva del río Manzanares cerca del emplazamiento de la casa. Izquierda: estado actual de los cantiles sobre la vegetación de ribera (fuente: sitio web del Parque Lineal del Manzanares, 2018). Derecha: los mismos cantiles en el cuadro de 1637.

A pesar de la intensa transformación antrópica de la zona, en el extrarradio sureste de Madrid, el paisaje conserva buena parte de sus características originales, cuando el núcleo arquitectónico filipino se levantaba en un ligero escarpe o terraza fluvial frente al curso de los dos ríos mencionados, pasada la amplia curva del Manzanares en torno a un teso yesífero –Cerro Coberteras y Cerro de la Labradura, de 621 y 636 m de altitud, respectivamente– que se rompe frente a la orilla en altos cantiles agrietados. Estas condiciones quedaron perfectamente representadas en el cuadro de 1637, todavía reconocibles en esa parte del Parque Lineal del Manzanares (figs. 429-430)[425].

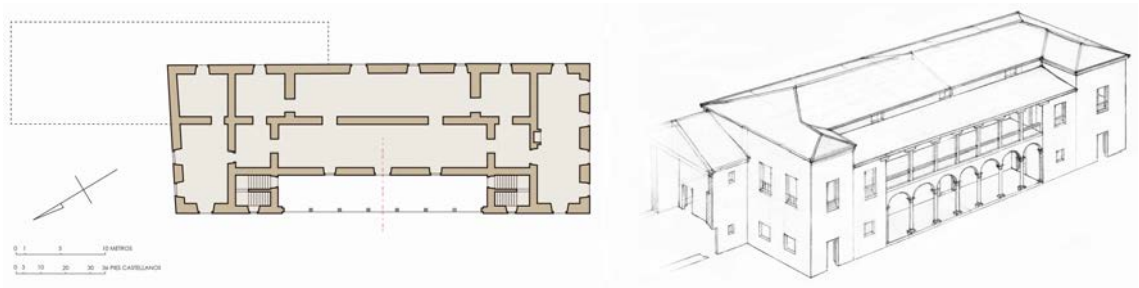
La pintura proporciona otros detalles del edificio adquirido por Felipe II, bien caracterizado como una construcción de aspecto tradicional toledano-madrileño, levantada sobre zócalo de piedra a base de cajas de mampostería o calicanto entre machones y verdugadas de ladrillo, cornisas igualmente ladrilladas (si bien en las fotografías parecen de piedra, con molduras rectas al modo escurialense) y cubiertas de teja curva cerámica con vanos salientes para el sobrado. Su planta rectangular muy oblonga, de unos 170 x 60 pies (o bien 47,26 x 16,68 m, en torno a 790 m^2 de superficie), y alzado de unos 43 pies de altura hasta la cornisa (12 m) repartido en planta baja, noble y buhardilla, definen el cuerpo residencial originario que consta en la documentación como «casa vieja». A finales del reinado, primera mitad de 1594, este edificio se amplió por levante y norte al anexarse una cocina y otras dependencias de servicio, conocidas entonces como «casa nueva», con unas dimensiones de *ca.* 128 x 40 pies (35,58 x 11,12 m, casi 400 m^2) en dos alturas decrecientes[426].

A su vez, la documentación gráfica y fotográfica conservada permite conocer las dimensiones y deducir la distribución en planta de la «casa vieja» como un amplio rectángulo algo irregular por su parte norte-noreste, con distribución tripartita en el cuerpo central (de menor fondo en su franja de poniente) y flanqueado en sus extremos

[425] La geomorfología e hidrología de la cuenca Manzanares-Jarama-Tajo ha sido estudiada por diversos autores, entre los más recientes URIBELARREA DEL VAL, David, *Dinámica y evolución de las llanuras aluviales de los ríos Manzanares, Jarama y Tajo entre las ciudades de Madrid y Toledo*, memoria para optar al grado de doctor dirigida por Alfredo Pérez-González y Gerardo Benito Ferrández, Departamento de Geodinámica, Facultad de Ciencias Geológicas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, y de forma divulgativa en el blog del Grupo de Investigadores del Parque Lineal del Manzanares (GIPL), «Vaciamadrid, en busca de la casa de Felipe II» (publicado por Vicente en 25 de octubre de 2018, disponible en http://www.parquelineal.es/blog/vaciamadrid-casa-felipe-ii/, consultado en 6 de diciembre de 2019). La permanencia del paisaje representado por Núñez del Valle ya fue señalada por TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...*, pp. 725-726.

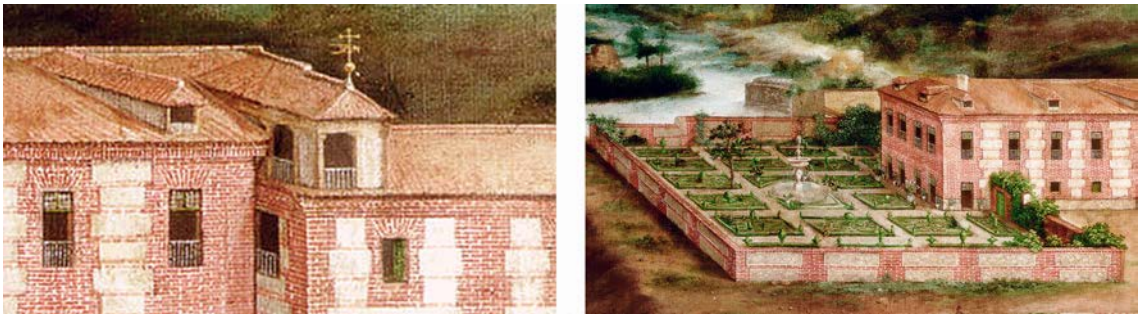
[426] PÉREZ PRECIADO, «Noticias...», p. 489, acerca del documento del AGP, Cédulas Reales, VIII, fol. 444, Madrid, 6 de agosto de 1594.

cortos por sendas crujías transversales. El interior de la crujía central sólo podría recibir iluminación si su tercio oeste adoptaba la forma de pórtico y corredor orientados hacia un patio o corral anejo, precisamente la fachada que permanece oculta en la perspectiva del siglo XVII. No hay referencia explícita a esta composición abierta en los documentos conocidos, pero se demuestra por el cornisamento en recodo del extremo suroeste (figuras 453 y 454) y sería la solución más coherente con su carácter de casa de campo al reproducir con fidelidad el tipo hispánico que venimos estudiando, singularmente con ejemplos basados en el concepto de «cuarto de casa» como el palacio de Diego Colón en Santo Domingo (*vid.* apartado 3.1.1) o los atribuidos al maestro Alonso de Covarrubias en Cadalso de los Vidrios (Madrid), Casasbuenas y Barcience (Toledo), que veremos con mayor detenimiento en el apartado 3.3.2 (nuestra interpretación en las figuras 431 y 432).



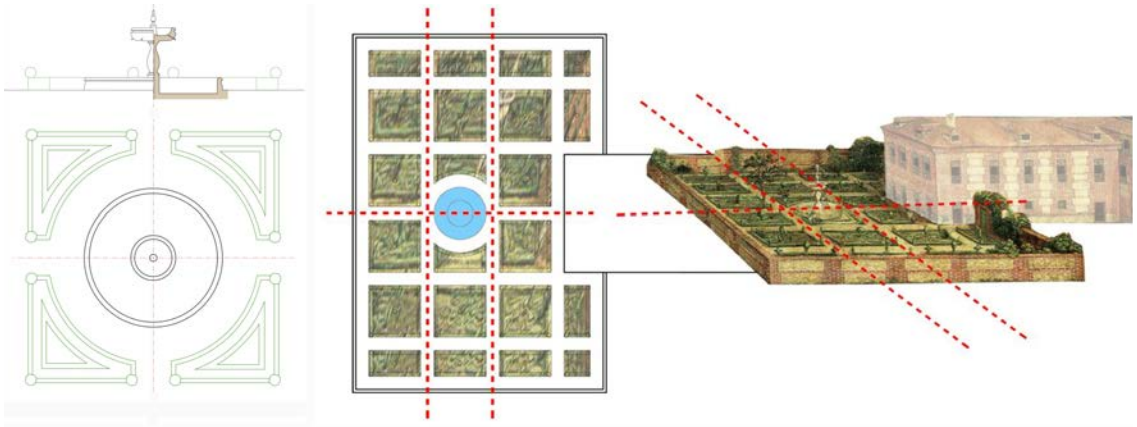
Figs. 431 y 432. Casa Real de Vaciamadrid. Restitución gráfica del edificio principal en planta y perspectiva visto desde el noroeste, con la hipótesis de una galería de siete vanos y sin incluir buhardillas ni chimeneas (elaboración propia, 2022).

Entre las cubiertas de los dos cuerpos edificados se dispuso una galería de madera bajo techumbre con funciones evidentes de mirador sobre el paisaje (fig. 433), un rasgo definitorio de su condición como casa de recreo que tuvo su máxima expresión en el jardín meridional anejo, de perímetro casi cuadrado, en el que se adentra parcialmente la residencia (fig. 434).

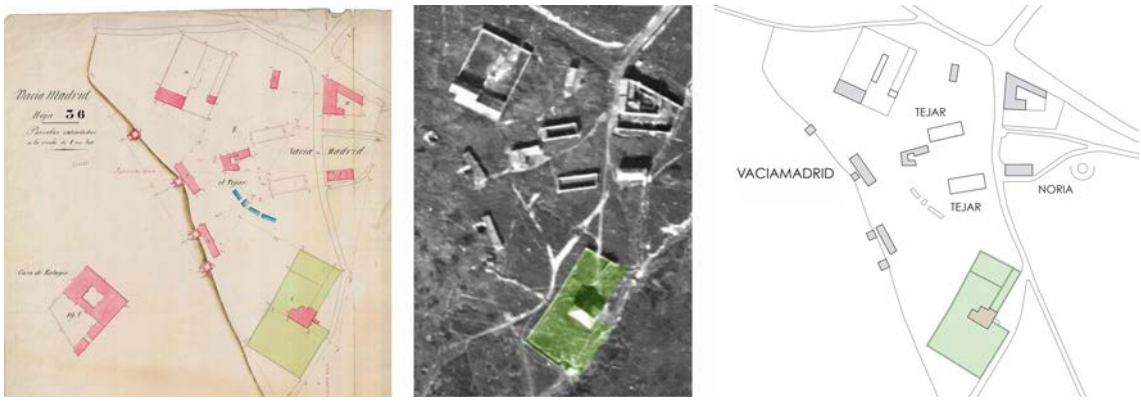


Figs. 433 y 434. Casa Real de Vaciamadrid. Detalles del cuadro de Pedro Núñez del Valle, 1637. Izquierda: galería-mirador entre las cubiertas de la «casa vieja» y la ampliación de 1594. Derecha: jardín de cuadros ante el costado sur de la casa (fuente: MAN, monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

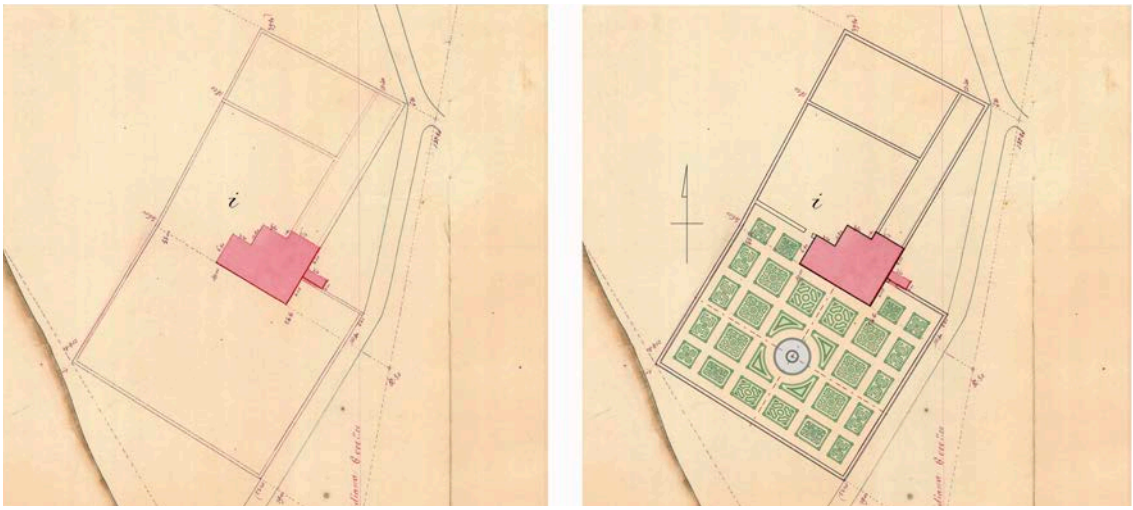
De nuevo es la pintura del siglo 1637 el testimonio más completo para conocer la composición de esa parte del conjunto. De acuerdo con lo que se aprecia en esta obra, el trazado se sometería a tres condicionantes: la topografía llana del emplazamiento, la posición centrada y adentrada de la casa por el lado norte-noreste y los límites de un perímetro rectangular cerrado por una alta tapia, todo lo cual obliga a un trazado en extensión, en malla homogénea, en el que se ha optado por ocupar la superficie mediante 22 compartimentos –en su mayor parte cuadrados, formados por setos bajos de diverso diseño– y una elegante fuente de tazas en el centro (nuestra interpretación en fig. 435); las calles resultantes mantienen una rigurosa ordenación ortogonal que, sin embargo, no se hace coincidir con los vanos del edificio, abierto al jardín a través de cuatro puertas y sus correspondientes vanos de antepecho superiores: el eje principal desde la fuente y sus colaterales concluyen irremisiblemente en macizo, de forma parecida a lo que sucediera años antes en el Jardín de la Reina del palacio de Valsaín, a pesar de las indicaciones del propio Felipe II para conectar vanos y viales. Undurraga Letelier ha ofrecido una restitución gráfica fiel a lo que aparece representado en el cuadro (fig. 436), pero desconociendo la ubicación exacta de la casa real de Vaciamadrid, que sitúa casi tres kilómetros más al sur, en el punto actual de confluencia entre los ríos Jarama y Manzanares (Soto de las Juntas) y, por tanto, sin considerar la cartografía histórica de los siglos XVIII y XIX, en la que el conjunto aparece representado con gran fidelidad planimétrica. La perspectiva cónica central del cuadro, asimilable a una representación en caballera realizada sin apenas reducción en el eje de la profundidad, distorsiona en parte su verdadera forma, obligando al artista a una solución de compromiso; precisamente por este error de trazado se pueden deducir unas proporciones casi cuadradas en el cerramiento del jardín, a partir del número de tramos en los que se estructuraba su tapia perimetral, con cinco cajas de calicanto en cada lado que suponemos de la misma o parecida longitud.



Figs. 435 y 436. Casa Real de Vaciamadrid. Izquierda: recreación en planta y alzado-sección de la fuente central del jardín de cuadros y su inserción en un esquema de crucero (elaboración propia, 2022). Derecha: restitución gráfica de Undurraga Letelier sobre el trazado del jardín de cuadros (UNDURRAGA LETELIER, *2016*).



Figs. 437, 438 y 439. Casa Real de Vaciamadrid. Izquierda: fragmento de la hoja kilométrica de 1860 (Planoteca del IGN). Centro: fotografía aérea tomada en 1938 (Memoria arqueológica, 2018). Derecha: plano realizado a partir de los fragmentos anteriores (elaboración propia, 2022). Señalamos con tono verde el recinto de la casa y su jardín anejo en las tres imágenes.



Figs. 440 y 441. Casa Real de Vaciamadrid. Izquierda: detalle de la hoja kilométrica de 1860. Derecha: superposición del trazado de cuadros sobre el recinto del jardín (hipótesis de elaboración propia, 2022).

El plano de 1770 muestra la alquería y tejar de Vaciamadrid con la casa real al sur y su recinto de jardín ligeramente rectangular (fig. 413 a 415); los planos de 1860 y 1870, más detallados y fiables gracias a la mejora en las técnicas cartográficas y a sus acotaciones en metros (figs. 437 y 440-441), así como las fotografías aéreas (fig. 438, redibujada en fig. 439), muestran un conjunto semejante, pero con un jardín prácticamente cuadrado de 180 x 170 pies castellanos (50 x 47,26 m, o 2363 m^2), lo que permitiría una composición algo diferente de lo representado en la vista barroca, con mayor número de cuadros –28 en total– y la fuente en medio de un crucero formado por cuatro de estos cuadros en lugar de la extraña solución mostrada en la pintura del siglo XVII (fig. 434, que resolvemos en la fig. 435). Este recinto también se aproxima a una forma cuadrada en los fotogramas aéreos más antiguos, lo que resuelve cualquier

duda sobre sus proporciones y certifica la capacidad de la superficie destinada a jardín para incluir seis cuadros más de los que se observan en la pintura anónima, aunque no completos, sino reducidos a la mitad, como los más exteriores del resto del trazado. En cuanto al diseño particular de cada compartimento, probablemente de 21 pies de lado en su versión completa y separados por calles intermedias de siete pies, es posible identificar algunos modelos serlianos bien conocidos que, junto a otros diferentes, se repetirían por bandas desde la casa, animados con formas de arte topiario y revestimiento vegetal de vasijas en los elementos verticales que recuerdan los consejos de Gregorio de los Ríos en su *Agricultura de jardines*[427], obra coetánea del jardín de Vaciamadrid. La publicación de este tratado coincide con la fecha de contratación del jardinero italiano Francisco Marcos por orden real, un operario que ya había trabajado en la Huerta de la Priora y al que Tejero Villarreal propone como tracista del jardín de Vaciamadrid[428].

En cuanto a su filiación estilística, Undurraga Letelier reconoce una inspiración flamenca en el trazado de compartimentos y cierta semejanza con los jardines cerrados de Inglaterra en lo que se refiere al recinto, considera que los diseños se asemejan a los del jardín de la Casa de Campo de Madrid (sin diferenciar entre los documentados en los óleos de Acevedo y Núñez del Valle, demasiado diferentes, como vimos) y relaciona el uso de macetas con el pensil movedizo de La Fresneda; todavía añade un influjo italiano «en el intento de coordinación del trazado del jardín con la arquitectura, al hacer coincidir las calles con los huecos de la fachada»[429], extremo que, a tenor de lo representado en el cuadro del siglo XVII, no es cierto. En nuestra opinión, sin negar genéricas influencias flamencas e itálicas, se trata de un jardín cerrado muy hispánico, similar a los que se venían plantando en España desde mediados del siglo XVI. Las figuras 442 y 443 recogen la posible evolución en planta del conjunto y nuestra restitución gráfica detallada de sus edificios y áreas de jardín y patio.

[427] DE LOS RÍOS, Gregorio, *Agricultura de jardines*, II parte, Pedro Madrigal, Madrid, 1592, fol. 269v, en concreto el apartado donde ofrece instrucciones «Para enramar de verde un botijon» (manejamos la edición facsímil de 1991, realizada a partir de la de 1620).

[428] TEJERO VILLARREAL, «La Casa Real...», p. 516.

[429] UNDURRAGA LETELIER, *El Campillo y Monesterio...*, p. 350.

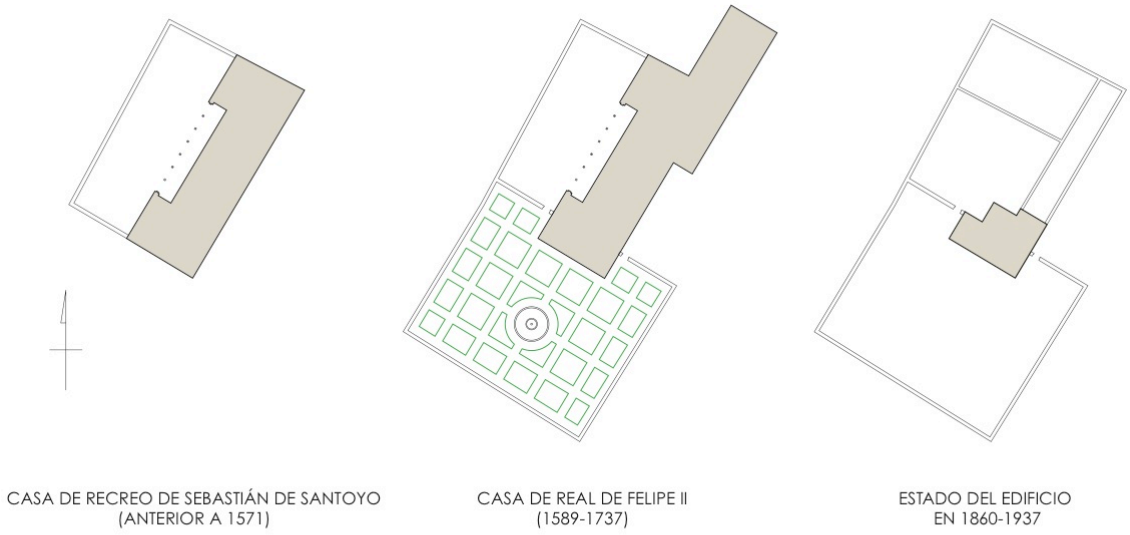


Fig. 442. Casa Real de Vaciamadrid. Evolución del conjunto de recreo entre la etapa anterior a la casa real filipina y su destrucción entre los siglos XIX y XX (elaboración propia, 2022).

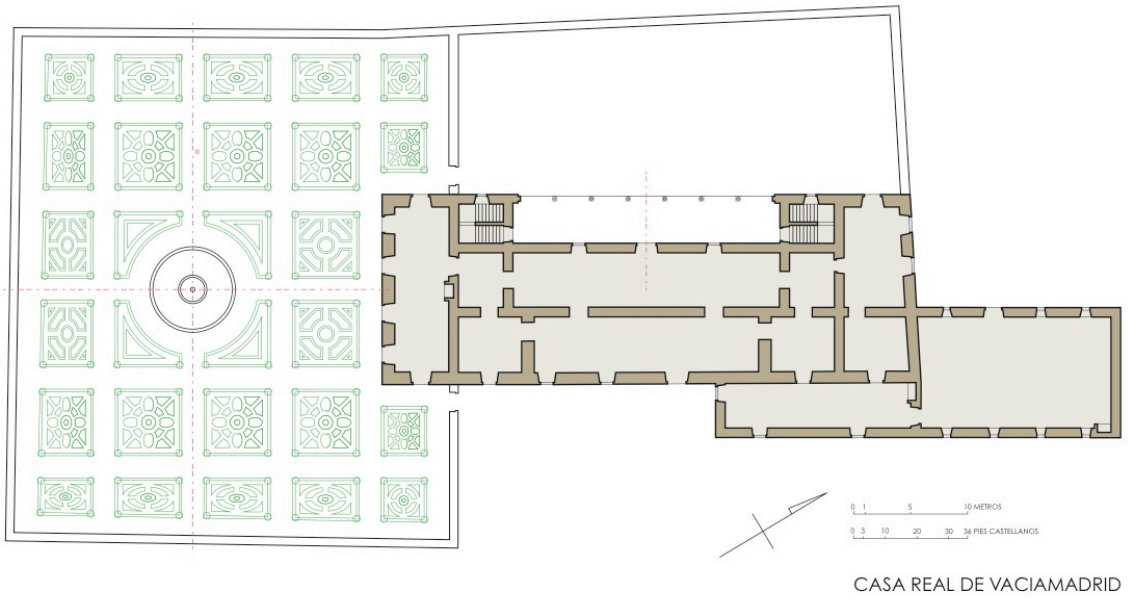


Fig. 443. Casa Real de Vaciamadrid. Restitución gráfica hipotética de la casa vieja con su jardín y de la casa nueva adosada en 1594 (elaboración propia, 2022).

Además de la casa original y su ampliación con las dependencias de servicio, el predio incluía un palomar, caballerizas, «cuevas» (probablemente bodegas), corrales, pajar, tierras de labor y el denominado «sotillo» junto al río, con aprovechamiento de

«leña, yerba y pesca», todo delimitado por una cerca perimetral que abarcaría una considerable extensión difícil de cuantificar[430].

Entre las peculiaridades de esta casa real destaca sin duda su condición de embarcadero hacia el río Tajo, uno de los motivos para adquirir la propiedad mediante expropiación en 1589. Poco antes de esa fecha se había puesto en práctica la navegabilidad del Jarama, desarrollada por el ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli en 1582 como perfecta demostración de la capacidad del río para los trayectos hasta Aranjuez, en cuyo heredamiento se incluía la casa real madrileña. Esa cómoda opción de transporte fue probada con éxito por el monarca en la primavera de 1584, y el relato de aquel evento, redactado con todo detalle por un autor anónimo (¿Ambrosio de Morales?), expresa con claridad las posibilidades de Vaciamadrid como punto intermedio entre la Corte y el Real Sitio durante los meses de abril y mayo, así como el carácter a la vez pragmático, lúdico y representativo de los viajes fluviales en la voluntad de Felipe II:

> *Iba S. M. hablando con Antonelli y preguntándole de la primera navegación por este rio dos años antes, y diciéndole el Antonelli que quedaba Jarama, río de poco nombre muy esclarecido en haberle navegado su Persona Real que era tan gran Monarca; y que Vacialmadrid quedaba hecho puerto de mar, en donde se vendrian aderezándose lo del Tajo á desembarcar los trofeos de la China, y todo lo navegable, y que algun dia esperaba los veria S. M. desembarcar debajo de las ventanas del alcázar de Madrid*.[431]

El mismo trayecto se repetiría al menos en dos ocasiones durante las primaveras de 1586 y 1596, poco antes de la muerte del monarca.

Hasta aquí lo conocido sobre la casa real de Vaciamadrid en la etapa de formación con sus dos primeros propietarios, Sebastián de Santoyo *ca.* 1575-1589 y Felipe II *ca.* 1589-1594. Durante los reinados sucesivos, la propiedad pasó por diversas etapas alternas de uso y abandono que han sido estudiadas por Pérez Preciado y

[430] Documento publicado por ÁLVAREZ QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, ed. facsímil de Doce Calles, Aranjuez, 1993, p. 188. El autor sólo explicita una superficie superior a 45 fanegas de una de las parcelas, lo que supondría en torno a 15,5 hectáreas, mínima parte de la extensión total de la propiedad.

[431] BNE, Manuscritos, Ms. nº 5938, *Papeles históricos, políticos y eclesiásticos* (copia del Códice *Varios* de la Biblioteca de El Escorial que fue propiedad de Ambrosio de Morales), «De la embarcación de S. M. con el Principe y las Serenisimas Infantas sus hijos en Vacia al Madrid para Aranjuez y Aceca», sin lugar ni fecha (posterior al mes de mayo de 1584), fols. 404r/s. En el fol. 405r se menciona el acompañamiento musical del viaje, proporcionado por los «negrillos de Sebastian de Santoyo», lo que supone un componente lúdico valioso, probablemente integrado por esclavos al servicio del propietario de la casa.

Undurraga Letelier, a cuyos trabajos remitimos. Del reinado de Felipe III (1598-1621) se cuenta con una breve referencia proporcionada en 1599 por Jehan Lhermite[432] y algunos registros documentales de 1604 acerca de los gastos de mantenimiento anual, que incluían los salarios de un jardinero y un peón más el coste de diversas obras de reparación en la casa, el plantel, el jardín y su fuente por 4000 reales. En 1612 se consideró que la casa estaba tan abandonada que ya no era «de ningún servicio ni recreación del rey» y la Real Junta de Obras y Bosques propuso su enajenación junto con otras propiedades reales, si bien finalmente se optó por conservarla entre las posesiones de la Corona mediante la misma gestión indirecta que se constata en 1604, derivada a la orden jerónima de El Escorial que ya se ocupaba de la administración de las dehesas de Gózquez y Santiesteban. Todavía fue necesario acometer algunos gastos mayores o extraordinarios, desembolsados en 1613, para el arreglo de solerías, puertas y chimeneas en los aposentos, reparación de paredes y cubiertas, revoco exterior de la «casa nueva», labores en el jardín y plantación de sauces junto al río por 1000 ducados adicionales[433].

Durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) se produjeron algunos cambios importantes en la administración de la propiedad, aunque su estado apenas difería de lo conservado en etapas anteriores. Así lo atestigua el informe de Juan Gómez de Mora de 1626, cuando también se documentan obras de reparación de las cubiertas:

> *Vaçialmadrid es un lugarejo pequeño, camino de Arganda, tres leguas de Madrid, casi a la parte de oriente. En este lugarejo fabricó el Rey Don Felipe 2* (sic) *una casa de campo por goçar de la ribera del río Jarama y junta que con él açe el río Mançanares. Es la casa muy bonita, y todos sus aposentos en bajo. Tiene jardines y en particular un gran soto de conejo. Desta casa gustaba mucho su dueño y las más beces yba por ella a Aranjuez. Ay comodidad para aposentar los criados y ofiçios del serbicio de los Reyes dentro, y fuera de casa en las casas particulares de los vecinos*[434]

---

[432] LHERMITE, Jehan, *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, t. II (edición de José Luis Sáenz de Miera y José Luis Checa Cremades), Ediciones Doce Calles, Aranjuez, 2005, p. 455.

[433] AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 322, fol. 234, *Papel de Felipe II en que hizo algunas aclaraciones sobre la fundación y dotación del Monasterio y sus disposiciones testamentarias sobre el mismo*, San Lorenzo el Real, 25 de agosto de 1598, y AGS, Patronato (PTR), leg. 29, fol. 35.

[434] GÓMEZ DE MORA, *Relacion de las cassas...*, Vaciamadrid, fols. 10rv (en BAV https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4372?ling=it). Acerca de las reparaciones, *vid.* AGS, CSR, leg. 332, fol. 33, citado por MORÁN TURINA y CHECA CREMADES, *Las casas del Rey...*, p. 127.

En 1627 se verificó la cesión de la casa a Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde-duque de Olivares, en su nueva condición de «alcaide y tenedor perpetuo» concedida por el rey, la misma que ostentaba a cargo del Buen Retiro madrileño, ambos títulos de carácter hereditario[435]. No se trataba de una adquisición en propiedad, sino de una maniobra del valido que le permitía disfrutar de sus bondades como casa de recreo y coto venatorio, así como de los derechos señoriales asociados, sin estar obligado a costear unas obras de reparación o de mantenimiento que seguían siendo competencia del monarca, su verdadero dueño. De esta etapa se conocen datos puntuales sobre el uso del edificio como casa de concejo en 1627 y 1635, según Pérez Preciado[436].

En enero de 1636, el sagaz usufructuario también logró situar a uno de sus parientes y hombre de confianza, Diego Messía Felípez de Guzmán, I marqués de Leganés, como teniente de alcaide de Vaciamadrid[437]. Tras la caída en desgracia de Olivares en 1643 y su fallecimiento en 1645, su viuda, Inés de Zúñiga y Velasco, facilitó la concesión de la alcaidía perpetua a favor del marqués con las mismas prerrogativas que tuvo el conde-duque, aunque con una cláusula de renovación reservada a la Corona que no impidió el acceso al cargo para los sucesivos marqueses hasta la primera mitad del siglo XVIII. El primer marqués de Leganés disfrutó poco tiempo de la casa real de Vaciamadrid como alcaide honorifico o perpetuo, apenas tres años entre 1652 y su muerte en 1655, aunque la tutela práctica y efectiva sobre la propiedad la venía ejerciendo Pedro Bravo, alcaide ordinario de Vaciamadrid a la vez que «jardinero por su Magestad»[438], uno de los 17 habitantes del lugar en tales fechas.

En 1700, durante la etapa del III marqués de Leganés, se documenta la necesidad de nuevas reparaciones en la casa, que seguía perteneciendo a la Corona bajo la dinastía borbónica. Desde esta última referencia no consta documentación dieciochesca de interés sobre el inmueble, lo que podría explicarse por haber sido enajenada después de 1743, cuando la Real Junta de Obras y Bosques solicitó un informe en el que

---

[435] ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID, Secretariado (ASA), 3.160.14. fol. 33v, *Adquisición de las villas de Vaciamadrid y Velilla por el conde duque de Olivares*, Madrid, 4 de abril de 1627.

[436] PÉREZ PRECIADO, «Noticias...», pp. 493 y 496, en relación con los documentos del ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID (AHPM), 2042, fol. 115 (1627), y ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID, Secretariado (ASA), 3.160.14, fol. 81 (1635).

[437] AGP, Buen Retiro, C. 11748/15, *Título de teniente de alcaide de la casa real de Vaciamadrid para el marqués de Leganés*, Madrid, 15 de enero de 1636 (documento transcrito y publicado por PÉREZ PRECIADO, «Noticias...», pp. 504-505).

[438] *Vid.* ASA, 3.160.14, fols. 97-98, citado por PÉREZ PRECIADO, "Noticias...", p. 492, n. 19. Este autor distingue entre las responsabilidades prácticas del alcaide ordinario frente a las prerrogativas honoríficas de su alcaide perpetuo, cedidas al conde-duque y al marqués de Leganés.

planteaba de nuevo su venta[439]. De hecho, las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, firmadas en 10 de octubre de 1754, certifican la decadencia del lugar de Vaciamadrid (con sólo cuatro vecinos: un solo labrador y tres jornaleros, pero ningún jardinero u hortelano) y la insignificancia de la propiedad de recreo, ya desvinculada de la Corona y probablemente en ruina, pues los testigos aseguraban no tener «noticia de que a su Majestad pertenezca en esta villa y su termino renta ni finca alguna»[440]. El entorno, en cambio, seguía ofreciendo las mismas cualidades paisajísticas que en el siglo XVI, aquellos cantiles yesíferos y barrancos, viñas y tierras de labor para cereal en las áreas más llanas, baldíos tapizados de tomillos y pastos con «yerbas y leña de taray» entre los sotos y riberas[441].

De mediados del siglo XIX queda el testimonio publicado en el *Diccionario* de Madoz, cuya entrada sobre la población de Vaciamadrid demostraba su estado de ruina y el uso de la parte meridional como casa de postas asociada al camino entre Madrid y Valencia:

> *Villa que desde el año de 1845 forma ayuntamiento con Rivas de Jarama [...], tiene 14 casas, siendo la mas notable de todas ellas la llamada de Arriba, que era el palacio de los condes de Altamira [...], también existe, casi arruinado, el palacio de Felipe IV* (sic) *en donde paraba cuando iba á caza [...]; la parte mas conservada de este edificio, está destinada para casa de postas.*[442]

En la misma entrada se menciona la existencia de una casa de Ayuntamiento, aunque sin localizarla expresamente en la arruinada propiedad de recreo, y se reiteran los datos ambientales sobre los «sotos para pastos, con alameda de álamos blancos, chopos y leñas bajas [...], y abundantes dehesas» donde se criaba «caza de conejos y liebres, y pesca de barbos»[443], aquellas cualidades que interesaron a Sebastián de

---

[439] *Vid.* MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, y DE PAZZIS PI CORRALES, Magdalena, *Protección y seguridad en los Sitios reales desde la Ilustración al Liberalismo*, col. Historia, Universidad de Alicante, Alicante, 2010, p. 66.

[440] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), *Respuestas Generales de la villa de Vaciamadrid*, Vaciamadrid, 10 de octubre de 1754, pregunta nº 40, fol. 211r. Los derechos señoriales que en el siglo anterior disfrutara el conde duque de Olivares, incluida la alcaidía perpetua del lugar, pertenecían a mediados del XVIII a Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba, VI marqués de Leganés y X conde de Altamira, pero disponía allí de su propia residencia, llamada «de Arriba» según Madoz y distinta de la casa real filipina.

[441] *Ibidem*, pregunta nº 12, fol. 204r. En la respuesta a la pregunta nº 22, fol. 208r, se consignan cuatro casas habitables y hasta cuarenta arruinadas, entre ellas, posiblemente, la antigua casa real.

[442] MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, t. XV, Imprenta de P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, 1849, pp. 251-252, voz Vacia-Madrid.

[443] *Ibidem*, p. 252.

Santoyo, Felipe II, conde-duque de Olivares y marqueses de Leganés para disfrutar del *otium* y los placeres campestres no lejos de la Corte. Y así llegó el predio hasta terciar el siglo XX, no tan arrasado por la guerra como por el abandono y la incuria hasta su completa desaparición en la década de 1980, a excepción de los restos exhumados en 2018.

Antes de devenir en casa real, la «casa llana»[444] de Vaciamadrid formaba parte del conjunto de residencias de recreo hispánicas que venimos estudiando, creadas por la nobleza o la alta burguesía en par con la realeza, y mostraba las mismas constantes ambientales y compositivas: localización suburbana o campestre en un emplazamiento de interés cinegético y paisajístico cerca de un elemento acuático (en este caso la confluencia de dos ríos), probable esquema planimétrico en «U» para el edificio principal, con cuerpo central tripartito dotado de galería y flanqueado por crujías laterales, corral o huerto delantero, vistas sobre el paisaje, etc.

No consta la presencia de un área ajardinada hasta su adquisición y mejora por parte de Felipe II, cuando se dispuso el amplio jardín de cuadros de tipo llano frente al costado meridional del edificio que, sin embargo, se mantiene fiel a la tradición medieval del *hortus conclusus*, un espacio cerrado sobre sí mismo, sin apertura hacia el inmediato paisaje ribereño, que podía ser disfrutado, también, desde las ventanas de la casa. De esta misma etapa filipina dataría la ampliación oriental o «casa nueva», destinada a dependencias de servicio equivalentes a las que tuvieron otras residencias de recreo de la nobleza (casas de bosqueros, selveros y cigarraleros) o, en menor escala, a las casas de oficios de los grandes conjuntos reales. También se añadiría entonces la pequeña galería-mirador en medio de las cubiertas, otro rasgo propio de la casa de recreo destinado al placer de las vistas sobre el entorno, añadido a las probables galerías de la fachada de poniente, como único vínculo exterior reconocible en este ejemplo madrileño en el que faltan las relaciones simbólicas con el núcleo urbano más próximo (un lugarejo servidero de la casa real sin edificaciones de rango representativo), aunque con una conexión viaria peculiar hacia el Real Sitio de Aranjuez, a través de 45 km de navegación fluvial, que recuerda la que se disfrutaba en no pocas villas junto al río Brenta, en el Véneto, por las mismas fechas.

[444] Así se la denomina en un informe de 1635 como expresión de aquella casa en el campo que no contaba con fortificación ni defensa (citado por PÉREZ PRECIADO, «Noticias...», p. 494).

3.3. CASAS DE CAMPO Y VILLAS DE LA NOBLEZA

3.3.1. Tres villas del linaje Ulloa en el entorno de Toro: San Miguel de Grox y San Andrés de Adalia en Toro (Zamora), ca. *1506-1586 y* ca. *1513-1578, y el palacio-villa de La Mota del Marqués (Valladolid),* ca. *1539-1558*

En la ribera del Duero, aguas abajo de la ciudad de Toro, se conservan mínimos restos de dos villas nobiliarias erigidas por miembros del linaje Ulloa, asentado en aquella ciudad zamorana desde la Edad Media: San Miguel de Grox, situada a 9,7 km y en el término municipal toresano, aunque muy cerca de Peleagonzalo (coordenadas: 41º 29' 13,65'' N / 5º 30' 12,01'' W y 665 m de altitud), y San Andrés de Adalia, a 6,2 km de la ciudad e igualmente en su término (coordenadas: 41º 30' 14,80'' N / 5º 27' 58,87'' W y 646 m de altitud), distante poco más de 3 km de la anterior y en el mismo valle.

Ambas villas quedaron en propiedad, respectivamente, de los hermanos Juan y Rodrigo de Ulloa y Herrera en la segunda mitad del siglo XV, y apenas han sido estudiadas a pesar de su interés: únicamente por Vasallo Toranzo en su tesis doctoral sobre la arquitectura del Renacimiento en Toro, que utilizaremos junto con diversa información complementaria[445].

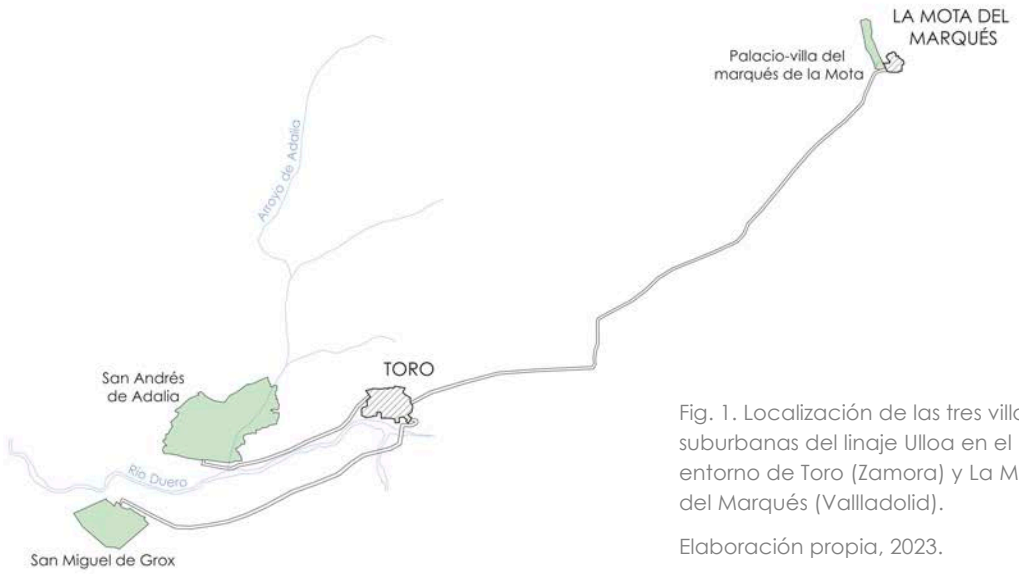


Fig. 1. Localización de las tres villas suburbanas del linaje Ulloa en el entorno de Toro (Zamora) y La Mota del Marqués (Vallladolid).

Elaboración propia, 2023.

[445] VASALLO TORANZO, Luis, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, Zamora, 1994, pp. 252 a 261 (a partir de su tesis doctoral, dirigida por Jesús María Parrado del Olmo, Universidad de Valladolid, 1992), así como en el capítulo dedicado a Zamora en URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002, pp. 362 a 364.

La tercera villa de los Ulloa se encuentra a 23 km de Toro, hacia el noreste, en la localidad vallisoletana de La Mota del Marqués (coordenadas: 41º 37' 57,24'' N / 5º 10' 47,51'' W, a 734 m de altitud), y fue propiedad de Rodrigo de Ulloa y Quiñones, nieto de Rodrigo de Ulloa y Herrera –el dueño de San Andrés de Adalia entre 1539 y 1591– y, a su vez, emparentado con los sucesivos propietarios de San Miguel de Grox (localización de las tres villas en fig. 1).

San Miguel de Grox, *ca.* 1506-1586

La descripción publicada por Gómez de la Torre en su *Corografía de la ciudad de Toro* (1802) ofrece una buena aproximación a sus características al final del Antiguo Régimen, cuando todavía conservaba buena parte de sus elementos originarios:

> *Está en la parte baxa de la cordillera misma que Castro-quemado, á su Oriente, al poniente de la casería Valde-usenda, casi á Sudoveste de Peleagonzalo, y también de Toro, del que viene á apartarse como legua y media: sus campos cierran este, cuyo ruedo se extiende 9864 varas castellanas*[446]

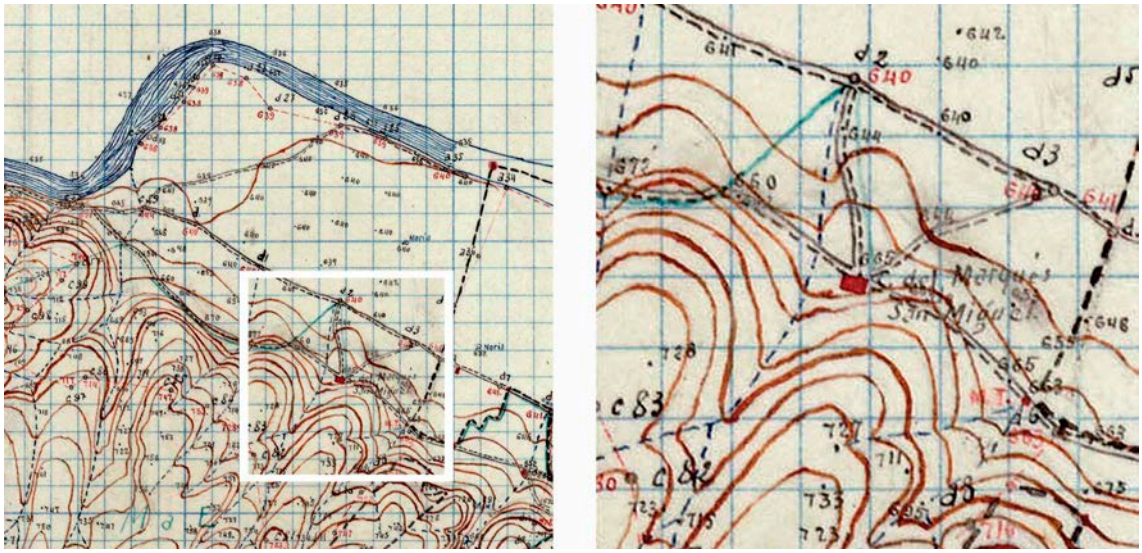


Fig. 444. San Miguel de Grox. Mapa de altimetrías del área norte de la propiedad en 1929 (trabajos de la Comisión Geográfica del Norte de España, Depósito de la Guerra), con la casa todavía en pie y sin otras edificaciones auxiliares alrededor, en dos aproximaciones de zoom (Planoteca del IGN).

En el límite norte de ese amplio terreno se encontraba la casa de recreo y sus jardines, un espacio muy alterado desde las primeras décadas del siglo XX en el que todavía se localizan restos dispersos de su pasado esplendor. A principios del XIX se

[446] GÓMEZ DE LA TORRE, Antonio, *Corografía de la provincia de Toro*, t. I, Madrid, 1802 (manejamos la edición facsímil de Maxtor, Valladolid, 2002), pp. 147 y ss. El perímetro sería superior a los 8285 m de cerca y encerraría unas 429 hectáreas de monte de encina.

conservaba la parte más arquitectónica del conjunto (fig. 2), de acuerdo con Gómez de la Torre, en cuya descripción se reconocen sus condiciones de villa en ladera con vistas a un curso de agua:

> *Casi al final de su monte encinado, de vista al Norte, está la casa única que se encuentra en el término: su sitio es el mas proporcionado para poblacion, ya porque por elevado se mira libre de las crecientes del Duero, como porque abunda de aguas*[447]

La historia de este predio es larga y compleja, con posibles antecedentes romanos según Sevillano Carbajal[448] y documentación escrita desde los tiempos de la repoblación medieval del Duero. En 1162, el rey Alfonso VIII de Castilla donaba el lugar de San Miguel de Grox[449] o del Monte al abad y canónigos del monasterio premostratense de San Leonardo de Alba de Tormes, quienes fundaron allí un cenobio dúplice, de ambos sexos. Los monjes varones obtuvieron la propiedad completa en 1304, cuando la comunidad femenina se trasladó a la aldea de Pobladura de los Huertos y, poco después, al amparo de la reina María de Molina, congregada en el nuevo cenobio de Santa Sofía en Toro[450]. El monasterio masculino quedó muy maltratado durante la batalla entre Juan I de Castilla y Juan I de Portugal (1381-1382), pero algunos monjes levantaron un hospicio sobre los restos del saqueo y prosiguieron su actividad. Esta nueva fundación cayó en decadencia durante la primera mitad del siglo XV y sus titulares, desaparecida la orden en San Leonardo, decidieron cederla al monasterio de Retuerta en 1449, que a su vez entregó la propiedad al monasterio de Santa Sofía en el mismo año. Poco después, en 1462, las monjas «la dieron á ley de foro á D. Juan de Ulloa, entónces vecino y regidor»[451] de la capital toresana y I señor de Villalonso, fallecido en 1475.

---

[447] *Ibidem*.

[448] SEVILLANO CARBAJAL, Francisco-Virgilio, «Una escultura romana del dios Pan», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. 21-22, Valladolid, 1956 (pp. 151 a 155), y en su obra póstuma *Testimonio arqueológico de la provincia de Zamora*, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1978 (pp. 295 a 300 y láminas LXIII y ss.).

[449] Para el topónimo «Grox», con sus variantes «Grou», «Gross» y «Gros», no parece haber explicación convincente, a pesar de lo aportado por RIESCO CHUECA, Pascual, «Anotaciones toponímicas salmantinas», en *Salamanca. Revista de Estudios*, nº 53, Salamanca, 2006, pp. 185 a 264 (p. 237), que lo relaciona con otros topónimos similares, alusivos a lugares guijarrosos.

[450] GÓMEZ DE LA TORRE, *Corografía...*, t. I (pp. 148 a 151), y CUADRADO CHAPADO, Antonio, *Datos históricos de la ciudad de Toro*, Toro, 1923 (pp. 83-84).

[451] *Ibidem*. Juan de Ulloa también era el alcaide de la fortaleza de Toro por nombramiento del rey Enrique IV, al que acompañó en la guerra de Granada.

Se desconoce el alcance de lo construido en la etapa de este primer Juan de Ulloa, y menos aún lo que pudiera restar de su intervención, dada la desaparición de los edificios más antiguos. De acuerdo con Vasallo Toranzo, la creación de la casa de recreo se debe en realidad a Diego de Ulloa y Sarmiento, hijo del anterior y, como II señor de Villalonso, dueño del lugar desde la muerte de su padre. Entre 1475 y 1498 debió de usurpar terrenos próximos a su propiedad de San Miguel de Grox, pues fue acusado de ocupación de términos y de impedir el aprovechamiento comunal de leña[452].

En cuanto a las obras en la villa, constan algunas ya ejecutadas en 1506 e indirectamente, en una demanda iniciada en 1510 por el obispo de Zamora y el abad de Retuerta contra los Ulloa, por haber derribado los edificios preexistentes de la granja monástica; es probable que Diego de Ulloa se sirviera de los materiales del derribo para levantar «todos los edificios que havemos fecho, e labrado e edificado en el dicho San Miguel de Grox»[453], tal como consta en su vinculación al mayorazgo de Villalonso en 25 de octubre de 1529. Las noticias sobre las obras de 1506 o anteriores se fundamentan de forma directa e indirecta en documentos aportados por Vasallo Toranzo: el contrato para labrar una escalera en la cercana localidad de Busianos, cuyo modelo sería la ya construida en la casa-palacio de San Miguel de Grox, y el encargo de una conducción hidráulica desde un manantial cercano a la casa hasta un pilón de ladrillo conectado al estanque de la huerta, obras ejecutadas por Pedro de Toro y Francisco García, vecinos de Guadalupe[454]. De esos mismos años dataría la capilla, para la que no se solicitaba autorización eclesiástica de culto hasta una fecha muy tardía, enero de 1572.

En torno a esta primera casa de placer, sin duda de filiación tardo-gótica, se fueron agregando componentes acuáticos y jardines durante la segunda mitad del siglo XVI, ya por iniciativa del IV señor de Villalonso, Diego de Ulloa y Tavera, hasta conformar «una de las granjas mas apetecibles, así por un palacio con que la adornaron, como por sus fuentes, cazaderos y jardines, que hacian en aquel tiempo un

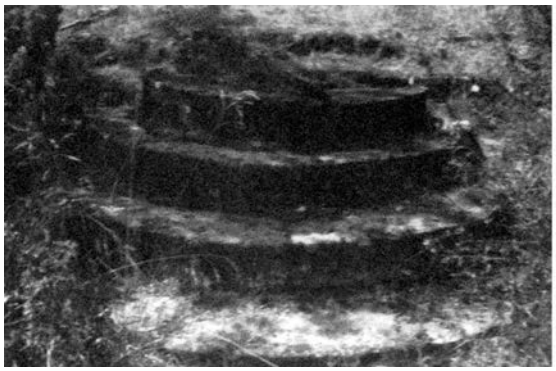
[452] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Registro General del Sello (RGS), leg. 149802, 158, Madrid, 6 de febrero de 1498; y AGS, RGS, Leg. 149802, 223, Alcalá de Henares, 25 de septiembre de 1498; y AGS, RGS, leg. 149909, 47, 25 de septiembre de 1499.

[453] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 253, con referencia documental en ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI (ADM), Sección Villalonso, Leg. 2/20 (1510) y Leg. 4/34 y 4/48 (1529).

[454] *Ibidem*, p. 253, con referencia documental en ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZAMORA (AHPZA), Sección Protocolos, P. 3001, fol. 696r, Toro, 17 de abril de 1506, y fols. 649-650, Toro, 25 de febrero de 1506, respectivamente.

sitio delicioso y de recreo»[455]. Se podía llegar a la villa siguiendo el camino de Zamora, pero sus propietarios, según Gómez de la Torre, también «se conducian desde la Ciudad [de Toro], y volvian á ella en barcos por el Duero»[456], una curiosa imagen náutica que no cuenta con el debido refrendo en la documentación, pero que resulta muy sugestiva y, desde luego, acorde con las posibilidades del lugar, semejante al modo en que los patricios venecianos y vicentinos accedían a sus villas junto al río Brenta en aquellos mismos años y, como vimos, el propio Felipe II entre Vaciamadrid y Aranjuez navegando por el discreto curso del Jarama[457].

En cambio, las labores de fuentes, estanques, cenadores y jardines han sido perfectamente acreditadas por Vasallo Toranzo, aunque sólo se conservan algunos vestigios datados en la segunda mitad del siglo XVI. Frente a la casa se construyó un espacio aterrazado mediante bancales arrebatados al monte, que cierra las vistas por el mediodía; un corto vial arbolado daba acceso a la primera terraza y su estanque a través una escalinata de traza semicircular, conservada todavía (figs. 3 y 4), con la que se salvaba un pequeño desnivel de 3,5 pies (0,97 m).





Figs. 3 y 4. San Miguel de Grox. Escalera de directriz semicircular y desarrollo troncocónico en el paso al primer aterrazamiento. Imagen publicada por Vasallo Toranzo (izquierda) y en su estado restaurado (fuente: Vasallo Toranzo, 1994, y AA. VV., *Catálogo del PGOU de Toro*, 2008, respectivamente).

La plataforma del estanque no quedaba lejos de otro espacio con un segundo estanque oval o circular y entre medias había un jardín-huerto, pues se ordenaba en cuadros y contenía árboles frutales. Todos ellos contaban con fuentes exentas, ya

[455] GÓMEZ DE LA TORRE, *Corografía...*, t. I, pp. 150-151.

[456] *Ibidem*.

[457] *Vid*. WUNDRAM, Manfred, PAPE, Thomas, y MARTON, Paolo, *Andrea Palladio (1508-1580). Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Taschen, Colonia, 1990, y especialmente BELTRAMINI, Guido, y BURNS, Howard, *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio Editore, Venecia, 2005.

desaparecidas, y otras adosadas o excavadas en sus muros, que son las que se conservan: una fuente parietal con mascarón sobre pila superior gallonada, conocida como Fuente del Toribio, reconstruida recientemente (figs. 5, 6 y 7), y la llamada «Fuente nueva», después nombrada Fuente del Diablo y Fuente del Ave María (fig. 8).



Figs. 5, 6 y 7. San Miguel de Grox. La Fuente del Toribio en la primera terraza del conjunto. Izquierda: estado de la taza gallonada antes de su restauracón y recolocción (Vasallo Toranzo, 1994). Centro y derecha: estado actual con el mascarón, la taza gallonada y la pila inferior (sitio web Finca Maradela, 2023).



Fig. 8. San Miguel de Grox. Gruta y Fuente del Diablo o del Ave María, situada en la segunda terraza del conjunto (sitio web Finca Maradela, 2023).

Las obras emprendidas por Diego de Ulloa y Tavera abarcan desde 1565 hasta 1586, es decir, son estrictamente coetáneas de las realizadas para Felipe II en sus jardines y casas de campo (*ca.* 1554-1598) y las de otras villas españolas importantes, como Abadía (*ca.* 1546-1582) o El Bosque de Béjar (*ca.* 1566-1583), con las que presenta

algunas analogías[458]. En febrero de 1565, Diego de Ulloa encargaba a Juan Sánchez Navarro, albañil de Zamora, la reparación del estanque para evitar pérdidas de agua embalsada[459], lo que evidencia una construcción anterior y su posible identificación con el estanque de la huerta mencionado en 1506. Esta puesta a punto iba destinada a mejorar sus evidentes funciones pragmáticas, pero también las de placer, pues dos años más tarde se instaló en torno al vaso un cenador de celosías, estructura para un emparrado y barandilla de hierro en los pretiles, obra del maestro cerrajero Alonso García:

> *Sepan quantos esta carta de obligacion vieren como yo Alonso Garcia zerrajero vecino de la zibdad de Toro [...] me obligo de hazer y que hare al ilustre señor don Diego de Ulloa vecino y regidor desta çibdad de Toro para su estanque y zenadero de San Miguel de Gros ques del dicho señor don Diego duzientos pilares quadrados llanos bien hechos y proporcionados del ancho y alto que se rezivieren y ansi mismo diez y seis plataformas para los dichos pilares y en que an de ir asentados y roblados a la medida de los postes y pilares de piedra de el dicho estanque y zenadero las quales plataformas e de aser y hare todo ello de hierro vien labrado y como se requiere y con las argollas que fuere menester para fijar y asentar los dichos pilares y plataformas en los postes y pilares de piedra del dicho estanque y zenadero*[460]

Puesto que esta obra hidráulica ha desaparecido –salvo posibles restos soterrados–, las condiciones del contrato con el cerrajero toresano pueden ayudar a su reconstrucción hipotética, deduciendo con bastante exactitud la forma y dimensiones del estanque y de modo menos preciso las del espacio en el que se hallaba. Dado su elevado número, los 200 pilares de sección cuadrada que constan en el contrato sólo pueden ser barras verticales para una barandilla de hierro dispuesta sobre las 16 plataformas o barandales que se encargaron, a las que habría que añadir los correspondientes pasamanos, no mencionados en el documento a menos que se consideren como tales la mitad de las plataformas. Estos barandales determinan el número de tramos de barandilla en torno al estanque, separados por postes de piedra previamente asentados que, de acuerdo con su número, podrían crear una red modular de proporción 3 a 5 (tres tramos en los lados menores y cinco en los mayores, según

[458] El lapso temporal de estos ejemplos se refiere a la etapa renacentista de mayor impulso y bajo su principal comitente: Felipe II, el III duque de Alba y el IV duque de Béjar, respectivamente, si bien se produjeron reformas posteriores en todos ellos.

[459] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 258, con referencia documental en AHPZA, P. 3275, fol. 71, Toro, 8 de febrero de 1565, ante Antonio Casado.

[460] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 256, con referencia documental en AHPZA, P. 3260, fol. 16-17, Toro, 21 de enero de 1567, ante Juan López.

mostramos en la fig. 9, izquierda). La longitud de cada tramo vendría determinada por la separación entre las barras, estandarizada en medio pie castellano (casi 0,14 m), con 12 o 13 barras por tramo y 13 o 14 huecos entre barras, respectivamente, de donde resultan tramos de 6,5 o 7 pies de largo (entre 1,80 y 1,95 m), con ocho tramos algo mayores situados en los ángulos del vaso (dos en cada uno) y los otros ocho tramos menores en el centro de cada lado (tres en los lados largos del vaso y sólo uno en los más cortos). La anchura de los postes sería de un pie y medio (cerca de 0,42 m), idéntica a la de los pedestales conservados en el estanque de El Bosque de Béjar y en el de La Serna, de los que se tratará más adelante. Considerando estos cálculos, el estanque de San Miguel de Grox tendría unas dimensiones interiores de 40 pies de largo por 24 de ancho, es decir, de aproximadamente 11,12 x 6,67 m y unos 74 m² de superficie bajo un módulo cuadrado de 8 pies (2,22 m, muy parecido al de La Serna) al incluir la anchura de los postes intermedios. Otra posibilidad es que las 16 plataformas incluyan tanto los barandales inferiores como los pasamanos, lo que permitiría distribuir las 200 barras en ocho tramos de 25 piezas y 26 huecos (o sea, 13 pies o 3,61 m por tramo), dispuestos entre sólo ocho postes de piedra para rodear un estanque cuadrado de 29 o quizá 30 pies de lado (en torno a 8 m y 64 m² de superficie interior: *vid.* fig. 9, derecha).

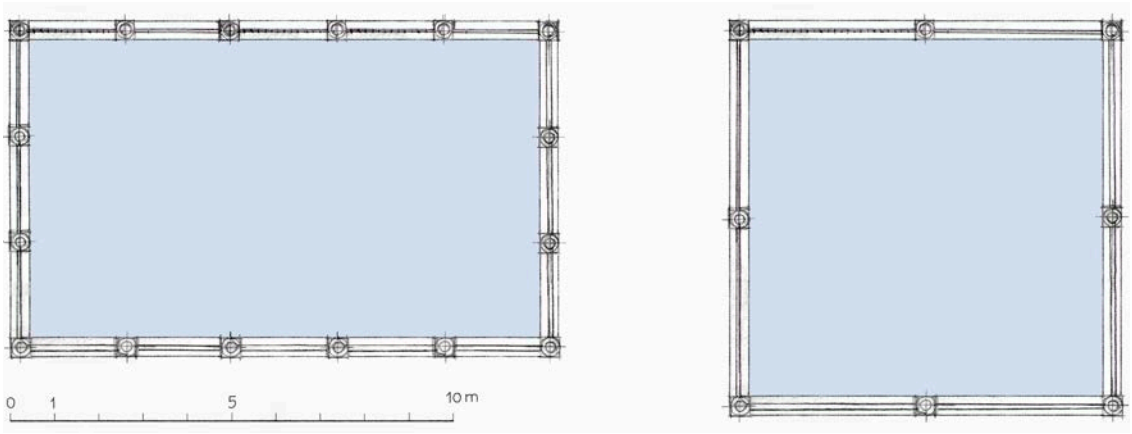


Fig. 9. San Miguel de Grox. Dos hipótesis sobre el barandaje en torno al estanque cuadrangular desaparecido (croquis de elaboración propia, 2019).

En cuanto a su aspecto, disposición y proporción, si bien es perfectamente posible deducir un estanque cuadrado, la forma rectangular con reparto de tramos en número impar y proporción 3 a 5 supone una aproximación usual y razonable a la proporción áurea (el cociente menor entre sus dimensiones es de 0,6) y permitiría, además, su ordenación axial ajustada a un hueco en vez de a un soporte, cuestión que produjo cierta controversia siete años antes, en la ordenación del Patio de la Reina del

Palacio Real de Valsaín, como ya vimos[461]; por otra parte, si el eje menor se disponía en la línea de la pendiente se cumpliría una de las constantes del jardín en terrazas del Renacimiento, de acuerdo con lo estudiado por Aníbarro Rodríguez[462]. En torno a esta pieza acuática se instaló un emparrado cuya anchura coincidiría con la del paseadero, dimensión desconocida que podría haberse ajustado al módulo del estanque (de 8 pies, o bien 2,22 m), de lo que resultaría una estructura de 15,54 x 11,10 m alrededor del vaso, tanto si el espacio se disponía en llano como si presentaba cierta pendiente, dado el aspecto actual de esa parte de la villa. El mencionado estanque de La Serna (fig. 10) o el cercano albercón de El Chafaril, en una propiedad colindante con San Miguel de Grox por el oeste (fig. 11), permiten hacerse una idea del aspecto que pudo tener el de la villa toresana antes de instalarse el emparrado, cuando ya resultaría más parecido al de la Heredad de los Picozos en Béjar (*vid.* apartados 3.3.8 y 5.6, respectivamente).





Figs. 10 y 11. Estanques de La Serna, cerca de Ávila (izquierda, foto de José Muñoz Domínguez, 2013) y El Chafaril, cerca de San Miguel de Grox (derecha, foto de Federico Sanz, 2016, disponible en https://valladolidenbici.wordpress.cm/2016/03/02/algunas-fuentes-de-toro-1/).

Las obras prosiguieron en 1569 con un elemento de comunicación entre terrazas –otro tramo de escaleras– y una fuente ornamental de traza cuadrada, ambas piezas a cargo del maestro cantero Melchor Velázquez[463]. Las escaleras se labrarían en piedra caliza de Villalonso, con seis peldaños para salvar un desnivel de 4,5 pies (1,25 m) y dimensiones máximas de 10 pies de largo y ancho (casi 2,80 m), lo que impide

[461] GÁRATE FERNÁNDEZ-COSSÍO, Pablo, *El palacio de Valsaín. Una reconstitución a través de sus vestigios*, tesis doctoral dirigida por Javier Ortega Vidal, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Madrid, 2012, pp. 220-221, acerca de las instrucciones de Felipe II para ajustar las calles del jardín a los intercolumnios de la galería en 1562.

[462] ANÍBARRO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*, Madrid, 2002, pp. 223 y ss.

[463] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 255, con referencia documental en AHPZA, P. 3261, sin foliar, Toro, 13 de enero de 1569, ante Juan López.

identificarlas con las de traza semicircular y desarrollo troncocónico que se conservan (figs. 3 y 4), pues no coincide ninguna de sus dimensiones. Según el contrato, la fuente se labraría en mármol de Génova y tendría 7 pies de lado (1,95 m), tomando como modelo la que vieron dos canteros locales en el monasterio de la Santa Espina, y su ubicación, dada la condición exenta de la pieza, podría ser el centro del jardín de cuadros de la terraza superior o, más probablemente, de uno de sus cuarteles, lamentablemente sin vestigio alguno.

El siguiente documento data de 1572 y se refiere a la solicitud de autorización eclesiástica para celebrar misas en la capilla de la casa-palacio, cuya ubicación original desconocemos[464]. Una escritura de concierto de 1648 permite suponer que este oratorio se ubicaba dentro de la casa, en su ángulo noroeste, según veremos más adelante.

En agosto de 1577 se contrataba la construcción de una «laguna redonda en San Miguel de Grox, dentro del monte de San Miguel junto a la huerta y jardin al marmol, delante de la fuente nueva»[465], es decir, un nuevo estanque circular o quizá oval –pues se ajustaría al «largo y ancho questa señalado»– cuya ejecución se concertaba con varios artífices de Peleagonzalo.

La referencia a esta «fuente nueva» podría entenderse en relación con la fuente cuadrada de mármol encargada cinco años antes, pero su condición exenta, propia de una composición centralizada, impediría disponer frente a ella un estanque circular u ovalado, por lo que parece más razonable identificarla con una fuente adosada o en forma de nicho como la Fuente del Diablo o del Ave María, tal como hizo Sevillano Carbajal en 1954 y se mantiene en la interpretación de los arqueólogos actuales[466]. La novedad de esta pieza de fontanería se debe sin duda a sus rasgos manieristas, un nicho a modo de pequeña gruta artificial excavada en el monte, ocupando un ángulo de la terraza, que estuvo recubierto de fragmentos de coral y conchas marinas de gusto tardo-renacentista como las que se usaban en grutas semejantes de toda Europa (*vid.* apartado anterior en relación con la Casa de Campo de Madrid). Este recubrimiento apareció en las inmediaciones de la fuente en 1954, cuando se utilizaba el lugar como barrero, pero también se encontraron restos de cerámica con incrustaciones de cuarzo que se han relacionado con macetas de jardín (figs. 12 y 13), parte de una cabeza

[464] *Ibidem*, p. 253, con referencia documental en ADM, Sección Villalonso, leg. 6/58, 20 de enero de 1572.

[465] *Ibid.*, p. 258, con referencia documental en AHPZA, P. 3301, fols., 187 a 189, Toro, 27 de agosto de 1577, ante Juan López.

[466] *Vid.* GARCÍA ROJAS, Rosario, *Guía Museo de Zamora*, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2006 (pp. 63-64), y AA. VV. (GABINETE STRATO), *Plan General de Ordenación Urbana de Toro (Zamora). Catálogo de Protección Arqueológica*, ficha nº 19, Valladolid, 2008 (s/p).

masculina de arcilla y una pieza escultórica de mayor valor, un fragmento de sátiro o fauno de mármol, de pequeño tamaño y excelente talla (figs. 14, 15 y 16), cuyo aspecto diablesco habría provocado el nombre de la fuente entre la gente de la zona.



Figs. 12 y 13. San Miguel de Grox. Restos cerámicos encontrados en el yacimiento homónimo, refundido con el de la Fuente del Diablo (fiuente: *Guía Museo de Zamora*, 2006).



Figs. 14, 15 y 16. San Miguel de Grox. Fragmento de fauno, inicialmente identificado con el dios Pan. Izquierda, en blanco y negro, imágenes publicadas por Sevillano Carbajal, 1956. Derecha: imagen de la figura en su estado actual (Guía del Museo de Zamora, 2006).

Sevillano Carbajal, que realizó la correspondiente intervención arqueológica tras el hallazgo, propone un origen romano antiguo tanto para los restos cerámicos como para la figura, aunque en la catalogación del Museo Provincial de Zamora donde se custodian sólo consta la procedencia de las piezas y en el Catálogo arqueológico del

PGOU de Toro se datan en la Edad Moderna[467]; desde luego, las formas retorcidas del arnés tallado en la figura, semejantes a cueros recortados, remiten a formas renacentistas, de modo que más bien sería obra italiana del siglo XVI.

Como en otros ejemplos de casa de recreo, el conjunto de residencia, capilla, edificios auxiliares, paseo, jardín de cuadros y huerta se completaba en San Miguel de Grox con un amplio bosque y coto que llegó a alcanzar las 429 hectáreas de terreno montuoso junto a la vega del Duero (fig. 17).



Fig. 17. San Miguel de Grox. La vega de Toro aguas abajo de la ciudad y las elevaciones del monte de San Miguel desde la carretera entre Toro y Zamora (Google Streetview, 2014).

Las parcelas usurpadas a finales del siglo XV quedaron delimitadas por un muro que se ampliaba o mejoraba entre 1585 y 1586 para «que la caça no pueda salir del bosque y zercado»[468]. Nuevas obras en esa cerca perimetral se documentan en el cambio de siglo, esta vez coincidiendo con las cacerías organizadas para el rey Felipe III por su propietario, Juan Gaspar de Ulloa y Osorio, I conde de Villalonso[469].

De los primeros años de la etapa de este I conde, entre 1593 y 1594, datan los sucesivos contratos con dos jardineros de Madrid, Diego Martínez y Juan de Aparicio; en las condiciones con el segundo se especifica su competencia sobre «lo tocante al dicho su oficio de xardinero, desde la primera puerta del xardin con todas las

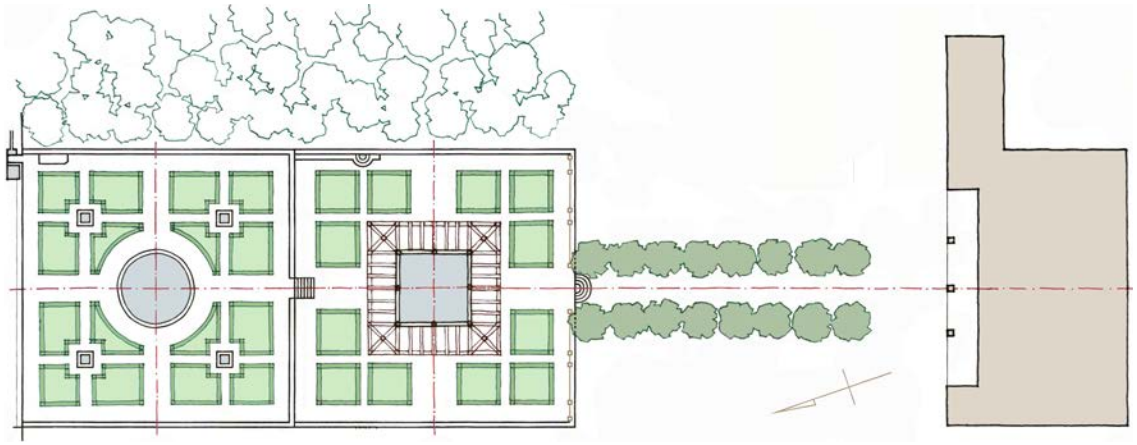
[467] SEVILLANO CARBAJAL, «Una escultura romana...», p. 152 (donde atribuye el segundo nombre a la religiosidad de su propietaria en torno a 1925), y *Testimonio Arqueológico de la Provincia de Zamora*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 1978, pp. 295 a 301 más láminas en pp. LXVI-XVII. Vasallo Toranzo supone que se trata de fuentes distintas, aunque parece más convincente la primera explicación.

[468] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 259, con referencia documental en AHPZA, Protocolos 3427, 3428 y 3432. Las obras fueron contratadas con el cantero de Valdefinjas Pedro Rojo.

[469] *Ibidem*, p. 259, con referencia documental en AHPZA, P. 3397 (varias fechas entre abril y mayo de 1600), fols. 274 a 328.

espalderas y fuentes del dicho xardin mayores y menores, y lo traera todo ello limpio y adereçado como conbenga», lo que puede dar idea del cuidado que se dispensaba a los jardines y aporta la noticia sobre plantaciones en espaldera y varias fuentes principales y secundarias en la villa[470].

Seis años después, con motivo de la visita del rey a San Miguel en 1600, se acometieron diversas reformas para adecentar edificios y jardines, además de las mejoras en la cerca, ya mencionadas. Nos interesan las intervenciones de carácter más ornamental contratadas con los pintores Lucas Ramírez y Antonio de Canseco, pues aportan datos sobre elementos del jardín. Como hiciera Rodrigo de Holanda para Felipe II en La Fresneda, ambos artífices se comprometían a pintar de azul fino (azurita) o de verde montaña (verde malaquita) diversas rejas y celosías en fuentes y cenadores, dorar elementos destacados como botones, remates, basas, capiteles, balaustres y cornisa del «zenadero» del estanque (¿del cuadrangular o del circular?), así como a imitar jaspeados en los asientos de piedra del mismo cenador y a pintar al fresco el muro sobre estos asientos, «hasta las cajas de los nichos», con motivos vegetales, frutas y pájaros[471]. Por tanto, habría que imaginar el cenador de uno de los estanques, quizá el de forma cuadrilátera, como un espacio delimitado por muros en tres de sus lados (el cuarto quedaría entreabierto mediante celosías o espalderas exentas, no adosadas a ningún muro), con revestimiento de mortero de cal en sus paramentos, hornacinas en ellos y asientos a su alrededor (esquema ideal del conjunto en fig. 18).



[470] *Ibidem*, p. 258, con referencia documental en AHPZA, P. 3391, 21 de mayo de 159, ol. 384, y P. 3492, 25 de marzo de 1594, fol. 894, ante Gerónimo de Abaña.

[471] *Ibidem*, p. 258, con referencia documental en AHPZA, P. 3396, 12 de junio de 1600, fol. 347v. La transcripción defectuosa de esta frase por parte de Vasallo Toranzo ha llevado a entender «nichos» por «niños»; hemos comprobado que la palabra escrita en el documento es la primera, de modo que no cabe imaginar ninguna escultura de asunto infantil en tales huecos.

Fig. 18. San Miguel de Grox. Esquema axial ideal de la sucesión de espacios aterrazados desde la casa, con la secuencia pórtico-paseo arbolado-primera terraza-segunda terraza flanqueada por el monte y cazadero (croquis de elaboración propia, 2023).

La visita de Felipe III a San Miguel de Grox se produjo con calculado agravio sobre la ciudad de Zamora, que el rey pasó de largo para entregarse a los placeres de la caza en el bosque de los Ulloa junto a su anfitrión, recompensado como conde de Villalonso un año antes. No sería la única cacería real en la villa toresana, y de hecho Ulloa había dispuesto estancias en la casa que se destinaban expresamente para el alojamiento del rey y su valido, el duque de Lerma: las mismas que sufrieron peor suerte cuando se incendió el edificio en la primavera de 1609 y se encargaron de reparar varios artífices locales y de poblaciones cercanas[472]. El posible aspecto original de la casa-palacio entre las primeras décadas del siglo XVI y este incendio, atendiendo a las plantas que se mostrarán enseguida y a la documentación que venimos citando, se aproximaría a nuestra recreación hipotética de las figuras 19 y 20.

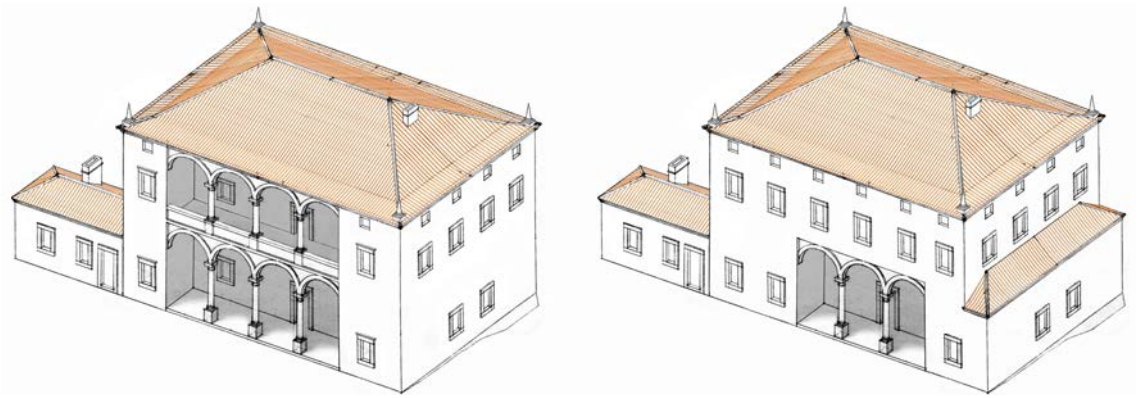


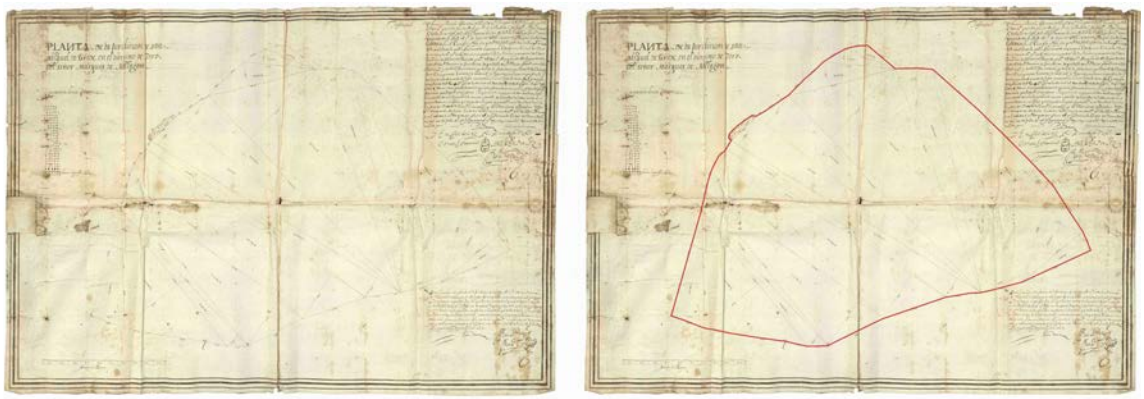
Fig. 19 y 20. San Miguel de Grox. Izquierda: recreación del aspecto original de la casa-palacio durante gran parte del siglo XVI y los primeros años del XVII. Derecha: recreación del mismo edificio a partir de 1635 (axonometrías de elaboración propia, 2023).

En 1617 se produjo la enajenación del término de San Miguel de Grox a favor de Diego de Ulloa y Sarmiento, II marqués de Malagón y II conde de Villalonso, por 1800 ducados, una operación autorizada por Felipe III que documentan Lorenzo Pinar e Izquierdo Misiego[473]. En probable relación con este hecho habría que considerar el

[472] *Ibidem*, p. 259, con referencia documental en AHPZA, P. 3405, 12 de junio de 1609, fols. 123 a 130, a cargo de los carpinteros Pedro Navarro, Antonio Sánchez y Juan Pereda, así como otras obras de carpintería de ventanas realizadas por Juan de Salinas, vecino de Navas de Oro (Segovia), documentado en AHPZA, P. 3591, 5 de mayo de 1609, fol. 145.

[473] LORENZO PINAR, Francisco Javier, e IZQUIERDO MISIEGO, José Ignacio, «Ventas jurisdiccionales en Valladolid y Zamora en tiempos de Felipe III y Felipe IV», en *Studia Zamorensia*, vol. VIII, Zamora, 2008, pp. 183 a 213 (p. 184).

levantamiento de un plano de la propiedad realizado ocho años después y conservado en el archivo de la Casa de Medinaceli (figs. 21 y 22) en el que, lamentablemente, no se incluyó la casa ni sus vergeles[474], que hasta 1617 estaban al cuidado del jardinero Pedro González (así lo ha documentado Vasallo Toranzo)[475]. En ese mismo período, entre 1623 y 1632, se constatan diversas obras en los edificios de la villa: reparaciones en la galería, el «corredor nuevo» y las cubiertas del edificio principal y sus anejos, incluida la panera[476].



Figs. 21 y 22. San Miguel de Grox. Izquierda: plano de la propiedad con la medición de superficies por triangulación, levantado en 1625 (fuente: Archivo de la Casa de Medinaceli, ACM). Derecha: el mismo plano con la cerca perimetral señalada en rojo (el trazado es nuestro).

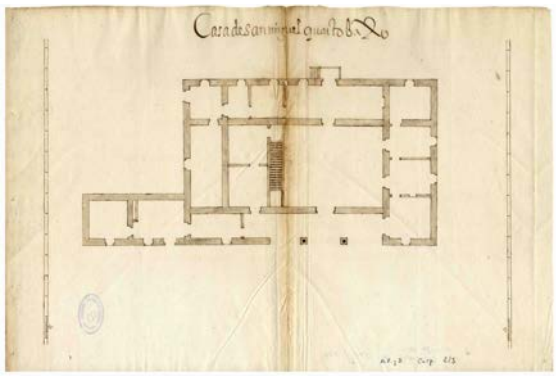
Un segundo incendio se produjo en 1633 y fue mucho más devastador que el primero. Entonces los daños obligaron a la reconstrucción de una parte de la planta inferior de la casa-palacio, la planta superior completa y toda la cubierta; las obras comenzaron inmediatamente, pero estando ya en curso se tomó la decisión de encargar un nuevo proyecto para remodelar la estructura del edificio, gracias a la autorización del rey para enajenar patrimonio del marquesado de Malagón, cuyo titular era Diego Pardo de Tavera y Ulloa, también IV conde de Villalonso. Para acometer el nuevo proyecto se dieron trazas en junio de 1635, publicadas por Vasallo Toranzo (figs. 23-24,

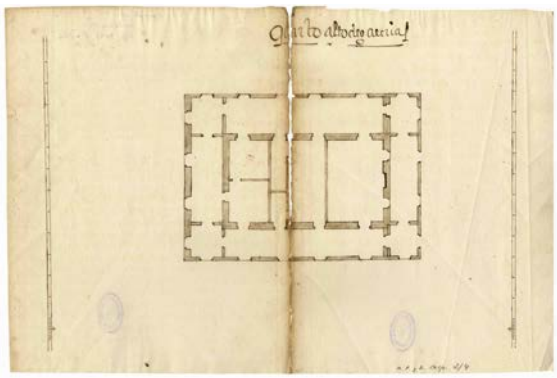
[474] ARCHIVO DUCAL DE MEDINACELI (ACM), Mapas y Planos, cajón 5, marquesado de Villalonso, 2-30, *Planta de la jurisdicción de San Miguel de Grox, en el distrito de Toro, del señor marqués de Malagón* [y conde de Villalonso]; delineante agrimensor: Pedro Vidarte; escala: 1/18.500, Toro, 10 de julio de 1625 (publicado por SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio, ed., *El arte de la representación del espacio: mapas y planos de la colección Medinaceli*, Universidad de Huelva, Huelva, 2017, pp. 394-395).

[475] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 258, con referencia documental en AHPZA, P. 3650, 2 de octubre de 1617, fols. 1054 a 1056 (testamento del jardinero con indicación de la deuda de Ulloa por su trabajo).

[476] *Ibidem*, p. 259, con referencia documental en AHPZA, P. 3793, 12 de junio y 9 de agosto de 1623, fols. 169 y 412, entre otros.

en las que se basan nuestras hipótesis de restitución anteriores)[477], además de formalizarse escritura de concierto con el carpintero Alonso Rubio por 3400 reales[478].





Figs. 23 y 24. San Miguel de Grox. Plantas baja y alta con las reformas previstas en 1635 (AHPZA, M P Y D, 2/3).

Del análisis arquitectónico de esta planimetría se puede deducir una secuencia de al menos dos fases en el edificio provocadas por ambos incendios –sobre todo el de 1633– y las sucesivas reconstrucciones a las que dieron lugar. Coincidimos en la interpretación de Vasallo Toranzo en cuanto a la ausencia de patio en favor de la apertura al paisaje mediante galerías, según se acredita en la documentación manejada; ciertamente es esa una de las constantes más llamativas de la casa de campo española, pero, como ya hemos comprobado en varios ejemplos anteriores (Granja de Valdefuentes, Miraflores, Valcuevo, Buengrado en Puebla de Alcocer, Jardín de la Montaña en Benavente, Saldañuela, etc.) y en otros de los que trataremos enseguida (Cadalso de los Vidrios y Tabladillo), ambos componentes son perfectamente compatibles atendiendo a ciertas variaciones.

La casa de San Miguel de Grox mantuvo desde el origen su planta rectangular y un acceso porticado, cuando sus estancias se disponían alrededor a un amplio salón de 53 x 28 pies castellanos (*ca.* 14,70 x 7,60 m, cerca de 112 m^2) distribuidas en tres crujías, pues así lo evidencian las puertas dibujadas en planta baja, con su embocadura hacia el espacio central y derrame hacia el interior, lo que podría interpretarse como vestigios de un primitivo patio anterior a las reformas renacentistas, finalmente cerrado y transformado en gran salón central (plantas y alzado en fig. 25).

[477] *Ibidem*, p. 260, con referencia documental en AHPZA, Mapas, planos y dibujos (M. P. y D.) 2/3. Las obras anteriores al nuevo proyecto fueron contratadas con los carpinteros Alonso Rubio y Bartolomé de Prado, según consta en AHPZA, P. 3024, 28 de julio de 1623, fols. 1024 a 1029.

[478] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 260, con referencia documental en AHPZA, P. 3791, junio de 1635, fols. 269 a 282, ante Juan de Abaña.

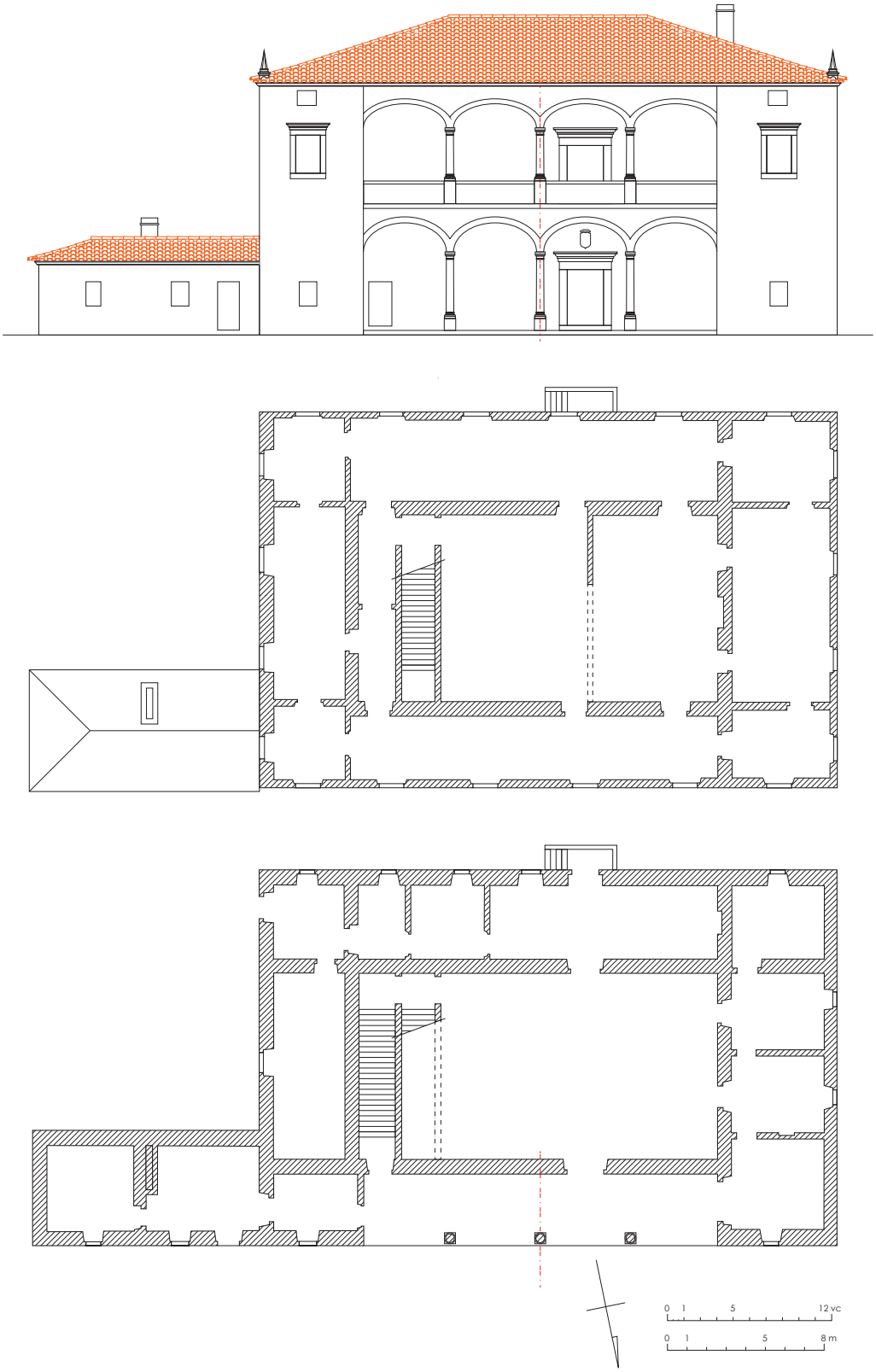


Fig. 25. San Miguel de Grox. Hipótesis gráfica en alzado principal más plantas baja y alta del estado de la casa-palacio entre las primeras décadas del siglo XVI y 1635, a partir de la planimetría y de la documentación conservadas (elaboración propia, 2023).

En correspondencia con la dimensión mayor de ese salón, el tramo porticado pudo tener cuatro vanos en arco de medio punto, o quizá carpaneles (en vez de los tres que constan en el plano de 1635), volteados sobre columnas que, en todo caso, no se corresponderían con ninguna de las de orden dórico renacentista recolocadas recientemente en los paseos de la propiedad, pues fueron desplazadas desde un palacio urbano de la ciudad de Zamora, reconstruidas y recolocadas en San Miguel de Grox en torno a 2015; el carácter postizo o incluso inventado de estos y otros restos que se exhiben en la propiedad (figs. 26-27) no facilita precisamente el estudio de este ejemplar completamente desaparecido.[479]





Fig.s. 26 y 27. San Miguel de Grox. Izquierda: supuesto vestigio de la casa de recreo. Derecha: columnas alineadas junto a uno de los viales del área recreativa, aunque fuera de contexto y procedentes de un palacio urbano de Zamora capital (fuente para ambas imágenes: sitio web Finca Maradela, 2023).

La primitiva planta alta tendría una galería o corredor en correspondencia con la baja de la fachada principal, pero no en el resto de fachadas, pues a pesar de que en el documento de reconstrucción se nombran las cuatro como «galerías», no habría espacio para las estancias vivideras superiores en torno al salón central. Por otra parte, se aprecian diferencias de longitud entre ambas plantas, concretamente en el fondo de la crujía oriental (a la derecha en el plano), de sólo 15 pies de anchura en la planta superior respecto de los 23 pies de la inferior (4,17 m frente a 6,39), una incongruencia constructiva que, dada la imposibilidad de levantar el muro de carga sobre un vacío, ofrece dos posibles explicaciones: que se trate de un error del tracista o bien de un retranqueo alzado sobre una planta inferior abovedada, un detalle que no consta en ninguno de los documentos que manejamos. En conjunto, la casa de recreo presentaría

[479] Así lo explicitó el actual propietario de la finca, el arquitecto D. Luis Pichel Ramos, a quien agradecemos esa y otras informaciones relevantes.

un aspecto idéntico al de otras ya analizadas o que estudiaremos enseguida, conforme al modelo hispánico más inveterado y difundido: la villa dispuesta en «U» mediante crujías laterales que flanquean otra central con pórtico y galería.

Durante la reconstrucción de 1635 se tomó la decisión de ocupar la parte izquierda del salón con dos habitaciones, adosar una escalera de tiro recto entre descansillos y cubrir el resto para crear grandes estancias interiores –sin duda muy oscuras–, con cuatro crujías en torno que en la documentación constan como «galerías», pero iluminadas sólo mediante ventanas y no mediante arcos; el tramo porticado inferior perdería entonces su vano izquierdo[480] y la galería de la segunda planta quedaría cerrada por muros de tapial («emplentes»[481] en la documentación) con ventanas seriadas como el resto de los frentes (perspectivas de elaboración propia en figs. 19-20), aunque ya estarían cerradas a principios del siglo XVII, pues albergaban parte de la colección pictórica del dueño, reparadas las saltaduras de sus marcos por Lucas Ramírez y Antonio de Canseco en 1600.

El contrato para la reconstrucción de la casa, vinculado a los planos, es muy prolijo en los detalles de la cubierta, los muretes de cerramiento de la planta superior y la parte más deteriorada de la planta baja, lo que demuestra la mínima afección del resto del edificio tras el siniestro y el mantenimiento de sus dimensiones y muros de carga originales. El protagonismo de la carpintería se justifica por la importancia de la nueva techumbre, que implicaba tender alfarjes sobre el amplio espacio central (20,85 x 11,12 m, cerca de 232 m^2 de superficie) y sus galerías perimetrales antes de labrar y montar la armadura del tejado, una estructura a cuatro aguas sobre tijeras para cubrir los 711 m^2 totales del edificio en su planta superior:

> *Anse de tomar las aguas de dicha casa con sus tirantes, y tixeras, piñolas, quadrales y partorales, con sus soleras de captivas, enclavixadas sobre los tirantes, y se a de poner cada tirante seis pies uno de otro de gueco y con cuatro copetes que an de açer el texado, para que caygan las aguas por todas partes, y cubierto con buena texa, caballete y*

[480] Esta circunstancia recuerda la evolución del pórtico de la villa medicea de Fiesole, según han demostrado MAZZINI, Donata, y MARTINI, Simone, *Villa Medici, Fiesole: Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*, Florencia, 2004 (a partir de la tesis doctoral presentada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia en 2000).

[481] Según SALVÁ Y PÉREZ, Vicente, *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, París, 1847, voz emplente, p. 434, el vocablo se refiere al «pedazo de tapia que se hace de una vez según el tamaño de la horma tapial con que se fabrica»; también se usaba la forma emplenta y equivalía a tapial, en ocasiones con entramado de madera. En el caso de San Miguel de Grox se menciona el ladrillo y podría tratarse de obra de entramado.

bocales rebocados con cal y entablado todo el gueco de dicha casa con tabla de alamo y maderos de alamo, y clavaçon vuena

[...]

Que las aguas de toda la dicha casa alrededor se an de tomar con sus andabias un pie desviado una de otra[482]

Trece años después, en 1648, se documentan obras de adaptación en el ángulo noroeste para crear una nueva capilla sobre la antigua cárcel de la casa-palacio, colindante en lo alto con el aposento de la duquesa y con la denominada galería. La reforma fue contratada con el maestro Martín de Lanzagorta y en ella se diferenciaban dos partes: el cuerpo de la «iglesia» (la nave, posible oratorio del siglo XVI), obra con bovedillas entre pares, y la «capilla» (su cabecera de planta cuadrada), cubierta con bóveda de arista; entre ambas partes se planteaba la construcción de un arco de medio punto, expresado gráficamente en planta y alzado-sección (fig. 28) y por escrito en las condiciones del contrato con el III marqués de Malagón[483]. Nuestra hipótesis en fig. 29.



[482] VASALLO TORANZO, *Arquitectura...*, p. 260, con referencia documental en AHPZA, P. 3791, junio de 1635, fols. 269 a 282. Algunos términos del contrato son poco usuales, como la voz andavía, que según Estepa Gómez equivale a correa o «madero transversal dispuesto entre o sobre las limas y pares principales y en el que se apoyan los cuartones» (*vid.* ESTEPA GÓMEZ, Raimundo, *Chapiteles del siglo XVI al XVIII en Madrid y su entorno. Sus armaduras de madera*, tesis doctoral dirigida por Enrique Nuere Matauco, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015, glosario, voz andavía, p. 663, disponible en http://oa.upm.es/43387/, consultado en 31 de marzo de 2019).

[483] *Ibidem*, pp. 257 y 260, con referencia documental en AHPZA, P. 3856, 18 de junio de 1648, fols. 273 a 277. Este oratorio, restaurado entre los siglos XIX y XX, se mantuvo en pie hasta mediados de siglo, cuando todavía se solicitaba permiso eclesiástico para recuperar el servicio religioso en 1953, según GARCÍA LOZANO, Rafael Ángel, «Antecedentes de la arquitectura religiosa contemporánea en la Zamora agropecuaria», en *Brigecio*, nº 27, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, Benavente, 2017, pp. 175 a 182 (p. 180), dato que concuerda con las ruinas visibles en los fotogramas aéreos del período.

Figs. 28 y 29. San Miguel de Grox. Izquierda; planta y sección transversal de la capilla proyectada en 1648 (AHPZA, 3856, fols. 273 a 277). Derecha: croquis de la misma capilla en planta y sección longitudinal y su localización en el ángulo noroeste de la casa-palacio (elaboración propia, 2019).

En este documento, su redactor especifica la apertura de un pequeño hueco o «claro de lojia» de dos pies de ancho y tres de largo (¿de alto?) en el tabique medianero entre el aposento y la galería, asociado al «luneto» de la capilla inmediata –resultante de la intersección de su bóveda de arista con los paramentos rectos que definían la cabecera–, «para que pueda ber misa mi señora la marquesa», Francisca de Ulloa y Sarmiento. Las dimensiones de la capilla se indican en pies castellanos en los planos: 31 x 14 pies en superficie y 16,5 de altura hasta el arranque de la cubierta en el testero, es decir, 8,6 m de largo por casi 4 de ancho y 4,5 de alto, algo menores que el anejo de servicio situado en el flanco oeste de la casa, equivalente a los «oficios» que tuvieron otras casas de campo del rey o la nobleza.

En el último período en que la villa perteneció a los condes de Villalonso todavía se conservaba y mantenía el jardín, entonces a cargo del guarda del monte, según se acredita en 1661, cuando se le encomienda tenerlo «vien laboreado y reparado, los quadros limpios, las calles y todo lo demas segun y como se acostumbra»[484]. La propiedad fue vendida en 1675 a Bernardo Zapata[485], cuyos descendientes llevaron el título de marqués de San Miguel de Grox desde su creación por Carlos II en 1700 a favor de Juan Zapata de Deza y Osorio, hijo del anterior.

A pesar de la decadencia iniciada a finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, el siglo XIX comenzaba con parte del conjunto todavía en pie, los restos de edificios y jardines mencionados por Gómez de la Torre: «aun conserva vestigios de algunas de estas cosas, y tambien de olivares que aun eran permanentes en el año de 1526»[486]. A mediados de esa centuria el titular del marquesado era Ildefonso de Torres y Sánchez, quien, según Madoz, habría mejorado la propiedad «con su casa y capilla, y [...] estendido tambien su terreno»[487]. Hasta los años treinta del siglo XX, la única edificación era la casa-palacio, pues así se constata en la planimetría del Instituto Geográfico Nacional (fig. 2)[488], pero inmediatamente después se fueron añadiendo

[484] *Ibid.*, p. 260, con referencia documental en AHPZA, P. 3865, 7 de junio de 1661, fol. 384.

[485] GÓMEZ DE LA TORRE, *Corografía...*, t. I, p. 151.

[486] *Ibid.*, p. 150.

[487] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. VIII, 1850, voz Grox [San Miguel], p. 599. Datos parecidos constan en MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de, *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*, Madrid, 1827, t. VIII, voz San Miguel de Grox, p. 31.

[488] INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (IGN), *Término Municipal de Toro*, Zona 1ª, hoja 3ª, escala 1 : 25.000, a cargo del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército, Depósito de la Guerra, Comisión Geográfica del Norte de

instalaciones de uso pragmático hacia el este y sureste, una de ellas de notable longitud y planta en «U»; entre mediados de los años cincuenta y los setenta el edificio original quedó arruinado y finalmente suprimido, según se aprecia en la secuencia fotogramétrica de la fig. 30, también disponible en el IGN[489].



Fig. 30. San Miguel de Grox. Izquierda y derecha: fragmentos de los fotogramas aéreos correspondientes a los vuelos de 1956-1957 y de 1973-1986 (en recuadro rojo se marca el área donde se localizaba la casa-palacio, ya desaparecida en el segundo fotograma). Centro: detalle del primer fotograma con los posibles restos del edificio señalada en tono encarnado (fuente: Fototeca del IGN; el color es nuestro).

Durante todo el siglo XX y hasta hoy, se ha mantenido la actividad cinegética del coto, que suma 2.879.200 m² (287 hectáreas)[490], inferior en un tercio a la superficie alcanzada hasta principios del siglo XIX. Este Monte de San Miguel fue objeto de interesantes repoblaciones forestales realizadas por iniciativa de su penúltima propietaria, la historiadora Amelia Ramos Monreal. Muy recientemente, desde 2016, la parte más llana y accesible se ha reconvertido en espacio para eventos sociales y familiares (Finca Maradela, fig. 31), ecos de la actividad de recreo que propició la creación de la villa renacentista de los Ulloa en los albores de la Edad Moderna.

España, Valladolid, del 2 al 12 de abril de 1929 (disponible en http://fototeca.cnig.es/, consultado en 9 de abril de 2019).

[489] IGN, *Vuelo de 1945 a 1946* y siguientes, pares fotogramétricos de Toro y Peleagonzalo (disponibles en http://fototeca.cnig.es/, consultados en 9 de abril de 2019).

[490] Datos tomados de la Oficina Virtual del Catastro, consultado en 26 de septiembre de 2023.

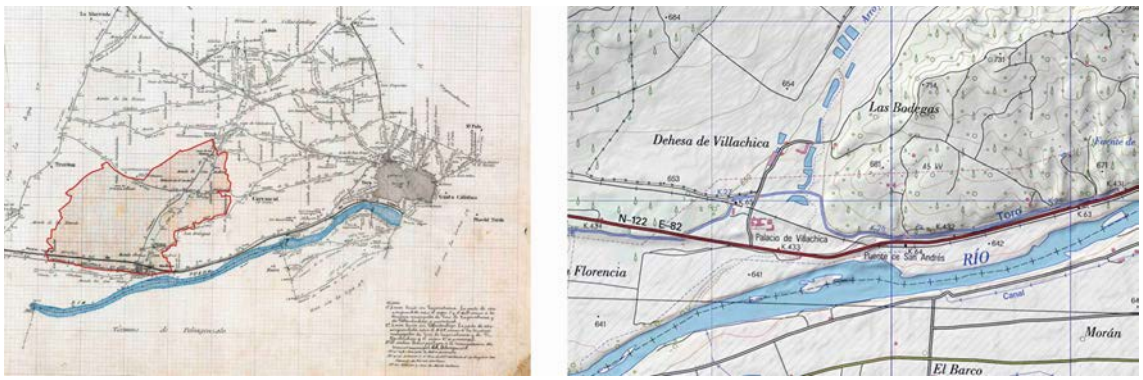


Fig. 31. San Miguel de Grox. Camino de acceso actual desde la carretera Toro-Zamora, flanqueado por hileras de cipreses de plantación reciente (imagen tomada de Google Streetview, 2014).

San Andrés de Adalia, *ca.* 1513-1578

De la antigua casa de placer apenas quedan ya vestigios reconocibles, aunque el lugar mantiene el mismo atractivo de su fundación, renovados los edificios y huertas por iniciativa de su propietario desde el siglo XIX, en medio de una dehesa que conservar el nombre original, aunque asociada al palacio de Villachica (figs. 32 y 33).

El emplazamiento es de vaguada, a diferencia de otras casas de campo erigidas en ladera –como la cercana San Miguel de Grox– o en lo alto de una colina, y aprovecha la abundancia de aguas que proporciona el arroyo de Adalia poco antes de su confluencia con el Duero, en un punto de la margen derecha que permite las vistas desde el río hacia la ciudad de Toro, elevada sobre su cerro a unos seis kilómetros de distancia (fig. 34). El entorno de vega, propicio para el cultivo de huertas y alamedas, queda limitado por los cerros que forman el valle, con vistas prolongadas en la dirección de la corriente del arroyo y mucho más cortas en las demás direcciones.



Figs. 32 y 33. San Andrés de Adalia. Izquierda: localización y superficie aproximada de la dehesa de San Andrés (fuente: Planoteca del IGN, planimetría del IGE, 1907; la delimitación en rojo es nuestra). Derecha: localización de los edificios conservados junto al palacio de Villachica en la confluencia del arroyo de Adalia con el río Duero (fuente: Iberpix IGN, MTN actualizado).



Fig. 34. Vista de Toro desde un tramo de la ribera del Duero próximo a la dehesa de San Andrés-Villachica (foto de Javier Municio, 2018, disponible en https://duriusaquae.com).

La descripción publicada por Gómez de la Torre en su *Corografía*, un tanto florida y dulzona, es muy elocuente sobre los valores paisajísticos del emplazamiento:

> *Si en nuestras descripciones diesemos lugar al estilo pintoresco, en ninguna mejor deberia tenerle que en la de este territorio* [de San Andrés de Adalia], *que es donde puede decirse que se manifiesta la naturaleza graciosa y risueña: el Duero que le baña de Mediodía á Oveste, ofrece en el espacio dilatado de sus tablas, y en lo frondoso de sus márgenes la vista mas deliciosa, pues que desde el principio se encuentran muchos sauces, álamos, fresnos, y negrillos, cuyo verdor copioso, atrae, y anida en tiempo de primavera gran número de avecillas, que cantan dia y noche; el río es ancho, y se precipita en algunas cascadas: las colinas que se elevan lo mas angosto de este territorio [...] están cubiertas de viñas y frutales; atraviésale un arroyo de Norte á Sudeste en cuyas orillas se registran florestas, y sotos de antiquísimos árboles, cuyas espesas ramas forman sombra impenetrable á los rayos del sol en diferentes sitios. Hay pinos corpulentos en la tierra mas suelta de este campo, cuyos pastos mantienen y abrigan gran número de ganados*[491]

Gómez de la Torre aporta también algunas notas sobre la historia de los edificios, jardines, huertas y estanque:

> *... de las dos casas que esta heredad tiene, es la principal capaz y aseada, y todo quanto aquí se contiene conspira á recrear el gusto de los hombres: este designio fue el que se propuso Rodrigo de Ulloa, á quien pertenecia en el año de 1492, pues no perdonó fatiga para hacer aquí un jardin ameno y abundante de frutas, como aun se nota en algunas que*

[491] GÓMEZ DE LA TORRE, Antonio, *Corografía...*, t. I, pp. 182 a 185. Las dilatadas «tablas» del río son los remansos creados por las presas de molinos y canales de irrigación, equivalentes a otros tantos estanques para la pesca y la navegación de recreo.

lleva sin cultivo; hay un estanque muy proporcionado á la cria de pesca, y por último se encuentra en este sitio la delicia, y alegria campestre.[492]



Figs. 35 y 36. San Andrés de Adalia. Izquierda: Fuente de La Perinda. Derecha: Fuente del Obispo (fotos de Federico Sanz, 2016, en https://valladolidenbici.wordpress.cm/2016/03/02/algunas-fuentes-de-toro-1/).

De esa amenidad y abundancia de aguas queda el testimonio de varios manantiales encañados hacia fuentes de galería, como La Perinda y la Fuente del Obispo (figs. 35 y 36).

Las noticias más antiguas coinciden con lo publicado por el cronista y remiten a los años finales del siglo XV, cuando fue fundada por Rodrigo de Ulloa y Herrera, II señor de la Mota y hermano de Juan de Ulloa, dueño de San Miguel de Grox. Inicialmente pudo ser una propiedad de exclusivo interés agrario, sin noticia de casa de recreo y en conflicto con otros propietarios de la zona: de hecho, en 1498 se publicaba una ordenanza sobre la prohibición de plantar viñas en el entorno de la propiedad de Adalia por el perjuicio que podían causar a su propietaria, Aldonza de Castilla, viuda de Rodrigo de Ulloa[493].

En todo caso, la construcción de la residencia ya se había iniciado en 1513, pues se documentan obras en los dos entresuelos de la parte izquierda de la casa a cargo del carpintero Lope de Ulloa, según Vasallo Toranzo[494]. Tampoco estaría concluida en 1534, o bien se ampliaba, cuando Juan de Ulloa, hijo y heredero de Rodrigo y Aldonza, encargaba la ejecución de parte de sus muros al tapiador Bartolomé García[495]. En esta misma década, cuando la propiedad había pasado a Diego de Ulloa y Quiñones, se

[492] *Ibidem*.

[493] *Vid.* AGS, Registro General del Sello, Leg. 149802, 117, Alcalá de Henares, 6 de febrero de 1498. Rodrigo de Ulloa, contador mayor de cuentas del Consejo de los Reyes Católicos, regidor de Toro y alcaide de su fortaleza, habría fallecido en 1494 o en 1496, según distintas fuentes.

[494] VASALLO TORANZO, *Arquitectura en Toro...*, p. 261, con referencia documental en AHPZA, P. 3003, 9 de marzo de 1513, fol. 513.

[495] *Ibidem*, p. 261, con referencia documental en AHPZA, P. 3079, 7 de mayo de 1534, fol. 224.

ejecutaron obras hidráulicas para una noria (1537) y un canal junto a un «pesquerón» (1539) que podrían haber facilitado el riego tanto de plantaciones hortofrutícolas como de jardines; estas labores se concertaron con Diego de Villamor, Juan Domínguez y Pascual de Jaén[496]. Por entonces ya se contaba con un primer estanque, pues consta como «viejo» en la escritura de obligación protocolizada en 1536 para realizar otro nuevo de proporción aproximadamente dupla, con 66 pies de largo, 36 de ancho y 8 de profundidad (18,34 x 10 x 2,22 m y 183,5 m^2 de superficie), que se emplazaría frente a la puerta de la casa-palacio[497]; sus dimensiones superficiales casi triplican las del estanque cuadrangular documentado en San Miguel de Grox y por su proporción y proximidad a la residencia parece clara su función de recreo: propiciar el reflejo de la casa de forma semejante a la que ofrecen las albercas en los jardines hispanomusulmanes, desde obras califales como Madinat al-Zahra o al-Rummaniyya y almohades como la Buhayra a ejemplos nazaríes como los patios de Comares o El Partal[498].

Nuevas obras se documentan en el edificio principal en 1558, concertadas con el maestro Domingo de Garín (cantero y fiador de Rodrigo Gil de Hontañón en la obra de San Julián de los Caballeros de Toro antes de 1554)[499], y ciertos arreglos en la cubierta y puertas de la iglesia o capilla de San Andrés por encargo de Rodrigo de Ulloa y Quiñones, III señor de la Mota, en 1578, al carpintero Alonso González[500]. Todavía en 1665 hay noticia de labores de cantería en la casa, ejecutadas por Juan Núñez años antes de su muerte[501].

El siglo XVIII trajo la enajenación de la villa de Adalia del patrimonio de los Ulloa, pues Catalina Colón de Portugal, XII marquesa, decidió venderla a Pedro de Vitoria, de quien la adquirió Manuel García de la Llana en 1717[502]. Por entonces, la función lúdica original había mutado en usos pragmáticos agrarios y finalmente

[496] *Ibid.*, p. 261, las dos obras en AHPZA, P. 3090, 11 de noviembre de 1537, fol. 195, y P. 3092, 3 de diciembre de 1539, fols. 669-670, respectivamente.

[497] *Ibid.*, p. 261, AHPZA, P. 3090, 11 de septiembre de 1537, fol. 195, y P. 3010, 17 de julio de 1536, fol. 690.

[498] Las albercas islámicas suelen ser de mayores dimensiones, aunque ejemplares como la del Partal, con 25,30 m de largo por 13,30 de ancho (336,5 m^2 de superficie), se aproxima a lo documentado para el estanque nuevo de San Andrés de Adalia.

[499] *Vid.* CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Valladolid, 2000, p. 64 a 66.

[500] *Ibid.*, p. 261, AHPZA, P. 3128, 1558, fols. 886 a 890, y P. 3413, 18 de febrero de 1578, fols. 54-55.

[501] *Ibid.*, p. 261, AHPZA, P. 4012, *Testamento del cantero Juan Núñez*, 1 de septiembre de 1665, fols. 327-328.

[502] *Ibid.*, p. 261, AHPZA, P. 4325, 6 de octubre de 1717, aunque el documento va fechado en 10 de abril de 1723, sin foliar.

pecuarios, aunque todavía se conservaba en pie la casa de campo original, según Gómez de la Torre, quien ofrece la sucesión de propietarios en el tránsito desde el Antiguo Régimen:

> *En pocos años ha conocido muchos dueños este heredamiento; en el de 1737 recayó en el colegio de los Exjesuitas* (sic) *de Villagarcia; ocupadas sus temporalidades, le adquirió en el de 72 una obra pía fundada en la provincia de Liévana y lugar de Espinama, y en el de 1800, á virtud de las órdenes generales para la venta de bienes raices pertenecientes á tales establecimientos, ha entrado en la casa de D. Manuel Josef de Ribacoba y Gorbea, vecino de Madrid.*[503]

Los avatares posteriores a la *Corografía* se constatan en el *Diccionario* de Madoz (1845), donde, seguido de un plagio evidente del texto de Gómez de la Torre, se actualiza la información sobre la propiedad cuando ya estaba en manos del empresario Manuel Villachica:

> *... tiene algunas casas de labranza, una de dos pisos y de ordinaria construcción en la entrada de la dehesa, destinada para guardas de ella; otra que tiene un horno de ladrillo y teja con habitacion para el hornero; y la del dueño de esta preciosa heredad colocada sobre una pequeña altura a la derecha, en la que se encuentra cuanto se puede apetecer para la comodidad y el recreo; rodeada de jardines, bosquecillos, palomares y estanque para la pesca; tambien hay una ermita bajo la advocacion del Apóstol San Andrés*[504]

Entre las mejoras introducidas por Villachica se menciona el aprovechamiento de las aguas para cultivos de regadío, un molino harinero y un puente de cantería con acceso a la granja, en la que había «tierra de labor, escelente viñedo, buena huerta, frutales de diversas clases, frondosos prados, robusto arbolado y mucho pasturage para ganado lanar, vacuno, caballar y mular»[505].





[503] *Ibid*.

[504] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. II, 1845, voz San Andrés [de Adalias], pp. 297-298. También proporciona información en el t. I, voz Adalias (despoblado cercano a San Andrés), p. 79.

[505] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. II, Madrid, 1845, voz San Andrés [de Adalias], pp. 297-298.

Fig. 37 y 38. San Andrés de Adalia. Palacio de Villachica y dependencias rurales a su alrededor. Izquierda: fotograma aéreo correspondiente al vuelo de 1973-1986 (fuente: Fototeca del IGN). Derecha: imagen satelital reciente (fuente: IGN, PNOA, 2017).

El conjunto del siglo XIX dejó huella toponímica como Dehesa de Villachica (diferenciada de la primitiva Dehesa de San Andrés) y Palacio de Villachica, parcialmente deteriorado a principios del siglo XXI (breve secuencia fotogramétrica en figs. 37 y 38). La propiedad pasó de Manuel Villachica a su hijo Luis, cuya heredera fue su hija natural Victoriana, promotora del palacete conservado según Vasallo Toranzo (fig. 39)[506]. Por su fallecimiento en 1961, sin descendencia, la propiedad quedó en manos de la Diócesis de Zamora, que decidió venderla a finales de la década de 1980, cuando fue adquirida como sede de una bodega por su último propietario, el empresario Ángel San Miguel de Pablos.



Fig. 39. San Andrés de Adalia. Palacio de Villachica, construido a finales del siglo XIX en el ángulo suroeste de un conjunto edificado muy anterior (fuente: https://alimentosdevalladolid.diputaciondevalladolid.es/-/palacio-de-villachica).

[506] Acerca de esta serie de propietarios, *vid.* ESTEBAN CALONGE, Paloma, en *La Opinión de Zamora*, 19 de mayo de 215, disponible en https://www.laopiniondezamora.es/toro/2015/05/19/secreto-mejor-guardado-villachica-victoriana-1071368.html, consultado en 8 de octubre de 223).



Fig. 40. San Andrés de Adalia. Obra de ladrillo visto del palacio del siglo XIX (izquierda) aplicada al hastial de poniente de la probable casa de recreo original, prolongada en la pequeña capilla con espadaña (fuente: https://thegetawine.com/en/zamora/).

De la observación de las edificaciones antiguas en torno al Palacio de Villachica, de construcción claramente posterior a ellas, se pueden deducir algunas consideraciones sobre el conjunto de recreo de los Ulloa, aunque su estado actual no permita, por ahora, más que esbozar algunas conjeturas. La fábrica de ladrillo visto que exhibe el palacio decimonónico, reconocible en otras dependencias contiguas (incluso en el hastial oeste del edificio más cercano, fig. 40), establece una distinción muy evidente con el resto de construcciones, cuyas características formales y dimensionales son compatibles con las de otras casas de recreo hispánicas que venimos estudiando: un núcleo residencial dispuesto en «U» (en este caso abierto hacia poniente), comunicación con uno o más recintos dedicados a patio, corral, huerta o jardín (uno delantero y otro posterior, como en la Casa de la Vega burgalesa o en Cadalso de los Vidrios, por ejemplo) y la presencia de edificaciones auxiliares para el culto y la administración, es decir, capilla y casas de oficios. Las imágenes aéreas y de satélite muestran todos estos componentes, significativamente en la distribución de crujías del edificio que consideramos principal, ante el que se dispuso una alberca de respetables dimensiones en 1536. Otro elemento destacable, ajeno a tipologías más rurales, es la pequeña construcción de planta cuadrada y cubierta a cuatro aguas sobre postes de piedra que permanece aislada en el centro del recinto trasero, semejante a un templete o cenador en medio de una huerta o jardín de placer, y que de nuevo remite a ejemplos más elaborados como el de Cadalso (nuestra interpretación del conjunto en fig. 41).

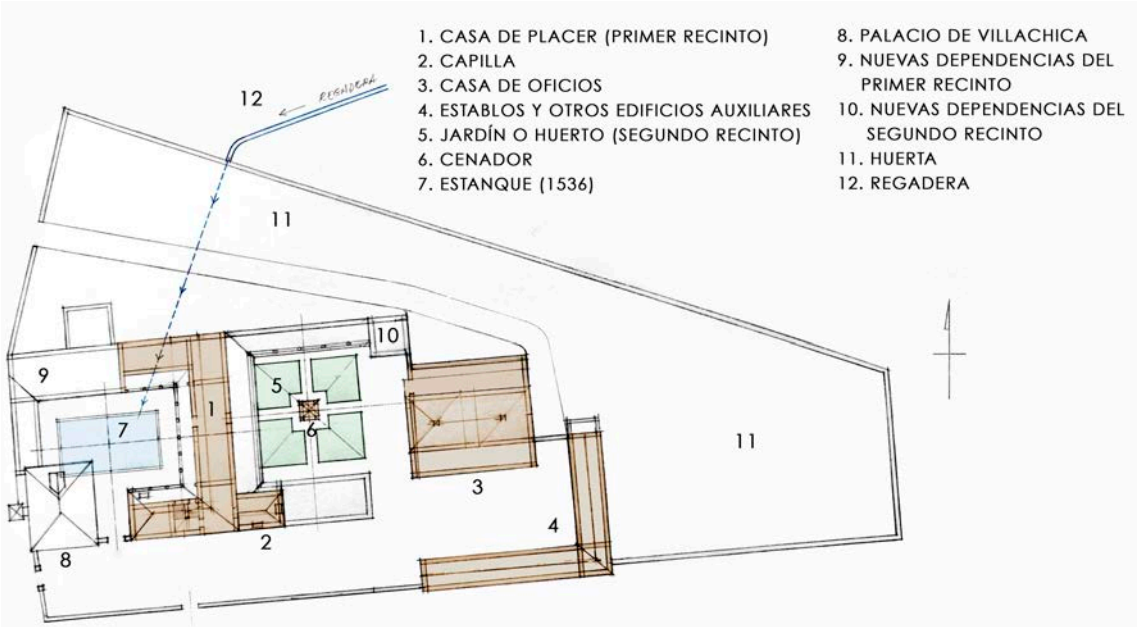


Fig. 41. San Andrés de Adalia. Croquis sobre el estado original del conjunto de recreo, con el palacio de Villachica y otras dependencias auxiliares superpuestos al trazado (hipótesis de elaboración propia, 2023).

El edificio en «U» presenta analogías genéricas con la casa de recreo de San Miguel de Grox (entre otras muchas) y más específicas con la Casa de la Vega en Gamonal o la de Cadalso de los Vidrios, ya mencionadas, pero, además, podría haber constituido un antecedente de la tercera de las casas de recreo del linaje Ulloa en el entorno de Toro, el palacio-villa de Mota del Marqués, al menos en su primera fase. Como enseguida veremos, ambas construcciones comparten forma, proporción y dimensiones de crujía dentro del mismo vínculo familiar en etapas cronológicas sucesivas muy próximas.

Palacio-villa de La Mota del Marqués (Valladolid), *ca.* 1539-1558

En la localidad de La Mota del Marqués, antigua Mota de Toro por su vínculo con la ciudad zamorana y señorío de los Ulloa, se alza desde la primera mitad del siglo XVI el palacio-villa de Rodrigo de Ulloa y Quiñones, III señor de La Mota y, por concesión de Felipe II en 1575, I marqués. Como vimos anteriormente, también fue propietario de San Andrés de Adalia (localización en figs. 42-43).

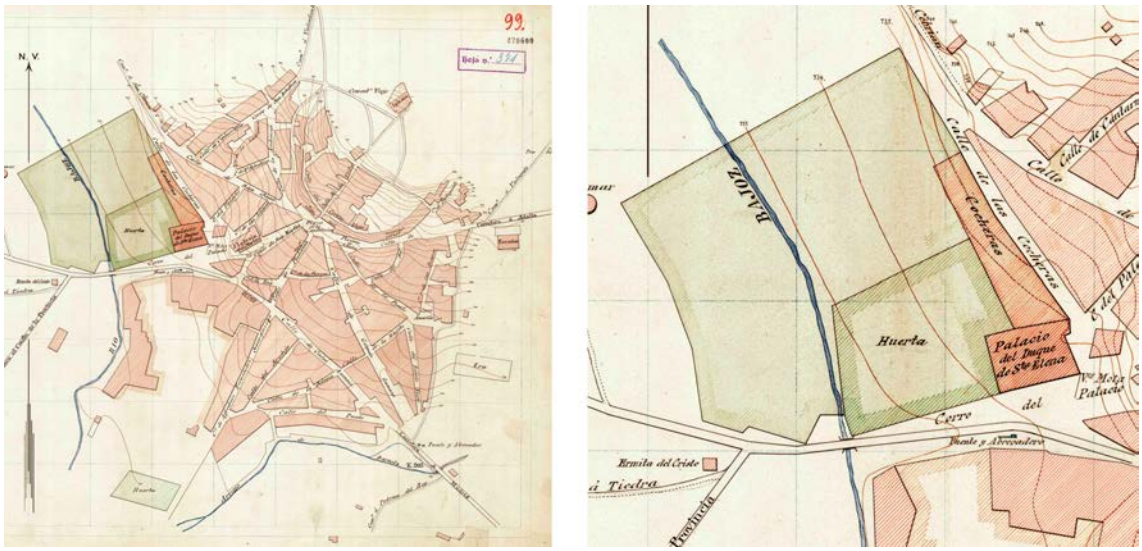


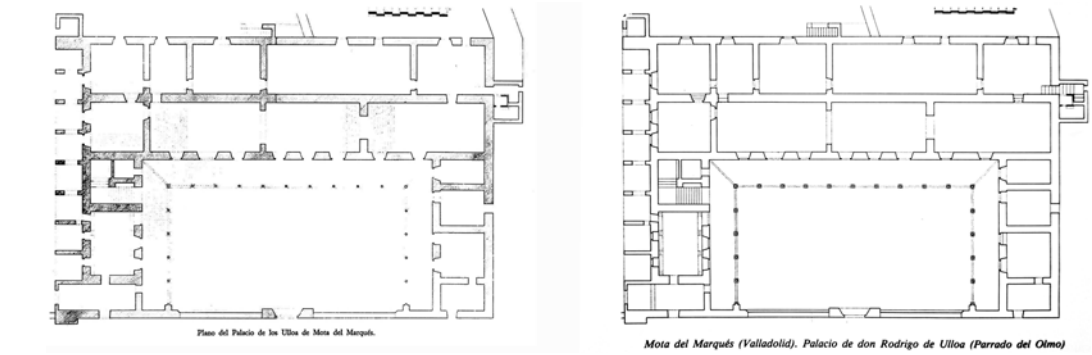
Fig. 42 y 43. La Mota del Marqués. Localización del palacio-villa sobre el plano urbano de 1924 y en dos aproximaciones de zoom (fuente: Planoteca del IGN, DGIG, Toro, 1924; el tono oscuro es nuestro).

A pesar de tratarse de una obra de gran interés, vinculada a un arquitecto de la talla de Rodrigo Gil de Hontañón, este imponente palacio-villa no goza de reconocimiento y protección como Bien de Interés Cultural (BIC) ni ha sido objeto del estudio monográfico que merece, aunque cuenta con aportaciones en obras genéricas[507] y en otras más específicas como la de Antonio Casaseca, que ha establecido la autoría y fecha aproximada de construcción en los años centrales del siglo XVI[508]. Volveremos sobre ello más adelante. Entre los pocos trabajos publicados, cabe citar las breves referencias geográficas e históricas recogidas en la *Guía del viagero en España* de Mellado Salvador (1843), en el *Dicionario* de Madoz (1848), en la obra de Ortega Rubio

[507] AA. VV., *Historia del Arte de Castilla y León. Renacimiento y Clasicismo* (acerca de los jardines renacentistas en la región), Tomo V, Ámbito, Valladolid, 1996 (pp. 146 a 149), y FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, «Valladolid», en URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002 (pp. 291 a 335).

[508] CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...* (pp. 224-227), así como VASALLO TORANZO, Luis, y PÉREZ MARTÍN, Sergio, «Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid. La iglesia de La Mota del Marqués para Constantino del Castillo y otras obras», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte (BSAA Arte)*, nº 77, Valladolid, 2011 (pp. 39 a 62).

(1895), y en el *Catálogo monumental* de Antón Casaseca (1916)[509]. Los historiadores del arte y de la arquitectura no se ocuparon de esta obra hasta cinco décadas después, cuando Parrado del Olmo (1976) y Casaseca Casaseca (2000) publicaran sus respectivos apartados en estudios de más amplio alcance, o el artículo de Vasallo Toranzo y Pérez Martín (2011)[510]. Se dispone de alguna documentación histórica escrita (a la que acudiremos enseguida) y también gráfica, en este caso un par de planos urbanos de la localidad de La Mota, un dibujo del patio (publicado por Ortega y Rubio en 1895), media docena de fotografías antiguas y varios fotogramas aéreos de interés[511]. La primera planimetría detallada la publicaba Parrado del Olmo en 1976 (con algún error en la posición de los vanos delanteros, fig. 44), reutilizada después por Casaseca (fig. 45) o adaptada por otros autores, hasta el estudio de Antonio Olavarrieta para el entorno meridional del conjunto de recreo (2016).



Figs. 44 y 45. La Mota del Marqués. Izquierda: planta baja del edificio en la publicación de Parrado del Olmo, 1976. Derecha: planta publicada por Casaseca Casaseca, 2000, tomada de la anterior.

[509] MELLADO SALVADOR, Francisco de Paula, *Guía del viagero en España*, segunda edición, Gabinete Literario, Madrid, 1843 (p. 267); MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. XI, Madrid, 1848, voz Mota del Marqués (p. 625); ORTEGA RUBIO, Juan, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1895 (p. 4); ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, «Excursión à La Mota del Marqués, San Cebrián de Mazote, Adalia, Torrelobatón y Bamba», en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (BSCE)*, año I, nº 7, Valladolid, julio de 1903 (p. 69), y ANTÓN CASASECA, Francisco, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, *ca.* 1916, p. 257 (no confundir a este autor con Antonio Casaseca Casaseca).

[510] PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Mota del Marqués*, Valladolid, 1976 (pp. 76 a 78 y documento nº 7), CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...* (pp. 224-227), y VASALLO TORANZO y PÉREZ MARTÍN, «Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid...» (pp. 39 a 62).

[511] CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...* (pp. 224-227), y VASALLO TORANZO, Luis, y PÉREZ MARTÍN, Sergio, «Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid. La iglesia de La Mota del Marqués para Constantino del Castillo y otras obras», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte (BSAA Arte)*, nº 77, Valladolid, 2011 (pp. 39 a 62).

La propiedad de los marqueses de La Mota se localiza en el límite oeste de la población (figs. 42-43 y 46), atravesada por el río Bajoz e integrada por la casa y tres parcelas adyacentes que estuvieron plantadas de huertas y sotos, ya desaparecidos, donde recientemente se ha introducido un trazado que evoca el posible jardín de cuadros inmediato a la casa y otro paisajista en la parte del soto (figs. 47 y 48). Estas parcelas probablemente mantienen su delimitación original desde la primera mitad del siglo XVI, pues conservan su cerca de entre tres y cuatro metros de altura (de 10 a 15 pies, figs. 49, 50 y 51), fabricada en tramos de mampostería caliza y de tapias de adobe entre machones de mampuesto con albardilla por remate: se trata de un recinto poligonal irregular con tendencia a la forma cuadrada y casi 5 hectáreas de superficie (46.752 m^2) cuyo ángulo sudoriental queda ocupado por el palacio-villa.



Fig. 46. La Mota del Marqués. Localización de la casa de recreo (ángulo inferior izquierdo) en el contexto urbano originado en torno a la antigua mota defensiva medieval (centro superior) y a escasos metros de la iglesia mayor de San Martín (fotografía aérea de Ricardo Melgar Parrilla, 2008).



Fig. 47. La Mota del Marqués. La casa de recreo y sus espacios de jardín, huerta y soto en el extremo occidental del conjunto urbano, a corta distancia de dos componentes devocionales: la ermita de Cristo y la iglesia mayor de San Martín (fuente: PNOA 2012; el tratamiento de color es nuestro).



Fig. 48. La Mota del Marqués. Detalle de la imagen anterior (PNOA, 2012).







Figs. 49, 50 y 51. La Mota del Marqués. Tres aspectos de la cerca perimetral en su tramo sur y oeste, con distintos tipos de aparejo (fuente: Google Streetview 2013 para la primera imagen y 2021 para el resto).

A poniente del edificio se extendería un jardín de cuadros de proporción dupla (un rectángulo de 300 x 150 pies de lado, en torno a 83,4 x 41,7 m) y al norte la huerta (un cuadrado casi perfecto de 500 pies de lado o 138 m); al oeste de ambas parcelas, separado por el río Bajoz, se encontraba el soto o alameda, una franja de terreno oblongo irregular de *ca.* 200 x 90 m a la que se accedía desde el jardín a través de un puente cubierto que todavía se conserva (fig. 52).

Al norte del conjunto, siguiendo aguas arriba la vega del Bajoz, se localiza un posible terreno para bosque de más 40 hectáreas, hoy de uso agrícola, donde se registra el significativo nombre de La Difesa –es decir, *defesa* o dehesa– y otros topónimos (fig. 53). En el área próxima al palacio, los fotogramas aéreos más antiguos muestran líneas de ordenación de posibles calles determinadas por el ángulo noroeste del edificio, así como otra transversal de sur a norte que marcaría el crucero del jardín y se prolongaría en la huerta. Además, cabe suponer un jardín reservado de 435 m² en el interior del semipatio, abrazado por las galerías para su contemplación y disfrute (nuestra hipótesis gráfica en fig. 54). En la trasera del palacio, mediando un pequeño patio de servicio, se conserva una serie de construcciones auxiliares, servideras del edificio principal en sus orígenes, que albergarían la probable casa de oficios, la caballeriza y el establo (en el plano de 1924 se identifican como cocheras).



Figs. 52 y 53. La Mota del Marqués. Izquierda: puente sobre el r río Bajoz (imagen tomada de leyendas-de-la-mota-del-marques.blogspot,com). Derecha: imagen de satélite con la posible delimitación del bosque o *difesa* en la franja norte de la parcela más próxima al palacio-villa, atravesada por el río Bajoz (fuente: PNOA, 2021, tomada de IGN Iberpix; el color es nuestro).

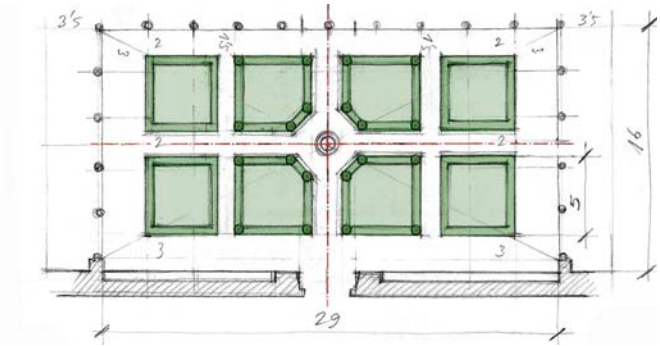


Fig. 54. La Mota del Marqués. Posible jardín de cuadros ocupando la superficie del semi-patio, actualmente con una alineación de castaños de Indias junto a la tapia (croquis de elaboración propia, 2019).





Figs. 55 y 56. La Mota del Marqués. Izquierda: Iglesia mayor de San Martín junto a la casa de recreo (fotografía aérea de Ricardo Melgar Parrilla, 2008; el tratamiento de color es nuestro). Derecha: ermita de Cristo (fuente: Google Streevew, 2021).



Fig. 57. La Mota del Marqués. Localización de conjunto de recreo en posición periurbana, al oeste del núcleo bajo, una vez abandonada la primitiva ubicación en la falda del cero en el que se conservan los restos de su castillo (elaboración propia, 2023).

El emplazamiento se asemeja al de dos palacios rurales coetáneos: el del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (*ca.* 1534, del que trataremos más adelante) y el de Pedro de Zúñiga en Aguilafuente (*ca.* 1536-1540, *vid.* apartado 5.3) en cuanto a su localización suburbana al oeste del pueblo y la posición relativa de los terrenos, pero también por su relación con la iglesia mayor (fig. 55) y la proximidad de un pequeño curso de agua, uno de los motivos para la elección del lugar en La Mota, por otra parte muy próximo a otro componente devocional, la ermita del Cristo del Humilldero, edificada en 1526 (fig. 56). Se muestran estas relaciones en el plano de conjunto de la fig. 57.

El comitente habría podido situar su palacio-villa en la cercana ladera del cerro del castillo, en terrenos de su propiedad donde no faltan manantiales, edificando allí un conjunto aterrazado con inmejorables vistas, pero optó por la planicie y, consecuentemente, su vergel, huerta y alameda se ajustarían a los principios compositivos del jardín llano, es decir, la ocupación masiva de la superficie mediante una malla ortogonal homogénea regida por dos calles perpendiculares (nuestra hipótesis gráfica en fig. 58).

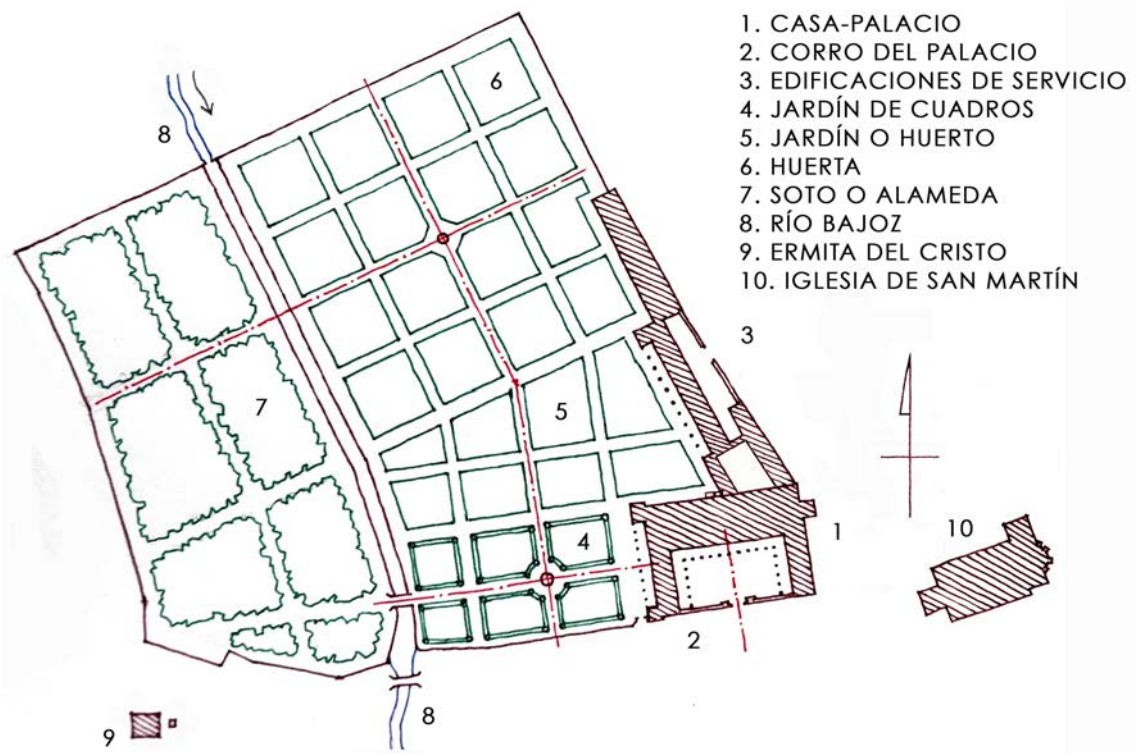


Fig. 58. La Mota del Marqués. Hipótesis gráfica sobre la composición y distribución de espacios de jardín, huerta y soto en torno a la casa de recreo y las dependencias de servicio, con los dos componentes devocionales a ambos lados del conjunto (croquis de elaboración propia, 2023).

En cuanto a la casa-palacio, construida en sillería de piedra caliza y ladrillo, presenta la característica planta en forma de «U» que hemos reconocido en otras casas de recreo hispánicas, en este caso de notables dimensiones (185 x 125 pies castellanos, o 51 x 35 m) y mayor complejidad en el número y distribución de las estancias, un paso más allá en el desarrollo del modelo de casa de placer con galería entre cuerpos salientes debida al talento de Rodrigo Gil de Hontañón.



Fig. 59. La Mota del Marqués. Esquema en «U» de la casa de recreo, muy evidente en las tres pandas porticadas del patio (fuente: sitio web de AREPA Mota XXI, https://motadelmarques.com/monumentos/item339-palacio-de-los-ulloa).



Fig. 60. La Mota del Marqués. Detalle de la sustentación de la arquería mediante arcos carpaneles en la diagonal de los ángulos, con la cuidada estereotomía del taller de Rodrigo Gil (fuente: sitio web de AREPA Mota XXI, https://motadelmarques.com/monumentos/item339-palacio-de-los-ulloa).





Figs. 61 y 62. La Mota del Marqués. Dos aspectos del patio y sus galerías porticadas (imágenes tomadas de los sitios web https://www.ciasalvador.org/ y arteypatrimonio.es/project/mota-del-marques-palacio-de-los-ulloa/, respectivamente).





Figs. 63 y 64. La Mota del Marqués. Pórtico y corredor del flanco de poniente, frente al jardín de cuadros. Izquierda: fachada casi completa en su estado actual (fuente: https://www.cope.es/, 2022). Derecha: detalle de la unión del mirador de poniente con el corredor de la fachada anterior (fuente: Google Streetview, 2021).

De hecho, este palacio-villa muestra con claridad una de las líneas generadoras de la casa de campo hispánica, ya advertida por Fernando Marías en ejemplos rurales de los Velasco: la transformación del patio del palacio urbano, de carácter introvertido o centrípeto, mediante la supresión de uno a tres lados y su apertura visual hacia la huerta en forma de galería (el cuarto lado), que en el caso de La Mota resulta ser un verdadero semi-patio hacia el muro y portada de acceso desde la calle en la zona del llamado Corro del Palacio (figs. 59 a 62), con vistas hacia la vega del río Bajoz desde la segunda planta, aunque también dispone de un ala lateral hacia el jardín y la huerta (quizá un agregado de época algo posterior), resuelta como pórtico de arcos de medio punto en ladrillo sobre pilares de caliza para la planta baja y galería con finos soportes de hierro para la alta, sustitución decimonónica de lo que sin duda fue un corredor sobre columnas, de las que se conservan las basas, con la misma función contemplativa (figs. 63 y 64).




Fig. 65 y 66. La Mota del Marqués. Miradores de poniente y de oriente como prolongación de los cuerpos salientes de la casa hacia el paisaje (imagen de 3Félix disponible en Wikimedia Commons, 2012).




Fig. 67 y 68. Izquierda: *loggia a mare* de la Villa Doria en Fassolo (imagen tomada de https://www.progetostoriadellarte.it/2020/04/04/palzzo-del-principe/, fragmento). Derecha: palacio-villa de La Mota del Marqués (imagen tomada de https://www.ciasalvador.org/).

La otra línea generadora del modelo –la crujía porticada entre cuerpos salientes a modo de torres señalada por Swoboda para la villa romana tardoantigua– se aligera en este edificio por la prolongación de la galería alta del semi-patio en los frentes laterales, creando así dos miradores avanzados de elegante factura (figs. 65-66) que recuerdan a los de la *loggia a mare* de la villa Doria en Fassolo, Génova (comparación en figs. 67 y 68), construidos en torno a 1528-1533, pocos años antes que la casa de recreo de La Mota del Marqués.

El semi-patio queda circundado en tres de sus lados por las mencionadas galerías de arcos carpaneles sobre columnas toscanas en ambas plantas, perfeccionando por simetría el ejemplo de la casa de convalecientes de San Esteban en Salamanca (que ya estudiamos en el subapartado 2.2.2), enriquecido aquí con medallones figurativos en las enjutas del piso bajo y balaustrada ática en la alta, a su vez interrumpida por escudos de Ulloa en los tramos centrales (figs. 69 y 70), y completado por un muro de cierre en el que se abre la portada de acceso en el cuarto lado, al sur (fig. 71), caso

similar al de la villa Rucellai en Quaracchi (con la que no cabe establecer una relación directa), al de Saldañuela (Burgos) y al de la casa de placer de Tabladillo (Ávila), aunque sin disponer sobre su fábrica un ándito practicable como el del ejemplo abulense, más cercano al modelo de Cadalso de los Vidrios.



Figs. 69, 70 y 71. La Mota del Marqués. Detalles ornamentales del patio. Izquierda: busto plateresco en la enjuta angular izquierda (fuente: sitio web arteypatrimonio.es/project/mota-del-marques-palacio-de-los-ulloa/). Centro: escudo laureado de Rodrigo de Ulloa y Quiñones en medio de la balaustrada. Derecha: portada de acceso al patio desde el «Corro del Palacio» (fuente: web de AREPA Mota XXI, https://motadelmarques.com/monumentos/item339-palacio-de-los-ulloa).



Fig. 72. La Mota del Marqués. Imagen a vista de pájaro del palacio-villa con su "muro a vela" como cierre meridional entre los cuerpos salientes de los miradores (fuente: sitio web de AREPA Mota XXI, https://motadelmarques.com/monumentos/item339-palacio-de-los-ulloa).

Las portadas de acceso a las estancias de la casa son arcos carpaneles con las claves ornadas por la heráldica de los Ulloa y el resto de vanos se cierra en arcos de medio punto (figs. 59 y 62). Las dos plantas del semi-patio marcan la altura original del edificio, pero el cuerpo longitudinal muestra un piso más, añadido entre 1958 y 1986 con aprovechamiento de buhardillas (*vid.* fig. 72 y secuencia de fotogramas aéreos del

IGN en fig. 73)[512]. En cuanto a la distribución y comunicación interior, difiere poco del esquema ya visto en ejemplos anteriores. La escalera es de tipo claustral y ocupa un ángulo del semi-patio, como en Mancera, Castronuevo, Cadalso, Santo Domingo, Cuernavaca, etc.; otro cuerpo de escalera se adosa por la parte opuesta (este) y una pequeña escalinata de servicio se centra en el lado norte, como en Santo Domingo y San Miguel de Grox.



Fig. 73. La Mota del Marqués. Secuencia de fotogramas aéreos de las parcelas en torno al palacio-villa corrrespondientes a los vuelos de 1945-46, 1956-57 (todavía sin el recrecido) y 1973-86 (fuente: Fototeca del IGN; el color es nuestro).

Según Casaseca, el proyecto sería de Rodrigo Gil, quien se ocupaba del encargo de Constantino del Castillo, deán de la catedral de Cuenca, para levantar la nueva iglesia de San Martín en La Mota del Marqués desde 1539. El arquitecto visitaría la obra con frecuencia hasta que fue despedido en 1558, fecha final de los trabajos; en el ínterin, se encargaría de las trazas y de la ejecución del palacio con el auxilio de Alonso de Pando como aparejador. Las obras del palacio ya habrían comenzado en 1539, cuando se produjo un desencuentro entre Rodrigo de Ulloa y el comitente de la iglesia por los siete pies de terreno que se necesitaban para construir su torre a costa de un corral propiedad del noble, quien se negaba a enajenarlos alegando que afectaban a la intimidad de su casa; el asunto se resolvió judicialmente con la cesión de la superficie requerida y la obligación de no abrir ventanas en la torre hacia la propiedad de Ulloa.

En el testamento de Alonso de Pando, de 1561, consta el vínculo de Rodrigo Gil con el palacio, aunque hay noticia de un gasto de 20.000 ducados desembolsados por Rodrigo de Ulloa para su casa de La Mota, en 1540, que otros autores relacionan con el palacio-villa y resulta demasiado temprana para Casaseca. Recientes investigaciones

[512] Una fotografía de 1958 todavía muestra la volumetría original, pero el recrecido ya se había ejecutado cuando se tomó el fotograma aéreo del vuelo interministerial de 1977-1986. No hemos podido concretar más el momento en que se edificó este agregado, que altera de forma violenta la casa de recreo diseñada por Rodrigo Gil.

publicadas por Vasallo Toranzo y Pérez Martín confirman la fecha inicial de 1540-1541 basándose en las declaraciones de testigos en el pleito iniciado por el arquitecto sobre la tasación de la iglesia:

> *...al cabo de un año de comenzarse la obra de San Martín, el dicho Rodrigo Gil dio horden y traza para hazerse una casa prenzipal en la dicha villa de La Mota, del dicho don Rodrigo de Hulloa, donde vive, señor de la dicha villa. E tuvo a su cargo la dicha obra, de dar en ella la traza e horden, cómo se edificase e hiziese fasta que se acabó*[513]

El testimonio no data la conclusión de los trabajos, aunque el mismo declarante aseguraba que Rodrigo Gil visitaba la obra de Ulloa «el tiempo que duró el hedefiçio della, porque duró poco e la yglesia mucho más»[514], lo que al menos permite proponer su construcción entre 1540 y 1558, con mayor probabilidad en los primeros años del período. Otro de los testigos del pleito era Álvaro Rodríguez, carpintero, que había trabajado en las obras de la iglesia y del palacio simultáneamente[515].

De estos datos se puede inferir que Rodrigo de Ulloa ya había encargado la construcción de una casa en las afueras de la población antes de 1539 y que el futuro marqués habría gastado en ella importantes cantidades hasta 1540: a esa parte podría corresponder el ángulo occidental del edificio y buena parte de la crujía interior, con menor número de vanos, posible disposición en «U» (obviamente incompleta por su parte oriental) y dimensiones y proporciones similares a las de otras casas de campo hispánicas (*ca.* 30 x 15 m, o 110 x 55 pies castellanos; fig. 74), singularmente la que proponemos para San Andrés de Adalia[516].

---

[513] Testimonio del doctor Jorge Soria, médico y vecino de La Mota, recogido en VASALLO TORANZO, Luis, y PÉREZ MARTÍN, Sergio, «Rodrigo Gil de Hontañón en Valladolid. La iglesia de La Mota del Marqués para Constantino del Castillo y otras obras», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte (BSAA Arte)*, nº 77, Valladolid, 2011 (pp. 39 a 62, p. 49). Las referencias documentales en ARCHVA, Pleitos Civiles, Quevedo (F), caja 91-1, séptimo cuadernillo, Valladolid, 1560-1561, y ARCHVA, Registro de Ejecutorias, caja 1049, 31, *Ejecutoria del pleito litigado por Rodrigo Gil de Hontañón, maestro de cantería, vecino de Salamanca, con Fernán Pérez, clérigo, vecino de Mota del Marqués (Valladolid), Francisco Ruiz de Soto, vecino de Tordesillas (Valladolid) y consortes, sobre no haberle pagado las obras y construcción de la iglesia de San Martín, de Mota del Marqués*, Valladolid, 15 de octubre de 1563.

[514] *Ibidem*.

[515] *Ibidem*.

[516] Las dimensiones del palacio de Mancera son de 106 x 56 pies castellanos (30 x 15,5 m); las del primer palacete de El Bosque de Béjar de 102 x 47 pies (28,4 x 13 m); y las del primer palacio de Cuernavaca de 110 x 60-70 pies (31 x 17-20 m).

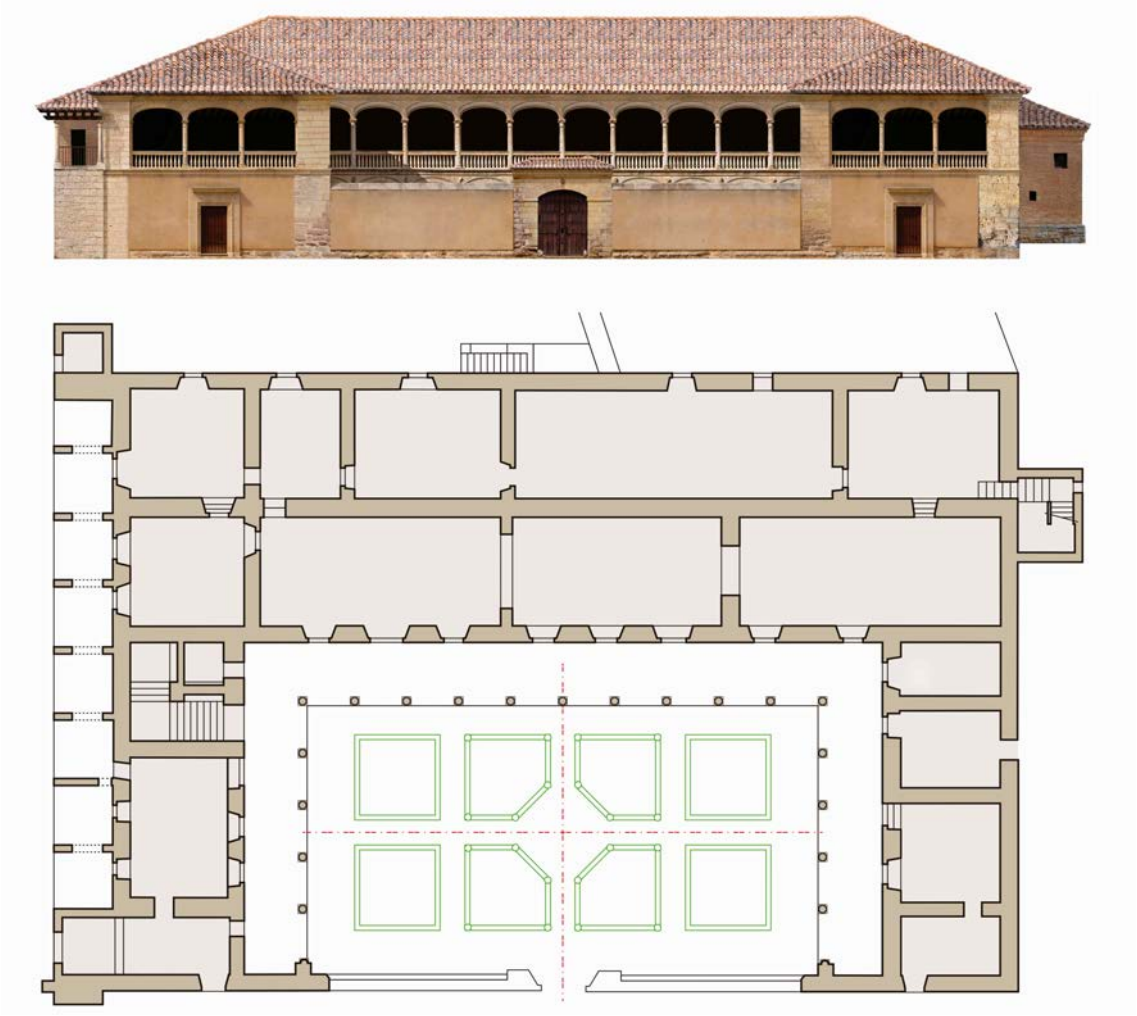


Fig. 74. La Mota del Marqués. Restitución en alzado fotográfico y planta baja sobre el estado original del edificio entre 1540 y 1958 (elaboración propia, 2023).

La llegada de Gil de Hontañón a La Mota le permitió encargar una ampliación más ambiciosa y elaborada, resuelta por el arquitecto como un palacio de campo con doble crujía residencial, galerías en torno a un semi-patio y miradores a la calle y al paisaje. Algunas de estas características han sido interpretadas por Casaseca como influencias de la villa italiana en la arquitectura de Rodrigo Gil:

> *La casa-palacio es un claro ejemplo de la villa suburbana en la que el carácter bucólico de la vida adquiriría un sentido parejo al italiano. Es el hombre de estado, don Rodrigo, el que busca en la villa el reposo y la tranquilidad de la vida alejada del mundanal ruido. El jardín-huerta, perfectamente deslindado y diferenciado del pueblo mediante una alta tapiada, adquiere –salvando las distancias– un paralelo con ejemplos italianos. Es un modo de vida, el marco ideal donde la nueva élite económica y política*

encuentra y desarrolla su ideal de Renacimiento, donde el culto a la Naturaleza alcanza su máxima expresión[517].

Casaseca considera que a Rodrigo Gil «se le explicitó lo que se deseaba» para diseñar y construir el palacio-villa de La Mota del Marqués, y propone que sus modelos no fueron directamente italianos, sino que se inspiró en prototipos franceses con patio entre cuerpos laterales, como el castillo de la Bâtie D'Urfé en Saint-Étienne-le-Molard y el palacio de Kerjean en Saint-Vougay (Finistère, Bretaña)[518], una comparación difícilmente sostenible tanto en los aspectos temporales como en los formales, más allá de algunas semejanzas genéricas de escasa entidad (figs. 75 y 76)[519].

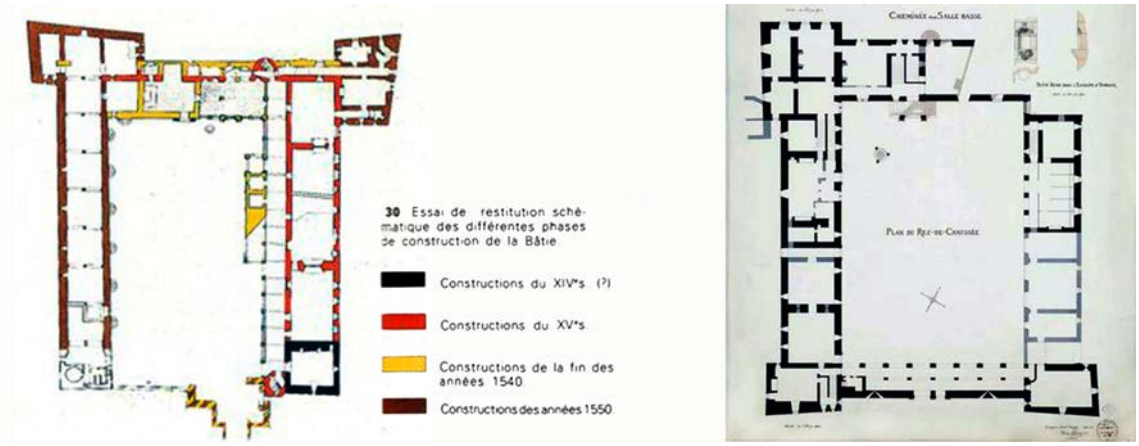


Fig. 75 y 76. Modelos propuestos por Antonio Casaseca para el palacio-villa de La Mota del Marqués. Izquierda: *château* de la Bâtie d'Urfé (planta noble y leyenda tomadas de Guichard, Vincent, *La Batie d'Urfé, l'univers d'un gentilhomme...*, 2008, disponible en lecafuron.fr; obsérvese la evolución constructiva del edificio, con las partes que mayor similitud presentan con el palacio de La Mota realizadas a finales de la década de 1540 y 1550). Derecha: *château* de Kerjean (planta baja de Charles Chaussepied, *ca.* 1905-1906, Mediathèque du Patrimoine et de la Photographie, nº 13041, tomada de pop.culture.gouv.fr).

[517] CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...*, p. 226.

[518] CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...*, pp. 226-227.

[519] El *château* de Saint-Étienne-le-Molard fue promovido por Claude D'Urfé (1501-1558), embajador francés en Roma durante el reinado de Francisco I y chambelán de Enrique II, y Casaseca también lo considera inspirador de la villa de Cadalso por el cuerpo saliente en un tramo de la galería. Las fechas contradicen esta posibilidad en ambos casos, pues la villa madrileña ya estaba construida en 1534 y la de La Mota se iniciaba en 1539-1540, cuando el *château* D'Urfé todavía no habría sido modificado por su propietario en su forma actual; a su vez, el *château* de Kerjean fue construido por iniciativa de Louis Barbier entre 1545 y 1596. Los dos supuestos modelos muestran una planta muy habitual en Francia, derivada del esquema de castillo con esquinas torreadas y patio central en el que una de las crujías menores se reduce a muro con ándito y puerta de acceso (de ahí su disposición en "U"), bien distinto de lo que se observa en La Mota, con la portada abierta en uno de los lados mayores, sin torres y con un despliegue sistemático de la galería en perfecta coherencia con la evolución de la casa de placer hispánica.

Además, entre sus congéneres españoles, incluye ejemplos tan diversos como el palacio del Infantado en Guadalajara, el arzobispal de Alcalá de Henares, el de Cadalso de los Vidrios (con el que acierta) y el de Abadía, a pesar de las evidentes disparidades cronológicas y formales entre ellos. Sorprende que omita como antecedente el caso paradigmático de Mancera de Abajo, dado a conocer precisamente por Casaseca en 1984, sobre todo porque en páginas anteriores sí lo menciona en relación con la otra casa de recreo atribuida Rodrigo Gil, la de la alquería de Terrones en el Campo Charro salmantino, con mínimo desarrollo de la *loggia*, y de la que trataremos más adelante.

En nuestra opinión, no es necesario buscar fuera de España ningún modelo para este edificio, considerada la larga secuencia de casas de placer hispánicas dotadas de galerías desde los siglos XIV y XV, con sus primeras manifestaciones en las granjas monásticas de Guadalupe o la quinta enriqueña de El Campillo en el entorno de Segovia, junto con las obras de Valcuevo, enfermería de San Esteban, Mancera y El Bosque de Béjar en el ámbito salmantino, áreas estas dos últimas en las que se ha documentado la actividad profesional de Rodrigo Gil durante más tiempo: entre 1529, al comienzo de la obra de la iglesia de Villacastín, y 1577, fecha de su muerte en la ciudad de Segovia.





Fig. 77 y 78. Edificios en «U» con galerías en alas laterales. Izquierda: enfermería del convento de San Esteban en Salamanca (fuente: https://www.lagacetadesalamanca.es/, 2012). Derecha: palacio-villa de La Mota del Marqués (fuente: nslosarroyos.com/galeria/imagenes/, 2018).

En concreto, la presencia de semi-patio y galería lateral independiente ya se reconoce en El Campillo, un ejemplo segoviano que Rodrigo Gil tuvo ocasión de visitar; por otra parte, la enfermería de San Esteban ha sido atribuida a Fray Martín de Santiago, colaborador del arquitecto en el proyecto del Palacio de Monterrey de Salamanca[520] entre 1538 y 1539, lo que sugiere un posible parentesco formal y temporal

[520] El palacio fue encargado por el III conde de Monterrey, Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca, emparentado con los Zúñiga salmantinos de Béjar y Miranda del Castañar a la vez que con los Ulloa originarios de Galicia. El proyecto de Rodrigo Gil y Fray Martín de Santiago lleva fecha del 8 de enero de

entre la modesta fábrica dominica de *ca.* 1510-1520 y el extenso palacio-villa de La Mota, reconocible en la prolongación de las galerías en los tramos salientes (figs. 77 y 78). Por último, conviene insistir en la posible relación formal y familiar con la casa de placer de los Ulloa en San Andrés de Adalia, renovada pocos años antes de iniciarse las obras en la localidad vallisoletana (*vid.* comparación gráfica en fig. 79).

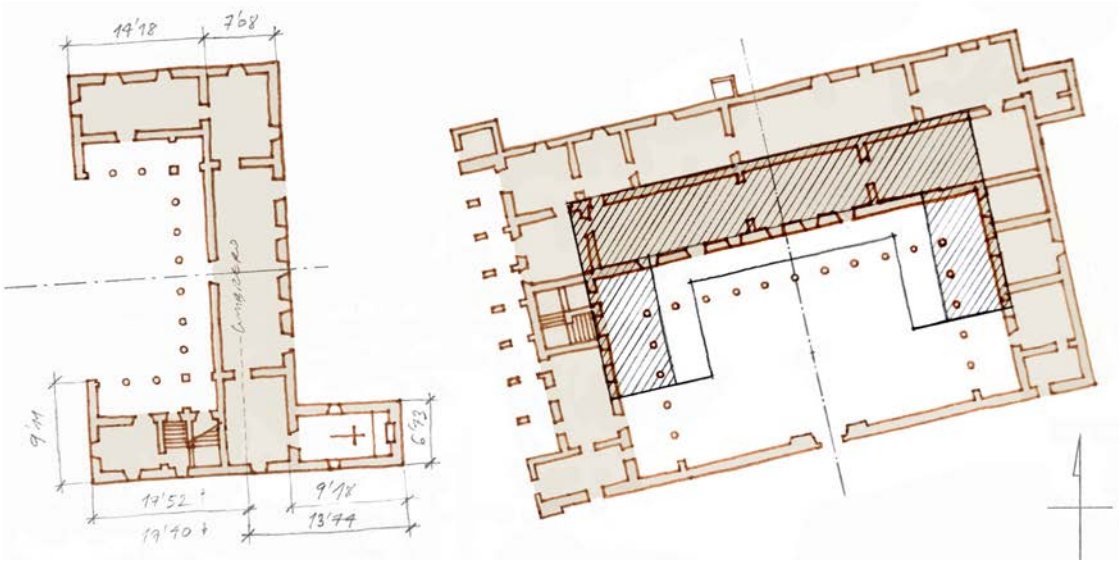


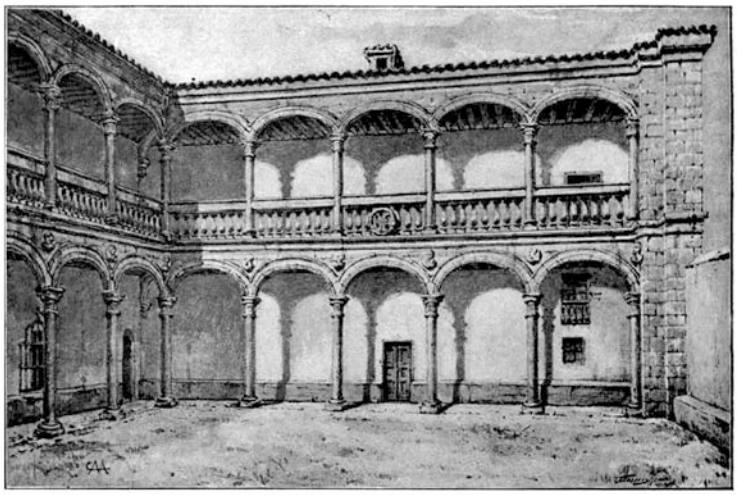
Fig. 79. Dos casas de placer del linaje Ulloa a la misma escala y orientación. Izquierda: posible planta baja de la casa de placer de San Andrés de Adalia. Derecha: planta baja del palacio-villa de La Mota del Marqués con la planta de Adalia superpuesta y señalada en trama (croquis de elaboración propia, 2023).

Desde los años de creación de la villa entre 1539 y 1558 apenas hay noticias hasta mediados del siglo XIX, después de haber pasado por diecisiete titulares del marquesado de La Mota desde su fundador y primer marqués, fallecido en 1591: se ha sugerido la estancia temporal del joven Juan de Austria por su relación con la hermana del III señor de la Mota, Magdalena de Ulloa, y su esposo, Luis Méndez de Quijada, mayordomo de Carlos V, tutores del real bastardo entre 1554 y 1559, así como la accidentada visita de Francisco de Borja en torno a 1570, ya como padre general de la Compañía de Jesús y todavía en la etapa de su promotor, Rodrigo de Ulloa[521].

1539, aunque sus prolegómenos ocuparon parte del mes de diciembre del año anterior, una datación muy próxima a la del palacio-villa de La Mota (*vid.* CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...*, p. 202).

[521] Ambas noticias carecen de verificación documental, pero constan en un manuscrito anónimo del siglo XIX titulado *Leyendas de La Mota del Marqués*, basado en datos de tradición oral a los que dio forma escrita un monje del monasterio de la Santa Espina (Valladolid), divulgado recientemente por Ángel Gómez-Morán Santafé en el blog *Leyendas de La Mota del Marqués* (en leyendas-de-la-mota-del-marques.blogspot.com, entradas del 23 y 28 de julio de 2011, consultadas en 14 de abril de 2019).

Como en tantos casos de patrimonio rural nobiliario, el palacio-villa de La Mota dejaría de utilizarse asiduamente durante el siglo XVII, cuando los marqueses se hicieron cortesanos y, por falta de sucesión directa, el título pasó a la línea de los condes de Ayala, sucesivamente emparentados con los duques de Veragua (en 1674), de Berwick (en 1738) y de Alba (en 1785), junto con los derechos jurisdiccionales de La Mota, cuya posesión mantuvo esa Casa nobiliaria hasta finales del siglo XIX.





Figs. 80 y 81. Mota del Marqués. Izquierda: grabado del ala oriental del patio publicado por Ortega y Rubio (1895). Derecha: fotografía de las primeras décadas del siglo XX depositada en la Fundación Joaquín Díaz (fuente: https://funjdiaz.net/basefotos3.php?ID_lugar=192, referencia va1370).

Las referencias decimonónicas y novecentistas son muy parcas, pero al menos permiten constatar la conservación del palacio-villa con sus espacios originales de huerta y soto. Así, en su *Guía del viagero en España*, de 1843, Mellado Salvador señala el interés del «magnífico palacio de más de 300 años: propio de la duquesa de Alva» que se alzaba a la salida de La Mota del Marqués[522]; a su vez, en el *Diccionario* de Madoz, de 1848, consta una breve referencia al «magnífico palacio, propio de los duques de Alba, con su hermosa huerta y alameda cercada contiguas al mismo, y dentro de la alameda una noria, cuyas aguas por concesión del duque las aprovecha también el vecindario»[523]; y según Ortega y Rubio, que incluye el grabado de la fig. 80 y describe someramente el edificio en 1895, «Á este palacio corresponde una hermosa huerta y una gran alameda»[524], lo que confirma la conservación de los espacios de recreo a

[522] MELLADO SALVADOR, Francisco de Paula, *Guía del viagero en España*, segunda edición, Gabinete Literario, Madrid, 1843, p. 267.

[523] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. XI, Madrid, 1848, voz La Mota del Marqués, p. 625.

[524] ORTEGA RUBIO, Juan, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1895, p. 4.

finales del siglo XIX. Al terminar la centuria la propiedad fue vendida por Carlos Fitz-James Stuart y Portocarrero, XVI duque de Alba y XIX marqués de La Mota, a Federico Viesca de la Sierra, marqués del mismo título y senador vitalicio, fallecido en 1907. Cuatro años antes de la muerte de este propietario, en la reseña de la visita realizada por la Sociedad Castellana de Excursiones, se dejaba constancia del buen estado del palacio y su huerta aneja: «Todavía se conserva el hermoso palacio del marqués de Viesca, situado a la entrada del pueblo, en lugar apacible, y que ameniza una frondosa huerta»[525]. Pocos años después, Antón Casaseca lo describía apresuradamente en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, elaborado en torno a 1916, aportando el dato de su propietario en esa fecha, heredero del marqués de Viesca de la Sierra anterior:

> *El palacio. Fué de los Ulloa y hoy es del marqués de la Viesca; quedan solo partes de la obra. El patio es de la traza de aquellos vistos en Valladolid, donde se repite el tipo, en principios del siglo XVI. Claustro y sobreclaustro; columnas cilíndricas sobre basas áticas y plinto; capiteles ricos muy labrados; arcos apainelados en las dos galerías; antepechos de balaustre arriba; cubiertas de madera que estuvieron policromadas; en los ángulos internos de las galerías arcos diagonales arrancando de repisas en los rincones.*
>
> *Es uno de tantos patios de la época, bello, proporcionado y de buena escultura, como de costumbre por tierras de Valladolid.*[526]

De esta década o de la siguiente, cuando la propiedad se asignaba al I duque de Santa Elena (lo sería desde 1917), pueden datar las fotografías de la Fundación Joaquín Díaz (una de ellas en fig. 81), en las que el edificio ofrece un aspecto idéntico al actual.

En 1976 fue objeto de análisis en un catálogo más específico, el de Parrado del Olmo sobre el partido judicial de La Mota del Marqués, en el que aporta la primera planimetría publicada (fig. 44), referida sólo a la planta baja del edificio principal y con algún error en la posición de los vanos bajo los miradores:

> *Actualmente sirve de Colegio de Religiosas. Se trata de una interesante construcción del siglo XVI, organizada en torno a un patio abierto, con tres alas de dos pisos, abiertos por arcos rebajados apoyados en columnas (fig. 79). El piso inferior tiene medallones con cabezas humanas, de talla ruda. Se sube del primero al segundo piso por escalera claustral. En el testamento de Alonso de Pando, maestro de obras de Palencia, de*

[525] ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, «Excursión à La Mota del Marqués, San Cebrián de Mazote, Adalia, Torrelobatón y Bamba», en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (BSCE)*, año I, nº 7, Valladolid, julio de 1903, p. 69.

[526] ANTÓN CASASECA, Francisco, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, *ca.* 1916, p. 257.

1561, declara que hizo las cuentas de la obra del palacio don Rodrigo de Ulloa, en nombre de Rodrigo Gil de Hontañón, por lo quie cabe adjudicar a éste la ejecución del mismo. Ya en 1540, se declaraba como recién hechas estas casas.[527]

En la actualidad y desde 1954, el palacio-villa de La Mota del Marqués es propiedad de la Compañía del Salvador, una comunidad religiosa que lo dedica a residencia y casa de espiritualidad y oración, funciones bien diferentes de las que lo originaron en pleno Renacimiento. Con independencia del uso, este bello ejemplo de villa suburbana hispánica merecería mejor trato por parte de los poderes públicos y de la ciudadanía mediante un reconocimiento como BIC-Monumento del que carece, complementado con la figura de Entorno de Protección en las partes dedicadas a jardín, huerta y soto y también en el área del Corro del Palacio, pero igualmente con la recuperación de la volumetría original del edificio y de las plantaciones de las parcelas que lo rodean.

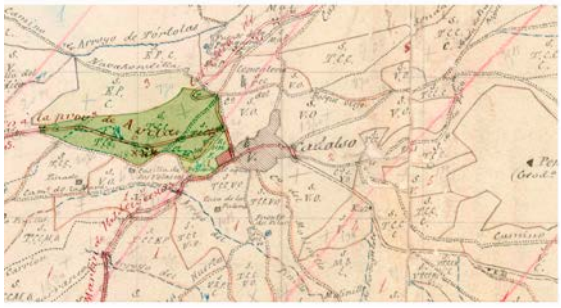
A pesar de la escasez de datos y de vestigios (salvo en el caso de La Mota), estas tres villas de recreo demuestran el interés de un mismo linaje nobiliario por la vida retirada, la ideología anti-urbana de las élites europeas coetáneas que procuraban hacer compatibles ocio y negocio, campo y ciudad, placer y obligaciones. La tipología arquitectónica adoptada, la villa suburbana (en Grox y Adalia) o periurbana (en La Mota), comparte características esenciales en cuanto a sus componentes de casa, jardín, huerta y bosque con otros ejemplos aquí estudiados, incluso en el detalle de sus respectivas residencias, dispuestas en «U» mediante galerías entre cuerpos macizos, la dotación de capillas u oratorios privados y los vínculos visuales con el paisaje, ausentes o muy limitados los de rango viario y simbólico que exhiben otras villas más completas. Los Ulloa se suman, así, a otros linajes destacados en la promoción y desarrollo de la villa hispánica junto a los Velasco, los Álvarez de Toledo o los Zúñiga, y con el interés añadido de haber encargado una de estas obras a un importante arquitecto del Renacimiento español.

[527] PARRADO DEL OLMO, *Catálogo monumental...*, pp. 76 a 78.

*3.3.2. La villa del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios (Madrid), anterior a 1534-1566, y otras casas de campo en la órbita estilística de Alonso de Covarrubias entre Madrid y Toledo: el cigarral de El Bosque (*ca. *1530-1533), Casasbuenas (1554) y Barcience (*ca. *1555-1576).*

El conjunto de Cadalso es uno de los ejemplos de casa de campo nobiliaria más completo y mejor estudiado, junto con Abadía y El Bosque de Béjar, en algunos aspectos anterior a las obras de jardinería de Felipe II. No obstante, hay cuestiones escasamente consideradas o incluso ignoradas que permiten completar las interpretaciones propuestas hasta ahora.

El conjunto de recreo se localiza al oeste del núcleo urbano de Cadalso de los Vidrios (coordenadas 4º 26' 40,54'' N / 40º 18' 4,20'' W y 800 m de altitud), en la parte de la Comunidad de Madrid colindante con las provincias de Ávila y Toledo, una circunstancia de gran interés en cuanto a los flujos artísticos del Alto Renacimiento en España. La reparcelación y disgregación de la primitiva propiedad y las pérdidas patrimoniales sufridas desde su construcción dificultan el reconocimiento de los diferentes espacios en torno a la casa, por otra parte bien identificados por Sanz Hernando: un jardín de cuadros cercado, yuxtapuesto a la vivienda por su fachada occidental (junto con otro al norte de la casa, no considerado por este autor), una amplia huerta aterrazada hacia poniente, un parque en torno al estanque, también al norte, elevado sobre la huerta, y un extenso bosque aún más al norte y oeste, en perfecta gradación entre arquitectura y naturaleza al modo hispano (figs. 82, 83 y 84) que hemos señalado ya en ejemplos anteriores.





Figs. 82 y 83. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios (Madrid). Localización en el área periurbana en sus componentes principales de casa, jardín, parque y bosque, esta última señalada en verde oscuro (Planoteca digital del IGN: izquierda, minuta cartográfica de 1877; derecha, minuta cartográfica de 1953; el color es nuestro).

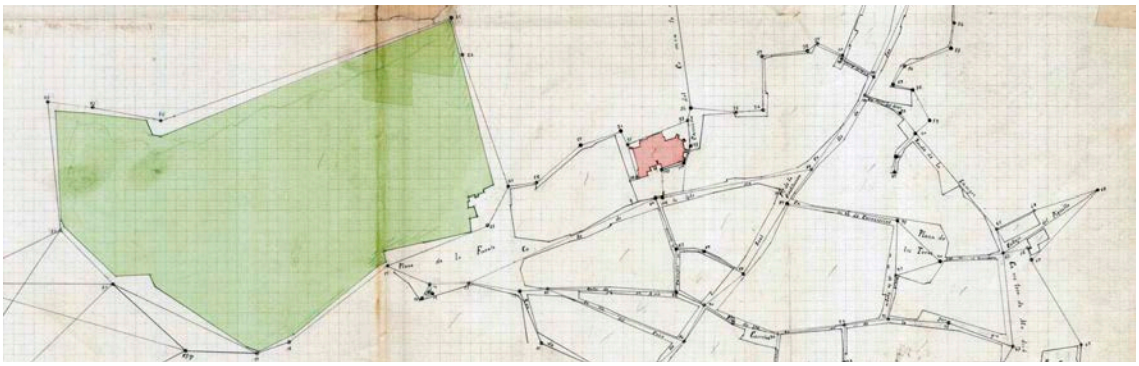


Fig. 84. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Localización en el área periurbana cerca de la iglesia parroquial, según el trabajo topográfico de 1891 (Planoteca digital del IGN; el color es nuestro).

La documentación conocida sobre la villa de Cadalso es escasa en comparación con otras casas de recreo hispánicas y tampoco es enteramente fiable el trabajo de campo que pueda realizarse sobre sus restos materiales, pues el edificio y los espacios asociados han sufrido tales alteraciones a lo largo de los siglos –en particular las provocadas por expolios y cambios de titularidad en 1833-1880 y por el incendio de 1917– que dificultan sobremanera el análisis arquitectónico. A pesar de ello, la voluntariosa reconstrucción acometida por su propietario entre 1931 y 1961, el escultor almeriense Juan Cristóbal González Quesada, ha contribuido a conservar una obra muy estimable que estudiaremos junto con otros ejemplos de parecidas características en la órbita del arquitecto Alonso de Covarrubias.

En compensación, se cuenta con numerosas referencias bibliográficas y estudios no publicados desde las décadas centrales del siglo XIX (testimonios de Miñano y Madoz en 1832 y 1848, respectivamente) y, sobre todo, de 1853, cuando veía la luz el primer artículo monográfico, a cargo de Fernández-Guerra, en el *Semanario Pintoresco Español* [528]. Medio siglo después, en las décadas iniciales del siglo XX, varias publicaciones dejaron reseña del palacio, en general muy breves, pero anteriores al incendio y en algún caso acompañadas de fotografías con gran valor documental[529]. Posteriores son los artículos de Ortega y Rubio (1921)[530] y de la Sociedad Española de Excursiones (1924)[531].

[528] FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano, «Antiguallas de Cadalso de los Vidrios, Guisando y Escalona», en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1853, pp. 297 a 299.

[529] BAQUERO, Felipe, «Cadalso de los Vidrios», en *Nuevo Mundo*, Madrid, 1903, sin paginar (disponible en Biblioteca Digital Hispánica BDH / BNE); PALANCO Y ROMERO, José, «Cadalso de los Vidrios», en *Revista contemporánea*, Madrid, 1905, pp. 179 a 188 (disponible en Biblioteca Digital Hispánica BDH / BNE, consultada en 14 de abril de 2019); y ANÓNIMO, *Gredos*, Sociedad Gredos-Tormes, Comisaría Regia de Turismo, Madrid, 1915, p. 6 (disponible en http://bibliotecadigital.jcyl.es).

[530] ORTEGA Y RUBIO, Juan, *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, Madrid, 1921, pp. 237-238.

Con valor científico interpretativo o bien de inventario hay que anotar las pobres referencias de Rodríguez Marín para el *Catálogo monumental de Madrid* (*ca.* 1920)[532], las breves aportaciones de Lampérez y Romea en su *Arquitectura civil española* (1922)[533], las de Box María-Cospedal en su monografía sobre la población de Cadalso (1945)[534] y de Chueca Goitia en *Ars Hispaniae* (1953)[535]. La primera reseña impresa en la que se toma en consideración su interés como jardín histórico y como villa de recreo data de 1973 y se debe a Ozores Saavedra, marquesa de Casa-Valdés[536], a la que siguió el estudio inédito de Souto Alonso (1993, vinculado al proyecto de rehabilitación de la parte pública de la antigua propiedad)[537]; las reseñas recogidas en los catálogos de *Arquitectura y desarrollo urbano* de la Comunidad de Madrid (1999)[538]; y, finalmente, lo estudiado por Sanz Hernando en su tesis doctoral de 2006 (parcialmente publicada en 2009) y en la obra colectiva *Palacios de Madrid* (2010)[539].

---

[531] PÁRAMO DE PANTOJA, Anastasio, «Excursión en auto-car a San Martín de Valdeiglesias, Cadalso de los Vidrios, Monasterio y Toros de Guisando el día 1º de junio de 1924», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXII, Madrid, septiembre de 1924 (pp. 194 a 203), y C. DE P. (CONDE DE POLENTINOS), «Las pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXII, Madrid, diciembre de 1924 (pp. 273 a 276).

[532] RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Catálogo monumental de Madrid (Inventario Artístico de la Provincia de Madrid)*, Madrid, *ca.* 1907-1920, referencia 397, p. 399, original mecanografiado depositado en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC (disponible en aleph.csic.es, consultado en 16 de abril de 2019). Lamentablemente no se han conservado varios tomos de texto y fotografías de este catálogo, en particular las de Cadalso de los Vidrios.

[533] LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, *Arquitectura privada*, Madrid, 1922 (manejamos la edición de Giner, Madrid, 1993, con valoración del jardín en pp. 416-417 y del palacio en pp. 481 a 483, junto con copia del plano de Ventura Rodríguez de 1777 y cuatro fotografías de Carlevaris).

[534] BOX MARÍA-COSPEDAL, Antonio, *Geografía Médica de Cadalso de los Vidrios*, imprenta de J. Cosano, Madrid, 1945 (reedición municipal con el título *Cadalso de los Vidrios*, Ayuntamiento de Cadalso de los Vidrios, 1999). En el libro se inserta una planta aproximada de la localidad que incluye la del palacio.

[535] CHUECA GOITIA, Fernando, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arquitectura del siglo XVI*, vol. XI, Madrid, 1953, pp. 159 a 162.

[536] OZORES SAAVEDRA, Teresa (marquesa de Casa-Valdés), *Jardines de España*, Madrid, 1973 (manejamos la edición de Estudios y Ediciones, Valencia, 1987, pp. 93 a 95).

[537] SOUTO ALONSO, José Luis. *Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1993.

[538] AA. VV., «Palacio y jardines de Villena» y «El Encinar de la Parra», ambas en *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid (zona Oeste)*, t. VI, Madrid, 1999, pp. 175 a 182 y 225-226, respectivamente.

[539] SANZ HERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España: un análisis arquitectónico*, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica

En cuanto a documentación gráfica, se dispone de cartografía de ámbito municipal fechada entre 1877 y 1955, con mayor detalle en las primeras minutas para el Mapa Topográfico Nacional y en el parcelario de 1891, aunque apenas aportan otra información que el perímetro aproximado del área de bosque y el del jardín y parque anejo a los edificios (figs. 82, 83 y 84 anteriores)[540]. No se conserva ningún plano del proyecto original renacentista, pero sí tres plantas trazadas por Ventura Rodríguez en 12 de marzo de 1777, destinadas a la reforma del palacio para alojar al infante Luis Antonio de Borbón y su corte[541], una de ellas sólo conocida por la copia que realizó Lampérez en 1922, publicada en su obra sobre la arquitectura civil española, y que podría revelar el estado anterior al proyecto de reforma del arquitecto real, es decir, la más fiel a las condiciones originales del edificio[542]. El resto de la planimetría, parcialmente publicada por Sanz Hernando en su tesis doctoral de 2006, es mucho más reciente, datada entre 1944 y 2014, y corresponde a diferentes intervenciones de protección o de rehabilitación promovidas por las administraciones públicas[543].

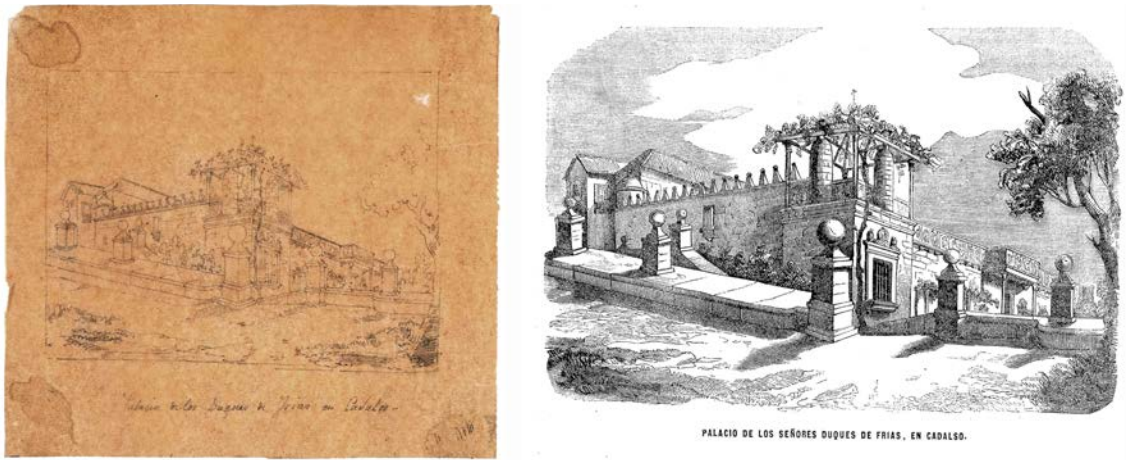
Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2006, pp. 285 a 303 (disponible en http://oa.upm.es/35031/). El capítulo dedicado a Cadalso de los Vidrios ha sido publicado por el mismo autor en SANZ HERNANDO, *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*, Madrid, 2009 (pp. 82 a 93), con nuevas aportaciones en LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; RIVAS QUIZAÑOS, Pilar, y SANZ HERNANDO, Alberto, *Palacios de Madrid*. Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2010 (pp. 516 a 521).

[540] IGN, Planoteca, *Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, provincia de Madrid, Ayuntamiento de Cadalso*, escala 1 : 25000, Madrid, 19 de junio de 1877; *Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, provincia de Madrid, Ayuntamiento de Cadalso*, escala 1 : 25000, Madrid, 4 de julio de 1878; e *Instituto Geográfico y Estadístico, Trabajos topográficos, provincia de Madrid, Ayuntamiento de Cadalso, plano de población*, escala 1 : 2000, Cadalso, 15 de junio de 1891.

[541] COLECCIÓN PARTICULAR (Archivo Luis Rúspoli Sanchiz), *Plano del Quarto Vajo del Palacio de la Villa de Cadahalso con las obras que será necesario executar para ponerle en el estado de que sea habitación del Serenísimo Señor Ynfante Don Luis, las quales denota el color rojo, y la fabrica vieja en negro; y acompaña en ésta la planta del Quarto principal*, y COLECCIÓN PARTICULAR (Archivo Luis Rúspoli Sanchiz), *Planta del Quarto Principal del Palacio de la Villa de Cadahalso, con las obras que será necesario executar, para ponerle en el estàdo de que sèa habitación del Serenísimo Señor Ynfante Don Luis, las quales denota el color rojo, y la fabrica vieja el color pardo*, ambas plantas van firmadas por Ventura Rodríguez en 12 de marzo de 1777 y fueron publicadas en AA. VV., *Goya y el Infante Don Luis*, Zaragoza, 1996, pp. 160 y 161.

[542] LAMPÉREZ Y ROMEA, *Arquitectura civil española...*, p. 481. En el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) se conserva una copia imperfecta de la publicada por Lampérez.

[543] La planimetría disponible es la siguiente: planta de los jardines a cargo de José Manuel González-Valcárcel (1944); copia del plano publicado por Lampérez (sin autor ni fecha, depositada en el IPCE); Croquis del conjunto (1961); proyecto presentado por los propietarios para el acondicionamiento del entorno (*ca.* 1974); croquis con las «Delimitaciones del Palacio de Cadalso de los Vidrios (Madrid)», distinguiendo una zona protegida y otra de respeto, por encargo de la Dirección General de Bellas Artes



Figs. 85 y 86. Cadalso de los Vidrios. Representaciones artísticas. Izquierda: dibujo preparatorio de Cecilio Pizarro para grabado (Museo Nacional del Prado, *ca.* 1853). Derecha: grabado que se publicó en el *Semanario Pintoresco Español* a partir del dibujo anterior y en el mismo año (Hemeroteca Digital, BNE).

También se conservan algunas vistas en perspectiva: de 1853 data el dibujo preparatorio de Cecilio Pizarro y Librado, previo al grabado que publicó el *Semanario Pintoresco Español*, en el que se aprecia el ángulo noroeste de la cerca del jardín, con su torre saliente, todavía cubierta por un emparrado de sombra, y el arranque de una de las escaleras de acceso a la terraza, con su coronación en forma de asiento corrido (las «sillas») entre plintos rematados en forma de bola (figs. 85 y 86); en 1912 va fechado otro dibujo de Eduardo Martínez Vázquez, con el mismo motivo que el grabado y dedicatoria al escultor Juan Cristóbal (fig. 87)[544]. Tampoco faltan obras pictóricas de

(julio de 1974, previo a la declaración como Monumento aprobada en 1976); levantamiento planimétrico del conjunto a cargo de Sara Pérez Urizarna (1982-1983); planos del proyecto de José Miguel Rueda Muñoz San Pedro para la rehabilitación del estanque (1986); planos del proyecto paisajista de Lucia Serredi para la Huerta del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios, estudio previo (1993); planos del proyecto de Pedro Palacios y Juan Ramón Fernández-Oliva (1994); planos del proyecto de paisajismo de Ángela Souto Alcaraz (2006-2013); plano de la planta baja en su estado actual publicado por Alberto Sanz Hernando (2010); y levantamiento planimétrico del conjunto a cargo de Víctor Amezcua Pajares y Daniel Clemente Jiménez (enero de 2014). A esta documentación se pueden añadir los croquis de Sanz Hernando (2006) con su interpretación sobre la composición del edificio y jardines anejos. Sobre la planimetría más reciente, *vid.* AMEZCUA PAJARES, Víctor, «Levantamiento planimétrico del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios», en AA. VV., *Los jóvenes arquitectos y el Patrimonio Histórico de Madrid*, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2016, pp. 157 a 160 (levantamiento dirigido por Víctor Amezcua Pajares con la colaboración de Daniel Clemente Jiménez en enero de 2014).

[544] El dibujo preparatorio de Pizarro se encuentra en el MUSEO NACIONAL DEL PRADO (MNP), nº de catálogo D006404/088, con el título *Palacio de los duques de Frías o de Villena en Cadalso de los Vidrios, Madrid, ca.* 1853 (disponible en https://www.museodelprado.es/); el dibujo de 1912 pertenece a la colección familiar de Juan Cristóbal (disponible en el sitio web juancristobalescultor.es); y una fotografía de la acuarela de 1924, anterior a 1941, se localiza en el IPCE, Archivo Arbaiza.

valor más estético que objetivo, como la acuarela de 1924 documentada en la fototeca del IPCE, firmada por un desconocido A. Marín (fig. 88).





Figs. 87 y 88. Cadalso de los Vidrios. Izquierda: dibujo de Eduardo Martínez Vázquez, con fecha de 1912, dedicado al escultor Juan Cristróbal (fuente: sitio web juancristobalescultor.es). Derecha: acuarela de A. Marín datada en 1924 (fotografía de Vicente Salgado Llorente, Archivo Arbaiza, IPCE, imagen de1941).

Desde 1903 en adelante se cuenta con numerosas fotografías antiguas (más de un centenar), algunas de las cuales permiten verificar las alteraciones producidas en los siglos XIX y XX: entre ellas destacan las 32 imágenes estereoscópicas del Fondo Conde de Polentinos (figs. 89 a 91) y las seis fotografías del Fondo Wunderlich (figs. 92 y 93), así como las diez del Fondo Muguruza (figs. 94 a 96), las depositadas en el Archivo General de la Administración y las del archivo familiar de Juan Cristóbal, propietario del palacio entre 1931 y 1961 (figs. 97 a 99). Los fotogramas aéreos disponibles datan de 1946 en adelante y permiten verificar las transformaciones de la villa de recreo en las décadas centrales del siglo XX, así como las de su entorno, progresivamente urbanizado a costa del bosque fundacional (figs. 100 a 102)[545].

[545] Las imágenes se encuentran en IPCE, Fototeca, Fondo Conde de Polentinos (*ca.* 1924) y Fondo Wunderlich (*ca.* 1922-1936); y sitio web juancristobalescultor.es. A pesar de su interés, las imágenes más antiguas muestran vistas conocidas con encuadres poco diversos, centrados en aspectos generales del conjunto de recreo.





Figs. 89, 90 y 91. Cadalso de los Vidrios. Selección de imágenes del Fondo Conde de Polentinos *ca.* 1924. Izquierda: aspecto general del espacio del jardín reservado con el cenador en medio, frente a la galería. Centro: aspecto de la galería con su cuerpo saliente visto desde el sur. Derecha: tramo oriental del ándito del jardín con el cenador de esquina al fondo (Fototeca del IPCE).




Figs. 92 y 93. Cadalso de los Vidrios. Selección de imágenes del Fondo Wunderlich *ca.* 1922-1936. Izquierda: ala sur de la galería. Derecha: aspecto central de la misma galería con la división de la propiedad mediante un muro (Fototeca del IPCE).





Figs. 94, 95 y 96. Cadalso de los Vidrios. Selección de imágenes del Fondo Muguruza anteriores a 1924. Izquierda: fachada meridional con torre postiza. Centro: detalle de las columnas del cuerpo avanzado de la galería hacia el jardín. Derecha: vista del espacio del jardín con el templete todavía *in situ* (fuente: RABASF, Fondo Muguruza, signaturas FOT-MUG-0935, FOT-MUG-0936 y FOT-MUG-0930, respectivamente).





Figs. 97, 98 y 99. Cadalso de los Vidrios. Selección de imágenes del archivo familiar de Juan Cristóbal, década de 1950. Izquierda: tramo norte del ándito sobre el jardín reservado. Centro: aspecto del tramo norte de la galería durante su reconstrucción. Derecha: obras de restauración de la galería en su tramo norte interior (tomadas del sitio web juancristobalescultor.es).





Figs. 100, 101 y 102. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Evolución urbana en los fotogramas aéreos de 1956, 1974 y 1991 (Fototeca digita del IGN; el color es nuestro).

Del análisis de esta documentación y del estado actual del conjunto, más el estudio comparativo con otros ejemplos coetáneos de recreo, se puede deducir con razonable precisión el trazado original de la casa-palacio y sus espacios de jardín, huerta y bosque, cuya descripción abordamos ahora.

La villa de placer ocupaba, *sensu lato*, unas 43,6 hectáreas de superficie, repartidas entre las 38,7 de bosque al norte (sesenta fanegas según el apeo de 1691-1693)[546], otras 4,7 hectáreas de huertas y jardines en torno a la casa, incluido el jardín murado de 1620 m² y otro más septentrional de menor superficie (menos de 1000 m²), y los cerca de 2000 m² correspondientes a la parte edificada sin considerar las ampliaciones anteriores a 1777. En conjunto, un tercio mayor que El Bosque de Béjar en su primitiva extensión (de 26,5 hectáreas antes de 1871), pero con parecida gradación, distribución y proporción de espacios construidos, ajardinados y libres (fig. 103).

[546] AHN, Nobleza, Frías, C. 762, D. 34-39, *Apeos de las propiedades de los marqueses de Villena en los pueblos de Majadillas, Navahondilla, Escarbajosa, Cadalso de los Vidrios, Las Rozas de Puerto Real y Cenicientos*, Cadalso de los Vidrios, 1691-1693 (agradecemos el dato y la transcripción al arquitecto y publicista Tony Montón Alcázar).

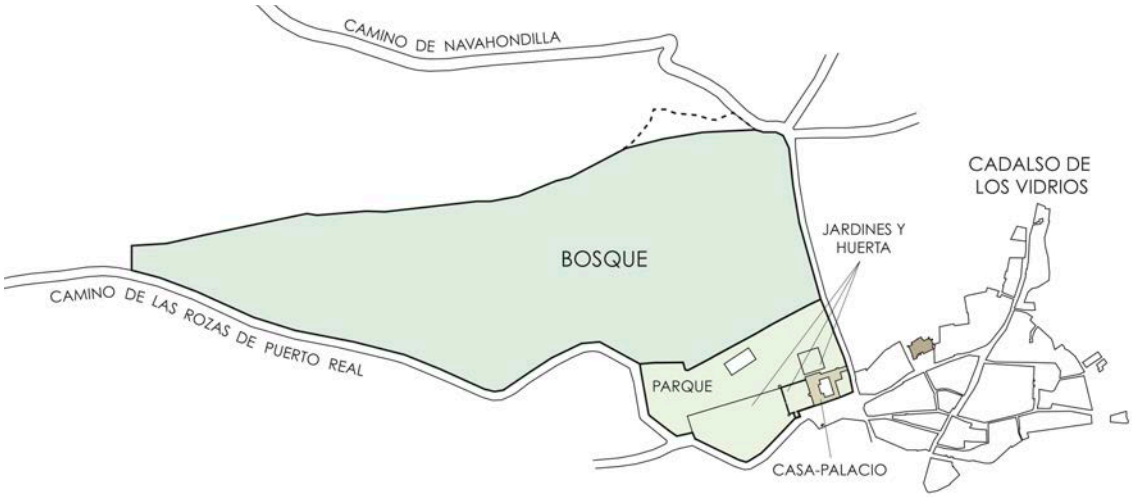


Fig. 103. El conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios y sus partes integrantes originales (elaboración propia, 2024, a partir de las minutas cartográficas de 1877 y 1891).

Como en otros ejemplos hispánicos de recreo, el bosque era la porción mayor, aquí una parcela de forma triangular muy alargada cuyos límites se ajustaban a la topografía y a la trama viaria de la zona: el camino de Cadalso a Navahondilla por el norte y el este y el de Las Rozas de Puerto Real por el sur. En él abundaba la vegetación arbórea con su correspondiente cortejo arbustivo, «cuajado de castaños, encinas, robles, nogales, tilos, pinos, álamos añosos, zarzas y enebros»[547], y la caza mayor y menor para disfrute de su propietario e invitados. Desde la década de 1970, la parte más cercana a la casa de recreo y al núcleo de Cadalso ha sido invadida por urbanizaciones de vivienda unifamiliar, mientras que la parte distante todavía se conserva en un estado similar al de su origen.

Inmediato al bosque por su límite meridional se disponían los espacios gradualmente menos naturalizados de parque, huerta y jardín componiendo un área aterrazada con acceso de escaleras simples y de doble tiro entre cada nivel, que se ordenaba mediante calles longitudinales y transversales, a su vez condicionadas en su trazado por la composición ortogonal de la casa, aunque con la máxima pendiente en sentido perpendicular al eje de la parte edificada y alterado por la ligera desviación del estanque, construido en la parte de mayor cota. De acuerdo con Souto Alonso, el parque se localizaba en esa zona superior, atravesado por calles con denso arbolado de sombra de una sola especie: los novedosos castaños de Indias documentados entre 1744 y 1787-1788, un lapso de tiempo que impide considerar esta especie como la

[547] Así en BOX MARÍA-COSPEDAL, *Geografía médica...*, p. 110.

primitiva[548]. Sanz Hernando sugiere la posibilidad de que esta parte constituyera un *selvatico* al modo italiano[549], si bien la introducción de este componente en España no está bien acreditada y en el ejemplo de Cadalso resultaría incompatible con la función contemplativa del estanque como mirador hacia la huerta, el jardín, la casa y el paisaje. En todo caso, un área de arbolado como la descrita se asemeja más al tipo de bosquete barroco de influencia francesa que a una creación renacentista (de hecho es esa palabra, bosquete, la que consta en la documentación dieciochesca), por lo que posiblemente no fue ese el tratamiento original, o bien desaparecía en la delantera del estanque para facilitar las vistas hacia la casa, la huerta y el paisaje (seccción norte-sur en fig. 104).

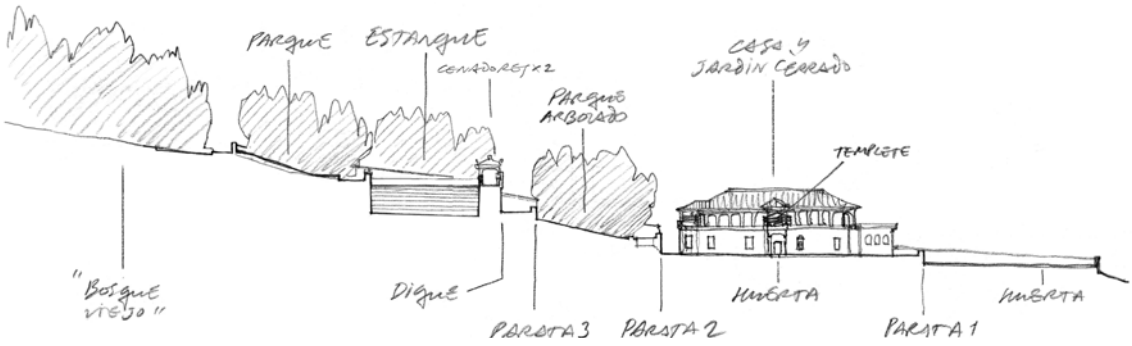


Fig. 104. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Sección norte-sur por el eje del estanque y la sucesión de terrazas (croquis de elaboración propia, 2019).

[548] La referencia se encuentra en las descripciones recabadas por el cardenal Lorenzana (*ca.* 1787-1788 en lo que respecta a Cadalso), transcritas en MARTÍN GALÁN, Manuel, y SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, *Ejecución de transcripciones literales de los manuscritos de las respuestas al cuestionario enviado por el cardenal Lorenzana, de los resúmenes coetáneos y de los resúmenes de Tomás López acerca de los términos de la actual provincia de Madrid*, Diputación de Madrid, Madrid, 1983, pp. 129-130. En 1744 consta que se trasplantaron 200 pies de esos castaños indios con destino a los paseos de Aranjuez, según Souto Alonso. El castaño de Indias, *Aesculus hippocastanum*, es originario de los Balcanes y el norte de Grecia, pero no fue descrito hasta la edición del tratado de botánica de Pietro Andrea Mattioli de 1565, si bien ya se menciona en una carta de 1557 que el propio Mattioli recibió de Willem Quackelbeen, médico del embajador de Federico I de Austria ante el Imperio Otomano, y en otra carta de Mattioli al naturalista Ulisse Aldrovandi fechada en mayo de 1561 (*vid.* LACK, H. Walter, «The discovery and rediscovery of the Horse Chestnut», en *Arnoldia*, vol. 61, nº 4, Arnol Arboretum of Harvard University, Cambridge, 2002, pp. 15 a 19); su introducción como árbol ornamental no se documenta hasta 1576, cuando el botánico Karl Clusius lo plantó en los jardines de la corte de Viena. En España sólo se registra desde el primer cuarto del siglo XVIII, en los jardines de Aranjuez hacia 1720 y de La Granja de San Ildefonso en 1723 (*vid.* LÓPEZ LILLO, Antonio, «Los árboles de la Ilustración en los espacios ajardinados», en AA. VV., *Los montes valencianos. Incendios forestales y árboles de la Ilustración*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, Valencia, 2002, p. 118), de modo que los ejemplares de Cadalso se contarían entre los más antiguos de la Península Ibérica, posiblemente coetáneos de los documentados en los jardines barrocos reales.

[549] SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, apartado 1.4.2., p. 299.

En el plano inmediatamente inferior se desplegaban los seis cuadros de la huerta, adyacente al recinto pseudo-castrense del jardín reservado. El número inusual de cuadros documentados en esta terraza permite suponer otros dos adicionales con distinto uso, hasta ocho, conforme a las calles que ordenarían esta plataforma, derivadas del eje principal de la casa con su recinto murado y de los tramos de escaleras (mostramos esta posibilidad en las figs. 105 y 106).

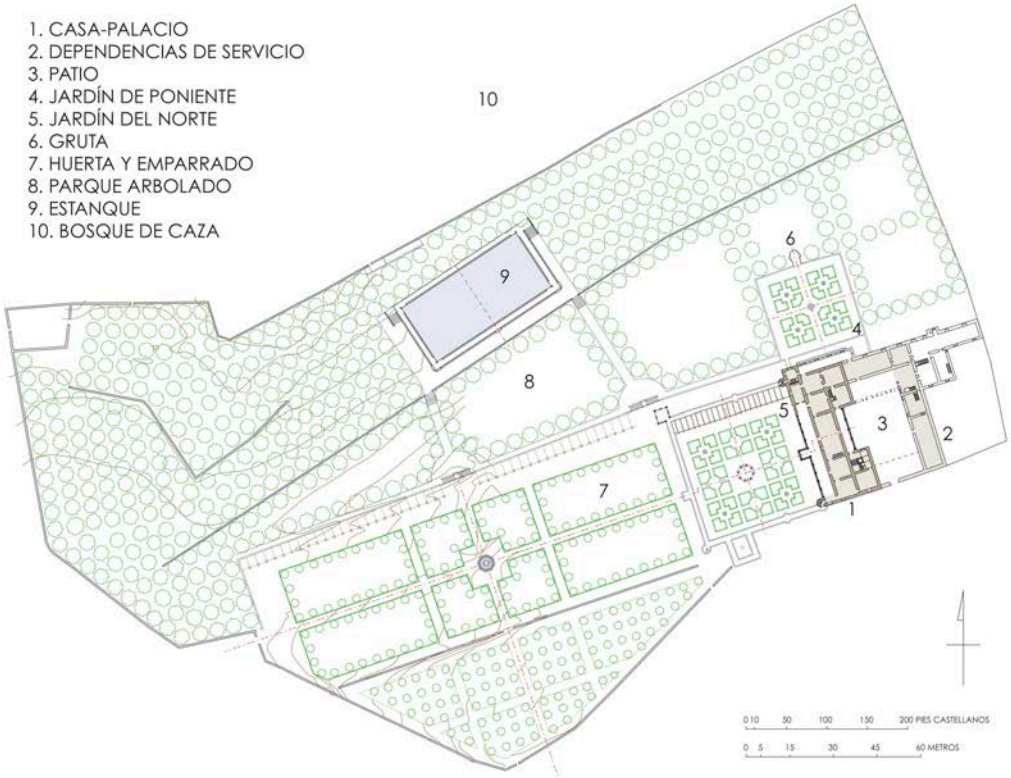


Fig. 105. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Hipótesis en planta del núcleo más ordenado con la identificación de sus diferentes partes (elaboración propia, 2023, a partir de las planimetrías de 1993 y 2014).

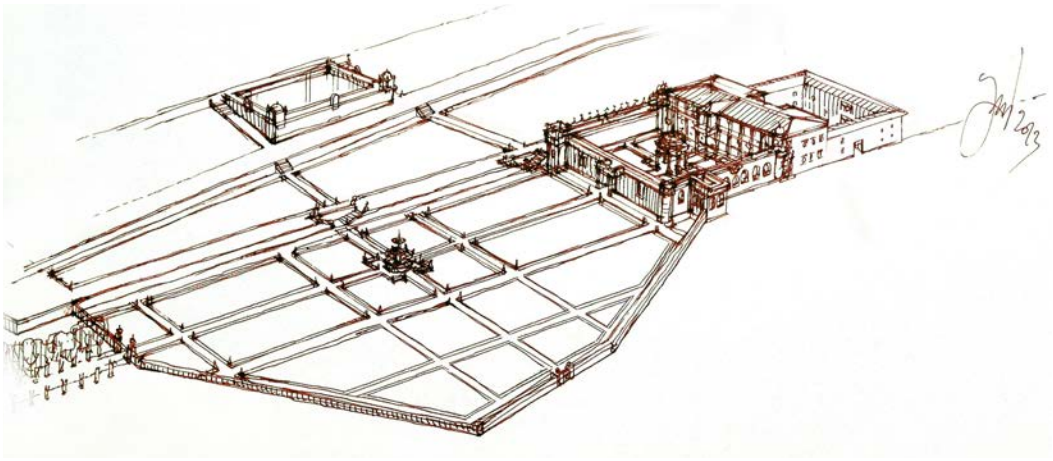


Fig. 106. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Hipótesis en perspectiva sin incluir las plantaciones (elaboración propia, 2013, sin incluir el Jardín del Norte).

El mayor grado de artificio se producía en el área murada del jardín de cuadros, documentado con el nombre de «Jardín de Poniente» en 1777, un reservado concebido como *hortus conclusus* de planta cuadrada y ocho-nueve divisiones[550], cuyo ándito circundante, volado sobre ménsulas en triple hilada, permite la contemplación introspectiva del jardín y también una interesante apertura visual hacia el parque (tramo norte, figs. 107 a 109), la huerta (tramo oeste) y, ya extramuros, la Fuente de los Álamos y el paisaje (tramo sur, en el que surge un cuerpo avanzado hacia el entorno que alberga un cenador). A su vez, este jardín reservado podía contemplarse desde la doble galería oeste de la casa-palacio, interpuesta como arquitectura ligera y abierta de larga tradición en el desarrollo de la villa como tipo arquitectónico.



Figs. 107, 108 y 109. Conjunto de recreo de Cadalso. Torre-mirador noroeste del recinto murado. Izquierda: estado a mediados del siglo XIX con el emparrado original (dibujo preparatorio de Cecilio Pizarro, ca. 1853, MNP). Centro: estado en 1924, ya sin el emparrado (IPCE, fondo Conde de Polentinos). Derecha: estado interior actual (foto de Tony Montón, 2023).

El muro de cierre de este reservado muestra características formales propias de la arquitectura castrense y ha sido interpretado como vestigio de un improbable alcázar del condestable Álvaro de Luna o del privado enriqueño Juan Pacheco (así entre autores más antiguos como Fernández-Guerra, Polanco y Romero, Box María-Cospedal), o bien como resabio arcaizante (así en Souto Alonso); en nuestra opinión, se trata de la única solución pragmática al alcance de los canteros locales que lo

[550] En las respuestas al interogatorio del cardenal Lorenzana, de 1787, se explicitan «ocho cuadros o cuarteles de varios dibuxos de boxes» en este jardín reservado, un número que diversos autores han tratado de compatibilizar con el protagonismo del cenador de piedra en propuestas gráficas poco satisfactorias. Considerando el marco cuadrado del jardín y la preferencia por las formas simples y centralizadas durante el Renacimiento (cuadrado frente a rectángulo, circunferencia frente a elipse, etc.), así como ejemplos algo posteriores como el jardín de cuadros de la Casa de Campo de Madrid, lo más probable es que el arreglo formal del *hortus conclusus* de Cadalso se ajustara a nueve divisiones cuadradas, la central reservada para el templete y las ocho restantes dispuestas a su alrededor para cuadros con setos recortados, según mostramos en nuestras restituciones gráficas.

construyeron, formados en la tradición poliorcética y tardo-gótica del siglo anterior, estéticamente inapropiada para una obra de recreo renacentista, pero funcionalmente irreprochable, que sustenta el ándito y sus pequeños miradores, por otra parte tan parecidos a los que conservan el palacio de Casalarreina (figs. 110 a 112).



Fig. 110, 111 y 112. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Miradores hacia el entorno abiertos en el ándito pseudo-castrense del antiguo jardín de cuadros (imágenes de María Ramírez de Arellano, 2014; José Muñoz, 1995; y fotografía antigua del tramo norte, 1958, facilitada por Tony Montón).

Al margen de posibles influencias hispano-islámicas, se trata sin duda del primer ándito conocido en torno a un jardín hispánico, en una secuencia que incluye ejemplos del Renacimiento abulense como el de la casa señorial de Tabladillo (*ca.* 1553-1558), distante apenas 72 km de Cadalso; clasicistas filipinos como el que recorría parte del Patio de Vacas y del Jardín de la Reina en Valsaín (*ca.* 1567-1568) o el del Jardín del Rey en Aranjuez (*ca.* 1577-1583)[551]; y manieristas como la Galería del Grutesco del Real Alcázar de Sevilla, obra del milanés Vermondo Resta (*ca.* 1612-1621).

Pero si el aspecto exterior resulta en Cadalso tan recio y adusto como la arquitectura fortificada de la que procede –incluso a pesar de los vanos seriados de tipo cortejador en el tramo sur o los de traza plateresca del tramo oeste–, en su interior exhibe muestras de la intención placentera para la que fue creado este recinto: el mencionado cenador meridional adosado, que albergaba la llamada «mesa de los pobres» (figs. 113 a 115), y los seis bellos nichos para alojar bustos o figuras completas situados tres a tres en los ángulos suroeste y noroeste (figs. 116 a 118), mínima representación de una galería escultórica quizá planteada, pero nunca ejecutada más allá de estos seis huecos que, por su recercado plateresco, se labraron varias décadas antes de la creación de jardines anticuarios como los del duque de Alcalá en Sevilla

[551] *Vid.* nuestras consideraciones en MUÑOZ DOMÍNGUEZ, «Ideas del duque de Béjar para el Real Sitio de Aranjuez en 1580», en *Studia Historica. Historia Moderna,* vol. 40, nº 2, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, pp. 312 a 316.

(Casa de Pilatos) y en Bornos, obra proyectada por el bresciano Benvento Tortello *ca.* 1569 (fig. 119)[552].

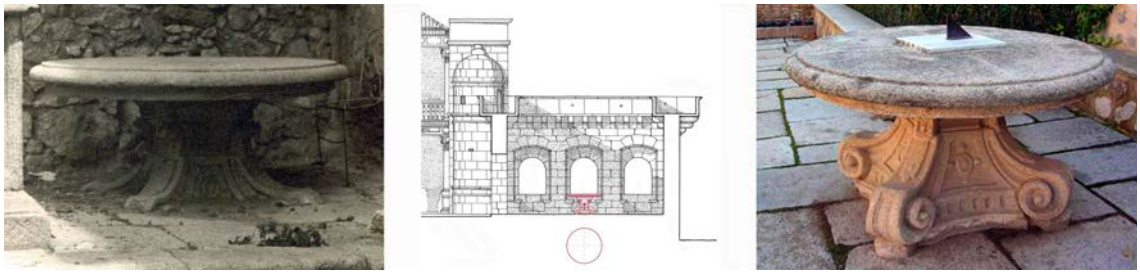


Fig. 113, 114 y 115. Cadalso de los Vidrios. Mesa de los pobres. Izquierda: localización de la pieza bajo el mirador saliente de la galería principal (imagen tomada de RABASF, Fondo Muguruza, anterior a 1924). Centro: localización original en el cenador saliente hacia la calle (montaje sobre sección longitudinal de Alberto López, sin fecha, Archivo de la Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura). Derecha: estado actual de la mesa en el Cigarral de Menores o de Marañón, Toledo (imagen de 2005 tomada de https://relojesdesol.info).

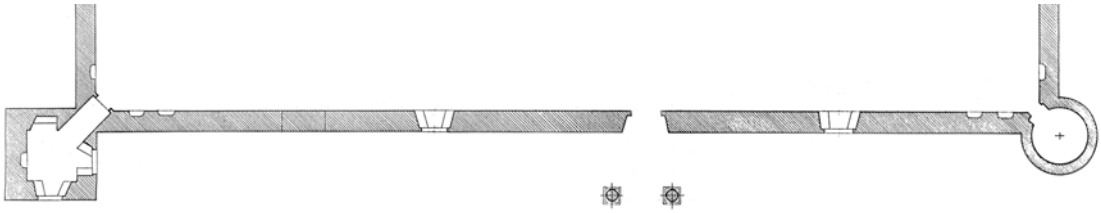


Fig. 116. Localización de los seis nichos plateresco en los ángulos noroeste y suroeste del recinto murado. Se aprecia la disposición asimétrica del acceso porticado desde la huerta (provocado por la prolongación del cuerpo macizo norte de la galería) y la disposición inversa del recercado de la puerta respecto de los vanos colaterales, construidos como ventanas con cortejador (planta de Pérez Urizarna, 1981-1982, Archivo de la Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura).



Figs. 117, 118 y 119. Nichos para esculturas. Izquierda: fotografía antigua con los nichos platerescos del ángulo noroeste (foto de J. Recio, fondo ABC, 1929). Centro: estado actual con una escultura de Juan Cristóbal como evocación del uso original (foto de Tony Montón, 2023). Derecha: nichos en la galería del jardín de los condes de Bornos en la localidad gaditana homónima (foto de HNK, 2020).

[552] *Vid.* LLEÓ CAÑAL, Vicente, «La obra sevillana de Benvenuto Tortello», en *Napoli nobilissima,* vol. XXIII, nº 5-6, Arte,m, Nápoles, 1984, pp. 198 a 207 (p. 200 y n. 23).

En el centro aproximado del jardín se alzaba un cenador de planta octogonal sobre columnas y zapatas muy parecidas a las de la galería de la casa-palacio, aunque más sencillas. Esta pieza se documenta desde 1777, pero sin duda es muy anterior, probablemente coetánea de la construcción de la casa-palacio o de pocos años después y, por tanto, elemento esencial en la composición del conjunto y en su función como arquitectura ligera de recreo (más adelante nos ocuparemos de esta obra y sus letreros en italiano, ya desaparecidos).



Fig. 120 y 121. Estanque de Cadalso. Izquierda: imagen satelital del PNOA, 2017 (Google Maps, 2017; el tono azul es nuestro). Derecha: ángulo oriental del estanque, con algo de agua, en una imagen de 2010 (foto del archivo fotográfico de Pedro Alfonso publicada en el blog https://zorrocorredero.blogspot.com).

El estanque es otro elemento destacado de este lugar de placer en el que concurren funciones pragmáticas y lúdicas: aprovisionamiento de agua para riego por gravedad, abastecimiento de las fuentes, pesca con caña, paseos en barca, reflejo del entorno y, por su localización elevada y sorprendentemente exenta, mirador privilegiado sobre el paisaje, aunque, al incorporar cenadores y exedras de cantería, también se rendía al disfrute íntimo de la conversación o de los encuentros amorosos. Esta notable pieza acuática se abastecía desde la Fuente Techada mediante una cañería de arcaduces de cerámica y sin duda sustituye a otra menos regular y más utilitaria, pues sus formas corresponden a una etapa posterior a la de la casa-palacio y su jardín murado anejo, todavía en la órbita estilística de Covarrubias *ca.* 1552-1556, pero menos depurada que las de carácter clasicista de la conexión entre el plano del estanque y el de la huerta. Con tendencia a la proporción doble, sus dimensiones son rotundas: 180 x 85 pies castellanos (49,50 x 23,60 m, unos 1160 m^2) y en torno a quince pies de profundidad (más de cuatro m), ceñido por un ándito de diez a doce pies de anchura (2,78-3,33 m), condiciones ciertamente arriesgadas para un dique exento de diez pies de espesor, sin ningún tipo de estribo y, por tanto, muy esbelto, que merecería un estudio monográfico desde la ingeniería que aquí no podemos abordar. Fue restaurado a finales de la década de 1980 de acuerdo con un proyecto de José Miguel Rueda Muñoz-San Pedro (1986), cuando se reconstruyeron los pretiles macizos y tramos de

barandilla de sus ángulos, hoy lamentablemente vandalizados. Mostramos diferentes aspectos de esta importante obra del Renacimiento hispano en figs. 120 a 130.



Fig. 122, 123 y 124. Estanque de Cadalso. Algunos dispositivos de desagüe conservados. Izquierda: posible desagüe de fondo (foto de María Ramírez de Arellano Torrico, 2014). Centro: posible desagüe para riego (foto de Santiago López-Pastor, 2014). Derecha: dispositivo localizado en el muro de la terraza entre la huerta y el área del estanque, posible embocadura para riego (foto de María Ramírez de Arellano, 2014).



Fig. 125, 126 y 127. Estanque de Cadalso. Cenadores de esquina en el estanque del jardín alto (de izquierda a derecha: foto de José Muñoz Domínguez, 1995; alzado de Amezcua Pajares, 2014; y foto de José Alejandro de la Orden, 2012).

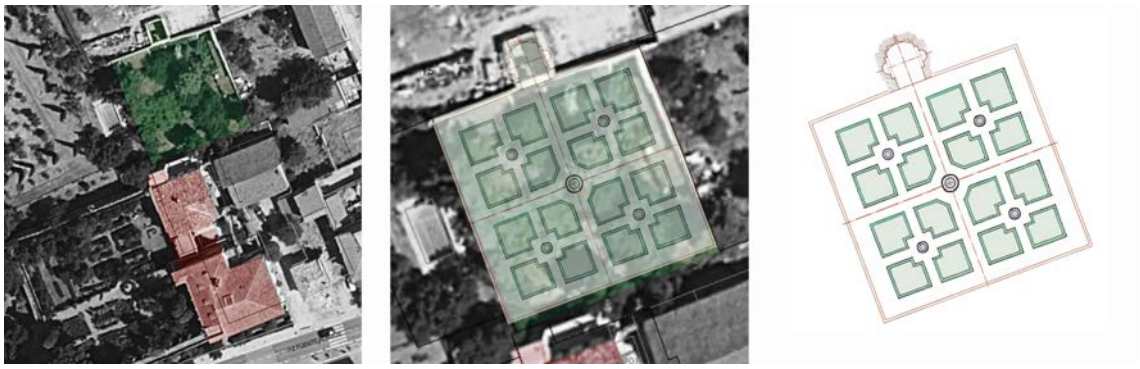


Fig. 128, 129 y 130. Estanque de Cadalso. Cenadores. Izquierda y derecha: cúpula casetonada y pieza avenerada en el interior de uno de los cenadores de esquina. Centro: exedra cubierta en el centro de uno de los tramos de circulación en torno al estanque (fotos de María Ramírez de Arellano, 2014).

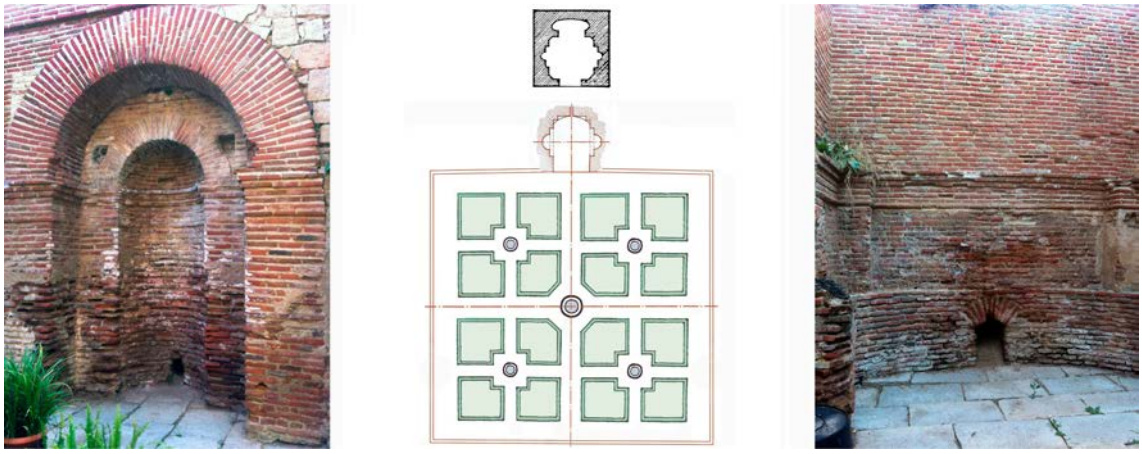
Entre los componentes más desconocidos de la villa se encuentra su jardín septentrional, bien documentado en la leyenda del plano del cuarto bajo trazado por Ventura Rodríguez en 1777, donde consta como «jardín del norte», frente a la fachada más interior de la casa-palacio y visible desde dos habitaciones, claramente diferenciado del «jardín de Poniente» o jardín reservado y ambos con acceso a través de la «escalera que sirve para comunicar á los jardines de Poniente, y Norte con el quarto pr(incip)al» en el cuerpo saliente de esa parte del edificio, aunque se contaba con otra exclusiva, «secreta», para el jardín norte en el extremo opuesto. El área ocupada por este jardín muestra todavía un perímetro cuadrangular de 110 pies de lado (30,23 m, cerca de 1000 m^2 de superficie), en cuyo frente más alejado de la residencia se conserva un edículo de planta absidal con nichos laterales, ahuecado en el desnivel del terreno; la estructura ocupa una superficie de 22 x 15 pies (6,11 x 4,17 m), pavimentada con losas de granito, y fue ejecutada en fábrica mixta con predomino del ladrillo, posiblemente revestida de estuco, del que se observan mínimos vestigios. El único registro gráfico de este edículo se debe a la arquitecta Pérez Urizarna en 1982-1983, aunque de forma un tanto discutible respecto de lo conservado e identificada como «construcción de traida de aguas» (figs. 131 a 136)[553]. Sin descartar alguna función en el sistema hidráulico del conjunto de recreo, cabe interpretar esta pieza singular como un pequeño ninfeo o gruta renacentista, muy arquitectónica y dotada de dispositivos acuáticos, que estaría vinculada compositivamente con el inmediato espacio de jardín y visualmente con la cercana casa-palacio, por ahora sin datos documentales sobre su construcción que permitan situarla en el contexto de otras obras similares de España y Europa, en todo caso dentro del lapso temporal de 1562 a 1610, fechas extremas de las grutas hispánicas conocidas[554].

[553] *Vid.* ACM, *Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios (Madrid)*, planta general, escala 1 / 300, por Pérez Urizarna, Madrid, 1982-1983.

[554] La primera gruta de este tipo en España fue la de la Galería de las Burlas de la Casa de Campo de Madrid, iniciada en torno a 1562; las más tardías del Renacimiento serían las del Real Alcázar de Sevilla, datadas en torno a 1610-1624.



Figs. 131, 132 y 133. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Izquierda: localización del jardín norte, frente a la fachada interna de la casa-palacio (imagen satelital del PNOA y Oficina Virtual del Catastro, 2021; el tratamiento de color es nuestro). Centro: ampliación de la misma imagen sobre la que se ha superpuesto un trazado de cuadros hipotético (elaboración propia, 2023). Derecha: croquis del posible jardín norte con el mismo trazado anterior ajustado a la parcela (elaboración propia, 2023).



Figs. 134, 135 y 136. Conjunto de recreo de Cadalso. Restos arquitectónicos de un edículo a modo de gruta renacentista, situada en la panda norte del jardín septentrional. Izquierda y derecha: fotos del estado actual facilitadas por Tony Montón en 2023. Centro: hipótesis gráfica de elaboración propia sobre el jardín y su gruta a partir de plano catastral, con la versión dibujada por Pérez Urizarna, 1982-1983, en la parte superior.

El mayor grado de artificio se muestra en la arquitectura pétrea de la residencia, en la que se reconoce a la perfección el esquema de «quarto de casa» que venimos identificando en buena parte de los ejemplos de villa hispánica. Como en otros casos estudiados, consiste en una porción de aproximadamente la cuarta parte de un hipotético palacio de cuatro crujías cerrado en torno a un patio, idealmente una de ellas, cuya panda porticada, dotada también de corredor, se abre hacia un jardín: la arquitectura centrípeta del palacio nobiliario asume, así, una condición abierta propia de la casa de campo con la característica planta en «U» formada por un núcleo central-longitudinal flanqueado por cuerpos laterales, necesarios para enmarcar y susentar la galería. En algunos casos, como precisamente el de Cadalso, la galería se repetía con menor desarrollo en la fachada opuesta (versión reducida o abreviada del patio

porticado), generando una planta en «H» casi idéntica a la del palacio virreinal de Santo Domingo en La Española (*vid.* apartado 3.1.1). La documentación conocida y los restos conservados, junto con el análisis de obras coetáneas o relacionadas con este conjunto de recreo, concurren para formular nuestra restitución gráfica y la evolución del edificio, mostrada en las figuras 137 a 140. La composición original se organiza sobre dos cuadrados yuxtapuestos en la línea de la galería larga o del jardín, de cuya suma resulta un rectángulo de 18 módulos de 27 o 28 pies de lado (7,5 o 7,78 m) y proporción doble 3 : 6; el cuadrado oriental coincide con la residencia (el mencionado cuarto de casa más el correspondiente patio de servicio o de labor) y el occidental con el jardín de cuadros, recluido entre muros.

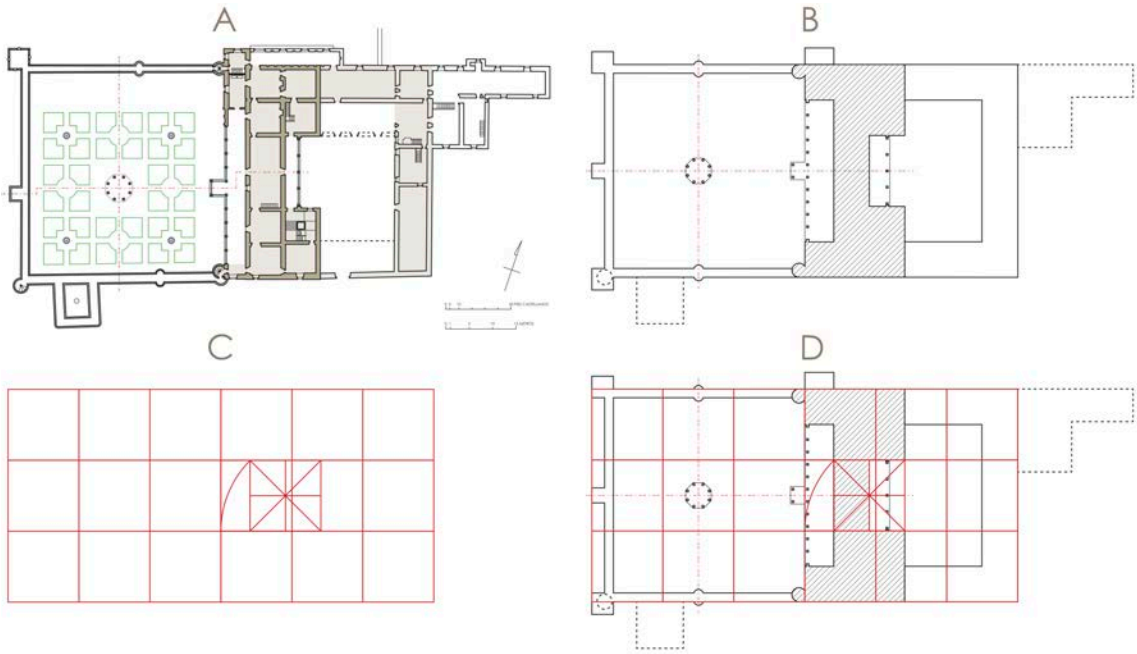


Fig. 137. Palacio-villa de Cadalso de los Vidrios. Composición y modulación planimétrica del conjunto edificado: A) Hipótesis de restitución detallada; B) Versión simplificada o ideal de la misma; C) Esquema modular y proporción diagonea del núcleo de la casa; D) Superposición del esquema modular sobre la planta simplificada (elaboración propia, 2023).

El edificio principal ocupa tres módulos de largo, cada uno de ellos ampliado en proporción diagonea (√2) para establecer el fondo de la galería larga y, por tanto, su anchura completa, un tanto reducida en el módulo central por el retranqueo de la galería corta o de acceso. La regularidad de este esquema se ve ligeramente alterada por diversos cuerpos salientes en los ángulos del recinto murado, en su paramento meridional y en la parte norte de la galería del jardín, destinada en origen a hueco de escalera. También se reconocen algunas asimetrías sobre ese esquema ideal subyacente: el bloque macizo al norte de la misma galería es excesivamente largo respecto del meridional, lo que obliga a situar el mirador saliente en posición descentrada,

condicionando a su vez la ubicación del cenador y del mirador del recinto murado de la parte opuesta. Este evidente desarreglo carece de justificación en cuanto al diseño, aunque sin duda vendría supeditado por algún requerimiento de orden práctico que, por ahora, desconocemos. Puesto que el desajuste genera un vacío en la parte norte del jardín, cabe suponer en ella un emparrado de sombra similar al documentado para la huerta, en ambos casos adosados a un muro con orientación solar.

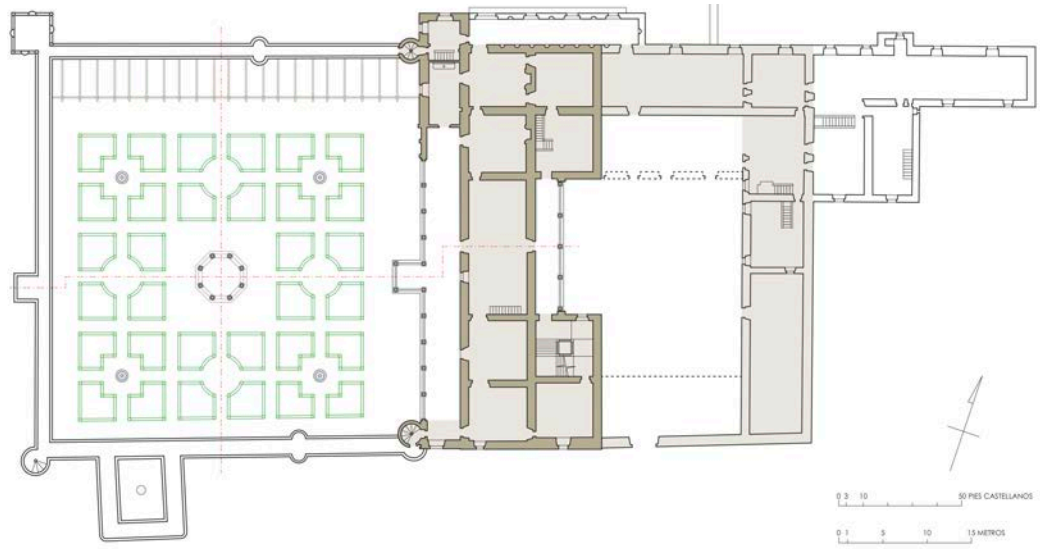
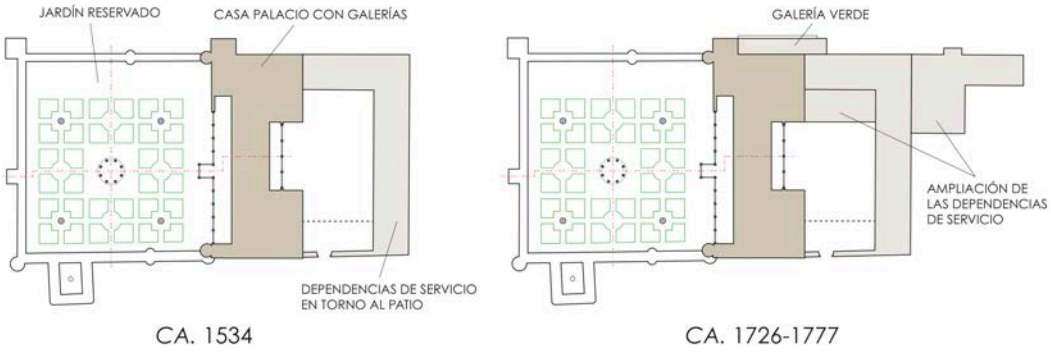


Fig. 138. Palacio-villa de Cadalso de los Vidrios. Hipótesis gráfica del conjunto edificado en su estado original *ca.* 1534, planta superior (elaboración propia a partir del plano de Ventura Rodríguez de 1777 publicado por Lampérez en 1922). En tono sepia oscuro se indican los muros de la residencia, en blanco las dependencias de servicio y en línea discontinua las partes agregadas hasta 1777).



Figs. 139 y 140. Evolución del conjunto edificado entre 1526-1534 y 1726-1777. La línea discontinua en el patio indica el límite de una posible crujía de servicio no documentada (elaboración propia, 2023).

El palacio cadalseño se desarrollaba en dos plantas principales, baja y alta o noble, aunque todavía cuenta con una crujía completa bajo las salas de poniente dedicada a bodega (fig. 141) y con aprovechamiento bajo cubierta en las partes abuhardilladas. El acceso desde la calle se encontraba en medio del frente sur del patio de servicio, una disposición en recodo respecto de la portada principal de la casa-

palacio (ya observada por Sanz Hernando) que se abría en su fachada de levante, bajo el pórtico orientado al patio, a través de una portada desaparecida. El acceso actual de la fachada sur, próximo al arranque del ándito del jardín murado, es una alteración evidente de la ventana plateresca original, nítidamente covarrubiana, que fue rasgada como puerta a finales del siglo XIX. Sobre esta antigua ventana se conserva otra de factura similar y diferente ornato cuyo paramento concluye en un tramo de cornisa sobreelevada respecto de la que soporta el alero general, posible vestigio de una torre, desde luego diferente de la que se observa en varias fotografías antiguas (figs. 142-143), y de difícil encaje en el esquema planimétrico del palacio, por lo demás perfectamente racional y organizado. El edificio principal disponía de diferentes estancias anejas de servicio, con menor altura que la residencia y dispuestas alrededor del patio, siguiendo el mismo patrón ya observado en el conjunto completo de Santo Domingo.



Figs. 141, 142 y 143. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Izquierda: uno de los tramos abovedados de la bodega (imagen proporcionada por Tony Montón, 2023). Centro: torre de época decimonónica, ya derribada, en el ángulo SW de la casa-palacio (RABASF, fondo Muguruza, anterior a 1924). Derecha: remate de cornisa sobreelevada, a modo de arranque para una posible torre en el mismo ángulo (foto de Miguel Ángel Cebrián Martínez, 2023, disponible en https://www.castillosnet.org).

La distribución interna también ofrece rasgos comunes con otras villas anteriores o coetáneas, en particular la partición en cruz de los bloques laterales (registrada en Poggio a Caiano desde finales del siglo XV, en el palacio virreinal de Santo Domingo desde 1510-1514 o en la Casa de Campo de Madrid antes de 1520) y la disposición de la escalera principal en uno de los laterales del pórtico de acceso (como en los ejemplos de Mancera de Abajo desde 1498-1502, el mencionado palacio de Santo Domingo, etc.). El inventario de obras artísticas de 1726 y los planos de Ventura Rodríguez de 1777 (fig. 144) permiten localizar la mayor parte de las estancias originales y conocer su uso, aspectos que sólo nos interesan aquí en lo que puedan aportar al conocimiento de las arquitecturas de recreo. Citaremos, en todo caso, las galerías alta y baja a levante y poniente, las dos habitaciones con vistas al jardín del norte, la inmediata Sala Verde con su docena de nichos para esculturas, las escaleras de acceso al mismo jardín, el comedor de verano y las grandes salas, contiguas a los dos niveles de la galería de poniente.

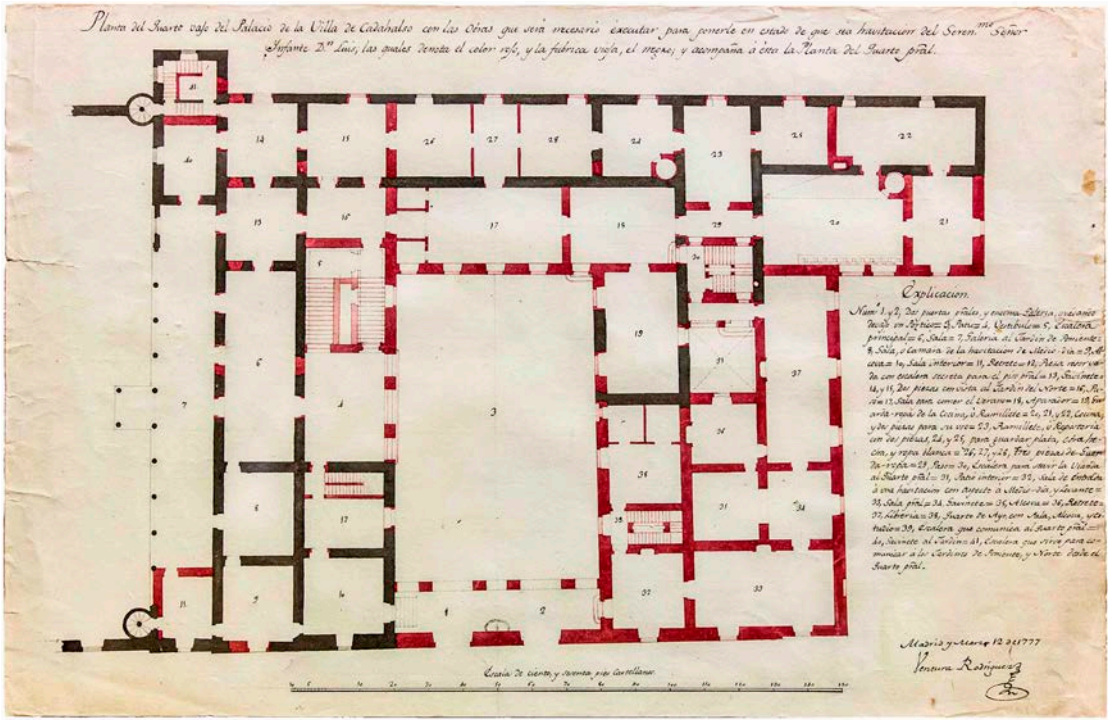


Fig. 144. Casa-palacio de Cadalso de los Vidrios. Planta baja del edificio según Ventura Rodríguez, 1777, con las partes originales representadas en negro y las que se proyectaba reformar indicadas en rojo (fuente: Archivo Luis Rúspoli Sanchiz).

El conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios en su etapa fundacional (ca. 1529-1556)

Quedan por situar los componentes descritos dentro de la secuencia temporal de esta villa de placer a partir de la escasa documentación, el análisis estilístico y otras referencias conocidas.

La posibilidad de que hubiera una casa de campo o pabellón de caza anterior al edificio fragmentario actual cuenta con un mínimo apoyo en las crónicas: tras la firma del pacto de Guisando, verificado en 19 de septiembre de 1468 entre el rey Enrique IV y su hermanastra Isabel, la comitiva real fue acogida en la casa que tenía en Cadalso Juan Fernández Pacheco Téllez-Girón, I marqués de Villena y futuro I duque de Escalona[555]. Nada queda del primer edificio, que incluso pudo estar ubicado en otra

[555] Entre los acompañantes se encontraban destacados miembros de la nobleza y de la Iglesia, partidarios de uno u otro bando, como los arzobispos Alonso Carrillo y Alonso de Fonseca; Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente; Álvaro de Estúñiga y Guzmán, conde de Plasencia y señor de Béjar; o Diego López de Estúñiga, conde de Miranda, entre muchos otros. Algunos de ellos eran propietarios de quintas de recreo que venimos estudiando en apartados anteriores. En cuanto a la identificación del propietario como marqués de Villena, tan extendida, optamos por la de duque de Escalona por su preeminencia en la escala nobiliaria.

parte, por más que insistan eruditos locales e historiadores en que los recios muros del jardín, con sus formas pseudo-castrenses, puedan ser indicio de un imposible «alcázar» nobiliario del poderoso Álvaro de Luna hacia 1423 o del propio Juan Pacheco entre 1445 y 1474. No obstante, Fernández-Guerra interpreta como parte de las antiguas casas del I marqués de Villena ciertos elementos de ladrillo y mármol que pudo ver en su visita de 1853, uno de los más antiguos testimonios impresos que conocemos sobre el palacio y sus estructuras anejas:

> *Conserva unida parte del alcázar erigido por D. Juan Pacheco, favorito de Enrique IV, de que existen algunas construcciones de ladrillo, cinco góticas y muy lindas columnas de mármol de Paredes en un corredor á la entrada; y dos salones espaciosos, donde resonaron los agitados acentos de aquel monarca.*[556]

El corredor con las cinco columnas se aprecia perfectamente en el plano de Ventura Rodríguez que fue copiado y publicado por Lampérez (fig. 145, letra A), situado sobre el acceso al edificio desde el patio; por otra parte, en dos fotografías depositadas en el IPCE[557], realizadas entre 1922 y 1936, se reconocen hasta ocho basas tardo-góticas en piedra de tonalidad más clara que el granito, depositadas junto a otras piezas diversas de cantería, que serían suficientes para sostener los cuerpos bajo y alto de una galería de cuatro o cinco intercolumnios (figs. 146 a 148), de modo que algún posible resto de la primera casa de campo podría haberse conservado o integrado en la nueva.

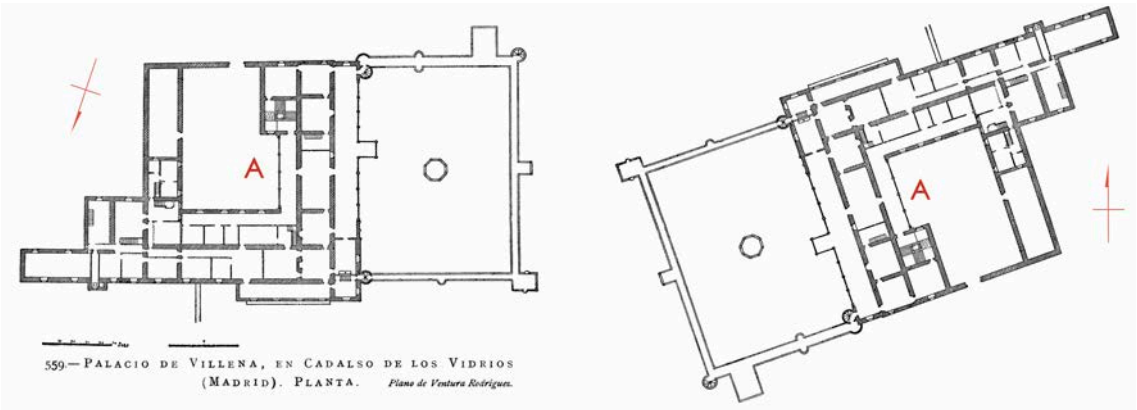


Fig. 145. Cadalso de los Vidrios. Planta alta de la casa-palacio trazada a partir de un original de Ventura Rodríguez de 1777, ya desaparecido (fuente: Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española...*, 1922; indicamos el norte y el corredor A en color rojo).

[556] Fernández-Guerra y Orbe, «Antiguallas...», p. 298. Suponemos que el autor se refiere a la cercana localidad de Paredes de Escalona, con histórica dedicación a la cantería del granito, pero no del mármol.

[557] En concreto los negativos DCP-A-1731 y DCP-A-1722 (fondo Conde de Polentinos, fechadas en 1924) y WUN-07283 (fondo Wunderlich, fechada en 1922-1936).



Figs. 146, 147 y 148. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Izquierda y centro (A, B, C, D, E, F): basas tardo-góticas, posiblemente de mármol o caliza, entre otras piezas descontextualizadas en el recinto del jardín murado (fondo Conde de Polentinos, 1924, y fondo Wunderlich, *ca.* 1922-1936, respectivamente). Derecha: columna con basa tardo-gótica de talla similar situada en el patio del castillo de La Adrada (Ávila), con heráldica del condestable Álvario de Luna sobre la enjuta, *ca.* 1438-1453 (foto de Ramón Sobrino Torrens, 2023, disponible en su blog *Viajes con encanto*, https://trapatroles.wordpress.com).

Sin embargo, lo principal de la arquitectura conservada responde a otros parámetros muy distintos, propios del primer Renacimiento hispano en el tránsito hacia un Clasicismo incipiente a través de las formas del Plateresco que coincide con el tiempo de Carlos V. Precisamente a este monarca va asociada otra visita, datada en mayo-junio de 1534, cuando iba de camino entre Toledo y Ávila acompañado por el cardenal Tavera, el joven duque de Alba y el conde de Benavente. Todos los investigadores desde Fernández-Guerra y Lampérez dan por hecho que el palacio ya estaba construido en esa fecha (desde la década de 1520 o antes, según el primero), lo que supone adjudicar la iniciativa a sus propietarios coetáneos, Diego López Pacheco Portocarrero (fallecido en 1529) y su segunda esposa Juana Enríquez de Velasco, duques de Escalona, marqueses de Villena y condes de San Esteban de Gormaz, o bien a su heredero, Diego López Pacheco y Enríquez, III duque entre 1529 y 1556.

Para Fernández-Guerra no hay duda sobre la iniciativa del matrimonio en la creación del palacio y su jardín cerrado inmediato, tampoco sobre la intervención de un arquitecto anónimo llegado de Italia:

> *Transformaron completamente el alcázar por los años de 1520 D. Diego Lopez Pacheco y su muger Doña Juana Enriquez [...]. Dispúsose la obra por artífice italiano, quien fijó su esmero en acomodar al gusto de los palacios de Génova y Florencia las condiciones de una casa fuerte española*[558]

Se trata, desde luego, de una presunción no contrastada en documentos de archivo que tampoco resiste un mínimo análisis estilístico, aunque la posible influencia

[558] *Ibidem*, p. 299.

itálica pudiera ampararse en un dato que ha pasado desapercibido para los investigadores, proporcionado también por Fernández-Guerra, acerca de unos versos escritos en el templete frontero a la galería:

> *Alzase en medio del jardín un templete del mismo gusto arquitectónico de la galería, y en una cenefa por la parte interior de la cornisa corre este misterioso letrero:*
>
> *voco inimico-mortale a li ochi-mei e probo co-ntrario a la-vita ogni ha-bitato luogo-oc...*[559]

El texto estaba incompleto o ilegible, pues faltaba la escritura de dos de los ocho lados del entablamento interior, y las partes se rotularon (o se transcribieron) desordenadas y con errores, pero sin duda se trata de los versos 3, 15 y 16 de la canción 30 del *Canzoniere* de Petrarca, titulada «Di pensier in pensier, di monte in monte»:

> *provo contrario a la tranquila vita / [...] / ogni habitato loco / è nemico mortal de gli occhi miei*[560]

Cuya traducción sería:

> *perturba la vida tranquila / [...] / cada lugar habitado / es enemigo mortal de mis ojos*[561]

O bien la que consta en la edición castellana de 1591, un tanto libre y creativa:

> *conviene poco a la quieta vida / [...] / porque lo poblado / augmenta siempre mas la pena mia*[562]

Fernández-Guerra relaciona la elección de estos versos con la situación de voluntario destierro del II duque a sus estados de Escalona, provocada por cierto episodio ocurrido en Toledo en el que se vio involucrada la duquesa; en todo caso, la paráfrasis petrarquista de Cadalso encaja a la perfección con la ideología antiurbana del retiro campestre y coincide, además, con el pensamiento de Pier Francesco Orsini, a mediados del siglo XVI, verbalizado en su correspondencia desde el Bosque de Bomarzo, con nueva reiteración de los versos del poeta: «ogni habitato luogo e nemico

---

[559] *Ibidem*.

[560] *Vid*. www.classicitaliani.it/petrarca/poesia/petrarc4.htm (consultado en 18 de abril de 2019).

[561] Agradecemos a Sonia Pierattini su ayuda en esta traducción.

[562] PETRARCA, Francesco, *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de la lengua Thoscana en Castellana*, Casa de Guillermo Droy, Madrid, 1591, pp. 66-67. Aunque la poesía de Petrarca era conocida en España desde el siglo XIV, la *editio princeps* del *Canzoniere* no se publicó hasta 1470 en Venecia, divulgado sobre todo a partir de la edición de Pietro Bembo de 1501, que sería la que siguió quien ordenó escribir el letrero de Cadalso; la traducción de Garcés fue la primera completa en castellano, difundida en Perú en pliegos sueltos antes de 1580 hasta su edición madrileña de 1591 (disponible en cervantesvirtual.com, consultado en 18 de abril de 2019).

mortal de gli occhi miei»[563], decía Orsini en una de sus cartas. Parece, por tanto, que quien ordenó escribir el fragmento había leído a Petrarca en italiano y valoraba la vida tranquila y solitaria, alejada de los males de la urbe, lo que resulta del todo coherente con el perfil humanista del II duque de Escalona y sus circunstancias personales (señalado por su proximidad a las ideas erasmistas y en destierro solidario –y solitario– con su esposa), pero también es compatible con el de otro ilustre desterrado en el palacio cadalseño más de doscientos años después: el infante Luis Antonio de Borbón y Farnesio (1727-1785), educado en la cultura italiana a través de su madre, la reina Isabel de Farnesio, pero apartado de la Corte desde 1774, recluido en el palacio de Velada desde ese año y en el de Cadalso entre 1776 y 1778, como después veremos.



Figs. 149, 150 y 151. Cadalso de los Vidrios. Templete del jardín de cuadros. Derecha: estado de la estructura en torno a 1924 (RABSF, Fondo Muguruza). Centro: estado actual, trasladado hasta una propiedad particular del municipio de Cenicientos (sitio web juancristobalescultor.es). Derecha: templete octogonal sobre pilares en el tratado de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven, *ca.* 1560, con parecidas características que el de Cadalso (sitio web de la Biblioteca de la ETSAM).

Fuera por iniciativa del marqués quinientista, de su heredero ya duque o del infante dieciochesco, no se trataba de una inscripción en piedra, pues habría quedado alguna huella en las piezas del templete, adquirido por la familia Urech en 1924 y trasladado a una finca de la cercana localidad de Cenicientos[564], ya sin vestigio alguno de escritura (figs. 149 a 151); más bien sería un texto pintado sobre una base de cal, incompleto y en mal estado cuando lo vio Fernández-Guerra, y eliminado por completo con el traslado de las piezas, si su uso como gallinero y palomar no lo había borrado antes (nuestra restitución gráfica en fig. 152).

[563] *Vid*. trentaesto.altervista.org/bomarzo/orsini.html (consultado en 18 de abril de 2019).

[564] *Vid*. SANZ HERNANDO, *Palacios de Madrid*, p. 518.

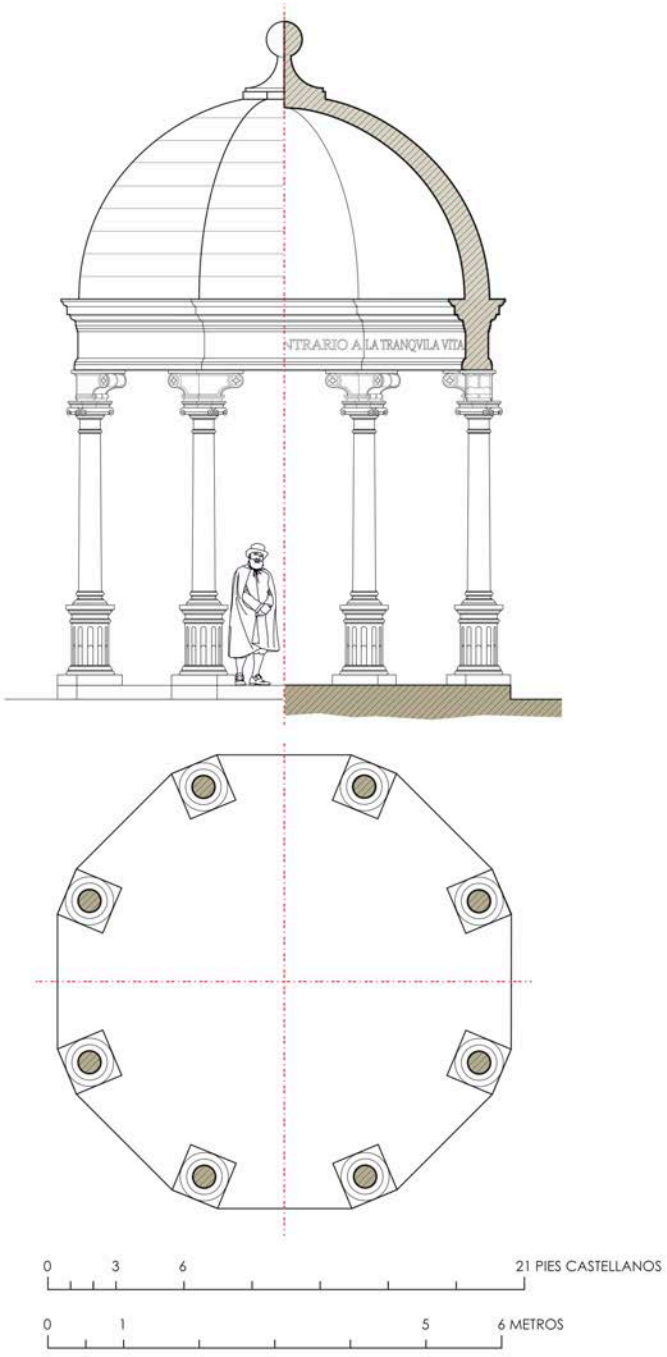


Fig. 152. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios Hipótesis gráfica sobre el cenador del jardín reservado (elaboración propia, 2023, a partir de la documentación gráfica conocida).

Este mismo autor, una vez descrito el jardín cerrado y su relación con el palacio, asegura que también en la huerta se encontraban vestigios de lo italiano:

> *Una espaciosa huerta, donde el arquitecto labró en alto un estanque magnífico, rodea todo el jardín y le sirve de complemento. Alguna fuente genovesa con bajos relieves mitológicos y versos de Ovidio, rampas y escalinatas, calles de castaños y madroños,*

multitud de flores y frutales y dilatadas perspectivas amenizan aquel paraje y olvidan del tráfago cortesano.[565]

No parece una descripción genérica o nutrida de suposiciones, sino la relación cabal de lo que el autor tenía delante, pues parte de los componentes enumerados se mantienen (el estanque, las escalinatas, las vistas) o quedan atestiguados por la documentación del siglo XVIII (las plantaciones de castaños y frutales). Sin embargo, la única fuente cuya procedencia se atribuye a esta huerta es una de copa con cuatro mascarones trasladada hasta el cigarral toledano de Buenavista (figs. 153 a 155), propiedad del conde de Romanones desde 1923, aunque carente de la magnificencia que cabe esperar de una obra genovesa del Renacimiento (salvo que se trate de la taza intermedia o superior de una *fontana a candelieri* ya perdida) y sin asomo de los relieves y versos aludidos[566]; en cuanto a la fuente instalada en Buenavista, desconocemos si se ha conservado tras el derribo del edificio y sus jardines para construir el hotel Hilton de Toledo en 2005.



Fig. 153, 154 y 155. Posible fuente de la huerta del conjunto de recreo de Cadalso. Izquierda: estado de abandono en una fotografía de *ca.* 1923-1926 (IPCE, fondo Wunderlich). Centro: estado tras su recomposición junto al palacio de Buenavista *ca.* 1926 (tomada de https://toledoolvidado.blogspot.com, fondo Rodríguez, AHP, JCCM, signatura 01A-329). Derecha: la misma fuente antes de 1973, publicada por la marquesa de Casa Valdés en *Jardines de España*.

Lampérez propuso una datación algo más tardía que Fernández-Guerra, y lo hizo a partir de las escrituras proporcionadas por Antonio Carlevaris, pariente de uno de los propietarios del palacio (Juan Carlevaris Carrillo y Francisco Carlevaris Moreno, sucesivamente), en las que constaban las fechas de 1534, 1582 y 1586, supuestamente en la etapa de Juan Fernández Pacheco, sobre la cesión de las «casas principales, su jardín y huerta» en Cadalso a las familias Figueroa y Acuña. En realidad, fueron tres los

[565] FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, «Antiguallas...», p. 299.

[566] En un parque público de Toledo se conserva una bella fuente de mármol, muy maltratada en 2014, que respondería a lo descrito por Fernández-Guerra en cuanto a su posible procedencia genovesa y a los relieves de su pila octogonal; lamentablemente, nada se sabe de su origen.

titulares del ducado y marquesado durante ese lapso temporal: Diego López Pacheco y Enríquez (1529-1556), Francisco López Pacheco de Cabrera (1556-1574) y Juan Gaspar Fernández Pacheco (1574-1615), por lo que los desconocidos documentos corresponderían a las etapas del III y V duques, dejando sin esclarecer el período de tenencia en familias ajenas –aunque emparentadas con sus propietarios– ni el de su fundación. Por desgracia, el arquitecto madrileño no explicitó sus fuentes y no se han podido corroborar los datos; tampoco hemos localizado nuevas referencias de archivo correspondientes a la creación de esta villa de recreo, así que, como en otros ejemplos estudiados, serán los propios restos materiales los que puedan aportar alguna luz al caso mediante el análisis arquitectónico y las relaciones estilísticas, asunto ya abordado por Lampérez y Romea, Chueca Goitia, Souto Alonso y Sanz Hernando, entre otros, que trataremos de completar aquí.

Todos los autores recientes coinciden en situar la obra de la casa y su jardín cerrado entre la década de 1530 y mediados del siglo XVI, coincidente con el desarrollo del Plateresco y en de la órbita de Alonso de Covarrubias, el maestro más destacado de ese período dentro del ámbito toledano en el que se encontraban las comarcas madrileñas más meridionales. Las características del arte de Covarrubias que se pueden identificar en la obra de Cadalso fueron enumeradas por Chueca: «dinteles con discos y tableros, zapatas y capiteles alcarreños, puertas adinteladas con guardapolvo, flameros y medallón por copete»[567], pero se refieren a un vocabulario ornamental compartido con otros maestros y no a la estructura arquitectónica ni a la composición (figs. 156 a 158).



Figs. 156, 157 y 158. Casa-palacio de Cadalso de los Vidrios. Vanos de traza plateresca covarrubiana. Izquierda: puerta junto a la galería baja frente al jardín murado (imagen tomada de https://www.auia.es/). Centro: ventana superior del flanco meridional de la misma galería (foto de José Muñoz Domínguez, 1995). Derecha: pequeño vano junto al husillo del caracol en el mismo ángulo (imagen tomada de Juan Antonio García Cuevas tomada de https://www.monumentalnet.org/).

[567] CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, p. 160.

La datación de Fernández-Guerra, que se inclina por la década de 1520, podría no ser demasiado temprana si consideramos los primeros edificios renacentistas en España, levantados en el área alcarreña por la familia Mendoza, y su influencia en la obra de Covarrubias, en particular los edificios con soluciones arquitrabadas en patios y corredores de Cogolludo y Guadalajara.

El Palacio de Cogolludo ha sido recientemente fechado entre 1489 y 1492 por Pérez Arribas y Pérez Sánchez[568], en disputa con el Colegio de Santa Cruz de Valladolid como primera obra del Renacimiento en España, y exhibía una espléndida galería de dos alturas abierta al jardín, flanqueada por dos cuerpos macizos, que se sustentaba en columnas con capiteles de tipo alcarreño y zapatas de tres volutas (planta dieciochesca y reconstrucción gráfica en figs. 159-160): a excepción de los arcos escarzanos de descarga sobre los dinteles y la ausencia del mirador saliente, la relación con la galería de Cadalso es inmediata y alcanza incluso al espacio de jardín encerrado entre muros, de planta cuadrada, al que se abre.

También ofrece evidentes semejanzas el patio del Palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara, construido entre 1500 y 1506, que forzosamente tuvo que conocer Covarrubias entre 1526 y 1530, cuando se hizo cargo de la adaptación del edificio como convento franciscano y de la construcción de su iglesia por encargo de Brianda de Mendoza (1470-1534), hija del II duque del Infantado. El patio del palacio se resuelve, de nuevo, mediante columnas con capiteles alcarreños, zapatas y arquitrabes con decoración idéntica a la de Cogolludo, en este caso labrada en madera, un esquema proseguido en otras residencias (figs. 161 a 163).

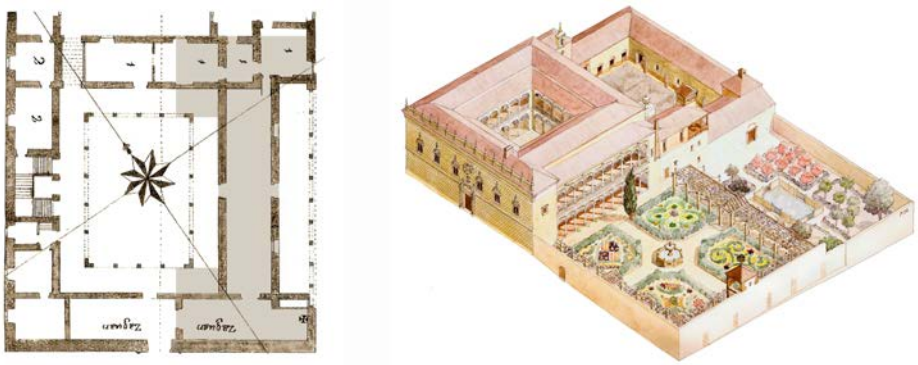
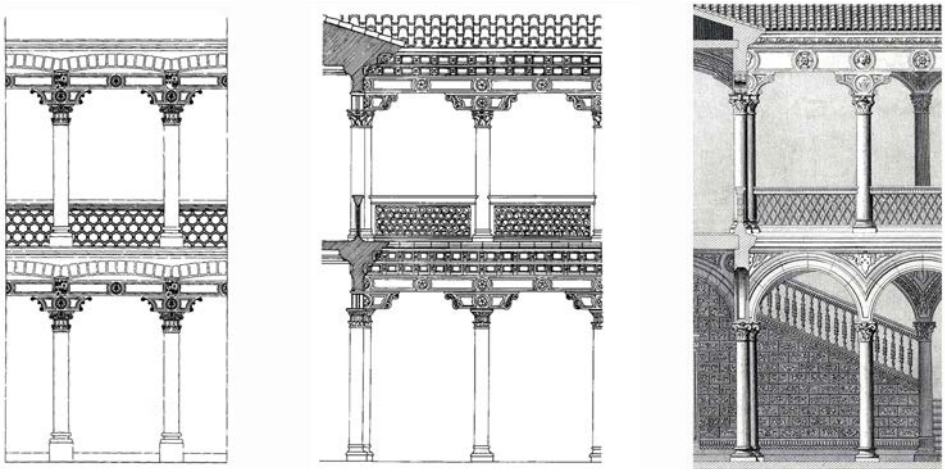


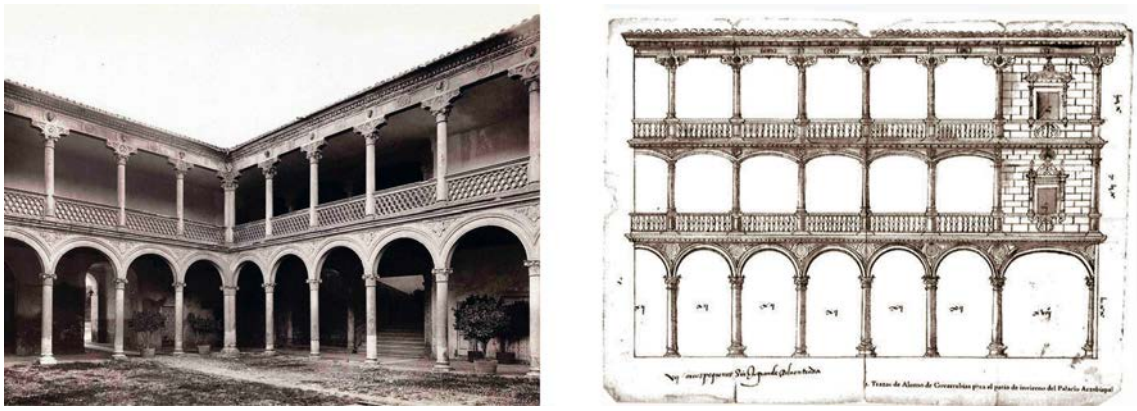
Fig. 159 y 160. Palacio de Medinaceli en Cogolludo. Planta de 1788 con la crujía sureste frente a la galería del jardín señalada en sepia (el color es nuestro) y recreación gráfica en axonometría por Miguel Sobrino González, 2019 (gentileza del autor).

[568] PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis, y PÉREZ FERNÁNDEZ, Javier, *El palacio de Cogolludo*, Gea Patrimonio, Guadalajara, 2008, p. 57 (edición digital actualizada en diciembre de 2012, disponible en https://es.scribd.com/document/400345681/EL-PALACIO-DE-COGOLLUDO-pdf, consultada en 19 de abril de 2019).



Figs. 161, 162 y 163. Tramos significativos de galerías en tres palacios españoles con solución de columna, zapata y entablamento de espejos o medallones. Izquierda: galería del jardín en el palacio de Medinaceli en Cogolludo (*ca.* 1489-1492, croquis de Trallero Sanz, 2000). Centro: patio del palacio del Antonio de Mendoza en Guadalajara (*ca.* 1495-1510, croquis de Trallero Sanz, 1996). Derecha: patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares (*ca.* 1534, alzado de Ortiz de Villajos, grabado por E. Buxé, 1881, BNE / BDH).

En estas fechas, Covarrubias comenzó a incorporar tales estructuras y el mismo vocabulario formal en sus propias obras. Entre las de tipo arquitrabado destacan dos piezas del palacio arzobispal de Alcalá de Henares: la planta superior del patio principal, o patio de Fonseca y los miradores avanzados de la amplísima galería del Ave María hacia el Jardín del Vicario, proyectadas y construidas entre 1535 y 1545, lamentablemente desaparecidas en 1939 (figs. 164 a 169), así como la tercera planta del Patio de Invierno del palacio arzobispal de Toledo (fig. 165), proyectada en 1541, y los claustros de San Pedro Mártir, también en Toledo, y del convento de Santo Domingo en Ocaña, ambos de 1541-1542. La galería abierta de Alcalá ofrece particular interés por la presencia de los mencionados cuerpos salientes sobre el jardín, como el único de Cadalso, replicado axialmente en el mirador occidental sobre el paso a la huerta.



Figs. 164 y 165. Palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Izquierda: patio principal o de Fonseca (foto de Max Jünghändel, 1885, Wikimedia Commons). Derecha: alzado autógrafo de Alonso de Covarrubias para el Patio de Invierno (fuente: Archivo Arzobispal de Toledo, *ca.* 1541).



Figs. 166 y 167. Palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Izquierda: plano de conjunto con la galería del Patio de la Vicaría frente al jardín de cuadros (Planoteca del IGN, Parcelario urbano de Alcalá de Henares, hoja 2D, 1860, el color sepia es nuestro). Derecha: planta detallada con hipótesis gráfica sobre la ordenación del jardín (elaboración propia, 2023).



Figs. 168 y 169. Galerías con mirador hacia el jardín en la casa-palacio de Cadalso de los Vidrios (foto de J. Recio, fondo ABC, 1929) y en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (dibujo de Mariano Pedrero, 1913).

Una estructura singular del conjunto cadalseño, el ándito en torno al jardín de cuadros, también tiene su equivalente en otra obra que se atribuye a Covarrubias y fue construida a mayor escala: la explanada delantera de la fortaleza-palacio de Pastrana (Guadalajara), o Plaza de la Hora (comparativa en fig. 170), concebida como espacio de representación y proyectada en fechas próximas a las últimas obras de Alcalá, pero no ejecutada hasta décadas después debido el pleito entre el Concejo y la condesa de Mélito, su comitente. García López ha fechado la obra del edificio entre 1542 y 1553, cuando Covarrubias participaba en la reforma del Real Alcázar de Madrid junto con Luis de Vega; antes de 1552, ambos maestros habían dado trazas para la puerta que se construiría en el lienzo oriental del cerco amurallado de la nueva plaza de Pastrana,

construida por los canteros Pedro de Medina y Juan del Mazo con un proyecto menos costoso[569].

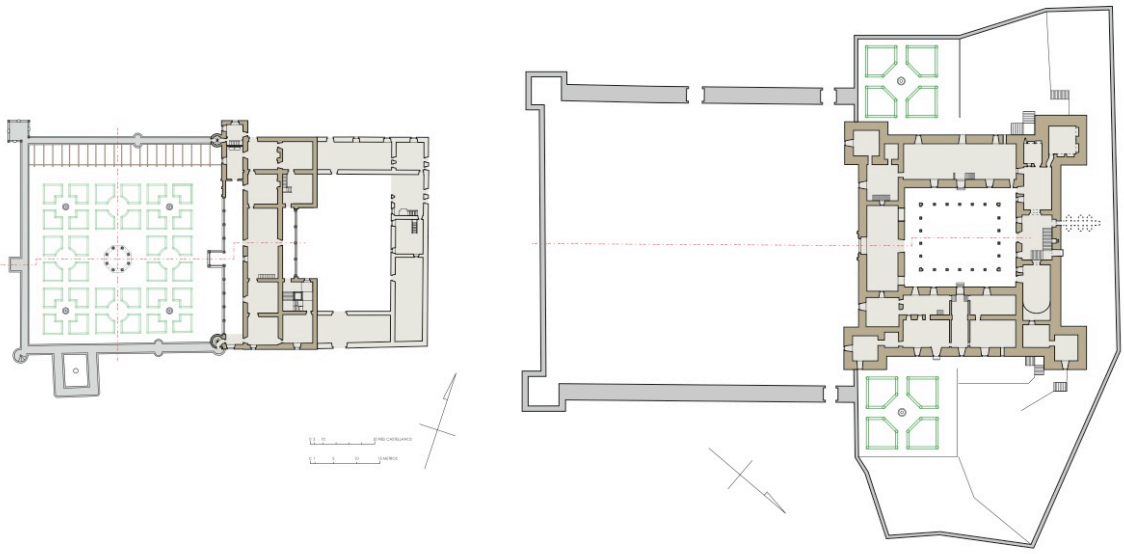


Fig. 170. Recintos cercados frente a dos residencias relacionadas con Alonso de Covarrubias (planos a la misma escala). Izquierda: conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios, *ca.* 1534 (elaboración propia, 2023). Derecha: palacio ducal de Pastrana, *ca.* 1542-1553 (elaboración propia, 2023, a partir de Merino de Cáceres y Sandoval Martín, 1981; Nieto Taberné y Alegre Carvajal, 1999; y García López, 1996-2010).

El patio interior de la fortaleza-palacio de Pastrana también pudo exhibir una galería superior como la de Alcalá, arquitrabada sobre columnas con capiteles alcarreños y zapatas, de acuerdo con la interesante hipótesis gráfica de Merino de Cáceres y Sandoval Martín (fig. 171)[570], aunque no llegó a verse concluida, pues las columnas de mármol encargadas en Génova por el II duque, desembarcadas en Cartagena y Alicante, nunca llegaron a su primer destino, sino que fueron vendidas en

[569] GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, «Alonso de Covarrubias, autor del Palacio Ducal de Pastrana (documentación sobre su construcción, de 1542 a 1553)», en *Wad-al-Hayara. Revista de estudios de Guadalajara*, nº 19, Guadalajara, 1992, pp. 51 a 74, así como *El Palacio Ducal de Pastrana: una obra desconocida de Alonso de Covarrubias*, Guadalajara, 2010. La participación de Vega y Covarrubias queda acreditada en ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE PASTRANA (APNP), Sección Protocolos, *Obligación de Pedro de Medina y Juan del Mazo, maestros de cantería, para realizar la puerta del muro de las Boceguillas en las obras de la condesa de Mélito en Pastrana*, Pastrana, 18 de julio de 1552 (sin foliar), ante Pedro de Madrid (transcrito en GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, «Alonso de Covarrubias...», p. 74).

[570] MERINO DE CÁCERES, José Miguel, y SANDOVAL MARTÍN, José, *Obras de restauración en el Palacio de los duques de Pastrana (Guadalajara). Reconstrucción ideal del patio*, escala 1/100, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General del Patrimonio Artístico, Madrid, junio de 1981 (disponible en el archivo del IPCE, nº 371, P. 20, plano 10, consultado en 23 de abril de 2019). Sobre el ajardinamiento en torno al palacio, *vid.* NIETO TABERNÉ, Tomás, y ALEGRE CARVAJAL, Esther, *Los jardines de la villa de Pastrana*, col. Juan Guas, nº 2, Aache Ediciones, Guadalajara, 1999.

1596 al patriarca Juan de Ribera para la erección del claustro del Colegio del Corpus Christi de Valencia, donde permanecen[571].

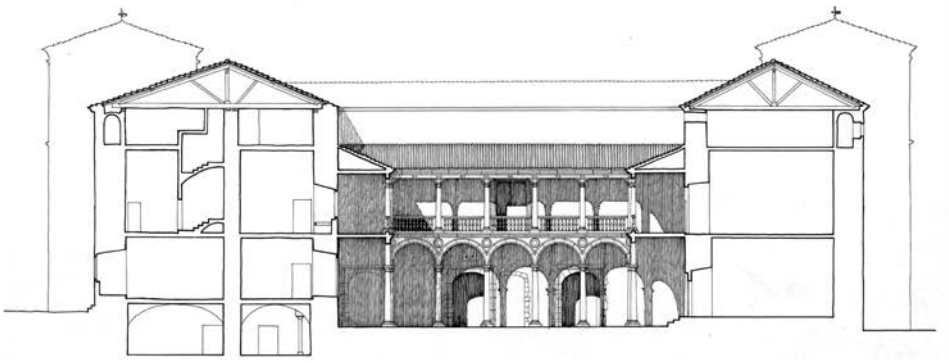


Fig. 171. Palacio ducal de Pastrana: sección longitudinal del palacio y su desaparecido patio covarrubiano (interpretación de Merino de Cáceres y Sandoval Martín, 1981).

Por otra parte, la estructura del palacio cadalseño se puede poner en relación con un precedente cercano que a su vez deriva de otro ejemplo de casa de recreo hispánica: el palacio de Diego Colón en Santo Domingo (*ca.* 1510-1514), directamente emparentado con el de Mancera de Abajo (*ca.* 1498-1502), de los que nos hemos ocupado ampliamente en los apartados 3.1.1 y 2.3.4, respectivamente. La planta ideal del conjunto casa-jardín de Cadalso coincide incluso en los detalles con la de Santo Domingo: una residencia muy alargada de proporción 1 : 2,3 o 1 : 2,5 y planta en «H» (o, si se quiere, en doble «U») resuelta mediante dos pisos de galerías adosadas a una crujía central. Cada galería queda flanqueada por cuerpos macizos laterales de variable anchura, sirviendo de acceso la de menor longitud y la de mayor desarrollo abierta hacia un espacio trasero de jardín (en Cadalso) o a una terraza con vistas (en Santo Domingo); en ambos casos la caja de la escalera principal se aloja en uno de los cuerpos laterales de la galería de acceso (igual que en Mancera y otros ejemplos, lo que contradice el comentario de Lampérez acerca de la «posición inusitada» de la escalera en el caso español) y se incorporan comunicaciones secundarias de caracol en los extremos de la galería trasera (dos en Cadalso y uno en Santo Domingo, aunque pudo haber otra simétrica, sustituida después por una escalera convencional), e incluso aparece en ambos ejemplos un cuerpo saliente que rompe la regularidad del edificio, destinado a letrinas en el ejemplo dominicano y a escaleras en el español. Los anejos de servicio en torno al patio completan la analogía entre ambas residencias, separadas por un lapso temporal de seis a veinte años, incluso si el acceso desde la calle era axial en el edificio de Santo Domingo y lateral o quebrado en el de Cadalso (*vid.* figs. 172 y 173).

[571] *Vid.* LLOPIS VERDÚ, Jorge, *El claustro del Colegio de Corpus Christi de Valencia. Análisis formal y compositivo*, en *Archivo Español de Arte (AEA)*, vol. LXXX, nº 317, CSIC, Madrid, enero-marzo de 2007, pp. 45 a 65.

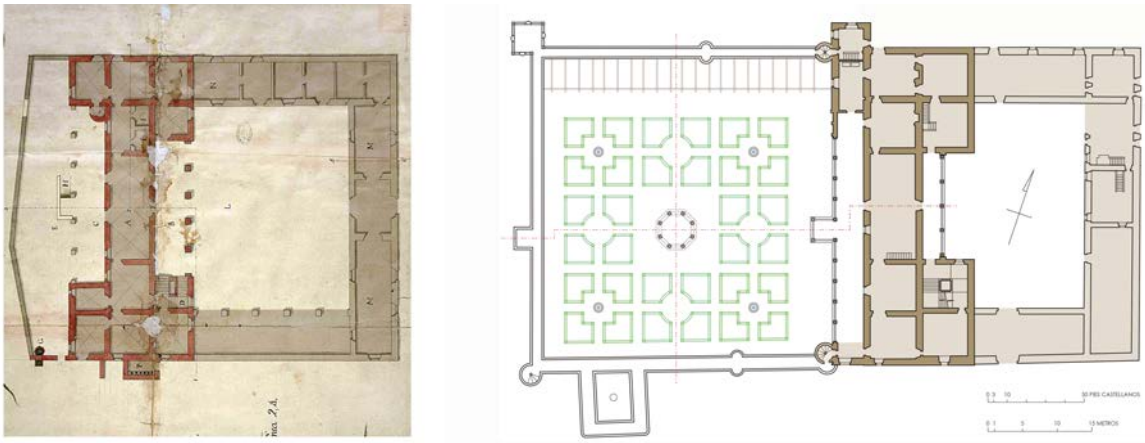


Fig. 172 y 173. Comparativa, a la misma escala, de las plantas del palacio de Diego Colón en Santo Domingo (plano de Antonio Abarca Barba o Antonio Álvarez Barba, 1770; el tono oscuro es nuestro) y del palacio-villa de Cadalso de los Vidrios (hipótesis de elaboración propia, 2023).

Además, cabe relacionar la planta de la casa-palacio de Cadalso con la de la Casa de Campo madrileña, otra obra paradigmática cuya primera configuración (etapa Vargas, *ca.* 1519-1562) se atribuye al círculo del maestre Antonio de Madrid y los Adonza o bien al propio maestro de Torrijos (*vid.* nuestro subapartado 3.3.2.). El palacete de los Vargas se configuraba como un edificio de planta rectangular muy oblonga, de proporción cercana a 1 : 2,5, con un cuerpo central dotado de galerías en ambos frentes, flanqueado por dos bloques laterales de forma cuadrada distribuidos en cruz y abiertos mediante galerías perimetrales en tres de sus fachadas, una extraordinaria compenetración entre arquitectura, jardín y paisaje que en Cadalso, de proporción 1 : 2,3, se concentraba en las galerías de las fachadas principales (figs. 174-175).

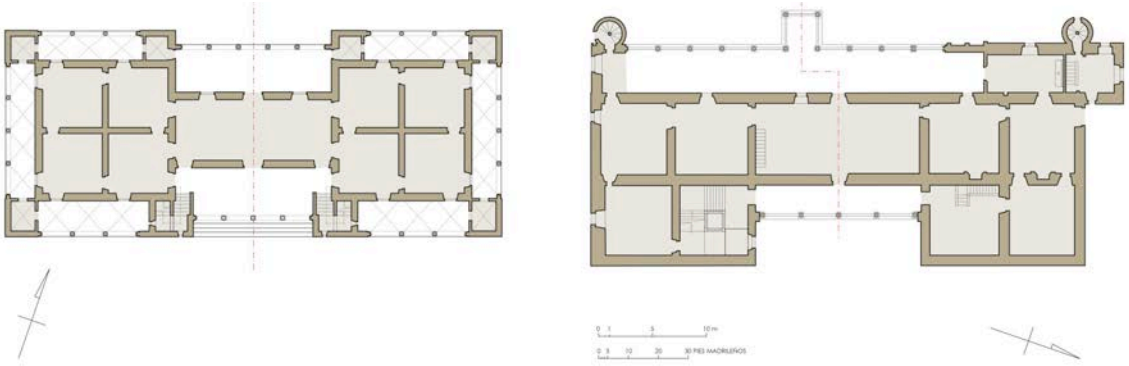


Fig. 174 y 175. Plantas a la misma escala de la Casa de Campo de Madrid (izquierda) y de la casa-palacio de Cadalso de los Vidrios (elaboración propia, 2023).

De acuerdo con estos precedentes y ejemplos coetáneos, hay razones de tipo estructural y no sólo ornamental para atribuir la obra de Cadalso al maestro Alonso de

Covarrubias y para fecharla entre 1526 y 1530, es decir, coincidiendo con su intervención en el palacio de Antonio de Mendoza en Guadalajara, de modo que tanto la galería de Alcalá como el cerco murado de Pastrana serían obras posteriores a lo experimentado en Cadalso de los Vidrios. Puesto que el período ducal de Diego López Pacheco y Enríquez se verifica entre 1529 y 1556, proponemos a este III duque de Escalona como verdadero comitente del conjunto de placer en sus dos primeras etapas covarrubianas, a las que corresponderían el edificio con sus galerías, el patio de servicio, el jardín cercado y la huerta, así como, dos décadas más tarde, el templete del jardín (tal es nuestra hipótesis) y la formalización del estanque sobre un posible antecedente menos regular.

Las características formales, estilísticas, de estas dos piezas de la segunda etapa mantienen algunos rasgos de la primera, pero perdiendo el sabor plateresco de la casa-palacio, muy marcado en la galería hacia el jardín y en los vanos conservados. Así, en el cenador, además de la elección de una arquitectura ligera y centralizada con antecedentes en el Renacimiento de influencia bramantesca, el diseño de zapatas y capiteles se simplifica y las molduras de la cornisa se ajustan a modelos clásicos. En la formalización del estanque se observa algo parecido: se recurre a un ándito no muy diferente del que rodea al jardín reservado, incluso con perforaciones a modo de óculo en los pretiles, pero predomina su carácter como mirador sobre el paisaje y se potencia la presencia de cenadores y asientos con cubiertas casetonadas o aveneradas y remates más sencillos, diferentes de los flameros platerescos anteriores, todo lo cual es compatible con la evolución de la arquitectura de Covarrubias desde mediados del siglo XVI, precisamente por influencia de tratados de arquitectura como el de Serlio. Por su diversidad de funciones entre lo pragmático y lo lúdico, el reducido estanque de Cadalso (*ca.* 1552-1556) es comparable a otros de su tiempo asociados a villas de recreo como El Bosque de Béjar (*ca.* 1566-1567) o su equivalente en la parte más amable del Monasterio de El Escorial (*ca.* 1588-1589), pero con el valor de ser el primero de todos (fig. 176), todavía poco integrado en la estructura compositiva del conjunto de recreo[572].

[572] No compartimos plenamente la valoración de Sanz Hernando acerca de la inserción del estanque en la composición general de la villa por corresponder a una etapa posterior, condicionada por probables estructuras preexistentes –como el dique de una primera alberca para el riego del jardín y la huerta en la primera etapa constructiva– más que a la persistencia de las constantes hispánicas en la imposición de ejes de ordenación quebrados (*vid.* SANZ HERNANDO, *El jardín clásico...*, pp. 293 a 297).

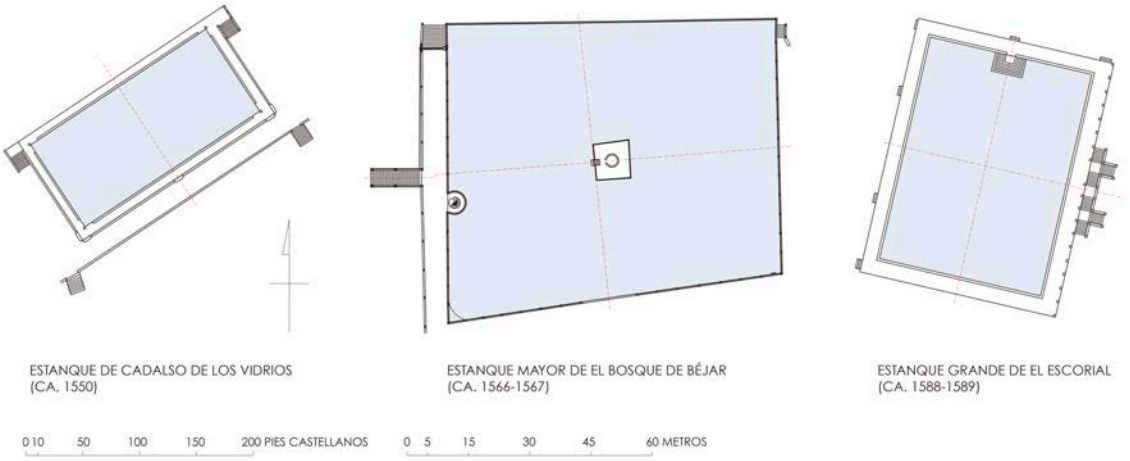


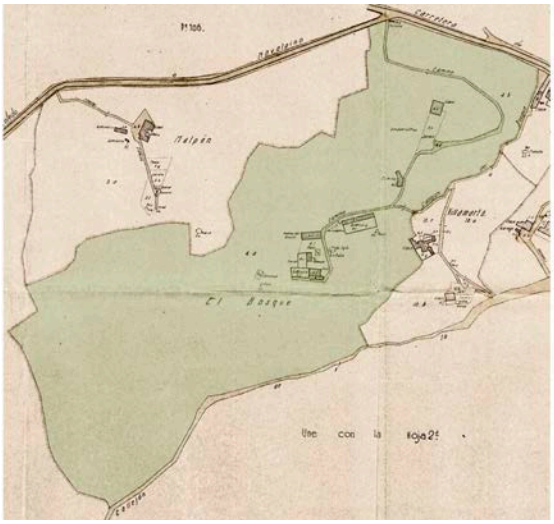
Fig. 176. Estanques asociados a villas o espacios de recreo en el Renacimiento español. Izquierda: estanque de Cadalso. Centro: estanque mayor de El Bosque de Béjar. Derecha: estanque grande o de la huerta en el Real Monasterio de El Escorial (elaboración propia, 2024, con las tres plantas orientadas y a la misma escala).

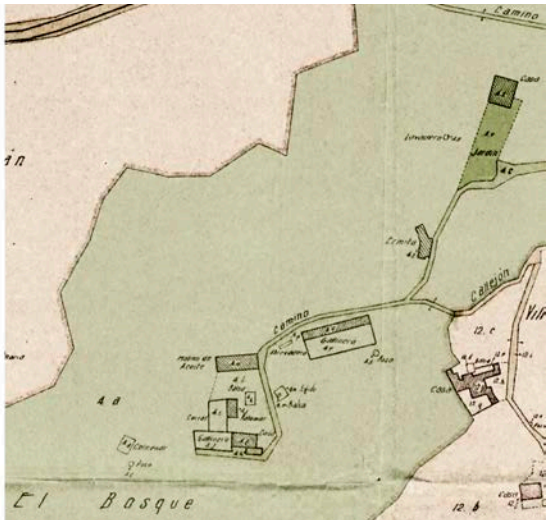
A la extensa trayectoria de Alonso de Covarrubias hay que asignar otras dos residencias de recreo, dadas a conocer por Fernando Marías hace tiempo, en cuyo esquema compositivo se reconocen las mismas constantes hispánicas que hemos estudiado en la de Cadalso, aunque con ciertas variaciones. Nos referimos a las casas de campo de Casasbuenas y Barcience, ambas en la provincia de Toledo y de cronología posterior a la primera etapa del palacio-villa madrileño, pero cercana a la de su estanque.

Casa de Diego López de Ayala en Casasbuenas (*ca.* 1550-1552)

El perfil humanista del comitente resulta de gran interés para compender el alcance de esta obra, concebida como retiro campestre para un alto eclesiástico vinculado a la canonjía de la sede toledana y emparentado, además, con los condes de Fuensalida. Diego López de Ayala (1480-1560) ostentó entre 1521 y 1557 el cargo de *obrero mayor* o superintendente de obras de la fábrica catedralicia, por lo que trataba de forma habitual con algunos de los mejores maestros de su tiempo: Diego de Sagredo, Felipe Bigarny, Alonso Berruguete y, por supuesto, Alonso de Covarrubias, una relación que explicaría la propuesta iconográfica del canónigo para la capilla funeraria de Francisco de los Cobos en Úbeda. También era un hombre de letras con inclinación hacia la cultura renacentista italiana, traductor desde la década de 1520-1530 de *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro para la edición castellana de 1547 y de las *Treze questiones* de Giovanni Boccaccio en 1549 (un fragmento del *Filócolo* del autor florentino), ambas

en colaboración con Diego de Salazar e impresas por Juan de Ayala en Toledo, al cuidado del racionero catedralicio Blasco de Garay.[573]





Figs. 177 y 178. Cigarral de El Bosque en Toledo. Localización del predio en la parte norte de la propiedad según el plano catastral de Toledo, 19 de julio de 1936, en dos aproximaciones de zoom (fuente: Oficina Virtual del Catastro, cartografía histórica; el tono verde y verde oscuro es nuestro).

La ambientación pastoril y jardinera de estas obras, sin perjuicio de otras que sin duda tuvo ocasión de leer López de Ayala, se vería emulada en sus propiedades de recreo, probable marco para reuniones de carácter intelectual y literario[574]. El canónigo toledano poseía una «heredad y bosque» en la ribera izquierda del río Tajo, a 800 m de la Puerta del Cambrón, que años después se conocería como «Cigarral del Bosque»[575],

[573] *Vid.* O'CONNER, Jonathan Paul, *Diego López de Ayala and the intellectual contours of sixteenth-century Toledo*, disertación, Chapel Hill, 2011 (pp. 44 a 66); O'CONNER, «The Last Will and Testament of the Chanon and Obrero Diego López de Ayala», en *e-Humanista. Journal of Iberian Studies*, vol. 30, 2015 (pp. 148 a 167); y O'CONNER, «Lengua y ciudad imperiales: las traducciones toledanas de Diego López de Ayala y Diego de Salazar en el siglo XVI», en *E-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 46, Universidad de París-La Sorbona, París, 2023 (disponible en https://journals.openedition.org/e-spania/48619, consultado en 20 de enero de 2024); así como VILLALUENGA, Susana, «Los efectos jurídicos de las cuentas. El embargo ejecutado contra el obrero de la Catedral de Toledo Diego López de Ayala (1530-1583)», en *De computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad*, nº 21, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 2014 (pp. 138 a 167).

[574] Rodríguez y Martín-Ambrosio cita incluso a Garcilaso en un encuentro festivo celebrado en 1534, con motivo del regreso del poeta tras su estancia italiana (*vid.* RODRÍGUEZ Y MARTÍN-AMBROSIO, Constantino, «Toledo en la época de Garcilaso (1503-1536)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias de Toledo (BRABACT)*, vol. 37, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias de Toledo, Toledo, 1939, pp. 144-145.

[575] Acerca de este cigarral, *vid.* https://toledoolvidado.blogspot.com/2014/12/el-cigarral-el-bosque-o-la-prueba-de.html (consultado en 20 de enero de 2024), así como VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Alfonso, y MOROLLÓN HERNÁNDEZ, Pilar, *Los cigarrales de Toledo: origen, evolución y situación actual*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 2005; AA. VV., *Plan Especial de los Cigarrales de Toledo*, Toledo, 2007, documentos *Memoria* (pp. 21-

de unas 30 fanegas de extensión, o 14 hectáreas (figs. 177-178). Hacia 1530-1533, el lugar se llamaba La Bastida y ya pertenecía al canónigo, que se había hecho construir una casa señorial de dos plantas, con 21 x 20 varas de superficie (17,5 x 16,7 m, casi 300 m^2) rodeada por amplias áreas de plantación arbolada, de aspecto selvático, que daría nombre a la propiedad años después; con el tiempo, la residencia acabó sirviendo como casa rústica para el cigarralero, todavía hoy con algún vestigio de su pasado: dos columnas de aspecto covarubiano que sustentan un mísero pórtico de madera bajo los restos de una galería superior con soportes y zapatas (figs. 179 a 181), todo a unos trescientos metros del monstruoso hotel de lujo que hoy lleva el nombre del antiguo cigarral.



Figs. 179, 180 y 181. Cigarral del Bosque en Toledo. Estado ruinoso de la edificación del siglo XVI (mágenes de Eduardo Sánchez Butragueño, 2014, tomadas de https://toledoolvidado.blogspot.com).

La segunda propiedad de recreo era la de Casasbuenas, lugar de señorío del canónigo y afortunadamente mejor conservada. Situada en esta pequeña localidad de la provincia de Toledo, en el sector norte del núcleo urbano (coordenadas geográficas: 39º 76' 14'' N / 4º 12' 68'' W y 682 m de altitud), ocupaba en su origen una amplia manzana de cuatro hectáreas no lejos de la iglesia parroquial, en un paraje de llanura, sin ningún elemento paisajístico destacado y, por tanto, en franca contradicción con los parámetros ideales de la villa como tipo arquitectónico del Renacimiento. El escaso interés del entorno favorece el carácter introspectivo de la casa, orientada hacia un jardín cerrado y su olivar anejo (localización y extensión original en fig. 182 y evolución urbana reciente en figs. 183 a 185).

22) y *Catálogo* (pp. 24 a 27); y MOROLLÓN HERNÁNDEZ, «Los cigarrales de Toledo en el Catastro del Marqués de la Ensenada», en *CT. Catastro*, nº de agosto de 2008 (pp. 159 a 180).



Fig. 182. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Localización de la casa de recreo y sus espacios de jardín y olivar, con su primitiva extensión, en el sector norte del núcleo urbano (elaboración propia, 2023-2024).



Figs. 183, 184 y 185. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Evolución menguante del conjunto de recreo entre 1945 y 1986, con la tercera fase similar a su estado hodierno (Fototeca del IGN, fotogramas aéreos de 1945, 1956 y 1980-1986; el color es nuestro).

La obra está perfectamente documentada en la vasta producción de Alonso de Covarrubias, aunque difiere parcialmente de lo proyectado por este arquitecto en 1550-1552, bien por diversos replanteos en su ejecución, por no haberse realizado completamente o por haber desaparecido con el tiempo alguna de sus partes. De acuerdo con Marías Franco, el edificio ya estaba construido en 1552, cuando se

concertaba la ejecución de las yeserías interiores con el maestro Alonso Gómez[576]. En el documento se mencionan cinco estancias de la planta superior, todas con sus chimeneas, y otra más amplia en posición central o «de entrada» a la planta baja, con al menos una chimenea de mayor prestancia a juzgar por las especificaciones contenidas en el contrato, pues debía llevar «pilares, cornisa, arquitrabe, tondo central con las armas del canónigo entre remates laterales 'de buena ordenança al romano», tal como citaba Fernando Marías[577]. Hacia el patio, el pórtico inferior se completaría en la planta alta con el «corredor» que consta en el documento, un componente ya desaparecido al que podrían pertenecer los ocho o nueve fragmentos de columnas dispersos por el jardín hodierno (figs. 186 a 188).



Figs. 186, 187 y 188. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Algunos de los fragmentos de columnas recolocados en el jardín (imágenes tomadas del sitio web https://palaciocasasbuenas.wordpress.com, consultado en 21 de enero de 2024).

El edificio actual no coincide plenamente con lo proyectado, pues presenta algunas diferencias en su distribución interior, en la reducción de siete a cinco vanos en la galería baja (debido al cerramiento asimétrico de su extremo sur) y en la ausencia de la galería alta, sustituida por una terraza. No obstante, el esquema general y su adscripción al tipo de casa de recreo hispánica resultan inmediatos: un edificio de planta muy alargada, en este caso de proporción aproximadamente cuádruple, con fachada compacta hacia una placeta rectangular de acceso por el flanco de levante (fig. 189) y ahuecada al interior mediante una galería entre cuerpos macizos laterales, abierta a un espacio que sigue estando ajardinado (figs. 190 a 193). Del primitivo vergel no se conoce ni su traza ni sus especies, que, en todo caso, no serían muy diferentes de lo común a mediados del siglo XVI para un espacio de disfrute privado, de nuevo un *hortus conclusus* cercado por muros y por edificaciones de servicio (se mantiene la del

[576] ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO (AHPTO), Protocolos Notariales, Pr. 1424, fol. 526, Toledo, 29 de agosto de 1552, ante Payo Rodríguez Sotelo.

[577] MARÍAS FRANCO, *La arquitectura...*, p. 161.

ala norte, pero pudo haberse planteado e incluso construido su simétrica en el ala sur). En uno de estos muros se conservó, hasta finales del siglo pasado, una fuente de hornacina asociada a dos cariátides, otras tantas columnas y alguna pieza ornamental fuera de contexto (fig. 194), hoy en distinta ubicación junto con otros restos de la antigua casa de campo (fig. 195).







Fig. 189, 190, 191. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas (imágenes tomadas de https://palaciocasasbuenas.wordpress.com/%23Historia).




Figs. 192 y 193. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Pórtico del edificio principal. Izquierda: imagen publicada por Marías Franco en 1986. Derecha: imagen actual después de la restauración del edificio en 2019 (tomada de https://palaciocasasbuenas.wordpress.com/%23Historia).




Figs. 194 y 195. Casasbuenas. Izquierda: restos de fuente en forma de nicho bajo posible pérgola entre columnas, flanqueada por cariátides y el caño ornamentado con motivo de aspecto plateresco (imagen tomada de Marías Franco, 1986). Derecha: estado actual de los mismos restos, reagrupados en distinta ubicación (imagen tomada de https://palaciocasasbuenas.wordpress.com).

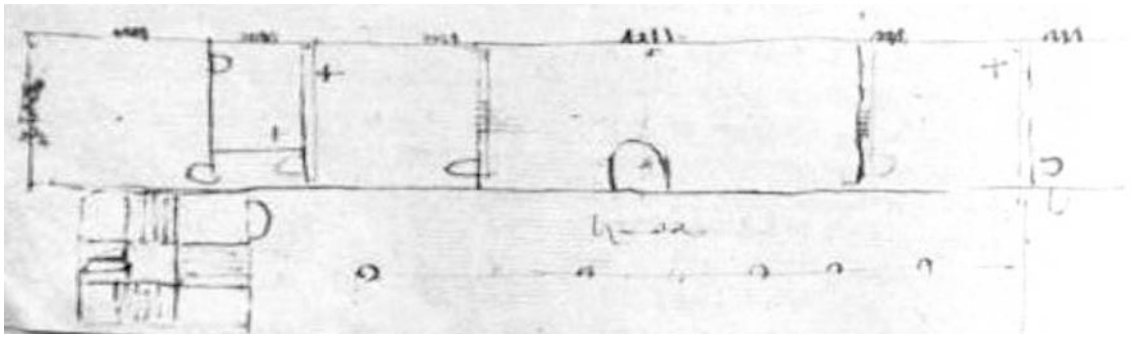


Fig. 196. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Croquis de Alonso de Covarrubias (tomado de Marías Franco, 1986).

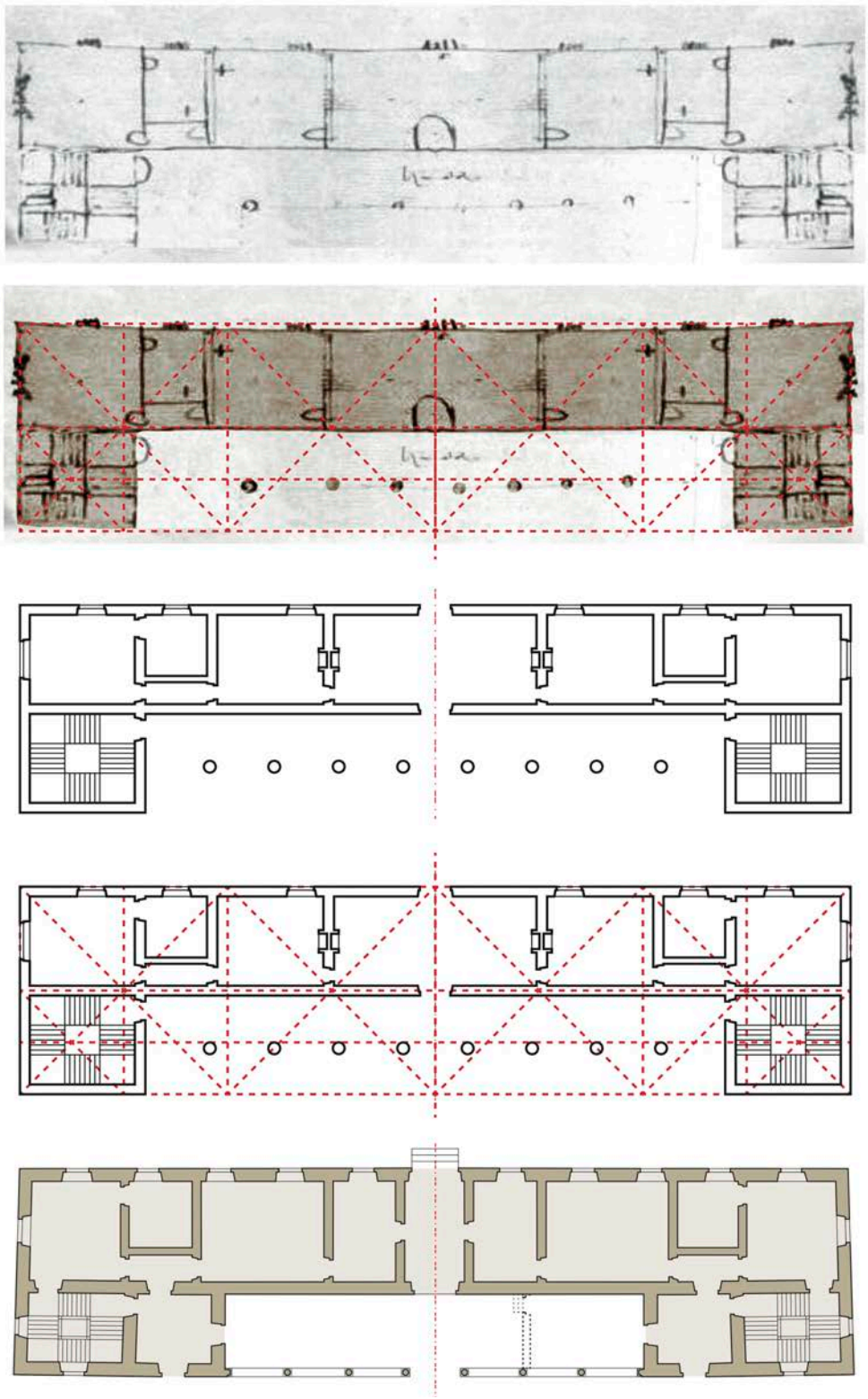


Fig. 197. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Restitución del edificio principal a partir del croquis incompleto de Alonso de Covarrubias: A) Restitución y reajuste del croquis por simetría y traslación; B) Interpretación modular del mismo; C) Restitución planimétrica incluyendo espesor de muros; D) Interpretación modular sobre la restitución anterior; E) Restitución final sobre la planta del edificio conservado (elaboración propia, 2023-2024).

Sobre el proyecto y la ejecución de este conjunto se conocen algunos detalles documentales de gran interés, ya tratados por Fernando Marías en su tesis doctoral sobre la arquitectura del Renacimiento en la provincia de Toledo, singularmente un croquis trazado por Covarrubias en el que, de forma muy somera, se muestra la composición y distribución de la planta baja del edificio principal, con la situación de los vanos y las columnas de la galería (fig. 196). La traza adolece de ciertos desajustes en la regularidad de los intercolumnios y en la alineación del cuerpo de escaleras –de tipo claustral– y no incluye la totalidad de la planta, posiblemente porque su autor concebía una disposición simétrica de sus estancias. Considerando estas pequeñas deficiencias, propias de la premura de un esbozo, es posible restituir el estado de proyecto del palacio-villa de Casasbuenas y cotejarlo con el inmueble conservado, según argumentamos seguidamente y mostramos en la fig. 197.

Del análisis del croquis respecto de lo construido se deduce un módulo de 24 pies de lado (6,67 m) que se repetiría hasta 16 veces, ocho de ellas para la crujía delantera o de acceso y otras tantas para su paralela, incluyendo en ella una galería retranqueada (la actual queda enrasada con el muro de cerramiento general); así pues, Covarrubias pudo haber adoptado una proporción 1 : 4 para la planta del cuerpo de vivienda (algo más prolongada que la del edificio actual, de proporción 1 : 3,5), pero lo más interesante es la disposición en «U» derivada de la adición de una galería interior de nueve intercolumnios y seis módulos de longitud entre cuerpos macizos laterales de un solo módulo, uno de ellos destinado al hueco de escaleras, exactamente igual que en otros ejemplos aquí estudiados (fig. 198). Lejos de constituir una supuesta excepción italianizante en el panorama de la villa en España, como en su día valoraron Marías Franco, Nieto Taberné y Alegre Carvajal o Herrera Casado (entre otros)[578], lo cierto es que se trata de la composición característica de la casa de campo hispánica, con precedentes muy anteriores al primer Renacimiento y, desde luego, sin relación alguna con sus congéneres de la Península Itálica, según venimos exponiendo a lo largo de este trabajo.

[578] MARÍAS FRANCO, Fernando, *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. IV, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, CSIC, Madrid, 1986 (pp. 160-161); NIETO TABERNÉ, Tomás, y ALEGRE CARVAJAL, Esther, *Los jardines de la villa de Pastrana*, col. Juan Guas, nº 2, Aache Ediciones, Guadalajara, 1999 (p. 49); HERRERA CASADO, Antonio, *Palacios y casonas de Castilla-La Mancha*, una guía para conocerlos y visitarlos, col. Tierra de Castilla-La Mancha, vol. 2, Aache Ediciones, Guadalajara, 2004 (p. 28), así como SOUTO ALONSO, *Estudio histórico...*, pp. 16-17, y SANZ HERNANDO, *El jardín clásico en España...*, p. 87 y n. 21.

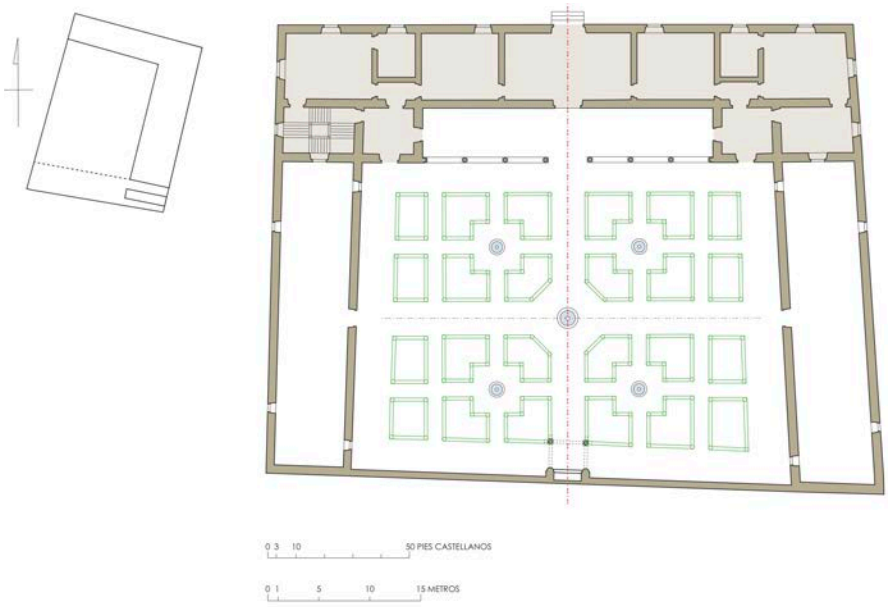
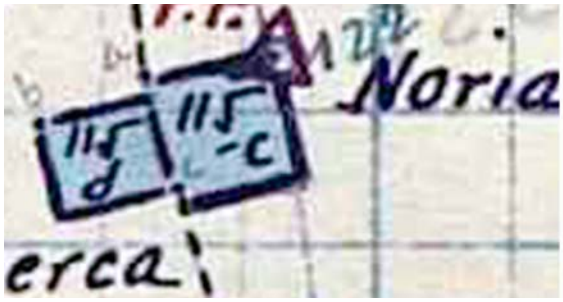


Fig. 198. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Restitución gráfica hipotética a partir del croquis de Covarrubias y del edificio conservado (elaboración propia, 2023-2024).

Frente a la casa se extendía el jardín cercado por muros con una superficie de 1540 m², a su vez rodeado a norte y poniente por el olivar, donde todavía se conserva la noria y su alberca aneja, situadas en el punto más alto de la parcela para derivar agua de riego a las partes necesarias; teniendo en cuenta que la explotación olivarera tradicional sería de secano, el abastecimiento hídrico se destinaría al mantenimiento del jardín, con un desnivel de dos metros respecto de la altura de la alberca (figs. 199-200).





Figs. 199 y 200. Casa-palacio de Diego López de Ayala en Casasbuenas. Noria y alberca en el olivar cartografiadas en 1943 (AHPTO, 45631-P-11 fragmento) y en su estado actual (Fototeca del IGN, PNOA, 2021).

Casa-palacio del conde de Cifuentes en Barcience (*ca.* 1555-1576)

Barcience es un pequeño municipio de la provincia de Toledo situado a media legua de Torrijos, el lugar de nacimiento del arquitecto Alonso de Covarrubias al que el V conde de Cifuentes, Juan de Silva y Andrade, encargó el proyecto para su casa-palacio. Se trataba, sin duda, de una iniciativa plenamente renacentista frente al adusto carácter señorial del castillo de la centuria anterior que domina la población desde su altozano, a unos 700 m en línea recta del palacio (fig. 201).

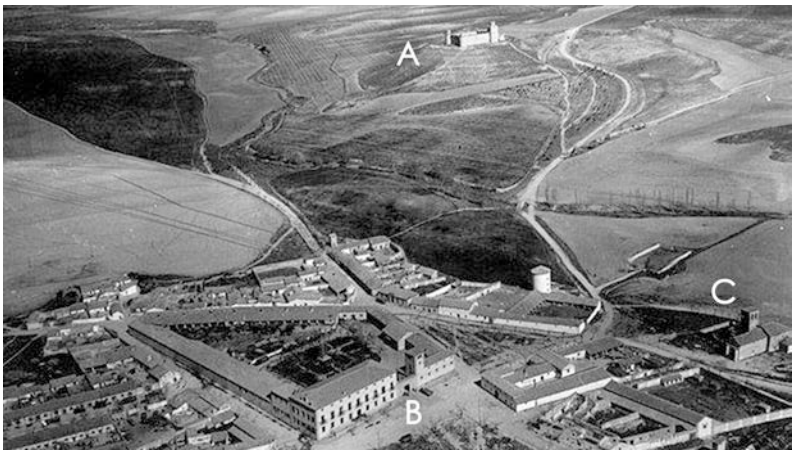


Fig. 201. Casa-palacio de Barcience. Fotografía aérea de la parcela en su entorno urbano, con el castillo en lo alto (A), el palacio en terreno llano (B) y la iglesia al este (C). Imagen de *ca.* 1936-1939 tomada de torrijosysucomarca.blogspot.com/.

Disponemos de escasísimas referencias históricas sobre esta propiedad residencial y de placer, apenas estudiada por Marías Franco en su tesis de 1979, aunque con aportación documental relevante por parte de este autor que, junto con diversa información adicional, permitirá restituir el aspecto primigenio del edificio[579].

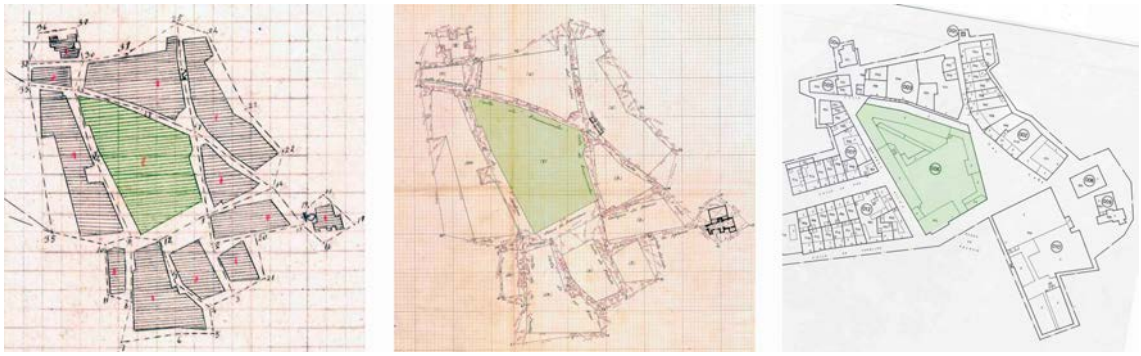
Fernando Marías consideraba esta casa-palacio como una obra ya desaparecida, a pesar de que la tradición popular la identifica en el notable edificio situado en medio del núcleo urbano histórico y a 150 m del pequeño templo mudéjar de la localidad, dedicado a Santa María la Blanca (coordenadas de la casa en 39º 58' 98,9'' N / 4º 14' 00,1'' W, a 408 m de altitud). La edificación hodierna, empero, muestra características constructivas propias de finales del siglo XIX o principios del XX en todas sus fachadas (figs. 202-203), de donde cabe inferir la ruina del edificio original en época incierta (¿entre mediados del siglo XVII y del XVIII?), pero sin perder las dimensiones de su planta por haberse conservado parte de los muros de carga junto con el terreno destinado a huertas y vergeles, todavía evocado en la toponimia viaria que lo rodea: así

[579] MARÍAS FRANCO, *La arquitectura...*, vol. IV, p. 152.

la calle del Palacio, la calle Jardines y la calle del Caño, posible indicio del abastecimiento hídrico del conjunto desde el arroyo Barcience, que discurre a corta distancia desde la falda del castillo. La escasa entidad del lugar, correspondiente a una población de 30 vecinos labradores y cinco hidalgos en la segunda mitad del siglo XVI, de 42 a mediados del XVIII y de 46 a mediados del XIX, con menos de 40 parcelas distribuidas en once manzanas, mantuvo su configuración urbana alrededor del palacio hasta las décadas finales de ese siglo (figs. 204 a 206), no mucho mayor en la evolución registrada a lo largo del siglo XX (figs. 207 a 209) y, desde luego, sin capacidad para localizar otro predio urbano para la casa-palacio del conde de Cifuentes.



Figs. 202 y 203. Casa-palacio de Barcience. Izquierda: vista del edificio desde el sur (Google Streetview, 2019). Derecha: vista desde el norte (foto de Francisco Miguel Merino Laguna, 2018, fragmento).



Figs. 204, 205 y 206. Evolución de la parcela en su entorno urbano entre 1881 y *ca.* 1966 (izquierda y centro: planos del IGE disponibles en la planoteca del IGN; derecha: planimetría del Ministerio de Hacienda, Servicio de Valoración Catastral; el color es nuestro).



Figs. 207, 208 y 209. Evolución de la parcela en su entorno urbano, iglesia parroquial incluida, entre 1945 y 1986 (fotogramas aéreos, Fototeca del IPCE; el color es nuestro).

La primera noticia sobre la construcción de la nueva residencia data de enero de 1555 y contiene las condiciones firmadas por Alonso de Covarrubias para labrar doce pilares de piedra cárdena de las canteras de la villa de Paredes (granito o quizá aplita)[580] destinados a la doble galería que se proyectaba para mudar o completar el «quarto que aora nuevamente se haze»[581]. Las piezas se nombran indistintamente como pilares o columnas, dispuestas en canónica superposición de órdenes –dórico en la planta baja, jónico en la alta– y basas con molduras igualmente «dóricas» (es decir, las intercambiables basas áticas o aticurgas, aptas para todos los órdenes). En la planta inferior, sus dimensiones totales habrían de ser de doce pies y medio de altura con algo menos de un pie y medio de diámetro para el fuste (3,47 x 0,47 m), y de diez pies de altura para la planta superior, con diámetro de un pie y cuarto (2,78 x 0,35 m). Los doce pilares o columnas se repartirían por mitad entre ambos niveles, lo que supone un total de siete vanos en cada uno.

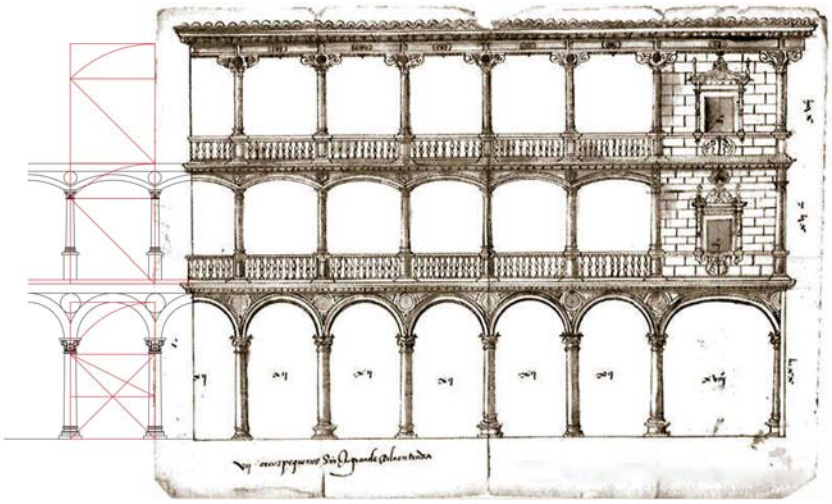


Fig. 210. Alzado de Alonso de Covarrubias para el Patio de Invierno del palacio arzobispal de Toledo, *ca.* 1541, con sus corredores de proporción áurea en planta baja y diagonea en las superiores (a la izquierda se añade trazado y proporciones de los vanos, elaboración propia, 2024).

[580] ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO (AHPT), Sección Protocolos Notariales, P. 1426, fol. 155, *Condiçiones como se an de hazer los doze pilares baxos y altos para el primer corredor que agora se a de labrar en la primera entrada del patio para que se pueda mudar el quarto que aora nuevamente se haze a la delantera de la casa de Barcience* (citado por MARÍAS FRANCO, *La arquitectura...*, vol. IV, CSIC, Madrid, 1986, p. 152 y n. 28, que transcribe erróneamente el nombre del cantero como Alonso de Aniñón, cuando consta como Antonio de Aniñón).

[581] Se trata de la localidad toledana de Paredes de Escalona, en la misma comarca de Torrijos y muy cercana al área de Cadalso de los Vidrios, donde también se documenta una importante industria de la cantería del granito desde el final de la Edad Media. La preferencia de Covarrubias por una piedra de grano fino podría referirse a las rocas aplíticas presentes en la veta de Almorox-Navamorcuende en la que se encuentra el municipio de Paredes.



Fig. 211. Montaje digital de la galería interior del palacio de Barcience a partir de fragmentos del proyecto de Alonso de Covarrubias para el Patio de Invierno de Toledo (elaboración propia, 2024).

En el documento no se especifica el tipo de cerramiento previsto para estos intercolumnios, aunque, considerando la evolución estilística de Covarrubias en esos años, probablemente se trataba de arcos y no de dinteles; en tal caso, otros diseños de Covarrubias como el del llamado Patio de Invierno del conjunto arzobispal de Toledo (*ca.* 1541-1544, fig. 210), ofrecen un posible patrón para la casa-palacio de Barcience, donde se voltearían arcos de medio punto en la planta baja y escarzanos o quizá carpaneles en la alta, según mostramos en el *collage* digital de la fig. 211.

Las especificaciones contenidas en el documento, junto con las constantes ya estudiadas sobre la casa de campo hispánica y la arquitectura civil de Covarrubias, permiten aventurar nuestras hipótesis gráficas de las figuras 212 y 213. En la primera se contempla una sola galería interior, coincidente con la interpretación de Fernando Marías; la segunda incluye dos galerías en fachadas opuestas, una al interior y otra hacia la calle, tomando en sentido literal el encabezamiento de las condiciones de 1555, referidas al «primer corredor que agora se a de labrar a la entrada del patio»[582], lo que permite suponer otro en distinta ubicación, quizá ideado como acceso desde el exterior, que en este caso iría precedido de un corral como el observado en los ejemplos de Santo Domingo, Cadalso de los Vidrios, etc.

[582] Con el término corredor se designaba el «paseo descubierto en la casa» y «el ámbito que está sobre el patio», es decir, la galería alta (*vid.* COVARRUBIAS OROZCO, Alonso de, *Tesoro de la lengua castellana...*, Madrid, 1611, voz corredor, fol. 242v), aunque en el documento de 1555 parece referirse al conjunto de galerías superpuestas: por tanto, el arquitecto Covarrubias habría proyectado una casa de placer con dos corredores en distinta ubicación, al menos uno de ellos –el del patio– elevado en dos alturas. En el *Diccionario de Autoridades*, t. II, RAE, Madrid, 1729, se define el término *sensu lato*, sin restringirlo a la galería superior: «Especie de galería cubierta o descubierta, que se hace en las casas al rededor, o en parte de los patios o jardines para tomar el Sol, o divertirse con las vistas que ofrece».

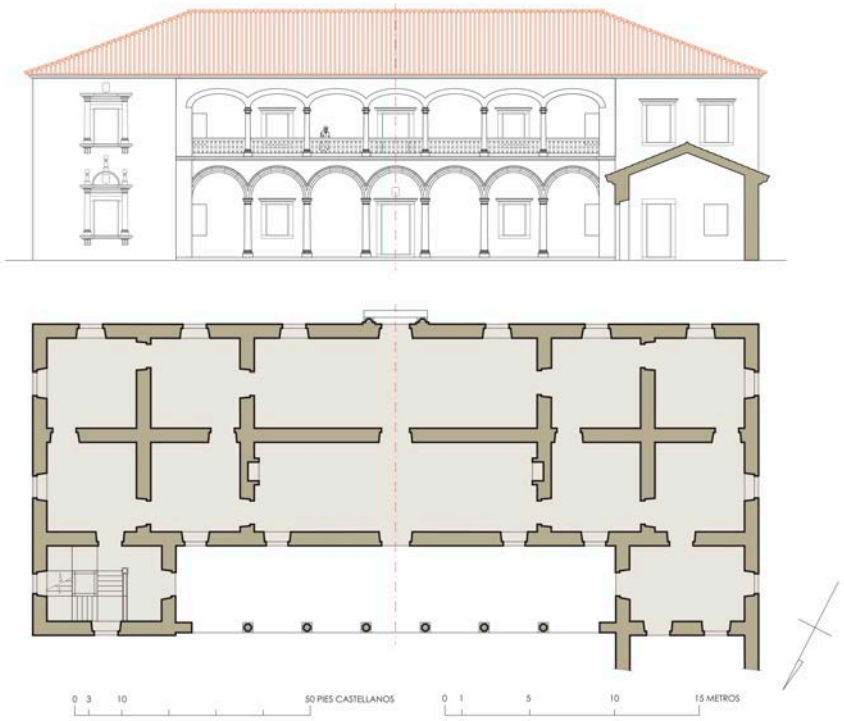


Fig. 212. Casa-palacio de Barcience. Recreación gráfica hipotética, en planta y alzado, a partir de la documentación conocida y de las dimensiones y modulación del edificio conservado, dentro de los parámetros comunes a otros ejemplos de la época (elaboración propia, 2024).

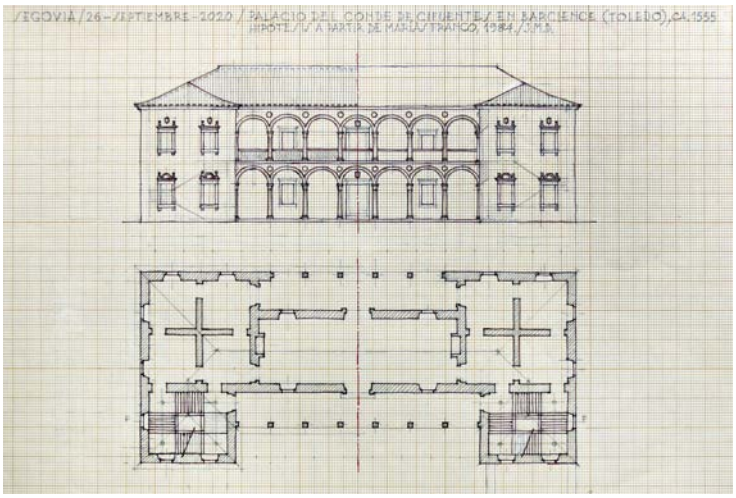


Fig. 213. Casa-palacio de Barcience. Una segunda interpretación gráfica del edificio con galerías en fachadas opuestas y cuerpos laterales avanzados, entre otras diferencias, conforme a las constantes reconocidas en obras coetáneas (elaboración propia, 2020).

En cualquier caso, los datos métricos de 1555 ayudan a dimensionar la edificación a la que pertenecen: si el módulo del intercolumnio entre ejes se ajustaba a los once pies correspondientes a un cuadrado de altura equivalente a la suma de la basa y el fuste, dejando libre el capitel (como en el citado Patio de Invierno, de proporciones áurea y diagonea, fig. 210 anterior), los corredores alcanzarían 77 pies de

longitud (21,40 m) entre sendos cuerpos macizos laterales, destinados a garantizar el contrarresto y a alojar el hueco de escaleras y otras dependencias, que se adaptarían a las dimensiones y modulación propias de los forjados de carpintería expresamente mencionados en el documento. Trasladando estas condiciones a las magnitudes del actual palacio de Barcience (de 42,50 x 18,50 m, según medición catastral de *ca.* 1966), se comprueba su compatibilidad bajo un módulo de 22 pies de lado (6,11 m) en proporción tres a siete (fig. 214).

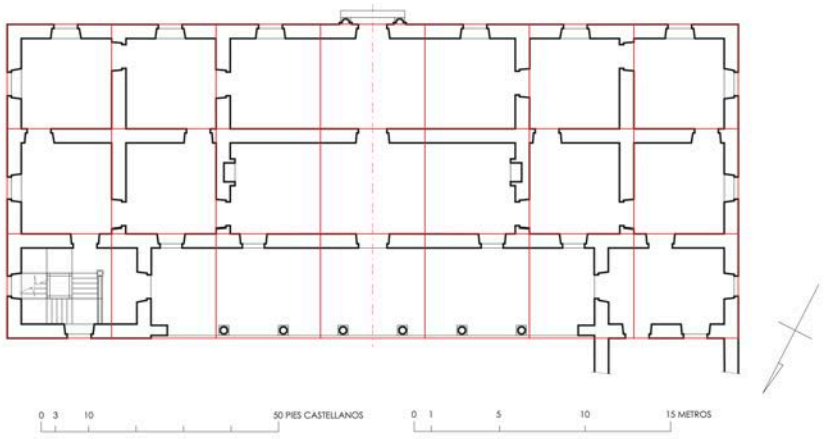


Fig. 214. Casa-palacio de Barcience. Modulación en planta a base de 21 módulos cuadrados de 22 pies castellanos de lado (elaboración propia, 2024).

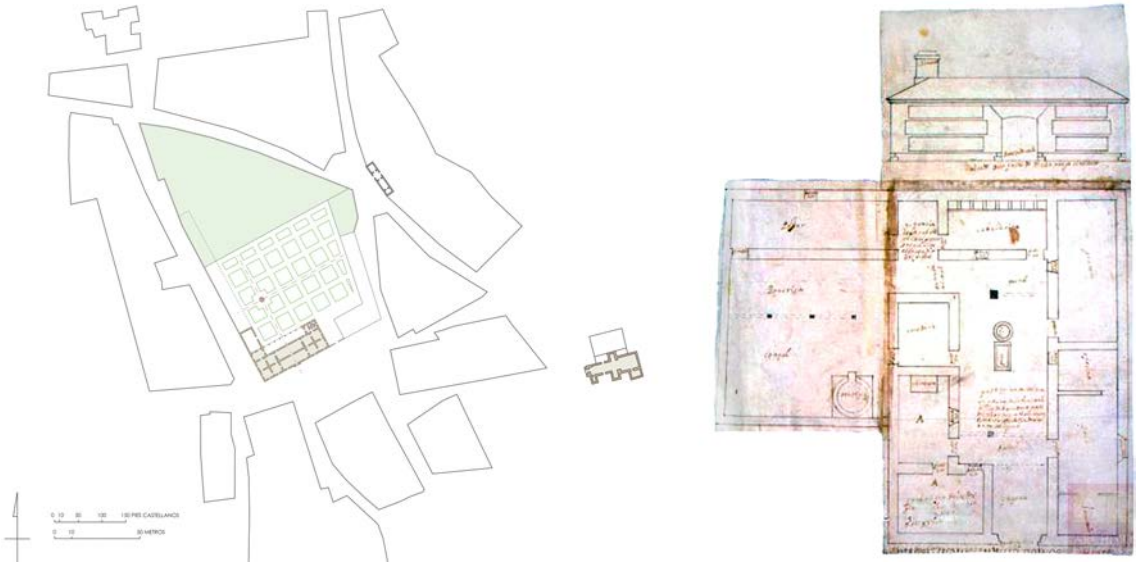
En cuanto a la ejecución de los soportes proyectados, fue asumida inicialmente por el cantero toledano Antonio de Aniñón en enero de 1555, aunque semanas después, en siete de febrero, ofrecía postura más ventajosa el maestro cantero Martín de Garnica, mejorada por el primer postor tres días más tarde[583]. La obra debió de evolucionar con lentitud o con interrupciones debidas al fallecimiento del promotor en 1556 (aunque proseguida por el VI conde), de Aniñón en 1565 y de Covarrubias en 1570, pues en febrero de 1576, de acuerdo con las *Relaciones topográficas* ordenadas por Felipe II (respuesta al ítem nº 36), el palacio todavía se consideraba inacabado: «dixeron que no hay nada en esta villa de lo contenido en el dicho capitulo, sino es la dicha fortaleza, y una casa por acabar, que es del dicho conde de Cifuentes»[584].

[583] AHPT, P. 1426, fol. 155v y 156r.

[584] *Vid.* VIÑAS Y MEY, Carmelo, y PAZ REMOLAR, Ramón, *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*, Instituto Balmes de Sociología / Instituto Juan Sebastián Elcano de Geografía, CSIC, Madrid, 1963, pp. 110 a 116 (p. 113), correspondientes a la transcripción de los fols. 252r a 255v, t. I, del documento original custodiado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (se conserva un resumen en el t. VII, fol. 44). El acta de respuesta al interrogatorio real lleva fecha del 20 de febrero de 1576, ante el escribano Alonso Montes.

La apertura de la doble galería hacia un patio abierto y a un terreno anejo de perímetro irregular, permite suponer la existencia de un jardín de cuadros frente a la casa y de una o varias huertas en el resto de la parcela, cercada enteramente por tapias de mampostería y por edificaciones auxiliares de menor entidad destinadas a alojar los almacenes de grano y paja, la bodega, las caballerizas y hasta una fragua y un molino de aceite (hipótesis gráfica del conjunto en fig. 215).

Se conoce un segundo proyecto arquitectónico en Barcience (fig. 216), esta vez promovido por el duque de Pastrana para construir una casa de labor, que podría corresponder a una parte de las dependencias de servicio mencionadas, pues incluye pesebres, abrevaderos, etc.; lamentablemente, el documento carece de autoría, localización precisa y fecha, si bien Marías Franco asegura que la iniciativa se produjo en la segunda mitad del siglo XVI. La datación, en todo caso, no podría ser anterior a 1613, cuando Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana, obtuvo la tenuta del estado de Barcience por concesión del Consejo de Castilla en el contexto de un largo pleito familiar[585].



Figs. 215 y 216. Casa-palacio de Barcience. Izquierda: localización del conjunto en su entorno urbano (elaboración propia, 2024, a partir del plano del IGE / IGN levantado en1881). Derecha: planta y alzado de la casa de labor promovida por el duque de Pastrana cuya ubicación podría coincidir con al ángulo más oriental de la parcela (AHN, Nobleza, Osuna, CP 11, D. 19, sin fecha).

[585] AHN, Sección Nobleza, Fondo Osuna, Mapas y Planos, CP 11, D. 19, *Planta y patio de la casa que se ha de labrar en la villa de Barcience que es del duque de Pastrana* (*vid.* MARÍAS FRANCO, *La arquitectura...*, p. 152). Acerca de la sucesión del mayorazgo de Cifuentes en la Casa Ducal de Pastrana y del pleito que promovieron los aspirantes, *vid.* SERRANO RODRÍGUEZ, Eugenio, «Los Silva y el condado de Cifuentes: auge y disgregación de un patrimonio nobiliario (siglos XIV-XVIII)», en *Tiempos modernos*, nº 41, diciembre de 2020, pp. 92 a 119.

Desde que el edificio entró en el patrimonio del ducado de Pastrana, sus vicisitudes se conocen de forma un tanto imprecisa. En 1753, con motivo del interrogatorio para el Catastro del marqués de la Ensenada, se hacía constar que la villa pertenecía a la Casa del Infantado en la que se integraba el ducado alcarreño y, por tanto, el antiguo mayorazgo de Cifuentes, pero sólo se especificaba la existencia del castillo y no de la casa-palacio, posible indicio de que se había arruinado[586]. A mediados del siglo XIX se mantenía en poder del ducado de Pastrana, cuyo XII titular entre 1852 y 1886, Manuel Álvarez de Toledo y Lesparre Salm-Salm y Silva, donó a la Iglesia sus bienes de Barcience, castillo y palacio entre ellos, en algún momento del papado de León XIII entre 1878 y 1886. A su vez, en 1901, la Iglesia vendió el palacio al empresario bilbaíno Manuel de Taramona y Díaz de Entresotos, fallecido en 1933, que sería quien lo reconstruyera con el aspecto actual; tres años después seguía en propiedad de la misma familia, cuando lo habitaba un hermano del anterior, el ex-senador Arturo Taramona, fallecido al año siguiente. En fecha desconocida entre 1937 y 1967 lo adquirió el empresario Cirilo Calderón Pérez, ya entonces propietario del castillo, quien ponía la casa-palacio a disposición del dictador Franco y sus ministros cuando acudían de cacería a los cotos de Barcience, según comentarios de personas que lo conocieron antes del estado de ruina en el que se encuentra[587].

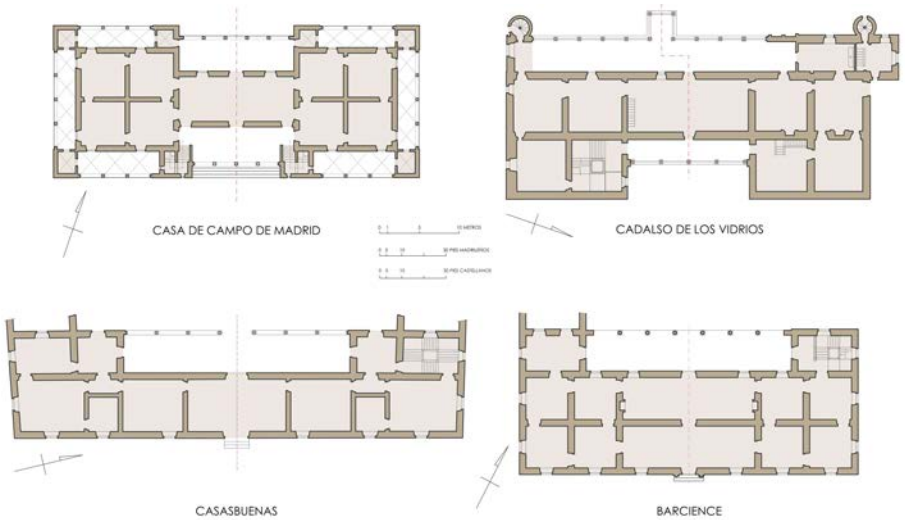


Fig. 217. Casas de placer en la órbita estilística de Alonso de Covarrubias. Los cuatro casos responden al mismo esquema de proporciones alargadas, con galerías entre cuerpos macizos laterales (elaboración propia, 2024, con las cuatro plantas a la misma escala).

[586] AGS, Catastro del marqués de la Ensenada, *Respuestas generales de la villa de Barcience*, Barcience, 8 de enero de 1752.

[587] Testimonios dispersos consultados en sitios web relacionados con el municipio o su comarca, de variable fiabilidad, como www.redjaen.es/francis/?m=c&o=239675, https://www.foro-ciudad.com/ o torrijosysucomarca.blogspot.com/ (publicados en febrero de 2012 y diciembre de 2013).

Si nuestra hipótesis gráfica coincide con el verdadero aspecto de esta casa-palacio, su esquema compositivo ofrece semejanzas evidentes con otras obras proyectadas por Alonso de Covarrubias o reconocidas en su órbita estilística, como la Casa de Campo de Madrid en su primera etapa (anterior a 1520), el palacio-villa de Cadalso de los Vidrios (anterior a 1534), y la residencia de Casasbuenas (*ca.* 1550-1552), según mostramos en la fig. 217 de forma conjunta[588].

En los cuatro casos la residencia se ajusta a un rectángulo de parecidas dimensiones, proporciones, modulación y número de crujías (más oblongo en el ejemplo de Casasbuenas por faltar la tercera crujía, precisamente); disponen de galerías de dos alturas entre cuerpos macizos laterales, alojadas preferentemente en una o ambas fachadas mayores (con máxima apertura en la Casa de Campo de Madrid al ocupar sus cuatro frentes); incluyen muretes cruciformes en la distribución de los cuerpos laterales (muy alterada en Casasbuenas); y alojan el hueco de escaleras en posición similar respecto de las galerías. Buena parte de estos rasgos son comunes a la casa de recreo hispánica que venimos estudiando, ya plenamente desarrollada en la transición del siglo XV al XVI con obras tan características como el palacio rural de Mancera de Abajo (*ca.* 1498-1502) y el *alcázar* de Diego Colón en La Española (*ca.* 1510-1514), entendidos como «quarto de casa» destinado al placer más que a las funciones representativas. Es evidente que Covarrubias conocía el modelo y supo aportar interesantes variaciones a lo largo de tres décadas.

Aportaciones de carácter clasicista al conjunto de recreo de Cadalso (*ca.* 1556-1615)

La formalización del aterrazamiento y los tramos de escaleras que conectan los diferentes niveles, incluidas las que se adosan al estanque, es muy distinta del carácter plateresco del edificio y sus anejos o de las formas retardatarias del estanque, de acuerdo con Souto Alonso, que advierte cierta inercia respecto de la obra original de Covarrubias. Desde luego, los plintos con remate de bola que jalonan el muro de la segunda terraza, su larguísimo asiento corrido y las placas o fajas que animan los paramentos de los diferentes tramos de escaleras (figs. 218-219), se alejan del arte del maestro de Torrijos tanto como se aproximan a las formas escurialenses iniciadas por Juan Bautista de Toledo desde 1561-1567, proseguidas por Juan de Herrera hasta 1586 y todavía vigentes en las primeras décadas del siglo XVII a través de maestros reales como Francisco de Mora o de ámbito local como Pedro de Brizuela, activo en Segovia y su entorno, por ejemplo. Precisamente son los mencionados plintos las piezas en las

[588] Como vimos, se puede añadir a estos ejemplos el de la galería arzobispal de Alcalá de Henares, construida *ca.* 1534.

que mejor se aprecian las diferencias entre la segunda fase covarrubiana y la clasicista: frente a la talla un tanto torpe y poco decidida de los plintos y pináculos del estanque, semejantes a las formas observadas en la escalera residual de La Fresneda (*vid.* subapartado 3.2.4), destacan por su limpia geometría los numerosos plintos de filiación herreriana (fig. 220 C y D), prueba de que se produjo una intervención a finales del siglo XVI o primeros años del XVII.





Figs. 218 y 219. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Comunicación de escaleras entre las terrazas. Izquierda: escaleras simétricas de doble tiro entre la huerta y el parque (fotos de María Ramírez de Arellano Torrico, 2014, y José Muñoz Domínguez, 1995).

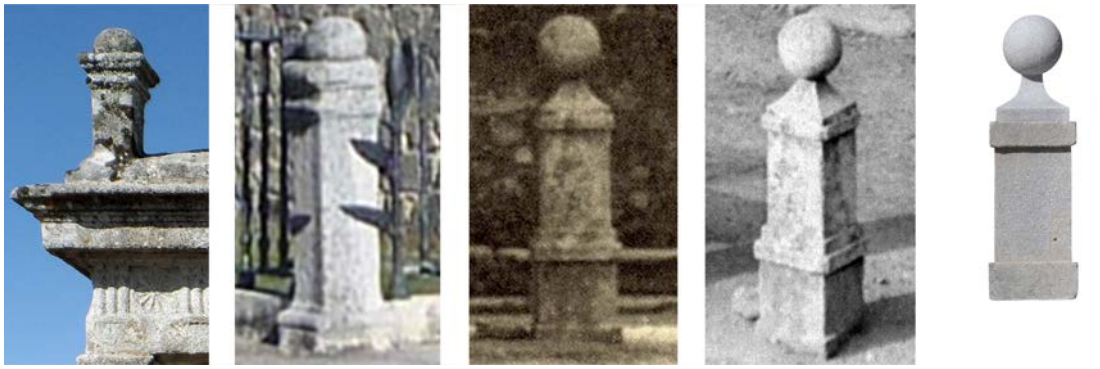
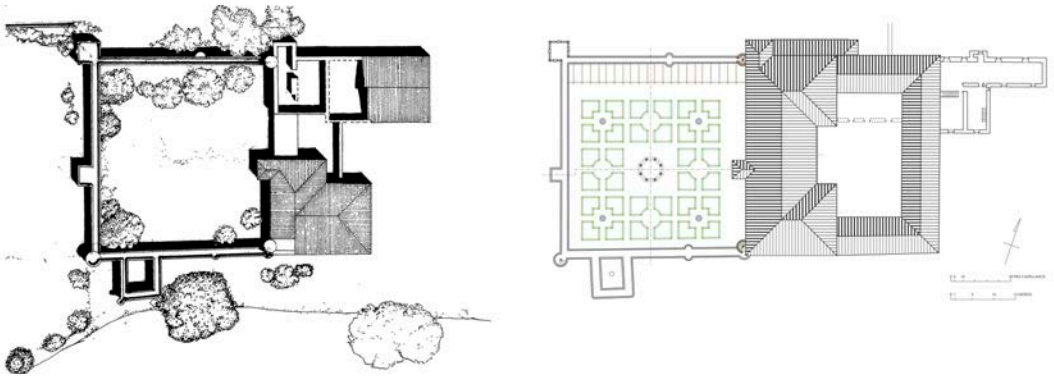


Fig. 220 (ABCDE). Pedestales con remates esféricos en la villa de placer de Cadalso de los Vidrios. Imágenes 1 y 2: piezas localizadas en el estanque, segunda etapa covarrubiana (fotos de María Ramírez de Arellano Torrico, 2014, y de José Alejandro de la Orden, 2012, respectivamente). Imágenes 3 y 4: pedestales con bolas de tipo herreriano correspondientes a la coronación del muro con asientos (fondo Muguruza, *ca.* 1924, y Wunderlich, *ca.* 1922-1936, IPCE). Imagen 5: pedestal con bola herreriana en la Casa de la Moneda de Segovia, obra de Juan de Herrera *ca.* 1583-1588 (foto de José Muñoz Domínguez, 2017).

También podría datarse en esta etapa la Sala Verde, con su docena de nichos para alojar esculturas, y el Jardín del Norte, presidido por la pequeña gruta o ninfeo, así como la ordenación del parque a partir de muros y escaleras hasta el estanque, con las correspondientes calles longitudinales y transversales.

El conjunto de recreo de Cadalso hasta su reconocimiento patrimonial (*ca.* 1615-1931)

En páginas anteriores hemos estudiado las dos fases renacentistas de la etapa fundacional y las obras de la órbita covarrubiana con las que cabe relacionar este espléndido conjunto de placer. Las etapas posteriores tampoco se han podido documentar con el detalle que el caso merece, pero se dispone de suficientes testimonios como para conocer su evolución y el proceso de degradación y pérdida que desembocaron en el menguado estado actual (figs. 221-222).



Figs. 221 y 222. Pérdidas patrimoniales en la casa-palacio de Cadalso. Izquierda: áreas residenciales cubiertas y descubiertas conservadas en 1989 (Archivo de la Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura). Derecha: hipótesis del estado original del edificio en la primera mitad del siglo XVI (elaboración propia, 2024).

Del siglo XVII apenas se cuenta con otro testimonio que el interesante apeo y deslinde de tierras de 1691-1693, ya citado, y hay que esperar a las primeras décadas del XVIII para espigar nueva información documental. Gracias al inventario de 1726 se tiene noticia no sólo de las obras de arte que albergaba entonces el palacio, sino de algunas de las estancias en las que se encontraban esas obras, lo que contribuye a completar el conocimiento de un edificio tan fragmentado. El inventario pasa revista sobre una docena de habitaciones: el «tocador o gabinete de verano de mi señora», la «antecamara donde comen los señores», el «quarto del marques mi señor», el «salon grande», el «corredor que mira al patio», el «quarto del marques que mira a la fuente», la «pieza donde comen los señores» (¿la misma que la antecámara?), la «galeria grande que mira al jardin», el «quarto que mira a la dicha galeria [del jardín]», el «oratorio» con su nicho, la «galeria verde» y el «gabinete»[589]. La relación es incompleta, pues sólo

[589] El documento se encuentra en AHN, Sección Clero, San Francisco de Sales (Salesas), *Inventario del palacio del marqués de Villena*, Madrid, 10 de julio de 1726, ante Eugenio Martínez Noguerol, escribano real (transcripción publicada por C. DE P. (CONDE DE POLENTINOS), «Las pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXXII, Madrid, diciembre de 1924, pp. 273 a 276).

se consignan doce de las veintiocho estancias que compondrían la parte residencial del palacio, incluidos el vestíbulo porticado y las galerías, pero aportan información muy precisa sobre algunos extremos no bien aclarados, como la existencia de un corredor hacia el patio, de menor longitud, diferenciado de la conocida galería grande, abierta hacia el jardín; también se reconocen sectores independientes o cuartos para cada cónyuge, otros para el verano (al norte) y la dotación de una capilla privada; la fuente a la que se alude pudiera ser la de época gótica que se conserva en la Plaza de los Álamos, a 35 m de la fachada meridional del palacio y, desde luego, visible desde el «quarto del marques». En cuanto a las obras de arte inventariadas, se contabiliza un total de 141, de las cuales 114 eran pinturas: 49 retratos, 45 paisajes, ocho «grupos» de asunto indeterminado, seis naturalezas muertas, cuatro obras sobre los cuatro elementos y sólo dos de temática religiosa, situadas en el oratorio; otras catorce piezas eran esculturas, doce de ellas labradas en alabastro y alojadas en los nichos de yeso de la «galeria verde», así llamada porque sus paredes –suponemos– estarían decoradas con pinturas de motivos vegetales, equivalente de otras salas verdes del Renacimiento[590]; las piezas restantes eran doce mapas y la cruz del oratorio. Los planos de Ventura Rodríguez, fechados en 12 de marzo de 1777, constituyen el mejor complemento gráfico y escrito a la relación de estancias del inventario por cuanto permiten constatar la permanencia de buena parte de ellas pasados cincuenta años.

En 1752, con motivo del interrogatorio general para el Catastro del marqués de la Ensenada[591], se registra nueva información sobre los jardines del palacio, en este caso acerca del personal encargado de su mantenimiento. Entre los vecinos asalariados de la XII marquesa de Villena, María Luisa Centurión y Velasco, consta el nombre y retribución de quienes ocupaban tales cargos y oficios: el «intendente de los jardines de dicha señora en esta villa» Francisco León, el «jardinero de dichos jardines» Francisco López y el «ayudante de jardinero» Juan Escribano. Además, se anota el vínculo laboral de José Romo en calidad de «guarda de la Dehesa de la Casa del Monte propia de dicha Excelentísima Señora» y, sin especificar tal relación, el nombre de José Sánchez de Luis, «de ejercicio hortelano». Es probable que todos ellos, salvo quizá el

[590] Se pueden citar aquí la «sala verde» del palacio de Aranjuez, galería occidental en el «quarto baxo» del palacio de Felipe II, y la del mismo nombre en el palacio ducal de Béjar, asociada a una pequeña *loggia* llamada «Corredor de la Yedra» desde 1567, cuando la proyectó el maestro Pedro de Marquina con orientación norte sobre una huerta, como en Cadalso.

[591] AGS, Catastro del marqués de la Ensenada, *Respuestas generales de la villa de Cadahalso*, Cadalso de los Vidrios, 6 de junio de 1752, fols. 420r a 431v. En el documento sólo aparecen referencias a la marquesa y no al titular de sangre de aquel estado, Felipe López Pacheco y de la Cueva, casado con María Luisa Centurión dos años antes.

intendente, tuvieran a su cargo varios aprendices o que desempeñaran su trabajo de forma solidaria con el núcleo familiar, con lo que el cuidado de los jardines, huertas y arboledas del conjunto de Cadalso estaría garantizado. El cargo de intendente sería equiparable al de alcaide que se documenta para El Bosque de Béjar en las mismas fechas, aunque en Cadalso podría tener un carácter menos protocolario y más profesional: alguien verdaderamente entendido en materia de jardines, capaz de tomar decisiones en cuanto a su diseño y mantenimiento más allá de la organización del trabajo, la provisión de personal, herramientas o materiales y la reposición estacional de plantas.



Fig. 223. Localización aproximada, en tono rojizo, del convento de franciscanos descalzos de Cadalso de los Vidrios, *ca.* 1562-1846 (elaboración propia, 2024, sobre fotograma aéreo de 1946; el color es nuestro).

Además de estos datos, el Catasatro de Ensenada registra la continuidad del convento de franciscanos descalzos de Nuestra Señora de los Ángeles, fundación del duque de Escalona de 1562 (bajo la advocación inicial de San Juan Bautista) a la que se destinó una parte de los terrenos de la villa de placer, y que todavía habitaban dieciocho frailes después de doscientos años: considerando que aquel cenobio extramuros distaba 400 pasos de una población todavía amurallada, los 333 metros equivalentes permiten situarlo junto al ángulo noroeste del recinto arbolado (fig. 223), hoy calle del Calvario en su tramo más distante, ocupando un espacio destinado originalmente a bosque[592].

[592] A excepción de Box María-Cospedal, que lo sitúa al este del palacio y en su misma manzana, diversos estudiosos y eruditos locales vienen localizando el convento en la parte que acabamos de indicar, donde también ubican el mirador con asientos de piedra denominado «las sillas» debido a una interpretación errónea del texto publicado por Pascual Madoz en 1848. En nuestra opinión, tales «sillas» hacen referencia al largo asiento corrido de la segunda terraza del conjunto, espléndido remate para el muro de casi 200 m de longitud que se extiende desde la trasera del palacio hasta el sector NW del recinto.

Entre 1776 y 1778, la residencia de Cadalso y sus jardines se pusieron al servicio del infante Luis de Borbón y Farnesio, hermano del rey Carlos III, como respuesta de la Corona a su matrimonio morganático con María Teresa de Vallabriga. Para acomodar al infante, familia y servicio se requirió la intervención del arquitecto Ventura Rodríguez, autor de los planos de 1777 que ya hemos analizado[593]. En 22 de mayo de ese mismo año nació allí el primogénito del matrimonio, Luis María de Borbón y Vallabriga (figs. 224 a 226).



Figs. 224, 225 y 226. Los borbones en Cadalso. Izquierda: Luis Antonio de Borbón (retrato de Anton Rafael Mengs). Centro: María Teresa de Vallabriga (retrato de Francisco de Goya). Derecha: el infante Luis María de Borbón y Vallabriga, nacido en Cadalso (retrato de Gregorio Ferro). Wikimedia Commons.

Las reformas planteadas por Ventura Rodríguez no se llevaron a efecto debido al traslado de la familia, en 1778, hasta la cercana localidad de Arenas de San Pedro (Ávila), donde el mismo arquitecto proyectaría el palacio de La Mosquera un año después. De finales del mismo siglo, 1787, se conservan las respuestas al cuestionario del cardenal Lorenzana, en las que se describen los espacios que componían el conjunto residencial de Cadalso. El edificio no mereció la atención de su descriptor, pues «es en forma de una casa de campo, por no tener cubierto, ni su portada es de palacio»[594], a diferencia del interés de los espacios exteriores:

[593] Recordemos que este arquitecto había diseñado para el infante el palacio y los jardines de Boadilla del Monte (1763-1765), residencia oficial que hubo de abandonar en 1776, tras la promulgación de la Pragmática Sanción y el destierro decretado por el rey.

[594] *Vid.* MARTÍN GALÁN, Manuel, y SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, *Ejecución de transcripciones literales de los manuscritos de las respuestas al cuestionario del cardenal Lorenzana, de los resúmenes de Tomás López, acerca de los términos de la actual provincia de Madrid*, Diputación de Madrid, Madrid, 1984, pp. 129-130. Las dimensiones del ándito y del estanque registradas en este documento, si se toman como interiores, coinciden plenamente con las conservadas.

> *Tiene unos jardines admirables, con ocho cuadros o cuarteles de varios dibuxos de boxes y, alrededor de dicho jardín hay una famosa galería, cuya altura tendrá como diez y seis pies por la parte de adentro y el ancho como dos varas; es de piedra labrada, aunque antigua. Al pasar del dicho jardín se halla una huerta con calles espaciosas, seis cuarteles de varios árboles frutales de diversas y exquisitas frutas, así de invierno como de verano. En medio de ella, una plazuela, la que ocupa una taza hermosa que recibe las aguas de una fuente. Contiene dicha huerta un emparrado dilatado, cuyo fruto es regalado y, al acabar ésta, principian unos deleitables paseos que, cubiertos de unos ochocientos castaños de las Indias, sirven de recreo en el verano. Contiguo a estos paseos, se halla un estanque digno de toda consideración, por decir los arquitectos está en el aire; tiene bastante pesca, su profundidad es de 17 pies; de largo tiene por dentro ciento y ochenta pies; de ancho, ochenta y cinco. Y alrededor de él, una galería de la misma fábrica que la del jardín con dos cenadores hermosos.*[595]

Las primeras décadas del siglo XIX ofrecen nueva información sobre un conjunto de recreo que mantenía el esplendor de 1787. Así, las breves notas de Sebastián de Miñano de 1826 se refieren a un «palacio con buen jardín, propio de los condes de Miranda», y al convento de religiosos anejo[596]. Permanecía en el mismo estado dos décadas después, cuando se publicaba el *Diccionario* de Madoz, en cuya entrada de 1848, dedicada a Cadalso de los Vidrios, se consignaba el «magnífico palacio que en esta villa tiene el Excelentísimo señor duque de Frías» y su recinto de jardines:

> *... á 80 varas está el magnífico palacio [...], con hermosos jardines, espaciosas huertas y un grande estanque para su riego, que recibe las aguas por un famoso acueducto de lo alto de la sierra llamada Cadalso [...]; alrededor de este palacio, hay algunos álamos y unos asientos de piedra titulados las sillas, que dominan mas de 12 leguas*[597]

---

[595] *Ibidem*.

[596] MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de, *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal...*, t. II, imprenta de Pierart-Peralta, Madrid, 1826, pp. 248-249, voz Cadalso. El conjunto de Cadalso ya formaba parte de los bienes del ducado de Frías desde 1776, pero acabó integrado entre las propiedades de la condesa de Miranda en 1816, después de un largo pleito iniciado en 1798 por María de Carmen Josefa de Zúñiga y Fernández de Velasco, XIII condesa, tras el fallecimiento del último heredero de sangre del marquesado de Villena; suponemos que no llegó a constar como bien vinculado a ese mayorazgo y que, una vez fallecida la condesa en 1829, volvió al patrimonio del ducado de Frías durante la etapa del XIV duque, Bernardino Fernández de Velasco. Por otra parte, dada la estrecha relación de Miñano con el cardenal Lorenzana y con el infante Luis María de Borbón y Vallabriga, sorprende que la entrada sobre Cadalso en su mayor obra geográfica sea tan escueta.

[597] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. V, 1848, pp. 110-111, voz Cadalso de los Vidrios. El palacio no pasaría por su mejor momento, pues algunos años antes, en 1845, sus salones acogían el culto de la iglesia parroquial, destinada a usos de guerra por el Gobierno. También se actualiza en esta obra la información

La valiosa descripción de Fernández-Guerra de 1853, ampliamente citada en estas páginas, muestra un estado de conservación todavía viable, con necesidades de restauración que su propietario estaba dispuesto a satisfacer y, por tanto, lejos de la degradación que se produciría pocas décadas más tarde:

> *Acaso también estaba reservada una próxima ruina al palacio mismo, si no acudiera á remediarla prontamente el actual duque de Frías [...] y pronto volverá á ser este paraje, dulce y bien acondicionado asilo en los rigores del verano.*[598]

De hecho, en años próximos a estos testimonios se documentan daños en las puertas principales del palacio (1825) y el expolio de diversas piezas (1833), de acuerdo con lo publicado por Navascués Palacio, aunque en relación con una etapa posterior:

> *Dicho palacio, con muy interesantes jardines, [...] tras muchas vicisitudes llegó, en los años veinte de nuestro siglo, al conde de Romanones quien se llevó a su quinta de Buenavista, en la vega de Toledo sobre el Tajo, algunos elementos del palacio. De este modo parte del palacio de Cadalso, que en 1833 había sido «transferido» a Madrid, volvía desmembrado al ser de nuevo toledano.*[599]

Se iniciaba así un período de decadencia marcado por la venta y disgregación del conjunto en la penúltima década del siglo XIX que tuvo su peor desenlace en el incendio de 1917. En 23 de diciembre de 1880 se verificaba el acto de compraventa entre el XV duque de Frías, José María Bernardino Fernández de Velasco y Jaspe, con la mancomunidad de interesados, que adquirieron el palacio con sus terrenos de jardín y huerta junto con la tierra aneja denominada El Bosque, entre otras propiedades más distantes[600]. Menos de un año después se produjo la división del conjunto de parcelas adquiridas, la tala de los castaños de Indias de la huerta, ya centenarios, y del resto de la arboleda para aprovechamiento de leña y madera, el desmantelamiento de los

---

acerca del cenobio inmediato, el «exconvento de frailes del órden de San Francisco, descalzos, ya arruinado», que habría sido expropiado e incluso demolido en septiembre de 1846, según se asegura en el sitio web https://juancristobalescultor.es. En términos parecidos se expresaba ROSELL Y LÓPEZ, Cayetano, *Crónica General de España. Crónica de la provincia de Madrid*, Madrid, 1864-1866, p. 65 (manejamos la edición facsímil de Maxtor, Valladolid, 2002).

[598] FERNÁNDEZ-GUERRA, «Antiguallas...», p. 299.

[599] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «Mecenazgo y arquitectura en la Comunidad de Madrid», en AA. VV., *Arquitecturas 1987-1990, Comunidad de Madrid*, Madrid, 1990, pp. 19 a 26 (p. 25). Los daños causados en las puertas constan en AHN, Nobleza, Frías, C. 758, D. 35, *Autos sobre averiguación de las personas que habían causado destrozos en las puertas principales del palacio*, 1825.

[600] Los compradores fueron Diego Martos Salinas, Toribio García y Moreno, Ambrosio Álvarez Montes, Eusebio García y Álvarez y Julián Carlevaris y Carrillo (*vid.* https://juancristobalescultor.es).

jardines y, seguidamente, la subdivisión de las dependencias del edificio principal. Así lo ratificaba Felipe Baquero en 1903, cuando repetía buena parte de lo publicado por Fernández-Guerra medio siglo antes, pero incluyendo una puesta al día de lo expoliado desde 1880:

> *Sólo queda en pie el edificio [...] hoy dividido en pequeñas viviendas y tan estropeado, que sería costosísimo volverle á su primitivo estado. Además de hacer esto, los nuevos propietarios han destruido, obteniendo muy escasa utilidad, sus magníficos jardines y huerta, por aprovechar para leña y madera los hermosos castaños de indias, frutales y árboles de sombra.*[601]

Pero la pérdida definitiva de aquel patrimonio se produjo el siete de julio de 1917, cuando un feroz incendio devoró el palacio durante dos días y se extendió a otras viviendas inmediatas, dejando en la calle a cuarenta familias. Con el siniestro se perdieron todos los componentes estructurales y ornamentales de carpintería y las obras de arte todavía conservadas, pero también quedó en un estado muy precario parte de la fábrica de albañilería y cantería, singularmente las delicadas galerías de granito, como acreditaron diversos autores en los años siguientes al suceso[602].

En la reseña que se publicó tras la visita de la Sociedad Española de Excursiones, realizada a principios de junio de 1924, todavía se menciona el templete octogonal como pieza conservada *in situ*, aunque poco antes del traslado a su emplazamiento actual en El Encinar de la Parra, finca de la cercana localidad de Cenicientos:

> *En el centro del jardín se alza un lindo templete de forma octógona con columnas, desfigurado modernamente, y esparcidos y tirados por tierra por todo el espacio de lo que*

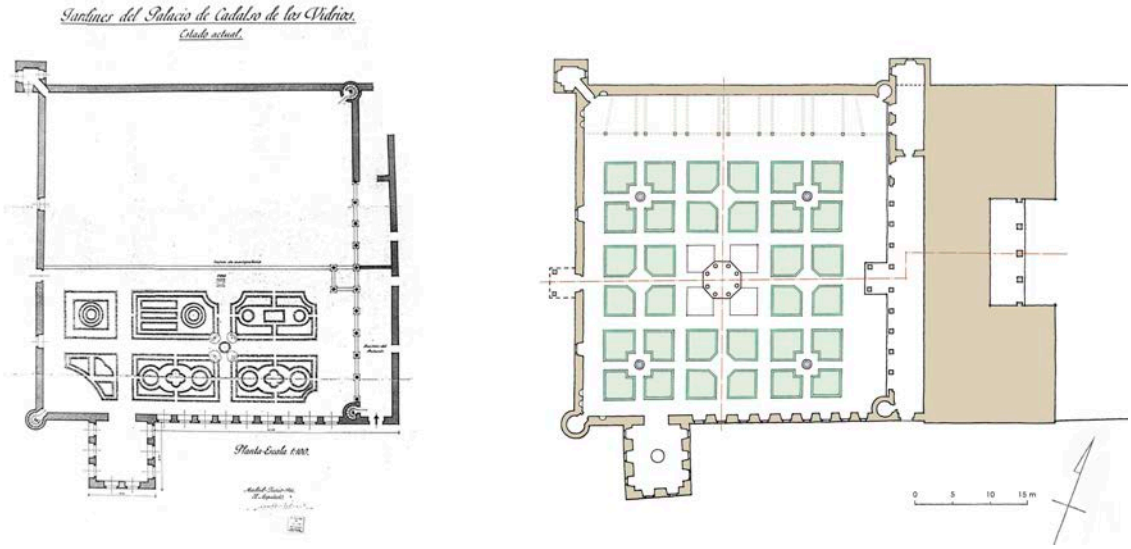
---

[601] BAQUERO, Felipe, «Cadalso de los Vidrios», en *Nuevo Mundo*, año X, nº 516, Madrid, 26 de noviembre de 1903, sin paginar (disponible en la Hemeroteca Digital de la BNE, https://hemerotecadigital.bne.es, consultado en 16 de abril de 2019). Dos años después. Palanco y Romero ofrecía la misma imagen decadente de un lugar expoliado y maltratado por sus nuevos propietarios (*vid.* PALANCO Y ROMERO, José, «Cadalso de los Vidrios», en *Revista contemporánea*, Madrid, 1905, pp. 182-183, disponible en la Hemeroteca Digital de la BNE, consultado en 16 de abril de 2019).

[602] El siniestro dejó registro hemerográfico y algunas interesantes valoraciones periodísticas, como las recogidas en el sitio web https://juancristobalescultor.es; entre ellas cabe destacar las de INSÚA, Alberto, «El palacio del condestable», en *La Voz*, 9 de Julio de 1925 (p. 1), y CONDE DE CASA-ROJAS (José de Rojas y Moreno), «Salvemos nuestro prestigio», en *La Época*, año 81, nº 27868, Madrid, 24 de abril de 1929 (p. 1), quien se lamenta de la destrucción causada por el fuego y la desidia, e incluso propone la declaración del bien como monumento nacional; menor interés ofrece la brevísima reseña de RODRÍGUEZ MARÍN, *Catálogo monumental...* (p. 399), frente a las sólidas consideraciones de Ortega y Rubio (1921) y Lampérez y Romea (1922), ya citados. Un rastreo exhaustivo de este incendio en la prensa de la época en el blog cadalsocaminodesantiago.blogspot.com.

sería esplendido jardín se ven blancos fustes y bien labrados capiteles de blanco mármol y una gran taza de fuente de forma cóncava que se encuentra arrinconada en un extremo.[603]

Las numerosas fotografías tomadas en esos años certifican el caótico estado de la villa y la proliferación de piezas descontextualizadas, listas para satisfacer los intereses de personajes de la época como el conde de Romanones. Como vimos, fue precisamente Romanones quien adquirió, entre otros fragmentos, la taza de la fuente para su cigarral de Buenavista y regaló la Mesa de los Pobres a Gregorio Marañón para el suyo; en esas fechas se trasladó un zócalo de azulejos renacentistas hasta la basílica madrileña de San Francisco el Grande, Capilla de San Bernardino, donde permanece. Fue en ese mismo contexto de deterioro y rapiña cuando el escultor Juan Cristóbal González Quesada conoció el palacio y se interesó por adquirirlo en dos fases (1931 y 1956) para proceder a una meritoria recuperación que, sólo con recursos propios, verdaderamente salvó una parte sustancial del edificio[604].



Figs. 227 y 228. Jardín cerrado del palacio de Cadalso. Izquierda: proyecto de González Valcárcel para la mitad meridional, 1944 (tomado de Sanz Hernando, 2007). Derecha: interpretación del mismo jardín en su primer estado conforme a la documentación disponible (croquis de elaboración propia, 2024).

También se dedicaron esfuerzos a los jardines: en 1944 se presentó el proyecto de José Manuel González Valcárcel para restaurar la mitad meridional, aunque más bien

[603] PÁRAMO DE PANTOJA, «Excursión...», p. 202.

[604] La visita tuvo lugar durante una excursión de intelectuales y artistas españoles en homenaje a Ramón Pérez de Ayala. El proceso de adquisición, restauración, reconstrucción y rehabilitación emprendido por Juan Cristóbal se expone con gran detalle y abundantes fotografías en el sitio web https://juancristobalescultor.es, al que remitimos.

se trataba de una recreación, a nuestro parecer un tanto apartada de los modelos renacentistas de su origen (figs. 227-228)[605].

Las aportaciones del cronista local Antonio Box datan de 1945, integradas en un texto diverso en el que se detectan errores de interpretación, fechas equivocadas y datos sin el debido refrendo documental. Si las afirmaciones de este autor son dignas de crédito, habría que imaginar una villa de recreo situada «En medio de un bosque cuajado de castaños, encinas, robles, nogales, tilos, pinos, álamos añosos, zarzas y enebros» en la que no faltaban jardines con «árboles, surtidores, estatuas y flores», un palacio con vistas distantes desde la galería y piezas interiores con rico mobiliario, artesonados y puertas de nogal tallado, «En los sótanos, las firmes bóvedas de piedra, y de época más moderna, varias galerías subterráneas de ladrillo en forma de medio cañón», todo ello acompañado de una heráldica erosionada con «blasones de los Velasco, Zúñiga, Pimentel...», y cuya propiedad había pasado de Antonio Carlevaris al escultor Juan Cristóbal, aunque otras partes pertenecían a Joaquín Colino y Saturnino Sánchez[606]. En 1954 fue derribada la galería norte del palacio y el correspondiente muro de carga para reutilizar los restos como material de obra, al parecer destinado a la construcción de cuadras y cochiqueras[607]. Un año después, el escultor decidió comprar las partes del edificio afectadas por este daño y proseguir en ellas su labor de recuperación, aunque sin llegar a reconstruir el muro trasero de la galería, sustituido por una inadecuada alineación de columnas tomadas de la planta alta.

La villa de recreo de Cadalso en el Patrimonio Histórico de España (desde 1931)

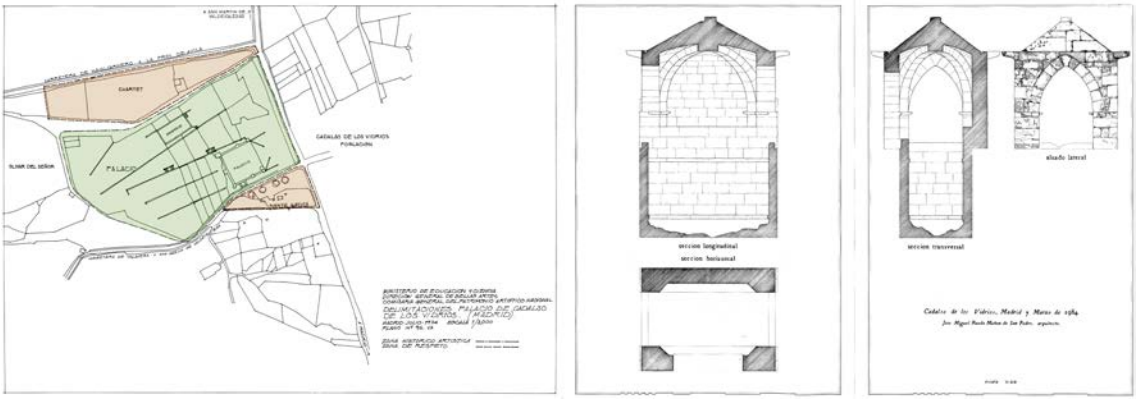
A pesar de las pérdidas patrimoniales reseñadas, el conjunto mantenía buena parte de su valor en torno a la fecha de declaración como Monumento Nacional en 1931, quizá estimulada por la propuesta del conde de Casa-Rojas dos años antes, cuando sugería tal reconocimiento gubernamental y hasta la expropiación de las piezas sustraídas, o bien por directa implicación de su nuevo propietario, Juan Cristóbal. Pero la salvaguardia de otras partes del conjunto y de su entorno más cercano hubo de

[605] GONZÁLEZ VALCÁRCEL, José Manuel, *Proyecto de restauración de los jardines del Palacio de Cadalso de los Vidrios (Madrid)*, para el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, signatura PI 1629/12, Madrid, 15 de agosto de 1944 (no hemos tenido acceso al expediente, depositado en el IPCE, aunque uno de sus planos fue publicado por Sanz Hernando en su tesis de 2007, p. 290).

[606] BOX MARÍA-COSPEDAL, Antonio, *Geografía Médica...*, pp. 109 a 116, 141 y 155. Entre las fechas erróneas indicadas por este autor hay que mencionar la de 1644 para el paso de propiedad a los duques de Frías (cuando se produjo en 1776), la de 1875 para la compraventa del palacio (en realidad, cinco años posterior) y la de 1916 para un incendio que se produjo en 1917.

[607] Así se publica en https://juancristobalescultor.es.

esperar varias décadas: en 1955 se verificó la protección de los jardines tras reconocerse las limitaciones del Decreto de 1931, justificándose una declaración adicional a la primera «por ser un ejemplar típico de los jardines españoles del siglo XVI, de traza italiana modificada en el XVIII y XIX al gusto neoclásico, y que conserva la totalidad de la arquitectura que la encuadraba»; en 1976 se acordó la declaración de todo el conjunto como Monumento Histórico-Artístico, incorporando una «zona de respeto» que incluye la fuente gótica situada frente al palacio (figs. 229-230); finalmente, la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, por su disposición adicional segunda, mantiene la vigencia de las declaraciones anteriores bajo la consideración de BIC-Monumento Histórico[608]. Los propietarios actuales, herederos de Juan Cristóbal, han emprendido una serie de costosas reformas que prosiguen la meritoria labor de recuperación acometida desde 1931 por el escultor almeriense, encaminadas ahora a reunir y exponer su obra como específico museo digno de su legado (fig. 231)[609].



Figs. 229 y 230. Protección patrimonial del conjunto de recreo de Cadalso. Izquierda: plano con las delimitaciones de la «Zona Histórico-Artística» (en tono verde) y «Zona de Respeto» (en tono sepia) correspondiente a la incoación de 1974, ratificada en la declaración de 1976 (Planoteca del IPCE; el color es nuestro). Derecha: planimetría de la Fuente de los Álamos, incluida en la declaración de 1976 (Planoteca del IPCE, sin fecha).

[608] Las referencias a todas estas declaraciones patrimoniales son las siguientes: declaración genérica por Decreto del 3 de junio de 1931 (*Gaceta de Madrid* del 4 de junio); protección complementaria de 1955, *Declaración de los jardines y palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, del 25 de febrero de 1955 (BOE del 24 de marzo); segunda protección complementaria de 1976, *Decreto 560/1976, de 26 de febrero, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el conjunto formado por los jardines colindantes al Palacio del Marqués de Villena y las terrazas, escaleras, estanque y fuente, en Cadalso de los Vidrios (Madrid)* (BOE del 25 de marzo); y Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español (LPHE).

- [609] Entre las obras promovidas por Juan Cristóbal González, hijo / nieto del escultor, destacamos la ejecución del proyecto de *Rehabilitación del Palacio del Marqués de Villena* (2011), redactado por los arquitectos Agustín Mateo y Mario Muelas para el estudio madrileño AUIA, Arquitectos Urbanistas e Ingenieros Asociados, SL.



Fig. 231. Obras de rehabilitación en el palacio de Cadalso entre 2013 y 2016 para el museo dedicado al escultor Juan Cristóbal (panorámica tomada del sitio web https://juancristobalescultor.es). En la imagen se observan las columnas de la galería superior trasladadas a un emplazamiento que en origen fue muro de carga de la planta baja.

Como recapitulación sobre lo expuesto acerca del conjunto de recreo de Cadalso, se reconoce aquí uno de los ejemplos más completos de villa hispánica, con una temprana implantación anterior a 1534 y campañas de obras sucesivas hasta finales del siglo XVI o principios del XVII. Cabe identificar una etapa de autoría o, como mínimo, de influencia covarrubiana con aportaciones en dos períodos poco distantes, otra etapa de carácter clasicista y una última de menor interés a la que se pueden asignar diversas transformaciones y dependencias agregadas (*vid.* figs. 232-233).

Las dos primeras etapas (*ca.* 1529-1556), de rasgos coincidentes con el arte de Alonso de Covarrubias, fueron sin duda las que mejor caracterizaron la obra, emprendida y concluida por Diego López Pacheco y Enríquez, III duque de Escalona. A la primera parte de este período (*ca.* 1529-1552) corresponderían la casa-palacio con sus galerías en ambas fachadas largas, el patio de servicio hacia el este y el jardín de cuadros cerrado por el llamativo recinto pseudo-castrense hacia el oeste, así como la huerta aneja y un primer estanque para el riego de plantaciones, todavía sin la regularidad formal que exhibe la pieza conservada. En una segunda parte de este período, hacia 1552-1556, coincidiendo con una evolución estilística de Covarrubias más alejada del lenguaje plateresco, se formalizaría el estanque como pieza de carácter no sólo funcional, sino también lúdico a modo de paseadero y mirador, y se añadiría el cenador central del jardín reservado, posiblemente en el mismo emplazamiento que ocupaba uno de los nueve cuadros de setos originales.

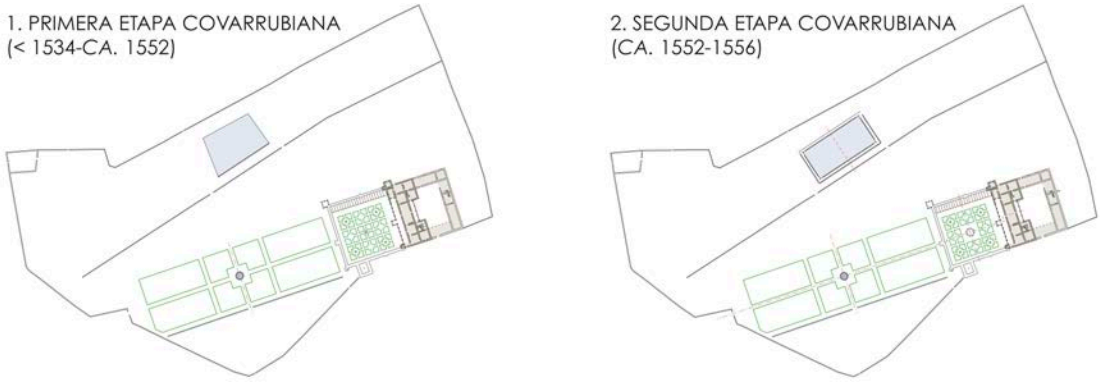


Fig. 232. Hipótesis sobre la evolución del conjunto de recreo del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios en sus dos primeras etapas (elaboración propia, 2024).

La tercera etapa (*ca.* 1574-1615), correspondiente al período de Juan Gaspar Fernández Pacheco, V duque de Escalona, coincidiría con la consolidación del lenguaje clasicista impulsado desde las obras reales a partir 1561-1567; en Cadalso, la huella de esta arquitectura es evidente en los numerosos pedestales con remate de bola que jalonan el muro de la segunda terraza[610], en su largo asiento corrido y en las sencillas fajas que animan los paramentos de los tramos de escalera asociados.

La cuarta y última etapa (1615-1777) no presenta elementos definitorios y se caracterizaría por la agregación de diversas dependencias en torno al patio de servicio y hacia levante, de acuerdo con lo documentado en la planimetría trazada por Ventura Rodríguez. Dentro de esta etapa cabe destacar la importancia de los bosquetes del parque y una probable renovación jardinera de influencia francesa, por ahora de trazado desconocido.

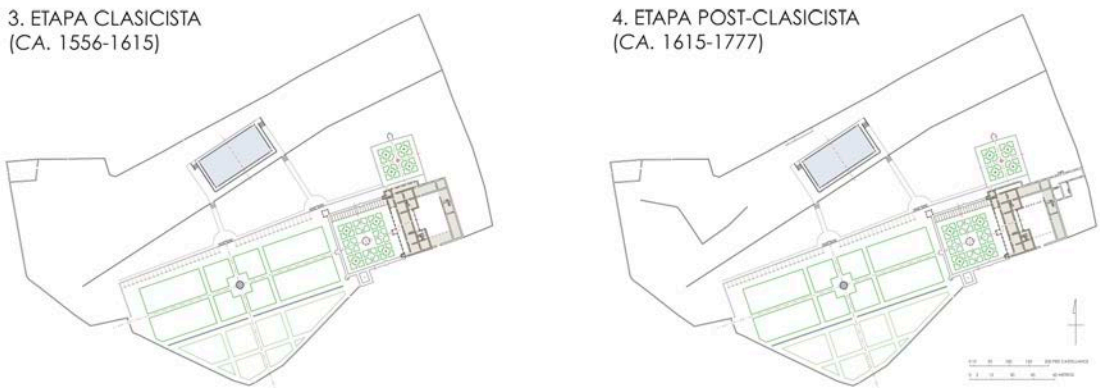
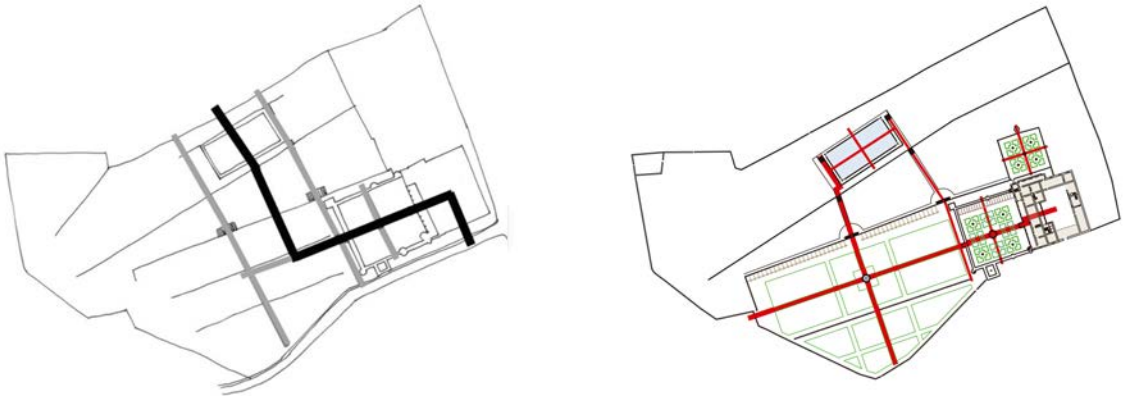


Fig. 233. Hipótesis sobre la evolución del conjunto de recreo del duque de Escalona en Cadalso de los Vidrios en su tercera y cuarta etapa (elaboración propia, 2024).

[610] En rigor, las mal llamadas bolas herrerianas, tan frecuentes en la arquitectura regia de la época, deberían nombrarse como *bolas toledanas*, por ser Juan Bautista de Toledo su verdadero introductor en España a partir de diseños publicados en el tratado de Serlio.

Considerada esta evolución en el tiempo, la obra de Cadalso tuvo un origen y un desarrollo análogo al de otros ejemplos de villa en terrazas, como El Bosque de Béjar, en el que también se reconoce una etapa fundacional dentro de los parámetros de la villa hispánica madura (primeras décadas del siglo XVI), caracterizada por la disposición en «U» o en «H» del edificio con sus galerías, el acompañamiento de espacios de jardín y huerta todavía sin aterrazar, y la sucesiva incorporación (en la segunda mitad del siglo) de espacios ya estructurados en terrazas, de estanques de recreo y mayor apertura visual hacia el paisaje. La ausencia de un proyecto unitario impide valorar la composición del conjunto cadalseño por su resultado final, fruto de iniciativas de distinta época, signo y comitente, de modo que los reconocibles quiebros en los ejes de acceso o de ordenación, estudiados por Sanz Hernando (fig. 234), no se explicarían tanto por el vigor de una constante de raigambre hispánica como por la adaptación de los elementos incorporados (el estanque y los muretes del aterrazamiento, por ejemplo) a la topografía de la parcela, según mostramos en la fig. 235.



Figs. 234 y 235. Conjunto de recreo de Cadalso de los Vidrios. Ejes de ordenación del edificio y sus áreas de jardín y parque. Izquierda: esquema y jerarquías axiales propuestos por Sanz Hernando, 2006. Derecha: esquema y jerarquías axiales en propuesta de elaboración propia, 2024, considerando irrelevante el acceso lateral desde la calle y una ordenación autónoma del estanque y el Jardín del Norte.

Tampoco sería el primer ejemplo de villa hispánica dispuesta en terrazas, puesto que las estructuras necesarias (muro con asientos y escaleras de comunicación) sólo se pueden datar en una etapa clasicista de influencia escurialense, difícilmente anterior a la conclusión del Real Monasterio filipino, con mayor probabilidad en la etapa de 1574 a 1615, correspondiente al período de Juan Gaspar Fernández Pacheco, V duque de Escalona.

3.3.3. La quinta de La Enjarada (Cáceres), ca. *1534-1544*

A unos 6 km al sur del núcleo histórico de Cáceres, elevada sobre un altozano que domina el valle del río Salor, se descubre la elegante silueta de esta casa de placer extremeña construida en la primera mitad del siglo XVI. Sus coordenadas geográficas son 39º 25' 31,81'' N / 6º 24' 31,83'' W, a 408 m de altitud sobre la penillanura trujillana-cacereña (localización y conjunto de edificios en figs. 236-240).

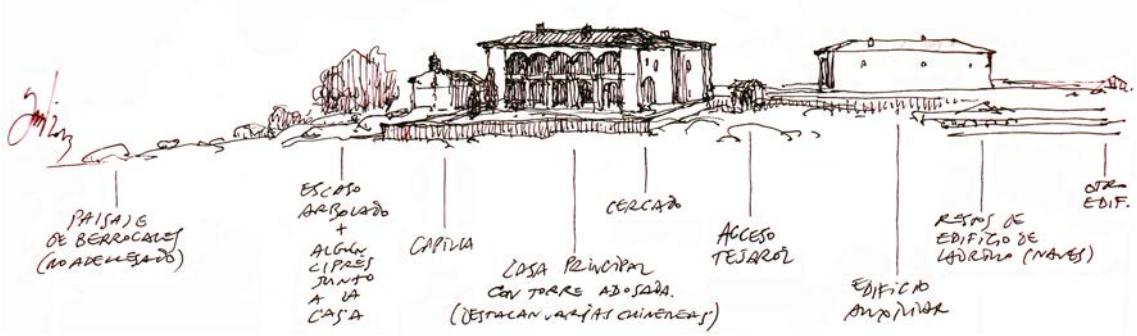
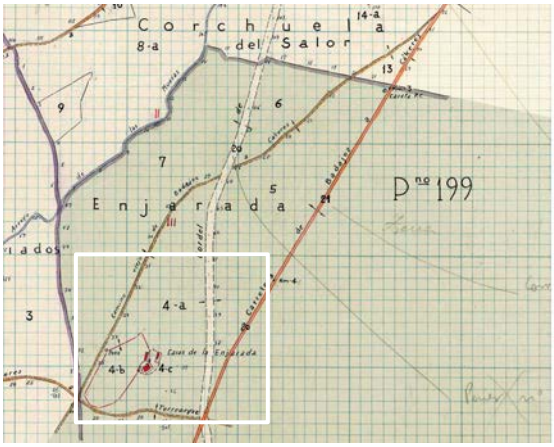
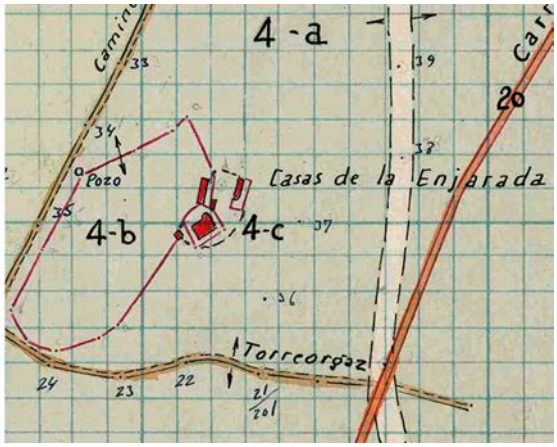


Fig. 236. Quinta de La Enjarada (Cáceres). Apunte rápido tomado durante un viaje en autocar (elaboración propia, 2013).



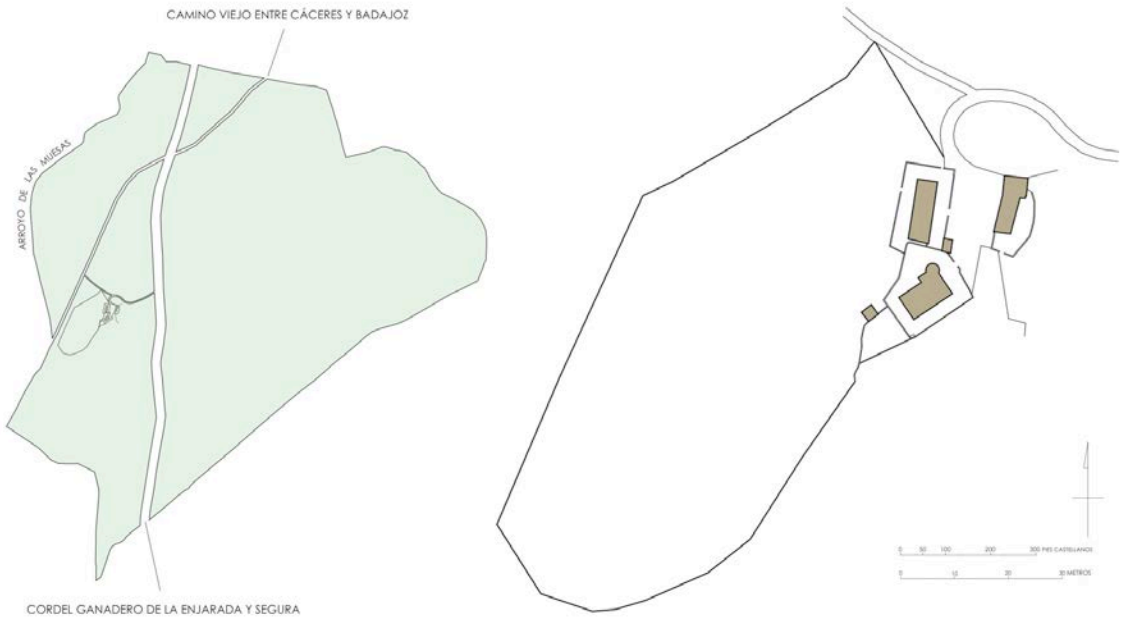


Figs. 237 y 238. Quinta de La Enjarada. Localización de la casa de La Enjarada en el plano catastral de 1951 en dos aproximaciones de zoom, mostrando sólo la parte occidental de la propiedad, atravesada por una vía pecuaria (fuente: Archivo Histórico Provincial de Cáceres, polígono 183; el tono verde es nuestro).

La propiedad original ocupaba más de 400 hectáreas de superficie[611] y se compone de áreas de pasto con extensas afloraciones graníticas en su parte más alta, un territorio escasamente productivo que sólo permite la explotación ganadera en formaciones adehesadas, en la actualidad con escasa cobertura arbórea (figs. 241-243). En

[611] Esta medición aproximada se ha obtenido de la suma de las superficies de todas las parcelas actuales a las que el Catastro asigna el topónimo «Enjarada» y que se ajustan a una forma poligonal unitaria, añadiendo las superficies ocupadas por obras públicas recientes (autovía, carreteras y ferrocarril).

las inmediaciones de los edificios se localizan varias charcas circulares de tipo abrevadero y una alberca rectangular muy oblonga, de 72 x 10 m (fig. 243), que podría coincidir con el estanque mencionado en el documento epigráfico fundacional, del que trataremos más adelante.



Figs. 239 y 240. Quinta de La Enjarada. Izquierda: localización de los edificios en el sector oeste de la propiedad. Derecha: conjunto de casa-palacio, ermita e instalaciones anejas de servicio con sus respectivos cercados (elaboración propia, 2024, a partir de planimetría catastral antigua y reciente).



Figs. 241, 242 y 243. Quinta de La Enjarada. Izquierda: conjunto de edificios (imagen del PNOA, 2024). Centro Plano del mismo conjunto (elaboración propia, 2024). Derecha: estanque dentro de la propiedad(imagen del PNOA, 2024).

La casa de placer muestra una planta rectangular de casi 28 x 17 m (o 100 x 60 pies castellanos, fig. 242) sin considerar el cuerpo saliente de su ángulo norte, correspondiente a una parte de la caja de escaleras y a un cubo esquinado que podría datar de una etapa anterior como casa fuerte señorial, semejante a otras que se

conservan en la misma comarca del Salor (Casa de las Corchuelas, Casa de Hijada de Vaca, etc.).



Fig. 244. Quinta de La Enjarada. Panorámica de la fachada delantera de la casa-palacio entre la ermita y los edificios auxiliares (foto de José Muñoz Domínguez, 2017).



Fig. 245. Quinta de La Enjarada. Panorámica trasera de la casa y de un edificio auxiliar (foto de Josefa García Bernal, 2012).



Fig. 246. Quinta de La Enjarada. Panorámica de la ermita en su emplazamiento de berrocales (imagen de J.M. López tomada de su blog onocrotalo.blogspot.com, publicada en 2014).

Muy cerca de la residencia se encuentran otros tres edificios de menor interés: al suroeste, una ermita o capilla exenta, de planta cuadrada y unos 8,30 m de lado (30 pies castellanos), otros tantos de altura, cúpula semiesférica sobre pechinas y cubierta a cuatro aguas con espadaña en su frente; al noreste, un cobertizo ya arruinado de 21 x 10 m, distribuido en dos naves longitudinales mediante pilares cruciformes de ladrillo,

unido a otro edificio también en ruinas, de unos 14 m de lado en forma de cuadrilátero; y al norte, un tercer edificio mejor conservado, de 38 x 14 m y alzado de dos plantas en fábrica mixta de mampostería y ladrillo (figs. 244 a 246).

A pesar de su interés, esta quinta sólo ha sido estudiada por investigadores vinculados a la Universidad de Extremadura como Lozano Bartolozzi y Navareño Mateos[612], lo que limita nuestro trabajo a sus aportaciones, complementadas por algunas nuevas referencias de archivo y un atento análisis del lugar.

La primera referencia histórica que hemos localizado data de 1441, cuando se citan «las casas de Las Enjaradas» en una escritura de compraventa de pastos en diversas propiedades ganaderas de la zona[613]; es probable que el cubo cilíndrico de la esquina norte del edificio y los muros adyacentes, de 1,10 m de espesor (4 pies castellanos) sean los únicos vestigios de esta etapa tardomedieval. De acuerdo con el documento de 1441, las primitivas casas pertenecieron a la familia cacereña de los Álvarez, que habrían entroncado con el linaje Saavedra antes de 1497, cuando Francisco de Saavedra, hijo de Juan de Saavedra y Beatriz Álvarez, testaba a favor de su hijo Gutierre de Saavedra[614]. Fallecido poco después este heredero, Las Enjaradas pasaron a su hermana Beatriz de Saavedra, casada con Gutierre de Carvajal, quienes renunciaron a ellas en 1523 en beneficio de su prima Marina de Carvajal y a cambio de una compensación económica[615]. De Marina de Carvajal debió de heredar su hermano,

---

612 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, y NAVAREÑO MATEOS, Antonio, «Casas de campo y de recreo en la Extremadura del Renacimiento», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las I Jornadas de Estudio, Béjar, 1994 (pp. 183 a 196, La Enjarada en p. 190), y NAVAREÑO MATEOS, Antonio, *Arquitectura residencial en las dehesas de la Tierra de Cáceres (castillos, palacios y casas de campo)*, Cáceres, 1999, pp. 209 a 214, incluyendo planimetría. Una panorámica sobre la casa de campo altoextremeña en MALDONADO ESCRIBANO, José, «La cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura», en LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, y NAVAREÑO MATEOS, Antonio, y MÉNDEZ HERNÁN, Vicente (coords.), *Patrimonio Cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, 2014, pp. 171 a 188.

613 AHN, Nobleza, Ovando, C. 58, D. 2811, *Venta por el Bachiller Diego López de Cuenca y por su mujer Juana González a Juan Sánchez, hijo de Sancho Sánchez, vecinos de Cáceres, de pastos en las siguientes heredades que Juana González heredó de su madre Isabel Álvarez: en la Torrecilla (cerca de Corchuela), en los Romanos, en las casas de las Enjaradas y en Torreorgaz, por precio de mil maravedíes*, Cáceres, 24 de mayo de 1441, ante Fernán Alfón.

614 AHN, Nobleza, Ovando, C. 69, D. 3412, *Copia testimoniada del testamento de Francisco de Saavedra, vecino de Cáceres*, Alconétar, 27 de agosto de 1497, ante Juan Gutierre de Castro y a partir de un codicilo de la misma fecha y lugar (consta otro codicilo fechado en Alcántara dos días después y una copia del 2 de enero de 1528 otorgada en Plasencia).

615 AHN, Nobleza, Ovando, C. 69, D. 3415, *Transacción entre Juan de Sande Carvajal, vecino y Regidor de Cáceres, en nombre de su hija doña Marina de Carvajal, de una parte, y de la otra doña Beatriz de Saavedra, mujer de Gutierre de Carvajal, vecino de Plasencia, sobre las casas, horno y solar [y casas de las Enjaradas], que fueron de*

Francisco de Carvajal[616], arcediano de Plasencia y Béjar que ya consta como propietario de La Enjarada en 1534. Como eclesiástico sin herederos legítimos y para acrecentar el mayorazgo creado por su padre en 1512, Francisco cedería la propiedad a su hermano mayor, Juan de Carvajal y Sande[617]. A su vez, tanto Francisco como Juan y Marina eran sobrinos de otro antiguo canónigo de Plasencia que venía disfrutando de mayores dignidades en años precedentes: Bernardino López de Carvajal y Sande (Plasencia, 1456-Roma, 1523), el polémico arcediano de Plasencia y Béjar, también obispo placentino y posteriormente cardenal de la Santa Croce di Gerusalemme, cuya carrera eclesiástica y empresas arquitectónicas se desarrollaron principalmente en Italia[618]. Otro interesante parentesco vincula las casas de recreo de Francisco de Carvajal y Sande en La Enjarada y de Fabián de Monroy y Carvajal en Plasencia, tío y sobrino, respectivamente, y ambos con la dignidad de arcedianos de Plasencia y Béjar en etapas sucesivas[619]. Además de la casa de recreo de La Enjarada, Francisco de Carvajal promovió buen número de obras públicas, privadas y religiosas: un puente en la confluencia de los ríos Almonte y Tamuja y otro en Alcántara, la renovación de las casas principales del linaje en Cáceres (palacio de Abrantes), la reforma del templo parroquial de Santiago de los Caballeros en esta misma ciudad (a cargo de los maestros

Francisco de Saavedra; y luego de Gutierre de Saavedra, ambos difuntos, padre y hermano de doña Beatriz, y ésta y Gutierre, primos hermanos de doña Marina, Plasencia, 31 de enero de 1523 (aceptación de Gutierre de Carvajal y Beatriz de Saavedra) y en 22 de junio de 1523 (aceptación de Juan de Sande Carvajal, padre de Marina de Carvajal), en ambos casos ante el García Álvarez de Aguilar.

[616] Navareño Mateos considera que Francisco de Carvajal heredó La Enjarada de sus padres, Juan de Carvajal y Sande y su segunda esposa, Leonor de Saavedra (de acuerdo con lo contenido en la obra de ULLOA GOLFÍN, Pedro de, *Memorial de la calidad y servicios de la Casa de don Álvaro Francisco de Ulloa Golfín y Chaves, señor del mayorazgo del Castillejo*, imprenta de Francisco Sanz, Madrid, 1675, más conocido como *Memorial de Ulloa*), pero lo cierto es que la línea hereditaria que hemos trazado está perfectamente documentada.

[617] AHPCA, Protocolos notariales, Caja 3713, cuaderno II, Cáceres, 8 de marzo de 1542, ante Fernando Conde (citado por NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 210).

[618] *Vid.* apartado 4.2, en el que exponemos abundantes notas biográficas sobre este importante personaje de la familia Carvajal que se ocupó de la construcción del *tempietto* de Bramante en San Pietro in Montorio y tuvo trato con los Estúñiga-Zúñiga bejaranos a pesar de la rivalidad entre ambos linajes por el control de la ciudad de Plasencia.

[619] Así lo asegura PÁRRAGA SÁNCHEZ, Alfonso, «El Colegio de San Fabián y San Sebastián de Plasencia conocido como el Colegio del Río. Constituciones de 1585», en *Ars et Sapientia*, nº 33, Trujillo, diciembre de 2010, p. 55. Según este autor, los padres del arcediano Francisco de Monroy y Carvajal fueron Francisco de Monroy y María (también Marina o Mariana) Gómez de Carvajal, hija de Juan de Carvajal y Sande y de Leonor de Saavedra: hermana, por tanto, de Francisco de Carvajal y Sande Saavedra, promotor de la quinta de La Enjarada.

Rodrigo Gil de Hontañón, Sancho de Cabrera, Pedro Gómez y Pedro de Marquina)[620] y la construcción *a fundamentis* de las ermitas de San Antón y de San Fabián y San Sebastián, también en Cáceres (esta última a cargo de los canteros Diego de Roa y Juan Mateos)[621].

En cuanto a la quinta de placer de La Enjarada, Navareño Mateos propone la fecha inicial de 1534, cuando se documenta un contrato de extracción de piedra concertado entre Francisco de Carvajal y los canteros Andrés Alonso y el citado Diego de Roa[622]. No obstante, y salvo error de transcripción en el protocolo precedente, la primera noticia explícita es diez años posterior, del 6 de julio de 1544, cuando el comitente encargaba al cantero cacereño Luis Moreno la construcción del entablamento y el corredor o galería para la casa de La Enjarada, cuyo modelo se encontraba en la ciudad de Plasencia, de donde procedía esta rama del linaje Carvajal: «el qual dicho tablamento me aveys de haçer en la dicha casa conforme a los del señor don Garçia, vecino de Plasencia»[623]. Entre uno y otro contrato debió de construirse el edificio como ampliación de la primitiva casa fuerte torreada, probablemente sin galería en una primera fase –como delata la discontinuidad de la cornisa en esa parte (fig. 245)– y finalmente con la incorporación de este frente de arquitectura ligera por emulación del posible modelo placentino, hecho que también explicaría la debilidad de la estructura adosada y la necesidad de los estribos que refuerzan las columnas de la planta baja,

[620] El maestro Pedro de Marquina desarrolló su mejor producción civil para Francisco de Zúñiga y Sotomayor, IV duque de Béjar, en esta ciudad salmantina, con obras en el palacio ducal urbano (patio y escalera, portada monumental hacia la Plaza Mayor y *loggia* o «Corredor de la Yedra» sobre su huerta al norte) y posiblemente también en la villa suburbana El Bosque, por lo que podría existir algún vínculo entre ambos comitentes (acerca de este arquitecto, *vid.* ENRÍQUEZ MARTÍN, Fernando, *Pedro de Marquina: maestro de cantería*, tesis doctoral dirigida por Enrique Rabasa, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2023).

[621] RUBIO ROJAS, Antonio, *Las disposiciones testamentarias de don Francisco de Carvajal, arcediano de Plasencia y mecenas de Cáceres, su villa natal*, Imprenta T. Rodríguez Santano, Cáceres, 1975.

[622] Documentos de octubre de 1534 citados por NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 210, a partir de PULIDO Y PULIDO, Tomás, *Datos para la historia artística cacereña*, Cáceres, 1980, pp. 53 y 415. Al parecer, Roa habría incumplido su parte del contrato, mientras que Alonso aportó algo menos de la mitad de las 500 varas de piedra estipuladas.

[623] AHPCA, Protocolos notariales, Cáceres, 6 de julio de 1544 (citado por NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 210, a partir de PULIDO Y PULIDO, *Datos para la historia...*, p. 359). Si el documento de extracción de piedra está relacionado con la obra fechada en 1544, parece excesiva la dilación de diez años entre uno y otro protocolo, por lo que la fecha del primero, transcrita por error en 1534, podría datarse más ben en 1543, apenas nueve meses antes del contrato para el entablamento y corredor.

agregados en una última fase constructiva de la casa-palacio que habría que datar después de 1544 (fig. 257, más adelante).





Figs. 247, 248 y 249. Posibles precedente y consecuente del palacete de La Enjarada. Izquierda y centro: palacio urbano tardo-gótico en Plasencia (imágenes de Wikimedia Commons realizadas por Jesús Castillo, 2012, y José Luis Filpo Cabana, 2011, respectivamente). Derecha: restos de la galería de la villa suburbana del arcediano Fabián de Monroy, también en Plasencia (imagen tomada de parragasanchezalfonso.blogspot.com/2016/).

La ciudad del Jerte todavía conserva un palacio con galería tardo-gótica de seis arcos, conocida como casa del doctor o arcediano de Trujillo[624] (figs. 247-248), que podría haber pertenecido a Gil García de Carvajal y Sotomayor, nombrado para ese arcedianato en 1505, cuando el propio Francisco de Carvajal recibía el de Medellín[625]. El edificio placentino muestra al menos dos fases en su fachada principal: una torre lateral con vanos geminados, propios del siglo XIV, y el cuerpo de sillería con vanos de trazado conopial, carpanel y adintelado, en algún caso orlados de pomas; en la parte alta se abre el bello corredor de seis arcos carpaneles apeados sobre columnas con capiteles facetados que van macladas en el antepecho, todo ello compatible con la última década del siglo XV o la primera del XVI, según Mélida Alinari[626]: ¿podría tratarse del modelo elegido por Francisco de Carvajal para su casa de placer en La Enjarada?

En la misma ciudad de Plasencia se conservan los restos de otra *loggia* renacentista en una verdadera villa suburbana con jardines edificada antes de 1569 a

[624] *Vid.* MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924 (original manuscrito disponible en http://biblioteca.cchs.csic.es, t. 2 de textos y p. 472, tras su visita de *ca.* 1914-1916).

[625] MARTÍN NIETO, Serafín, «Los Blázquez de Cáceres, un siglo al frente del arcedianato de Trujillo en la Santa Iglesia catedral de Plasencia», en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, nº 25, Trujillo, 2017, pp. 345 a 421 (p. 346). El edificio se suele relacionar con Alfonso Fernández de Medina, arcediano de Trujillo entre 1455 y 1466, un período demasiado temprano para la construcción de esta galería tardo-gótica más propia de la década final del siglo XV o primera del siglo XVI, justamente la etapa de Gil García de Carvajal y Sotomayor en el mismo cargo eclesiástico.

[626] *Ibidem*.

expensas de Fabián de Monroy y Carvajal, también arcediano y sobrino de Francisco de Carvajal, que a su vez pudo inspirarse en La Enjarada y de la que trataremos más adelante (fig. 249). Esta sucesión de modelos e influencias mutuas entre Plasencia y Cáceres resulta del mayor interés para conocer las vías de difusión del tipo villa de recreo entre la nobleza, en este caso a cargo de eclesiásticos, segundones de los diferentes linajes altoextremeños –Zúñiga, Carvajal, Monroy, Trejo, etc.–, que tuvo como mejor exponente El Bosque de Béjar, ya en tierras de Castilla.



Figs. 250, 251 y 252. Quinta de La Enjarada (Cáceres). Izquierda y derecha: Interior y exterior del cuerpo de pórtico y corredor. Centro: exterior de la doble galería con los refuerzos adosados a las columnas del pórtico (fotos de Josefa García Bernal, 2012).

La quinta cacereña se describía en 1542 como «heredad e dehesa que dizen las Enjaradas con casas e tierras e dehesijos e corrales e todo lo demas a ello anexo»[627], pero es la propia casa la que ofrece un documento epigráfico explícito sobre sus componentes, promotor y fundación en 15 de junio de 1544 (figs. 250 a 255):

ESTA OBRA DESTA CASSA DE LA ENXARA
DA Y ESTANQUE Y HUERTA DELLA MAN
DO HAZER EL MUY MAGNI[FIC]O SEÑOR EL SE
ÑOR DON FRANCISCO DE CARVAJAL AR
CEDIANO DE PLAZENCIA Y BEJAR Y CANO
NIGO EN LA DICHA IGLESIA Y ARCEDIANO
DE CACERES Y ARCIPRESTE DE CALÇADILLA
Y CANONIGO EN CORIA ACABOSE EN EL
AÑO DE MILL E QUINIENTOS E QUA
RENTTA E QUATRO AÑOS A QUINZE
DIAS DEL MES DE JUNIO[628]

[627] AHPCA, Protocolos notariales, Caja 3713, cuaderno II, Cáceres, 8 de marzo de 1542, ante Fernando Conde (citado por NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 210).

[628] La inscripción se encuentra sobre la puerta de acceso a la galería alta, tallada en mármol (tomamos la transcripción de NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 214). El hecho de que esta lápida fundacional se

Por tanto, en años precedentes se ha de datar la renovación de la primitiva casa fuerte señorial con nuevas estancias en la parte suroeste, la amplia galería de dos pisos, las chimeneas francesas y la decoración exterior e interior a base de esgrafiados de tipo extremeño, con repertorio de figuras y grutescos en dos de las salas de la planta superior y geométrica con falso despiece de sillares en la fachada interior de la galería baja (fig. 254). Las armas de Francisco de Carvajal –banda de sable sobre campo de oro– se repiten talladas en piedra en seis puntos de la fábrica (sobre cuatro vanos de distintas fachadas y en las esquinas de la galería alta, fig. 253), así como en forma de esgrafiado sobre los cuatro vanos de la galería baja y en la parte alta del muro de noreste (figs. 254-255)[629].



Figs. 253, 254 y 255. Quinta de La Enjarada (Cáceres). Heráldica del linaje Carvajal en la casa de La Enjarada: escudo en piedra de la esquina sureste; escudo esgrafiado sobre guardapolvo más escudo en piedra y escudo esgrafiado en fachada este (imágenes tomadas de http://caceresaldetalle.blogspot.com.es/, 2014).

La composición del edificio muestra bien su filiación renacentista, incluso si en él se aprovecharon restos tardomedievales: en planta, una figura próxima a un rectángulo de proporción áurea salvo el saliente de la esquina norte (figs. 256-257), con galería porticada, zaguán de distribución, cómoda escalera y amplias estancias; en alzado, una fachada principal abierta al paisaje en doble galería, la inferior de seis arcos carpaneles sobre columnas de orden compuesto, y la superior con escarzanos sobre columnas de orden toscano, flanqueada por sendos paramentos macizos con función de estribo (versión extremadamente reducida de los habituales cuerpos salientes de la villa en

date un mes antes del contrato para la obra del corredor sería un claro indicio de su carácter postizo o sobrevenido, aunque apenas distanciado de la ampliación más característica del edificio.

[629] Otro escudo en esgrafiado se localiza en la parte alta de la fachada noroeste, con las armas de Carvajal extrañamente sin corona y ornadas de retorcidos lambrequines que parece obra del siglo XVIII, aunque no coincide con el del condado de la Quinta de La Enjarada, creado por el rey Carlos II en 22 de septiembre de 1679 a favor de Juan de Carvajal Sande y Perero.

«U» descrita por Swoboda). La cubierta se dispone a cuatro aguas salvo en el cubo esquinado, unificada mediante una vigorosa cornisa común con seis gárgolas plateresca que se interrumpe en los tramos laterales de la galería. La planta baja se cubre enteramente con bóvedas de arista –incluida la parte porticada– y sólo presenta vanos hacia el sur o bien troneras de tipo buzón, lo que podría relacionarse con una edificación precedente de carácter señorial y defensivo, mientras que la planta alta presenta estructura de madera –a excepción de una de sus salas, que es abovedada– y cuenta con mayor número de huecos en todas las fachadas, algunos con guardapolvo de molduración clásica, pero extrañamente separados del vano: vocabulario al romano sin adecuada comprensión de su sintaxis.

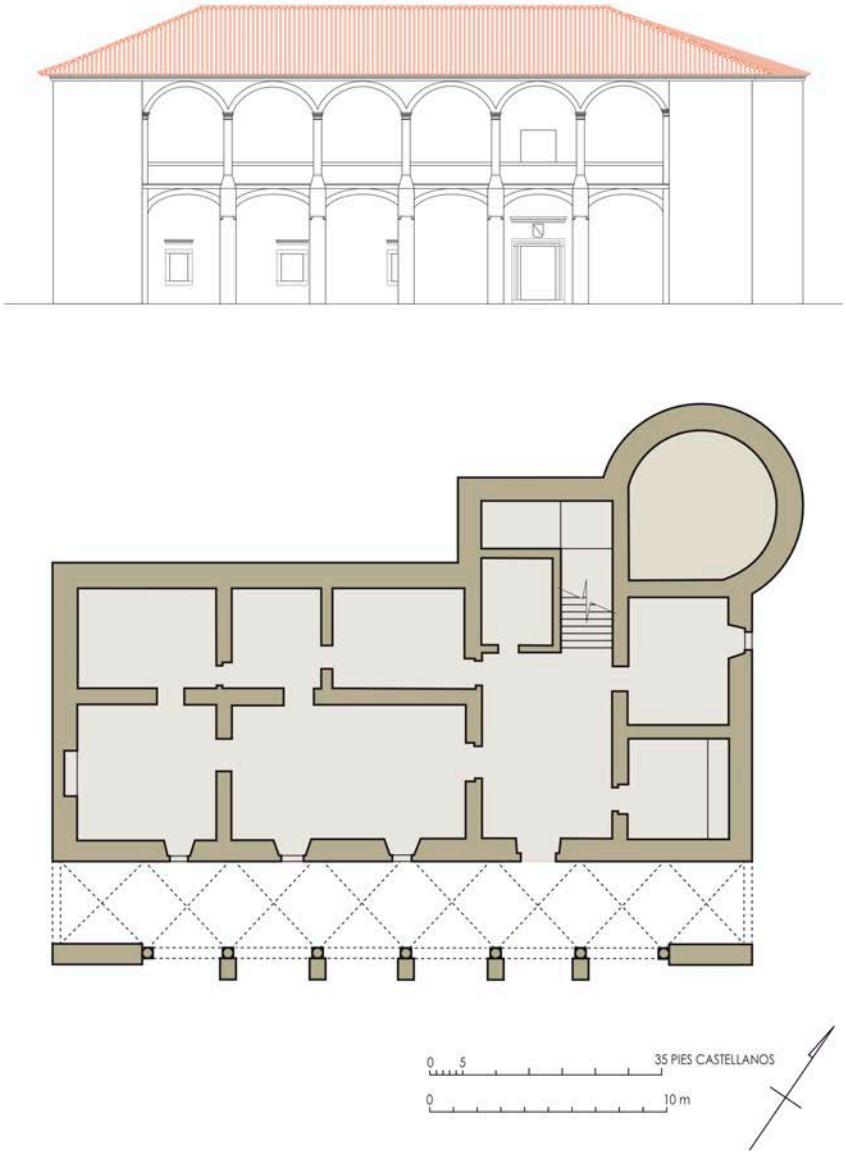


Fig. 256. Quinta de La Enjarada (Cáceres). Planta y alzado a partir de la planimetría publicada por Navareño Mateos, 1999 (elaboración propia, 2024).

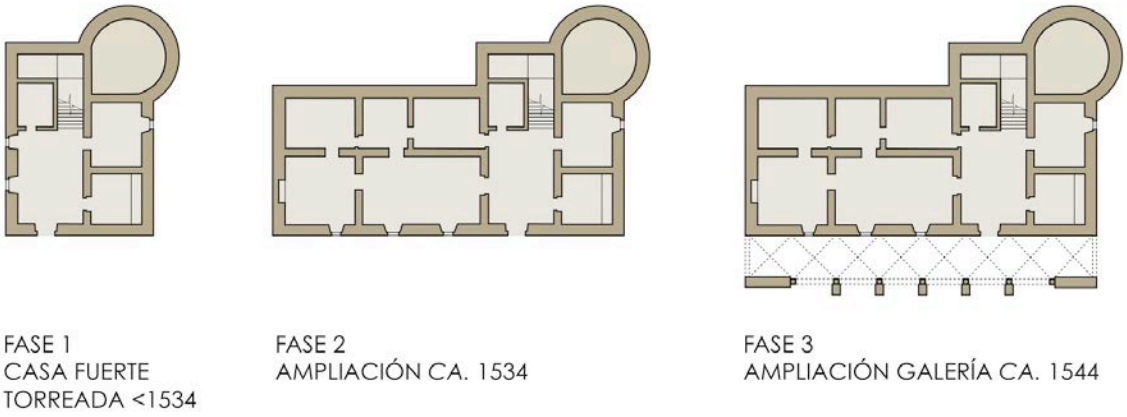


Fig. 257. Quinta de La Enjarada (Cáceres). Posible evolución del edificio principal entre lla segunda mitad del siglo XV y mediados del siglo XVI (elaboración propia, 2024).



Figs. 258 y 259. Estribos añadidos en las galerías de La Enjarada (izquierda, foto de Josefa García Bernal, 2012) y en la casa del castillo de Castronuevo, Rivilla de Barajas (derecha, imagen de Carlota Muñoz tomada de https://cadenaser.com).

La fachada de la galería ofrece la composición canónica que cabe esperar de una casa de campo hispánica (de hecho, Lozano Bartolozzi y Navareño Mateos la han relacionado con los palacios americanos de Santo Domingo y Cuernavaca)[630], pero presumibles problemas de estabilidad en el contrarresto de arcos y bóvedas obligaron a reforzar las columnas de la planta baja con barras de hierro transversales, tan comunes en las galerías italianas (figs. 250 a 252), y a adosar los torpes estribos macizos mencionados (fig. 258). La operación restó elegancia al conjunto, cuyo aspecto resulta,

[630] LOZANO BARTOLOZZI y NAVAREÑO MATEOS, «Casas de campo...», p. 190, quienes añaden el ejemplo del palacio trujillano del marqués de Piedras Albas, estrictamente urbano y ligado a una plaza mayor con soportales. Como hemos tenido ocasión de comprobar, la genealogía de la casa de campo hispánica es mucho más amplia y se remonta a los siglos XIV y XV, de modo que los ejemplos americanos no han de considerarse precedentes, sino más bien consecuentes, sin relación alguna con supuestos modelos itálicos.

así, muy parecido al de la galería baja residencial del castillo de Rivilla de Barajas (fig. 259) y en menor medida al pórtico del palacio de Álvaro de Sande y Golfín, pariente de Francisco de Carvajal y Sande, en la cercana localidad cacereña de Valdefuentes, donde cada par de columnas se rematan en algo parecido a un contrafuerte y un desarrollo similar a lo que se hizo en La Enjarada (fig. 260).



Fig. 260. Casa-palacio de Álvaro de Sande en Valdefuentes (Cáceres). Fachada principal hacia la plaza mayor con las columnas-contrafuerte dispuestas dos a dos (imagen tomada de Google Streetview, 2021; oscurecemos los vanos cegados o acristalados para recrear el aspecto original del edificio).

Los datos posteriores a la fundación de la quinta son muy escasos, apenas una alusión genérica a sus enseres en el testamento del promotor[631], fechado en 1554, la referencia del *Memorial de Ulloa* sobre la estancia de Felipe II en 1583, al regreso de la victoriosa campaña de Portugal[632], y la sucesión de propietarios hasta el último tercio del siglo XVII, cuando se crea el condado al que da nombre la propia quinta a favor de Juan de Carvajal Sande y Perero, primer conde de la Quinta de la Enjarada (1679).

En el Catastro de Ensenada, de mediados del siglo XVIII, se describe el conjunto de recreo entre las propiedades de su titular, el V duque de Abrantes, con mínimos cambios respecto de su estado hodierno, incluidos dos de sus edificios auxiliares: una pequeña construcción de 4 x 5 varas castellanas (15 x 12 pies, o 4,20 x 3,90 m) que podría coincidir con el cobertizo situado junto a la puerta del recinto, y otro con unas dimensiones de 44 x 16 varas (132 x 48 pies castellanos, o 37 x 13 m, probablemente interiores), que es el situado al norte de la casa de recreo[633]. Su propietario era Manuel

[631] NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 211, citando a RUBIO ROJAS, *Las disposiciones...*, p. 79.

[632] NAVAREÑO MATEOS, *Arquitectura...*, p. 214, citando el *Memorial de Ulloa*, fol. 29.

[633] AHPCA, *Respuestas Particulares del Catastro del marqués de la Ensenada*, t. I, fols. 442 a 443v, propiedades del duque de Abrantes en La Enjarada (citado por NAVAREÑO MATEOS, Antonio, *Arquitectura...*, p. 214, que confunde este edificio con el arruinado que se encuentra enfrente).

Bernardino de Carvajal y Zúñiga, V duque de Abrantes, V duque de Linares y IV conde la Quinta de la Enjarada, de quien prosiguió la sucesión hasta finales del siglo XIX, cuando la propiedad entró en el patrimonio de la familia Labayen, sus actuales titulares[634].

El carácter de La Enjarada como quinta de recreo campestre reside en su localización elevada, abierta hacia el entorno por ocupar «no el lugar más fértil del campo, sino el más adecuado en otros aspectos [...] en punto a brisa, sol y paisaje» (como valoraba Alberti en *De re aedificatoria*)[635], la relativa proximidad a dos cursos de agua (los arroyos de Santa Ana y las Muesas, a 550 y 760 m de los edificios, respectivamente) y la llamativa presencia de la casa con su doble galería, si bien el camino de acceso actual, aunque de suave pendiente, mantiene un recorrido sinuoso, a diferencia del antiguo, en la parte opuesta y trazado como enlace rectilíneo con el camino viejo entre Cáceres y Badajoz.

La inscripción fundacional acredita la construcción de dos componentes hoy desaparecidos, el estanque (¿situado sobre el arroyo de Santa Ana, al noreste de los edificios?) y la huerta, que cabe imaginar con aspecto y funciones tanto productivas como de placer, un espacio ameno y arbolado que mitigaría sin duda la desolación actual, pero que difícilmente pudo plantarse junto a la casa, donde apenas hay tierra de cultivo entre los ubicuos berrocales y, sobre todo, sin posibilidad de riego en un punto tan elevado respecto de los cursos de agua circundantes. A pesar de la relativa proximidad de La Enjarada a la ciudad de Cáceres, no se aprecian vínculos viarios, visuales o simbólicos significativos. En resumen, un episodio de gran interés en la evolución de la villa de recreo hispánica en el que no se alcanzaba el nivel de complejidad y relaciones con el entorno que se produciría en las décadas siguientes.

[634] El titular actual es Francisco Labayen y de la Torre, XI conde de la Quinta de la Enjarada.

[635] ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro V, capítulo XVII, p. 231 de la edición de Fresnillo Núñez, Akal, Madrid, 1991.

3.3.4. El palacio y los jardines del duque de Alba en Abadía (Cáceres), ca. *1546-1639*

Hace tiempo que los jardines de Abadía pertenecen más al ámbito de lo perdido –incluso de lo imaginado– que de la realidad material, pues apenas quedan vestigios de su pretérita grandeza. Desaparecidas las trazas, el estudio de este importante episodio del jardín y la villa hispánica del Renacimiento ha de abordarse desde un planteamiento multidisciplinar, con el recurso a fuentes tan diversas como la documentación de archivo, el análisis de la heráldica, los testimonios de viajeros y escritores, las investigaciones precedentes y el propio lugar como documento, palimpsesto complejo de la huella que sus propietarios dejaron a lo largo de los siglos (fig. 261).



Fig. 261. Palacio y jardines de Abadía (Cáceres). La escultura de Pegaso cuando todavía se encontraba en la Plaza de Nápoles (dibujo de José Muñoz Domínguez, 2001, a partir de una imagen de 1995).

Estado de la cuestión

Al margen de citas puntuales en la obra de cronistas e historiadores regios, este conjunto renacentista ha sido objeto de atención entre viajeros y recopiladores desde los tiempos de su creación, a mediados del siglo XVI, hasta su declaración, en 1931, como parte valiosa de nuestro Patrimonio Histórico[636]. Antes de ese reconocimiento, la primera referencia conocida sigue siendo la visita de Bartolomé de Villalba[637] en 1574

[636] GACETA DE MADRID (GM), *Declaración del palacio y jardines de Abadía como Monumento Nacional*, Madrid, 1931, dentro de un conjunto de bienes que recibieron la misma protección genérica, renovada como Bien de Interés Cultural desde la entrada en vigor de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español de 1985 y de la correspondiente en la legislación autonómica, la Ley 2/1999, de 29 de marzo, del Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura.

[637] VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, Madrid, 1886 y 1889, pp. 261 a 269 (edición de Pascual de Gayangos). El original manuscrito se encuentra en BIBLIOTECA HISTÓRICA DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ (BHCSC), Universidad de Valladolid, UBc Ms 084, con los ocho libros de la primera parte, fechados *ca.* 1574-1577 por datos contextuales (disponible en UVA-Doc, http://uvadoc.uva.es/handle/10324/242); el pasaje dedicado a Abadía se puede datar en la primavera de 1574 y se encuentra al final del libro III, fols. 142v a 147r del manuscrito, al que acudiremos con preferencia

(fig. 262) y la última la de Javier Winthuysen[638] de 1920, publicada dos años después, que sería también la del primer estudioso especializado en jardines. Entre medias disponemos de la ampulosa descripción poética de Lope de Vega[639] (*ca.* 1591, fig. 263); el brevísimo elogio del extremeño Luis Zapata de Chaves[640] (1592); la escueta crónica de Fray José de Santa Cruz[641] (1671); la jocosa y un tanto críptica descripción de Antonio de Córdoba[642] (1759); el detenido examen de Antonio Ponz[643] (1777, fig. 264) y su reproducción más o menos literal o resumida en autores posteriores como Conca[644] (1793), Vegas[645] (1795) o Laborde[646] (1808) –de mucho menor interés–, que se completan

---

debido a pequeños errores de transcripción detectados en la edición de Gayangos, que en algún caso modifican el sentido de lo descrito.

[638] WINTHUYSEN LOSADA, Xavier de, «Un jardín del Renacimiento junto a las Hurdes», en *Arquitectura*, nº 12, Madrid, 1922, pp. 284 a 294. El texto se incluiría ocho años más tarde en WINTHUYSEN LOSADA, *Jardines Clásicos de España. Castilla*, Madrid, 1930 (manejamos la edición facsímil publicada por Doce Calles, Aranjuez, 1990, pp. 31 a 50). Los originales –texto e imágenes– se encuentran en el ARCHIVO DEL REAL JARDÍN BOTÁNICO DE MADRID (ARJBM), Fondo Winthuysen, y en el ARCHIVO DEL ATENEO DE MADRID (AAM).

[639] VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, «Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba», en *Rimas de Lope de Vega Carpio a don Juan de Arguijo*, Sevilla, 1604 (manejamos la ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Toledo, 1994, pp. 203 a 233). La datación del poema en 1591 procede de Osuna Rodríguez (1973), sostenida recientemente por Cañas Murillo y Teijeiro Fuentes, aunque Pedraza propone ampliarla hasta la primavera de 1592 (*vid.* p. 202).

[640] ZAPATA DE CHAVES, Luis, *Miscelánea. Silva de casos curiosos*, original en la BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE), Mss. micro / 10404, *ca.* 1592 (seguimos la edición de Pascual Gayangos, *Memorial Histórico Español*, t. XI, Madrid, 1859). La referencia es tan corta que se reduce a una sola frase categórica entre muchas otras referidas a diversos lugares valiosos de toda España: «La mejor recreación, Aranjuez. La mejor huerta la Badía del duque de Alba. La mas honda fuente, la de lo alto de la sierra de Béjar, donde nace el río Cuerpo de Hombre» (p. 57).

[641] SANTA CRUZ, Fray Josph de, *Chrónica de la Santa Provincia de S. Miguel de la Orden de N. Seráfico Padre S. Francisco*, Madrid, 1671.

[642] CÓRDOBA, Antonio, *Romance en que D(o)n Antonio de Cordoba (alcalde mayor de la ciudad de Plasencia...)*, en BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE), Manuscritos, mss. nº 10738, exp. 5825/4978.

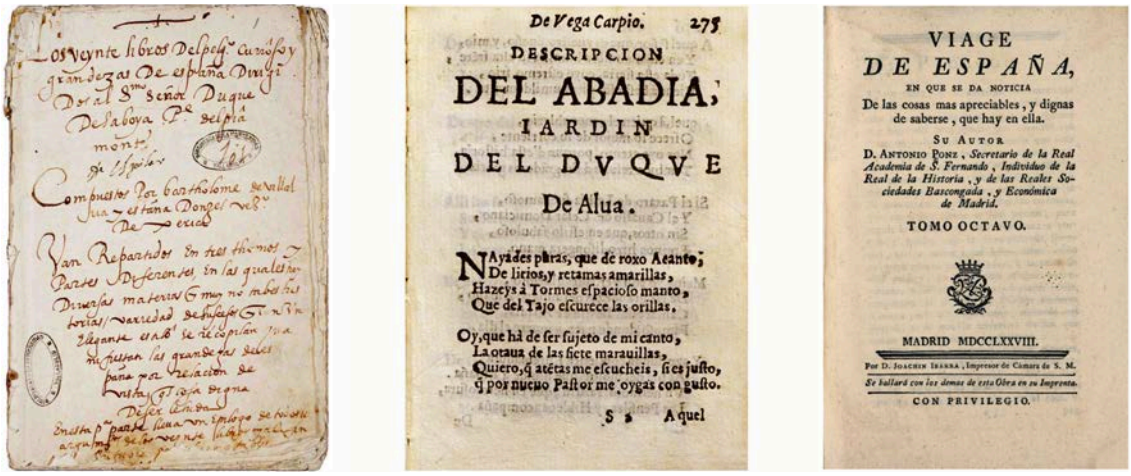
[643] PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo VIII, Madrid, 1778 (pp. 18 a 29); la visita se realizó en agosto de 1777.

[644] CONCA Y ALCARAZ, Antonio, *Descrizione odeporica della Spagna in cui spezialmente si da` notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del curioso viaggiatore...*, vol. 2, Parma, 1793, p. 364.

[645] VEGAS, Antonio, *Diccionario Geográfico Universal*, tomo I, 6ª ed., Madrid, 1795, voz Abadía, p. 2. Tanto Conca como Vegas se limitan a resumir el texto de Ponz sin conocer personalmente el lugar, con el interés por parte del primero en relacionar la gran fuente de Abadía con la citada por Vasari en su biografía de Francesco Camilliani.

[646] LABORDE, Alexandre de, *Itinéraire descriptif de L'Espagne*, tomo I, París, 1808, p. 365.

con la descripción de Richard Ford[647] años después de la Guerra de la Independencia (1832); las notas de Sebastián de Miñano[648] y Pascual Madoz[649] en sus conocidos diccionarios decimonónicos (1826 y 1845-1850, respectivamente); y la corta referencia de William Stirling-Maxwell[650] (1855), con la amplia aportación de José Ramón Mélida[651] en su *Catálogo Monumental de Cáceres* (1914-1916) como penúltima referencia antes de Winthuysen, a la que se puede añadir la breve descripción del escritor bejarano Emilio Muñoz García[652] (1923).



De Vega Carpio. 275

DESCRIPCION
DEL ABADIA,
IARDIN
DEL DVQVE
De Alua.

NAyades phras, que de roxo Acanto;
De lirios, y retamas amarillas,
Hazeys à Tormes espacioso manto,
Que del Tajo escurece las orillas.

Oy, que hà de ser sujeto de mi canto,
La octaua de las siete marauillas,
Quiero, q̃ atétas me escucheis, si es justo,
q̃ por nueuo Pastor me oygas con gusto.

S s Aquel

VIAGE
DE ESPAÑA,
EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.
SU AUTOR
D. ANTONIO PONZ, Secretario de la Real Academia de S. Fernando, Individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid.
TOMO OCTAVO.
MADRID MDCCLXXVIII.
CON PRIVILEGIO.

Figs. 262, 263 y 264. Portadas de los tres principales testimonios históricos sobre el conjunto de recreo de Abadía. Izquierda: manuscrito de *El Pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba, 1574 (tomado del sitio web de la Uva). Centro: *Descripción del Abadía del duque de Alba* de Lope de Vega, 1591 (publicado en las *Rimas*, 1611, tomado de Google Books). Derecha: *Viage de España* de Antonio Ponz, t. VIII, 1777 (publicado en 1778, tomado de Google Books).

También se le ha prestado atención en buen número de estudios o artículos posteriores, ya sea de carácter genérico dentro del ámbito del patrimonio histórico, del jardín o la casa de placer, ya de carácter monográfico, más escasos. Entre los primeros hay que mencionar lo escrito por Lampérez y Romea (1922), Mejías Bonilla (1944),

[647] FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain and readers at home*, vol. V, Londres, 1845, pp. 88-89 (manejamos la edición de Turner, Madrid, 2012). Ford visitó Abadía el 16 de julio de 1832.

[648] MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de, *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*, tomos I y IV, Madrid, 1826, voces Abadía, Granja y Granada (Granadilla), pp. 1-2, 351 y 358.

[649] MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo I, Madrid, 1845, voz Abadía (pp. 33-34), y tomo VII, Madrid, 1850, voz Coto del Duque (p. 153).

[650] STIRLING-MAXWELL, William, *Velazquez and his works*, Londres, 1855, pp. 10-11.

[651] MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924 (original manuscrito disponible en http://biblioteca.cchs.csic.es, pp. 349 a 363 en el original; visita datada en 1914-1916).

[652] MUÑOZ GARCÍA, Emilio, «La Abadía», *Béjar en Madrid*, nº 146, del 16 de enero de 1923, pp. 4-5.

marqués de Lozoya (1957), Gayá Nuño y conde de Canilleros (ambos en 1961), marquesa de Casa Valdés (1973), Bonet Correa (1981), Checa Cremades (1985), Andrés Ordax (1988), Rabanal Yus (1989), Estella Marcos (1993); Souto Alonso (1993), Lleó Cañal (1998), Millares Escobio (1998), González Román (1999), Trunk y Tchikine (ambos en 2002), Lozano Bartolozzi y Navareño Mateos (2003), Nieto Caldeiro (2008), Lozano Bartolozzi (2011 y 2019) y las aportaciones más recientes de Hernando Sánchez (2013), Toribio Marín (2015), Plaza Morillo (2016), Muñoz Domínguez (2016) o Minutoli (2023)[653]. Entre los segundos, ofrecen variables aportaciones los trabajos más extensos

[653] LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII, Arquitectura privada*, Madrid, 1922 (manejamos la ed. de 1993, pp. 54 a 55 y figs. 18 y 19, ambas de Mélida, y pp. 417-418 y figs. 495 y 496); MEJÍAS BONILLA, Leocadio, «Los jardines de Sotofermoso», en *Vértice*, nº 73, Madrid, 1944 (pp. 41 y 67, con cuatro fotografías de Tomás Martín Gil); CONTRERAS Y AYALA, Juan de (marqués de Lozoya), «Los mármoles del jardín de la Abadía», en *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957 (pp. 26 a 28); GAYÁ NUÑO, Juan Antonio, «Abadía (Cáceres). Jardines del duque de Alba», en *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961 (pp. 311-312); MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel (conde de Canilleros), referencia de escaso interés en su libro *Extremadura*, Madrid, 1961 (pp. 127-128); OZORES SAAVEDRA, Teresa (marquesa de Casa Valdés), *Jardines de España*, Madrid, 1973 (manejamos la ed. de 1987, pp. 93 a 95); BONET CORREA, Antonio, «La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España», en AA. VV., *Introduçao da arte da Renascença na Penisula Iberica*, Coimbra, 1981 (pp. 135 a 145); CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid, 1983 (manejamos la 5ª ed., Madrid, 2005, pp. 215 a 219); ANDRÉS ORDAX, Salvador, *et al.*, *Monumentos Artísticos de Extremadura*, Mérida, 1988 (manejamos la ed. de 2006, pp. 640 a 643); RABANAL YUS, Aurora, «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España», en HANSMANN, Wilfred, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989 (pp. 347 a 349); ESTELLA MARCOS, Margarita, «Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas», en AA. VV., *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993 (pp. 67 a 79); SOUTO ALONSO, José Luis de, *Estudio histórico. Estudio previo para la rehabilitación de la huerta del Palacio de Villena en Cadalso de los Vidrios*, Madrid, 1993, pp. 12 y ss. (no publicado); LLEÓ CAÑAL, Vicente, «Un contexto perdido: los jardines de la nobleza», en AÑÓN FELIÚ, Carmen, (coord.), *Arte y Naturaleza en tiempos de Felipe II*, Aranjuez, 1998 (pp. 237 a 240); MILLARES ESCOBIO, Coro, «Jardín de la Abadía», en AA. VV., *Felipe II. El rey íntimo*, catálogo de la exposición, Madrid, 1998 (pp. 104-105); GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, «Teatros de Naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco», en *Boletín de Arte*, nº 20, Málaga, 1999 (pp. 34 a 36); TRUNK, Markus, «Die 'Abadia' des Gran Duque de Alba bei Plasencia (Cáceres)», 2002 (pp. 106 a 112); TCHIKINE, Anatole, *Francesco Camilliani and the florentine garden of don Luigi de Toledo: a study of fountain production and consumption in the third quarter of the 16th century*, tesis doctoral dirigida por Peter Cherry, Departamento de Historia del Arte y la Arquitectura, Facultad de Humanidades, Trinity College, Universidad de Dublín, Dublín, 2002 (disponible en https://www.tara.tcd.ie/handle/2262/84959; principalmente en pp. 68 a 73); LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, y NAVAREÑO MATEOS, Antonio, «Casas de campo y de recreo en la Extremadura del Renacimiento», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las I Jornadas de Estudio, Béjar, 1994 (pp. 183 a 196, p. 188 sobre Abadía); NIETO CALDEIRO, Sonsoles, «Don Fernando Álvarez de Toledo y el jardín renacentista», en DEL SER QUIJANO, Gregorio (coord.), *Actas del congreso V centenario del nacimiento del III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo*, Ávila, 2008 (pp. 717 a 726); LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*,

de Martín Gil (en 1945, tras su visita de 1941)[654], Jiménez Martín y Lozano Bartolozzi (1984, junto a otros colaboradores)[655], Navascués Palacio (1993, 1995)[656], Caballero González (1998, 2002 y 2015-2022)[657], López de Fuentes (2002, 2003, 2009)[658], así como Sanz Hernando (2006, 2007)[659], que le dedica un apartado completo de su investigación

---

Madrid, 2011 (pp. 326-327), y *Patrimonio perdido. Paisajes sin memoria*, discurso de ingreso en la Academia Extremeña de las Letras y las Artes, Trujillo, 2019 (pp. 15 a 18); HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI», en AA. VV., *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Napoli, octubre de 2011, Nápoles, 2013 (pp. 11 a 49); TORIBIO MARÍN, Carmen, *La forma del agua...* (pp. 717 a 722 y otras); PLAZA MORILLO, Carlos, «Cultura, arquitectura e ideología de la villa y el jardín entre Florencia, Nápoles y Castilla», en PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Madrid, 2016 (pp. 71 a 88); MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, «Una quinta donde se holgar», en *Descubrir el arte*, nº 209, julio de 2016 (pp. 28 a 36); y MINUTOLI, Giovani, «I giardini di don Luigi di Toledo. Firenze-Napoli-Caceres. Analisi e studi per la ricomposizione di tre giardini», en RUEDA MÁRQUEZ, Adela, y CRUZ FRANCO, Pablo Alejandro (eds.), *El conocimiento del patrimonio como premisa indispensable para su correcta conservación*, col. Los Cuadernos de Reuso, Dykinson, Madrid, 2023 (pp. 32 a 43).

[654] MARTÍN GIL, Tomás, «Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba», en *Arte Español*, 2º trimestre, Madrid, 1945, pp. 58 a 66.

[655] JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, «Sotofermoso», y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, «El Arca de Albano», ambos en *Periferia. Revista de arquitectura*, nº 2, Sevilla, 1984, con planimetría y dibujos de Alfonso Jiménez Martín, Francisco Pinto Puerto, Rosa Añón Abajas y Juan González Mariscal (pp. 62 a 77 y 78 a 89, respectivamente).

[656] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Madrid, 1993 (pp. 71 a 90). Una versión ampliada de este trabajo se publicó en AÑÓN FELIÚ, Carmen (coord.), *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, 1995 (pp. 63 a 92).

[657] CABALLERO GONZÁLEZ, Sebastián, *La Abadía. Historia y leyenda: monumento histórico artístico desde el 3 de julio de 1931*, Salamanca, 1998; «La Abadía: referente en la política regia desde Alfonso IX hasta los Austrias», en *I Jornadas Históricas sobre Abadía*, Junta de Extremadura, Abadía, 31 de mayo a 1 de junio de 2002 (no publicado).

[658] LÓPEZ DE FUENTES, Pilar, «Albores de la villa de Sotofermoso en la Casa de Alba», en *I Jornadas Históricas sobre Abadía*, 2002 (no publicado), y «La leyenda de Sotofermoso», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las IV Jornadas de Estudio, Béjar, 2003 (pp. 163 a 177); y LÓPEZ DE FUENTES, Pilar, *Recreación de los jardines de la Villa de Sotofermoso. Abadía (Cáceres)*, Proyecto de Fin de Carrera dirigido por Ana Isabel García García, Departamento de Proyectos y Planificación Rural, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos (ETSIA), Universidad Politécnica de Madrid (UPN), Madrid, 2009 (no publicado).

[659] SANZ HERNANDO, Alberto, *El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico,* apartado 1.4.2., «El jardín del duque de Alba en Abadía», pp. 305 a 331, tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura,

doctoral; Muñoz-Delgado de la Mata (2017 a 2023), con su tesis sobre la recepción de la cultura clásica en el jardín de Abadía, en la que incluye valiosas hipótesis de restitución gráfica de jardines y componentes de fontanería y escultura, entre otros estudios y publicaciones, incluido una monografí de reciente aparición[660]; Hidalgo Recuero (2022), con un trabajo de fin de grado dirigido por Sanz Hernando[661] y otro más reciente presentado por Fernández Sánchez[662].

Universidad Politécnica de Madrid (parcialmente recogido en SANZ HERNANDO, Alberto, *El jardín clásico madrileño y los Reales Sitios*, Madrid, 2007, pp. 93 a 97).

[660] MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, Cristina, *La recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológico del III duque de Alba*, tesis doctoral dirigida por Gloria Mora Rodríguez, Departamento de Historia Antigua, Historia Medieval, Paleografía y Diplomática, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2019. La autora ha publicado los siguientes artículos o comunicaciones sobre esta propiedad de recreo: «El legado de la Antigüedad Clásica: iconografía del poder en La Abadía del Duque de Alba», en AA. VV., *Formas, manifestaciones y estructuras del poder político en el mundo antiguo,* Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2017 (pp. 215 a 242); «La recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológico del III duque de Alba: La Abadía», II Jornada de Jóvenes Investigadores, *Antigüedad e identidades colectivas desde el Medievo hasta el mundo contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Facultad de Letras, Vitoria-Gasteiz, 21 de noviembre de 2018 (vídeo disponible en https://ehutb.ehu.eus/video/5bf7cab6f82b2b382e8b47be, consultado en 17 de agosto de 2019); «La influencia italiana del mundo clásico en la decoración del jardín de La Abadía», comunicación aceptada en el Congreso de la Escuela Española de Arqueología, Roma, octubre de 2019; «Trebia Vegetae y Attia Paternae. Dos inscripciones romanas en el jardín de La Abadía del III duque de Alba y la recepción de la Antigüedad clásica en los jardines nobiliarios de época moderna», en MATEOS CRUZ, Pedro, y MORÁN SÁNCHEZ, Carlos Jesús, *Exemplum et Spolia: la reutilización arquitectónica en la transformación del paisaje urbano de las ciudades históricas*, vol. 2, col. Mytra. Monografías y Trabajos de Arqueología, nº 7, Instituto de Arqueología de Mérida, Mérida, 2020, actas del congreso internacional del mismo título celebrado en Mérida, junio de 2019 (pp. 381 a 590); «La gran olvidada: La Abadía del III duque de Alba», en AA. VV., *Legatum 2.0. Musealización y puesta en valor del Patrimonio Cultural,* Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2020, actas del congreso internacional del mismo título celebrado en Daimiel en octubre de 2017 (pp. 333 a 340); «La influencia de las entradas triunfales de Carlos I y Felipe II en la recepción del mundo clásico del III Duque de Alba: las capillas del jardín de La Abadía», en *Aforismos*, nº 2, marzo-abril, Dykinson, Madrid, 2020 (pp. 155 a 176); «Reconstruyendo un jardín olvidado. La Abadía del III duque de Alba», en ROMÁN ALISTE, Sergio; MARÍN TOVAR, Cristóbal; y SOTO CABA, Victoria (eds.), *Jardinería histórica y metáfora virtual. Digitalizando vistas, estampas, planos (siglos XVI-XVIII),* Dykinson y Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2023 (pp. 68 a 88); y *Un jardín olvidado: la Abadía. El Parnaso del III duque de Alba*, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Junta de Extremadura, Mérida, 2023.

[661] HIDALGO RECUERO, Paloma, *La alegoría del Ambroz. Un jardín en la casa de Alba*, Trabajo de Fin de Grado dirigido por Alberto Sanz Hernando, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAM, UPM, Madrid, junio de 2022 (disponible https://oa.upm.es/70889/1/TFG_Junio22_Hidalgo_Recuero_Paloma.pdf).

[662] FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Cristina, *Érase un jardín. Juegos de agua en Abadía a través de la literatura*, dirigido por Laura Sánchez Carrasco, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAM, UPM, Madrid, junio de 2024, que no hemos tenido ocasión de consultar.

Además, por su importancia como sede de una academia literaria del Siglo de Oro, ha merecido el interés de autores como Osuna Rodríguez (1973), Pedraza Jiménez (1994), Cañas Murillo (2002), Teijeiro Fuentes (2003, 2009), Martín Martín (2015), Sánchez Jiménez (2016) o Caballero González (2017), con sus respectivos estudios en torno a los poetas, humanistas y viajeros que frecuentaron el lugar[663]. Desde otros planteamientos, como su pasado medieval, su interés turístico o los valores culturales, se cuentan los trabajos de Velo y Nieto (1968), Mogollón Cano-Cortés (1998, 2002), Jiménez del Moral (2003) o el mismo Caballero González (2015-2022)[664]. Finalmente, cabe reseñar los estudios iniciados o no publicados de Hernández Gil (incluida planimetría y restituciones gráficas)[665], Velasco Morillo (un estudio comparado) y

[663] OSUNA RODRÍGUEZ, Rafael, «La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad», en *Boletín de la Real Academia Española*, anexo XXVI, Madrid, 1973 (pp. 95 y ss.); VEGA Y CARPIO, *Rimas II (segunda parte)*, edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-la Mancha, Toledo, 1994 (el detallado análisis de la *Descripción del Abadía*, en pp. 28 a 30 y 203 a 234); CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Abadía y la creación de la comedia», en *I Jornadas Históricas sobre Abadía*, Abadía, 31 de mayo a 1 de junio de 2002 (no publicado); TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», en *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 59, nº 2, Badajoz, 2003 (pp. 569 a 587), a partir de la comunicación presentada con el título de «La Academia literaria de Abadía» en las *I Jornadas Históricas sobre Abadía* de 2002, así como *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro,* col. Estudios, nº 36, Mérida, 2009; MARTÍN MARTÍN, Teodoro, «Visiones de la Abadía», en AA. VV, *Actas de las VI Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, 2015 (pp. 323 a 337); SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega en los jardines del duque: la "Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba" (1604)», en CARTA, Constance; FINCI, Sarah; y MANCHEVA, Dora (coords.), *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, Berna, 2016 (pp. 271 a 284); así como CABALLERO GONZÁLEZ, «Un jardín literario en La Abadía», en *Ateneo. Revista científica, literaria y artística del Ateneo de Cáceres*, nº 18, Cáceres, diciembre de 2017 (pp. 4 a 11).

[664] VELO Y NIETO, Gervasio, *Castillos de Extremadura: tierra de conquistadores*, 2ª parte, CSIC, Madrid, 1968 (pp. 531 a 560); MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *El mudéjar en Extremadura*, Badajoz, 1987 (pp. 114 y ss.); y «El patio mudéjar del Palacio de los Duques de Alba», en *II Jornadas Históricas de Abadía*, 1 de junio de 2000 (no publicado); JIMÉNEZ DEL MORAL, Ana Isabel, «Rehabilitación y revitalización del Jardín Manierista de Abadía», en DOMÍNGUEZ GARRIDO y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, *El Bosque de Béjar...*, Béjar, 2003 (pp. 257 a 262), así la reciente monografía de CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía: un centro del conocimiento y de la cultura único en Extremadura,* Ayuntamiento de Abadía y Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2015, con segunda edición en col. Cajón de Imprenta, nº 4, a cargo de Herratas Ediciones, Plasencia, 2022.

[665] Parte de este trabajo se pudo ver durante su ponencia en las I Jornadas Históricas de Abadía: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio, «Posibles restituciones de elementos arquitectónicos de los Jardines», en I Jornadas Históricas de Abadía, 1 de junio de 2002 (no publicada), y más recientemente, tomadas algunas restituciones de un estudio del autor de 2007, publicadas por LOZANO BARTOLOZZI, *Patrimonio perdido...*, pp. 15 a 18; acerca del estudio, *vid.* HERNÁNDEZ GIL, *Estudio arquitectónico* encargado por Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE, hoy IPCE), Ministerio de Cultura, Madrid, 2007 (disponible en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura).

Navascués Palacio (acerca de los arcos o portadas manieristas de Abadía, según anunciaba en su artículo de 1993).[666]

A diferencia de tan notable número de testimonios y estudios, la documentación de archivo es enojosamente escasa, con apenas una quincena de referencias muy poco esclarecedoras sobre las obras de arquitectura y jardinería que abarcan desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII. En buena parte son datos del Archivo de la Casa Ducal de Alba citados en 1919 por uno de sus titulares, Jacobo Fitz-James Stuart, duque de Berwick y de Alba[667], sin proporcionar referencias precisas para posteriores investigadores y con la desgracia añadida de la pérdida parcial de esos documentos durante la Guerra Civil, lo que dificulta aún más la búsqueda y revisión crítica de las fuentes; otros datos son de carácter epigráfico fuera de contexto, como la inscripción del autor de las esculturas, el florentino Francesco Camilliani (no obstante dato fiable) o imprecisas referencias en archivos de la familia Medici-Toledo, de gran interés; finalmente, hemos podido incorporar algunos testimonios y documentos apenas manejados hasta la fecha para esta casa de recreo, como las *Relaciones topográficas* de Felipe II[668], coetáneas de la visita de Villalba, las Respuestas Generales del Catastro del marqués de la Ensenada[669], de 1753, la descripción de Ford en 1832 y el artículo de

[666] Parte de este trabajo se pudo ver durante su ponencia en las I Jornadas Históricas de Abadía: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio, «Posibles restituciones de elementos arquitectónicos de los Jardines», en I Jornadas Históricas de Abadía, 1 de junio de 2002 (no publicada), y más recientemente, tomadas algunas restituciones de un estudio del autor de 2007, publicadas por LOZANO BARTOLOZZI, *Patrimonio perdido...*, pp. 15 a 18; acerca del estudio, *vid.* HERNÁNDEZ GIL, *Estudio arquitectónico* encargado por Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE, hoy IPCE), Ministerio de Cultura, Madrid, 2007 (disponible en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura).

[667] FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, Jacobo (duque de Berwick y de Alba), *Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, discurso del Excelentísimo señor duque de Berwick y de Alba ante la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1919; *Los mecenazgos ilustres*, Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 1943 (pp. 40-41); y *Epistolario del III duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo*, Madrid, 1952.

[668] REAL BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL (RBEE), *Relaciones topográficas de Felipe II. El Abadía*, J-I-18, fols. 10-11r, Abadía, 4 de febrero de 1575 (se puede consultar la ed. de ORTEGA RUBIO, Juan, *Relaciones topográficas de los pueblos de España*, Madrid, 1918, pp. 33-34, aunque no sigue una transcripción fiable).

[669] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Gervasio, *Castillos de Extremadura: tierra de conquistadores*, Madrid, 1968 (pp. 531 a 560), MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, *El mudéjar en Extremadura*, Badajoz, 1987 (pp. 114 y ss.), y «El patio mudéjar del Palacio de los Duques de Alba», en *II Jornadas Históricas de Abadía*, 1 de junio de 2000 (no publicado); JIMÉNEZ DEL MORAL, Ana Isabel, «Rehabilitación y revitalización del Jardín Manierista de Abadía», en DOMÍNGUEZ GARRIDO y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, *El Bosque de Béjar...*, Béjar, 2003 (pp. 257 a 262), así la reciente monografía de CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía: un centro del conocimiento y de la cultura único en Extremadura*, Mérida, 2015.

Emilio Muñoz –entre otros de menor importancia–, así como los vínculos formales con el jardín florentino de Luis de Toledo y otros del ámbito mediceo, el rastro bibliográfico de algunas de las esculturas traídas de Italia y la interpretación de la heráldica, que concurre en apoyo a la datación de las diferentes etapas reconocibles en el conjunto de Abadía.



Fig. 265. Palacio y jardines de Abadía. Croquis cartográfico de 1902 (Planoteca del IGN). señalamos en tono verde pardo la parte visible del Coto, en verde medio El Olivar (del Duque), en verde oscuro el área del jardín y en encarnado el núcleo urbano.

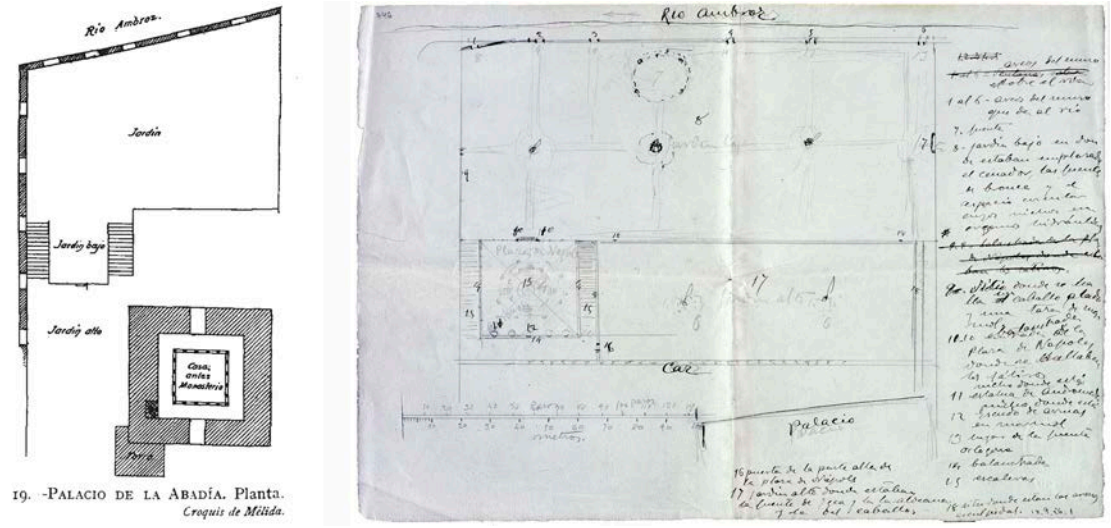


Fig. 266. Palacio y jardines de Abadía. Plano catastral de 1934 (AHPCA, polígono nº 6, hoja 1ª). Señalamos en tono verde las partes de jardín, olivar y prado; no se dispone de la hoja 2ª del mismo polígono, donde aparecería cartografiado el resto del Olivar del Duque.

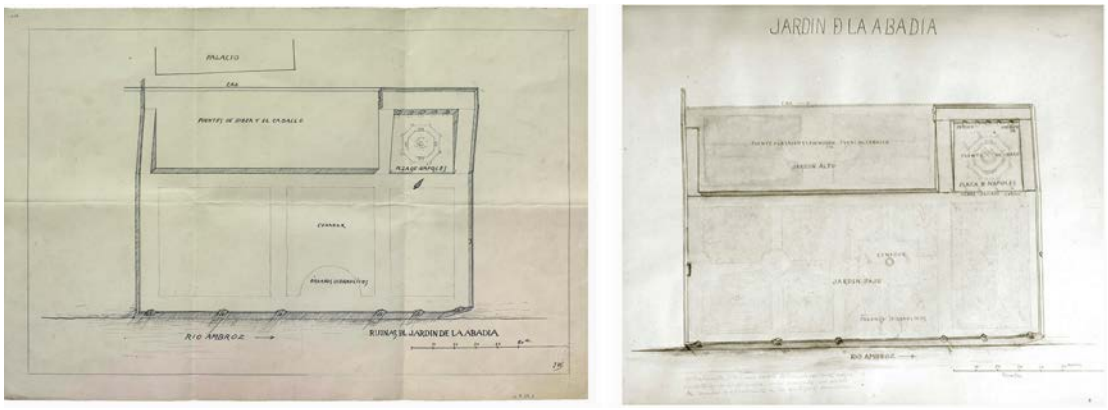
No se conoce planimetría de la fase de proyecto ni levantamientos antiguos, tampoco mapas de la zona salvo un croquis de Tomás López, muy somero, para su Carta de Extremadura de 1779, una minuta cartográfica del término municipal fechada en 1902 y el plano catastral de 1934 (figs. 265 y 266)[670], lo que limita enormemente el estudio territorial y evolutivo de los restos conservados.

[670] El croquis de Tomás López en BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE), Gabinete de Manuscritos, Mss. Micro / 14492, LÓPEZ DE VARGAS MACHUCA, Tomás, *Diccionario Geográfico de España. Extremadura*, croquis

El primer plano disponible se debe a Mélida, con errores de medición y posición evidentes, realizado *ca.* 1914, pero no publicado hasta 1922 por Lampérez (fig. 267). Winthuysen trazó un croquis de campo y dos versiones en axonometría militar entre 1920 y 1930 en las que, también con errores apreciables, aventuraba dos posibles restituciones gráficas de la composición de cuadros en las terrazas (figs. 268 a 269). En 1968, Velo y Nieto ilustraba su trabajo con un plano muy esquemático con los mismos errores que los de Mélida y Winthuysen.



Figs. 267 y 268. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: plano de Mélida Alinari, 1914 (tomado de Lampérez y Romea, 1922). Derecha: croquis de Javier Winthuysen *ca.* 1920-1930 (sitio web del Ateneo de Madrid, archivo.ateneodemadrid.com).



de Abadía (fol. 101r); la minuta en Instituto Geográfico Nacional, Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG), *Minutas cartográficas del Instituto Geográfico y Estadístico*, provincia de Cáceres, escala 1:25.000, término municipal de Abadía, Abadía, 13 de julio de 1902 (disponible en http://www.ign.es/ign/main/index.do); y el plano parcelario en Archivo Histórico Provincial de Cáceres (AHPCa), Instituto Geográfico y Catastral, Trabajos topográficos del Catastro Parcelario, Término Municipal de Abadía, Polígono nº 6, hoja 1ª, escala 1 : 2000, Cáceres, 20 de enero de 1934.

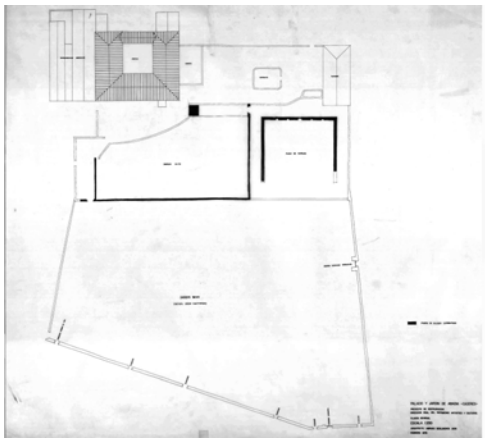
Fig. 269 y 270. Palacio y jardines de Abadía. Perspectivas militares del conjunto por Javier Winthuysen *ca.* 1920-1930 (izquierda: Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, ARJBM; derecha: sitio web del Ateneo de Madrid, archivo.ateneodemadrid.com; las perspectivas se muestran con el norte invertido).

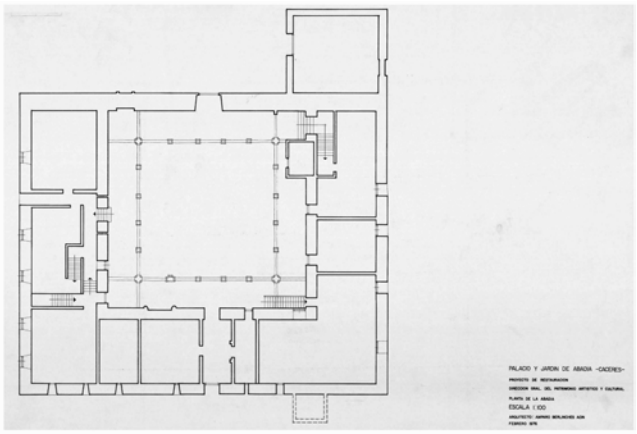
En 1976, por encargo de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, la arquitecta Berlinches Acín realizó un levantamiento del conjunto, aunque con errores en la disposición del palacio y varias estructuras próximas (figs. 271 a 276). El arquitecto Dionisio Hernández Gil realizó otro levantamiento en los mismos años, de fecha no especificada, para la Dirección General de Bellas Artes (figs. 277 a 282); uno de sus planos, anterior a 1984 y con el mismo error de alineación que los precedentes, fue publicado en el *Catálogo de monumentos españoles* de ese mismo año[671]; otras muestras gráficas de su trabajo fueron utilizadas después por Navascués Palacio y Lozano Bartolozzi en obras ya citadas. Desde 1984 se cuenta con la planimetría más completa y fiable, debida a Jiménez Martín y Pinto Puerto (fig. 283 a 290), que se acompaña de plantas, alzados y secciones de las diferentes puertas y capillas del paseadero norte y de una restitución gráfica en axonometría militar del posible trazado de los jardines, reproducido en diversas publicaciones (fig. 291 a 297). Andrés Ordax incluyó un plano de conjunto de Jiménez y Pinto en su trabajo de 1988; Sanz Hernando ha ofrecido en 2006-2007 sus interpretaciones de la composición de los jardines en croquis y planos esquemáticos; finalmente, se cuenta con las recientes propuestas planimétricas y perspectivas de Muñoz-Delgado de la Mata, presentadas en 2019, y de Hidalgo Recuero de 2022. En nuestro estudio aportamos planimetría de elaboración propia basada en la de Jiménez y Pinto[672], aunque con el cotejo de las otras y diversas correcciones proporcionadas por el trabajo de campo, la cartografía catastral e imágenes aéreas antiguas (disponibles desde 1945) o de satélite (hasta el presente)[673].

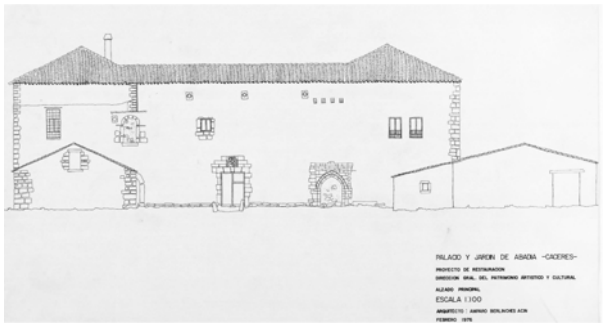
[671] *Vid.* AA. VV, *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos. 1944-1953*, t. I, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 191.

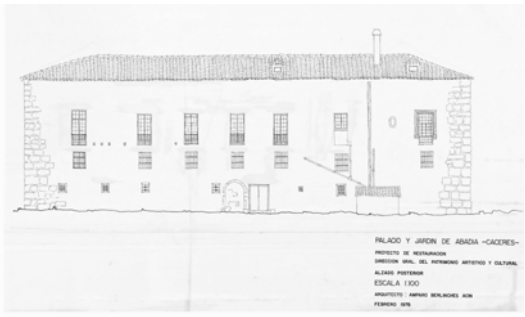
[672] Las planimetrías recientes de Sanz Hernando, Muñoz-Delgado de la Mata e Hidalgo Recuero, así como la nuestra propia se muestran más adelante.

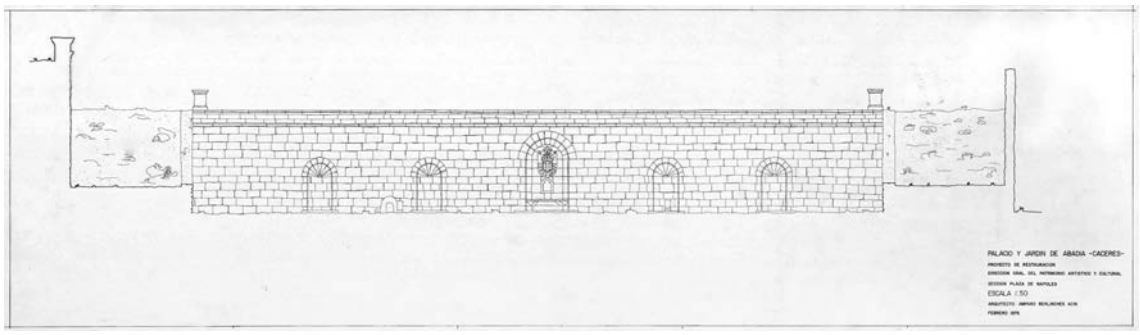
[673] Cartografía catastral a partir de http://centrodedescargas.cnig.es/CentroDescargas/index.jsp y fotogramas aéreos de 1945, 1957, 1973-1986 y 2001 e imágenes de satélite de PNOA de 2005, 2010, 2011, 2012, 2014, 2016 y 2017, SIGPAC y Google Earth (disponibles en http://fototeca.cnig.es/ y http://www.sedecatastro.gob.es/ - http://www.sedecatastro.gob.es/, consultado en 21 de julio de 2018).

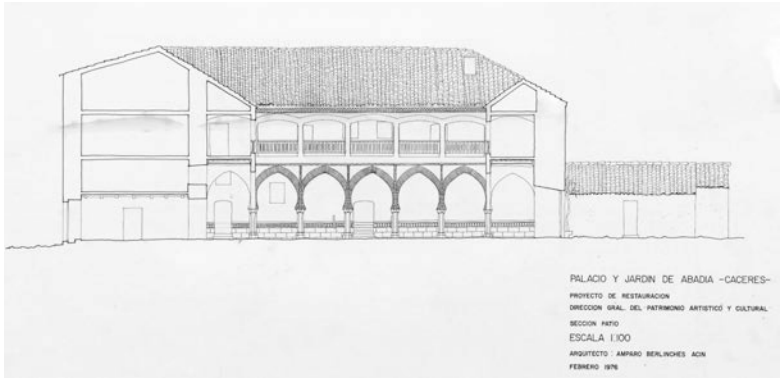






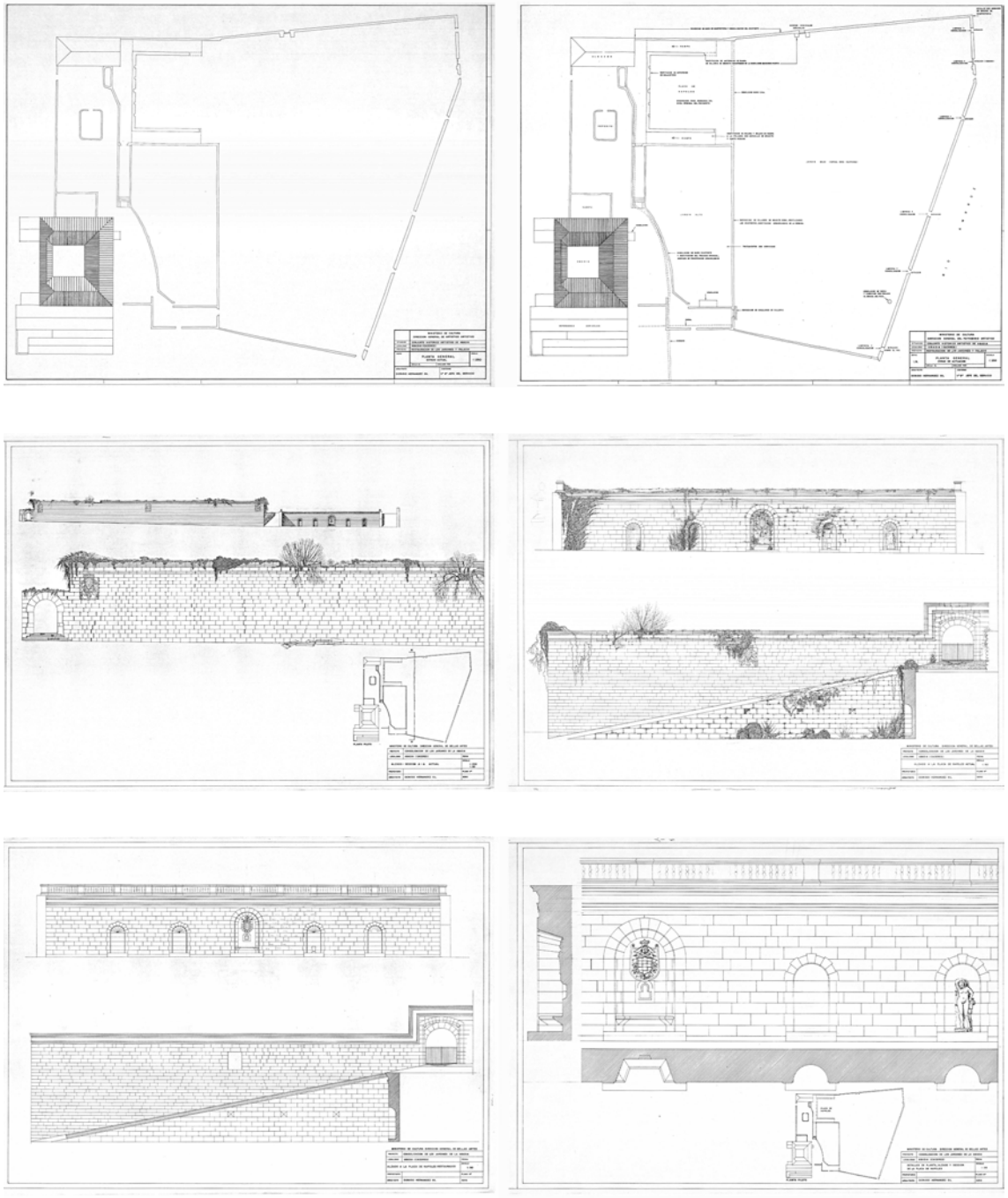




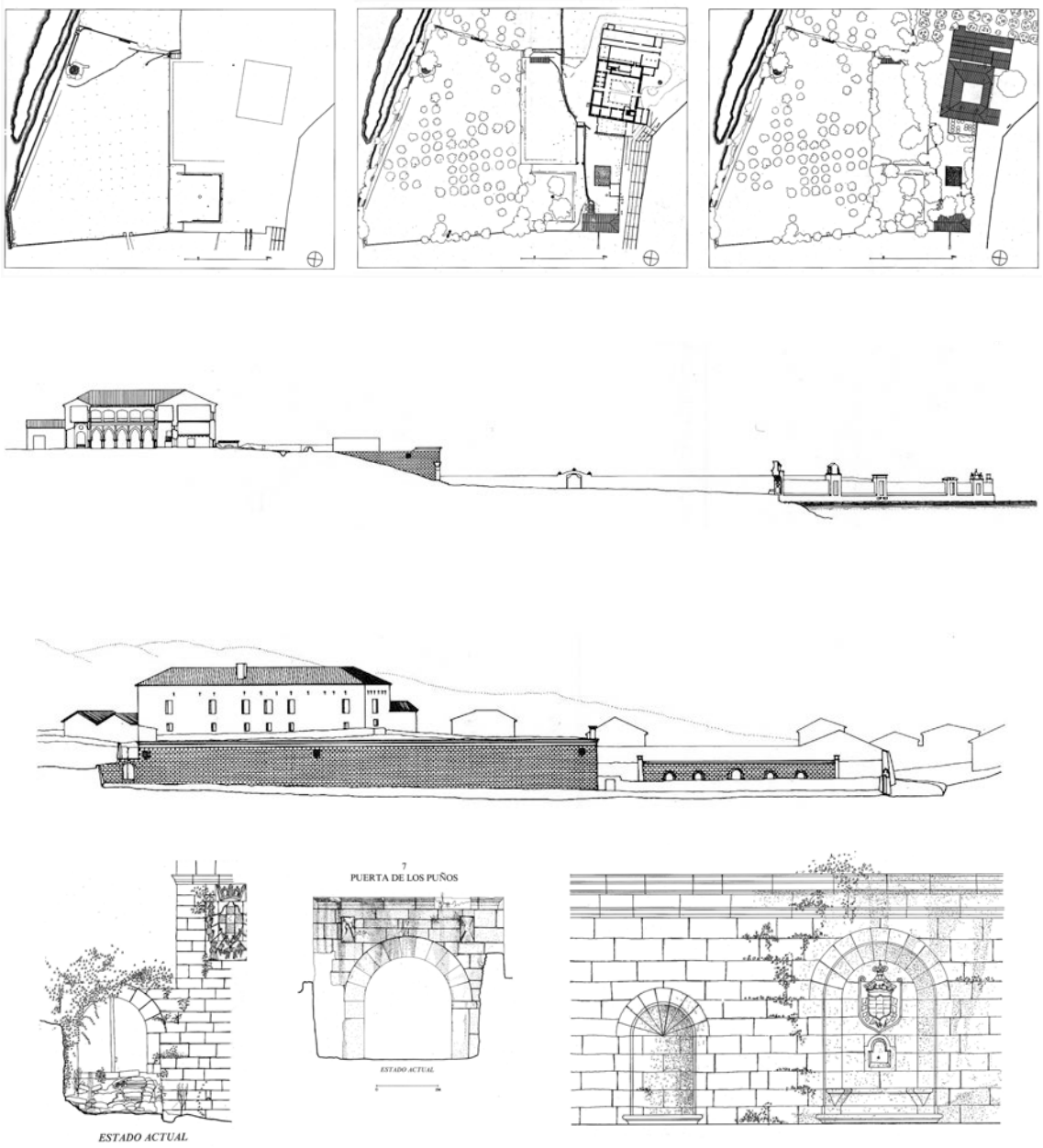


Figs. 271 a 276. Planimetría realizada por Amparo Berlinches Acín, 1976: planta general, planta detallada (con el norte invertido), alzado sur, alzado norte, alzado de la Plaza de Nápoles y sección noroeste-sureste del palacio

(fuente: Planoteca del IPCE).



Figs. 277 a 282. Planimetría realizada por Dionisio Hernández Gil (sin fecha): planta general; planta general con indicaciones para la restauración (ambas con el norte a la derecha, aproximadamente); alzado del muro de sustentación del Jardín Alto y la Plaza de Nápoles; alzado y sección norte-sur de de la Plaza de Nápoles (estado inicial); alzado y sección norte-sur de de la Plaza de Nápoles (estado restaurado); y planta, alzado y sección parciales de la Plaza de Nápoles (fuente: Planoteca del IPCE).



Figs. 283 a 290. Planimetría de Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984: planta general a la altura de los jardines, de la planta baja del palacio y de las cubiertas (las tres con el norte a la izquierda, aproximadamente); sección sur-norte por el patio y la Puerta Chica; alzado norte desde la Huerta; alzado norte de la Puerta Chica, alzado este de la Puerta de los Puños y parte del alzado norte de la Plaza de Nápoles (imágenes tomadas de https://us.academia.edu/AlfonsoJiménezMart%25C3%25ADn, Universidad de Sevilla).



Figs. 291 a 296. Planimetría de Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984: plantas, alzados y secciones de las seis puertas y capillas del límite norte de la Huerta, todas a la misma escala y en orden de oeste a este (imágenes tomadas de https://us.academia.edu/AlfonsoJiménezMart%25C3%25ADn, Universidad de Sevilla).

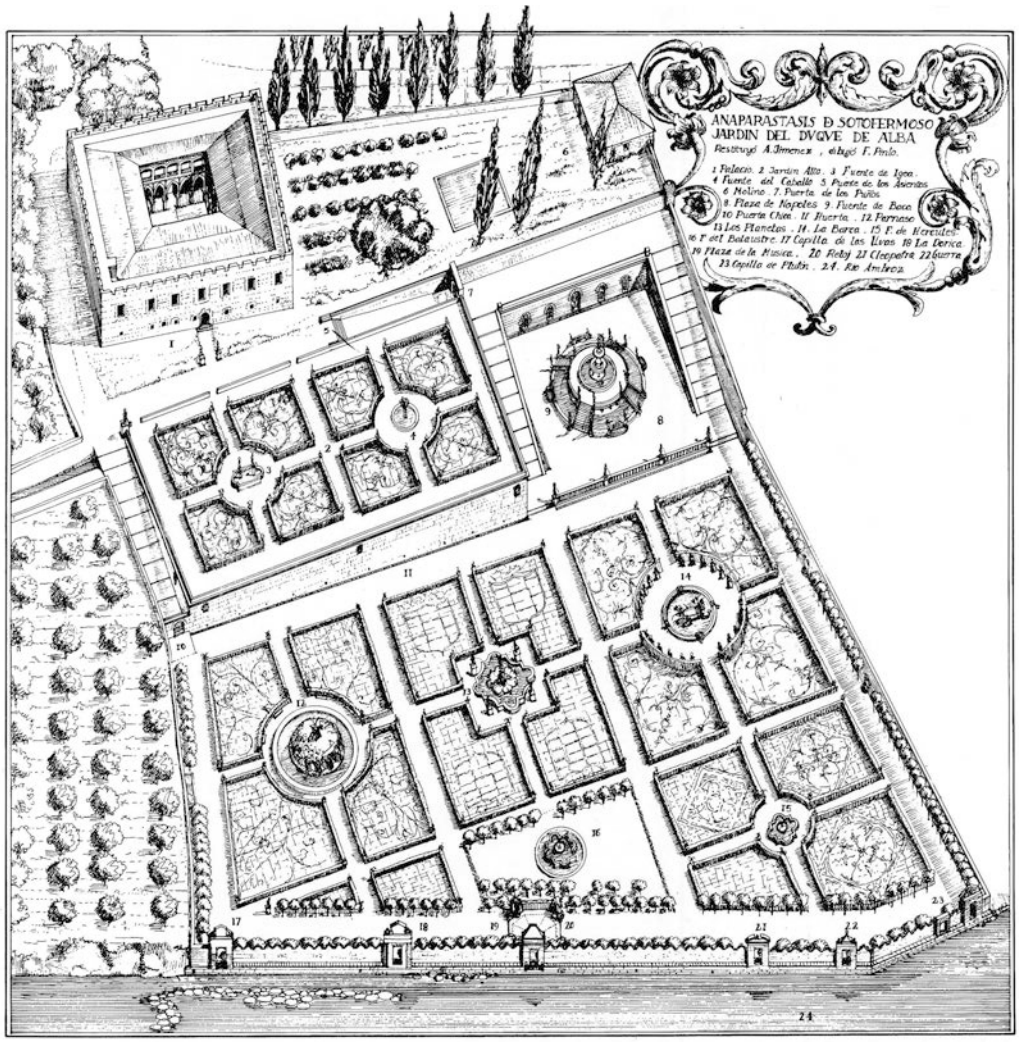


Fig. 297. Planimetría de Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984. Anaparastasis en axonometría militar sobre el hipotético estado original del conjunto de recreo (imágenes tomadas de imágenes tomadas de https://us.academia.edu/AlfonsoJiménezMart%25C3%25ADn, Universidad de Sevilla).

Se conocen pocas fotografías históricas, en general concentradas en los elementos que todavía se conservan. Las dos más antiguas fueron realizadas por Mélida en 1914 (figs. 298 y 299), a las que siguieron las diez de Winthuysen de 1920 (figs. 300 a 307), varias de ellas publicadas por Lampérez en 1922; sigue siendo de gran interés el reportaje de Martín Gil de 1941, formado por veintiséis imágenes (dos de ellas publicadas en la revista *Vértice* en 1943 y todas en *Arte Español* en 1945: mostramos algunas en figs. 308 a 317); una imagen anónima de los años cincuenta conservada en el Archivo Mas (fig. 318)[674]; las tres del archivo Callejo Serrano de los años sesenta del

[674] Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Fondo Arxiu Mas, tomada del repositorio de la Biblioteca de la ETSAM / UPM, signatura HARTE_001F_C008-03_119.

siglo XX, disponibles en la fototeca del IPCE (dos de ellas en figs. 319-320)[675]; las de Berlinches Acín, incorporadas a su proyecto para Abadía de 1976 (publicadas por Sanz Hernando en 2007, algunas en figs. 321 a 323) y las veintiséis de Lozano Bartolozzi, Rodríguez Hidalgo y Jiménez Martín para la revista *Periferia* en 1984; otras veinticuatro fotografías de fecha indeterminada, tomadas por Hernández Gil, Gutiérrez Robledo y un autor anónimo identificado como «P.», fueron utilizadas por Navascués Palacio en su artículo de 1993 (se mostrarán más adelante). Los restos del jardín de Abadía también han sido representados por diferentes artistas, entre los que destacamos a Marín García Agudo con sus plumillas de finales de la década de 1990 (figs. 324 a 326), testimonio subjetivo y sensible de un lugar que se deshace bajo la lluvia y el sol de Extremadura.

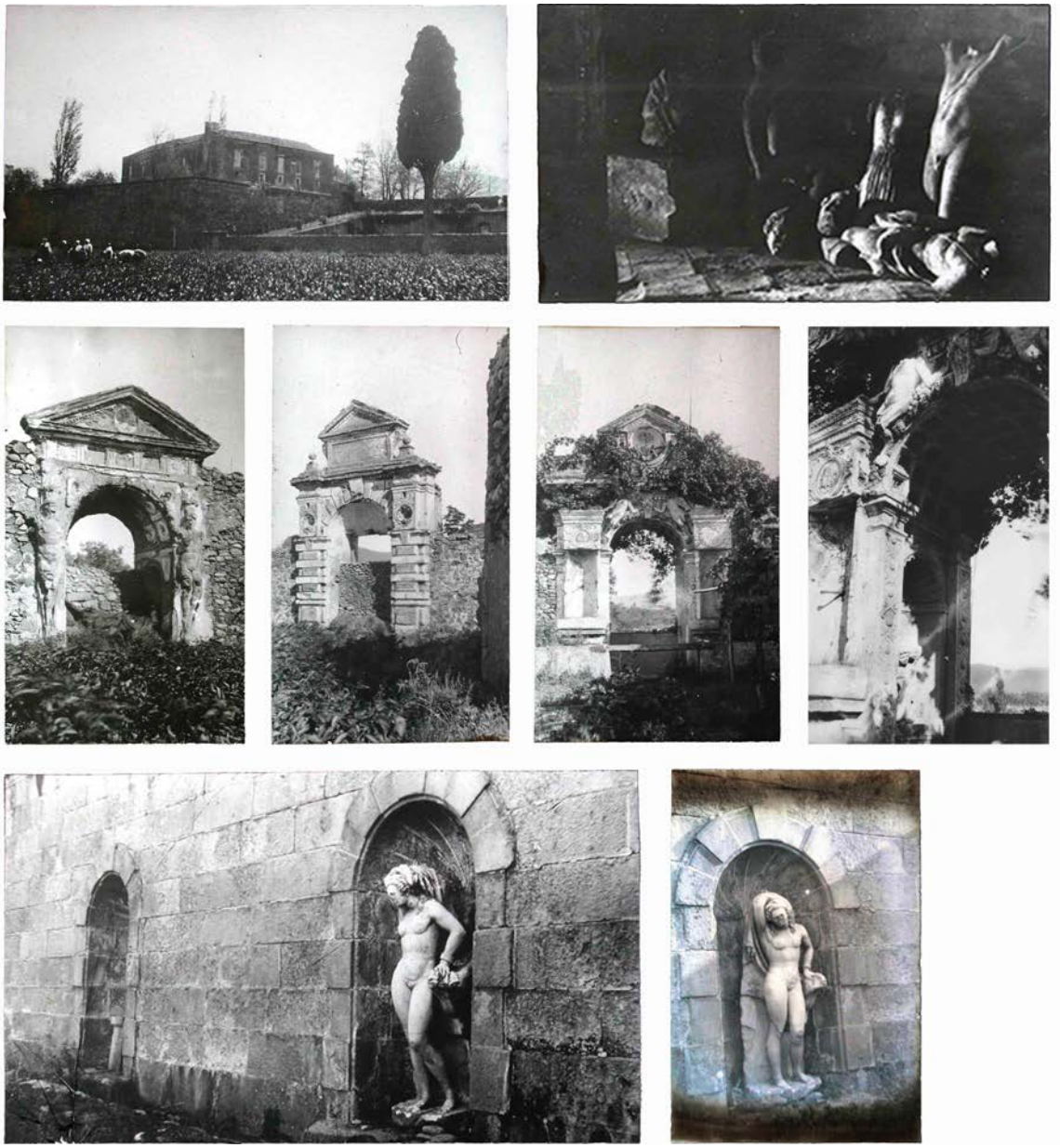
Todos estos planos, perspectivas, restituciones e imágenes muestran con mayor o menor fortuna un conjunto de terrazas dominado por la mole del palacio, con el llamado Jardín Alto a sus pies, la Plaza de Nápoles en transición lateral, mediante rampas simétricas, hacia el plano inferior del Jardín Bajo y la Huerta, frente a su límite norte en el río Ambroz, al que se abren seis arcos ricamente ornamentados. En el costado oriental del conjunto se conserva la llamada «Huerta Vieja» y el olivar («Olivar del Duque» en la toponimia antigua y actual); al otro lado del río se extiende el amplio «Coto del Duque», origen del topónimo «Sotofermoso» (*bello bosque*, literalmente) que se documenta desde 1185, asociado a la repoblación de la Extremadura leonesa en tierras de Coria y Granadilla.





Figs. 298 y 299. Palacio y jardines de Abadía. Imágenes tomadas por Mélida Alinari, 1914 (fuente: Catálogo Monumental de España, provincia de Cáceres, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC).

[675] Se trata de tres imágenes en blanco y negro depositadas en la fototeca del IPCE, pertenecientes al archivo de Carlos Callejo Serrano (1911-1993) con números de inventario AC-161, AC-162 y AC-163 (*vid.* http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do;jsessionid=8192181666CBB99CA1860BDA81742F81?buscador=porCampos).



Figs. 300 a 307. Palacio y jardines de Abadía. Ocho de las diez imágenes tomadas por Winthuysen Losada *ca.* 1920: el palacio y la Plaza de Nápoles desde la Huerta; fragmento de esculturas depositadas en una habitación del palacio; Capilla de Plutón; Puerta Dórica; Capilla de las Uvas; detalle del intradós de la misma capilla; muro sur de la Plaza de Nápoles con la escultura de Andrómeda; escultura de Andrómeda (fuente: fondo Winthuysen del Ateneo de Madrid).



Figs. 308 a 317. Palacio y jardines de Abadía. Diez de las imágenes tomadas por Martín Gil en 1941: Fragmentos de esculturas expuestas en la planta baja del patio; más fragmentos en otra panda del patio; relieves y piezas arquitectónicas en el mismo emplazamiento; pila y basa del eje de la fuente en la Plaza de Nápoles; busto en relieve en una habitación del palacio; fragmentos de un tritón en la primera planta del patio; escultura incompleta de figura humana cabalgando un monstruo marino; escultura de joven mingente; mascarón derecho de la Puerta del Reloj; y relieve en pilastra de la Capilla de las Uvas (*Arte Español*, t. XVI, 1945, repositorio de la Biblioteca de Humanitats, Universitat Autònoma de Barcelona).



Figs. 318, 319 y 320. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: la Puerta Dórica en una fotografía anónima de los años cincuenta del siglo XX (tomada del repositorio de la Biblioteca de la ETSAM / UPM). Centro y derecha: puerta de acceso al patio y estatua de Andrómeda, década de 1960 (IPCE, fondo Callejo Serrano).



Figs. 321, 322 y 323. Palacio y jardines de Abadía. Fotografías de Berlinches Acín, 1976. Izquierda: Capilla de Plutón con sendos tenantes completos, aunque deteriorados. Centro: Puerta de Cleopatra. Derecha: Puerta Dórica (fuente: tesis de Sanz Hernando, 2006).



Figs. 324, 325 y 326. Palacio y jardines de Abadía. Tres dibujos de Marín García Agudo, 1995 (sitio web del autor: https://www.bernardodelcarpio.org/maringarcia/maringarcia.html).

En cuanto a la obra como documento, el estado de conservación del conjunto de Abadía es razonablemente bueno para los elementos de fábrica (edificios, cerca perimetral, muros de contención de las terrazas, rampas, etc.), pero desolador en lo que se refiere a las partes de albañilería y estuco, los magníficos arcos frente al río que se van arruinando sin que nadie ponga remedio. De los antiguos jardines y huertas sólo queda la superficie que ocuparon, sin traza alguna de paseos o vestigios *in situ* de sus celebradas fuentes, salvo las estructuras que puedan conservarse bajo tierra a pesar de la intensa labranza de la parcela desde finales del siglo XIX (cimentación de las fábricas desaparecidas y conducciones del sistema hidráulico, principalmente, pero también áreas compactadas de las antiguas calles, surcos de riego o plantación, etc.) y que podrían aportar mucha información de campo empleando una adecuada metodología arqueológica [676]. A falta de estos estudios, un detenido reconocimiento de las estructuras visibles puede proporcionar aún buenas pistas para esclarecer del proceso constructivo de aquellos jardines y restituir de forma aproximada su composición: tal es nuestro propósito para las páginas que siguen.

Aproximación geográfica al territorio de Abadía

El topónimo Sotofermoso con el que se conoce a este lugar desde la Edad Media hace justicia, todavía hoy, a sus cualidades ambientales y paisajísticas. Abadía y su entorno se localizan en la penillanura del norte de Cáceres y su cerco montañoso (la Alta Extremadura), en las coordenadas geográficas de 5º 58' 27,35'' de longitud oeste, 40º 15' 39,46'' de latitud norte y a unos 450 m de altitud sobre la falla Béjar-Plasencia, la hendidura de la cuenca del Tajo por la que discurren el río Alagón y sus corrientes tributarias (ríos Cuerpo de Hombre, Ambroz y Batuecas, principalmente) [677], un territorio encajado entre las estribaciones de la Cordillera Central correspondientes a las sierras de Béjar, Hervás y Segura, situadas al este, y las sierras de El Cerro y

[676] Nos referimos a procedimientos indirectos y no destructivos, capaces de detectar estructuras blandas propias de la jardinería como zanjas de drenaje, surcos de plantación o bandas de terreno compactado de calles y plazuelas, con técnicas como fotogrametría infrarroja, resistividad magnética, magnetometría, radar, etc., empleados con excelentes resultados en el Privy Garden de Hampton Court (1993) y más discretos en casos españoles como la Casa de Campo de Madrid o el jardín del palacio de los Castejones, en Ágreda (Soria), según se expone en PRENTICE, Joe, y LUENGO AÑÓN, Ana, «Arqueología de jardines. Un jardín del siglo XVI en Soria», en *Revista de Arqueología*, nº 258, Madrid, noviembre de 2002, pp. 40 a 45.

[677] Acerca de la geomorfología de esta falla o corredor que condiciona el relieve de toda la zona, *vid.* SANZ DONAIRE, Juan José, *El corredor de Béjar*, Madrid, 1979. En cuanto al valle del Ambroz, se puede consultar el capítulo sobre el medio natural en CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, 2015, pp. 13 a 25.

Lagunilla, límite del feraz valle de Hornacinos[678] que salva por el norte el escalón entre la meseta castellana y la penillanura extremeña (fig. 327), por lo que el país goza de un clima mediterráneo muy suave en invierno y caluroso en el verano, pero que se beneficia de las abundantes precipitaciones de componente oeste, procedentes del océano Atlántico, que baten la cornisa entre submesetas empujadas por el viento ábrego local (hasta alcanzar cifras de 700 a 1500 mm de precipitación media al año), así como del caudal de los ríos y arroyos de régimen pluvio-nival de las sierras vecinas.



Fig. 327. Extremo oeste de la Cordillera Central, «El monte que divide a España» cantado por Lope de Vega en 1591-1592, visto desde las inmediaciones de Abadía. Se reconoce la unión de la Sierra de Béjar (mitad izquierda) con la Sierra de Hervás y Segura, o Montes de Traslasierra, en la zona del Canchal Pinajarro (centro y derecha). Foto de Jotahoyas tomada del desaparecido sitio web http://static.panoramio.com, publicada *ca.* 2005-2013.

Los suelos son tierras pardas de poca profundidad, aptos para pastos, pero en las riberas mejoran con los sedimentos aluviales depositados por los cursos de agua y admiten cultivos hortofrutícolas muy diversos. Todo ello permite una rica cobertura arbórea y arbustiva en formaciones de espeso monte o adehesadas, con especies vegetales autóctonas claramente termófilas como el alcornoque, la encina, el acebuche, el algarrobo, el madroño y la jara, y de cultivos frutales como el naranjo y otros cítricos,

[678] El valle salva más de 600 metros de desnivel desde la cornisa serrana hasta los pies de la huerta de Abadía, drenado por el arroyo de Hornacinos, tributario del río Ambroz a tan corta distancia de la villa ducal –apenas 500 metros aguas abajo– que explica perfectamente la variante poética de Lope de Vega en el hidrónimo «Serracinos», si bien tal nombre, ya como población, aparece en mapas del norte de Extremadura hasta 1749, situado en un área no muy alejada de Abadía (*vid.* https://www.dip-caceres.es/actualidad/noticias/caceres-en-los-mapas-y-el-misterio-de-serracim-nueva-edicion-del-programa-de-la-diputacion-de-caceres-hablan-nuestros-documentos/, publicado en 9 de diciembre de 2022).

el granado, la morera y el olivo, exactamente como consta en las *Relaciones topográficas* de 1575:

> *... este lugar esta asentado en llano y es humedo en ybierno y caliente porque ay muchos jardines y huertas de naranjos limones cidras y otros generos de dicha fruta y frutas de verano en especial ay muy buenas granadas.*[679]

El *Pelegrino* de Villalba acertaba en su observación de 1574, en plena primavera, al considerar que los ríos y arroyos en torno al lugar «eran pronosticos siertos de mucha jardineria»[680]. También fue atinada la visión de Lope de Vega, menos prosaica, cuando diecisiete años después describiera aquel paisaje:

> *Yace donde comienza Extremadura, / al pie del monte que divide a España, / hermoso jardín que en hermosura / los pensiles hibleos acompaña; / de las nevadas sierras de Segura / el río Serracinos baja, y baña / los cimientos del muro, y las almenas / miran por sus cristales las arenas.*[681]

Y como hiciera el *Pelegrino*, no olvidó referir el milagro del naranjo, en el límite más septentrional de su área de cultivo, al destacar en la huerta del duque las «calles adornadas / del árbol que Castilla no consiente»[682].

Igualmente rica fue y sigue siendo la fauna de la zona, muy valorada en sus especies de interés cinegético y causa de la importancia de Sotofermoso entre los reyes y nobles desde antes de ser inventariada por los cazadores del rey Alfonso XI en su *Libro de la Montería*, *ca.* 1312-1350:

> *La Dehesa del Arco, et la Vaqueriza, et el ombria de Fornacinos es todo un monte, et es bueno de oso en la otoñada, et en el ivierno [...]. Et es el armada entrada de la Xara en par del Castiello de Fornacinos só la carrera que viene de Montemayor para el Abadía. La Dehesa del Abadía es buen monte de puerco en todo tiempo. Et son las vocerías, la una desde en par de Aldea Nueva fasta el Alcornocal, fasta en par de la Abadía*[683]

---

[679] RBEE, *Relaciones topográficas...*, fol. 10v.

[680] VILLALBA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 142v (p. 262 en la ed. de 1886, con alguna variante en la transcripción).

[681] LOPE DE VEGA, «Descripción del Abadía...», p. 205.

[682] *Ibidem*.

[683] ALFONSO XI, *Libro de la Montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso rey don Alonso de Castilla y de Leon, ultimo deste nombre*, ed. de Gonzalo Argote de Molina, Casa de Andrea Pescioni, Sevilla, 1582, p. 42 (manejamos la edición digitalizada, disponible en https://books.google.es). Los topónimos Hornacinos, carrera (carretera) de Montemayor, Abadía, Aldeanueva y El Alcornocal se han conservado hasta hoy.

Estos espacios de abundante caza quedaron cercados en un coto que pasó a propiedad de la Casa de Alba en 1439 y se mensuraba hacia 1753 en «mil y quatrozientas e sesenta fanegadas de tierra» [684] (unas 940 hectáreas), todavía denominado «Dehesa del Coto» a principios del siglo XX, como consta en la minuta cartográfica de 1902 (fig. 328), aunque con mayor extensión. Fue un cazadero muy frecuentado por reyes y cortesanos desde el medievo hasta, al menos, el siglo XVIII, como atestiguan las crónicas de diversos reinados y el Catastro de Ensenada, con visitas destacadas como las de Fernando de Antequera en torno a 1404 o Fernando el Católico en 1509 y 1515.

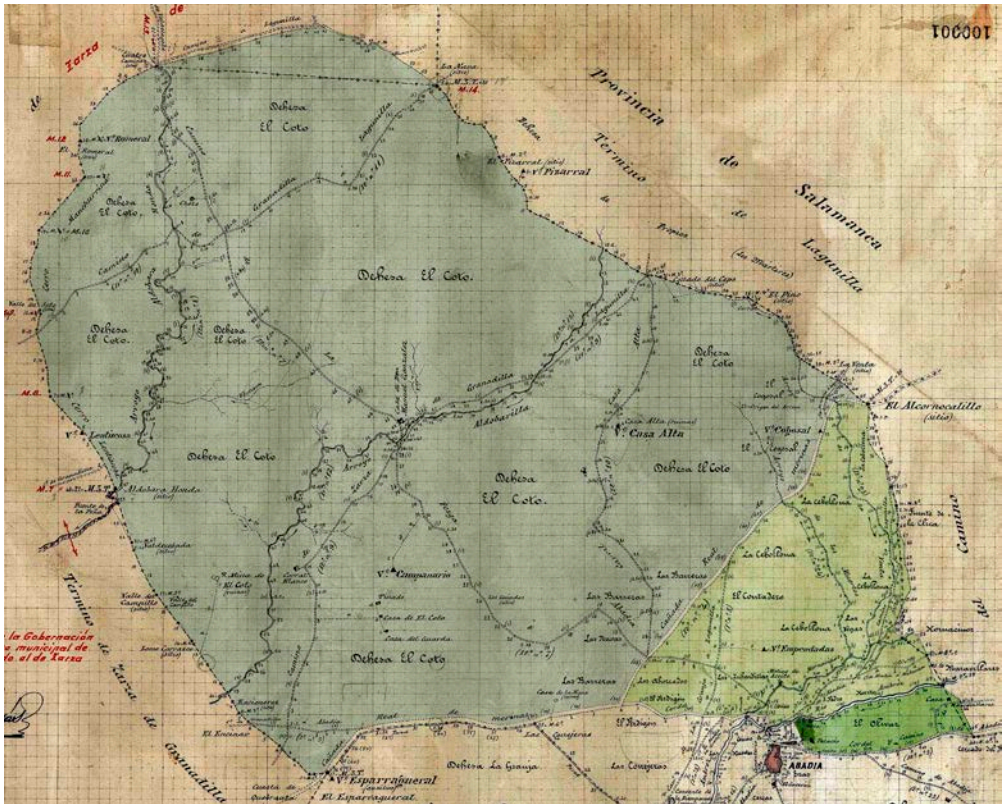


Fig. 328. La Dehesa del Coto en el croquis cartográfico de 1902, con la localidad de Abadía junto a las parcelas de jardín y olivar (parte sureste o inferior derecha). En tono verde pardo señalamos el Coto original, en verde claro su ampliación hasta incluir La Cebollona y la vega de huertas, en verde medio el Olivar del Duque, en verde oscuro los jardines y en tono encarnado el núcleo urbano (fuente: Planoteca del IGN).

[684] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), C. E., R. G., L. 135-139, *Respuestas Generales al Catastro del marqués de la Ensenada*, Abadía, 7 de enero de 1753. La consulta de las Respuestas Particulares del mismo Catastro en Abadía ha resultado infructuosa, tanto en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres (que debería ser su lugar de depósito) como en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (donde extrañamente se custodian las de la cercana localidad de Hervás, del mismo Partido Judicial que Abadía); tampoco se encuentra copia o traslado en el Archivo Municipal de Hervás ni el original en el de Simancas, lo que supone una pérdida importante de información sobre las propiedades del duque de Alba en Abadía, y en particular sobre el palacio y sus jardines a mediados del siglo XVIII.

En la época del III duque de Alba el coto formaba parte inseparable del conjunto de recreo, integrado por los habituales componentes –ya enunciados por Íñiguez Almech como elementos de la casa de campo hispánica[685]– de casa, jardín, huerta o vergel, soto ribereño y/o bosque acotado para la caza, dispuestos en gradual integración paisajista desde la máxima formalización geométrica de la arquitectura hasta la Naturaleza salvaje.

Bartolomé de Villalba nombra explícitamente el «coto y de la Abadia que ese es su propio nombre»[686] y pondera, además, «la grandeza del soto que todo esta junto», describiéndolo así por boca de su *Pelegrino*:

> *...ay en el* [soto] *dos o tres mil corsos y muchos venados algunos gamos y xavalis muchos conejos y liebres de lo qual son testigos los cortesanos que alla suelen yr a recreo, lo qual tiene a cargo todo un cavallero*[687]

Un año más tarde, en las mencionadas *Relaciones topográficas*, se reitera el testimonio y se aporta el dato de su proximidad a la población, pero en terreno separado de la casa de placer:

> *... esta este palacio y jardines a un tiro de arcabuz del dicho lugar. Tiene a quarto de legua un coto el dicho duque de Alba donde ay grandisima abundancia de gamos y ciervos jabalis y caça menuda.*[688]

---

[685] ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952, p. 126. Este autor ofrece la distinción entre «coto» y «soto» en función de si el bosque estaba cerrado o no, aunque Villalba utiliza indistintamente los dos términos, y a su vez también COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, define soto como «el lugar baxo del monte [...] y algunos quieren trayga su origen de la palabra saltus, que vale bosque, y otros de seto [...], porque suele estar cercado» (fol. 34r), mientras que entiende por coto «el termino, y lindero del pasto y dehesas» (fol. 245v), es decir, donde comienza el *saltus* o soto. En la actualidad identificamos soto con bosque ribereño (muy presente en Abadía por la proximidad del río Ambroz, como señala Toribio Marín, p. 712), pero no parece que sea ese el motivo para el topónimo medieval de Sotofermoso, sino más bien el bosque de caza próximo al lugar.

[686] VILLALBA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 146r (p. 267 en la ed. de Gayangos de 1886, si bien con una transcripción diferente al referirse al «coto y Abadía, que tal es el nombre de aquella posesion casi real».

[687] En la edición de Gayangos de 1886, p. 267, la frase aparece transcrita como «el coto y Abadía, que tal es el nombre de aquella posesion casi real» (es decir, comparable a las propiedades de Felipe II), pero no consta así en el original manuscrito conservado entre los fondos de la Universidad de Valladolid, al que nos atenemos; puesto que las diferencias entre este manuscrito y la edición impresa son considerables, cabe pensar que Gayangos manejó un manuscrito diferente.

[688] RBEE, *Relaciones topográficas...*, fol. 11r. El «tiro de arcabuz» equivale a unos 180 metros y coincide con la distancia que hay desde las primeras casas del pueblo hasta el palacio; el cuarto de legua (*ca.* 0,85 km)

A mediados del siglo XVIII, la Casa Ducal mantenía el cazadero mediante la supervisión y vigilancia de un «cotero mayor» (D. Ángel Muñoz, también alcaide del palacio) y tres guardas con vivienda en medio de aquellas espesuras (entre ellos «Antonio Lopez Guarda del Bosque, ó Coto de la excelentísima señora Duquesa de Alba»[689], con salario de 1200 reales más vestido). Un siglo después se menciona una extensión mucho mayor, de casi 2200 hectáreas, hasta llegar a los linderos al río Ambroz, pero ya sin cercar, según reseñaba Madoz en su *Diccionario*:

> (el Coto) *comprende 5/4 leguas de long. por 1 de lat. y pertenece al Sr. duque de Alba; antiguamente estaba cerrado y servia de recreo á su poseedor con la abundante caza mayor y menor que se criaba; en el dia está abierto y solo es útil para pastos bajos y alguna labor, después de rozar el monte de jaras y chaparros de que abunda.*[690]

En la actualidad, esa mancha de monte ocupa la mayor parte del término municipal de Abadía bajo la denominación «Dehesa del Coto», repartida en varias parcelas de particulares y concentrada la actividad cinegética en la finca de La Cebollona, al sureste del cazadero original.

No menos atractivo que aquel *pulchra saltus* cinegético lo fue el valor pecuario derivado de las cañadas, cordeles y coladas que atraviesan el territorio y que confluyen a poca distancia de la población, en concreto la Cañada Real Soriana Occidental (al oeste) y la Real de la Vizana o de la Plata (al este), enlazadas por un cordel de apenas una legua hasta Aldeanueva del Camino –que además sirve de límite sur a la antigua propiedad ducal–, y la conocida como Colada del Convento, en referencia al de trinitarios de la Bien Parada, a menos de 2 km de Abadía y en su mismo término (figs. 329 y 330)[691]. Este nudo cañariego fue sin duda fuente de recursos para los monjes cistercienses allí asentados hasta 1261, años antes de la fundación del Honrado Concejo

---

entre Abadía y el coto ducal probablemente se refiere al tramo caminero desde el pueblo hasta el ramal norte de la Cañada Real, que entonces serviría de límite sur al «Coto del duque».

[689] AGS, *Respuestas Generales...*, fol. 369r. Dentro del coto actual se conservan tres o cuatro casas que pudieran corresponder a las de los antiguos guardas, entre ellas la llamada de «Pedrarias» (¿Pedro Arias?). La duquesa propietaria de Abadía era entonces María Teresa Álvarez de Toledo y Haro (1739-1755).

[690] MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo VII, Madrid, 1850, voz Coto del Duque, p. 153. Se trataría de la extensión total del soto, de la que sólo se habrían acotado las 940 ha consignadas en el Catastro de Ensenada, quedando sin acotar más de la mitad del bosque.

[691] *Vid.* cartografía de estos caminos ganaderos en http://visorviaspecuarias.gobex.es (visor de vías pecuarias de Extremadura, consultado en 6 de marzo de 2016). El convento era de trinitarios cuando por allí pasó el *Pelegrino* de Villalba en 1574 y en esa orden permaneció hasta 1608, aunque en el siglo XVIII ya era de franciscanos.

de la Mesta, y para la Corona después, al establecerse en Aldeanueva y Abadía los puertos reales para el cobro del servicio y montazgo de los rebaños trashumantes, sistema tributario creado en 1343 por Alfonso XI, el mismo rey cazador que promovió el *Libro de la Montería*.

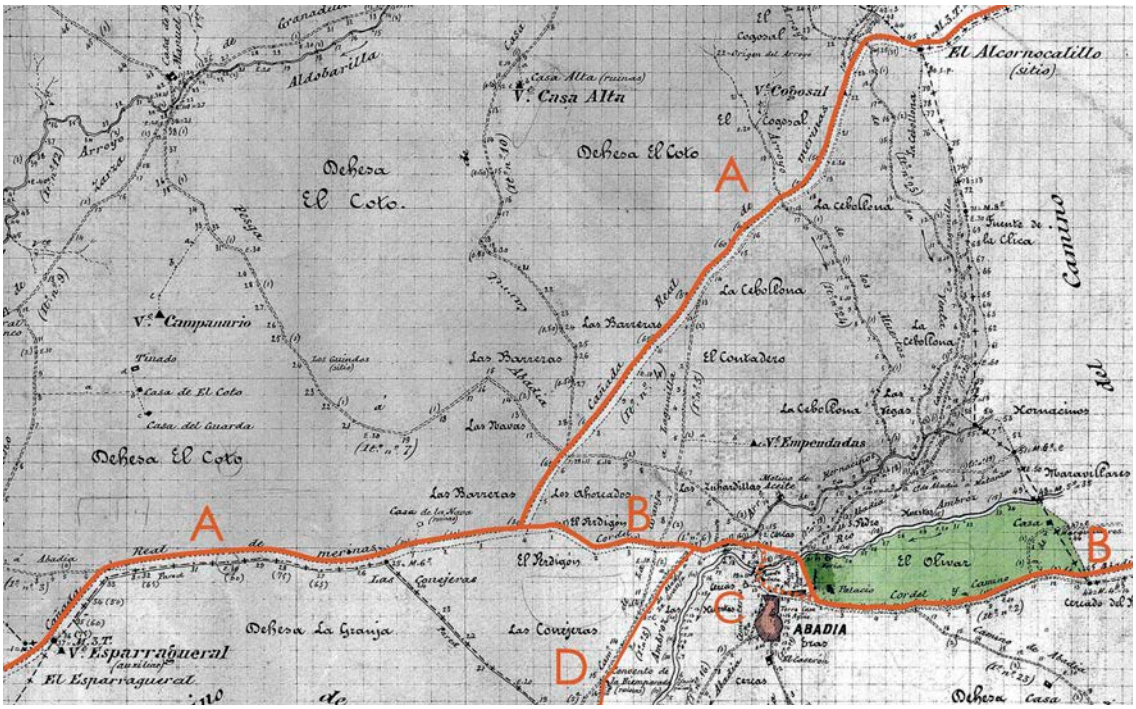


Fig. 329. Red de vías pecuarias en torno a la propiedad ducal de Abadía: A) Cañada Real Soriana Occidental; B) Cordel de enlace con la Cañada Real de la Vizana o de la Plata (al este, fuera del mapa); C) Variante sobre el puente del río Ambroz; D) Colada del Convento de la Bien Parada (elaboración propia sobre el mapa de 1902).



Fig. 330 Convento arruinado de la Bien Parada en Abadía (imagen tomada de Google Street View, 2021).

Finalmente, la zona también se benefició del tránsito humano gracias a su posición en el corredor tectónico mencionado, paso natural entre las dos mesetas que se venía franqueando desde la Antigüedad mediante la Vía de la Plata (*Iter ab Emerita Asturicam* en época romana, Calzada de Quinea durante la Edad Media) y una buena comunicación transversal con el cercano reino portugués a través de Coria y Segura

hasta Castelo Branco, bien señalada en el repertorio caminero de Villuga[692] (1543), que situaba Abadía en punto obligado para el paso de ganados, mercancías y viajeros, algunos tan ilustres como los reyes de España y Portugal[693] o escritores itinerantes como los citados en páginas anteriores.

Aproximación histórica

Antes de tratar del conjunto renacentista de Abadía conviene conocer los antecedentes del lugar, fijando algunos datos dispersos que permitan completar la secuencia histórica del emplazamiento.

La Vía de la Plata y los restos urbanos de la ciudad romana de Cáparra (muralla, calles porticadas, *tabernae*, arco *tetrapylon*, foro, templos, curia, basílica, termas, anfiteatro, etc., fig. 331), junto con sus *villae* rústicas y balneario asociados (La Granjuela, Baños de Montemayor y Béjar), demuestran un grado de romanización muy superior al de las sierras vetonas circundantes, prueba de que las ventajas de clima, relieve y calidad del suelo favorecieron un poblamiento antiguo suficientemente próspero, basado en la agricultura, la ganadería y la explotación de los montes. El antecedente más remoto del núcleo actual podría ser una de tales villas romanas, cuya permanencia se pierde en la más completa ausencia de noticias sobre poblamiento humano hasta la Baja Edad Media.



Fig. 331. Ruinas de la ciudad romana de Cáparra (Cáceres), con el arco *tetrapylon* en el cruce de ejes cardinales frente al foro (imagen tomada Wikimedia Commons, foto de D. Hovchak, 2017).

[692] Según VILLUGA, Pedro Juan, *Reportorio de todos los caminos de España*, Medina del Campo, 1546 (disponible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228896&page=1, edición de F. Mora Sádaba, 1950).

[693] Se tiene noticia del paso por Abadía de Enrique IV de Castilla, de los Reyes Católicos en 1486 y en 1497, en ruta hacia Portugal; sólo Fernando –ya viudo– en 1509 y en 11 de diciembre de 1515 camino de Guadalupe, cuando mantuvo una tensa conferencia con Adriano de Utrecht, futuro papa Adriano VI; también el príncipe Felipe –futuro Felipe II– siguiendo a su prometida, la princesa María de Portugal, en octubre-noviembre de 1543 de camino a Salamanca, y en junio de 1554, procedente de Yuste y en viaje hacia Inglaterra con motivo de su segundo matrimonio, según diversos cronistas regios, cuando igualmente descansó en Abadía la princesa Juana de Austria, regente de Castilla entre 1554 y 1559 (así lo indica FITZ-JAMES STUART, *Contribución...*, p. 29).

Como la mayor parte de la Extremadura –leonesa en este caso–, Abadía nace para la historia en la segunda mitad del siglo XII, durante la repoblación cristiana de la Transierra, cuando consta la existencia del monasterio de «Sancta Maria in Saltufermoso» o Sotofermoso en la bula del papa Lucio III, de 1185, sobre la reorganización del obispado de Coria, territorio que ya en 1168 había sido entregado a la Orden del Temple[694], a cuya etapa podrían atribuirse algunos componentes defensivos del edificio principal: fuertes muros perimetrales con troneras, matacán de piedra y restos de almenado cegados bajo los aleros, reutilizados o ampliados siglos más tarde por el último conde y primer duque de Alba para crear un adarve artillado[695].

En fecha por ahora desconocida, pero probablemente antes de 1185, hubo de producirse la entrega del castillo a los monjes cistercienses de Moreruela, constructores del citado monasterio o abadía que daría nombre a la pequeña población asentada a sus pies, y que entre 1261 y 1262 dejaría de pertenecerles para incorporarse al alfoz del concejo de Granada (Granadilla) por voluntad real[696]. El palacio actual conserva parte de la austera distribución de aquel espacio monástico, discreta huella del Císter adaptada al volumen compacto de una fortificación: las estancias principales en torno a un claustro (reformado en mudéjar dos siglos después), el posible apartado para el lavatorio[697], el conjunto de estrechas dependencias formado por el pasaje de acceso a la

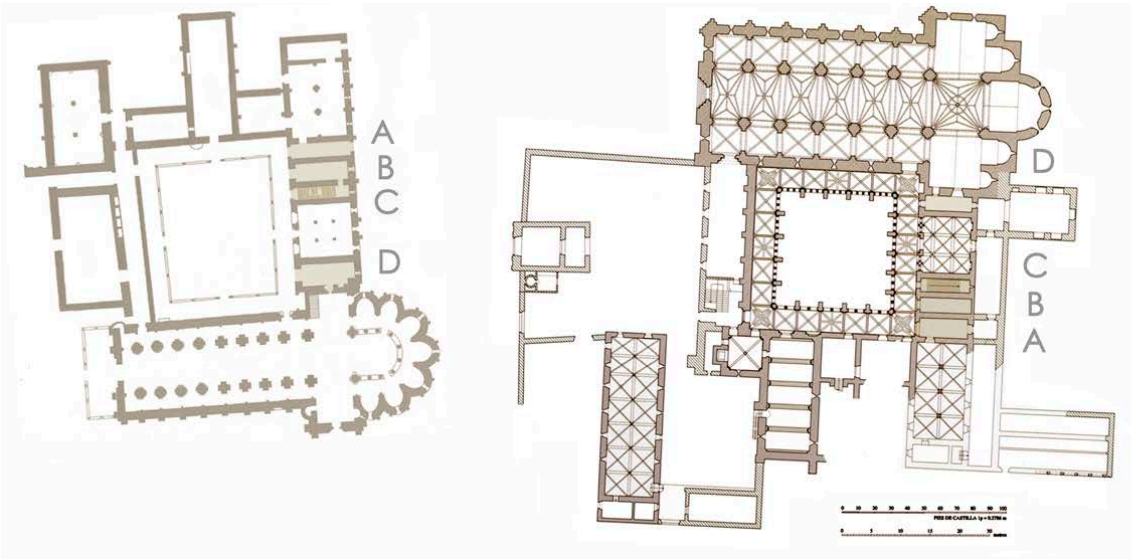
[694] *Vid.* ALDEA VAQUERO, Quintín (dir.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez-CSIC, Madrid, 1972 (p. 625), donde se recoge la referencia en la bula *Quoties a Nobis* (Roma, 19 de marzo de 1185), así como VELO Y NIETO, *Castillos de Extremadura...*, pp. 531 a 560, que documenta la pertenencia al Temple desde 1168, también verificada en la «Concordia de Sotofermoso» entre Alfonso IX de León y Alfonso VIII de Castilla, de 1189. No obstante, la sucesiva ocupación del edificio por templarios y cistercienses en tan pocos años podría esconder una confusión histórica, habida cuenta de las estrechas relaciones entre los monjes del Císter y los caballeros del Temple.

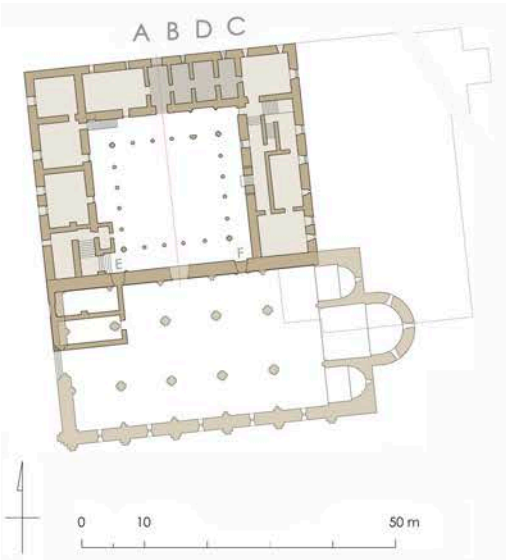
[695] La supuesta torre defensiva que creyó ver Mélida y sobre la que se repite Lampérez no parece tener fundamento, pues sus hipotéticos restos forman parte de una dependencia adosada en el ángulo suroeste del edificio, con muros de poco más de 1 m de espesor y superpuesta a una puerta ojival preexistente; también es dudosa la funcionalidad del matacán sobre la otra puerta cisterciense, una defensa forzosamente posterior a la iglesia desaparecida que podría haber sido añadida antes de 1472, en tiempos de García Álvarez de Toledo, como sugiere JIMÉNEZ MARTÍN, «Sotofermoso», p. 65.

[696] ARCHIVO DUCAL DE ALBA (ADA), *Carta de robla que hizo el monasterio de Moreruela á la villa de Granada, de la Abadía y Sotofermoso*, Salamanca, 31 de marzo de 1261, y *Carta de merced por la que Alfonso X concedió al concejo de Granada la aldea de la Abadía, antes Sotofermoso*, Sevilla, 9 de junio de 1262 (ambos disponibles en http://www.archive.org, *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria*).

[697] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 74, considera que el lavatorio cisterciense estaría situado en el ángulo NE del claustro, aunque no se aprecian vestigios de su existencia.

huerta, la despensa, el locutorio de monjes y la primitiva escalera (típicamente agrupadas, como se ve en otros ejemplos de la orden: fig. 332) y las dos puertas en arco apuntado correspondientes a las áreas diferenciadas para monjes y conversos. Falta la iglesia, desde luego, pero se reconoce bien el lugar donde tuvo que ser edificada: con el ábside hacia el oriente y junto a la fachada sur del palacio, hoy reducida a un grueso muro con su corredor hacia el patio, sin apenas vanos y sin ninguna crujía al exterior, localización ya sugerida por Mélida en 1914 y donde sin duda podría exhumarse algún resto de sus cimientos[698] (nuestra hipótesis gráfica en la fig. 333).





Figs. 332 y 333. Cenobios cistercienses.

Arriba, izquierda: planta del monasterio de Moreruela (Wikimedia Commons, Tamorlan, 2013). Derecha: planta del monasterio de Sacramenia (tomado de Merino de Cáceres, 2003).

Debajo: hipótesis sobre el cenobio cisterciense de Abadía (elaboración propia, 2019).

Los tres casos se muestran con idéntica orientación y los dos primeros a la misma escala. En todos se indican con tono más oscuro las dependencias agrupadas de salida a la huerta (A), despensa (B), caja de escaleras (C) y locutorio de monjes (D). Los accesos desde el claustro a la iglesia, diferenciados para monjes y conversos, se indican como E y F.

[698] MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo...*, pp. 352-353, donde advierte de la necesaria construcción tardía del matacán.

En cuanto a la huerta monacal de esta abadía, es probable que ocupara el mismo espacio que la del siglo XVI, aunque dispuesta en bancales de menor altura y progresivo escalonamiento, absorbido en tiempos del III duque por el aterrazamiento del Jardín Alto; también consta la existencia de una «huerta vieja muy bien labrada»[699] en 1575 que igualmente pudo pertenecer a los monjes, documentada en las *Relaciones topográficas* junto al Olivar del Duque, la misma localización que todavía se mantiene por tradición oral (los vecinos de Abadía identifican esa parte de la propiedad como la Huerta Vieja o Las Moreras, indistintamente).

No es posible conocer el aspecto que pudieron tener estas áreas cultivadas, pero cabe hacerse alguna idea por la descripción de la huerta y el entorno del cercano convento de la Bien Parada, donde se aposentó Villalba en 1574, un día antes de visitar Abadía. La cita data de 1723, cuando el lugar era percibido como «Paraiso de delicias espirituales»[700] y en él se disfrutaba todavía

> *de bellísimo influxo, convento muy sano, río competente para la diversion, convivencia, y gusto; pesca abundante para mantener la vida Religiosa, huerta muy hermosa, y crecida, poblada de arboles exquisitos que se coronan de regaladisimas frutas*[701]

Si tan cerca podía hallarse semejante «Paraiso», no es de extrañar que el tercer duque de Alba eligiese aquella posesión familiar como lugar de retiro al cabo de una vida dedicada a la guerra y la diplomacia.

A los años finales del siglo XIV o primeros del XV corresponde la planta baja del espléndido claustro gótico-mudéjar del palacio, relacionado con el del monasterio de Guadalupe según Mogollón Cano-Cortés[702], aunque sin la presencia de un templete centralizado, sino tan sólo, en su día, con el brocal de un pozo o cisterna de gran capacidad, como consta en el *Diccionario* de Madoz: un «grande aljibe [que] podia abastecer abundantemente de agua la fortaleza de los moros (*sic*)»[703] y que igualmente pudo servir como cámara de carga para las fuentes y juegos de agua que se instalaron

[699] RBEE, *Relaciones topográficas...*, fol. 10v.

[700] DE LA VEGA Y TORAYA, Francisco, *Chronica de la Provincia de Castilla, Leon y Navarra, del Orden de la Santisima Trinidad, redempcion de cautivos*, Imprenta Real, Madrid, 1723, pp. 669-670.

[701] *Ibidem*, p. 670.

[702] MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, *El mudéjar...*, pp. 114 y ss., y «El patio mudéjar...», en *II Jornadas Históricas de Abadía*, 1 de junio de 2000 (no publicado).

[703] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, tomo I, voz Abadía, p. 34. La presencia permanente de población musulmana en la zona es discutible y, desde luego, no está documentado que el castillo-palacio hubiera estado en poder «de los moros» en ningún momento.

entre 1546 y 1582. En la reforma mudéjar quizá se reutilizaron pilares de piedra del claustro cisterciense inicial (así lo sugiere Jiménez Martín[704]), labrados en el período anterior a la Casa de Alba, cuando el antiguo alfoz de Granadilla fue señorío de varios titulares vinculados a la Corona: primero con Fernando de Antequera (promotor de las obras más tempranas para reformar el palacio como lugar de recreo en 1404)[705] y, finalmente, desde 1422, en manos de Pedro Yáñez Pereira (el doctor Periáñez), miembro del Consejo Real y referendario de Juan II[706].

En 1439, por concesión del mismo rey, Abadía pasó a engrosar el patrimonio de la Casa de Alba en la persona del conde Fernán Álvarez de Toledo y Sarmiento (1439-1464), aunque su disfrute no se hizo efectivo hasta cinco años después. Atendiendo a la heráldica familiar conservada en el palacio, no se aprecia ninguna huella de esta primera etapa, pues los escudos más antiguos –los de la galería alta del patio, por ejemplo– ya van timbrados por corona ducal, es decir, no serían anteriores a 1472, fecha del ascenso de estado condal a ducado. La presencia del Toisón de Oro en uno de los cuatro escudos esquinados del alero (fig. 334) permitiría datar esta galería después de 1519 (fecha de concesión del Toisón al segundo duque de Alba), aunque es más probable que se deba a una reforma puntual sobre una intervención anterior, correspondiente a la etapa del primer duque, García Álvarez de Toledo y Carrillo, cuando, según Calderón Ortega, se documentan importantes cantidades destinadas a obras en Abadía (desde 1478-1479). Estas partidas coinciden, además, con otras noticias acerca de propiedades de recreo en el entorno de Alba de Tormes[707], como Torre de Alhándiga, de la que trataremos enseguida. La ausencia de obras documentadas en la siguiente etapa sin el Toisón –los quince primeros años del tercer ducado– hace menos segura la posibilidad de que los escudos pertenezcan al Gran Duque de Alba (1531-1582), que no recibió el preciado galardón hasta 1546 –y no en 1580, como asegura Lozano Bartolozzi[708]–, lo que a su vez permite establecer una fecha *post quem* para las obras mayores realizadas en los jardines de Abadía, como se verá después.

[704] JIMÉNEZ MARTÍN, «Sotofermoso», p.65.

[705] Según refiere CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, p. 40 y nota 20.

[706] LOZANO BARTOLOZZI, «El Arca de Albano...», apéndice cronológico, p. 89.

[707] ADA, *Libro Maestro General de todas las rentas del estado de Alba*, años de 1477 a 1479, donde constan varias partidas para obras en el palacio de Abadía (*vid.* CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, «La hacienda de los duques de Alba en el siglo XV: ingresos y gastos», en *Espacio, Tiempo e Historia*, t. 9, 1996, pp. 137 a 227).

[708] LOZANO BARTOLOZZI, «El Arca de Albano...», apéndice cronológico, p. 89.



Fig. 334. Palacio y jardines de Abadía. Escudos de armas del linaje Álvarez de Toledo. Izquierda: pieza situada sobre la puerta de acceso principal (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Centro: uno de los tres escudos del patio sin el Toisón de Oro. Derecha: escudo en esquina del mismo patio, único que incluye el Toisón (las dos últimas imágenes proceden de Santiago López-Pastor, 2019).

Otros lugares de recreo de la casa de Alba: Torre de Alhándiga, castillo-palacio y Casino en Alba de Tormes, castillo-palacio de Piedrahíta y castillo-palacio de Coria

De acuerdo con las noticias dispersas que hemos logrado reunir, Torre de Alhándiga o Torre Alhándiga era una sencilla casa de placer con jardín o huerta, arboleda y soto cinegético situada en la ribera del río Alhándiga, muy cerca de su confluencia con el Tormes, entre las localidades actuales de Fresno Alhándiga y La Maya (Salamanca), a unos 18 km de la capital de los estados de los Álvarez de Toledo junto al camino entre La Maya y Alba de Tormes, donde todavía perviven los topónimos «Eras de Alhándiga», «Prado de la Torre» y «Los Villares» asociados al predio, aunque no se conservan restos que puedan ofrecer idea de lo que allí construyó el primer duque a partir de una casa fuerte medieval.

El lugar es conocido desde la repoblación leonesa allende el Duero, en el año 939, cuando cerca de aquel emplazamiento se libró la Batalla de Alhandega (del árabe *al-handaq*, el barranco) entre las tropas de Ramiro II y Abd al Rahman III[709]. La zona fue efectivamente repoblada por el rey cristiano en los años siguientes y protegida por una línea de pequeñas fortificaciones entre las que destacaban las de Peña del Rey y Torre Alhándiga, esta última cedida por Alfonso IX a los freires de la orden del Pereiro en 1196 junto con otras propiedades en la tierra de Alba de Tormes[710]. Desde 1429, por

[709] Hay otras hipótesis para la localización de esta batalla, desde un tramo encajado del río Duero al este de Simancas a las proximidades del desaparecido Castrobón o las hoces del río Aza cerca de Ayllón, donde, sin embargo, no se conserva el topónimo.

[710] *Vid.* DE FRANCISCO OLMOS, José María, y NOVOA PORTELA, Feliciano, «El reino de León y la orden del Pereiro-Alcántara (1168-1230)», en *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, nº 24,

concesión del rey Juan II de Castilla al obispo Gutierre Álvarez de Toledo, entraría a formar parte del señorío de este linaje, ascendido a condado y finalmente a ducado, hasta su venta o desvinculación antes de 1752. En esa fecha pertenecía al infante y todavía cardenal Luis Antonio de Borbón y Farnesio, alojado años más tarde en la casa de placer de Cadalso de los Vidrios y promotor de los palacios de Boadilla del Monte (1763-1765) y la Mosquera en Arenas de San Pedro (1779-1785); mediado el siglo XVIII, sus tierras junto al Tormes tenían un exclusivo carácter utilitario, cedidas a dos renteros de la zona que explotaban sus 255 fanegas de superficie (unas 164 hectáreas) repartidas entre la «oja de los Villares», para trigo y centeno, y los prados «Redondo», «Canalizo» y «de la Torre», probablemente el más cercano a la antigua casa medieval, con el mismo topónimo a día de hoy[711].



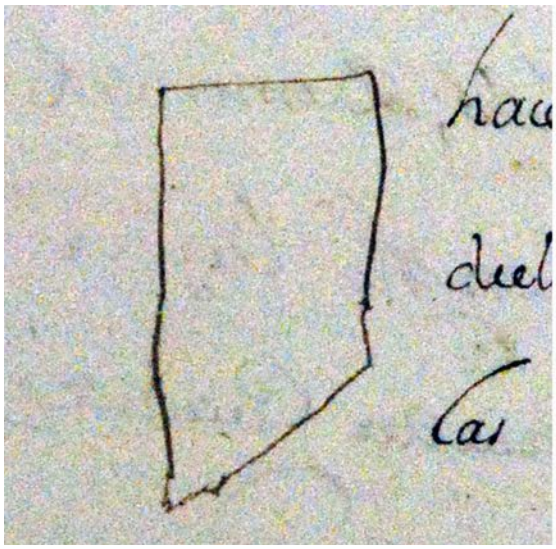
Figs. 335, 336 y 337. Torre Alhándiga. Localización en tres mapas históricos. Izquierda: mapa provincial de Tomás López, 1783 (Cartoteca Rafael Mas, UAM). Centro: mapa provincial de Francisco Coello, 1867 (BNE / BDH). Izquierda: croquis cartográfico de 1904 (Instituto Geográfico y Estadístico, Morille, 1904, Planoteca del IGN). El color es nuestro.

Al menos hasta mediados del siglo XIX también se conservaba la alquería de Torre Alhándiga, al sur del núcleo actual, como se registra en la cartografía de la zona elaborada por Tomás López (1783, fig. 335) y Francisco Coello (1867, fig. 336), así como en el *Diccionario* de Madoz (1850), donde consta como lugar habitado por una familia

Editum, Universidad de Murcia. Murcia, 2014, pp. 79 a 109 (p. 96 y nota 96).

711 AHPSA, Sección Catastro de Ensenada, Torre de Alhándiga, Fresno Alhándiga, 12 de diciembre de 1752, fols. 14r-15r. Las 255 fanegas equivalen a unas 165 ha y coinciden aproximadamente con el área entre los dos topónimos conservados (Los Villares, al norte, y Prado de la Torre, al sur).

de cuatro miembros[712]. La alquería podría corresponder a la «Casa del Vaquero» reseñada en el croquis cartográfico de 1904, dentro de la parcela de «El Prado» (fig. 337 a 339), o, con mayor probabilidad, a los edificios del predio «Eras de Alhándiga», próximo al «Prado de la Torre».





Figs. 338 y 339. Torre Alhándiga. Izquierda: croquis de la propiedad en el margen del fol. 14v del Catastro de Ensenada, Respuestas Particulares, 1752 (fuente: AHPSA). Derecha: Localización del predio en el MTN25, 2ª ed., 2009 (fuente: planoteca del IGN; el tono verde es nuestro).

En el archivo de la Casa Ducal de Alba se encuentran referencias de 1474 a 1479 (es decir, algo anteriores a las primeras intervenciones en Abadía) que tratan de las obras de fábrica realizadas entonces, del servicio de mesa para su dueño y de las obligaciones del hortelano, Diego Fernández de Carrión, a cuyo cargo quedaba el riego de la huerta mediante noria, el cuidado de la alameda y sauceda inmediata, con sus 500 pies de árboles[713], y la cría de los pavos –¿reales?– de la misma huerta[714]. A este lugar se

[712] LÓPEZ DE VARGAS MACHUCA, Tomás Mauricio, *Mapa geográfico de la provincia de Salamanca*, casa de Tomás López, Madrid, 1783 (disponible en el Servicio de Cartografía de la Cartoteca Rafael Mas, Universidad Autónoma de Madrid, guiadigital.uam.es/FondosAntiguos/CatalogoGeneral/Visor.php?I096); COELLO DE PORTUGAL, Francisco, *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1867 (disponible en el sitio web del IGN, Planoteca); MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. VIII, Madrid, 1850, p. 191 (topónimo Fresno Alhándiga), y t. XV, Madrid, 1949, p. 72 (topónimo Torre Alhándiga).

[713] Lo que supondrían unos 18.000 m² de terreno si se trataba de un plantío en extensión o de 2125 m de paseo si se trataba de una formación en doble hilera.

[714] ADA, *Libro Maestro*, 1123-5, 747-8, 1114 y 998, años de 1474 a 1479, (en CALDERÓN ORTEGA, «La hacienda...», pp. 175-176).

ha referido Calderón Ortega como «casa y huerta de la Alhondiga»[715] (*sic*, por Alhándiga) y González Zymla la considera una propiedad de carácter suburbano, imposible de localizar, que además propone como posible ubicación para «el zoológico (*sic*) con pavos reales y fieras exóticas enjauladas: león, camello, oso y gato de la algalia»[716] que tuvo el primer duque, el mismo gesto de ostentación orientalista que exhibieron en sus jardines y casas de campo soberanos como Enrique IV y nobles como el conde de Benavente en aquel tiempo.

Desconocemos si esta huerta y Torre de Alhándiga, poco más que un pabellón de caza de ribera a finales del siglo XV, fue después enriquecida con jardines y fuentes renacentistas, pero pudiera ser una ubicación convincente para los ambientes y elaboradas piezas que describe Cristóbal de Villalón en su obra *El Scholástico*[717] (escrito *ca.* 1541-1544), de difícil encaje en los exiguos espacios arbolados del castillo-palacio de Alba de Tormes. De hecho, Villalón sitúa casa, huerta y jardín en una posición suburbana o campestre a orillas del mismo río que es incompatible con el emplazamiento elevado e intramuros del castillo-palacio, distante casi 200 m de la orilla, y que resulta más propia de una casa de placer que de una residencia urbana representativa. Puesto que no se conoce ninguna quinta del duque en el término de Alba, y no hay documentación que acredite que pudiera serlo la Huerta del Duque situada al sur del castillo-palacio, proponemos la casa de Torre Alhándiga como más probable frente a la de Abadía sugerida por Lleó Cañal[718] (por entonces muy lejos de contener las fuentes y jardines que le dieron fama), sin descartar que el autor de *El*

[715] CALDERÓN ORTEGA, «La hacienda de los duques de Alba...», pp. 175-176 y 184-185. Además de esta casa de recreo y la de Abadía, el autor documenta otra en la localidad salmantina de Gajates, a 17 km de Alba de Tormes, de la que apenas se tiene información.

[716] FITZ-JAMES STUART, *Contribución...*, p. 30, y GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, «El castillo palacio de alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval», en DE MARIA, Sandro, y PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bolonia, 2014, pp. 65 a 80, p. 69. El «gato de la algalia» o civeta (*Civettictis civetta* para la especie más meridional, africana) es un mamífero vivérrido feliforme que segrega el fluido almizclado llamado precisamente algalia. La alteración del topónimo «Alhándiga» como «alhóndiga» (almacén de grano gestionado por el Concejo) conduce a una localización inevitablemente urbana o suburbana en la parte norte de Alba de Tormes donde todavía se conserva el granero concejil, a muchos kilómetros de distancia de la verdadera casa de recreo ribereña.

[717] VILLALÓN, Cristóbal de, *El Scholástico*, en Biblioteca de Palacio, manuscrito 1974 (manejamos la edición de José Miguel Martínez Torrejón, Barcelona, 1997).

[718] LLEÓ CAÑAL, «Un contexto perdido...», pp. 236-237. De hecho, Abadía se encuentra a casi 100 km de Salamanca, mientras que Torre Alhándiga distaba apenas 33 km, a tan sólo una jornada de camino en aquella época.

Scholástico se sirviera de diversos lugares y elementos conocidos, apropiados para sus fines, junto a otros completamente inventados.

La obra de Villalón trata de la educación ideal del escolar universitario y en ella se narran las jornadas de retiro de doce miembros de la Universidad de Salamanca, invitados por el rector a una propiedad campestre del segundo duque de Alba. Ambientada en la primavera de 1528, el guía intelectual del grupo no es otro que el humanista cordobés Fernán Pérez de Oliva (*ca.* 1494-1531), que sería nombrado rector al año siguiente. Precisamente es a Oliva a quien se adjudica la elección del programa iconográfico del claustro de la Universidad a partir de varios emblemas de la *Hypnerotomachia Poliphili*, atribuida a Francesco Colonna (Venecia, 1499), insertados allí con la misma finalidad pedagógica a la que sirve *El Scholástico*. Así describe Villalón el *locus amoenus* de la quinta ribereña:

> *Era aquella casa del duque de Alba, hecha para su recreación, y teníala Bonifaçio a cargo como alcaide della, el qual salió a ellos y, saludándolos, los metió en el jardín. Era una huerta en ribera de Tormes, muy fértil y abundante de muchas frutas y arboleda, y a la entrada estaba un jardín tan fresco, tan delectable y hermoso que dixeras no diferir del lugar dedicado para la creación del primer padre Adán. En medio dél estaba una fuente hecha en toda perfeción; subíamos a ella por una grada de piedra, y caía un caño grueso de agua en una alberca quadrada de diez pies, la qual era de la más excelente piedra que en Castilla se pudiera hallar.*[719]

Más adelante, Villalón se recrea en las fábulas y mitos que mostraban los relieves historiados de aquella fuente (Dido y Eneas, Píramo y Tisbe), seguramente elegidos con un propósito moral o pedagógico más que tomados de hipotéticos referentes reales. La descripción del jardín y de la fuente, que compara con la de Tántalo y los filósofos, tiene un grato sabor cuatrocentista, con inevitables recuerdos del *Decamerón* de Boccaccio (en concreto del jardín que se describe en su Jornada III, según Martínez Torrejón)[720] y de las imágenes de la *Hypnerotomachia* que se tallaron entonces sobre los antepechos del claustro salmanticense, *ca.* 1525-1530, por iniciativa del mismo Pérez de Oliva[721]. De este jardín de *El Scholástico* no ha quedado huella ni en la fortaleza de Alba

[719] VILLALÓN, *El Scholástico*, Libro II, capítulo I, p. 87.

[720] VILLALÓN, *El Scholástico*, nota 2 del editor, p. 87.

[721] La presencia de varios emblemas de esta obra en los antepechos del claustro salmanticense resulta ser su primera repercusión fuera de Italia, anterior a las ediciones en papel más tempranas. Acerca de este asunto, *vid.* PEREDA ESPESO, Felipe, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid, 2000; FLÓREZ MIGUEL, Cirilo, «El edificio de la Universidad: programas iconográficos», en RODRÍGUEZ SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (coord.), *Historia de la Universidad de*

de Tormes ni en la Huerta del Duque ni Torre de Alhándiga, reducidas a ruina, expolio o uso agrario en cada caso.

En su momento nos planteamos la posibilidad de que esa desconocida quinta ducal coincidiera con un jardín suburbano situado en Alba de Tormes, de nombre sospechosamente italianizante, conocido en la localidad como *El Casino* (fotografías antiguas y plano de Vargas y Aguirre de 1891 en figs. 340 a 343 y 345), a casi medio kilómetro del recinto amurallado y comienzo de la carretera de Aldeaseca, pues así lo sostenían varios autores desde Sánchez Rojas[722] (1923-1932) hasta Antonio Casaseca[723] (2003), a pesar de las opiniones en contra de Araújo Gómez[724] (1882), Gómez-Moreno[725] (1901-1903) y Sánchez Arroyo[726] (1993).



Figs. 340, 341 y 342. Jardín de El Casino en Alba de Tormes. Izquierda y derecha: imágenes publicadas por Sánchez Rojar en 1929 (*La Esfera*, 1929). Centro: fachada interior del edificio con relieves y piezas arquitectónicas embutidas en el muro (foto de Cándido Ansede tomada de Sánchez Rojas, 1932).

Lo cierto es que no hay rastro de la existencia de este Jardín del Casino en fuentes relativamente antiguas como el Catastro de Ensenada, cuando el patrimonio de la Casa de Alba todavía se mantenía en manos de sus primeros titulares, ni consta en la

Salamanca, vol. 2, Salamanca, 2004 (pp. 829 a 853), así como el trabajo inédito de GARCÍA BERNAL, Josefa, *Los enigmas del claustro de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 2009.

[722] SÁNCHEZ ROJAS, José, «Un jardín del Renacimiento», en *Los lunes de El Imparcial*, nº del 7 de octubre de 1923; «El jardín de Isabel», en *El luchador. Diario republicano*, nº 3913, del 2 de octubre de 1924 (p. 1); «En el jardín ducal de Alba», en *La Esfera*, nº del 9 de noviembre de 1929, reproducido en su libro póstumo *Sensaciones de Salamanca*, Salamanca, 1932.

[723] CASASECA CASASECA, Antonio, «Los Jardines Históricos en Castilla y León: el caso de Salamanca», en AA. VV., *Jardines Históricos*, Ágreda, 2003, pp. 53 a 69.

[724] ARAÚJO Y GÓMEZ, Fernando, *Guía Histórico-descriptiva de Alba de Tormes*, Salamanca, 1882, p. 112.

[725] GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Catálogo Monumental de España, provincia de Salamanca*, Salamanca, 1901-1903, pp. 637 a 639 (manejamos el original manuscrito a través del sitio web http://biblioteca.cchs.csic.es, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC).

[726] SÁNCHEZ ARROYO, Rosa, «El Casino, bello jardín de recreo», en *Cornezuelo*, nº 6, diciembre de 1993, p. 19.

planimetría urbana de 1848 (pero sí en las de 1867 y 1891, figs. 344-345), por lo que la posibilidad de que se trate de una obra renacentista ha de ser descartada.

No obstante, aunque descontextualizados, los numerosos restos de mármol y arenisca que adornaban el edificio y su jardín sí eran originales hispano-flamencos e italianos, plateresco también, de entre finales del siglo XV y primeras décadas del XVI, en su mayor parte procedentes del expolio al que fue sometido el castillo-palacio desde 1812, tras el incendio provocado por el brigadier Julián Sánchez «el Charro» durante la Guerra de la Independencia. Por desgracia, ese mismo destino parecen haber seguido las piezas desde 2008, tras el derribo del *Casino* y la reconversión del jardín en solar para una hilera de viviendas adosadas, banal urbanización bajo el nombre impropio de «La Casina del Duque»: ¿cuál será el paradero actual de la fuente, los fragmentos de columnas, las escalinatas y cresterías, la escultura del león, los relieves de ángeles y salvajes, los frisos, medallones y escudos de la Casa?



Fig. 343, 344 y 345. Jardín de El Casino en Alba de Tormes. Izquierda: fragmento del plano de 1848, cuando sólo se constata la parcela (Biblioteca Virtual de Defensa). Centro: fragmento del plano de Coello de 1867 con la indicación «Casino de Fuentes» (BNE / BDH). Derecha: fragmento del plano de Vargas y Aguirre de1891, con expresa representación de su trazado (fuente: blog de Gerardo Nieto Arias, entreeltormesybutarque.es).

Sobre los paseos o jardines asociados al castillo-palacio de Alba de Tormes se conocen muy pocos datos, pues acabaron por desaparecer como la mayor parte del edificio entre el incendio de 1812 y los expolios de sillares de 1873 a 1879. Como en otros casos, las noticias aportadas por el abate Ponz o las recogidas en los diccionarios geográficos de Miñano y Madoz son las únicas que nos han llegado. A finales del siglo XVIII, Antonio Ponz describía un castillo-palacio en pleno uso y con todas sus estancias en buen estado de conservación, incluida la galería meridional. Este espléndido mirador hacia el río, concebido también como espacio para esculturas, se construyó antes de mediar el siglo XVI por iniciativa del III duque de Alba y de sus

ruinas se han recuperado varias piezas en mármol de Carrara halladas en niveles arqueológicos, coincidentes con el testimonio del abate:

> *...una espaciosa galería, al Mediodía de este Palacio, adornada de seis columnas de mármol, y medallas con cabezas de la misma materia en las enjutas. Dentro de la galería se ven algunos bustos de bronce sobre pedestales*[727]

La importante obra de recreo, de unos 24 m de longitud (equivalentes a 40 *braccie fiorentini*), estaría asociada a un jardín o paseo inferior y a las vistas sobre el paisaje. Las piezas que la componían fueron identificadas por Fitz-James Stuart [728] con las embarcadas desde Génova en 1542 y atribuidas más recientemente a los escultores Giovanni Giacomo della Porta y Niccolò da Corte, aunque la data no concuerde con la disolución de la sociedad genovesa entre ambos artistas en 1537, fecha del traslado a Roma del primero y de la llegada a Granada del segundo[729].



Fig. 346, 347 y 348. Castillo-palacio de Alba de Tormes. Izquierda y derecha: enjutas de mármol con medallones en relieve. Centro: capitel corintio del mismo material. Las tres piezas fueron halladas durante la intervención arqueológica de 1991 (imágenes de José Luis Filpo Cabana, 2022).

[727] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, t. XII, p. 289 a 293. Parece evidente su uso como galería-museo en la línea de otras bien conocidas como las del duque de Alcalá (Casa de Pilatos en Sevilla y castillo-palacio de Bornos, *ca.* 1568-1571) o del marqués de Mirabel (pensil urbano en Plasencia, *ca.* 1542-1573).

[728] FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, *Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Madrid, 1919, p. 31; también TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Rincones inéditos de antigua arquitectura española», pp. 61-65 (si bien confunde la galería tardo-gótica sobre la portada de acceso con la renacentista del ala meridional), y GONZÁLEZ ZYMLA, «El castillo palacio de alba de Tormes...», pp. 76-77. Eduardo Sánchez Izquierdo ha realizado una reconstrucción gráfica virtual del conjunto del castillo con su galería de placer, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=g4BrQLI1Ne4.

[729] *Vid.* ALCALDE MARTÍN, Carlos, y TORNÉ POYATOS, María Irene, «La chimenea genovesa del Palacio de Carlos V y el mito de Leda», en *Florentia iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, nº 8, Granada, 1997, pp. 19 a 38, p. 25.

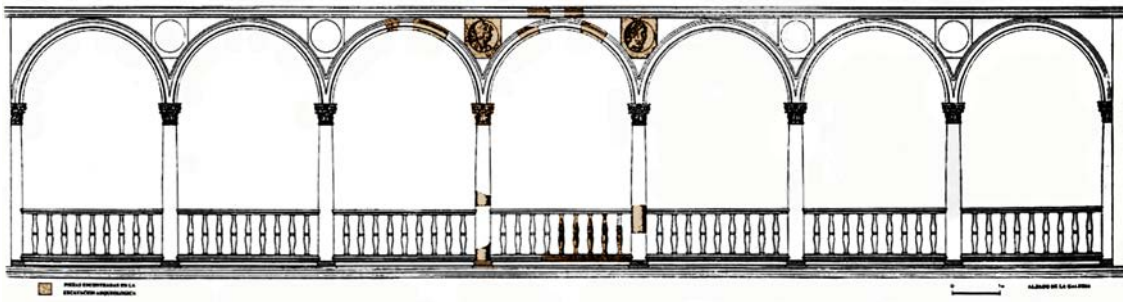
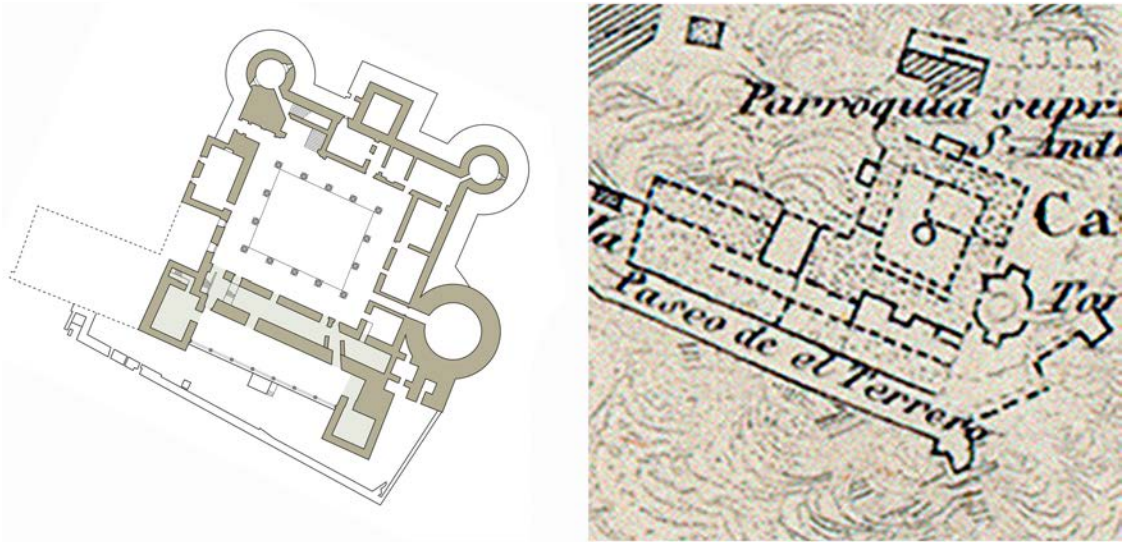


Fig. 349. Castillo-palacio de Alba de Tormes. Restitución hipotética de la galería meridional según Retuerce Velasco y Benet Jordana, 1999, a partir de los escasos restos hallados en la intervención arqueológica de 1991 (imagen tomada de murallologo.blogspot.com; el tono sepia es nuestro).

Los restos de esta *loggia* se muestran en el Museo del Castillo de los Duques de Alba, instalado en la Torre de la Armería: partes de cornisas e impostas, capiteles corintios, fragmentos de fustes, balaustres, dovelas con intradós casetonado y floreado y dos piezas de enjutas con los medallones de Alejandro Magno y Trajano (figs. 346 a 348 y reconstrucción en fig. 349), semejantes a otros localizados en Abadía, cuyas vetas de mármol delatan, además, su procedencia en la misma cantera de Carrara.



Figs. 350 y 351. Castillo-palacio de Alba de Tormes. Izquierda, en tono sepia claro: localización de la galería renacentista (elaboración propia a partir de la planimetría disponible, 2024). Derecha: Paseo del Terrero al sur del castillo-palacio (fragmento del plano de Coello, 1867, Cartoteca Rafael Mas, UAM).

La galería se encontraba en el flanco meridional del castillo, adosada a la correspondiente crujía dispuesta entre dos torres angulares (figs. 350-351), y desde ella se dominaba una amplia panorámica de las sierras de Gredos y Béjar (las «vistas deliciosísimas que dominan toda la campiña»[730] destacadas por Miñano en 1826), con el

[730] MIÑANO Y BEDOYA, *Diccionario Geográfico-Estadístico...*, tomo IV, voz Alba de Tormes, p. 62.

río Tormes en primer término, en cuyas riberas –según Ponz– se habían plantado alamedas de recreo, una de ellas dentro del recinto del castillo:

> *Resalta del edificio hacia el lado de Poniente un parage que llaman el Paseo, especie de espolón, ó terrado, enlosado de mármoles, sitio delicioso como la galería, por lo que desde allí alcanza la vista.*
>
> *[...]*
>
> *La pradera referida en las riberas de Tormes es la cosa mejor para arboledas que puede darse, y lo manifiesta un pedazo de tierra que hay en ella, perteneciente al Señor Duque, donde en pocos años se han hecho crecidísimas las plantas.*[731]

Este «Paseo» se conservó al menos hasta mediados del siglo XIX, cuando Madoz lo incluía en su entrada sobre Alba de Tormes: «Junto al castillo existe un hermoso paseo de invierno, llamado el Terrero, de 450 pies de longitud y 70 de latitud con asientos»[732] (125 x 19,5 m); también fue cartografiado por Coello en su plano de la villa de 1867 (fig. 351), pero ya habría desaparecido en 1891, fecha del plano de Joaquín de Vargas y Aguirre en el que no se aprecia ningún paseo o alameda en esa parte. Además, consta la existencia de unas «Huertas del Duque» en 1809-1848 («Casa huerta del Duque» en el mapa topográfico de 1900) situadas al sur del recinto del castillo-palacio, entre el arroyo de la Fontanilla, su confluencia en el río Tormes y la muralla (fig. 352), que serían visibles desde la galería de placer y desde el Paseo del Terrero.[733]

[731] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, t. XII, p. 289 a 293.

[732] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. I, 1845, p. 233, voz Alba de Tormes. En el callejero actual se conserva el topónimo en la vía, ciertamente anodina, que vino a sustituir a dicho paseo.

[733] COELLO DE PORTUGAL Y QUESADA, *Atlas de España...*, Mapa provincial de Salamanca y plano de Alba de Tormes, escala 1 : 10.000; BUENAGA, Senén de; PLANELL, Alejandro; y NAVARRO, Carlos, *Campo de la Acción de Alba de Tormes el día 28 de Noviembre de 1809*, escala en pies de 1 : 10.000, Alba de Tormes, 5 de Agosto de 1848 (disponible en la Cartoteca del CENTRO CARTOGRÁFICO DEL EJÉRCITO, Signatura: SG. Ar. E-T.7-C.3-395, en https://bvpb.mcu.es/independencia/es/consulta/registro.do?control=BVPB20100001011, consultado en 19 de octubre de 2019); y el mapa topográfico de Alba de Tormes conservado en el IGN / CNIG, *Minutas cartográficas del Instituto Geográfico y Estadístico*, provincia de Salamanca, escala 1 : 25.000, término municipal de Alba de Tormes, Alba de Tormes, 10 de octubre de 1900 (disponible en http://www.ign.es/ign/main/index.do, consultado en 19 de octubre de 2019).

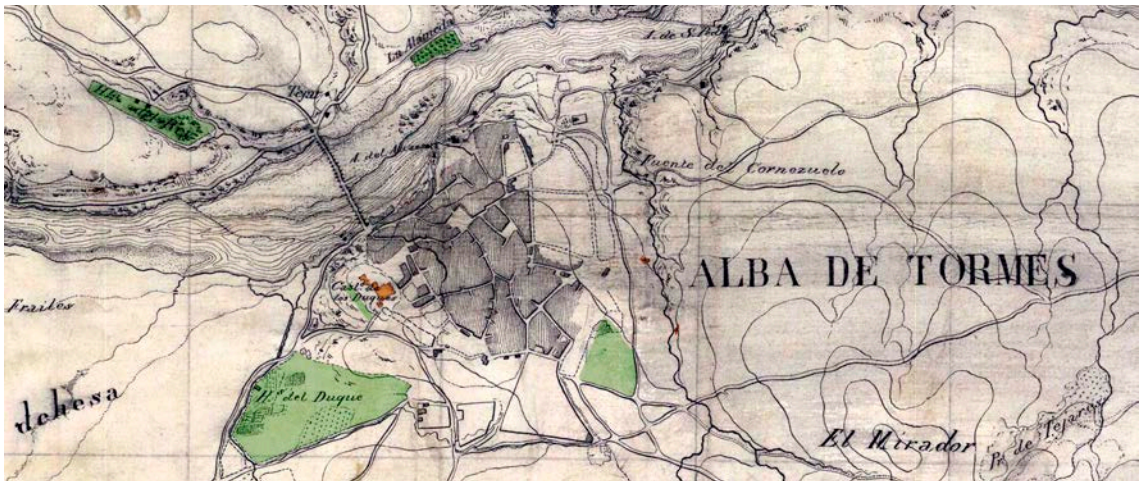
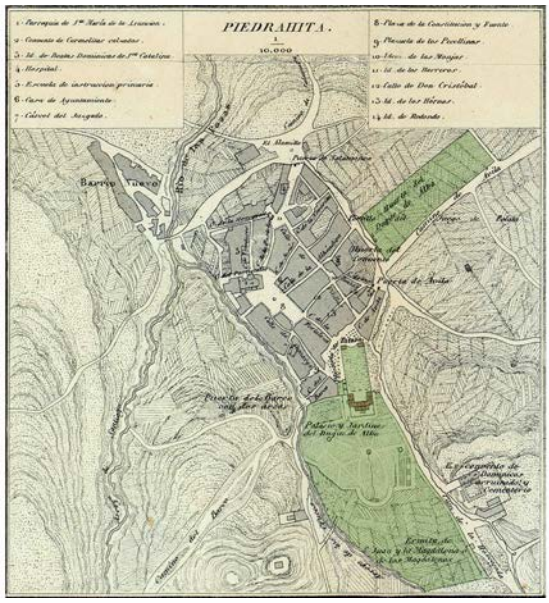
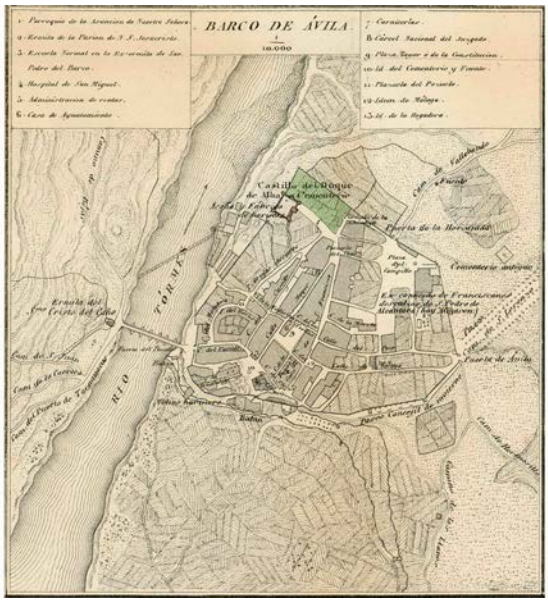


Fig. 352. Espacios de recreo en Alba de Tormes. Fragmento del plano de 1848 con cinco áreas de uso recreativo indicadas desde la parte superior izquierda y en sentido horario: Huerta del Rey, Alameda, área ocupada por El Casino (entre 1848 y 1867) y Huerta del Duque; en el centro, junto al castillo-palacio, se encontraba el Paseo del Terrero (fuente: Biblioteca Virtual de Defensa).





Figs. 353 y 354. Espacios de recreo de diferentes épocas promovidos por la Casa de Alba en Piedrahíta y El Barco de Ávila (planos de Coello, 1864 y 1867, respectivamente, disponibles en la Cartoteca Rafael Mas / UAM; el color es nuestro).

No lejos de Alba, a 46 km, se encuentra la localidad abulense de Piedrahíta, donde los antepasados de don Fernando, señores de Valdecorneja en los siglos XIV y XV, tuvieron un castillo con vergeles de los que apenas se tienen noticias (sus ordenanzas de riego datan de 1500, según Fitz-James Stuart[734]); el edificio fue derribado y sustituido por un palacio con suntuosos jardines barrocos a la francesa al mediar el

[734] FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ, *Discurso...*, p. 148.

siglo XVIII, obra del arquitecto parisino Jacques Marquet (fig. 353), aunque su antecedente, de acuerdo con los resultados de las intervenciones arqueológicas de 1986 a 2002 en sus accesos[735], no sería muy distinto del castillo-palacio de Alba y del castillo de Valdecorneja que los mismos titulares levantaron en la cercana villa de El Barco de Ávila (fig. 354), con su huerta aneja de unos 9000 m². En la misma localidad de Piedrahíta se conservan los edificios gemelos, dieciochescos, que daban acceso a la extensa «Huerta del Duque de Alba», de 2,6 hectáreas, posible propiedad de recreo de la etapa anterior situada a unos 200 m al norte del primitivo castillo (fig. 353).

Para completar esta panorámica sobre otros lugares de placer de los Álvarez de Toledo hay que acercarse de nuevo a la Alta Extremadura. En la ciudad episcopal de Coria, ocupando el ángulo suroeste del recinto amurallado, junto a su catedral y con vistas al río Alagón, se encuentra el palacio de los duques de Alba con la plataforma de la huerta y el corredor de piedra que lo limita por el sur ya extramuros (fig. 354), posibles restos de una ampliación del edificio residencial que ofrece el aspecto de un mirador de orden jónico, arquitrabado, con cuatro vanos flanqueados por ventanas, hoy sin su galería superior de intercolumnios dobles (en fotografías antiguas se aprecian los correspondientes pedestales, fig. 355).



Fig. 354. Conjunto amurallado de Coria (Cáceres). De izquierda a derecha: mirador jónico ante el palacio ducal y catedral de Santa María (fuente: https://valledelalagon.es/turismo/localidades/coria/).

Esta aparente *loggia* al aire libre podría formar parte, en realidad, de la crujía sur de un palacio en torno a un patio desaparecido (o nunca construido), no muy diferente de modelos proto-renacentistas y renacentistas que hemos reseñado (Guadalajara, Cogolludo, Grajal de Campos, Alba de Tormes) y con la misma orientación hacia el paisaje, en este caso fluvial, siguiendo una disposición que recuerda las aperturas

[735] CABALLERO ARRIBAS, Jesús; DÍAZ DE LA TORRE, Jorge; y MARTÍN DÍAZ, Santiago, «El castillo de Piedrahíta (Ávila). Una presencia siempre intuida», en *Castillos de España*, nº 126, Asociación Española de Amigos de los Castillos, Madrid, julio de 2002, pp. 21 a 30, en relación con la última intervención arqueológica.

arquitectónicas de los jardines de Pienza (fig. 356), Urbino y Poggio Reale o, mucho más cerca en el tiempo y en la geografía, la posición del palacio episcopal de Plasencia, igualmente próximo al templo catedralicio y con vistas meridionales hacia el río Jerte.

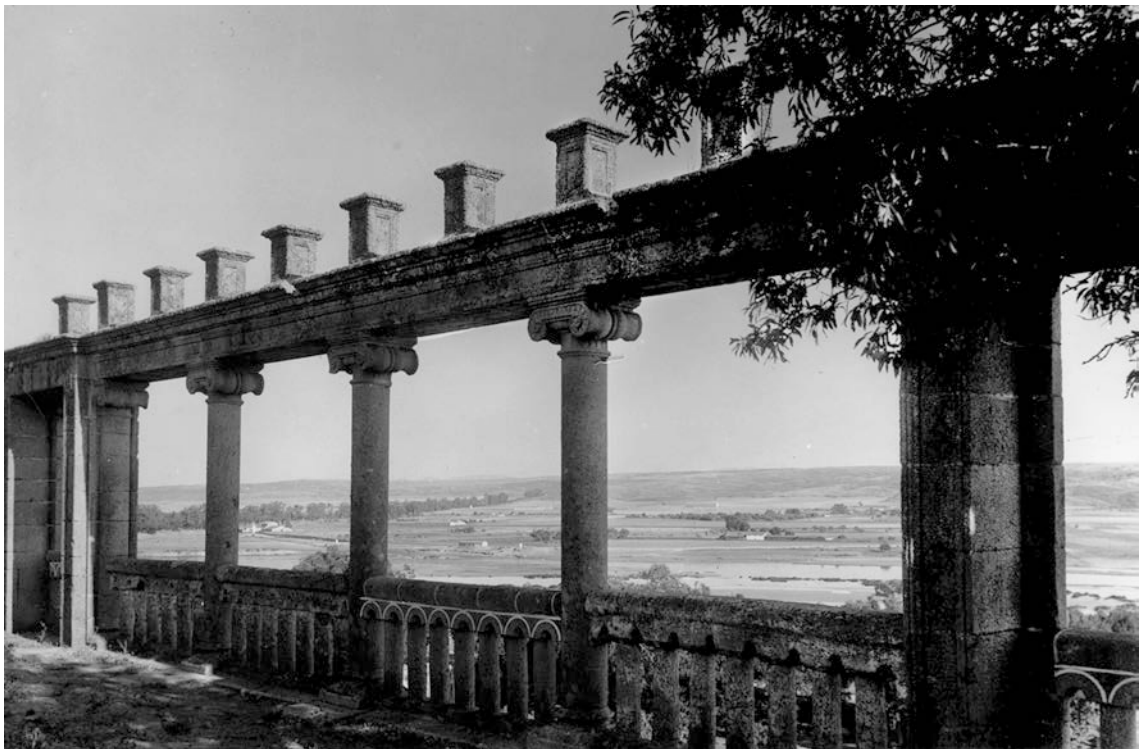


Fig. 355. Palacio del duque de Alba en Coria. Galería meridional en una imagen de 1950, todavía con los pedestales de la planta superior (fuente: Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Fondo Arxiu Mas, signatura HARTE_001F_C008-01_023, tomada del Archivo Histórico Digital de la Biblioteca de la UPM).

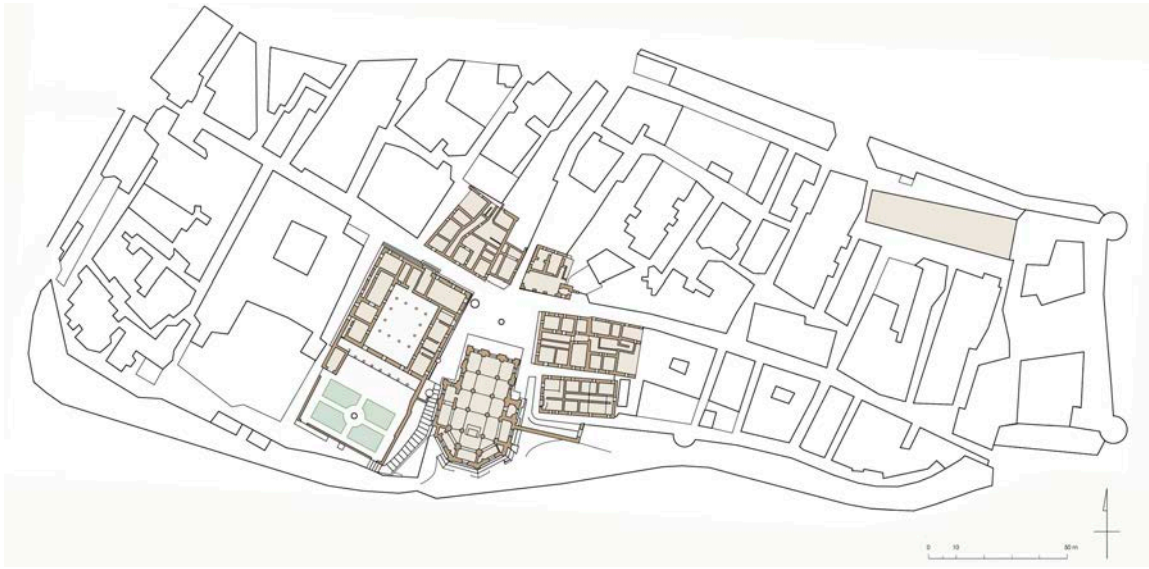


Fig. 356. Conjunto amurallado de Pienza. Señalamos en color los componentes monumentales: catedral (1), palazzo Piccolomini con su galería y jardín hacia el paisaje (2), palacio episcopal (3) y otros de parecida entidad (elaboración propia a partir de la planimetría disponible, 2024).



Fig. 357. Conjunto amurallado de Coria (Cáceres). Señalamos en color la catedral (1), el palacio y jardines del duque de Alba (2) y el palacio episcopal (3) con vistas al cauce antiguo del río Alagón y su puente (4). Elaboración propia, 2024, mostrado a la misma escala y orientación que la figura precedente.

El palacio ducal de Coria conserva dos patios ajardinados de entre 300 y 400 m^2 y es obra del siglo XV, a juzgar por los capiteles facetados del patio principal (dispuesto en «L», aunque cerrado en «U» por la muralla), pero, por sus rasgos de estilo y talla, la galería jónica y los jardines extramuros debieron ser construidos a mediados del siglo XVI, es decir, dentro del período ducal de Fernando Álvarez de Toledo (plano en fig. 357 y vistas en figs. 358 a 360).



Figs. 358, 359 y 360. Conjunto amurallado de Coria (Cáceres). Relaciones visuales entre los patios y accesos al palacio y la fachada oeste de la catedral y su Puerta del Perdón (imágenes tomadas de Margacuota.com, 2023; Wikimedia Commons, foto de Matilde Martínez Sallés, 2010; yturismocoria.com, respectivamente).



Fig. 361, 362 y 363. Conjunto amurallado de Coria. Espacios renacentistas agregados a la casa -palacio tardo-gótica. Izquierda: pórtico y rampa hacia la huerta (fuente: rutasylugares-rafael.blogspot.com, 2011). Centro: imagen aérea del conjunto palacial con sus áreas de huerta, jardín con mirador y posible parque arbolado (fuente: Coriadesdeelaire Dulce @Angelparamotor). Mirador jónico con vistas al río Alagón (fuente: Samuel Rodríguez Carrero, caminosdecultura.blogspot.com, 2013). Imágenes anteriores a la reforma de 2022 para uso hostelero.

La preferencia por una solución jónica adintelada permite relacionar esta galería con la del cuerpo alto del palacio de Álvaro de Sande en Valdefuentes[736], *ca.* 1568, pero mucho más –salvo por su longitud– con la de la planta superior de la hospedería de San Benito de Alcántara, obra de Pedro de Ybarra *ca.* 1550-1570, el mismo maestro mayor de la catedral de Coria que también lo era de la Orden de Alcántara y, de acuerdo con estas semejanzas, posible autor de las reformas en el palacio cauriense de los Álvarez de Toledo. Frente al aspecto tradicional hispánico que delata la distribución de edificios y patios en la parte intramuros de la propiedad, los espacios

[736] En este palacio se ha documentado la intervención de los maestros canteros Pedro de Marquina (autor de varias obras para los duques de Béjar, entre otras de su Cáceres natal y alrededores) y Pedro Hernández, al que corresponde el contrato de 1568, según SOLANO GARCÍA, Juan, «La casa-palacio de los Sande en su señorío de Valdefuentes» (disponible en http://www.chdetrujillo.com/, consultado en 25 de febrero de 2017).

que se terraplenaron al exterior, correspondientes a la huerta (de casi 2000 m²) y al posible jardín junto a la galería (unos 300 m²) más una parcela con fuerte pendiente que pudo estar destinada a parque con abundante arbolado (2300 m²), ofrecen mayor interés por su condición de áreas abiertas con vistas al paisaje circundante, propias del siglo XVI (figs. 361 a 363). También reviste interés el vínculo urbano entre el palacio y la catedral, cuya portada oeste o Puerta del Perdón[737], igualmente obra de Ybarra ejecutada entre 1549 y 1550, queda enfrentada a los patios ajardinados, distantes unos 30 m, todo muy cerca del palacio episcopal (fig. 364): otro detalle que pudo estar inspirado en el ejemplo cuatrocentista de Pienza, pero con apego al modo hispánico en su amalgama de estancias, patios y jardines sin rigurosa unidad compositiva.

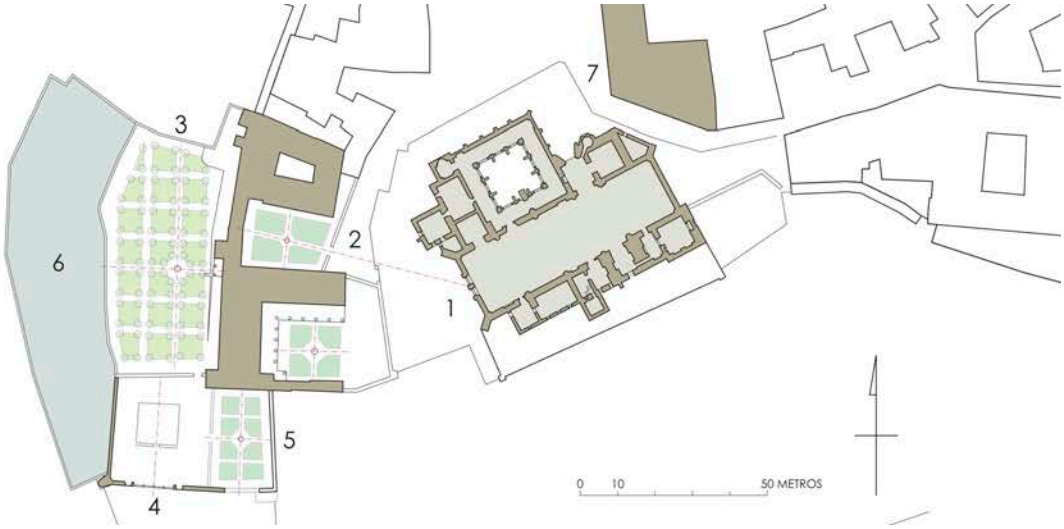


Fig. 364. Conjunto palacial del duque de Alba en Coria: catedral (1), alas del palacio en torno a dos patios ajardinados con vistas a la catedral (2), huerta (3), mirador jónico como posible resto de un palacio renacentista inacabado (4), posible jardín contiguo al nuevo edificio (5), posible parque arbolado (6) y palacio episcopal (7). Elaboración propia, 2024.

Descripción de La Abadía, jardín del duque de Alba

Regresando a la vera del Ambroz, a unos 78 km de Coria, tomamos prestado el título de la composición poética de Lope como explícita referencia al contenido de esta descripción hodierna, atenta a cuantos vestigios pueden hoy reconocerse de aquel espléndido conjunto campestre y de placer.

[737] La datación de la portada se establece documentalmente en SANABRIA SIERRA, María del Carmen, *La catedral de Coria (Cáceres): estudio histórico-artístico*, tesis doctoral inédita dirigida por Víctor Nieto Alcaide y María Cristina García Morales, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, UNED, Madrid, 2015, pp. 261 a 264.

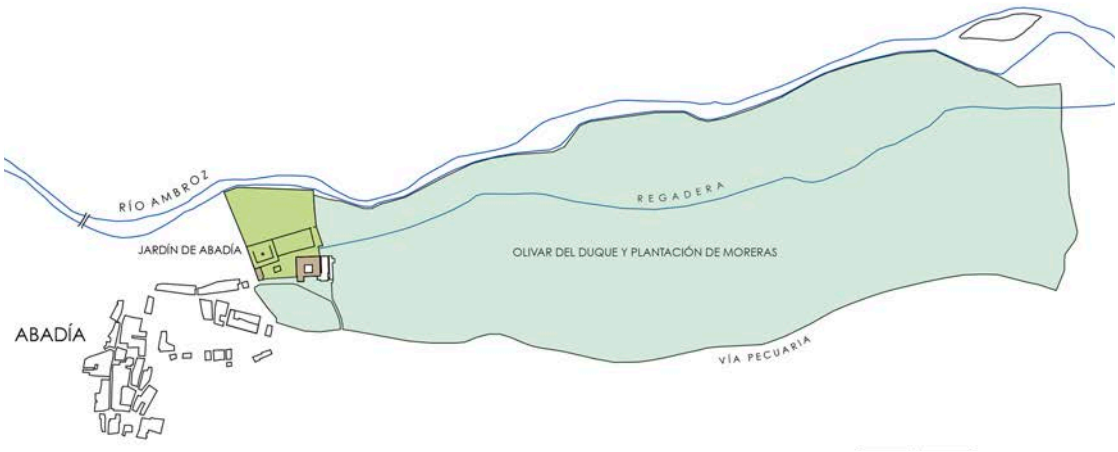


Fig. 365. Palacio y jardines de Abadía. Plano del conjunto sin incluir el Coto. Se numeran los accesos conocidos a la propiedad en orden de preeminencia: alameda desde el núcleo urbano (1), portada del Jardín Bajo y la Huerta (2), portada del olivar (3) y camino actual desde el cordel ganadero y la carretera (4). Elaboración propia, 2019.



Fig. 366 y 367. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: imagen satelital del PNOA, 2014 (el tratamiento de color es nuestro). Derecha: plata general con identificación de las partes principales (elaboración propia, 2023)

El entorno y los accesos

El palacio se destaca en el paisaje por su mole semi-cúbica y cerrada, de aspecto feudal, dispuesto en el extremo oeste de una larga loma plantada de olivos –el «Olivar del Duque», de más de 50 hectáreas en origen– por cuya divisoria discurre una regadera derivada del río Ambroz aguas arriba, junto al término de Aldeanueva, que abastece desde antiguo las necesidades de la casa y sus jardines, pero que también alimentaba un molino y almazara cuyo edificio se conserva en la parte de poniente.

Los límites de la posesión vienen nítidamente definidos por una cerca de mampostería que se ajusta a la margen izquierda del río en su parte norte y al cordel de ganados por el sur y el oeste, paralelo a la carretera C-513 en buena parte de su recorrido (fig. 365), encerrando un conjunto de espacios con diverso grado de intervención humana que va desde las plantaciones de frutales (hoy de olivos, antaño también de moreras y otras especies), a las terrazas para huertas o jardines y la recia arquitectura del palacio (figs. 366-367). Como contrapunto de tal sucesión antrópica, desde el río se ofrece la vista y paso hacia los montes incultos, con la belleza salvaje de la ribera y los bosques inmediatos: el *saltus fermoso* que dio nombre al lugar desde la Edad Media y fue coto de grandes monterías (fig. 368). También se abren vistas de monte y sierra por la parte contraria, a mediodía y levante, aunque más lejanas: los castañares de Segura de Toro, Hervás y parte de la Sierra de Béjar en sus mayores alturas, cubiertas de nieve durante buena parte del año todavía hoy (fig. 369), pero mucho más en el período álgido de la Pequeña Edad del Hielo[738], cuando se crearon los jardines de Abadía.

En dos puntos del cordel de ganados, a sudeste y oeste de la cerca, se abren sendas portadas en arco de medio punto con remates en sus extremos. La portada de levante, conocida como Puerta de la Corona, exhibe lápidas romanas en sus jambas, va rematada por un escudo ducal y lleva la fecha de 1604, pero da acceso al olivar y no parece revestir el carácter preeminente que le atribuye Muñoz-Delgado[739]; la portada occidental conecta directamente con el plano del Jardín Bajo y la Huerta, sin duda vinculada a alguna de sus desaparecidas calles. Entre medias, se accede a la delantera del palacio por un camino de tierra poco regular que es el utilizado actualmente para personas y vehículos, aunque se reconoce otro acceso recto y empedrado desde el pueblo, al suroeste y paralelo al barrio de Cantarranas (hoy calles de Gabriel y Galán y Subida al Castillo); esta vía, de casi 300 metros de largo y entre 10 y 15 metros de ancho, estuvo arbolada hasta mediados del siglo XX según testimonios que van de Torres Villarroel y Madoz a Martín Gil, quien menciona «un ancho camino bordeado de centenarios álamos negros»[740] (es decir, olmos o negrillos, como en la alameda de El Bosque de Béjar) que pudo haber tenido mayor importancia en su día (figs. 370 a 375).

[738] Este período de enfriamiento afectó sobre todo al hemisferio norte y abarca desde principios del siglo XIV hasta mediados del XIX (o bien de 1550 a 1850, según la NASA), con una de sus etapas de mínimas temperaturas en 1645 y cabal correlación en las referencias históricas a nieves perpetuas en la zona.

[739] MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la Antigüedad clásica...*, pp. 327 y ss. Esta autora ha estudiado ambas inscripciones romanas, procedentes de Cáparra, en «Trebia Vegetae y Attia Paternae...», 2020.

[740] MARTÍN GIL, «Una visita a los jardines de Abadía...», p. 59.



Fig. 368. Palacio y jardines de Abadía. La parte oriental del *Sotofermoso* de Abadía vista desde la terraza del Jardín Alto. Se aprecian dos de las puertas o capillas sobre el fondo arbolado de la ribera del Ambroz (que oculta la franja de huertas) y, en último término, las lomas que definen el valle de Hornacinos (foto de Santiago López-Pastor, 2019).



Fig. 369. Palacio y jardines de Abadía. Vista de la Sierra de Béjar desde la terraza de la Huerta, con la Puerta Dórica en primer término (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).







Figs. 370, 371 y 372. Palacio y jardines de Abadía. Portadas y accesos. Izquierda: Puerta de la Corona con las inscripciones romadas en las jambas (foto de Jesús Castillo, 2017, Wikimedia Commons). Centro: portada frente al camino empedrado (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Derecha: portada occidental con acceso a la huerta (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).



Figs. 373, 374 y 375. Palacio y jardines de Abadía. Portadas y accesos. Vestigios del paseo arbolado entre el núcleo urbano y el palacio. Izquierda: fragmento de la planta general con las trazas del empedrado (Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984). Centro: fragmento de la restitución gráfica (mismos autores). Derecha: restos actuales del paseo con buena parte del empedrado original (foto de Santiago López-Pastor, 2019).

El palacio

El edificio presenta unas dimensiones rotundas de 43 x 35 m y 10 m de altura hasta el alero (fig. 376), distribuido en tres plantas con vanos desiguales de épocas diversas, algo más regulares los de las fachadas norte y oeste, algunos de traza renacentista (fig. 377). La fachada sur o principal, de mampostería en piedra de la zona (granito y cuarcita, principalmente) con partes de pizarra y ladrillo, muestra vanos ya tapiados, dos de ellos ojivales con arquivoltas, cistercienses (fig. 378). Este frente queda flanqueado por dependencias de una sola planta, aparentemente más antigua la de poniente al llevar portada en arco de medio punto –posiblemente reaprovechada o fuera de contexto– con el escudo ducal sobre la clave (jaquelado de quince piezas con orla de siete banderas acoladas o rendidas, sin Toisón), una edificación interpretada por Mélida como vestigios de una torre, pero sin entidad arquitectónica para ello.



Figs. 376, 377 y 378. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: imagen aérea del palacio tomada desde parapente (facilitada por Marciano Martín Manuel). Centro: vano seriado renacentista en la fachada norte (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Derecha: portada cisterciense en la parte este de la fachada principal (foto de Marciano Martín Manuel, 2019).

El acceso al palacio se realiza por una puerta cochera de granito, en posición central, sobre cuyo arco adintelado destaca el escudo ducal de la Casa de Alba igualmente sin Toisón (por tanto, obra de *ca.* 1472-1519 o bien del período 1531-1546). Pasado el umbral se descubre el amplio patio gótico-mudéjar de unos quince metros de

lado y cinco arcos por panda, túmidos de herradura en planta baja con decoración imitada de ladrillo y alfices, apeados sobre columnas de fustes ochavados y capiteles de pomas o rostros (casi todo del siglo XIV o finales del XV, aunque con partes reaprovechadas del claustro cisterciense anterior), y escarzanos de ladrillo enfoscado en la segunda planta entre pilares sin capitel, con antepecho de obra que en origen fue «de madera, abalaustrado»[741], y los mismos escudos ducales sin Toisón en tres de sus cuatro ángulos y con Toisón el restante; el pavimento es de enmorrillado siguiendo figuras geométricas simples y las paredes se alegran con un zócalo de esgrafiado extremeño a base de círculos secantes y falso llagueado de sillares, todo en mortero blanco sobre fondo siena. Otros huecos ojivales y una portada cisterciense con alfiz tardo-gótico y heráldica ducal de la Casa (posiblemente reformada a finales del siglo XV)[742] se abrían al antiguo claustro junto a los ángulos sureste y noreste.

El ángulo suroeste aloja la sencilla escalera, con peldaños de madera tallada que podrían datar del siglo XVI, pero sin pretensiones de monumentalidad, dispuesta «de modo forzado y de resultado no muy airoso», según Navascués[743]; a ambos lados de su arranque permanecen los dos faunos de mármol descritos por viajeros y escritores y sobre un arco anterior queda la hornacina barroca para el busto de uno de los duques titulares, ya del siglo XVIII, orlada de banderas rendidas realizadas en relieve de estuco encalado, pero hoy vacía; el primer rellano acoge un busto de personaje romano antiguo, tallado en mármol, sobre pedestal moderno (coincide con la ubicación de la cabeza de Trajano realizada en bronce que vio Ponz, pero no en el material), y en el suelo, cerca de la puerta de acceso, se conservan las piezas en mármol de un Pegaso[744] con partes ya deterioradas y dos pilas ovales, mínima muestra del amplio conjunto de restos escultóricos y ornamentales que alojan otras estancias y la galería de la planta superior: decenas de excelentes esculturas en mármol de personajes, medallones, relieves y piezas arquitectónicas ricamente talladas (algunos de estos detalles sobre el edificio en figs. 379 a 387).

---

741 MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo monumental...*, p. 352, y fotografía del mismo autor *ca.* 1914-1916, publicada por Lampérez en 1922.

742 Esta portada correspondería a un oratorio o capilla familiar creado por uno de los dos primeros duques de Alba, en uso durante las etapas posteriores, pero diferente del primitivo templo cisterciense, que se habría dispuesto a la parte contraria, adosado al muro meridional del palacio. El añadido del alfiz y la heráldica sólo se podría haber producido entre 1472 y 1519, es decir, entre el inicio de la etapa ducal (expresado en la correspondiente corona) y el otorgamiento del Toisón de Oro por primera vez.

743 NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 74.

744 La escultura se encontraba en su lugar original, la Plaza de Nápoles, hasta que fue llevada al palacio de Aranjuez con motivo de la exposición conmemorativa sobre *Felipe II, el rey íntimo*, en 1998.





Figs. 379, 380 y 381. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: acceso al patio (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Centro: vista general del patio por su eje (foto de Santiago López-Pastor, 2019). Derecha: pilar del claustro cisterciense reutilizado tras la reforma gótico-mudéjar (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).





Figs. 382, 383 y 384. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: arco ojival en el callejón de acceso al jardín (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Centro: portada cisterciense con alfiz tardo-gótico y heráldica ducal. Derecha: detalle del zócalo con banda de esgrafiado y del pavimento de morrillo (las dos últimas fotos tomadas de Santiago López-Pastor, 2019).





Figs. 385, 386 y 387. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: escultura de Pegaso y una de las dos pilas ovales conservadas ((foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Centro: hornacina dieciochesca para un busto ya desaparecido (foto de Santiago López-Pastor, 2019). Derecha: arranque de la escalera, flanqueada por las esculturas de dos faunos (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).

El Jardín Alto

El acceso desde el patio hacia los jardines y huertas se realiza por un callejón enfilado con la entrada principal (figs. 382 y 388)[745], posible reajuste renacentista de las antiguas dependencias menores cistercienses (entre ellas, la característica salida a la huerta monacal, como vimos). El inmediato espacio exterior, a cota ligeramente más baja que la del patio, enlaza con una terraza rectangular de 80 x 32 m (2560 m^2), no alineada con el palacio, que Ponz reconoció como Jardín Alto por su posición elevada a modo de pensil hacia la llamada Plaza de Nápoles[746] y la plataforma del Jardín Bajo y la Huerta, un formidable mirador sobre muro de sillería de entre ocho y nueve metros de altura coronado por una potente cornisa en la que cada día faltan más piezas, caídas sobre el plano inferior (fig. 389-390).

La acequia para el riego de jardines y huertas, soterrada o cubierta de lajas, atraviesa esta superficie antes de servir de alimentación al molino y almazara mediante canalización aérea, superpuesta al cerramiento meridional de la Plaza de Nápoles hasta desaparecer en el dispositivo de carga (figs. 391 a 393). Es evidente su funcionalidad en ambos usos –riego de parcelas inferiores y fuerza motriz–, pero no alcanzaría para surtir a las dos fuentes ornamentales que se documentan en esta terraza del Jardín Alto, pues la cota de la regadera en ese tramo es ligeramente más alta que el nivel actual de la plataforma, lo que permitiría, como mucho, llenar de agua las pilas inferiores si iban encajadas en el terreno, pero insuficiente para surtir los caños elevados de las figuras, bien documentados en la descripción de Ponz (trataremos de este problema más adelante).

El Jardín Alto se conecta a los espacios inferiores mediante rampas de distinta dirección: por el noreste con la Huerta a través de la Puerta Chica, flanqueada por una regadera (fig. 394), y por el oeste con la Plaza de Nápoles a través de la Puerta de los Puños (figs. 395-396). En Abadía, ambos umbrales se realizaron en arco de medio punto y sillería con signos heráldicos asociados a la Casa Ducal de Alba; en el segundo caso, incluye los puños sujetando haces de flechas de los que recibe su nombre.

[745] En el suelo, junto a un hueco cegado de este callejón, se conserva la clave de un arco con el escudo ducal de Alba, sin Toisón, que podría haber formado parte de la portada exterior de la villa, en el extremo del paseo de álamos.

[746] Esta denominación la recoge Mélida por primera vez en su *Catálogo...*, elaborado en 1914, p. 357, al referirse a «la llamada Plaza de Nápoles, nombre que se conserva por tradición oral» (no hemos encontrado testimonio o documento más antiguo para una denominación tan significativa).





Figs. 388, 389 y 390. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: acceso al espacio del Jardín Alto desde el palacio (imagen tomada de la web rutasconhistoria.com). Centro: muro de contención del Jardín Alto (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Derecha: ángulo NW del mismo muro, contiguo a la Plaza de Nápoles (foto de Marciano Martín Manuel, 2017).





Figs. 391, 392 y 393. Palacio y jardines de Abadía. Regadera de abastecimiento. Izquierda: derivación junto al Puente de los Asientos. Centro: Puente de los Asientos. Derecha: tramo de la misma regadera hacia la cámara de carga de la almazara y la parte alta de la Plaza de Nápoles (fotos de José Muñoz Domínguez, 2019 y 2002).





Figs. 394, 395 y 396. Palacio y jardines de Abadía. Rampas y puertas de acceso a los niveles inferiores. Izquierda: rampa hacia la Huerta a través de la Puerta Chica (foto de José Vidal Lucía, 2018, enelarandel.blogspot.com). Centro: rampa hacia la parte superior de la Plaza de Nápoles a través de la Puerta de los Puños (alzado externo). Derecha: alzado interno de la Puerta de los Puños (fotos de José Muñoz Domínguez, 2002).

En este punto conviene desmentir la pretendida relación de tales puños y flechas con Fernando de Aragón o con los Reyes Católicos (como afirma Caballero González)[747], pues se trata de una versión del motivo heráldico denominado «mano armada», asumido como divisa personal del III duque de Alba[748], según se aprecia, repetida hasta catorce veces, en otros escudos de Abadía, tanto en piedra como en estuco (figs. 397 a 399), una datación coherente con las molduras de la cornisa del arco, de un correcto clasicismo propio de los años centrales del siglo XVI o incluso posteriores y, desde luego, muy apartadas del tardo-gótico de finales del siglo XV que correspondería a la arquitectura hispánica de Fernando e Isabel.



Figs. 397, 398 y 399. La divisa de la mano armada de flechas en algunas piezas heráldicas de Abadía. Izquierda: detalle de la Puerta de los Puños. Centro: escudo de estuco en la Puerta del Reloj, con los puños y flechas situados en ambos lados de la base de la pieza. Derecha: detalle del escudo situado en el muro del Jardín Alto hacia la Plaza de Nápoles, muy erosionado (fotos de José Muñoz Domínguez, 2002).

De hecho, el símbolo del haz de flechas y los puños y no sólo fue incorporado por el III duque a su heráldica personal, sino que llegó a significar la unión de las provincias de los Países Bajos, inicialmente sólo las siete liberadas del dominio español, como se demuestra en diversas representaciones institucionales desde 1578 hasta la

[747] CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, p. 63, donde ofrece esta interpretación tan inexacta como infundada: «Para conmemorar las reiteradas visitas de este monarca, su pariente el duque Fadrique mandó construir en su honor la puerta de los Puños, que es la que da entrada a los jardines, donde todavía se pueden apreciar el típico yugo con las flechas, emblema por antonomasia de los Reyes Católicos». En realidad, el haz de flechas era el símbolo de Isabel I y no de Fernando, que había elegido el yugo y el nudo gordiano; por otra parte, el doble motivo heráldico de esta puerta no incluye ningún yugo, sino sendos puños, de ahí su nombre.

[748] Así lo indica NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 79 y n. 25. La «mano armada», impropiamente puño, puede sostener una espada, una clava o cualquier otro instrumento de guerra; en el caso de la mano prendiendo un haz de flechas, además de su primer significado como alianza bélica, alude a la unidad de acción de los nobles bajo el liderazgo de su rey (acerca de las variantes heráldicas de la Casa de Alba, *vid.* ALEMANY GINER, Joaquín, «Origen y evolución del escudo de armas de los Álvarez de Toledo de la Casa de Alba», en *Hidalguía*, vol. LXVII, nº 383, Ediciones Hidalguía, Madrid, 2020, pp. 143 a 206).

etapa de Friedrik Hendrik Orange-Nassau, su estatúder entre 1625 y 1647, incluido finalmente en el escudo de la nación (figs. 400 a 402). Considerando que Fernando Álvarez de Toledo fue gobernador de esos mismos territorios entre 1567 y 1573, sin duda ha de haber alguna relación entre el uso de tal divisa en uno y otro caso. Más allá de estas disquisiciones históricas, lo sustancial es su aportación a la cronología de este conjunto de placer: descartada la datación de la Puerta de los Puños en la etapa del II duque de Alba (1488-1531), demostrada su estricta vinculación heráldica con el III duque (1531-1582) y sumada la presencia del Toisón de Oro en los mismos escudos, sólo cabe establecer la creación de los jardines de Abadía entre 1546 y 1582, un período de 36 años que trataremos de reducir más adelante.



Fig. 400, 401 y 402. El motivo heráldico de la mano armada con haz de flechas. Izquierda: detalle de una lápida de la catedral de Girona (foto de Miguel Ángel Pinedo Cestafe publicada en https://es.quora.com). Centro: sello de cera de 1578 utilizado por la alianza de las siete primeras Provincias Unidas de los Países Bajos, con el león rampante sosteniendo las flechas (fuente: Wikimedia Commons). Derecha: retrato de Friedrik Hendrik Orange-Nassau, grabado de Adriaen Pietersz van de Venne, Akersloot, 1628; señalamos en recuadro rojo el detalle del puño y las flechas (fuente: https://www.alamy.es).

La Plaza de Nápoles

Es el espacio de mayor entidad arquitectónica del conjunto y también el mejor caracterizado, dispuesto como vacío en la ladera frente al volumen saliente del Jardín Alto (figs. 403-404), un dispositivo con rampas de comunicación en sus flancos que recuerda a obras manieristas de Roma y alrededores (el acceso a los *Orti Farnesiani* desde el Foro o la desaparecida plaza lateral de Villa d'Este en Tivoli, por ejemplo: *vid.* figs. 405-406), aunque también al espacio limitado por rampa y nichos en torno al estanque de El Escorial (fig. 407), con parecido aparejo en sus muros según Navascués[749]. La conexión desde el Jardín Alto se articula de forma semejante a la que se produce en los jardines traseros de la *reggia* Farnese de Caprarola (*ca.* 1559-1575, figs. 408 a 410).

[749] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 79, donde le atribuye cierta proximidad al «rigor escurialense».



Fig. 403. Palacio y jardines de Abadía. Panorámica general de la Plaza de Nápoles (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).

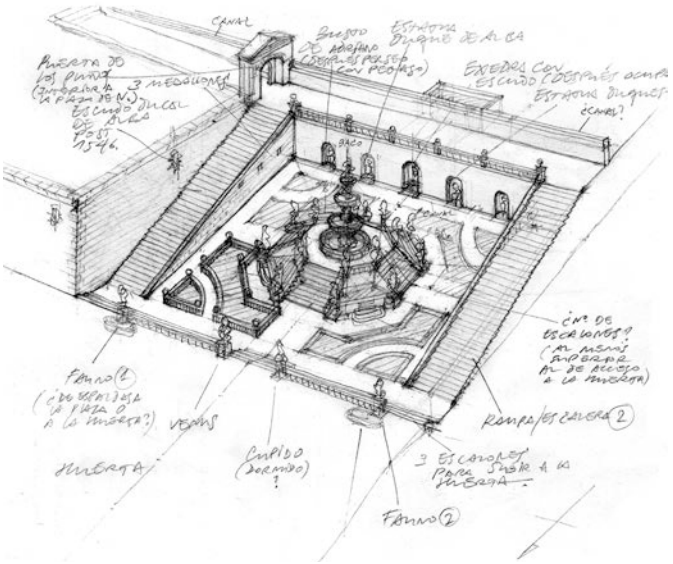
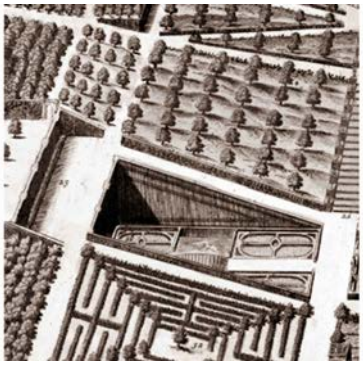


Fig. 404. Palacio y jardines de Abadía. Plaza de Nápoles con su fuente monumental (croquis de elaboración propia, 2016).







Figs. 405, 406 y 407. Espacios de planta cuadrada con acceso mediante rampas laterales. Izquierda: dobles rampas en la pendiente del monte Palatino hacia los *Orti Farnesiani* (grabado de Carlo Antonini y Francesco Panini, 1780, Library of Congress, https://www.loc.gov/item/90707145/). Centro: plaza lateral de Villa d'Este en Tivoli (grabado de Étienne Dupérac, 1573, Wikimedia Commons). Derecha: rampa y muro con nichos en torno al estanque de El Escorial (Catálogo Monumental de España, provincia de Madrid, *ca.* 1907-1920).

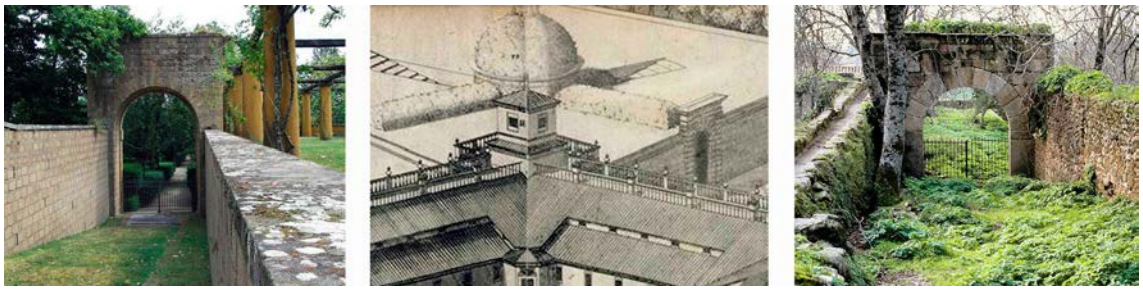


Fig. 408, 409 y 410. Rampas y puertas de conexión entre áreas del jardín. Izquierda: jardines traseros del palacio Farnese en Caprarola (fuente: https://www.settemuse.it). Centro: perspectiva del mismo jardín realizada por Jacques Lemercier, 1608, en la que la rampa aparece cubierta por un túnel de verdor (fuente: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France). Derecha: rampa y Puerta de los Puños en Abadía (foto de Luis Bartolomé Marcos, 1978, Wikimedia Commons).

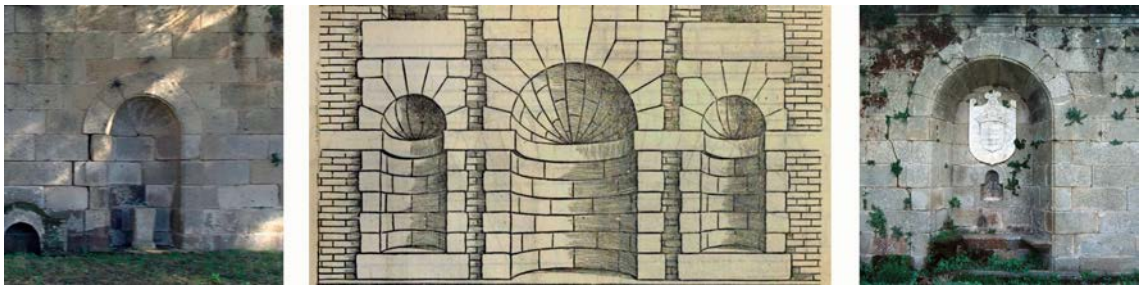
En la parte inferior se extiende una plataforma de 35 x 32 m (1120 m²) limitada en sus lados este, sur y oeste por fuertes muros de sillería, en su origen abierta por el lado norte hacia el Jardín Bajo y la Huerta. En la parte opuesta de la plaza –frente sur– se eleva un muro con su coronación de balaustrada entre plintos (dos de ellos conservados *in situ*, con restos de otro) y, debajo, evocando modelos de Serlio, una serie de nichos preparados para acoger esculturas (todavía se encuentra la de Andrómeda en el hueco más occidental, figs. 411 a 417), los cuales flanquean de dos en dos otro hueco mayor en posición centrada, con asiento de piedra en torno –a modo de pequeña exedra– presidido por un escudo del linaje Álvarez de Toledo realizado en mármol, rematado por la figura de un ángel que deposita la corona ducal, y con una entalladura debajo, hoy sin uso, en la que se alojarían las antigüedades citadas por Antonio Ponz[750] de las que trataremos más adelante (fig. 413).

En los muros de cada rampa lateral se advierten los huecos, tres por lado, donde se insertaban en su día otros tantos medallones con retratos de personajes romanos, de acuerdo con el testimonio de Ponz (fig. 418 a 420). Este espacio inferior estuvo ocupado por una fuente monumental de gran valor y complejidad que todos los viajeros mencionan, obra del escultor florentino Francesco Camilliani, y de la que no queda más rastro que una de sus tazas en medio del terreno (figs. 403 anterior y fig. 419), aunque buena parte de las esculturas y pedestales de mármol que la engalanaban se almacenan en las estancias del palacio (de este ingenio nos ocuparemos después con mayor detalle).

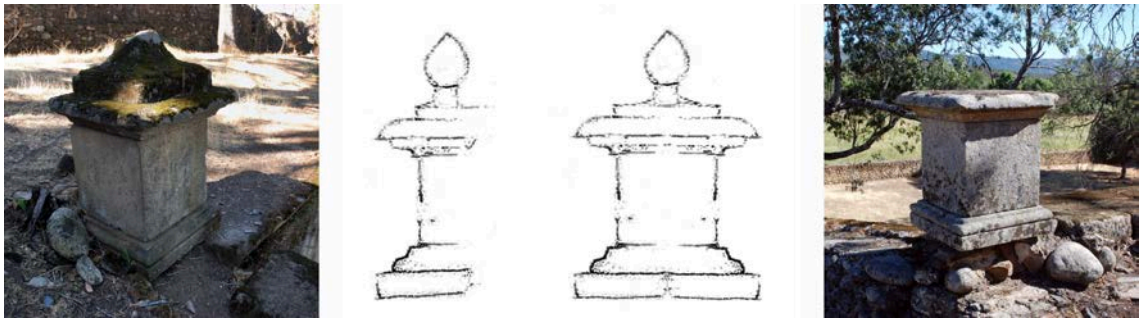
La Plaza de Nápoles se sitúa a cota algo inferior respecto de la plataforma del Jardín Bajo y la Huerta, a la que antaño se accedía mediante escaleras de piedra de tres

[750] PONZ PIQUER, *Viage...*, t. VIII, pp. 18 a 29 (p. 21). MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo...*, p. 358, asocia el hueco a la ubicación de las piezas descritas por Ponz.

peldaños entre tramos abalaustrados decorados con estatuas, pero en la actualidad, y al menos desde la visita de Winthuysen en 1920, esa conexión se ve interrumpida por un tosco muro de mampostería, franqueable a través de una sencilla puerta en su extremo oriental, tapiada a día de hoy.



Figs. 411, 412 y 413. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda y derecha: dos de los nichos de cantería en la Plaza de Nápoles. Centro: nichos de cantería en el *Quarto libro* de Serlio, fol. XVII, 1537. Derecha: nicho central, dispuesto como exedra bajo la heráldica del linaje (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).



Figs. 414, 415 y 416. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda y derecha: pedestales en ambos extremos del ándito sobre la Plaza de Nápoles (fotos de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: restitución gráfica hipotética de estas piezas (croquis parcial de Dionisio Hernández Gil, sin fecha, y nuestra recomposición por simetría, 2024).

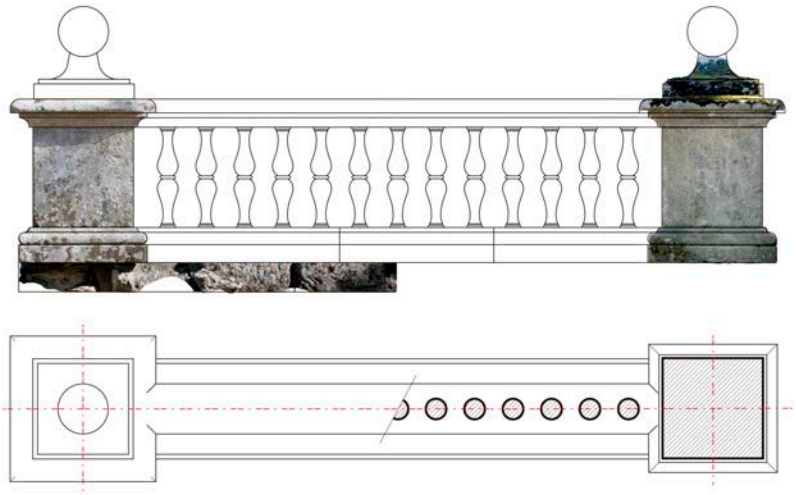


Fig. 417. Palacio y jardines de Abadía. Plaza de Nápoles. Hipótesis de restitución de uno de los doce tramos de balaustrada entre pedestales, realizada a partir de orto-imagen de los restos conservados y de las propuestas de Berlinches Acín, 1976, y Hernández Gil, sin fecha (elaboración propia, 2024).

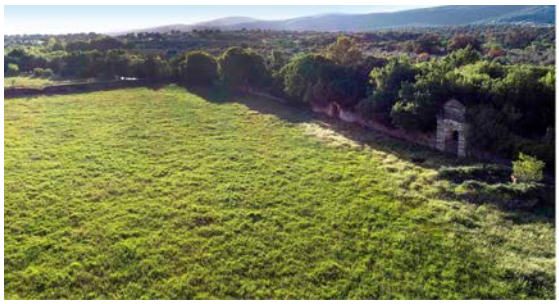




Figs. 718, 719 y 720. Palacio y jardines de Abadía. Plaza de Nápoles. Izquierda: hueco para medallón en el paramento de la rampa oriental (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: taza de la gran fuente de Camilliani en medio de la plaza (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Derecha: forro de sillares, parcialmente arruinado, en la parte inferior de la rampa occidental (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).

El Jardín Bajo y la Huerta

La plataforma inferior es la de mayores dimensiones del conjunto, con tramos de 170-76-140-120 m (medidos desde el norte y en sentido horario) y casi 15600 m² de extensión en figura irregular, próxima a un trapezoide (fig. 421), delimitada por un muro de mampostería y canto rodado que se alza a unos 12 pies de altura (3,34 m), en su día almenado con merlones decorativos de ladrillo (fig. 422). Se trata de una superficie llana, ligeramente inclinada de sur a norte para facilitar el riego en su uso agrícola actual, que no sería muy diferente en las plantaciones originales del siglo XVI. Se desconoce si ambas denominaciones se referían a un mismo espacio, según se aprecia en la actualidad, o si el tratamiento de jardinería permitía establecer diferencias entre huerta y jardín, tal como argumentaremos más adelante.




Figs. 421y 422. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda: la Huerta y su límite norte, con las puertas y capillas entre lla abundante vegetación de ribera (foto desde *drorne* de Tomás Muñoz Domínguez, 2018). Derecha: merlón de ladrillo junto a la Puerta de Cleopatra, entre añadidos con aparejo de canto rodado (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).

Los tramos de cierre a este y oeste cuentan con una puerta de servicio cada uno: en el primer caso en posición extrema (norte), de poca entidad y actualmente cegada (fig. 423), que se utilizaría para facilitar la comunicación con la llamada Huerta Vieja que se cita en las *Relaciones topográficas* de 1575, también conocida en la zona como «Las Moreras»; en el segundo, de mayor tamaño y posición menos descentrada, con remates

ya deteriorados en forma de bola o forma equivalente, parece concebida como acceso de cierta importancia desde el exterior sin necesidad de atravesar el palacio: por esta puerta entraría el *Pelegrino* de Villalba en 1574, de acuerdo con el orden de su itinerario y descripción (fig. 424). El acceso desde la residencia y el Jardín Alto, como ya indicamos, se hace a través de la rampa y Puerta Chica (fig. 425), suponemos que para diferenciarla de la puerta grande o Puerta de los Puños.



Figs. 423, 424 y 425. Palacio y jardines de Abadía. Izquierda; puerta de acceso a la Huerta Vieja, junto a la Capilla de las Uvas (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: aspecto interior de la puerta oeste (foto de Santiago López-Pastor, 2019). Derecha: la Puerta Chica a vista de *drone* (foto de Tomás Muñoz Domínguez, 2018).

En toda la extensión de este Jardín Bajo y Huerta nada queda de aquella abundancia de calles cubiertas y descubiertas, arte topiario, flores, frutales, esculturas, fuentes y artificios hidráulicos referida en los testimonios escritos conservados, aunque todavía Mélida alcanzó a conocer algunas estatuas «de faunos, niños y tritones [que] se ven maltrechas en la huerta»[751], e incluso Emilio Muñoz menciona en 1923 cómo «Los demás restos yacen, ya medio hundidos, entre la tierra, que ahora en lugar de flores da pimientos»[752], lo que permite suponer la permanencia de algunos fragmentos en niveles arqueológicos.

Pero es el cierre por el norte el que presenta mayor interés: un largo tramo de 170 m animado por seis puertas monumentales a modo de capillas o arcos triunfales que se asoman al río Ambroz, fabricados en albañilería y revestimiento de estuco, pavimentos de mosaico, esculturas y relieves ornamentales, todo ello en avanzado estado de ruina. Al menos dos de estas construcciones van dotadas de fontanería para burlas de agua, otras tres tienen sus quicios para doble batiente y todas ellas se muestran como máscaras arquitectónicas de labor manierista, orientadas exclusivamente hacia el jardín, aunque abiertas al paisaje exterior. Los arcos extremos presentan mayor

[751] MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo...*, p. 363.

[752] MUÑOZ GARCÍA, «La Abadía», p. 4.

profundidad, disponen de asientos laterales y reciben más comúnmente el nombre de capillas, mientras que las restantes se disponen como puertas o umbrales entre el jardín y la ribera inmediata. En los testimonios conocidos se les considera de forma muy distinta: arcos, arcadas, puertas, ventanas, capillas, fuentes, etc., así que optamos por distinguir entre capillas y puertas según incluyan bancos laterales a modo de cortejador o bien batientes y pescantes para acceder al río, respectivamente. Estas seis construcciones fueron nombradas por Jiménez y Bartolozzi a partir de los testimonios de Villalba, Lope y Ponz, así como por los restos conservados, con las siguientes denominaciones de este a oeste:

1. Capilla de las Uvas: situada junto al ángulo noreste del cerramiento, cerca de los restos de una noria para el riego de «la prosaica huerta»[753] que sustituyó al trazado renacentista. La construcción se alza a unos 7,90 m de altura por 5 de anchura y 2,15 m de fondo (30 x 20 x 8 palmos napolitanos)[754] y presenta dos cuerpos, el inferior a modo de arco de triunfo bajo bóveda rebajada y casetonada, de 4,30 m de luz, ahuecado con asientos y hornacinas para estatuas (aveneradas las interiores, entre pilastras con decoración *a candelieri*), que se completa con dos pilas adosadas en el frente, soportadas por telamones y decoradas a base de elaboradas guirnaldas en estuco; el cuerpo superior, más estrecho y flanqueado por acróteras, es un remate en forma de frontón sobre óculo central entre figuras con alas (erotes o cupidos) que monta sobre otras dos figuras también aladas y en altorrelieve, simétricas, en torno al mascarón de la clave. A pesar del mal estado de conservación, se reconocen restos de policromía, el solado original de mosaico y cerámica vidriada, dos medallones en bajorrelieve (con los motivos de Neptuno y Anfítrite, según Navascués[755]), el maltrecho entablamento con mútulos figurativos sobre relieves con delfines enfrentados, la decoración floral de los casetones con buena parte de sus disimulados surtidores o burlas de agua y otras formas vegetales que imitan pámpanos y racimos, motivos de los que deriva su nombre ya desde la visita de Villalba, que la cita explícitamente como «Fuente de las Uvas»[756]. La desaparición de las esculturas exentas asociadas impide cualquier intento de interpretación iconográfica, por más que el *Pelegrino*

[753] MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo...*, p. 360.

[754] Ofrecemos la equivalencia en palmos napolitanos por ser la unidad antigua de medida a la que mejor se ajustan las dimensiones de las puertas y capillas (1 palmo napolitano equivale a 0,264 m), con valores no enteros en palmos florentinos (0,291 m) y en pies castellanos (0,278 m), lo que refuerza la idea de que se proyectaron en Nápoles y no en Florencia ni en España.

[755] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 78.

[756] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 145r/v (p. 266 en la ed. de 1886).

identifique en uno de sus nichos al poeta Juan Boscán[757] (ayo e instructor del comitente) frente al Can Cerbero del nicho opuesto, o las figuras de Adonis y Triptolemo que reconoce Lope[758]. La construcción presenta un marcado esviaje en planta, coincidente con la dirección oblicua de la calle perimetral este de la Huerta desde la Puerta Chica, con la que sin duda quedaba enfilada, un detalle común a otras puertas que ya fue señalado por Navascués, analizado más tarde por Sanz Hernando, y sobre el que trataremos en otra parte por extenso, Mostramos diversos aspectos del estado actual en figs. 426 a 431, las restituciones gráficas de 1984, *ca.* 2003 y 2022 en figs. 432 a 434 y las más completas de Muñoz-Delgado de la Mata de 2019 en fig. 435-436.



Figs. 426, 427 y 428. Palacio y jardines de Abadía. Diversos detalles de la Capilla de las Uvas en su estado ruinoso actual. Izquierda: imagen de conjunto. Centro: detalle del cuerpo superior. Derecha: detalle de la coronación escultórica del arco (fotos de José Muñoz Domínguez, 2019).



Fig. 429, 430 y 431. Palacio y jardines de Abadía. Diversos detalles de la Capilla de las Uvas en su estado ruinoso actual. Izquierda: uno de los nichos avenerados interiores. Centro: la única pila conservada al exterior, adosada a la jamba izquierda y sustentada por telamones. Derecha: pavimento geométrico de mosaico entre asientos (fotos de José Muñoz Domínguez, 2002).

[757] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 145r/v (p. 266 en la ed. de 1886). La errata ya fue advertida por Gayangos en su edición de 1886-1889 y seguramente se debe al autor original o al copista, pues así aparece en el manuscrito (fol. 145v); posiblemente deba entenderse Baco en vez de Boscán.

[758] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 221).



Figs. 432, 433 y 434. Palacio y jardines de Abadía. Alzado de la Capilla de las Uvas en las restituciones gráficas de Jiménez y Pinto, 1984, Hernández Gil, *ca.* 2003, e Hidalgo Recuero, 2022 (tomadas de las referencias ya citadas).



Figs. 435 y 436. Palacio y jardines de Abadía. Alzado, secciones y perspectiva de la Capilla de las Uvas en la restitución gráfica de Muñoz-Delgado de la Mata, 2019 (omitimos la planta).

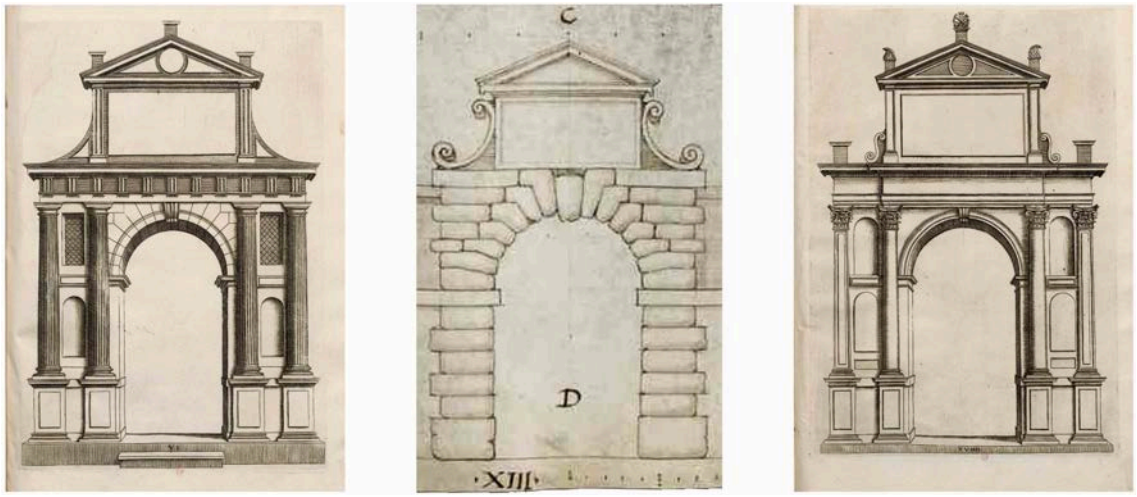
2. Puerta Dórica (figs. 437 a 447): es una portada rústica de 8,10 m de altura por 5,20 de anchura y 1,30 m de fondo (30,5 x 20 x 5 palmos napolitanos), dispuesta en arco de medio punto sobre pilastras de fajas almohadilladas en el cuerpo bajo y remate de frontón con letrero o epitafio (ya perdido) en el alto, flanqueado por plintos y bolas, todo de acusada impronta serliana, reconocible en el arco triunfal de la *scaena tragica* del libro II –acorde con la dignidad aristocrática del lugar– y de los modelos que ilustran los libros IV y Extraordinario del arquitecto boloñés (figs. 340 a 342). Lope destaca una supuesta fidelidad al «...Dórico sujeto, / con valor inmortal del Architeto»[759] que ha servido para darle nombre. También presenta esviaje, conserva parte de la policromía y su deterioro es menos acusado que en las otras puertas y capillas. Se reconocen bien los quicios para los

[759] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 223).

batientes de hierro o madera originales, lo que permite suponer que era utilizada como salida al río o incluso como embarcadero (el mismo uso tendrían las puertas del Reloj, de Cleopatra y de la Guerra).



Figs. 437, 438 y 439. Palacio y jardines de Abadía. Puerta Dórica y detalles (fotos de José Muñoz Domínguez, 2002-2019).



Figs. 440, 441 y 442. Tres diseños de portadas del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio, semejantes al de la Puerta Dórica de Abadía. Izquierda y derecha: *Extraordinario libro*, Jean de Tournes, Lion, 1551, láminas 6, verdaderamente dórica, y 29 (fuente: bibliotheque-numerique.inha.fr). Centro: diseño del *Sesto libro*, 1547-1550, lám. XIII (fuente: Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek, digitale-sammlungen.de).



Figs. 443, 444 y 445. Palacio y jardines de Abadía. Alzado de la Puerta Dórica en las restituciones gráficas de Jiménez y Pinto, 1984, Hernández Gil, *ca.* 2003, e Hidalgo Recuero, 2022 (referencias ya citadas).

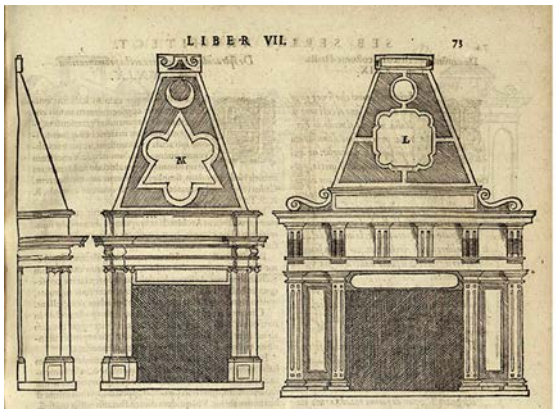


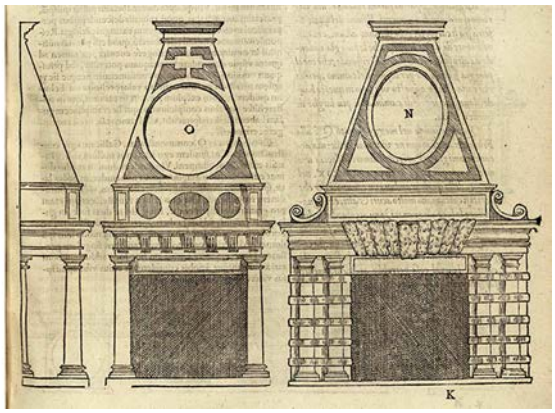
Fig. 446 y 447. Palacio y jardines de Abadía. Alzado y perspectiva de la Puerta Dórica en la restitución gráficas de Muñoz-Delgado de la Mata, 2019.

3. Puerta del Reloj (figs. 448 a 459): construcción de 6,40 x 4 m de frente y 1,30 m de fondo (24 x 15 x 5 palmos napolitanos), adintelada, que probablemente tuvo un remate tronco-piramidal semejante a una chimenea (en tal caso derivaría de modelos del VII Libro de la *Architettura* de Serlio, figs. 448-449). El cuerpo superior de su alzado sur habría servido para colocar un reloj solar según la convincente restitución de Jiménez y Pinto, basada en la descripción de Lope: «[puerta] Cuyo gran c[h]apitel el sol concierta / desde el Alva a las horas vespertinas, / en un relox, que por remate tiene, / con que a perficionar el arco viene»[760].

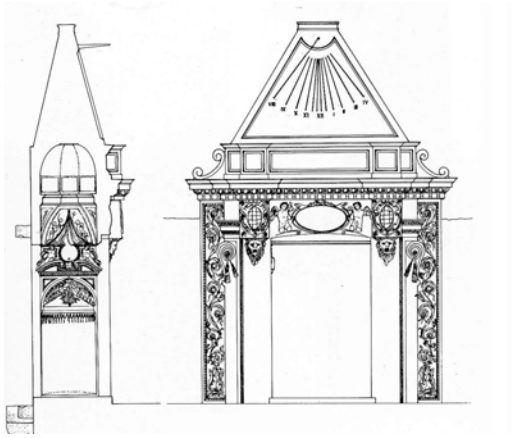
Bajo el entablamento, flanqueando un óvalo sostenido por figuras aladas en relieve, se aprecian las armas de Fernando Álvarez de Toledo (incluida la divisa del puño y las flechas) sobre dos rostros de sátiros muy expresivos y de excelente modelado, con restos de policromía que, prolongados en roleos, guirnaldas y grutescos, siguen modelos muy difundidos durante la primera mitad del siglo XVI (figs. 454 a 456). En su interior se labraron sendas hornacinas laterales con relieves y policromía, con espacio para encajar una escultura, pero no para disponer asientos, todo en avanzado estado de ruina (figs. 457 a 459).

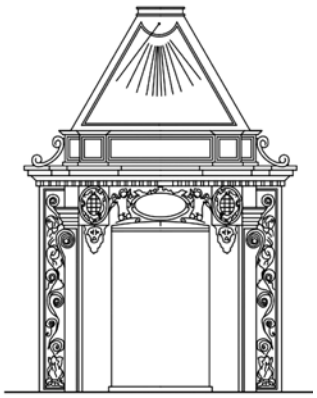
[760] *Ibidem*, p. 223.





Figs. 448 y 449. Modelos de chimeneas propuestos por Serlio en su *VII Libro*, fol. 73, posible inspiración para el diseño de la Puerta del Reloj de Abadía, de acuerdo con la propuesta de Jiménez y Pinto de 1984.





Figs. 450 y 451. Palacio y jardines de Abadía. Puerta del Reloj. Izquierda: sección y alzado en la restitución gráfica de Jiménez y Pinto, 1984. Derecha: restitución de Hidalgo Recuero, 2022.



Figs. 452 y 453. Palacio y jardines de Abadía. Puerta del Reloj. Alzado, secciones y perspectiva en la restitución gráfica de Muñoz-Delgado de la Mata, 2019.



Figs. 454, 455 y 456. Palacio y jardines de Abadía. Puerta del Reloj. Izquierda y derecha: diseños de grutescos atribuidos a Sebastiano Vini, mediados del siglo XVI (Museo del Louvre, INV 971r y INV 970r). Centro: faja de grutescos con motivos vegetales en la jamba izquierda de la Puerta del Reloj (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).



Figs. 457, 458 y 459. Palacio y jardines de Abadía. Puerta del Reloj. Izquierda: aspecto general. Centro: detalle del escudo y mascarón de la parte derecha. Derecha: nicho interno del mismo lado (fotos de José Muñoz Domínguez, 2002, 2002 y 2019).

4. Puerta de Cleopatra: construcción de 6,40 x 4,40 m de frente y 1,30 m de fondo (24 x 17 x 5 palmos napolitanos), dispuesta a modo de puerta con batientes como la Dórica y la de la Guerra (figs. 460 a 463; restituciones gráficas en figs. 464 a 467). Es otro vano rústico de inspiración serliana, flanqueado por semicolumnas de fajas que remata en forma de frontón curvo partido en cuyo centro se alzaba un busto de Cleopatra (el modelo vignolesco de la fig. 463 también se le asemeja), de acuerdo con la descripción poética de Lope: «Luego una puerta rustica está abierta / con un retrato de Cleopatra encima»[761] del que se conserva el soporte y parte inferior del busto, tan deteriorado como el resto de la estructura.

[761] *Ibidem*, p. 225.



Fig. 460, 461, 462 y 463. Palacio y jardines de Abadía. Puerta de Cleopatra. Izquierda: restos en avanzado estado de ruina, julio de 2019 (foto de José Muñoz Domínguez). Centro: semicolumna adosada entre fajas de estilo rústico y modelo en el tratado de Serlio (foto de José Muñoz Domínguez y Serlio, *Extraordinario libro*, Jean de Tournes, Lion, 1551, fol. 78). Derecha: diseño de chimenea con busto entre roleos, obra de Vignola semejante a la Puerta de Cleopatra (*Regola delli cinque ordine*, Henrik van Schoel, Roma, 1563, fol. 76).

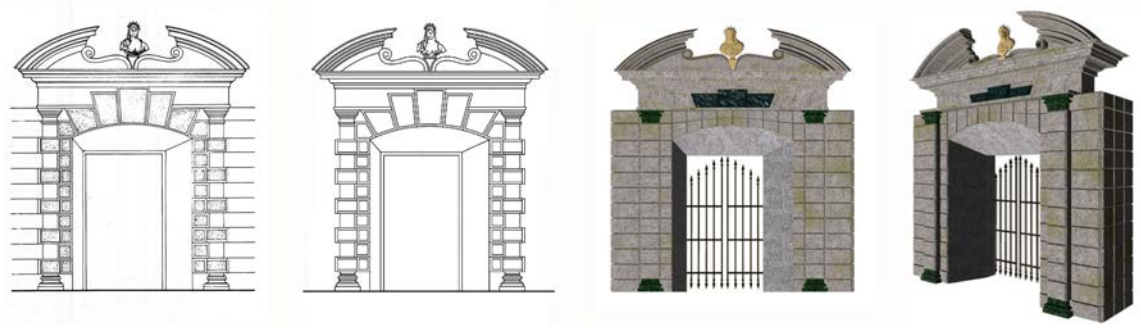


Fig. 464, 465, 466 y 467. Puerta de Cleopatra. Alzado de Jiménez y Pinto, 1984; alzado de Hidalgo Recuero, 2022; y alzado y perspectiva de Muñoz Delgado, 2019, menos acertada que las anteriores en lo que se refiere al falso despiece de dovelas, a la forma de los soportes adosados y a la policromía.

5. Puerta de la Guerra: nuevo vano con quicios para batientes de 7,25 x 4,80 m de frente y 1,30 m de fondo (27 x 18 x 5 palmos napolitanos), en forma de arco escarzano hacia la huerta y adintelado hacia el río[762] (como las puertas Dórica y de Cleopatra), que conserva un cuerpo bajo hasta el entablamento y otro de menor anchura encima, con remate de roleos, flanqueado por plintos y bolas. El cuerpo superior tuvo un relieve historiado de asunto bélico, o tal vez una pintura, si son ciertas las palabras de Lope al referirse al arco que sigue al de Cleopatra: «una Romana puerta / muestra una guerra que a la guerra anima»[763]. Como las demás capillas y puertas, esta de la Guerra se encuentra en un estado de conservación lamentable, tal vez la más deteriorada (figs. 468 a 473).

[762] En realidad, el trazado en arco corresponde al capialzado del vano, que recibe el tratamiento ornamental de una portada al exterior, aun cuando el verdadero exterior sea el que se orienta al río (sin tratamiento ornamental), lo que produce una ambigüedad entre interior y exterior atribuible al gusto manierista.

[763] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 225).



Figs. 468, 469, 470 y 471. Puerta de la Guerra. Alzados en las restituciones gráficas de Jiménez y Pinto, 1984, Hidalgo Recuero, 2022, y alzado y perspectiva de Muñoz-Delgado, 2019.

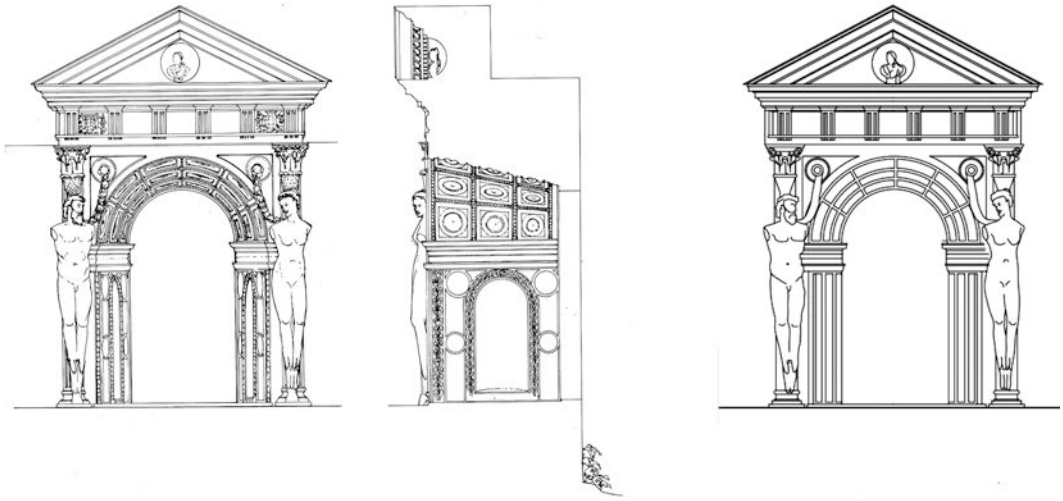


Figs. 472 y 473. Puerta de la Guerra. Comparación entre el estado ruinoso actual y la restitución gráfica de Jiménez y Pinto de 1984, fragmento central (foto de José Muñoz Domínguez, 29 de julio de 2019).

6. Capilla de Plutón (figs. 474 a 488): situada en el ángulo noroeste, tras un ligero quiebro del muro y pasados los restos de un portillo de servicio sin ornamento alguno, ya cegado. Es otra construcción con suficiente profundidad como para disponer hornacinas y bancos laterales en su interior, con casi 5,80 x 3,70 m de frente y 2,15 m de fondo (22 x 14 x 8 palmos napolitanos), volteado en bóveda abocinada de casetones. Lo más llamativo es su frente, en forma de portada dórica rematada en frontón sobre arco de medio punto, con el vano flanqueado por dos pilastras con figuras de telamón y cariátide adosadas, ya completamente perdida la de la jamba oeste («dos Faunos de la frente al pecho en dos festones güecos engastados»[764], según Lope); ambas figuras eran de tamaño mayor que el natural y de muy buena mano, pero por desgracia tan arruinadas e irreconocibles como las formas arquitectónicas de este arco o capilla, de nuevo inspiradas en modelos serlianos (figs. 478-479). Las referencias iconográficas son confusas en los testimonios escritos conocidos: Villalba sólo hace mención de las «muchas

[764] *Ibidem*, p. 227.

figuras poeticas con sus palmas y datiles»[765] que tenía, mientras que Lope identifica «dos estatuas en lo mas estrecho, / un Satyro y Pluton, y al lado echados / el can trifauce, y el dragón lerneo, / y un retrato Romano por trofeo»[766] (situado probablemente en el nicho circular del tímpano), figuras que, en todo caso, ya han desaparecido del lugar (fig. 481 a 483). En el reverso hacia el río, la Capilla de Plutón presenta un muro de sillares levantado como refuerzo del original frente a las fuertes avenidas, en el que se conservan las quicialeras para las correspondientes puertas de carpintería (figs. 484 a 486). El deterioro definitivo de la figura de la jamba izquierda (telamón) se produjo entre la visita de Berlinches Acín de 1976 y la de Lozano Bartolozzi, Jiménez Martín y Pinto Puerto de 1983-1984, todavía con el torso caído en el suelo en la de Navascués Palacio de 1992, de acuerdo con lo que se observa en sus respectivas fotografías (figs. 487-488).



Figs. 474, y 475. Capilla de Plutón. Alzado y sección en la restitución gráfica de Jiménez y Pinto, 1984, y alzado de Hidalgo recuero, 2022.

[765] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 146r (p. 267 en la ed. de 1886). Asignamos las palabras de Villalba a la Capilla de Plutón por ser la última en ser descrita, toda vez que su relato comienza en la Capilla de las Uvas.

[766] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 227). La referencia a Plutón ha servido para individualizar y dar nombre a esta capilla, pero la coincidencia de la decoración de vides y del «can trifauce» (Cancerbero) tanto en esta como en la Capilla de las Uvas, en dos relatos distintos, induce a pensar en que uno de los dos incurre en error o se escribió *a posteriori* bajo impreciso recuerdo.



Figs. 476 y 477. Capilla de Plutón. Secciones, alzado y perspectiva en la restitución gráfica de Muñoz-Delgado, 2019.

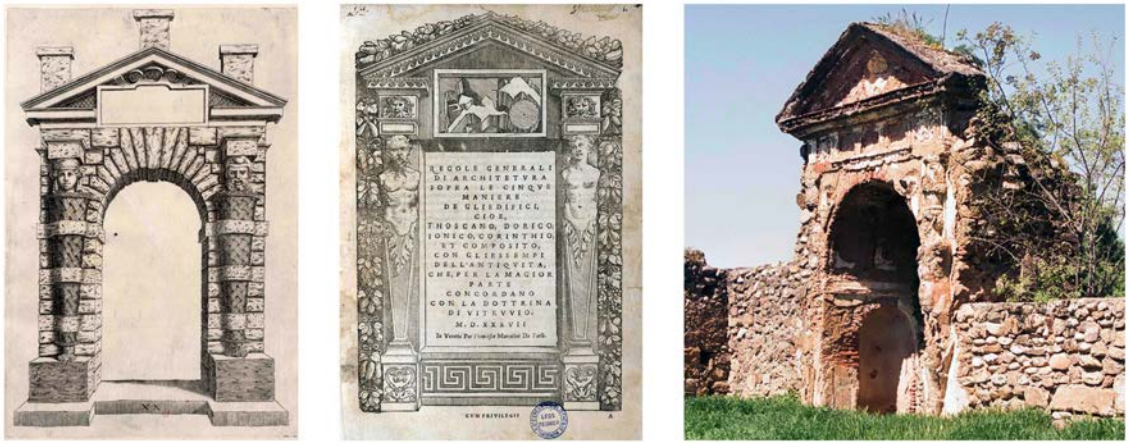


Fig. 478, 479 y 480. Capilla de Plutón. Izquierda: modelo de portada rústica en el *Extraordinario Libro* de Serlio, Jean de Tournes, Lion, 1551, fol. 97. Centro: portada del *Quarto Libro* de Serlio, Frarcesco Marcolini da Forli, Venecia, 1537, igualmente una portada arquitectónica flanqueada por telamón y cariátide. Derecha: estado actual de la Capilla de Plutón en Abadía (foto de José Muñoz Domínguez, estado de la obra en abril de 2002).



Figs. 481, 482 y 483. Capilla de Plutón. Izquierda y centro: greca de estuco en relieve y grutescos pintados en la jamba izquierda de la capilla (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: diseño para grutesco con formas parecidas a las anteriores, dibujo italiano anónimo del siglo XVI, ca. 1510 (BNE / BDH, DIB/15/26/4). Derecha: nicho interior derecho (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).





Figs. 484, 485 y 486. Capilla de Plutón. Izquierda y derecha: quicialeras de piedra para sendos batientes hacia el río. Centro: muro de refuerzo en contacto con el río Ambroz entre la capilla y el ángulo noroeste del recinto (fotos de José Muñoz Domínguez, 2019).




Figs. 487 y 488. Capilla de Plutón. Izquierda: restos muy degradados de la figura de la jamba derecha (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Izquierda: torso del telamón de la jamba izquierda, caído sobre el suelo, en una imagen publicada por Navascués Palacio en 1993.

Varios autores han señalado las notables semejanzas que presentan estas puertas y capillas con algunos diseños de Sebastiano Serlio[767], en particular los de portadas y chimeneas que ilustran sus libros IV, de 1537, y *Extraordinario*, de 1551 (y no sólo con los del *Sesto libro*, como propone Navascués Palacio y mantiene Toribio Marín[768]), e incluso con motivos ornamentales de influencia serliana en la arquitectura francesa

[767] SERLIO, Sebastiano, *Regole generali di architettura* (libro IV de *I sette libri dell'architettura*), *editio princeps* a cargo de Francesco Marcolini, Venecia, 1537 (la primera edición en castellano incluye los libros III y IV y se debe a Francisco de Villalpando, Casa de Juan de Ayala, Toledo, 1552, lo bastante temprana como para haber influido en el gusto del comitente o de los artífices de las puertas y capillas de Abadía).

[768] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 76; TORIBIO MARÍN, p. 717. Navascués señala como detalle significativo la característica proporción dupla de los vanos, aunque también se encuentra en el IV Libro, en el que se amplía el posible repertorio formal.

(como sugiere Sanz Hernando[769]) y con los arcos efímeros construidos para las entradas imperiales (como plantea Muñoz-Delgado[770]), pero por su colorido y diversidad de texturas y materiales también recuerdan a ciertas obras de fontanería napolitana como las que dibujó y construyó el «fontanaro e ingegnero de acqua» Giovanni Antonio Nigrone[771] en la segunda mitad del siglo XVI (figs. 489 a 491), y que proponemos como posible autor de los diseños para las piezas de albañilería y estuco del jardín extremeño (capillas, puertas y, sobre todo, órganos hidráulicos), salvo que fueran obra de otro escultor y fontanero del mismo origen: Giovanni Matteo Forlano, documentado en Abadía desde 1560 y del que trataremos más adelante.





Figs. 489, 490 y 491. Tres de los *Vari disegni* realizados por el ingeniero y fontanero Giovanni Antonio Nigrone. Izquierda: fuente de Andrómeda para Diomede Carafa, 1590. Centro: fuente para la vía de Poggioreale *ca.* 1603-1604. Derecha: fuente de Partenope para el conde de Mercone, sin fecha (fuente: BNN, Ms. G-59-60).

La intervención de estos artífices de perfil más técnico que artístico no explica completamente la calidad de las piezas ya arruinadas, pues el modelado de las figuras

[769] SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», p. 307 y nota 9, a partir de un apunte de Santiago Sebastián.

[770] MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la Antigüedad clásica...*, p. 437 (entre otras).

[771] NIGRONE, Giovanni Antonio, *Vari disegni*, original en la BIBLIOTECA NAZIONALE DI NAPOLI, Ms. XII, G-59-60 (*ca.* 1585-1607). A pesar de que los datos biográficos sobre este artífice son muy escasos, algunas notas contenidas en el manuscrito remiten a una experiencia profesional que abarca, como mínimo, de 1549 a 1607, dos años antes de su fallecimiento: sin duda, un caso extraordinario de precocidad y longevidad para su época que permite considerar un posible encargo del duque de Alba entre su etapa como virrey de Nápoles y las primeras obras de fontanería documentadas en la villa extremeña, es decir, entre 1556 y 1560 (acerca de los testimonios más antiguos de la actividad de Nigrone, *vid.* TCHIKINE, Anatole, «L'anima del giardino'. Water, Gardens, and Hydraulics in Sixteenth-Century Florence and Naples», en LEE, Michael G., y HELPHAND, Kenneth I. (eds.), *Technology and the Garden*, Dumbarton Oaks, Washington, DC, 2014, pp. 139 a 153, en particular p. 135 y nota 47, con referencia al fol. 54 r-v de su manuscrito).

y la corrección y exquisitez de los detalles ornamentales remiten, en cambio, a la obra de escultores como los Leoni, con quienes tuvo trato el propio III duque de Alba[772], o bien a la de artistas de su confianza como Sormano y Bonanome: véanse las semejanzas formales de la Capilla de Plutón y la Puerta de Cleopatra con los paneles en relieve dedicados a Carlos V e Isabel de Portugal que se conservan en el Museo del Prado, obra de Leone Leoni *ca.* 1550-1555 (fig. 492), o con los restos de revestimiento parietal de la gran gruta de la Casa de Campo de Madrid, en la que intervinieron los citados escultores regios entre 1562 y 1567 (figs. 493-494).



Figs. 492, 493 y 494. Obras coetáneas de las de las capillas y puertas de Abadía. Izquierda: relieve del emperador por Leone Leoni, *ca.* 1550-1555 (Museo Nacional del Prado). Centro y derecha: torso masculino en relieve y molduras de estuco en la galería de las burlas de la Casa de Campo de Madrid, *ca.* 1562-1567 (imágenes tomadas de Pulido Fernández, 2017).

Otros espacios y edificios

El conjunto de Abadía se completa con otros espacios de mucho menor interés: un cercado de planta rectangular adosado al muro oeste del palacio, de 29,30 x 12 m y unos 250 m^2 de superficie (fig. 495), que pudo haber sido jardín reservado, todavía plantado de naranjos, y el terreno anejo hasta el cerramiento meridional de la Plaza de

[772] FITZ-JAMES STUART, *Contribución...*, p. 29, cita una partida de gastos de la etapa del duque como gobernador en Milán, en 1555-1556, donde constaba el pago «A Leone Aretino, escultor Cesáreo, 160 escudos a cuenta de las estatuas», hecho ratificado por VASARI, *Vite...*, vol. VI, p. 201, vida de Lione Lioni Aretino, donde menciona su autoría para los tres bustos de Alba de Tormes: «Ha fatto Lione al duca d'Alva la testa di lui, quella di Carlo Quinto e quella del re Filippo». De acuerdo con González Zymla, Leoni realizó estos tres retratos de bronce para la galería del castillo-palacio de Alba de Tormes (los de Carlos V y Felipe II que en la actualidad se encuentran en el castillo de Windsor y otro del propio Fernando Álvarez de Toledo en paradero desconocido); un segundo retrato del duque, también labrado en bronce por Leoni, se conserva en el Victoria and Albert Museum, y se ha propuesto la misma atribución para el busto de mármol hallado en el castillo familiar durante las excavaciones de 1991, si bien Estella Marcos y Pérez de Tudela lo consideran obra de Giovanni Battista Bonanome (*vid.* ZYMLA, «El castillo palacio de alba de Tormes...», p. 77-78).

Nápoles, en el que se encuentra un cercado de 12 x 10 m (120 m²) con sus pretiles parcialmente desmoronados (fig. 496) que algunos autores proponen como posible estanque, pero sin funcionalidad probada en el sistema hidráulico de los jardines y más bien relacionado con las necesidades de la cercana almazara, un edificio con cubierta a tres aguas de 25,5 x 14,75 m y casi 380 m² de superficie situado en el extremo suroeste del recinto. Además, delante de la explanada de acceso al palacio se extiende un prado cercado de pared, con uso ganadero en la actualidad, que podría haber sido huerta de frutales en otro tiempo, regada por una derivación antigua del río Ambroz. En cuanto a los edificios, a excepción del mencionado molino y almazara (ángulo suroeste de la propiedad, figs. 497), se trata de construcciones de uso agropecuario que ya estaban construidas en 1945, de acuerdo con el fotograma aéreo de esa fecha[773], adosadas al bloque del palacio por su parte oriental, sin interés histórico aparente.





Figs. 495, 496 y 497. Espacios y edificios auxiliares en Abadía. Izquierda: recinto plantado de naranjos (foto desde parapente proporcionada por Marciano Martín Manuel). Centro: recinto en ruina interpretado por varios autores como estanque (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Derecha: molino y almazara desde el exterior (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).

Apuntes biográficos sobre el III duque de Alba en relación con las villas y jardines de su tiempo

En páginas anteriores hemos esbozado la historia del lugar hasta el período del III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), creador de este conjunto de recreo sobre el que centramos ahora la atención. Puesto que el duque ha sido biografiado en no pocas ocasiones[774], bastará insistir aquí en la importancia de algunos períodos de su vida que pudieron favorecer el gusto por las obras de jardinería o de arquitectura y por el arte en general, particularmente la formación

[773] INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (IGN), Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG), fotograma del vuelo AMS-46-47, fichero H0575_021_096.ecw, de fecha 6 de noviembre de 1945 (disponible en la fototeca del CNIG, http://fototeca.cnig.es/, consultado en 6 de septiembre de 2019).

[774] Hemos consultado las obras de MALTBY, William S., *El Gran Duque de España. Un siglo de España y de Europa, 1507-1582*, Madrid, 1985 (manejamos la edición de 2007), y FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *El Duque de Hierro*, Barcelona, 2011, así como las notas dispersas aportadas por uno de sus sucesores, el XVII duque de Berwick y de Alba, FITZ-JAMES STUART, *Contribución...*, ya citado.

humanista en su infancia y juventud y los posteriores viajes por diversos territorios europeos, incluso si los motivos no fueron culturales, sino de asunto bélico, diplomático o de gobierno[775].



Figs. 498, 499 y 500. Tres retratos que abarcan el período vital del III duque de Alba en relación con las obras principales de Abadía. Izquierda: copia de Rubens de un retrato perdido de Ticiano, *ca.* 1550. Centro: retrato de Antonio Moro *ca.* 1557. Derecha: retrato de Antonio Moro *ca.* 1568 (Fundación Casa de Alba, sitio web Palacio de Liria).

Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (figs. 498 a 500), nacido en Piedrahíta (Ávila) en 1507, quedó huérfano de padre a los tres años y fue criado bajo la tutela de su abuelo y II duque, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez[776] (titular entre 1488-1531), y de su abuela, Isabel de Zúñiga y Pimentel (1470-1520), hija del I duque de Béjar, un hecho que resultó determinante en su educación cortesana y humanista sobre todo desde 1520-1521, con preceptores escogidos como el fraile dominico Bernardo Gentile (Messina, 1470, Cerdeña, *ca.* 1537) y, sucesivamente, el monje cisterciense Severo Varini (Fiorenzuola d'Arda, Piacenza, 1470-Alba de Tormes, *ca.* 1524), junto con el poeta español Juan Boscán de Almogáver (Barcelona, 1487-1542), traductor de *Il cortegiano*, de Baldassarre Castiglione[777], a quienes se sumaría la amistad del mayor poeta renacentista en lengua castellana y compañero de armas de don Fernando: Garcilaso de la Vega (Toledo, *ca.* 1598-Niza, 1536). Si esa tutela se prolongó desde 1510 hasta las primeras acciones militares del futuro duque (1524) o hasta su matrimonio

[775] También lo considera así NIETO CALDEIRO, «Don Fernando Álvarez de Toledo...», pp. 717 a 726.

[776] El padre fallecido era García Álvarez de Toledo y Zúñiga, hermano, por tanto, del futuro virrey de Nápoles, Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga.

[777] La obra se publicó en italiano en 1528 y su traducción al castellano en 1534, sugerida a Boscán por Garcilaso de la Vega.

con María Enríquez de Toledo (1527), el período de formación en armas y letras pudo alcanzar tres lustros en contacto con las corrientes culturales más avanzadas de su tiempo, ampliada después en cada viaje por territorios europeos.

Antes de su primera incursión fuera de España viajó a Sevilla y Granada con motivo de los fastos nupciales del emperador, en 1526, y pudo conocer de primera mano los mejores ejemplos de jardín hispano-islámico en los que se desarrollaron algunos actos festivos del evento: el Real Alcázar sevillano, la Alhambra de Granada y el Generalife (figs. 501 a 503)[778].

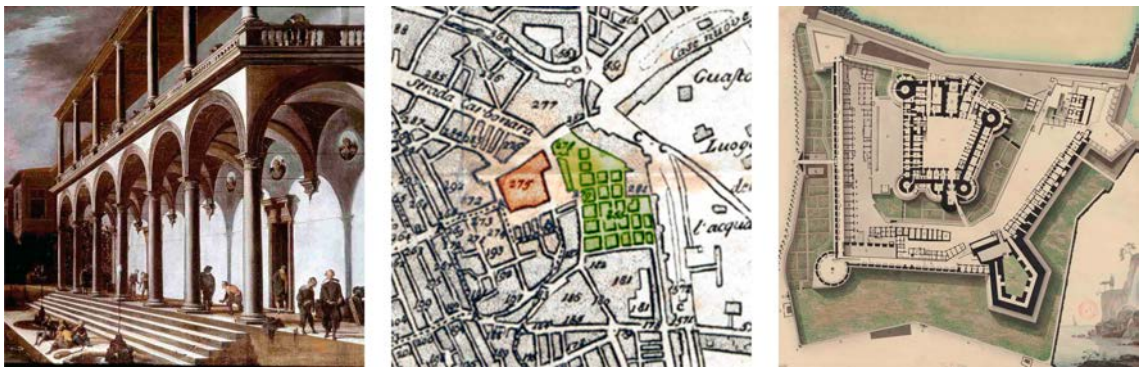


Figs. 501, 502 y 503. Jardines conocidos por el III duque de Alba: Real Alcázar de Sevilla, Patio de las Doncellas (foto de Alberto Bravo, 2013, Wikimedia Commons), jardines del Partal (foto de Adri Pozuelo, 2013, Wikimedia Commons) y patio principal del Generalife (foto de Peter Lorber, 2006, Wikimedia Commons).

La primera visita a la Península Itálica tuvo lugar tres años después de heredar el ducado, cuando en 1535 formó parte del séquito de Carlos V en el recibimiento de la ciudad de Nápoles tras la victoriosa campaña de Túnez. Desde 1532 era allí el virrey su tío Pedro de Toledo y Zúñiga, quien no dudaría en mostrar a sus invitados españoles –y en particular a su sobrino– las grandezas de la capital partenopea, incluidos villas y jardines virreinales como Poggio Reale y la Duchesca, legado cuatrocentista de la dinastía aragonesa con importantes vínculos florentinos, o espacios recién creados como el Parco Reale y los jardines junto a Castel Nuovo (figs. 504 a 506). En concreto, el duque pudo pasearse por la *delizia* de Poggio Reale durante los festejos organizados por el virrey en 19 de diciembre de 1535 y por el propio emperador en febrero de 1536, según ha documentado Hernando Sánchez[779], aunque no faltarían ocasiones para conocer otros jardines napolitanos.

[778] SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, Madrid*, libro XVII, Pamplona, 1614 (manejamos la edición digital de la BNE / BDH, disponible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134430&page=1, consultada en 20 de agosto de 2018).

[779] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Valladolid, 1994, pp. 474 y ss.; igualmente en HERNANDO SÁNCHEZ, «Los jardines de



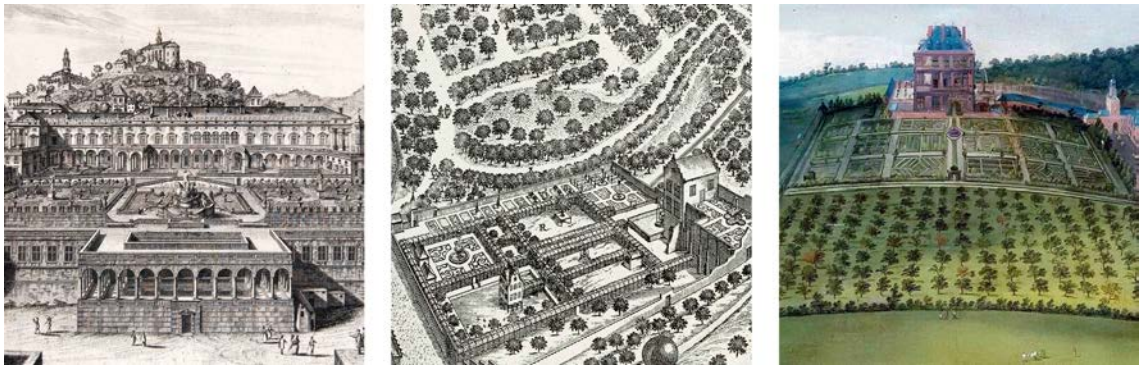
Figs. 504, 505 y 506. Jardines napolitanos coetáneos de las estancias del duque de Alba. Izquierda: *loggia* del edificio frente al estanque de Poggio Reale, utilizado como apartamento del virrey Pedro de Toledo hasta 1553 (óleo de Viviano Codazzi y Domenico Garguiullo, *ca.* 1642-1643, Museo de Capodimonte, Wikimedia Commons). Centro: localización de la desaparecida villa aragonesa de la Duchesca (tono verde) entre Castel Capuano (tono encarnado) y Porta Capuana en el plano de Nápoles de Niccoló Carletti, 1776 (tomado del sitio Vesubioweb.com; el color es nuestro). Derecha: planta de Castel Nuovo y sus jardines en el foso, levantamiento de 1787 (BNF, Gallica, Cartes et plans, GE C-3799).

Nombrado mayordomo mayor del príncipe Felipe desde 1541, su segundo viaje por Europa se produjo en 1548 y se prolongaría hasta 1551, ya condecorado con el Toisón de Oro (1546): el *Felicísimo viaje* por territorios del Imperio, narrado por Juan Cristóbal Calvete de Estrella[780] y otros cronistas, que favoreció el conocimiento del futuro rey sobre sus estados y contribuyó a completar su formación tanto como la de sus acompañantes. El III duque de Alba conoció entonces la ciudad de Génova, donde el aliado imperial Andrea Doria recibió a los integrantes de la comitiva en su lujosa villa de Fassolo (fig. 506), recién instalada en ella la Fuente del Tritón, obra de Giovanni Angelo Montorsoli. Después de recalar en Pavía, Milán, Mantua y Trento, el viaje prosiguió hacia el norte, por tierras de Alemania –Insbruck y Heidelberg, con

Nápoles en el siglo XVI. Naturaleza y poder en la corte virreinal», en AÑÓN FELIÚ, Carmen (coord.), *Arte y Naturaleza en tiempos de Felipe II*, Aranjuez, 1998, pp. 138 y ss., y más ampliamente en HERNANDO SÁNCHEZ, «La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI», en AA. VV., *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Napoli, octubre de 2011, Nápoles, 2013 (pp. 11 a 49). Recordemos que en el proyecto de Poggio Reale intervino el propio Lorenzo de Medici, relación e intercambios culturales que se mantendrían en el siglo siguiente. El interés de don Pedro por la Duchesca, en poder de la Corona hasta 1546, se demuestra en su insistente solicitud de cesión de propiedad a su favor ante Carlos V (HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles...*, p. 152); finalmente, el propio virrey se hizo construir su propia villa en la zona de Pozzuoli, al noroeste de la capital, desde 1538.

[780] CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe...*, Martín Nucio, Amberes, 1552 (manejamos la edición de Paloma Cuenca, Madrid, 2001). Además de la crónica de Calvete se han conservado las de Jean Othonis (1549), Cornelius G. Schryver (1550) y Vicente Álvarez (1552).

visita a las casas y vergeles de los Fugger– hasta llegar a Flandes, donde pudieron disfrutar de otros palacios y jardines no menos deleitables como los de Coudenberg en Bruselas, Chimay, Mariemont (propiedad de la reina María de Hungría, tía del príncipe viajero), Binche o Boussu[781] (figs. 508-509) entre el rígido ceremonial de la Casa de Borgoña, los recibimientos cuajados de arquitectura efímera, la caza y la actividad lúdica de inspiración caballeresca.

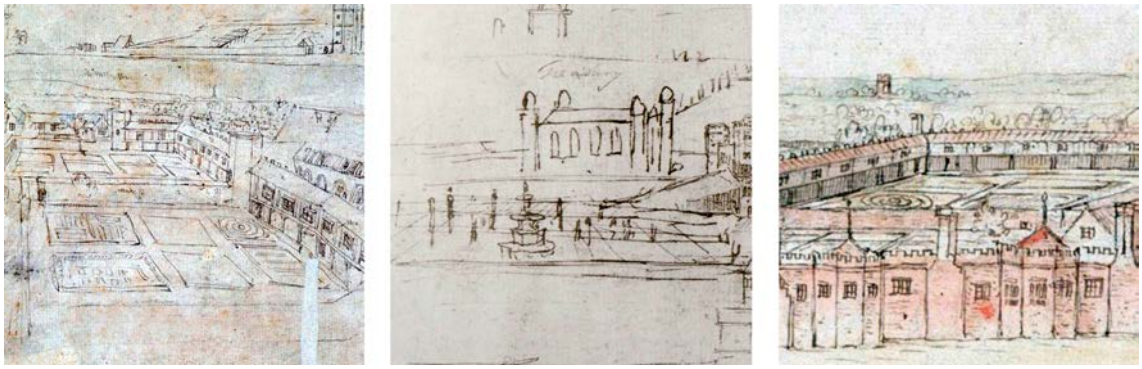


Figs. 507, 508 y 509. Jardines conocidos por el III duque de Alba en Italia y Flandes. Izquierda: Villa Doria en Fassolo, Génova, antes de 1769 (grabado de Antonio Giolfi, Giuseppe Riviera y Lorenzo Guidotti, Génova, Collezione Tipografica del Comune, inv. 1007, Wikimedia Commons). Centro: jardines de la Folie en el conjunto palaciego de Coudenberg, Bruselas, 1659 (grabado de Lucas Vosterman II, Wikimedia Commons). Derecha: jardines, huerto y prado frente al pabellón de caza de Mariemont en Marienburg, *ca.*, 1612 (pintura de Jan Brueghel el Viejo, Musée des Beaux Arts de Dijon, imagen tomada de es.gallerix.ru).

En 1554 se embarcaba de nuevo con el príncipe para acompañarlo en el viaje a Inglaterra, junto a otros muchos Grandes de España y miembros más jóvenes de la nobleza castellana (como el marqués de Ayamonte, futuro IV duque de Béjar), para asistir al matrimonio de Felipe con la reina María Tudor. Fue una inmejorable ocasión para conocer jardines ingleses como los de Richmond Palace, Greenwich, Hampton Court, Whitehall o Winchester en el mismo estado en que pocos años después los representaría Anton Van den Wyngaerde[782] (figs. 510 a 512), aquel artista flamenco que posiblemente acompañó al príncipe en ese mismo viaje a Inglaterra y que desde 1557 trabajaría para el rey como pintor de batallas y dibujante de vistas topográficas.

[781] Acerca del jardín flamenco del siglo XVI *vid.* DE JONGE, Krista, «Les jardins de Jacques du Broeucq et de Jacques Hollebecque à Binche, Mariemont et Boussu», y NIETO BEDOYA, Marta, «El espíritu y la esencia de la jardinería en los Países Bajos», ambos en AÑÓN FELIÚ, *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, 1998 (pp. 191 a 220 y 77 a 99, respectivamente), así como la reciente tesis doctoral de Carmen Toribio (*vid.* nota 209), en este último caso frente a las constantes formales del jardín hispano.

[782] Sobre Wyngaerde *vid.* GALERA I MONEGAL, Montserrat, *Anton van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona, 1998. La autora asigna las fechas de 1558-1559 para los dibujos de Wyngaerde en Inglaterra y de 1561 para su entrada al servicio de Felipe II (pp. 38-39).



Figs. 510, 511 y 512. Tres jardines de Inglaterra representados por Anton Van den Wyngaerde en sus vistas de *ca.* 1561-1562. Izquierda: jardines privados de Richmond Palace (Richmond upon Thames) desde el suroeste. Centro: jardines privados de Whitehall Palace (Londres), con su fuente monumental en medio. Derecha: jardines de Richmond Palace desde el noreste (fuente: sitio web https://thegardenstrust.blog/2021/02/06_trashed/).

El siguiente contacto con Italia, iniciado en 1555, lo hizo el duque en calidad de gobernador del estado de Milán y capitán general de los ejércitos españoles. Poco después, en 1556, asumió el cargo de virrey de Nápoles que había ostentado su tío Pedro de Toledo hasta su muerte en 1553 y en el ínterin su primo Luis de Toledo, hijo del virrey fallecido, pero la urgencia de la guerra contra Francia y los ejércitos del papa le llevaron hasta Roma, donde la campaña militar contra el pontífice, resuelta con la rendición de Paulo IV, no le impediría disfrutar de las bellezas de la capital del Tíber y de otras partes de la región o del territorio virreinal hasta concluir su estancia italiana en 1558.

Un año más tarde, firmado el tratado de Cateau-Cambrésis con Francia (30 de abril de 1559), marchaba a París para sustituir a Felipe II, por poderes, en su matrimonio con Isabel de Valois, hija del rey Enrique. Sin duda también pudo conocer algunos de los magníficos ejemplos de palacios y jardines levantados por la dinastía francesa desde la estancia de Sebastiano Serlio (1541-1554), aquellos que, poco después –entre 1576 y 1579–, quedarían representados en los dos volúmenes de *Les plus excellents bastiments de France* por el arquitecto Jacques Androuet du Cerceau[783].

La penúltima estancia del III duque de Alba en territorios europeos fue la más larga y controvertida, entre 1567 y 1573, desempeñando el cargo de regente y gobernador de los Países Bajos. Al margen de la sangrienta represión sobre los adversarios políticos y de la población contraria a la dominación española, cabe suponer que el duque tuviera momentos para volver a visitar los palacios y jardines

[783] ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Les plus excellents bastiments de France*, 2 vols., París, 1576-1579 (manejamos la edición digital de https://books.google.es).

que había conocido dos décadas antes (algunos ya destruidos tras la guerra con Francia en 1554, como Boussu y Mariemont) o de pasearse por otros diferentes, acrecentando el gusto por la jardinería flamenca que, según el *Pelegrino*, se podía reconocer en los cuadros de Abadía.

Finalmente, la campaña militar por la sucesión en el trono de Portugal le llevó en 1580 hasta el vecino país ibérico, donde de hecho falleció tras la última victoria del viejo soldado (Tomar, 1582), apenas dos años en los que, ya como general o como virrey, también pudo conocer los jardines de Abrantes, Quinta da Cardiga, Villafranca, Xabregas, Pazo da Ribeira das Naus, Sintra, quintas del área de Azeitao (Bacalhoa y Quinta das Torres, recién construida), Évora y Vila Viçosa (figs. 513 a 515).



Figs. 513, 514 y 515. Tres jardines de quintas y palacios portugueses. Izquierda: Quinta da Bacalhoa, de mediados del siglo XV a 1565 (foto de Maryam García Mamad, 2016). Centro: Quinta das Torres, *ca.* 1560-1570 (foto de Maryam García Mamad, 2016). Derecha: palacio ducal de Vila Viçosa (foto de Ricardo, 2016, Wikimedia Commons).

Según Muñoz-Delgado, el seguimiento de las obras en Abadía fue atendido por el duque ausente a través de la correspondencia con su esposa, que se responsabilizó de forma significativa en tal empresa, pero también interesan los períodos en los que permaneció en España, pues justamente en esos años pudo dedicar más tiempo a las obligaciones de su Casa y a atender las obras en sus palacios y jardines, como los de Alba de Tormes, quizá Torre de Alhándiga, Piedrahíta, Coria y, desde luego, Abadía. Ese fragmentario reposo del guerrero fue algo más largo entre 1559 y 1567 y entre 1573 y 1580 (con el paréntesis de 1578-1579, año de su destierro en Uceda decretado por Felipe II), dos períodos de seis y siete años, respectivamente, en los que debería coincidir buena parte de los datos conocidos sobre obras de fábrica, fontanería y jardinería, aunque también se ocupase de ellas su esposa durante las estancias del duque en el extranjero.

Así pues, Fernando Álvarez de Toledo tuvo ocasión de conocer de primera mano los ejemplos más diversos y significativos de la jardinería europea de su tiempo, desde

las mejores muestras del jardín hispanomusulmán hasta las grandes obras cuatrocentistas y quinientistas de Nápoles, Roma, Florencia, Génova y Milán, junto con otros notables modelos flamencos o franceses, ingleses y portugueses coetáneos. Además, mantenía buen trato con sus primos García, Luis y Leonor de Toledo, así como con el duque de Toscana, Cosimo I de Medici[784], todos ellos promotores de importantes jardines manieristas en Florencia y Nápoles. En definitiva, las mejores condiciones en cuanto a formación, conocimiento directo, relaciones y capacidad económica para emprender una obra tan compleja y costosa como una villa con jardines y fuentes monumentales, en par con las iniciativas de Felipe II, como se leía en el epitafio situado a la entrada de la huerta de Abadía, según Villalba:

El que viniere a ver esta Abadia
este jardin y güerto esclaresido
para notar y ver bien su valia
muy nesesario es que aya corrido
los que nuestro Felipe poseya
y los que en Flandes an mas floresido.
De Ytalia a de tener mucha notisia
para su ser presiar gala y pulicia[785]

Secuencia cronológica del conjunto renacentista de Abadía

Los jardines y casa de placer de la Abadía, estudiados por tantos investigadores desde Mélida y Winthuysen, carecen sin embargo de un relato completo y fiable sobre su historia constructiva-destructiva o sobre su composición y autoría, más allá de las diferentes interpretaciones aportadas por los estudiosos, no siempre coincidentes. La necesaria revisión de estas hipótesis, junto con la documentación y testimonios ya citados y algunos datos recientemente conocidos, permitirán una aproximación más completa y actualizada a la secuencia cronológica de esta obra del Renacimiento.

La etapa fundacional con Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (*ca.* 1546-1582)

[784] En rigor, Cosimo I de Medici y Fernando Álvarez de Toledo eran primos políticos, es decir parientes en 4º grado.

[785] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 143r (p. 262 en la ed. de 1886). El poema podría ser apócrifo, incluido en la narración como tantos otros versos a los que tan aficionado era el *Pelegrino*, pero coincide a la perfección con lo que allí se describe y con lo que sabemos de tales jardines españoles y europeos: *se non è vero...*

En páginas anteriores hemos detallado la evolución de la propiedad desde la Baja Edad Media hasta los primeros titulares de la Casa de Alba, aunque la etapa que verdaderamente caracteriza al conjunto de Abadía coincide con las intervenciones del III duque, Fernando Álvarez de Toledo. La primera referencia segura de este momento fundacional es de carácter heráldico y de datación indeterminada, aunque desde luego posterior a 1546, fecha de concesión del Toisón de Oro a don Fernando. El dorado vellocino de la Orden no sólo se aprecia en los diferentes retratos del duque desde esa fecha (figs. 498 a 500), sino que igualmente va tallado en los escudos que se exhiben en las terrazas de la casa de placer acompañados de su divisa, los mencionados puños con haces de flechas. Se conservan cinco grandes ejemplares en el muro de contención del Jardín Alto, labrados en los propios sillares de la fábrica (figs. 516-517), dos más en la Puerta del Reloj y otros dos muy deteriorados en la Capilla de Plutón, todos cuatro realizados en estuco (fig. 518). Se podría añadir un décimo escudo, tallado en mármol y colocado en el nicho central de la Plaza de Nápoles (fig. 519), aunque posiblemente fue añadido *a posteriori*, pues se trata de una pieza independiente del marco arquitectónico en el que se inserta y, a diferencia de los primeros, carece de la divisa personal de don Fernando, acaso traído de Nápoles por el V duque[786].

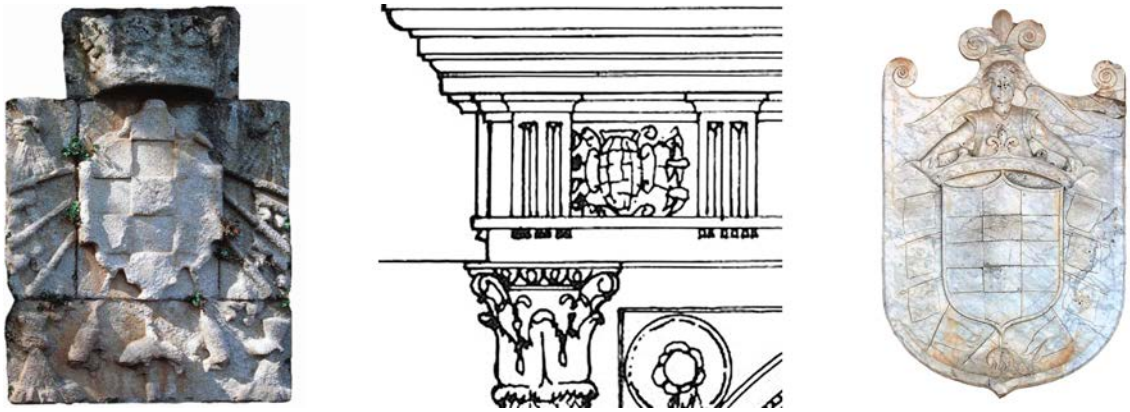


Fig. 516. Muro del Jardín Alto a vista de *drone*, con los escudos ducales en el centro y los extremos. Otros dos escudos se conservan en sendos paramentos laterales de la misma estructura (foto de Tomás Muñoz Domínguez, 2018).

En todo caso, la presencia del Toisón permite afirmar que los movimientos de tierra y la obra de sillería que sostiene el Jardín Alto –la parte de mayor entidad

[786] No incluimos aquí otros escudos con el Toisón de Oro por ser probablemente anteriores, como uno de los esquinados bajo el alero del patio (quizá de la época del I duque, *ca.* 1488-1531), o bien posteriores a la etapa del III duque, como el de la portada de acceso al Olivar del Duque, o Puerta de la Corona, fechado en 1604, y que corresponde a otro titular del ducado que también recibió el preciado collar: Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba.

constructiva en Abadía, junto con la inmediata Plaza de Nápoles–, así como las puertas y capillas junto al río, en ningún caso pueden ser anteriores a 1546.



Figs. 517, 518 y 519. Algunos escudos del linaje Álvarez de Toledo con el Toisón de Oro presentes en Abadía. Izquierda: una de las cinco piezas labradas en los sillares del muro del Jardín Alto (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Centro: interpretación de Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984, sobre los escudos del entablamento en la Capilla de Plutón, de los que apenas quedan vestigios (parte izquierda de la obra). Derecha: escudo de mármol en la hornacina central de la Plaza de Nápoles (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).

Poco después, entre diciembre de 1549 y enero de 1550, se documenta el interés del duque por obtener frutales selectos de los jardines mediceos o toscanos para su propio jardín en España, aunque no consta explícitamente que el destino de aquellos injertos fuese el de Abadía (recordemos las posesiones de Alba de Tormes, Torre de Alhándiga, Piedrahíta y Coria). No se ha conservado la petición, pero sí la respuesta de Cosimo de Medici, duque de Toscana y pariente de don Fernando por matrimonio con su prima Leonor de Toledo, cuando daba orden para atenderla:

> *Si ordineranno le marze de' fructi che desidera lo Ill.mo S.or Duca di Alva per il suo giardino, et assettato nella medesima forma che si contiene nel memoriale mandato, s'invieranno a Spagna, con la occasione di corriere che passeranno a quella volta, et resti certa, S. Ecc.a che saranno tutte fructe electe et le migliori che siano in Toscana.*[787]

[787] «Se ordenarán los injertos de frutales que desea el ilustrísimo señor duque de Alba para su jardín, y recortado en la misma forma que se contiene en el memorial mandado, se enviarán a España con ocasión del correo que pasará en aquel momento, y esté seguro su excelencia de que todas serán frutas selectas y las mejores que haya en Toscana», en ARCHIVO DI STATO DI FIRENZE (ASF), Mediceo del Principato, Leg. 13, fol. 314 (THE ARCHIVE PROJECT, MAP, Docld 21019), carta de Cosimo I a Francisco de Toledo fechada en Pogio a Caiano, 23 de enero de 1550 (citado por PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici...*, p. 80 y nota 148, así como por PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, «The third Duke of Alba: collector and patron of the Arts», en EBBEN, Maurits; y LACY-BRUIJN, Margriet; y VAN HÖLLVELL TOT WESTERFLIER, Rolof (eds.), *Alba. General and Servant to the Crown*, Larwansaray Publishers, Rotterdam, 2013, p. 169). Agradecemos a la

También se conserva el citado *Memorial al S.or Maiordomo per le marze di fructe che desidera il Duca d'Alva*, de la misma fecha, en el que se dan indicaciones precisas para cumplir el encargo a satisfacción del solicitante en relación con los «enxertos que se habran de cortar en Florencia para la Ex.tia del duque d'Alva mio Sr. [...] que se se n'ha a' mandar a' Spagna»[788].

En años inmediatos –de 1551 a 1553– se documentan envíos de mármoles florentinos para el duque a cargo de la propia Leonor de Toledo[789], sin especificarse si tales piezas se encargaron para Abadía (como acepta Plaza Morillo) o si más bien podrían relacionarse con otro envío anterior, realizado desde Génova en 1542, que incluía «estatuas, cornisas, pilares y otros adornos de mármol»[790], todo destinado a la nueva galería del castillo familiar de Alba de Tormes, ya mencionada. De acuerdo con esta posibilidad, el duque se habría decidido por un prioritario *agiornamento* del castillo-palacio representativo, en tanto que imagen pública de la Casa, antes que por las mejoras en su quinta de placer, destinada al ocio privado.



Fig. 520. Piezas de mármol con la misma talla (A, B y C) e idéntica veta oscura atravesando el relieve (B, C y D). Izquierda (A): uno de los dos medallones con rostro de emperador conservados en Abadía (foto de José Vidal Lucía, 2018). Centro (B y C): medallones de las enjutas de la galería del palacio ducal en Alba de Tormes con la veta en vertical (fotos de José Luis Filpo Cabana, 2022). Derecha (D): relieve de Hércules conservado en Abadía con la veta en horizontal (foto de José Vidal Lucía, 2018).

No obstante, el encargo de una gran fuente de tazas y esculturas para Abadía ya se habría realizado por entonces, pues de otro modo no aparecería la inscripción de

profesora Mª Ángeles Domínguez y a Sonia Pierattini su ayuda en esta y otras traducciones.

[788] ASF, Mediceo del Principato, Leg. 1171, ins. 5, fol. 205 (THE ARCHIVE PROJECT, MAP, Docld 6752), *Memorial al S.or Maiordomo per le marze di fructe che desidera il Duca d'Alva*, 23 de enero de 1550 (igualmente en PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici...*, p. 80 y nota 148).

[789] ARCHIVIO DELL'OPERA DI SANTA MARIA DEL FIORE (AOSMF), Serie VII, I (*Debitori e creditori*), leg. 63, 1549-1560, fol. 221v, Florencia, 1551-1553 (citado por PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici...*, p. 80 y nota 149).

[790] FITZ-JAMES STUART, *Discurso...*, p. 31, que aporta el dato sobre su transporte terrestre desde el puerto de Cartagena, con la carga repartida en 140 carros.

1555 en una de sus figuras. En cuanto a las piezas destinadas a la galería de Alba de Tormes, es posible que algunas se enviasen después hacia Abadía, como los dos tondos en relieve con efigies de emperadores sobre fondo cóncavo (quizá destinadas a labrarse como enjutas, pero todavía enteras), pues coinciden en su temática, dimensiones, forma y talla; otras piezas comparten una marcada veta oscura del mármol empleado, prueba de que proceden del mismo bloque extraído en la cantera (fig. 520 ABCD). La inscripción con la firma de Camilliani en Abadía se conserva al pie de la escultura de un joven mingente, almacenada en un cuarto del palacio junto a otras muchas (fig. 521, ya publicada por Navascués Palacio), y establece otro de los hitos temporales del jardín extremeño al precisar el nombre de su autor y la fecha en que fue labrada:

1555 FRANC[ESC]O CAMILANI FLORENTINO OPUS

(OBRA DE FRANCESCO CAMILANI, FLORENTINO, 1555)





Figs. 521 y 522. Firma y fecha de Camilliani en dos de sus obras. Izquierda: inscripción en la base del joven mingente con la fecha de 1555 y la autoría de Camilliani (imagen tomada de Navascués Palacio, 1993). Derecha: la misma autoría y año en la inscripción de la escultura de un río en la Fontana Pretoria (imagen tomada de Muñoz-Delgado, 2019).

La inscripción es similar a la conservada junto a una de las alegorías fluviales de la actual Fontana Pretoria de Palermo (fig. 522), la mayor obra de Camilliani, donde se puede leer:

OPUS FRANC[ESC]O CAMILANI CIVI FLORENTIE OPUS 1555

(OBRA DE FRANCESCO CAMILANI, CIUDADANO DE FLORENCIA, 1555)

Una tercera inscripción, asociada a la figura de un Vertumno desaparecido, consta en la documentación relativa al montaje de la misma fuente en 1574 con un texto similar, pero un año más temprana:

OPUS FRANC[ESCO] CAMILIANI FLORENTIN. 1554

(OBRA DE FRANCESCO CAMILIANI, FLORENTINO, 1554)

Según noticias de Giorgio Vasari, la gran fuente de Camilliani no podía darse por concluida en 1568 y ya había ocupado a su autor unos quince años, de modo que el encargo se remontaría hasta 1553 y las inscripciones de 1554 y 1555 responderían, por tanto, a la fase inicial de ejecución, quizá al cabo de tallarse la primera figura del conjunto que pudiera justificarlas, una posibilidad compatible con el dilatado proceso escultórico tanto en los encargos de Luis de Toledo como del III duque de Alba. Por otra parte, la noticia de tres inscripciones con dos fechas diferentes permite suponer que la de Vertumno, de 1554, correspondería a la fuente menor encargada por don Luis; la de la alegoría fluvial, fechada en 1555, pertenecería a la fuente mayor que se recompuso años después en la Piazza Pretoria; y la del joven mingente e igual fecha, siempre habría formado parte de la fuente encargada por el duque para su jardín de Abadía.

Como han reseñado casi todos los viajeros y estudiosos desde Ponz (Conca, Ford, Stirling-Maxwell, Mélida, Winthuysen, etc.) hasta los autores más recientes, Francesco Camilliani fue un destacado escultor florentino, discípulo de Baccio Bandinelli, que se especializó en fuentes monumentales con figuras alegóricas, bien conocido desde que Vasari lo incluyera entre los artistas mencionados en la edición giuntina de las *Vite* (1568) a propósito de las grandes fuentes del jardín de Luis de Toledo en Florencia, encargadas hacia 1551-1553 y aun no terminadas cuando el aretino escribía la segunda parte de su libro. En el capítulo dedicado a los miembros de la *Accademia del Disegno* (entre ellos Francesco Camilani o Camilliani), Vasari se refiere a la *fontana* mayor de aquel jardín en términos que recuerdan mucho a lo que conocemos sobre la fuente de Abadía y no ahorra elogios hacia esta y otras obras del escultor, incluso dentro del exigente panorama italiano de su tiempo:

> *Francesco Camilliani, scultore Fiorentino, & Accademico, il quale fù discepolo di Baccio Bandinelli, dopo haver dato in molte cose saggio di essere buono scultore, ha consumato quindici anni ne gli ornamenti delle fonti, dove n'è una stupendissima, che ha fatto fare il Sig. Don Luigi di Toledo al suo giardino di Fiorenza; i quali ornamenti intorno a ciò sono diverse statue d'huomini, e d'animali in diverse maniere, ma tutti ricchi, e veramente reali, e fatti senza risparmio di spesa; ma infrà l'altre statue, che ha fatto Francesco in quel luogo, due maggiore del vivo, che rappresentano Arno, e Mugnone fiumi, sono di somma bellezza, e particolarmente il Mugnone, che può stare al paragone di qual si voglia statua di maestro eccellente. In somma tutta l'architettura, & ornamenti di quel giardino, sono opera di Francesco, il quale l'ha fatto per richezza di diverse varie fontane, sì fatto, che non ha pari in Fiorenza, ne forse in Italia. E la fonte principale, che si va tuttavia conducendo a fine, sarà la più ricca, e sontuosa, che si posa*

in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti, che più ricchi, e maggiori possono imaginarsi, e per gran copia d'acque, che vi saranno abbo[n]dantissime d'ogni te[m]po.[791]

Navascués ha señalado la fecha inscrita en la fuente de Abadía como una de las más tempranas en la producción de Camilliani[792]: considerando el largo proceso de construcción de este tipo de obras, el encargo del duque de Alba tendría que ser contemporáneo al de su primo en torno a 1551-1553, incentivado tal vez por la visita de 1548 a la Villa Doria de Fassolo y sus diversas fuentes *a candelieri*, como la *Fontana dei Delfini*, posiblemente también la del Águila, enviada después a la Casa de Campo madrileña (*vid.* nuestro subapartado 3.2.3) y la recién instalada *Fontana del Tritone* (recordemos que su autor, Giovanni Angelo Montorsoli, también era discípulo de Bandinelli y especialista en fuentes monumentales).

El encargo de una fuente a Francesco Camilliani por parte del duque de Alba no se ha podido documentar de forma fehaciente, pero es un hecho que se desliza en una carta entre la duquesa y García de Toledo fechada en 1571. La duquesa se refiere a la iniciativa de Luis de Toledo, hermano de don García, por la que un «scarpelin vyejo» (Camilliani) labraba para él «una gran machina como su fuente» (la actual Fontana Pretoria), pero con referencia explícita a que el mismo artífice estaba aderezando algunas fuentes más (probablemente la «fontana piccola» y la del jardín frente al *Casone*) y «açyendo otra que a ynbyado a mandar al duque my señor que se haga cuando se venga»[793]. Por entonces, el duque se encontraba en Flandes ejerciendo como

---

[791] VASARI, Giorgio, *Vite de più eccellenti pittore, scultore e architetti*, tercera parte, segundo volumen, ed. giuntina, Bolonia, 1568, vida de Niccolò Tribolo, p. 286 (manejamos la *editio princeps* de la BNE / BDH, con acceso digital en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1, consultada en 3 de septiembre de 2019. Nuestra traducción:

Francisco Camilliani, escultor florentino y académico, que fue discípulo de Baccio Bandinelli, después de haber dado muestras en muchas cosas sabias de ser buen escultor, ha consumido quince años en adornos de fuentes, entre ellas una estupendísima que ha encargado el Sr. Don Luigi di Toledo para su jardín de Florencia; cuyos adornos alrededor de ellas son diversas estatuas de hombres y animales de varias maneras, pero todos ricos y verdaderamente reales, y hechos sin ahorro del gasto; pero por debajo de las otras estatuas, las que hizo Francisco en ese lugar, dos veces mayor que el vivo, y que representan los ríos Arno y Mugnone, son de una belleza suprema, y en particular la del Mugnone, que soporta la comparación de cualquier estatua del más excelente maestro. En resumen, toda la arquitectura y adornos de aquel jardín son obra de Francesco, que lo hizo para riqueza de las diferentes fuentes diversas, hechas de tal modo que no tienen igual en Florencia, y tal vez en Italia. Y la fuente principal, que todavía se está llevando a término, será la más rica y suntuosa que se pueda ver en ningún lugar, por todos los ornamentos que más ricos y mayores se puedan imaginar, y por la gran copia de aguas, que será abundantísima en todo tiempo.

[792] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 84.

[793] AHN, leg. 281, 1-1. *Duquesa de Alba a don García de Toledo*, Alba de Tormes, 15 de diciembre de 1571. (publicado por PÉREZ DE TUDELA, «La III duquesa de Alba...», p. 317).

gobernador, de modo que la noticia certifica la conclusión de la fuente, iniciada como mínimo en la fecha inscrita, y su envío a España al tiempo en que don Fernando regresara, algo que no sucedería hasta el otoño de 1573. Puesto que en 1574 ya estaba instalada (quizá con alguna diferencia en el eje central, de acuerdo con los testimonios de Villalba y Lope, como veremos), es posible que el envío de las piezas se produjera poco después de la fecha de la carta, sin esperar el retorno del duque. De estos datos se puede inferir un encargo anterior a 1555, más de dieciséis años de trabajo en el taller de Camilliani mientras en Abadía se acometían las obras de infraestructura hidráulica y de la base arquitectónica, documentadas en 1562, y un par de años más para su envío y montaje, parámetros similares a los de la gran *fontana* de Luis de Toledo en Florencia.

La fuente extremeña ha dejado huella en los relatos de los viajeros desde la visita del *Pelegrino*, aunque con referencias un tanto variables sobre su emplazamiento, características e iconografía, hasta el punto de ser interpretadas como descripciones de obras distintas (así lo hace Muñoz-Delgado de la Mata)[794]. En nuestra opinión, la gran fuente descrita por Villalba, Lope y Ponz no es otra que la «fuente grande» encargada por el duque a Camilliani para su jardín de Abadía, aunque desplazada hasta su última ubicación antes de la visita del abate, como argumentamos seguidamente.

Villalba califica la obra como «Fuente rara» y «muy alta» situada «en medio de la güerta»[795] y Lope la reconoce «en medio de estos cuadros sumtuosos» dentro de «la ancha plaza, / en que sobre un cuadrángulo reposa / de su planta la fábrica famosa»[796], mientras que Ponz la describe dentro de «una espaciosa plaza cerrada por sus tres lados»[797], identificada después por Mélida como la Plaza de Nápoles. El primero no duda en reconocer las figuras esculpidas como «los siete planetas y veynte y sinco personajes»[798] en total, posible indicio de que ese era el nombre con el que le fue

[794] MUÑOZ -DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la Antigüedad...*, pp. 402 y ss.

[795] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 43v (p. 263 en la ed. de 1886). La primera calificación va en nota marginal del mismo folio.

[796] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 217).

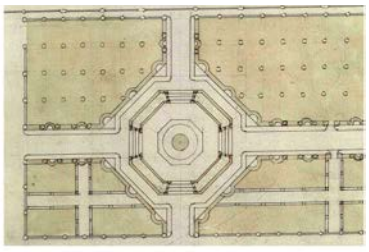
[797] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, pp. 17 a 29 (p. 19).

[798] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 43v (p. 263 en la ed. de 1886). A diferencia de los identificados por la astronomía actual, entre los siete planetas astrológicos se incluían los reconocibles a simple vista excepto Urano (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno) más otros cuerpos celestes que no son planetas, como el sol (aquí representado por Apolo) y la luna, todos ellos asociados a los dioses de la Antigüedad de los que reciben el nombre. En la fuente de Camilliani faltaría uno de tales «planetas», la luna, generalmente asociada a Afrodita, Diana o Selene, no registrada en ninguno de los testimonios conocidos, aunque el número de siete podría completarse con Ceres como *dea mater* (Demeter), es decir, la Tierra.

mostrada por el maestro flamenco que le guio en su visita (con la «Fuente de las Uvas» parece suceder lo mismo); entre tales personajes identifica al duque y a la duquesa «retratados al vivo», desaparecida ella en la descripción poética de Lope y ambos cónyuges en la de Ponz. Lope de Vega se refiere a esta misma fuente como «de los Dioses» y muestra una estructura dispuesta en varios niveles: una pila a la que arrojan agua cuatro dioses marinos, presidida por una «coluna» central con cuatro figuras agrupadas, y otro conjunto de esculturas distribuidas a sus pies, asentadas sobre sus respectivas conchas, que representaban los «Num[en]es de los orbes estrellados», es decir, de nuevo los siete planetas astrológicos y diversos personajes de acompañamiento entre los que se hallaba el propio duque don Fernando –pero no la duquesa– asociado a «una hieroglyphica divina», posible representación de la sabiduría con referencia a los repertorios herméticos y emblemáticos de Horapolo, Andrea Alciato, Pierio Valeriano o incluso Cesare Ripa[799]. La objetiva descripción de Ponz coincide perfectamente con las características de otras fuentes monumentales documentadas en la producción de Camilliani, como las que Luis de Toledo encargó para sus jardines florentino y napolitano, ya mencionadas, y de las que trataremos después con mayor detenimiento (figs. 523 a 525).

[799] La obra de Horapolo, titulada precisamente *Hieroglyphica*, fue escrita en el siglo IV d. C., pero tuvo gran difusión en Europa desde su publicación en Venecia, en 1505, a cargo de Aldo Manuzio (la primera edición en castellano se debe al humanista Lorenzo Palmireno, Valencia, 1556); los *Emblemata* del milanés Alciato se publicaron en Augsburgo, 1531, a cargo de Steiner, seguida de numerosas ediciones (en España hubo de esperar dieciocho años: *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lion, 1549, por Guglielmo Rovillo y traducido por Bernardino Daza Pinciano); los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano fueron publicados parcialmente por Torrentino en Florencia, 1556, y en edición completa por Isingrin en Basilea ese mismo año, con dedicatoria a Cosimo I de Medici (consta que Lope de Vega conocía esta obra antes de 1609). El repertorio de Ripa, *Iconologia*, herederos de Giovanni Gigliotti, Roma, 1593 (*editio princeps* sin ilustraciones), parece demasiado tardío como para haberse utilizado en la obra de escultura de la fuente, aunque sí incluye una representación alegórica de la sabiduría divina que podría haber influido en la interpretación de Lope si el poeta tuvo acceso a esta fuente en su primera edición (en tal caso, la datación de su descripción poética sería algo posterior a la fecha de 1591-1592 que proponemos; a su vez, GONZÁLEZ ZYMLA, «El castillo palacio de alba de Tormes...», p. 73, identifica en el repertorio de Ripa una de las figuras alegóricas de los frescos del castillo-palacio de Alba de Tormes, promovidos por el III duque de Alba). Acerca de estos y otros textos, *vid.* LÓPEZ POZA, Sagrario, «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas», en *Edad de Oro*, vol. XXVII, 2008, pp. 167 a 200.





Figs. 523, 524 y 525. Fuentes monumentales encargadas por Luis de Toledo. Izquierda: diseño provisional para la instalación de la gran fuente del jardín florentino en su nuevo emplazamiento siciliano (Biblioteca Nazionale di Napoli). Centro: estado actual de la misma fuente en la Piazza Pretoria de Palermo (foto de Josefa García Bernal, 2017). Derecha: fuente del jardín napolitano de Luis de Toledo en Pizzofalcone, casi idéntica a la de Abadía, según el levantamiento realizado por Giovanni Vincenzo Casale *ca.* 1580 (BNE / BDH, Álbum de Giovanni Vincenzo Casale, Dib/16/49/9).

Las figuras y piezas arquitectónicas de la fuente de Abadía debieron ser esculpidas en el taller de Camilliani y enviadas después a España, bien por mar hasta Lisboa y remonte fluvial a través del Tajo, como sugería Ponz, o más probablemente por la ruta habitual entre Génova, Pisa o Livorno y los puertos del Levante español, con transporte carretero hasta destino, como sucedió con los mármoles encargados en 1542 para la galería de Alba de Tormes y otros envíos posteriores. No se tiene constancia documental sobre ninguna estancia del escultor fuera de su zona de trabajo, aunque Helmstutler di Dio y Coppel Aréizaga aseguran que el propio Francesco Camiliani estuvo al servicio del duque de Alba en España desde 1555 hasta su regreso a Italia en 1572, un lapso temporal que coincide plenamente con las obras principales acometidas en Abadía y con la carta entre la duquesa y García de Toledo[800]. Lo cierto es que, como mínimo, sería necesario que algunos de sus ayudantes se desplazaran hasta aquel rincón extremeño para asentar las piezas, tal como ocurrió con la mayor de las fuentes de Luis de Toledo, desmontada de su emplazamiento original en 1574 y trasladada hasta la actual Piazza Pretoria, con dirección de obra a cargo de Camilo Camilliani, hijo de Francesco, y algunas adiciones y reparaciones realizadas por Michelangelo Naccherino entre 1574 y 1584. Otra fuente menor o «fontana piccola», labrada en «marmo e misti» (mármol jaspeado) y reclamada por don Luis para llevarla a su villa de Nápoles, permaneció en el jardín de Florencia hasta que, en 1581, las monjas de San Domenico del Maglio la vendieron a Antonio Salviati, destinada a su jardín en el Borgo di Pinti y hoy dispersa, según ha documentado Zangheri[801], lo que invalida la hipótesis formulada por Navascués sobre la posible identificación de aquella «fontana piccola» con la instalada en Abadía[802]. De Camilo Camilliani se conoce

[800] HELMSTUTLER DI DIO, Kelley, y COPPEL AREÍZAGA, Rosario, *Sculpture Collections in early modern Spain*, Ashgate, Surrey, 2013, p. 134 (una edición más reciente en Routledge, Nueva York, 2016).

[801] ZANGHERI, «Il giardino dimenticato...» (pp. 51 a 59, p. 51).

[802] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 85.

su estancia en España entre 1603 y 1608, con motivo del proyecto de renovación palaciega que deseaba el V marqués de Villafranca, Pedro de Toledo Osorio y Colonna (hijo de García de Toledo y Vittoria Colonna) para su castillo-palacio de Villafranca del Bierzo (León)[803], pero en la documentación conocida no se hace referencia a estancias anteriores, así que debió de ser otro escultor o equipo de escultores quienes montaron la gran fuente de Abadía, quizá acompañados por los albañiles y estuquistas que construyeron las puertas y capillas junto al río.

De la misma fecha que la fuente se conservó documentación de gran interés sobre una partida de «400.000 [¿doblas?] que están consignadas para las obras de La Abadía [...] porque quiero que las 400.000 enteras se gasten en las obras de allí»[804]. El dato consta en una carta del 22 de julio de 1555 dirigida por don Fernando, desde Lombardía, a su administrador Cristóbal de Mendoza. La cifra es compatible con la inscripción de Camilliani y apunta a que por entonces el duque realizaba los mayores desembolsos en esta casa de placer, a punto de iniciar un nuevo viaje a la Península Itálica como gobernador de Milán, capitán de los ejércitos españoles y, finalmente, virrey de Nápoles.

Cinco años después, en otra carta del duque fechada en 1560, se dirigía a su primo García de Toledo para agradecerle los servicios del «fontanero napolitano de Abadía»[805], mano de obra especializada que don Fernando habría contratado por recomendación de don García poco después de su corta etapa virreinal (1556-1558). En relación con este tipo de trabajos podrían ofrecerse varios candidatos naturales o residentes en Nápoles en aquellos años: el ingeniero y jardinero Jerónimo de Algora, el escultor y arquitecto Benvenuto Tortèlli (Tortello en España) o el fontanero y escultor Giovanni Antonio Nigrone. Algora, de origen español, había trabajado para el virrey Pedro de Toledo y a las órdenes de Juan Bautista de Toledo en el jardín del Palazzo

[803] BOSCH BALLBONA, Joan, «La fortaleza que quiso ser palacio. Noticia de Camilo Camilliani en España (1604)», en *Locus amoenus*, nº 12, Barcelona, 2013-2014, pp. 76 a 104. El V marqués de Villafranca (1557-1607) era nieto de Pedro de Toledo y Zúñiga, III marqués y virrey de Nápoles, e hijo del IV marqués y virrey de Sicilia, García de Toledo y Osorio, y de Vittoria Colonna.

[804] FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, vol. I, p. 265, carta del II duque de Alba a Cristóbal de Mendoza, Fresine, 22 de julio de 1555, coincidente con las «sustanciales obras de reforma en La Abadía» que para ese año señala MALTBY, *El gran duque de Alba...*, p. 119. No se especifica la moneda en la que se contabilizaba la partida, pero al expresarse en femenino sólo puede tratarse de doblas, cuyo contravalor es complejo: si se trataba de la moneda de oro de ese nombre que se acuñó en Castilla, equivalente a un enrique o a un castellano, duplicaría esa cifra en escudos de oro y, por tanto, las hipotéticas doblas del documento sumarían 800.000 escudos (la unidad en la que se expresan otros testimonios cuantitativos sobre Abadía), una cifra muy elevada sobre la que, en todo caso, no podemos precisar más.

[805] FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, p. 516.

Vecchio de Nápoles, donde destacó también como ingeniero hidráulico o fontanero al conseguir elevar el agua desde un pozo hasta la «piscina nuova del parco» para abastecer desde ella las fuentes; regresó a España con el propio Juan Bautista de Toledo, en 1560, para trabajar en las obras reales. El arquitecto y escultor Benvenuto Tortèlli, natural de Brescia, pero activo en Nápoles desde 1558, no está documentado en España hasta 1566, cuando se encargaba de la colección anticuaria del virrey Per Afán de Ribera, duque de Alcalá (sucesor del duque de Alba como virrey de Nápoles durante el período 1559-1571), y de las correspondientes galerías en sus palacios de Sevilla (Casa de Pilatos) y Bornos[806]. En cuanto al napolitano Nigrone, del que no consta ninguna estancia en España, pudo no obstante haber elaborado proyectos para el duque de Alba: por la semejanza en el dispositivo escenográfico de algunas fuentes y arcos de Abadía con los diseños de este «fontanaro e ingegnero de acqua» activo en Roma y la Toscana, pero documentado en Nápoles en aquellos mismos años, se podría proponer a este técnico y artista o a alguien de su círculo como tal fontanero al servicio del duque. De hecho, la trayectoria profesional del Nigrone se documenta en obras de fontanería vinculadas a importantes jardines como los de Villa d'Este en Tivoli, Pratolino o la Villa Medici de Roma y para comitentes como el virrey Pedro de Toledo y Zúñiga en Nápoles (desde 1549) o su hijo el regente Luis de Toledo (en torno a 1553-1556), cardenales como Ippolito d'Este, Ferdinando de Medici o Giulio Antonio Acquaviva y papas como Gregorio XIII y Sixto V, además de una amplia clientela entre los notables napolitanos. Las relaciones con las familias Medici y Toledo, emparentadas entre sí y con los Alba, son de particular interés en la posible intervención de este fontanero e ingeniero en las obras de Abadía por encargo de su comitente, Fernando Álvarez de Toledo, a su vez virrey de Nápoles entre 1556 y 1558, todo ello coincidente con su probable dimensionado en palmos napolitanos.

La ejecución de los modelos correspondería, no obstante, a otro fontanero de Nápoles que también ejercía de jardinero, pintor y, eventualmente, escultor, y que es el

[806] FITZ-JAMES STUART, *Discurso...*, p. 30, asegura que un arquitecto de nombre «Benvenuto», sin indicación de apellido, fue traído de Italia por el III duque y lo identifica con el autor del Hospital de la Sangre de Sevilla, es decir, con el bresciano Benvenuto Tortèlli, aunque Lleó Cañal atribuye el dato a «un presumible error tipográfico» tomado de la obra de Ulrich Thieme y Felix Becker, confusión entre «duque de Alcalá» y «duque de Alba» (*vid.* LLEÓ CAÑAL, Vicente, «La obra sevillana de Benvenuto Tortello», en *Napoli Nobilisima*, vol. 23, nº 5-6, pp. 198 a 207, p. 198). Por otra parte, en 1559 también se encontraba en Nápoles un importante ingeniero hidráulico español, el aragonés Pedro Juan de Lastanosa, probable autor de *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas* (así lo considera GARCÍA TAPIA, Nicolás *Pedro Juan de Lastanosa: el autor aragonés de Los veintiún libros de los ingenios*, Huesca, 1990), y el arquitecto Juan Baustista de Toledo, al servicio de Felipe II desde 1559 y con notables conocimientos de hidráulica, aunque ninguno podría ser calificado como «napolitano».

artífice al que se refieren los documentos conocidos. Se trata de Giovanni Matteo Forlano, recomendado al duque de Alba por su primo García de Toledo, para quien ya había trabajado[807], y cuya identidad ha sido dada a conocer por Pérez de Tudela Gabaldón[808]. Disponemos de muy pocos datos documentales acerca de Forlano, en su mayor parte proporcionados por esta investigadora: se verifica su presencia en Abadía desde febrero de 1560, cuando pedía al duque, y éste a don García, facilitar el viaje de un cuñado para traer a España a su mujer e hijas desde Nápoles; en agosto de 1561 se ocupaba de cierto modelo en cera para las figuras de la llamada «fuente grande» (seguramente la gran fuente de la que todavía se ocupaba Camilliani)[809]; en octubre de 1562 se encontraba en el palacio ducal de Alba de Tormes, acompañado por el escultor regio Giovanni Antonio Sormano, para valorar la idoneidad de las piedras traídas desde Nápoles con destino a la «fuente de coral» en Abadía (posiblemente la identificada después, erróneamente, como Fuente del Parnaso)[810]; en 1563 labró los pedestales para una serie de bustos de emperadores, uno de ellos obra del escultor regio Giovanni Battista Bonanome; en 1568, previa recomendación de la duquesa a Felipe II, Forlano acudió a la Corte para realizar trabajos de su especialidad, un modelo para quince fuentes destinadas a los jardines de El Escorial que no llegó a ejecutarse; dos años después falleció sin poder terminar los trabajos de Abadía, que se dejaron al cuidado de operarios locales hasta la llegada de nuevos fontaneros italianos. Forlano debía de estar enfermo en 1569, pues la contratación de un nuevo fontanero ya preocupaba al duque en ese año, cuando solicitaba algún candidato a Ferrante Loffredo, marqués de Trevico; Loffredo, finalmente, conseguiría dos buenos artífices a través del cardenal Pacheco[811], dos fontaneros que habían trabajado antes para el

[807] FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, vol. II, p. 516.

[808] PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, «La III duquesa de Alba y la arquitectura religiosa y palaciega entre Italia y España», en MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida, y SERRANO ESTRELLA, Felipe (coords.), *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna,* Universidad de Granada, Granada, 2016, pp. 301 a 339.

[809] La preparación de un modelo en cera podría relacionarse con una obra escultórica de fundición –por tanto, referida a alguna de las dos pequeñas fuentes de bronce bien documentadas–, pero si se trataba de la «fuente grande» sería más bien una maqueta destinada a establecer la disposición de las diferentes esculturas de la fuente de Camilliani antes de su llegada a La Abadía.

[810] MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, Luis, *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1962, p. 65, dato recogido por ALEGRE CARVAJAL, Esther (ed.), *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (siglo XVI)*, UNED, Madrid, 2020, p. 167 y nota 28. El documento de referencia es una carta del fontanero al duque fechada en Abadía el 28 de octubre de 1562.

[811] Obviamente se trata del cardenal Francisco Pacheco de Toledo (1521-1579) y no de su tío, el también cardenal Pedro Pacheco de Villena (1488-1560), ambos emparentados con la Casa Ducal de Alba y residentes en Roma y Nápoles en la segunda mitad del siglo XVI.

cardenal de Ferrara –es decir, Ippolito d'Este– en el período de mayor actividad constructiva de su villa en Tivoli. Por el momento se desconoce la identidad de estos artífices –cuya llegada se esperaba en el invierno de 1569– y su consecuente participación en las fuentes del jardín extremeño.

Otra obra hidráulica en la que intervino Forlano fue la llamada «fuente de coral», desconocida para los investigadores hasta la aportación documental de Pérez de Tudela y Muñoz-Delgado entre 2013 y 2019, pues aparentemente no se cita en ninguno de los testimonios históricos generalmente manejados: ni Villalba, ni Lope, ni Ponz, ni cualquier otro autor consultado la mencionan, salvo que se trate de una obra conocida, aunque nombrada e interpretada de otra forma. De acuerdo con el registro de archivo, el proyecto ya se ponía en obra en el verano de 1561, cuando el «traginero» Juan de Ervas (*sic*)[812] se ocupaba de transportar tres cajas con «ciertas piedras para una fuente, y algunas brancas de coral» desde el puerto de Valencia hasta Madrid y Alba de Tormes, donde llegó el cargamento a finales de octubre de 1562. El contenido de las cajas fue examinado en Alba por Forlano, que se desplazó expresamente hasta allí, desde Abadía y acompañado por el escultor Sormano, como vimos, para verificar la idoneidad de las piedras y corales de la nueva fuente. Comprobado satisfactoriamente tal extremo, el fontanero regresó a La Abadía, suponemos que en el mismo viaje que las cajas. Poco antes, entre agosto y septiembre, se preparaba el espacio que ocuparía el ingenio mediante la oportuna excavación, necesaria para acoger el dispositivo hidráulico y la correspondiente pila o estanque. Según explicaba el mismo Forlano en una carta dirigida al duque, la previsión sobre las primeras heladas de septiembre, aconsejaban interrumpir la obra de la «fuente grande», cuya fábrica se alzaría ya sobre el terreno a la espera de las piezas de mármol, para centrarse en la del coral:

> *... porque en la fuente grande no se pueda trabajar mas de hasta mediado este mes q[ue] entra de s[eptiembr]e por el t[iem]po ser frio y se elara p[ero] trabajarse a en la otra fuente por debajo de la t[ie]rra y por esta causa no importa el frío*[813]

[812] Sin duda se trataba de un arriero natural o vecino de la localidad extremeña de Hervás, situada a escasos once kilómetros de Abadía. El registro documental en ARCHIVO DUCAL DE MEDINA SIDONIA (ADMS), Villafranca, Leg. 6278, *Carta de don García de Toledo a Andrés de Almaguer, Barcelona, 3 de julio de 1561* (*vid.* PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, «La III duquesa de Alba...», p. 330) y en ADA, C. 50-28. Carta de Forlano al duque de Alba, Abadía, 28 de octubre de 1562 (PÉREZ DE TUDELA, «La III duquesa de Alba...», pp. 330-331). Las cajas habían llegado a Barcelona previamente, donde se confiaron a García de Toledo, entonces virrey de Cataluña; el virrey las remitió a Valencia, donde las recogería el trajinero hervasense, si bien con algún retraso en su partida por haberse perdido un pliego con inventario e instrucciones al respecto.

[813] ADA, C. 50-26. *Carta de Forlano al duque de Alba*, Coria, 20 de agosto de 1562 (*vid.*, PÉREZ DE TUDELA, «La

En envíos posteriores se pudo acopiar mayor número de rocas y corales para completar el artificio de esta fuente, como se constata en octubre 1564, cuando, desde Nápoles, Luis de Barrientos se encargaba de remitir nuevas cajas con idénticos materiales que en las primeras[814].

Estas referencias documentales no permiten hacerse una idea cabal sobre ubicación, forma y composición de la nueva fuente, menos aún acerca de su iconografía y propósito dentro del conjunto de placer. Sin embargo, la clara referencia al coral y a las piedras escogidas, llegadas desde Nápoles (no piezas labradas, precisamente), proporcionan argumentos para identificar esta obra con una de las ya conocidas: la denominada Fuente de Pegaso o Fuente del Parnaso, si bien Muñoz-Delgado opta por reconocerla en la de la Barca o de los Gigantes[815], una interpretación que consideramos errónea, como seguidamente exponemos.

Según esta autora, los argumentos para sostener su hipótesis consisten en una presumible disposición en forma de isla, nunca explicitada en los documentos, y ciertas similitudes circunstanciales con otra fuente de coral instalada por entonces en el jardín de Aranjuez, próxima a un cenador cubierto difícil de comparar con el más amplio y descubierto de Abadía. Lo cierto es que un componente tan específico como el coral, lo bastante significativo como para dar nombre a la fuente desde que comenzó a instalarse, forzosamente ha de ir parejo a su iconografía, lo que obliga a buscar algún ciclo mitológico representado en el jardín extremeño que tenga relación con el material más característico de esta obra, y sólo cabe establecerla con el de Perseo y Medusa, en el que se incluye el nacimiento de Pegaso y del coral rojo. La versión más divulgada de este ciclo, recogida por Ovidio en las *Metamorfosis*[816] (el texto antiguo más utilizado en la iconografía mitológica del Renacimiento), concluye con la muerte de la gorgona a manos del héroe gracias al escudo de Atenea: una vez petrificada al ver el reflejo de su rostro en el escudo, Perseo pudo cortarle la cabeza y conservarla en un zurrón para usos posteriores, como la petrificación de Atlas, la muerte de Polidectes o la liberación de Andrómeda. De la sangre que brotaba de la garganta de Medusa nacieron el caballo alado Pegaso y el gigante Crisaor (personaje omitido por Ovidio); más adelante, tras rescatar a Andrómeda, Perseo dejó la cabeza monstruosa entre las algas de la playa y,

III duquesa de Alba...», p. 331).

[814] ADA, C. 29-86, *Carta de Luis de Barrientos a la duquesa de Alba*, Gaeta, 13 de octubre de 1564 (*vid.* MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la antigüedad...*, p. 379).

[815] *Vid.* MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la antigüedad...*, pp. 380 y 392.

[816] NASO, Publius Ovidius, *Metamorfosis*, *ca.* 8 d. C. (manejamos la edición de Johannes Gryphius, Venecia, 1556, disponible para los artistas italianos del Renacimiento y próxima a las obras realizadas en Abadía).

para asombro de las ninfas, vieron cómo su sangre creaba brotes de coral, que plantaban de inmediato entre las rocas. Según cierta variante sarda, la misma sangre hacía brotar serpientes si caía en tierra o ramificaciones de coral rojo si caía en el mar, una versión que parece haber inspirado el diseño de Jacopo Zucchi para una fuente de jardín que se data en torno a 1570, pero que podría ser anterior (fig. 526)[817].



Fig. 526. Diseño para fuente con Perseo, Medusa y el nacimiento de Pegaso y el coral, copia anónima del original de Jacopo Zucchi, ca. 1570 (BNE / BDH, Dib/13/14/56).

[817] El original se conserva en el Museo del Louvre (*Projet de fontaine avec Persée tuant Méduse*, INV 4553, http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/128/101808-Projet-de-fontaine-avec-Persee-tuant-Meduse-Pegase-max), y una copia de autor anónimo, aunque coetánea, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, que es la que mostramos en la fig. 526 por su mejor estado de conservación (BNE, Dib/13/14/56, *Proyecto de fuente*, *ca.* 1570, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023680). Se desconoce si el diseño original, quizá encargado por Ferdinando de Medici para su villa en el Pincio, fue finalmente ejecutado.

En el dibujo se incluye un montículo de *scogli* (escollos) creado con rocas amorfas que desbordan las formas regulares de la pila, en torno a la cual diversas ninfas recogen y plantan ramas de coral o, en algún caso, exhiben haces de serpientes; en el centro, Perseo muestra la cabeza cercenada de Medusa siguiendo un modelo iconográfico bien conocido, promocionado desde el ámbito mediceo[818]; en lo alto del montículo, con más brotes de coral en torno, se reconoce el cadáver sangrante de la gorgona y un recién nacido Pegaso en posición rampante (figs. 526 a 529).



Figs. 527, 528 y 529. Tres detalles del diseño anterior. Izquierda: dos ninfas mostrando ramas de coral. Centro: otra ninfa agitando un haz de serpientes entre dos animales africanos. Derecha: Perseo con la cabeza decapitada de Medusa.

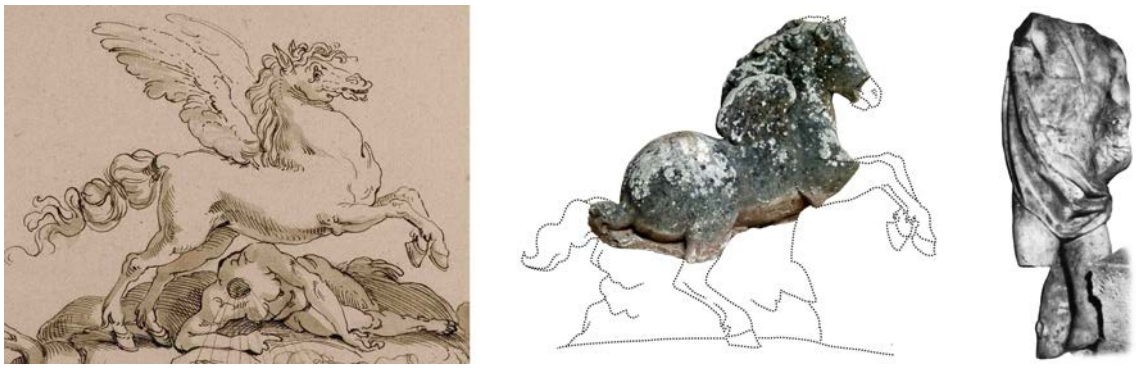
La postura del caballo no es muy diferente de la que se muestra en su iconografía más reiterada, tan habitual en los jardines de la época, aquella en la que el animal golpea el suelo con sus cascos para hacer brotar la fuente Hipocrene en el monte Helicón, entre otras varias, acorde con la etimología de su nombre (Pegaso, el creador de fuentes)[819], de modo que sería perfectamente posible la confusión de la Fuente de Pegaso de Abadía con el tema recurrente del Parnaso, el monte donde el caballo alado creó otra fuente, la de las Musas, y propició la inspiración de los poetas.

Así pues, en el jardín extremeño se tiene noticia de una fuente construida a base de rocas específicas (posiblemente *spugna* o piedra pómez traída de Nápoles) y las citadas «brancas de coral»; también se conoce la descripción de Lope acerca de una fuente con Pegaso coronando un montículo y diversas sabandijas trepando por él junto

[818] Recordemos el Perseo de Benvenuto Cellini en la Loggia della Signoria de Florencia, *ca.* 1545-1554, encargado por Cosimo de Medici como símbolo de autoafirmación política tras su ascenso al frente del ducado de Florencia.

[819] El nombre de Pegaso (Πήγασος) alude a πηγή, que significa manantial, más el sufijo pelásgico o prehelénico –ασος, y, por tanto, a su capacidad para hacer brotar fuentes de agua. Agradecemos estas precisiones etimológicas –como tantas otras– al profesor Fortea Sola.

con algunas fieras africanas («El elefante, el cruel Rinoceronte / sin otros mil, por el difícil paso / subiendo van entre árboles y grutas», casi las mismas criaturas que se ven en el diseño de Zocchi)[820], así como la realidad material de un pequeño Pegaso con las alas verdaderamente cortas, propias de una criatura recién nacida (figs. 530-531), y de una figura de Perseo (fig. 532) que, no obstante, formaría grupo escultórico con la Andrómeda de la Plaza de Nápoles, habida cuenta de que en la escultura se incluye la cabeza de Medusa sobre el escudo (el *gorgoneion*), un atributo que el héroe sólo portaría en episodios posteriores a la decapitación de la gorgona.



Figs. 530, 531 y 532. Vestigios de la Fuente de Pegaso de Abadía. Izquierda: fragmento del diseño de Zucchi, invertido lateralmente para facilitar la comparación (copia depositada en la BNE). Centro: figura de Pegaso conservada en Abadía con las partes desaparecidas restituidas en línea discontinua (elaboración propia, 2024). Derecha: torso del Perseo almacenado en dependencias del palacio (imagen de Hernández Gil tomada de Navascués Palacio, 1993).

Si los materiales de la fuente llegaron antes que las esculturas, tiene sentido que su primera denominación aludiera al coral y que, una vez coronada con el llamativo Pegaso, se la conociera por tal nombre: el mismo que transmite Lope de Vega bajo una interpretación errónea de la obra como Fuente del Parnaso, a pesar de la ausencia de musas y poetas. Consideramos, por tanto, que el verdadero tema de la Fuente de Pegaso de Abadía era el nacimiento del caballo alado y del coral rojo a partir de la sangre de Medusa, un conjunto de gran interés por su rareza iconográfica cuyo diseño no sería muy diferente del creado por Zucchi, coetáneo de las intervenciones del duque de Alba en su casa de placer: ¿podría ser este pintor toscano el autor del diseño para la Fuente del Coral instalada en Abadía?

[820] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 211).



Figs. 533, 534 y 535. El coral como tema artístico. Izquierda: *La pesca del coral*, de Jacopo Zucchi, *ca.* 1585 (Galería Borghese, inv. 292, imagen tomada de la web oficial de esa institución). Centro: dispositivo para la recolección del coral diseñado por Giovanni Antonio Nigrone (*Vari disegni...*, *ca.* 1585-1607, BNN, Ms. G-59-60). Derecha: esbozo anónimo italiano, siglo XVI, sobre el nacimiento de Pegaso (BNE / BDH, DIB/16/38/11).

Desde luego, el episodio elegido fue escasamente representado en su época frente al más común del Parnaso y se ha relacionado con otras obras del mismo Zucchi, como las tres versiones conocidas sobre *La pesca del coral* o *El reino de Anfitrite* (entre ellas la de la fig. 533, realizada hacia 1585 para Ferdinando de Medici como parte del programa iconográfico de su villa en la colina del Pincio, Roma)[821], un interés que, en su versión más técnica, también guiaba al ya mencionado Giovanni Antonio Nigrone en su propuesta de escafandra para la recolección del coral mediterráneo (fig. 534); todavía cabe añadir un esbozo anónimo sobre el nacimiento de Pegaso, igualmente conservado en la BNE, que se podría atribuir al mismo Zucchi (fig. 535). El artista, excelente dibujante, fue miembro de la Accademia del Disegno y de la de San Lucca, discípulo y socio de Vasari al servicio de los Medici-Toledo durante décadas, encargado de la decoración pictórica de la Villa Medici del Pincio por voluntad de Ferdinando de Medici una vez fallecido su padre Cosimo; en su producción gráfica se conocen otros cinco diseños para fuentes[822] y, por lo aquí expuesto, cierta predilección

[821] Las versiones conservadas se encuentran en la Galería Borghese de Roma, en la Borys Voznytsky Lviv National Gallery de Leópolis (Ucrania) y en colección particular. Acerca de esta obra en el contexto mediceo, *vid.* RODRIGUES, Kethlen, *I Medici e l'America: arte, iconografia e mitologia nell'immagine del Nuovo Mondo tra Cosimo I e Ferdinando I*, tesi di laurea dirigida por Aldo Galli y Alessandra Galizzi Kroegel, Università degli Studi di Trento y Università degli Studi di Verona, 2020.

[822] En el *Inventario di disegni et stampe della felice memoria di Jacopo Zucchi pittore...* (ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 1, 1611, vol. 81, enero-junio de 1611, fols. 786r-790r y 803r-809r) consta «una grotta di fontana con una Diana in su le nuvole tirata da li cavalli con infinite figure», «una fontana ovata di una [?] con altre figure scogli et mostri», otra «fontana con tre figure il Po il Tevere et l'Arno con altri ornamenti» (seguramente se trata del diseño conservado en el Smithsonian Institut, interpretado por Pillsbury como Océano con dos divinidades fluviales), el mencionado «disegnio di uno scogli [...] dentrovi Perseo con la testa di Medusa in mano tagliata con Medusa apiedi con altre femine et

por un tema casi inédito como el nacimiento de Pegaso y el coral. Considerando las relaciones de parentesco entre el III duque de Alba y los Medici-Toledo de Florencia, así como las recomendaciones artísticas e intercambio de plantas, proyectos y artífices entre ellos (tal como se acredita en el caso del fontanero Forlano desde Nápoles, enviado por García de Toledo, o del jardinero florentino solicitado a Francesco de Medici pocos años después), es razonable proponer que el diseño original de Zucchi fuera un encargo de Ferdinando de Medici, quizá para su villa en Roma, y que la réplica conservada en la BNE se realizara expresamente para el jardín de Abadía, extremo que merecería la pena investigar[823].

En los mismos años en que se documenta esta fuente, a principios de 1561, don Fernando se ocupaba de las plantaciones de moreras y pedía consejo al secretario real Pedro de Hoyo, quien lo refería así en carta del 1 de febrero de ese año, firmada en Aranjuez y dirigida a Felipe II:

> *Vino el duque d'Alva, que me dijo que ha hecho los plantios de sus moreras y otros arboles. Vino a ver la disposiçion que ay en las vegas destos heredamientos para poderse plantar moreras; yo hize mostrarselo todo y despues tome una relaçion particular de lo que le paresçio, y de lo que mas fue necesario, lo qual todo, con lo que mas aca havemos platicado y nos ha paresçido, por ser cosa muy larga para referirlo en carta, dexo para consultarlo a vuestra magestad de palabra.*[824]

En la carta no se especifica si tales plantaciones se hallaban en las huertas de su casa de Abadía, en término de aquel poblado, en Granadilla o en Coria, pues en todos estos lugares fomentó el cultivo de las moreras, como se demuestra en documentos de años posteriores: sirvan de muestra el pago de 300 reales, en 1563, al ingeniero

---

scoglio et in cima il cavallo pegaseo alato et una Medusa sotto con la testa tagliata» y otro diseño para «una nicha di fontana da farsi con due leoni dalle bande», además del dibujo incluido en el *Codice Resta* de Palermo, con una fuente presidida por un personaje femenino (*vid.* AURIGEMMA, Maria Giulia, «Un *corpus* perduto? Sui disegni di Jacopo Zucchi», en *Studiolo*, nº V, Villa Medici, Accademia di Francia a Roma, Roma, 2007, pp. 115 a 147).

[823] Acerca de Jacopo Zucchi (*ca.* 1541–1596), *vid.* VASARI, *Le vite...*, ediciones de 1550 y 1568; BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642 (pp. 45 y ss.); PILLSBURY, Edmund, «Drawings by Jacopo Zucchi», en AA. VV., *Masters Drawings*, vol. XII-1, Master Drawings Association, Nueva York, 1974 (pp. 3 a 33 y 65 a 88); «The Cabinet paintings of Jacopo Zucchi: their meaning and function», en AA. VV., *Monuments et mémoires de la Foundation Eugène Piot*, t. 63, Académie des Inscriptions et Belles-Letres, París, 1980 (pp. 187 a 226); y AURIGEMMA, «Un *corpus* perduto?...», *op. cit.*, entre otros trabajos, así como el completo resumen de Sara Ragni para el *Dizionario Biografico degli Italiani,* Treccani, vol. 100, 2020 (disponible en https://www.treccani.it).

[824] ARCHIVO DE ZABÁLBURU (AZ), Caja 146, nº 1, *Carta de Pedro de Hoyo a Felipe II,* Aranjuez, 1 de febrero de 1561 (citada en ÍÑIGUEZ ALMECH, *Casas Reales...*, p. 181).

hidráulico Giovanni Battista Antonelli (natural de Gatteo, Emilia-Romagna), por ocuparse de estudiar el riego de las moreras en Coria y la compra en Hellín (Albacete), en 1564, de veinte onzas de simiente, a seis reales la onza, para las moreras que se plantarían en Coria y Abadía[825]. En los terrenos de su villa de placer también se plantaron estos árboles, e incluso se conserva todavía el topónimo «Las Moreras» para referirse indistintamente a la Huerta Vieja, al este de los antiguos jardines.

En agosto de 1567, cuando el duque ya se encontraba al frente de sus responsabilidades de gobierno en los Países Bajos, solicitaba a Francesco de Medici un jardinero de Florencia para Abadía, según consta en la carta de Gian Luigi Vitelli a Bartolomeo Concino, enviada desde Bruselas[826]. La necesidad de un jardinero demuestra que las obras de infraestructura ya habrían concluido y se podía iniciar el trazado y plantación de los jardines. Desconocemos si llegó hasta Abadía el profesional solicitado o si el duque, seducido por la jardinería de los Países Bajos donde residía, decidió contratar a un jardinero de aquellas tierras para el tal fin, quizá el mismo maestro flamenco que acompañó al *Pelegrino* en su visita de 1574. En el primer párrafo del IV libro de Villalba, su *Pelegrino* se despedía también de los «ortolanos, y artifises»[827] del lugar, pueba de que la obra no estaba concluida y su mantenimiento se confiaba a un equipo de profesionales, además del mencionado jardinero flamenco. De hecho, en ese mismo año de 1574 se documenta la intervención de otro fontanero, de nombre Cristóbal, que trabajaba en la llamada «fuente rústica» y otras piezas[828], pero cuya procedencia geográfica no se especifica.

---

[825] Ambas referencias en FITZ-JAMES STUART, *Discurso...*, pp. 63 y 148, respectivamente. Sin indicar localización, este mismo autor menciona el agradecimiento del duque al papa, a través del cardenal Pacheco, en carta del 17 de septiembre de 1571 escrita desde Bruselas, por «la merced tan grande que me ha hecho con el despacho para el riego de las moreras» (p. 50, nota) y la existencia en Coria de plantaciones de moreras y de «una presa y edificio para su riego y para molienda», según documento de agregaciones al mayorazgo, sin fecha (p. 104). El cultivo de moreras hay que relacionarlo con ciertos «moriscos recién convertidos, que criavan seda» (es decir, gusanos de seda) para el duque, según noticia de SANTA CRUZ, Fray Joseph de, *Crónica de la provincia de San Miguel...*, Madrid, 1671 (pp. 488-489). A mediados del siglo XVIII este cultivo se había reducido mucho en la localidad, hasta el punto de que se perdía la producción de hoja de los «pocos morales y moreras» existentes por no criarse ya gusanos, según consta en AGS, *Catastro del marqués de la Ensenada, Respuestas Generales, Abadía*, L. 135-139, 7 de enero de 1753, respuesta nº 13, fol. 357r-357v.

[826] ASF, Mediceo del Principato, leg. 640, fol. 60 (THE ARCHIVE PROJECT, MAP, Docld 22536), Bruselas, 30 de agosto de 1567 (citado por PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici...*, p. 80 y n. 148).

[827] VILLALVA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 147v (p. 271 en la ed. de 1886).

[828] PÉREZ DE TUDELA, «La III duquesa de Alba...», p. 333. En MUÑOZ-DELGADO, *La recepción de la Antigüedad...*, p. 383, se identifica esta fuente con la de Pegaso, aunque, según hemos expuesto, se trataría más bien de la Fuente de la Barca o de los Gigantes.

Las plantaciones y demás labores de jardinería estarían suficientemente adelantadas en 1569 como para que el duque deseara el retiro a sus estados extremeños, lejos de las obligaciones y sinsabores del gobierno en Flandes. Así cabe interpretar dos testimonios epistolares conocidos que abundan en esa misma idea: la carta de 1569 a su amigo Alfonso de Ulloa, en la que se despide con «Dios dé a vuestra merced la salud que puede y vámonos al Abadía y Coria»[829], y la de 1571 al placentino Luis de Ávila y Zúñiga, marqués de Mirabel y Comendador Mayor de Alcántara, en la que expresa el deseo de retirarse a su «Abadía [...] porque ya, señor, estoy de manera que me será mucho más agradable la compañía de los campos y árboles verdes, aunque no rían, que gobernar el mundo todo entero»[830].

Nuevos gastos se documentan en 1572: el pago de 15.633 maravedíes a un maestro azulejero de Talavera por fabricar 20.844 conchas vidriadas para las tazas de las fuentes de Abadía[831], cifra que permitiría cubrir unos 50 m² de superficie si las piezas se fabricaron a tamaño natural (de unos 25 cm² cada una). Al margen del documento, perdido como tantos otros y sólo conocido a través del duque de Berwick y de Alba, la única noticia sobre tales conchas la ofrece Lope cuando se ocupa de describir la Fuente de la Barca, aunque no se refiere a la taza, sino a las figuras de tritones que llevaba encima:

Las escamosas colas guarnecidas
de artificiosas conchas, que pegadas
en la carne parece estar nacidas,
sobre la fuerte barca van sentadas[832]

Pero el tipo de revestimiento a base de pequeñas piezas también permite relacionar este encargo con obras de albañilería como las puertas y capillas del paseo junto al río y con los órganos hidráulicos de la Plaza de la Música, que se estarían construyendo en esa fecha o poco antes. Sólo dos –quizá tres– de las aberturas fluviales

[829] *Vid.* FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, vol. II, p. 864.

[830] *Vid.* FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, vol. II, p. 1340. Si alguien podía comprender este deseo del duque, ese era el marqués de Mirabel, tan cercano Carlos V en la guerra de Alemania que probablemente fue quien propuso Yuste como lugar para su retiro. No se tiene constancia de ninguna villa creada por este importante miembro de la nobleza, pero sí de sus jardines urbanos en Plasencia (*vid.* apartado 5.7) y de su amistad con el arcediano Fabián de Monroy, propietario de la villa a orillas del río Jerte que estudiamos en este mismo apartado.

[831] FITZ-JAMES STUART, *Epistolario...*, vol. II, p. 28.

[832] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 217).

se completaban con una instalación de fontanería (la Capilla de las Uvas, con pavimento de teselas vidriadas, la puerta intermedia –aunque con dudas– y la Capilla de Plutón) y, por tanto, las conchas fabricadas en Talavera se destinarían a otras fuentes de parecidas características, como las cuatro estructuras dedicadas a la música que formaban un «teatro» (así lo nombra Villalba) frente a la Puerta del Reloj, cada una con su grupo escultórico y sus tazas para fuentes, semejantes a los órganos hidráulicos de Villa d'Este (figs. 536-537), a los diseños del Nigrone en Nápoles (fig. 538) o al diseño anónimo mantuano de la fig. 539, aunque por su disposición en probable semicírculo recuerdan a los nichos de piedra que sirven de remate al Jardín Grande de Caprarola, no obstante posteriores a los de Abadía en más de una década (figs. 540-541). En palabras de Lope,

Muestranse en una plaza descubierta
quatro edificios en las quatro esquinas,
y en medio dellas la tercera puerta
cubierta de labores peregrinas.
[...]
agua vierten los quatro en copia tanta,
que el son que hace, es lo que allí se canta[833]



Figs. 536, 537 y 538. Modelos itálicos en relación con las obras de Abadía. Izquierda: Fontana della Civetta en la Villa d'Este de Tivoli, según grabado de Dominique Barrière (incluido en *Nuova racolta di fontane che si vedono nell 'alma città di Roma Tivoli e Frascati.* Roma, 1619-1623, tomado de https://www.calcografica.it). Centro: la misma fuente en su estado actual (foto de Karelj, 2011, Wikimedia Commons). Derecha: diseño de G. A. Nigrone para un órgano hidráulico con el mismo tema (BNN, *Vari disegni*, BNN, Ms. G-59-60, 1585-1607).

[833] *Ibidem*, p. 225.



Figs. 539, 540 y 541. Modelos itálicos en relación con las obras de Abadía. Derecha: diseño anónimo para fuente de hornacina en Mantua, fechado en 1525, aunque probablemente posterior en varias décadas (Harvard Museum / Fogg Museum). Centro: teatro con cuatro fuentes de hornacina y efecto de eco al final del eje del Jardín Alto de Caprarola, ca, 1586 (imagen tomada de https://www.bomarzo.net). Derecha: el mismo teatro en exedra representado por Giuseppe Vasi en su planta de 1745 (Istituto Centrale per la Grafica, https://www.calcografia.it; el color sepia es nuestro).

La presencia de este tipo de artificios de fontanería en forma de arquitecturas revestidas, tan común en otros jardines manieristas, la confirma Ponz para los de Abadía al señalar que «Las labores de los nichos son a la mosayca, de piedrecillas. Cada uno de los nichos era antes un órgano hidráulico»[834], descripción que ha guiado la reciente hipótesis virtual de Muñoz-Delgado de la Mata, que consideramos acertada en los alzados, pero no en su disposción planimétrica junto a la Puerta del Reloj (figs. 542 a 544).

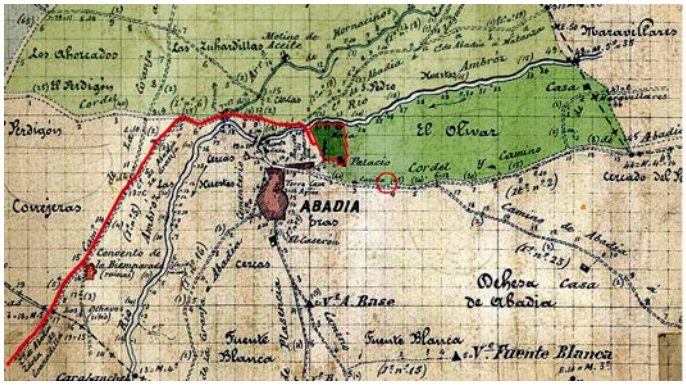


Figs. 542, 543 y 544. Órganos hidráulicos de la Plaza de la Música, dedicados a Aristeo, Pan, Apolo y Orfeo, respectivamente (hipótesis gráficas de Muñoz-Delgado, 2019).

La visita del *Pelegrino* de Villalba se produjo, como vimos, en la primavera de 1574, y para entonces los jardines y huertas ducales ya se mostraban orgullosamente como un ejemplar elaborado, comparable a los de Flandes e Italia y a los que promovía Felipe II desde la década anterior (nuestra interpretación del recorrido del *Pelegrino* en figs. 545-546). El texto de Villalba tiene el interés de mostrar la obra en un punto muy

834 PONZ PIQUER, *El viage de España...*, t. VIII, pp. 18 a 29 (p. 26). En otra parte de su «Descripción del Abadía...», al referirse a la Fuente de la Barca, Lope escribe algo similar: «En medio deste quadro está una barca / de pequeñuelas piedras guarnecida» (VEGA Y CARPIO, ed. de Pedraza Jiménez, p. 213).

avanzado de su proceso constructivo, con la mayor parte de los elementos de fábrica y de fontanería terminados y el trazado de cuadros ya consolidado y florido, datos que se ven confirmados en la escasa documentación que conocemos. Entre las ausencias, compartidas con la descripción de Lope, está su silencio sobre el Jardín Alto y sobre el palacio, prueba de que Villalba ni siquiera pisó en ellos; de hecho, el recorrido desde el convento de la Bien Parada hasta Abadía, siguiendo el cordel ganadero, obligaba a vadear dos cursos de agua (el arroyo Hornacinos y el propio río Ambroz, dado que el puente de piedra aún no se había construido) y conducía directo hasta la portada oeste del recinto, donde, según se puede deducir de su relato, sería recibido por el maestro flamenco que se ocupaba del lugar[835].



Figs. 545 y 546. Itinerario de Bartolomé de Villalba. Izquierda: recorrido entre el convento de la Bien Parada (ángulo inferior izquierdo) y el Jardín y Huerta de Abadía (centro) tras vadear el arroyo Hornacinos y el río Ambroz; la Puerta del Olivar se indica con un círculo en rojo (elaboración propia sobre la minuta cartográfica de 1902). Derecha: recorrido de Villalba dentro de la propiedad ducal (indicación sobre plano de elaboración propia, hipótesis gráfica de 2019).

En aquella primavera de 1574 no podían considerarse concluidas todas las intervenciones previstas, pues dicho maestro aseguraba que «aún lo más esencial queda por ver, y lo más principal por acabar». A pesar de ello, lo que podía contemplarse «estaba muy extrañamente bien aseado, con muchas calles de murta y arrayan, sus mesas de naranjos y de jardinería tan delicadissimamente hechas», incluyendo formas recortadas en los setos mediante viejas técnicas de tonsura vegetal (arte topiario) que recuerdan el repertorio diverso de los jardines cuatrocentistas de Toscana, como aquel de Giovanni Rucellai en Quaracchi descrito por su propietario o, mucho más próximos en el tiempo y la distancia, los ejemplos de Benavente o la Casa de Campo de Madrid: no faltaban en el jardín de Abadía multitud de figuras y

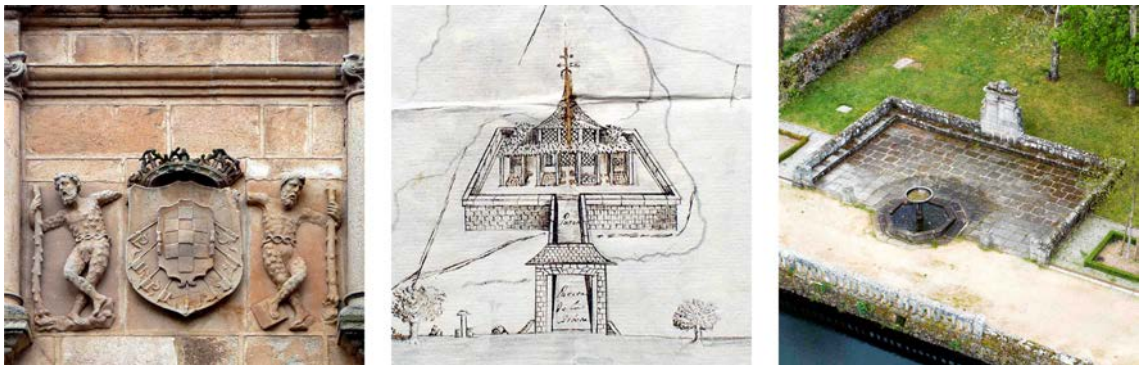
[835] No compartimos la opinión de Muñoz-Delgado acerca del acceso de Villalba por la Puerta del Olivar o de La Corona, pues no coincide con el trayecto explicitado en el texto (se trata justamente de la parte opuesta y más apartada); además, la Puerta de la Corona lleva una fecha treinta años posterior a la visita de Villalba.

> *... las mesmas yervas parese que produzian los personajes y bultos que dellas avia echos de muchas maneras, mochuelos gavilanes chiecas* (sic) *ruyseñores, osos, tigres leones, unicornios, cavallos, damas, ninphas, armas escudos, ballestas, y otras mil maneras de ynbensiones apasibles y deleytosas a la vista*[836]

Continuando el recorrido del *Pelegrino*, lo siguiente que se ofreció a su admiración fue la Fuente de los Planetas, que descubre «en medio de la huerta» y describe como un artificio de mucha altura en el que destacaban numerosos personajes de escultura exenta (incluidos el duque y la duquesa), aquellos «suntuosissimos bultos» de lograda anatomía que soltaban agua por gran cantidad de surtidores, sin una palabra sobre la forma y composición arquitectónica del ingenio. Más adelante describe otra fuente de gran tamaño dentro de un lago o estanque en la que se mostraba una montaña llena de sabandijas que portaban sobre sus hombros diez gigantes o salvajes con sus mazas, personajes que se repiten en toda la heráldica de la época, con varios ejemplares tenantes flanqueando escudos del propio duque de Alba en Salamanca y en su villa solariega (dos de ellos en fig. 547), pero que en Abadía pudieran ser tritones, de acuerdo con lo que describiría Lope pocos años después; además, menciona una «jigantona» que hería a los porteadores con una saeta y a su vez era herida por un «Cupidillo» (la Venus y el Cupido que menciona Lope, aún sin la presencia del Neptuno). El paseo le llevó hasta un espacio cuadrangular «en el medio del jardin con sus calles que salen a todas las quatro partes» y cercado por una estructura de carpintería enramada de naranjos y jazmines, ornada con nichos o tabernáculos que alojaban hasta veinticuatro bustos de personajes romanos (seis por lado dispuestos de tres en tres, suponemos), cuya función explicita Villalba: «la qual plasa tiene lugar para poner muchas sillas y muestra ser cenador»[837], lo que la convierte en el mejor lugar para la actividad de la academia literaria que tenía por sede aquel sitio de placer, y sería semejante a otros cenadores de su tiempo, ya enteramente de carpintería o combinando obra de fábrica con estructura lígnea y paneles de celosía, como se documentan –entre otros muchos ejemplos coetáneos– en la isla del estanque grande de La Fresneda (fig. 548) o en El Bosque y la Heredad de los Picozos, ambos de Béjar (30 km al norte de Abadía), uno de ellos sólo conservado en su parte labrada en piedra (fig. 549). Nuestra hipótesis sobre la plaza-cenador de Abadía en fig. 550.

[836] VILLALBA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 143rv (p. 263 en la ed. de 1886).

[837] *Ibidem*, fol. 144v (p. 265 en la ed. de 1886). La de Villalba es la única referencia a este cenador, ignorado por Lope y Ponz en sus respectivas descripciones posteriores.



Figs. 547, 548 y 549. Izquierda: escudo del linaje Álvarez de Toledo, flanqueado por tenantes salvajes armados con sendas mazas, en el convento de Santa Isabel de Alba de Tormes, anterior a 1546 (foto de José Muñoz Domínguez, 2010). Centro: cenador de carpintería en el estanque de la isla de La Fresneda, *ca.* 1587, en un dibujo anónimo de *ca.* 1671-1671(gentileza de Ramírez Altozano). Derecha: «cenador nuevo» de sillería en El Bosque de Béjar, anterior a 1577 (foto de Tomás Muñoz Domínguez desde *drone*, 2018).

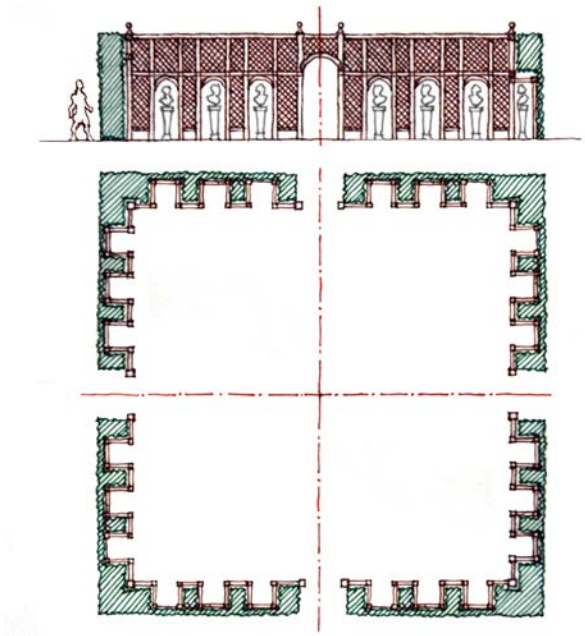


Fig. 550. Hipótesis sobre la plaza-cenador del jardín de Abadía, anterior a 1574, interpretada como estructura de madera de forma cuadrada con accesos en los cuatro frentes y veinticuatro nichos de carpintería para otros tantos bustos de emperadores, envuelto en alto seto de naranjos y jazmines (croquis de elaboración propia, 2024).

Después de caminar por calles «cubiertas de cidras, limones» y de maravillarse ante la diversidad de plantas de «las eras del huerto», muchas de ellas «traidas de Flandes y Alemania, y de los remotos confines de la tierra», a través de «una carrera ancha y grande» llegó el *Pelegrino* hasta el paseadero junto al río, donde vio las «seis ventanas ó puertas» que ya son pura ruina, aunque sólo describe la «Fuente de las Uvas», el «teatro» formado por cuatro nichos dispuestos en círculo, o quizá en semicírculo, y sus figuras mitológicas relacionadas con la música (en torno a la Puerta del Reloj, según Lope), seguido de la portada que Jiménez y Pinto nombraron Capilla

de Plutón, y que Villalba muestra como una arcada «con muchas figuras poeticas, con sus palmas y datiles». Puesto que indica que eran seis las puertas, también hay que dar por construidas las cuatro que no describe: la Puerta Dórica, la Puerta del Reloj (no obstante relacionada con la Plaza de la Música), la Puerta de Cleopatra y la Puerta de la Guerra[838].

En resumen, Villalba aporta información valiosa sobre los cuadros y calles del Jardín Bajo y la Huerta con su diversidad de especies; sobre dos fuentes monumentales (la de los Planetas y la de los Gigantes, o Fuente de la Barca), aunque sin mencionar las menores de bronce; el amplio cenador con sus veinticuatro bustos de emperadores; las seis puertas y capillas junto al río (principalmente las dos situadas en los extremos, que son las descritas); la calle larga y ancha frente a la Capilla de Plutón; y las arcadas en forma de «teatro» de la Plaza de la Música, una relación inferior en número y con diferencias respecto de la descripción poética de Lope o de la versión más objetiva de Ponz que pueden explicarse por «no estar aun acabado» aquél jardín en 1574.

Nueve meses después de la visita de Villalba, a principios de febrero de 1575, el cura beneficiado de la parroquial de Abadía reunía a dos vecinos del lugar para dar cumplimiento al cuestionario de las *Relaciones topográficas* ordenado por Felipe II. En la séptima respuesta se describe someramente el conjunto ducal en términos que coinciden con lo que poco antes había admirado el *Pelegrino* y se añade información sobre otras partes de la propiedad:

> *Tiene* [en] *este lugar el excelentisimo duque de Alba una casa y palacios del canpo que cae sobre un jardin grande muy abentagado* (sic, por aventajado) *con muchas fuentes de agua de dibersas labores e traças. Entra en el jardin una grandisima regadera de agua que sale de un rio que esta junto al dicho lugar que llaman Anbroz la qual regadera biene junto al lugar y ay dos o tres molinos de pan donde ay las moliendas y ay en la dicha regadera dos molinos de azeyte. Y de otra parte de la dicha casa de canpo y palacio esta otra huerta que llaman la huerta vieja muy bien labrada y a las espaldas esta un muy grande olivar con grandisimo numero de olivas y moreras todo en un cercado. Por medio de todo ello biene la regadera de aguas.*[839]

[838] Utilizamos convencionalmente los nombres con los que Jiménez Martín y Pinto Puerto bautizaron aquellas obras en tanto se desconozca su denominación original. En cuanto a la descripción de Villalba, en la parte que dedica a las puertas y capillas sobre el río no coincide el orden del recorrido con el del texto, pues comienza su exposición con la Fuente o Capilla de las Uvas cuando en realidad accedió al paseo por la parte opuesta, frente a la Capilla de Plutón, a la que daba acceso la «carrera ancha y grande» que Lope describe en términos hiperbólicos como una «una calle, que cubierta / del árbol verde, que Castilla estima, / fatigara al caballo de más brío».

[839] RBEE, *Relaciones topográficas...*, fol. 10v.

Queda claro que parte de las moreras plantadas en 1561-1564 se introdujeron en el terreno que hoy ocupa en exclusiva el olivar (fig. 551), resuelto el sistema de riego mediante la acequia derivada del Ambroz que también permitiría abastecer los jardines y huertas, las fuentes y el molino-almazara propio, uno de los ingenios mencionados en las *Relaciones*. En definitiva, un ejemplo mixto entre villa de recreo y finca productiva igual que otros de su tiempo, algunos tan notables como la villa medicea de Castello o las villas palladianas de la Terraferma en torno a Venecia.



Fig. 551. Palacio y jardines de Abadía. Aspecto actual del Olivar del Duque, originalmente una plantación mixta de olivos y moreras (foto de José Muñoz Domínguez, 2002).

El anhelo del duque por lograr su retiro en el campo pudo verlo cumplido en los últimos años de su vida, cuando la campaña de Portugal le permitía algún disfrute en retaguardia, estando tan cerca de la raya hispano-lusa sus estados de Coria, Granada y Abadía, como se advierte en una carta de mayo de 1581:

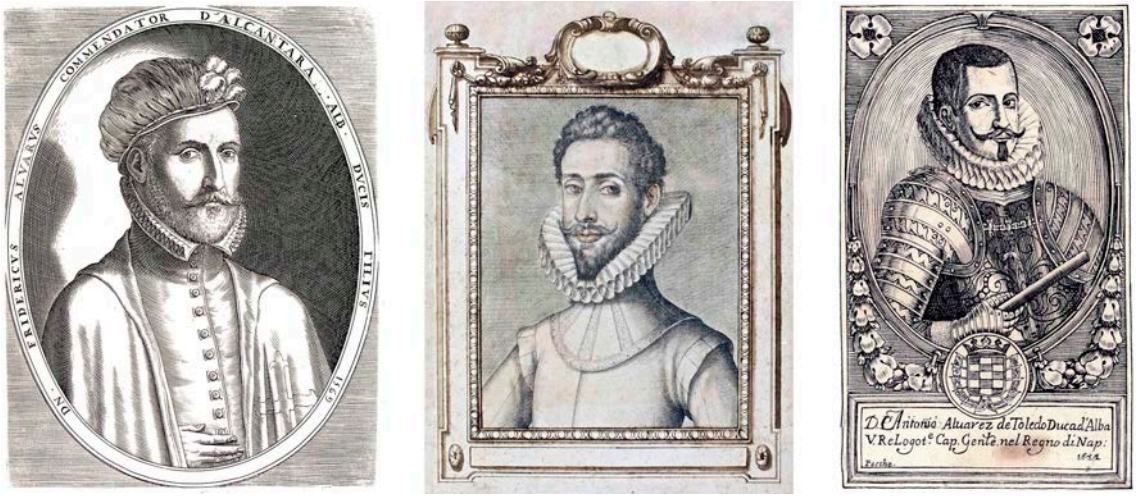
> *El duque, mi señor, suplica á vuestra merced mande que el ordinario lleve ese pliego para mi señora y que le deje pasar por la Eliseda* (¿la Aliseda?) *con órden que desde allí despachen un peon á Coria, y si no hallare allí á Su Excelencia, que pase al Abadía donde ha de tener la fiesta del Corpus, y de lo que en esto vuestra merced ordenare, mandará avisar al duque.*[840]

Sería una de las últimas estancias del comitente en su villa de placer, pues el 11 de diciembre de 1582, tras la definitiva campaña de la guerra con Portugal, fallecía don Fernando en la ciudad de Tomar, cerca de Lisboa.

[840] AA. VV., «Continuación de la correspondencia del duque de Alba con Felipe II y otros personajes sobre la conquista de Portugal en 1580 y 1581», en AA. VV., *Colección de documentos inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, t. XXXV, Madrid, 1859 (copia de carta autógrafa de Gerónimo de Arceo, secretario del duque, al secretario real Gabriel de Zayas, Lisboa, 24 de mayo de 1581, p. 259).

La etapa ducal de Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont (1583-1639)

Ya fallecidos el III y IV duque, este último sin aportaciones reseñables (fig. 552), la siguiente referencia conocida es el elogio de Luis Zapata de Chaves de 1591, cuando aseguraba enfático: «La mejor huerta, la de la Badia del duque de Alva» [841], seguramente por haber alcanzado su plenitud en cuadros, flores y frutos, pero también con todas sus obras de fábrica, fuentes, puertas y capillas construidas, a excepción de algunos elementos añadidos después. Así es como la conoció el joven Lope de Vega (retrato coetáneo en fig. 553), cuya descripción data de esa misma fecha o del año siguiente, es decir, escrita sólo diecisiete años después de la visita de Villalba, aunque con otro titular en el ducado: Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont (fig. 554), V duque de Alba por fallecimiento de su tío y brevísimo IV duque, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez, en 1583.



Figs. 552, 553 y 554. Izquierda: retrato del IV duque de Alba como maestre de Alcántara, 1569 (grabado de Frans Hogenberg, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. nº 14077). Centro: retrato de Lope de Vega en la época de su estancia en Abadía *ca.* 1591-1592 (*Libro de descripción de verdaderos retratos...* de Francisco Pacheco, *ca.* 1599-1637, disponible en el sitio web bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com). Derecha: retrato del V duque de Alba como virrey (imagen tomada del *Teatro eroico, e politico de governi de' vicere del Regno di Napoli...* de Domenico Antonio Parrino, t. I, Nápoles, 1692, disponible en la BNE / BDH).

A pesar de su carácter poético y culterano, a veces confuso, la descripción de Lope responde a lo que en su mismo título promete, incluso si el autor introdujo alguna imagen idealizada imposible de verificar, y consideramos que se puede tomar como testimonio fidedigno para la mayor parte del conjunto de recreo (nuestra hipótesis sobre el recorrido de Lope se muestra en la fig. 555).

[841] ZAPATA DE CHAVES, *Miscelánea...*, p. 57.

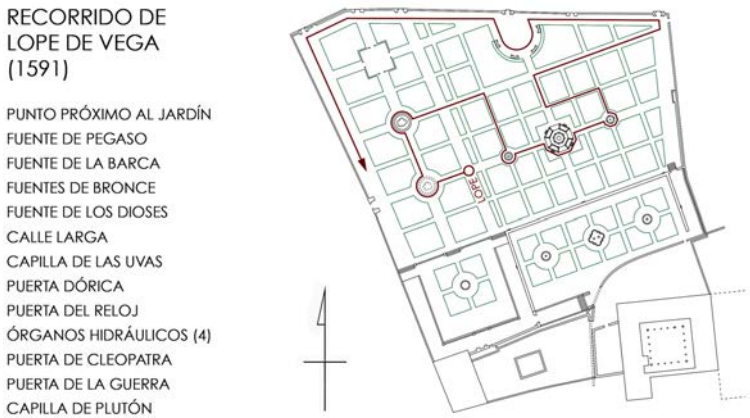


Fig. 555. Recorrido de Lope de Vega en el jardín de Abadía (indicación sobre plano de elaboración propia, hipótesis gráfica de 2019).

Después de ofrecer una visión global del jardín como microcosmos ordenado en cuadros y calles, de advertir sobre la valiosa presencia del naranjo («el árbol que Castilla no consiente / por las escarchas del hibierno helado»)[842] y de mostrar la gran diversidad floral que lo adornaba, inicia su recorrido en el cuadro o plaza donde se encontraba una fuente que identifica con el Monte Parnaso, no mencionada por Villalba, y que describe como montículo rústico poblado de criaturas en cuya cima se alzaba Pegaso haciendo brotar la fuente de las Musas a golpe de pezuña, tema recurrente de tantos jardines coetáneos: Villa d'Este en Tivoli (1550-1572), el Sacro Bosco de Bomarzo (1553-1585), Villa Lante en Bagnaia (1566-1587), según mostramos en las figuras 556 a 558, o la villa medicea de Pratolino (1569-1580).



Figs. 556, 557 y 558. Tres fuentes con el tema de Pegaso haciendo brotar la del Parnaso en otros tantos jardines del Cinquecento. Izquierda: Villa d'Este en Tivoli (foto de Fczarnowski, 2014, Wikimedia Commons). Centro: Sacro Bosco de Bomarzo (foto de Alesio Damato, 2008, Wikimedia Commons). Derecha: Villa Lante en Bagnaia (foto de Lujba Brank, 2014, Wikimedia Commons).

[842] Lo que entraría en contradicción con el riesgo de heladas tempranas en septiembre, advertido por el fontanero Forlano en 1561.

Ya hemos argumentado acerca del error de interpretación de Lope (y con él, de todos cuantos han seguido su descripción para estudiar los jardines de Abadía), así como de la estrecha relación iconográfica de esta obra de fontanería con el diseño de Jacopo Zucchi, en el que se reconocen bien todos los elementos enumerados en el texto lopesco y el aspecto general que pudo tener la fuente, dedicada al nacimiento de Pegaso y el coral. Por la evidente relación del presunto Parnaso con los poetas y las Musas, pero también por interés propio, Lope identifica en esta obra un supuesto homenaje a Garcilaso, amigo personal del III duque de Alba, con ecos de jardín funerario:

Que el intento mayor del gran Fernando,
por quien su fama censo al tiempo niega,
fue hacer este Parnasso, fabricando
sepulcro a Garcilasso de la Vega.[843]

El cuadro siguiente, enfrentado a la montaña y Fuente de Pegaso, incluía otra montaña rústica de menor altura llevada a hombros de dioses colosales sobre una barca ocupada por otros personajes. Sus características coinciden en buena parte con las de la Fuente de los Gigantes descrita por Villalba, pero los tenantes son ahora ocho en vez de diez y de carácter marino (cuatro sostienen la barca y otros tantos el «gran peñasco de elevada copa», todos con sus bastones-surtidor[844]); a la figura femenina de proa –una Venus con Cupido que el *Pelegrino* quiso «jigantona»– añade Lope un Neptuno que «Con su tridente rige la alta popa». El entorno de la fuente se definía como plaza circular mediante un seto y se ornaba con numerosos mármoles, bustos de personajes de la antigua Roma cuyo elenco podría alcanzar el número de veinticuatro, posiblemente los mismos que viera el *Pelegrino* en otra parte del jardín (el cenador de carpintería) si estos retratos de los posibles veinte «césares famosos»[845] más Nerón,

[843] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 211). De acuerdo con Sánchez Jiménez, se advierte una motivación vindicativa de Lope como nuevo Garcilaso, ambos *Vegas* al servicio de casi sucesivos duques de Alba (*vid.* SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Lope de Vega en los jardines...», p. 279).

[844] Las diferencias entre Villalba y Lope posiblemente se deben al criterio seguido en el recuento, pues el primero mencionaba a una «jigantona» que el segundo identificaba aparte como Venus, de modo que la suma de ocho gigantes más Neptuno y la «jigantona» Venus harían el número de diez para ambas descripciones.

[845] La lista de tales césares, además de Cayo Julio César y del mencionado Nerón, podría incluir a Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Galba, Vespasiano, Tito, Domiciano, Nerva, Trajano, Adriano, Antonino Pío, Marco Aurelio, Lucio Vero, Cómodo, Septimio Severo, Diocleciano, Constantino I y Teodosio I, veintiuno en total, que junto con otros personajes antiguos, habituales en este tipo de elencos como Cleopatra, Julia y Cicerón sumarían veinticuatro.

Cleopatra, Julia y Cicerón hubieran sido instalados en esta plaza por efecto de alguna reforma realizada entre 1574 y 1591-1592, gracias a su fácil manejo como piezas muebles, y de nuevo trasladados hasta la Fuente de Higea en el Jardín Alto, donde los vio Ponz. Uno de estos bustos podría ser el que se conserva en el primer rellano de la escalera del palacio (fig. 559), aunque se debe tener en cuenta su versión en relieve, conservados en el corredor alto del patio y con idéntico repertorio (figs. 560 a 569).



Figs. 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568 y 569. Retratos de personajes de la Antigüedad clásica o del primer Renacimiento conservados en Abadía. Arriba, izquierda: busto de mármol situado en el hueco de la escalera del palacio (imagen tomada de Muñoz.Delgado de la Mata, p. 331). Centro: tondo en relieve con la figura de un personaje romano (tomado de la AA. VV., *Felipe II, el rey íntimo*, 1988). Derecha: tondo en relieve con la posible figura de Galba (tomado de la revista *Periferia*, 1984). El resto de imágenes proceden del sitio web https://enelarandel.blogspot.com.

La diversidad iconográfica del conjunto ducal no es extraña a otros jardines manieristas: tritones que portan el arrecife de un Neptuno triunfante en el estanque alto del Boboli de Florencia[846] (fig. 570); fuentes en forma de barca, como la de la Rometta de Villa d'Este en Tivoli, representación simbólica de la Isla Tiberina (fig. 571); la presencia, en efigie, de grandes protagonistas de aquella venerada Antigüedad, como los bustos de varios emperadores en el mismo jardín del Boboli (fig. 572) o en la villa napolitana de Luis de Toledo, entre otros casos. Lo verdaderamente singular en Abadía es la intención de reunir en un solo conjunto de poco más de 20.000 m² lo que se puede hallar disperso en varios jardines de su época, mucho más extensos.



Figs. 570, 571 y 572. Fuentes y esculturas en jardines manieristas italianos. Izquierda: Fuente de Neptuno sobre su arrecife sostenido por tritones y nereidas, obra de Stoldo Lorenzi *ca.* 1565-1568, jardín del Boboli (foto de Sailko, 2007). Centro: barca en el conjunto hidráulico de la Rometta, Villa d'Este, Tivoli, obra de Pirro Ligorio y Curzio Maccarone *ca.* 1568-1570 (foto de Miguel Hermoso, 2012). Derecha: busto anónimo de Adriano en el jardín del Boboli (foto de Sailko, 2007). Las tres imágenes disponibles en Wikimedia Commons.

No quedaría muy lejos el siguiente recinto, descrito por Lope en el centro de la Huerta («en medio destos quadros sumtuosos»), presidido por otra fuente que nombra «de los Dioses» al exhibir numerosas representaciones divinas del mundo romano antiguo, talladas en mármol blanco («estatuas [que] el marfil afrentan»), y de carácter más arquitectónico e ingenieril que las otras, pues «amenaza / aquellos edificios y Colossos, / que del grande Archimedes fueron traza». La describe dentro de una «ancha plaza» cuadrangular con árboles de hojas siempre verdes (¿un selvático de laurel, ciprés, naranjo?) y, sin apenas indicar su forma, describe con detalle sus figuras: cuatro dioses marinos que por sus jarras vierten agua sobre una pila (más bien se trataría de la representación de cuatro ríos, como se ve en la Fontana Pretoria y es común en otras fuentes manieristas) y que podrían situarse en la parte central de las cuatro porciones de la pila baja separados por tramos de escaleras, y otros cuatro (*sic*) coronados con guirnaldas de frutas en torno a una columna central para sustentar la

[846] Una fuente casi idéntica a la de Abadía se encuentra en la villa Visconti Borromeo Litta en Lainate, con una barca en forma de concha sustentada por cuatro tritones y ocupada por Neptuno, Venus y Cupido, aunque se trata de una obra barroca de Donato Carabelli realizada en la segunda mitad del siglo XVIII.

primera taza, en la que se exhibían las armas del linaje Álvarez de Toledo «por todas quatro partes». En la base del conjunto, dispuestos en número de dieciséis y flanqueando a las divinidades fluviales, se situaban los «Nume[ne]s de los orbes estrellados» y sus consortes: Júpiter, Juno y Palas (es decir, Minerva, formando en conjunto la llamada Tríada Capitolina); Baco y Neptuno; Delo (Apolo) asaeteando a Pitón (la serpiente custodia del Parnaso); Venus y Cupido; Pomona y «Cothurno» (*sic*, ¿por Vertuno / Vertumno?[847]); Saturno y Ceres (confundida con la imagen de la duquesa por Villalba); el propio duque don Fernando sentado y espada en mano, muy cerca de Jano y Marte como referencias a la paz y a la guerra; finalmente, Mercurio y las alegorías de la Verdad y la Mentira. Las semejanzas con la descripción del *Pelegrino* y la posterior de Ponz son tan evidentes como algunas pequeñas diferencias, pues el número de esculturas situadas en los pedestales es parecido y pueden ser distribuidas en los tramos de escaleras, según describe Ponz, aunque este último echaba en falta una figura (supuestamente hecha pedazos) que podría ser la de Baco, extraño remate para una fuente con dioses olímpicos de mayor categoría (pero idéntico al de la Fontana Pretoria de Palermo), que Lope sitúa en la parte baja de aquella «fabrica famosa» y no en la taza superior, donde en cambio lo describe Ponz. Por otra parte, el académico omite toda referencia a las alegorías fluviales y a los reconocibles dioses descritos por Lope, algo impensable si todavía formaban parte de la fuente durante su visita. Tampoco hay coincidencia en el cuerpo central de la fuente, la columna con cuatro dioses que difiere de la superposición de tazas sostenidas por grupos de tres figuras, descrita por Ponz y perfectamente reconocible en los restos de esculturas conservadas; tal diferencia podría explicarse por el hecho de que la fuente estaba inacabada o era sometida a una adaptación, de forma que no habría cuatro dioses en el centro, sino las tres figuras conocidas sosteniendo la primera taza con motivos heráldicos, pero faltaba por asentar sobre ella las otras dos y los correspondientes grupos tenantes (se conserva el de la penúltima taza, fig. 519 anterior), según los muestra Ponz y se confirma en la Fontana Pretoria de Palermo, construida bajo parecidos patrones. En las figuras 573-576 ofrecemos una hipótesis gráfica de la gran fuente de Abadía, de algunas de sus piezas y de la iconografía y disposición de sus esculturas.

[847] Pedraza Jiménez considera razonable esa posibilidad en su edición de las *Rimas* de Lope, p. 219, amparado en la corrección manuscrita sobre el texto del que parte su edición («Vertuno» por «Cothurno»). Desde luego, cuesta imaginar a la diosa de los huertos y los jardines, pareja de Vertumno, alzada sobre unos incongruentes coturnos de comedia. Recordemos, por otra parte, que Vertumno también figuraba en la gran fuente de Camilliani labrada para Luis de Toledo.

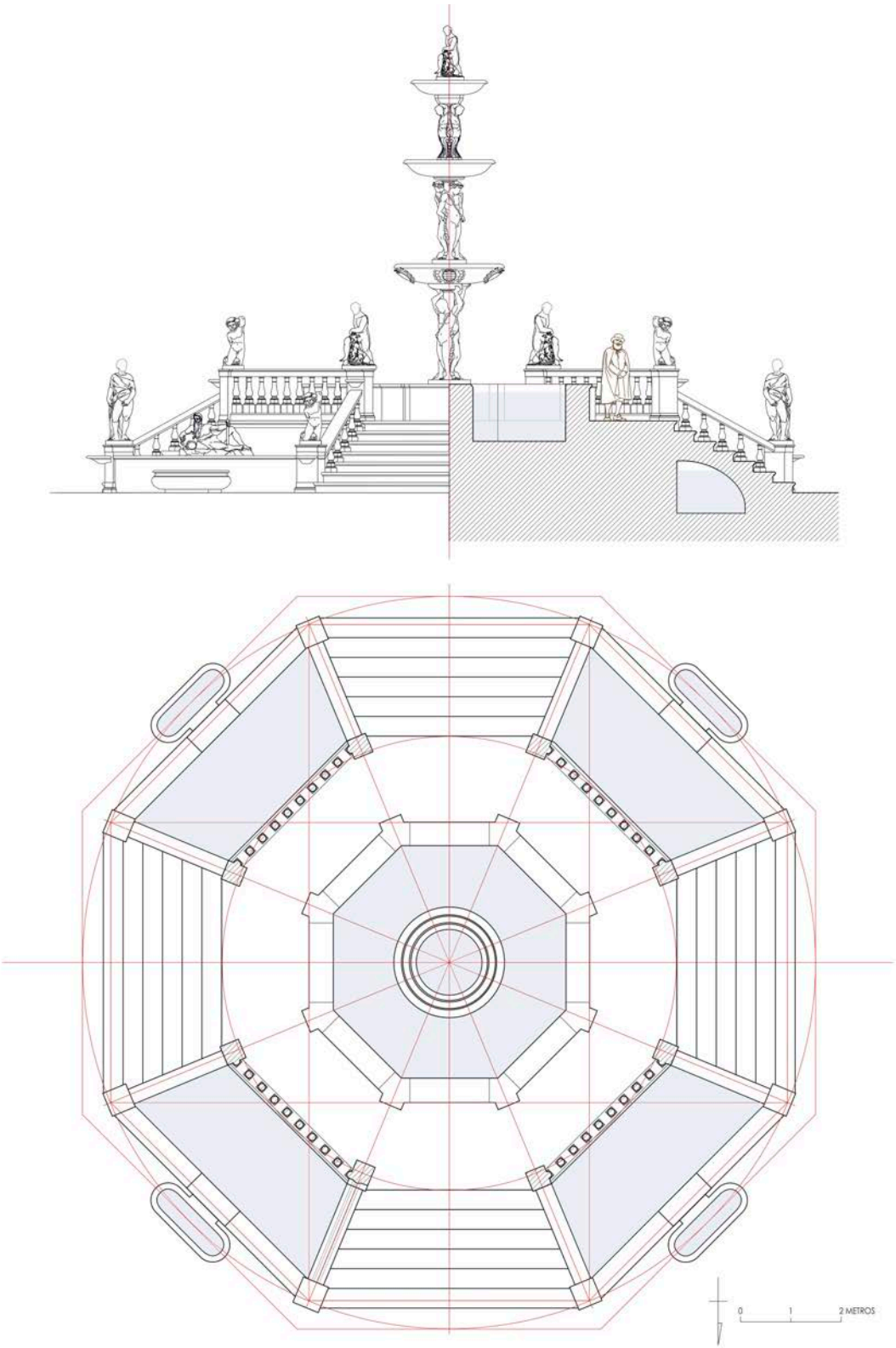
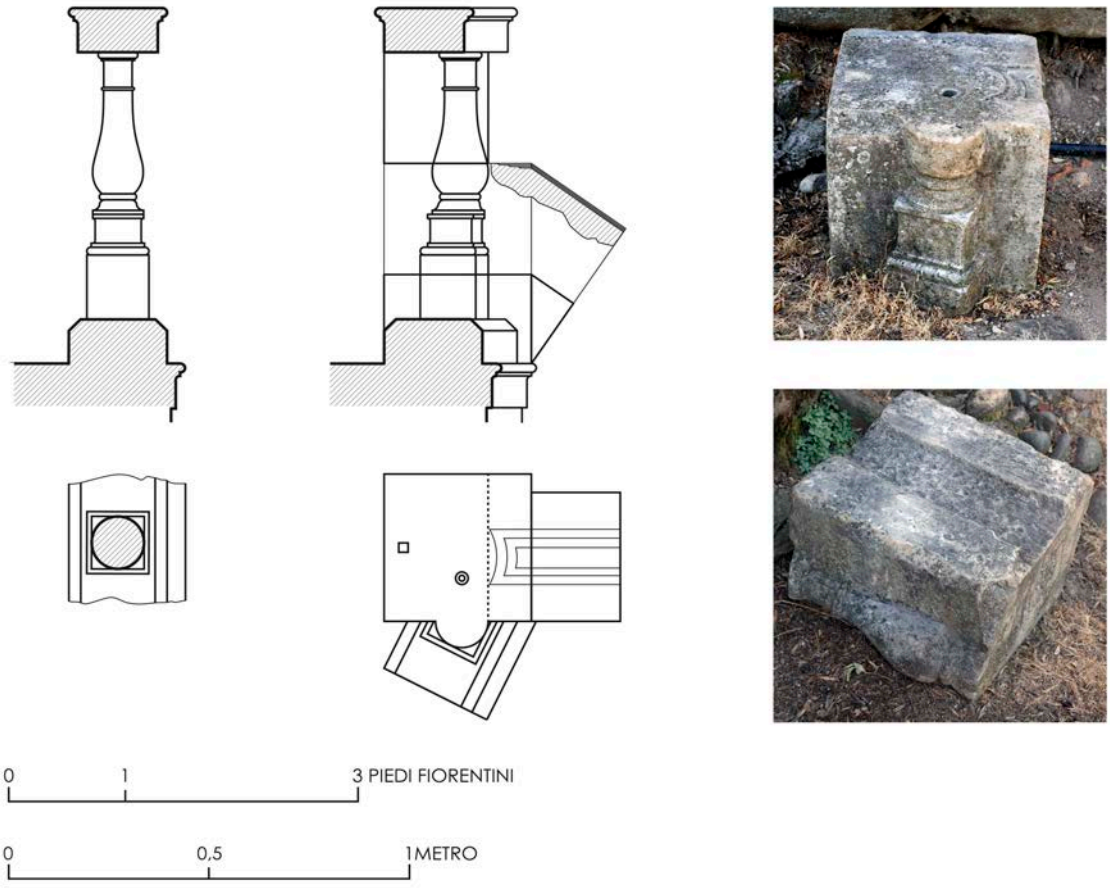


Fig. 573. Fuente de los Dioses (Fuente Grande, Fuente de los Planetas). Hipótesis gráfica realizada a partir de las descripciones históricas y de los restos conservados (elaboración propia, 2024).



Figs. 574 y 575. Fuente de los Dioses (Fuente Grande, Fuente de los Planetas). Izquierda: restitución en planta y alzado de varias piezas relacionadas, correspondientes al ángulo de la balaustrada con uno de los tramos de escalera. Derecha: fotografías de dos de las piezas representadas en la imagen anterior, actualmente abandonadas junto al palacio (elaboración propia, 2019).

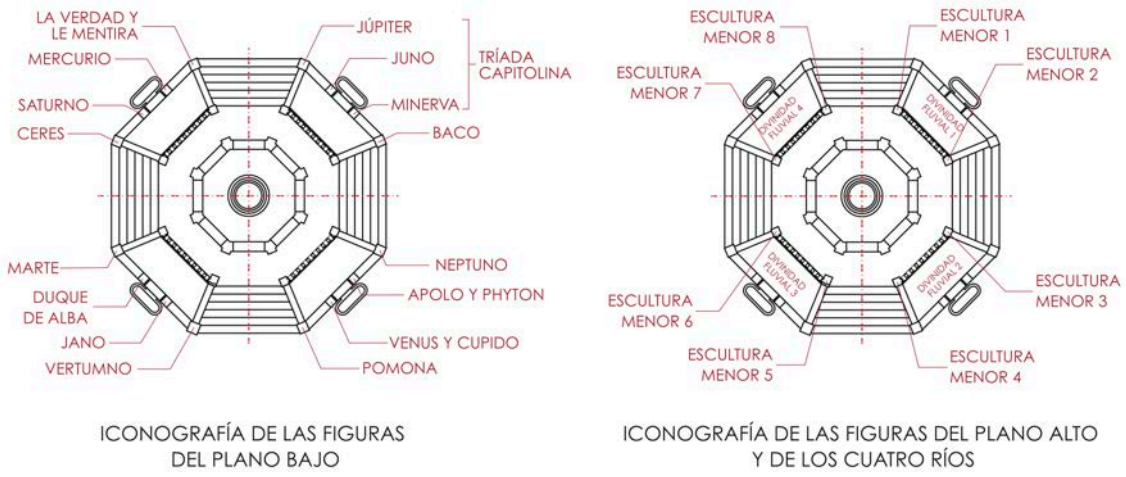


Fig. 576. Fuente de los Dioses (Fuente Grande, Fuente de los Planetas). Interpretación iconográfica de acuerdo con la descripción de Lope de Vega, 1591-1592, y otras (elaboración propia, 2024).

Después, Lope se acerca a la calle paralela al río y describe minuciosamente sus «puertas de labor artificioso / por iguales espacios divididas». Como los demás autores, comienza por la Capilla de las Uvas, en la que identifica dos fuentes sustentadas por ninfas (en realidad son telamones) y la trampa acuática plagada de surtidores de burlas bajo su bóveda, en cuyos nichos interiores reconoce las figuras de Adonis y Triptolemo (Boscán y el Cancerbero en Villalba) junto con los ángeles o erotes sobre el arco y el retrato antiguo del remate superior (figs. 426 a 437 anteriores); muy brevemente se refiere a la puerta siguiente, donde se guardaba el estilo dórico (de ahí el nombre adoptado por Jiménez Martín y Pinto Puerto, figs. 438 a 448 anteriores); la tercera puerta con su reloj de sol frente a los cuatro órganos hidráulicos puestos probablemente en semicírculo[848] (figs. 449 a 460 anteriores y 577 a 580), adornados con formas de animales e inscripción o tarjeta en cada uno, dedicados a Pan, Apolo, Orfeo y Aristeo con sus correspondientes atributos musicales (e identificación similar en los testimonios de todos los autores); superado el meridiano de esta plaza, menciona de pasada una puerta rústica con un busto femenino por remate (la Puerta de Cleopatra, figs. 461 a 467 anteriores) y otra más ornada y «Romana» con una alegoría de asunto bélico (o Puerta de la Guerra, figs. 468 a 473 anteriores) para concluir, frente a una larga calle cubierta «del árbol verde que Castilla estima» (¿naranjos, álamos?), en la sexta y última hornacina (la Capilla de Plutón, figs. 474 a 488 anteriores), dotada de fuente y presidida por dos faunos[849], en cuyos nichos interiores se hallaban las figuras de un sátiro y el dios Plutón con el Cancerbero[850] y la Hidra de Lerna a sus pies (referencias evidentes a dos de los trabajos de Hércules), más un retrato romano en la parte superior que podría ser el propio héroe de origen griego.

[848] Villalba describe genéricamente el lugar como «teatro», lo que implícitamente sugiere una forma semicircular con sus cuatro arcadas, capillas o tabernáculos alrededor, mientras que Lope lo define como «plaza descubierta» con «quatro edificios en las quatro esquinas» y la tercera puerta en medio, descripción que ha motivado restituciones en forma de ochavo como las de Jiménez y Pinto (1983) y Muñoz-Delgado (2019), o completamente circulares como la de Hidalgo Recuero (2022), por cierto, demasiado extensa; Ponz, más preciso en su descripción, habla de cuatro órganos hidráulicos formando círculo frente a la tercera puerta, lo que permite restituir aquel espacio como tal, aunque atravesado por el paseador, es decir, el semicírculo prolongado de nuestra hipótesis gráfica.

[849] Cariátide y telamón según lo que se aprecia en la fotografía de Winthuysen de 1920 y en los maltratados restos actuales.

[850] De nuevo podría ser el resultado de una recolocación de figuras entre 1574 y 1591, pues este dúo Plutón-Cancerbero podría ser el mismo que el supuesto Boscán-Cancerbero mencionado por Villalba en la Capilla de las Uvas, o bien de un error en uno de los dos autores (más probable en Villalba, dada la mayor coherencia iconográfica del conjunto descrito por Lope).



Figs. 577, 578 y 579. Jardines de Abadía. Plaza de la Música. Izquierda: hipótesis gráfica de Jiménez y Pinto, 1984, en perspectiva militar y norte invertido (https://us.academia.edu/AlfonsoJiménezMart%25C3%25ADn, Universidad de Sevilla). Centro: hipótesis gráfica en 3D formulada por Muñoz-Delgado, 2019 (tomada de su tesis doctoral, UAM, 2019). Derecha: hipótesis gráfica planimétrica de Hidalgo Recuero, 2022 (tomada de su TFG, UPM, 2022, con el norte invertido).

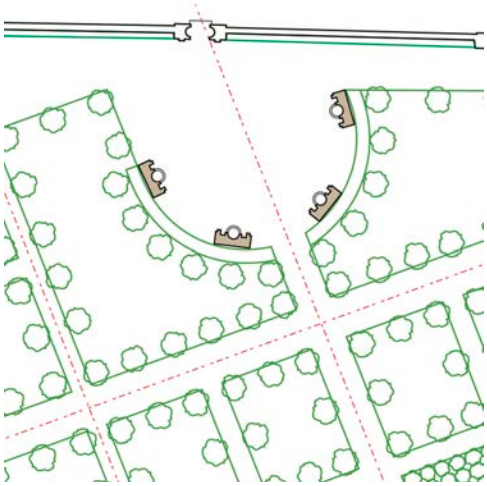


Fig. 580. Jardines de Abadía. Plaza de la Música. Hipótesis gráfica de elaboración propia, 2019-2024, realizada a partir de las descripciones conocidas y de ejemplos de «teatro» manierista como el del Jardín Grande de Caprarola.

Finalmente, menciona otros cuadros de murta con «mil figuras» talladas (las variadas formas de *ars topiaria* enumeradas por el *Pelegrino*) y fuentes de bronce con las hazañas de Alcides (es decir, de nuevo Hércules, nieto de Alceo) que menciona Ponz, pero no Villalba. El poeta no especifica el número de fuentes ni tampoco el de trabajos del héroe allí representados, pero las fechas extremas establecidas por la visita de Villalba (1574) y la suya propia (1591), así como la iconografía, el material y la información transmitida después por Antonio Ponz (1777-1778) acerca de la reducida altura de las figuras en una de las fuentes –que concreta en sólo dos–, dejan pocas opciones para deducir el origen y autoría de las piezas: se trataba, sin duda, de una serie completa de las seis *Fatiche di Ercole* realizadas por Giambologna entre 1574 y 1589, previo encargo del *granduca* Francesco de Medici, para coronar los arcos de la

Tribuna de los Uffizi[851]. De la serie original, fundida en plata, sólo se conservan algunos modelos en cera procedentes de la colección de Bernardo Vecchietti –el primer mecenas de Giambologna en Italia– y numerosas reproducciones coetáneas realizadas en bronce (figs. 581-583), muy valoradas y difundidas en las cortes europeas –Rodolfo II poseía hasta cuatro series–[852] y, desde luego, entre la alta nobleza: este sería el caso de las piezas de Abadía, aunque no es posible establecer si llegaron por iniciativa del III duque entre 1575 y 1582, del IV entre 1582 y 1583 o del V entre 1589 y 1591, cuando se cuenta con la primera referencia escrita; puesto que la serie original no fue completada hasta dos años después del fallecimiento de Francesco de Medici en 1587, nos inclinamos por situar los bronces de Abadía en los primeros años de la etapa ducal de Antonio Álvarez de Toledo, V duque. En la descripción del abate Ponz se registran sólo «tres grupillos de figuras» en una de las fuentes, es decir, tres esculturas representando al héroe griego con su correspondiente antagonista que harían *pendant* con las de la otra fuente, ya desaparecidas en 1777; las esculturas eran de pequeño formato, «de a tercia [de vara]» (*ca.* 27,8 cm), dimensión que coincide con la de la serie de Giambologna, de entre 35 y 51 cm incluyendo las partes sobreelevadas y, por tanto, una altura de pies a cabeza coincidente con la indicada por el abate. En cuanto a la estructura de las fuentes, según este mismo autor, contaban con «pie», «ancha taza» y «balaustre» de bronce, modelo muy común en ejemplares labrados en piedra frente a su mayor rareza en obra de fundición, aunque se conservan ejemplares como la fuente del Giardino dei Signori junto al Hofburg de Bressanone (Alto Adige, norte de Italia), propiedad de los príncipes obispos de Brixen y fechada en 1574 (fig. 582), que certifican la existencia de versiones en bronce. No es difícil imaginar, para Abadía, un par de fuentes similares a la de Bressanone, enriquecidas en torno al «balaustre» o vástago

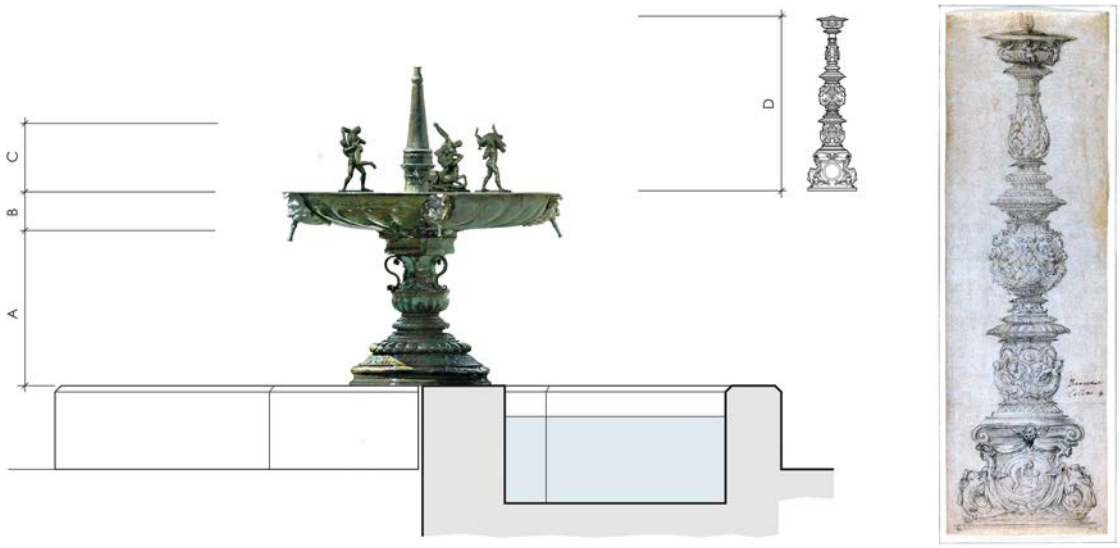
[851] Acerca de la colocación de las *Fatiche* en la tribuna de los Uffizi, *vid.* CONTICELLI, Valentina, «'Per dare principio a rassetar mille cosette piccole che mi trovo'. La decorazione della Tribuna degli Uffizi e le piccole sculture preziose», en CONTICELLI, Valentina; GENNAIOLI, Riccardo; y PAOLUCCI, Fabrizio (coords.), *Splendida minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee dalla Tribuna degli Uffizi al tesoro granducale*, catálogo de la exposición del mismo título, Florencia, junio-noviembre de 2016, (pp. 55 a 91). De los doce trabajos de Hércules, Giambologna completó los seis correspondientes a *Ercole e Anteo*, *Ercole e il leone*, *Ercole e il Mondo*, *Ercole e il cinghiale*, *Ercole el il centauro* (del que el mismo autor realizó la versión marmórea de gran formato expuesta en la Loggia della Signotria) y *Ercole e l'Idra*. Un modelo en cera para este último trabajo, procedente de la colección Vecchietti y datado *ca.* 1574, se encuentra en el Palazzo Vechio de Florencia.

[852] La fortuna de la serie hercúlea de Giambologna trascendió su época y se conocen numerosas copias realizadas entre el siglo XVI y el XIX, dispersas en importantes museos y colecciones particulares; entre las de datación más antigua cabe mencionar las conservadas en el Museo del Bargello de Florencia, en el Museo Capodimonte de Nápoles o el Kunsthistoricsches Museum de Viena. En España se dispone de copias tardías en el Museo del Prado y en el Museo Lázaro Galdiano.

superior con tres grupos de *bronzetti* de Giambologna en cada una, hasta completar los seis trabajos de Hércules de la serie medicea original (nuestra restitución gráfica en fig. 584, con posible modelo de «balaustre» en fig. 585).



Figs. 581, 582 y 583. Fuentes y figuras de bronce del Renacimiento. Izquierda y derecha: dos de los trabajos de Hércules de Giambologna procedentes de la colección de Rodolfo II, *ca.* 1589, Hércules y Anteo (episodio colateral en el undécimo trabajo) y Hércules y el jabalí de Erimanto (sitio web oficial del Kunsthistorisches Museum de Viena). Centro: fuente de bronce en el Giardino dei Signori, Bressanone, 1574 (imagen tomada de https://hiwio.com/it).



Figs. 584 y 585. Recreación gráfica de las fuentes de bronce documentadas en Abadía (elaboración propia, 2024, a partir de las imágenes anteriores más un tercer grupo con Hércules y el centauro Nesso). Con las letras A, B y C se indican las partes metálicas descritas por Ponz: pie sobre posible pila de cantería, taza y pequeñas figuras de «de a tercia». El vástago superior o «balaustre» sería una pieza más alta y elaborada, similar al diseño de Bernardo Buontalenti indicado con la letra D, según se muestra en la imagen lateral (*ca.* 1550-1580, Metropolitan Museum de Nueva York).

Así pues, Lope completa o aumenta lo descrito por Villalba en varias fuentes más (la de Pegaso y las de bronce, que serían dos como indicaría Ponz en 1777, acompañando a la fuente principal en su primer estado y, después, al cenador jónico

anterior a la visita del abate) y aporta mayor detalle en el resto, con algunas diferencias menores debidas a posibles alteraciones y reformas del jardín o bien a requerimientos poéticos o ideológicos introducidos por su autor.

También coincide con Villalba en su silencio sobre los nichos y esculturas de la Plaza de Nápoles y sobre el Jardín Alto, espacios con referencias muy explícitas en el texto de Ponz y, por lo demás, coincidentes con lo conservado: ¿por qué no hay ninguna mención a sus fuentes y figuras en los testimonios del siglo XVI? Para el caso de Villalba, es evidente que en su breve visita no tuvo acceso al palacio ni a la parte alta del conjunto, de carácter más privado, por haber sido recibido en la puerta occidental del Jardín Bajo, lo que explicaría la ausencia de noticias sobre las fuentes de Higea y del Caballo, pero no de los nichos con esculturas de la Plaza de Nápoles, donde se ha venido localizando la alta fuente «de los siete planetas» que sí describe. Para el caso de Lope de Vega, bien introducido en la corte ducal de Antonio Álvarez de Toledo y, sin duda, con mejor acceso a las áreas y estancias de la propiedad en reiteradas visitas de más larga duración, el silencio es aun más sorprendente. No hay duda sobre la antigüedad y preexistencia del palacio, tampoco de la construcción del inmediato muro de contención y de la Puerta de los Puños entre 1546 y 1582 (el período ducal de Fernando Álvarez de Toledo con el Toisón de Oro), ni de la ejecución de la mayor parte de las obras del Jardín Bajo y la Huerta entre 1561 y 1574, ajardinamiento incluido, todo ello terminado cuando Lope compuso su «Descripción del Abadía» en torno a 1591-1592, pero, ¿ocurre lo mismo con las fuentes del Jardín Alto y con el ciclo de Perseo y Andrómeda en la Plaza de Nápoles, de datación desconocida? Dicho de otro modo y cuestionando la afirmación de Navascués[853]: ¿estaban allí desde el principio?

Intermezzo italiano: los jardines de Luis de Toledo en Florencia y Pizzofalcone

Ciertamente es muy extraño que un grupo escultórico tan llamativo e identificable como el de Perseo y Andrómeda, mito bien conocido por Lope y probablemente por Villalba, no deje rastro en sus respectivas descripciones, tan detalladas para el resto del conjunto: salvo que no se hubiera instalado todavía. Zangheri ha apuntado la posibilidad de que algunas de estas esculturas procedan de la villa napolitana de Luis de Toledo, primo del III duque de Alba, donde se encontraba una Andrómeda tiempo después del fallecimiento de su propietario en 1597, junto con otras figuras que también están presentes en Abadía[854]. Casi cien años antes que

[853] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 81.

[854] ZANGHERI, «Influencias...», pp. 127 a 132.

Zangheri, en 1892, Giuseppe Ceci sugería lo mismo:

> *Don Luigi di Toledo aveva spesi ben sessantamila scudi nel costruire questa villa; ma alla sua morte tutte le sculture furono trasferite altrove, in Ispagna forse, dove andò il famoso Ercole del Marchese di Trevico*[855]

Recientemente, Muñoz-Delgado ha insistido en esta misma idea, argumentando sobre la tardía creación de la Plaza de Nápoles y la subsecuente incorporación de sus esculturas, que asigna al período del V duque. Puesto que no se conoce documentación de archivo que permita datar las obras de esta plaza, sólo cabe recurrir a su adscripción de estilo y a su relación estructural con obras de fábrica cercanas, que remiten precisamente a la etapa fundacional de Fernando Álvarez de Toledo: aunque el aparejo de sus tres paramentos y el perfil de la cornisa son algo diferentes de lo conservado en el muro colindante del Jardín Alto, todo parece corresponder a la misma época en una fase algo más avanzada (más «escurialense», según Navascués, aunque bajo influencia serliana en los nichos) y estrechamente relacionada con el arco de acceso o Puerta de los Puños, perfectamente datada entre 1546 y 1582.

En realidad, las conexiones entre los jardines de Luis de Toledo (retrato póstumo en fig. 586) y del III duque de Alba han de ser muy anteriores, de mediados del siglo XVI o poco antes: la iniciativa ducal debió idearse entre la visita de la comitiva del príncipe Felipe a la Villa Doria de Fassolo, del 25 de noviembre al 11 de diciembre de 1548 (primera etapa del *Felicísimo viaje* en la que coincidieron ambos primos) y el comienzo de las obras en el jardín florentino de don Luis[856], en la primavera de 1551,

---

[855] CECI, Giuseppe, «Pizzofalcone», en *Napoli Nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana*, vol. I, Nápoles, 1892, pp. 85 a 89. El «famoso Ercole» se encontraba en el palacio del marqués de Trevico en Pizzofalcone y fue admirado por Juan de Austria en 1570, según CAPACCIO, Giulio Cesare, *Il Forastiero*, Nápoles, 1630 (aunque impreso y distribuido con fecha 1634), p. 84. Nuestra traducción del fragmento de Ceci:

> *Don Luis de Toledo había gastado unos sesenta mil escudos en construir esta villa, pero a su muerte todas las esculturas se trasladaron a otro lugar, tal vez a España, donde fue a parar el famoso Hércules del marqués de Trevico*.

[856] Acerca del jardín florentino de Luis de Toledo, *vid.* RINALDI, Alessandro, «La Reggia e la Natura. Giardini e residenze medicee», en FAGIOLO, Marcello (ed.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma, 1980 (p. 148) e «Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze tra XV e XVI secolo», en RAGGIONIERI, Giovanna (ed.), *Il giardino storico italiano*, Florencia, 1981 (pp. 142 y ss.); TAGLIOLINI, Alessandro, *Storia del giardino italiano*, Florencia, 1988 (pp. 175-176); ORFANELLO, Teresa, «Don Luis de Toledo e il suo giardino», en *MCM. Rivista delle Arti Minori*, nº 35, Florencia, 1993 (pp. 66 a 71); NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», 1993-1995 (pp. 82 a 85); RINALDI, «Giardini e metamorfosi urbana a Firenze tra Medioevo e Rinascimento», en CINTI, Daniela (dir.), *Giardini & Giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, Milán, 1998 (pp. 15 a 30); CINTI, Daniela, «Il giardino di Palazzo San

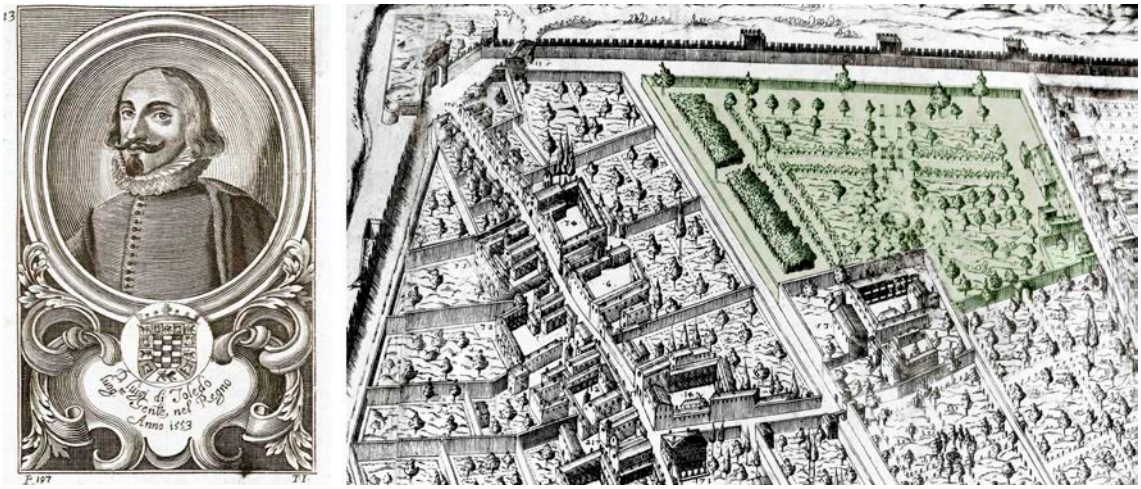
empresa ciertamente ambiciosa por sus piezas de fontanería y su enorme superficie en el *quartiere* de San Giovanni, intramuros de Florencia, cuyas características compositivas son parcialmente reconocibles en el jardín de Abadía, como ahora veremos.

Clemente», en CINTI, *Giardini & Giardini...* (pp. 145 a 150); ZANGHERI, Luigi, «Influencias en Italia del Norte y en Toscana», en AÑÓN FELIÚ, y SANCHO GASPAR, *Jardín y Naturaleza...* (pp. 127 a 132); TCHIKINE, Anatole, *Francesco Camilliani and the florentine garden of don Luigi de Toledo...* (disponible en el sitio web https://www.tara.tcd.ie/handle/2262/84959); ANÍBARRO RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*, Madrid, 2002 (pp. 279 a 282); ZANGHERI, Luigi, «Il giardino dimenticato di don Luigi di Toledo», en ZANGHERI, Luigi, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florencia, 2003 (pp. 51 a 59); DODI, Elisabetta, y SALVETTA, Barbara, «Il palazzo "dietro la Nunziata" nel sistema residenziale fiorentino della famiglia Guadagni», en BEVILACQUA, Mario, y MADONNA, Maria Luisa (coords.), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema residenziale nobiliari*, t. I, De Luca, Roma, 2003 (pp. 363 a 376); CARRARA, Francesca, «L'intrigante vicenda fiorentina di don Luigi di Toledo», en *Opus incertum*, nº 4, Florencia, 2004 (pp. 124 y ss.); RINALDI, «Dal Casone di Don Luigi di Toledo al 'Palazzo e Villa' dei Guadagni. Vicende di una residenza suburbana tra Cinquecento e Seicento», en *Opus incertum*, nº 3, 2007 (pp. 31 a 39); JAFF, Marco, «Palazzo Guadagni. La struttura architettonica attraverso il rilievo», en *Oppus incertum*, nº 3, 2007 (pp. 41 a 51), así como otros artículos en el mismo número de la revista; de nuevo ZANGHERI, Luigi, «Il giardino del palazzo di San Clemente e la sua storia», en DE SILVA, Luca, y LAMBERTINI, Anna (eds.), *Il giardino immaginato. Arte e progetti per il Palazzo San Clemente a Firenze*, Gli Ori, Prato, 2008 (pp. 25 a 33); JONIETZ, Fabian, «The semantic of recycling. Cosimo Bartoli's *invenzioni* for Giovan Battista Ricasoli», en FIORE, Francesco Paolo, y LAMBERINI, Daniela (coords.), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Actas del congreso del mismo título, Mantua-Florencia, 2009, publicadas en Florencia, 2011 (pp. 297 a 330); JAFF, Marco, y BIGAGLI, Michela, «Dal reale al virtuale. I modelli della Sala di Bona in Palazzo Pitti e del salone scomparso di Palazzo Guadagni di San Clemente: due casi a confronto», en MANDELLI, Emma, y VELO, Uliva, *Il modello in architettura. Cultura scientifica e rapresentazione. Materia e Geometria*, nº 18, Florencia, 2010 (pp. 38 a 44); LA MONICA, Marcella, «La Fontana Pretoria di Palermo tra classicismo e manierismo», en MARCHESSE, Giuseppe Antonio (coord.), *Manierismo siciliano. Antonio Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, Actas del Congreso de Estudios de Giuliana (Castello Federiciano, octubre de 2009), Mazzone Editori y Palma Editrice, Palermo, 2010 (pp. 373 a 392); LOFFREDO, Fernando, *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, tesis doctoral inédita dirigida por Francesco Caglioti, Università degli Studi di Napoli Federico II, Nápoles, noviembre de 2009; TCHIKINE, Anatole, «Horticultural differences: the florentine garden of don Luis de Toledo and the nuns of San Domenico del Maglio», en *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, nº 30-3, Routledge, Londres, agosto de 2010 (pp. 224 a 240), en http://dx.doi.org/10.1080/14601170903408057; VICARIO, Margherita, *Conservazione e sostenibilità degli edifici storici. Il caso di Palazzo San Clemente a Firenze*, Universitá degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura (DIDA), Didapress, Florencia, junio de 2017 (a partir de la *tesi di laurea* de la autora); y, finalmente, MINUTOLI, Giovani, «Smembramento e reimpiego del corredo statuario: il caso del giardino di don Luigi di Toledo a Firenze», en *RA. Restauro archeologico*, año XXIX, número especial, Dipartamento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Florencia, 2021 (pp. 68 a 74), junto con su reciente comunicación «I giardini di don Luigi di Toledo. Firenze-Napoli-Caceres...», Cáceres, 2023 (pp. 32 a 43).

El jardín florentino de Luis de Toledo

La única representación conocida de este jardín es la que introdujo Stefano Buonsignori en su *Topografía de Florencia*[857] de 1584 (fig. 587), cuando se encontraba casi completamente desmantelado. El cartógrafo olivetense había visitado el lugar en sus mejores tiempos y, mediante apuntes o anotaciones de aquellos años pudo reunir ciertos detalles que, sin faltar del todo a la verdad, aparecen de forma desorganizada e inconexa en su planta florentina. En palabras de Anatole Tchikine, uno de los estudiosos más recientes de esta obra a partir de varios testimonios notariales de 1580,

> *... that Bonsignori's representation of Don Luis's garden, published four years later, does not offer an accurate portrayal of its appearance, but only an arbitrary juxtaposition of various features of its design.*[858]



Figs. 586 y 587. Jardín de Luis de Toledo en Florencia. Izquierda: retrato de su promotor como lugarteniente del virreinato de Nápoles en 1553 (imagen tomada del *Teatro eroico...* de Domenico Antonio Parrino, t. I, 1692, BNE / BDH). Derecha: perspectiva militar del jardín según se representa en el plano de Sefano Buonsignori, 1584 (disponible en http://www.stg.brown.edu; el color es nuestro).

De modo que el plano de 1584 no puede utilizarse como fuente fidedigna para conocer su composición (como ha venido haciendo la mayor parte de los investigadores), aunque sí como breve inventario de sus elementos más destacados. De hecho, el verdadero trazado del jardín sólo se ha podido establecer tras la publicación

[857] BUONSIGNORI, Stefano, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineate*, Florencia, 1584, conservada en el Gabinetto Fotografico degli Uffizi de Florencia, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino (disponible en https://www.bildindex.de/document/obj07931304).

[858] Según Tchikine, «la representación de Buonsignori del jardín de Don Luis, publicada cuatro años después, no ofrece una descripción precisa de su apariencia, sino sólo una yuxtaposición arbitraria de varias características de su diseño» (en TCHIKINE, «Horticultural differences...», p. 225).

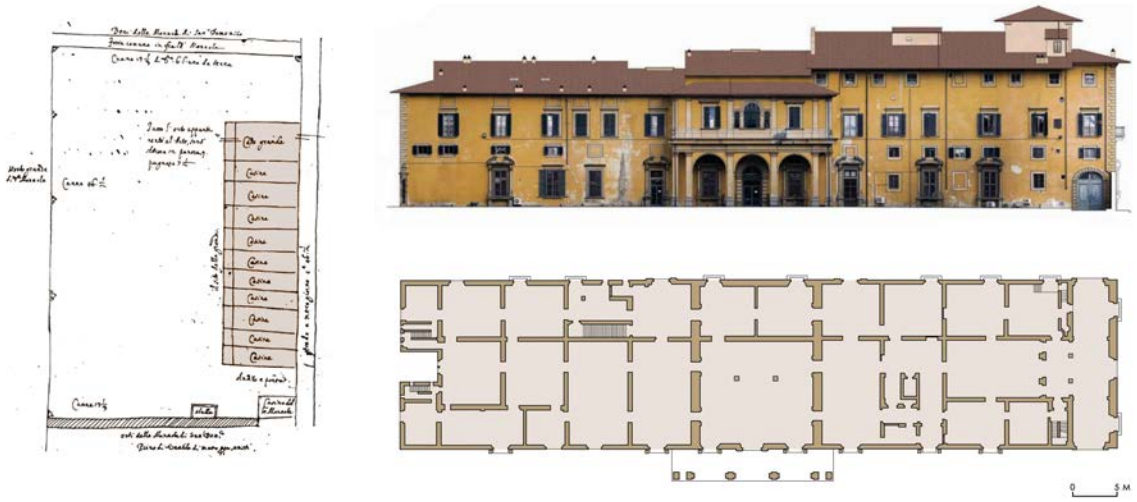
de los mencionados testimonios de 1580, que incluyen las declaraciones del carpintero Francesco Bacci, el herrero Giovanni di Domenico y el jardinero Domenico Farsetti, apodado «Barbano», en 28 de septiembre de ese año[859].

De acuerdo con esta fuente documental y con las interpretaciones gráficas y escritas de Cinti y Tchikine –que después matizaremos–, el *giardino dimenticato* de Luis de Toledo en Florencia abarcaba una superficie en forma de «L», aunque asimilable a un trapezoide, de unos 55.600 m² (108 *stiora*)[860], situada intramuros junto a la cerca defensiva al norte de Florencia, limitada por dos vías públicas a noroeste y sureste (la *corsia* o *via delle Stalle* y la *via Salvestrina*, respectivamente, hoy nombradas como vía La Marmora y vía Gino Capponi), el convento de monjas de San Domenico del Maglio hacia el suroeste y la huerta de Santa Maria Annunziata algo más al sur, muy cerca del famoso *Giardino dei semplici*, el *orto botanico* mediceo creado en 1545-1546 por Cosimo de Medici, cuñado del propio Luis de Toledo. La mayor parte de los terrenos –102 *stiora*– pertenecían a las monjas dominicas, forzadas a su venta bajo amenazas del comitente; la parcela menor –de sólo seis *stiora*– era propiedad del *Arte dei Mercanti di Calimala*, el gremio de comerciantes de paños de Florencia que entre 1546 y 1548 había construido diez viviendas adosadas a otra «casa grande» para sus propios trabajadores, todo ello junto a la vía Salvestrina, al sureste de los terrenos de San Domenico del Maglio (croquis de 1586 en fig. 588), y que, previa adquisición por don Luis, sirvieron de fundamento para el «casone» que se proyectó como residencia, todavía reconocible en la estructura del Palazzo Guadagni-San Clemente, que es la sede actual de una parte de la Scuola di Architettura de la Università degli Studi di Firenze (planta y alzado en fig. 589)[861].

[859] TCHIKINE, «Horticultural differences...», apéndice documental, pp. 239-240, con referencia a ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (ASF), Notarile Moderno, nº 1336, fols. 70r a 73v, Florencia, 28 de septiembre de 1580, ante Francesco Migliorati.

[860] Un *stioro* equivale a unos 525 m².

[861] *Vid.* JAFF y BIGAGLI, «Dal reale al virtuale...», pp. 111 y ss., y VICARIO, *Conservazione e sostenibilità...*, pp. 19 y ss. El interés de don Luis por este grupo de casas se demuestra desde 1555, cuando alquilaba las seis primeras para construir su residencia, prácticamente concluida en 1566 (*vid.* CARRARA, «L'intrigante vicenda...», p. 124); en 1572 ya había alquilado la totalidad de ellas y forzó al gremio de comerciantes a que se las vendieran por 4400 *scudi* para iniciar la construcción del «casone» (*vid.* TCHIKINE, «Horticultural differences...», p. 229).



- Figs. 588 y 589. El «casone» de Luis de Toledo en su jardín florentino. Izquierda: croquis de 1586 de la parcela del gremio de comerciantes con la localización de la «casa grande» y las diez casas adosadas, origen del edificio (tomado de Vicario, *Conservazione e sostenibilità...*, 2017). Derecha, arriba: alzado del Palazzo Guadagni-San Clemente, construido a su vez sobre el «casone». Se muestra la fachada hacia el jardín (tomado de Vicario, 2017). Debajo: planta de elaboración propia, 2019.

El hecho de que las dos parcelas fueran adquiridas en 1551 demuestra que su nuevo propietario proyectaba crear un gran jardín con su correspondiente palacete y no un extraño lugar de recreo sin usos residenciales, como aseguran Zangheri y otros autores. La parte del «casone» construida por Luis de Toledo no era, desde luego, un pequeño edificio, sino una notable construcción de 42 m de largo por 18 m de ancho, alzado en dos alturas sobre un nivel de semisótano y unos 756 m² por planta, con fachada urbana hacia vía Salvestrina y fachada rústica abierta al jardín de cuadros[862]. Todavía más: considerando que el salón principal del «casone», de 18 x 10 m bajo su amplia *volta a botte* (bóveda de cañón), se hubiera previsto en posición central del edificio, la consecuente simetría de la parte no edificada en tiempos de don Luis –pero sí en el posterior Palazzo Guadagni– permite deducir una construcción de unos 95 x 18 m y 1710 m² por planta, sus probables dimensiones en fase de proyecto hacia 1555-1572, es decir, las habituales para un *casino di villa* de la época que resultan similares a las del palacete de la villa medicea de Castello antes de la ampliación realizada por Bernardo Buontalenti[863] (de sólo 29 x 26 m y 754 m² por planta hasta 1588). Por otra

[862] Una vez ampliado como Palazzo San Clemente, fue seleccionado junto con otras 75 residencias importantes de Florencia en ROSS, Janet, y MARCHI, Adelaide, *Florentine palaces & their stories*, J. M. Dent & Co., Londres, 1905 (pp. 297 y ss., disponible en https://www.gutenberg.org).

[863] Desde 1588, por orden del *granduca* Ferdinando de Medici, el modesto edificio adquirido a la familia della Stufa fue ampliado hacia levante hasta alcanzar sus dimensiones actuales, de 74 x 27 m y 1998 m² por planta incluyendo el patio (*vid.* ACIDINI LUCHINAT, Cristina, «Il giardino della villa dell'Olmo a Castello»,

parte, el gran desarrollo de la fachada interna es compatible con la composición conocida del jardín que tenía enfrente, presidido por la «fontana piccola» de Francesco Camilliani, una construcción de «marmo e misti»[864] constituida por una gran pila con pedestal y escultura por remate, rodeada de cuadros geométricos de vegetación cuyo orden se ajustaría al eje del edificio (detalle de nuestra hipótesis de restitución en fig. 590).

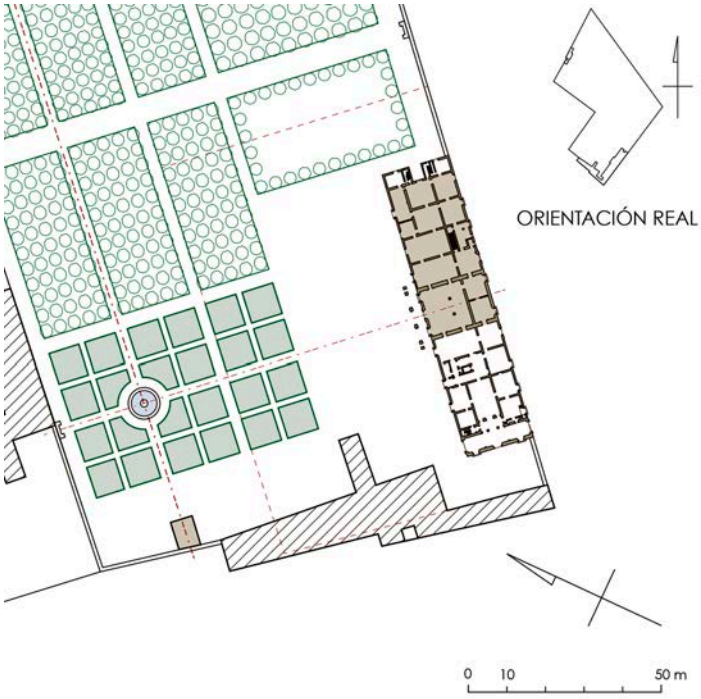


Fig. 590. Jardín de Luis de Toledo en Florencia. Recodo meridional del conjunto donde se encontraba el «casone» (la parte construida se indica en tono sepia), el jardín de cuadros presidido por la «fontana piccola», la capilla adosada al muro (localización hipotética) y las tres áreas de *ragnaia* (elaboración propia, 2019, con la orientación del plano de Buonsignori).

Desde este primer centro compositivo de la «fontana piccola», girando 90º, partía un largo vial con dirección suroeste-noreste que alcanzaba la plaza oval donde se levantó la «fontana grande» (figs. 523 a 524 anteriores), obra cumbre de Camilliani que apenas pudo disfrutarse en su primer emplazamiento, pues no estaba concluida en 1574 y ya hubo de ser desmontada para su traslado hasta la *Piazza Pretoria* de

en ACIDINI LUCHINAT, coord., *Giardini Medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento,* col. La Gemme, Federico Motta Editore, Florencia, 2000, pp. 201 a 206).

[864] Zangheri y Tchikine documentan esta fuente en el Archivo Salviati como «fonte grande de marmo e misti con statua» y en el ASF como «fonte grande», «fonte grande di marmo con una figura sopra a detta fonte» (*vid.* ZANGUERI, «Il giardino dimenticato...», p. 59; TCHIKINE, «Horticultural differences...», p. 231 y n. 77).

Palermo[865], el *comune* que la había adquirido ante la difícil situación económica de su promotor: se trataba del segundo centro en la composición del jardín que sin duda constituía su principal atractivo, pues la sorprendente obra de fontanería y escultura, abastecida desde 1556-1558 por un acueducto[866], estaba situada en el cruce con otro gran vial perpendicular al anterior, de dirección noroeste-sureste, que partía de la «Porta Nuova» abierta a la corsia delle Stalle. El firme de este vial no era de tierra, sino empedrado con guijarros en diseño bicolor, y quedaba flanqueado por un centenar de columnas dispuestas en dos hileras, regalo de Leonor de Toledo a su hermano Luis en 1556, que fueron instaladas entre marzo y julio de 1562 bajo la supervisión de Luca di Matteo, el jardinero del lugar desde 1557, y por el arquitecto de la Casa Medici, Bartolomeo Ammanatti. Al menos 90 columnas eran de madera de castaño pintadas de blanco y servían de soporte para una larga pérgola de carpintería entre espalderas y setos de laurel, laurel alejandrino, durillo y, quizá, *ulivo allorino*[867] («alloro», «allorino» y «lentaggine» en la documentación) hasta la gran fuente, un pasaje cubierto bajo enredaderas que potenciaría el efecto de sorpresa al final del recorrido. Las dos calles ortogonales se prolongarían después del cruce, atravesando las áreas de *selvatico* de abetos dispuestas en torno a la «fontana grande»: el vial de la pérgola probablemente quedaba interrumpido en medio de la parcela de abetos de mayor superficie (así se aprecia en un plano de Felice Francolini, *ca.* 1862-1865, publicado por Vicario[868]), mientras que el secundario, procedente del jardín de cuadros y la «fontana piccola», conectaba con el paseo perimetral del jardín, junto al paso de ronda de la muralla de Florencia. Hasta ese muro llegaban otros dos –quizá tres– viales paralelos al eje entre las fuentes, ordenados desde el jardín de cuadros, y todos ellos atravesaban las tres

[865] Como vimos, el testimonio de Vasari en sus *Vite* (edición giuntina) demuestra que la fuente no estaba terminada en 1567-1568, pero Tchikine retrasa el proceso hasta 1574 por cierto desajuste en la numeración de las piezas previa a su transporte (TCHIKINE, «Horticultural differences...», p. 230). Los avatares de esta obra tras su desmontaje y traslado a Palermo han sido estudiados en la monografía de PEDONE, Salvatore, *La Fontana Pretoria a Palermo*, Giada, Palermo, 1986, y en trabajos más recientes como el de LOFFREDO, Fernando, «La Fontana Pretoria da Firenze a Palermo gremio urbis accepta: le origini, il trasporto e l'innesto urbano», en NOVA, Alessandro, y HANKE, Stephanie (coords.), *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, raumüberwindung, interaktion*, Berlín, 2014 (pp. 63 a 94), aunque el primero en relacionar la actual Fontana Pretoria con la gran fuente de Abadía fue Navascués Palacio en su artículo de 1993.

[866] La obra fue dirigida por Antonio Nutini, ingeniero hidráulico y escultor que había trabajado como asistente de Tribolo en la villa medicea de Castello (*vid.* MINUTOLI, «Smembramento e reimpiego...», p. 70).

[867] Los términos *allorino* y *lentaggine* se suelen traducir al castellano por durillo o laurel salvaje (*Viburnum tinus*), pero también como laurel alejandrino o rusco (*Ruscus hypophyllum*). Todavía se puede identificar esta planta con el *ulivo allorino*, una variedad de olivo que podría haber tenido un uso ornamental.

[868] VICARIO, *Conservazione e sostenibilità...*, p. 27, con referencia al proyecto de Felice Francolini para la urbanización del *Quartiere del Maglio*, en ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI FIRENZE (ASCF), car. 402 / 001.

áreas de «ragnaia» interpuestas entre dicho jardín y el selvático de la «fontana grande», separadas de éste mediante una vía de mayor anchura y gran longitud identificada en los documentos como «stradone» (nuestra restitución gráfica en fig. 591).

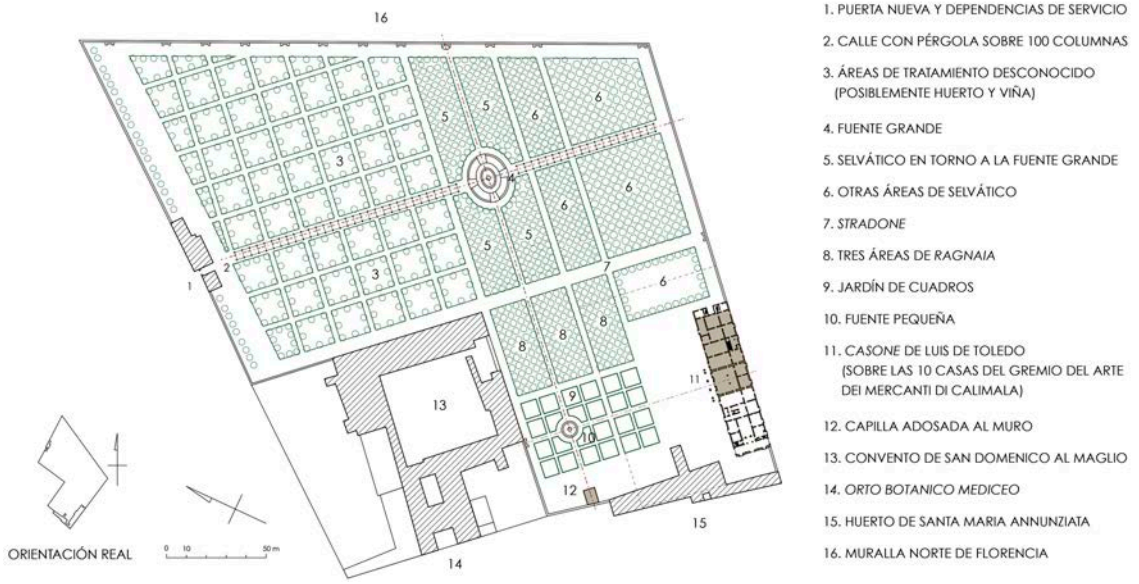


Fig. 591. Jardín de Luis de Toledo en Florencia. Restitución gráfica hipotética a partir de Tchikine, 2010, y cartografía histórica de la ciudad (elaboración propia, 2019).

En la documentación figura una posible fuente parietal, o «fontanina di marmo», que Tchikine ha relacionado con la «spugna» (rocalla a base de piedra pómez) vendida por las monjas de San Domenico en 1584, y cuya ubicación propone en el muro medianero con el huerto de la Annunziata, al sur del conjunto, pero que bien pudiera haberse construido sobre el muro noreste, donde igualmente podrían estar ubicados los trece nichos de piedra que fueron vendidos un año antes y trasladados hasta el jardín mediceo de Pratolino (figs. 592 a 594)[869]: si cada nicho o fuente quedaba enfrentado a uno de estos viales paralelos, aunque oblicuos respecto del muro en unos 30 grados, el esquema recuerda mucho a los del jardín de la villa de Castello, del *Prato di Madama* en el Boboli y de la plataforma inferior de Abadía respecto de su calle norte, abierta al río Ambroz a través de las seis capillas y puertas ya descritas (figs. 595 a 597).

[869] VICARIO, *Conservazione e sostenibilità...*, p. 27, con referencia al proyecto de Felice Francolini para la urbanización del *Quartiere del Maglio*, en ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI FIRENZE (ASCF), car. 402 / 001. En el grabado de Zocchi y Wagner de 1757 figura una veintena de nichos con esculturas, la mitad por cada lado; sin embargo, en el plano de Bernardo Sansone Sgrilli de 1742 sólo se aprecian las diez piezas de la banda oriental, lo que permite suponer que ese fue el número de nichos trasladados desde el jardín florentino junto con otros tres emplazados en otras partes de la villa, y que la representación de los nichos excedentes en el grabado de 1757 se debe a la voluntad de simetría de sus autores.



Figs. 592, 593 y 594. Villa medicea de Pratolino. Vista del Prado del Apenino ante la residencia en el grabado de Giuseppe Zocchi y Joseph Wagner, 1757, Imagen completa en el centro y detalles con los nichos y esculturas procedentes del jardín de Luis de Toledo en Florencia a cada lado (tomado de la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, https://hainhofer.hab.de/register/objekte/pratolino).

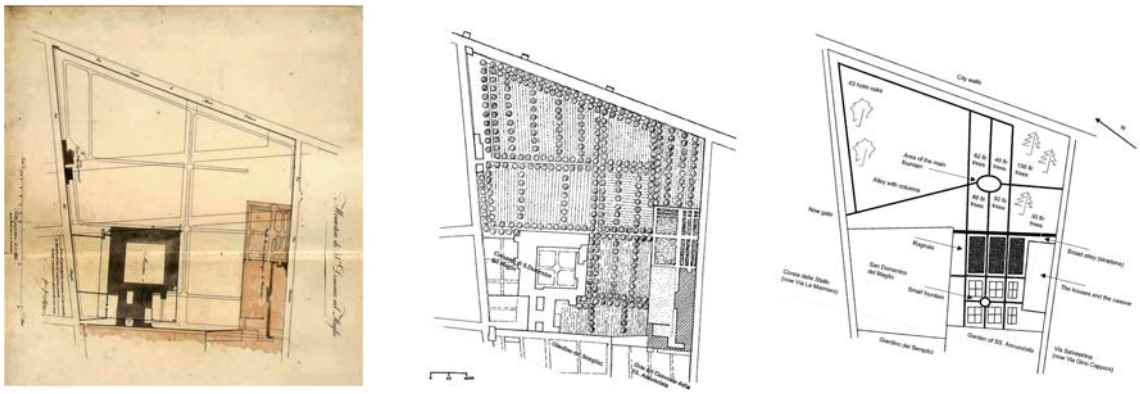


Figs. 595, 596 y 597. Calles y nichos parietales en los jardines manieristas. Izquierda: jardín de cuadros de la villa medicea de Castello, con sus calles orientadas a los nichos con las alegorías fluviales del Arno y el Mugnone, entre otras (vista de Giusto Utens, *ca.* 1599, Wikimedia Commons). Centro: calles del Prato di Madama hacia los nichos del muro de fondo junto al Palacio Pitti (vista de Giusto Utens, *ca.* 1599, Wikimedia Commons). Izquierda: dos de las puertas y capillas en Abadía (imagen de Tomás Muñoz Domínguez, 2019, desde *drone*).

La parte más elaborada del jardín de cuadros y su fuente, situada frente al «casone», se completaba con una capilla adosada al muro de la huerta de la Annunziata, probablemente enfilada con el eje de las dos grandes *fontane* o quizá más cerca del palacete, y constan otras fuentes de menor entidad («fontanelle» en la documentación) que podrían haber estado distribuidas en los cruces de las calles secundarias del jardín. También abundaban los elementos escultóricos o arquitectónicos independientes: después de sucesivas ventas de piezas entre 1574 y 1583, todavía quedaban seis hermes, varias columnas de mármol y hasta 36 pilas de diversas formas y tamaños, recogidas en el «casone» y vendidas a varios interesados en ese último año[870].

[870] TCHIKINE, «Horticultural differences...», p. 231 y notas 83 y 84.

En cuanto a las formas de ajardinamiento, además de los setos tallados del jardín de cuadros y la pérgola, se optó por el arbolado de hoja perenne (abetos, encinas, madroños) en alineaciones o en disposición de *selvatico* y *ragnaia*, delimitado por setos altos de laurel y durillo y por espalderas con naranjos (así también en Abadía), tanto en los flancos de los viales como adosadas a los muros. Tchikine ha llamado la atención sobre la extraña disposición de las tres áreas de *ragnaia*, encajadas entre el jardín de cuadros y el selvático, cuando lo habitual era establecer una gradación entre la arquitectura vegetal más próxima a la casa, seguida del *selvatico* y, finalmente, las tupidas *ragnaie* con sus redes y pájaros, siempre lejos del inevitable bullicio de los habitantes e invitados del palacio. Este mismo autor considera que las grandes parcelas separadas por el vial de la pérgola, al noroeste del jardín, eran áreas menos desarrolladas o formalizadas, pero parece no tener en cuenta que en el año de los testimonios de Bacci, di Domenico y Farsetti esta parte ya habría sido recuperada por las monjas de San Domenico en su uso original de huerta y viñedo, probablemente mantenido durante la corta etapa en que Luis de Toledo disfrutó de aquella propiedad, apenas veinticinco años.



Figs. 598, 599 y 600. Jardín de Luis de Toledo en Florencia. Izquierda: plano de Felice Francolini para las expropiaciones urbanas de 1862-1865, con el viario preexistente en negro y las nuevas alineaciones en rojo (tomado de Gianluca Belli, *DIDA Research Week 2018*, 2019). Centro: hipótesis gráfica de Cinti, 1994-1998 (tomado de su artículo de 1998, p. 146). Derecha: hipótesis gráfica de Anatole Tchikine (tomado de su artículo de 2010). Los dos últimos planos se muestran ligeramente girados para facilitar la comparación con el primero.

En nuestra reconstrucción gráfica de la fig. 591 descartamos las interpretaciones elaboradas a partir del plano de Buonsignori y nos basamos en el de Francolini (fig. 598), parcialmente en la hipótesis de Cinti de 1994-1998 (fig. 599) y en la más reciente y documentada que Tchikine publicó en 2010 (fig. 600), pero introduciendo tres variaciones esenciales:

–La posición de la «Porta Nuova» entre los dos edificios auxiliares de la corsia delle Stalle, lo que, además de seguir una constante en la arquitectura de recreo, facilita la relación ortogonal entre los dos paseos principales.

–La disposición del eje mayor de la «fontana grande» en el de las fuentes, con mejor acomodo para su eje menor en el del paseo bajo pérgola, dada su forma ovalada y las proporciones y dimensiones de las cuatro áreas de *selvatico* circundantes.

–La retícula de calles ortogonales en lo que probablemente nunca dejó de ser huerta de frutales y viña, situada en el amplio sector norte del conjunto.

La estructura de este viario interno se mantiene en planos de Florencia posteriores al de Buonsignori, incluso en los del siglo XIX, como el de Federigo Fantozzi de 1841 (ya utilizado por Cinti en 1998) o el de Felice Francolini de 1862-1865 (fig. 598), con pequeñas alteraciones en la estructura urbana actual, lo que permite poner en duda el extraño vial oblicuo defendido por Tchikine, desvinculado de los edificios donde se encontraría la «Porta Nuova» y, desde luego, ausente en los planos históricos conocidos[871]. Además, proponemos la ubicación de casi todos los nichos de piedra y la posible fuente parietal en el muro noreste del jardín, frente a cada una de las calles paralelas que llegaban hasta él, siguiendo un esquema análogo al de los ejemplos mediceos antes citados, e idéntico al de Abadía.

Las semejanzas entre los jardines de Luis de Toledo y del III duque de Alba no se reducirían a esta correspondencia de calles y elementos adosados, sino que se pueden ampliar significativamente:

–La forma de trapezoide irregular de sus respectivos perímetros, con tramos de muro dispuestos bajo ángulos casi idénticos de 64º, 115º, 90º y 99º en el jardín florentino y de 64º, 97º, 104º y 96º en el extremeño (tomados en sentido horario desde el noroeste), aunque con un par de correcciones ortogonales en el jardín de Abadía en los ángulos NE y NW (fig. 601). No obstante, los ángulos en los que se advierte mayor diferencia serían más parecidos en la hipótesis que formularemos después para el jardín extremeño, ampliable en fase de proyecto a los terrenos de la Huerta Vieja.

[871] La parcela ocupada en su día por el jardín de Luis de Toledo no comenzó a urbanizarse hasta la sexta década del siglo XIX, según se aprecia en los sucesivos planos de Florencia consultados, más de una veintena. Acerca de la evolución de la ciudad a través de la cartografía, *vid.* CINTI, Daniela, «Le piante di Firenze», en CINTI, *Giardini & Giardini...*, pp. 79 a 85; y GUARDUCCI, Anna, «Cartografia e politica: le mappe di Firenze tra mettà Settecento e mettà Ottocento», en *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia (Bollettino AIC)*, nº 162, Trieste, 2018, pp. 18 a 30.

–La importancia y monumentalidad de las fuentes mayores, oval en el jardín de don Luis y de «figura octógona» en el del duque de Alba, pero en ambos casos labradas por Francesco Camilliani y su taller a mediados del *Cinquecento* (desde 1553-1554 en el primero y desde 1554-1555 en el segundo).

–La presencia de fuentes menores de notable valor (la «fontana piccola» y varias «fontanelle» en el primer caso y seis fuentes con abundante escultura en el segundo).

–El trazado en malla ortogonal de su viario, con un centro compositivo principal destinado a la fuente grande y acceso a una de sus calles desde una puerta lateral lejos de la vivienda (en el caso de Abadía es muy posible que su primera ubicación no fuera la Plaza de Nápoles, sino el centro de la Huerta, en línea con la puerta lateral oeste y su cruce con el eje de simetría del Jardín Alto, como veremos).

–La presencia de una calle adicional de mayor anchura para facilitar la comunicación periférica (el «stradone» florentino y la «carrera ancha y grande» en Abadía).

–La creación de un jardín de cuadros junto al edificio residencial y de áreas de frutales más alejadas.

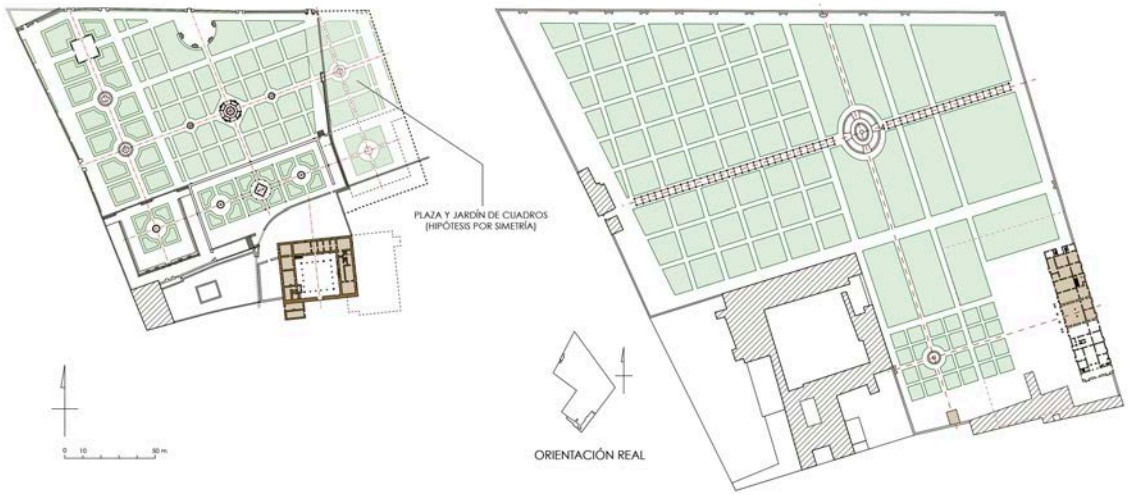


Fig. 601. Comparación gráfica entre los jardines del duque de Alba en Abadía y Luis de Toledo en Florencia. Izquierda, arriba: hipótesis sobre la composición del jardín de Abadía incluyendo la Huerta Vieja. Derecha, arriba: hipótesis sobre el jardín florentino; los dos planos se muestran a la misma escala (elaboración propia, 2019-2024).

Todavía sería mayor el parecido si el proyecto para Abadía hubiera incluido la parte conocida como Huerta Vieja, al este de la gran plataforma inferior, de modo que la rampa actual con remate en la Puerta Chica formaría parte de una plaza simétrica de

la de Nápoles, nunca construida completamente (hipótesis gráfica en fig. 601); en tal caso, y sin considerar el recodo del palacio italiano con su jardín de cuadros, la forma de ambos conjuntos sería casi idéntica en su perímetro y en la disposición de sus ejes y centros principales (fig. 602), pero también en sus respectivas dimensiones, mucho más aproximadas de lo que parece: como si en Abadía se hubiera utilizado un plano del jardín florentino de don Luis, pero a diferente escala o, mejor aún, si se hubieran trasladado las dimensiones de tal plano (probablemente expresadas en *passetti toscani* en vez de las habituales *canne*)[872] a las unidades de longitud usuales en Castilla o Extremadura (varas castellanas). Ese trasvase se puede demostrar en las relaciones dimensionales de los dos ejemplos: si cada *passetto* del jardín florentino se trazó con el valor de una vara en el extremeño, el perímetro original de 283-135-239-193,5 m se habría transformado en 202,6-99,6-171,7-172 m, prácticamente el mismo que presentan los muros de la plataforma inferior de Abadía más la Huerta Vieja, de 201,2-101-176-161 m (variación media de sólo el 2,75 %), según se muestra en la fig. 603.

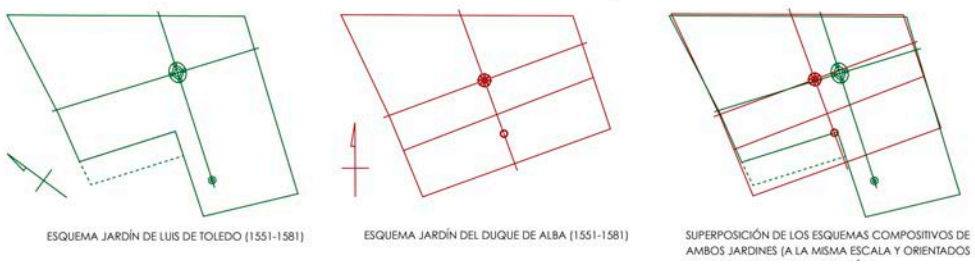


Fig. 602. Comparación gráfica entre los jardines del duque de Alba en Abadía y Luis de Toledo en Florencia. Esquemas compositivos de ambos jardines en cuanto a perímetro, ejes y centros principales, mostrados por separado y superpuestos e igualando sus dimensiones (elaboración propia, 2019-2024).

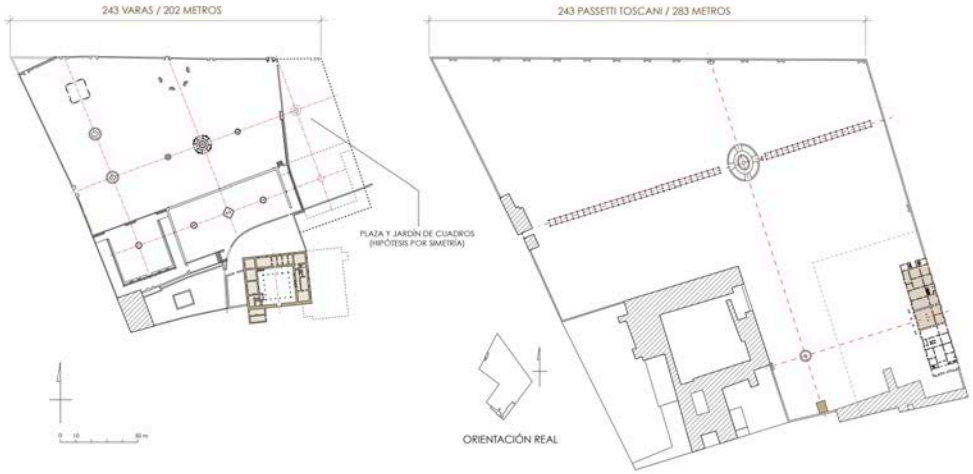


Fig. 603. Comparación gráfica entre los jardines del duque de Alba en Abadía y Luis de Toledo en Florencia. Hipótesis planimétricas confrontadas a la misma escala y el mismo número de unidades de longitud empleadas, varas en el caso extremeño y *passetti toscani* en el florentino (elaboración propia, 2019).

[872] Un *passetto* de Toscana equivale a 1,396 varas de Castilla y a 1,167 metros.

Las diferencias o peculiaridades también merecen ser reseñadas, aunque no empañan el evidente parentesco: el jardín de don Luis, situado en una zona intramuros de Florencia escasamente urbanizada a mediados del siglo XVI, era de tipo llano y de gran superficie, mientras que en Abadía se construyó una villa campestre y aterrazada con una extensión menor; la presencia de componentes itálicos como las *ragnaie* o el largo vial bajo pérgola del primer caso no tienen equivalente en el segundo (sustituido por calles cubiertas por enramadas de naranjos); y el jardín de cuadros, perfectamente ordenado desde la fachada interior del palacete florentino, resulta enojosamente oblicuo al viejo castillo-monasterio reaprovechado como palacio en el caso alto-extremeño, sometido a uno de los quiebros de raigambre hispánica estudiados por Sanz Hernando[873].

Por otra parte, en Abadía se aprecia mayor complejidad y elaboración de espacios y componentes (Plaza de Nápoles, Plaza de la Música con sus órganos hidráulicos, un número superior de fuentes monumentales, potentes obras de fábrica como el muro de contención del Jardín Alto, elaboradas puertas conectadas al paisaje, etc.), y en su trazado se introdujeron las mencionadas correcciones ortogonales para los ángulos más problemáticos del recinto, adaptaciones que podrían explicar algunos desajustes en la ubicación de las puertas intermedias sobre el río –en particular la de Cleopatra– e incluso su esviaje, procedente de un hipotético diseño florentino reproducido de forma acrítica[874]. Además, Lope de Vega podría haber registrado la existencia de un verdadero selvático en torno a la gran fuente de Camilliani, semejante al del jardín de don Luis o al más antiguo de la villa medicea de Castello:

> *Los siempre verdes arboles hojosos*
> *adornan desta fuente la ancha plaza,*
> *en que sobre un cuadrangulo reposa*
> *de su planta la fabrica famosa.*[875]

En definitiva, dos ejemplos de arquitectura de recreo emparentados entre sí tanto como lo estaban sus propietarios, primos hermanos pertenecientes a una misma generación del linaje Álvarez de Toledo.

---

[873] SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», pp. 317 y ss., si bien no compartimos la composición propuesta por el autor para las calles del Jardín Bajo.

[874] Recordemos los frecuentes solecismos de la arquitectura española en la trasposición de modelos teóricos o planimétricos procedentes de la tratadística o de ejemplos itálicos, como los estudiados por diversos autores en el palacio granadino de Carlos V o los ya vistos en el caso de La Fresneda.

[875] VEGA Y CARPIO, «Descripción del Abadía...» (ed. de Pedraza Jiménez, p. 217).

Las circunstancias personales y financieras de don Luis, arruinado por las deudas, la falta de ingresos y del soporte económico de su hermana Leonor (fallecida en 1562), precipitaron el desmantelamiento del jardín y la venta de sus piezas más valiosas: la «fontana grande» fue adquirida por el municipio de Palermo en 1574 gracias a las gestiones de García de Toledo, hermano mayor de don Luis y virrey de Sicilia nueve años antes; en ese mismo año fueron puestas en venta las 90 columnas de madera que formaban la pérgola, sin rastro sobre las otras diez labradas en piedra, salvo que sean las mismas que estuvieron almacenadas en el «casone» hasta 1583-1584; ante los impagos del promotor sobre los 102 *stiora* de terreno, las monjas de San Domenico pudieron recuperar la propiedad a partir de 1580 (fecha de los testimonios publicados por Tchikine); los árboles del selvático fueron talados y vendidos entre 1581 y 1584 (se inventariaron más de 400 ejemplares en 1580); la «fontana piccola» y otras piezas fueron adquiridas por Antonio Salviati y la fuente menor por su esposa, Lucrezia da Gagliano[876]; en agosto de 1583, Benedetto Uguccioni compraba para Francesco de Medici, nuevo *granduca* de Toscana y sobrino de don Luis, trece nichos destinados a su villa de Pratolino (*vid.* figs. 592 a 594 anteriores); en 1586 se enajenaron cuatro hermes; finalmente, entre 1583 y 1588 se desmontaron y vendieron más de 450 m de cañerías, en buena parte de piedra, procedentes del sistema hidráulico instalado sólo treinta años antes. A pesar de estas numerosas transacciones, todavía quedaron algunas piezas de mármol que el propio Luis de Toledo se reservaba para su siguiente iniciativa jardinera: una nueva villa de recreo en la colina napolitana de Pizzofalcone.[877]

La villa de Pizzofalcone (Nápoles)

La muerte de Leonor en 1562 y de Cosimo en 1574, así como el desmantelamiento de su jardín florentino, alejaron a Luis de Toledo de la ciudad del Arno. Desde su llegada a Florencia en 1545, se había alojado en varias estancias mediceas y en palacios privados como el de Bindo Altoviti en vía del Parione, donde permaneció entre 1563 y

[876] La primera fuente se instaló en el jardín Salviati de Borgo di Pinti (Florencia), dispersa en la actualidad; la segunda pudo haberse destinado a este mismo jardín o a las residencias de la esposa en la vía Ricasoli de Florencia o en Fiesole, según Tchikine. Además de estas piezas mayores se documenta una «grotticina ornata di spugne» (pequeña gruta adornada de rocas piedra pómez) con su estatua de pórfido en forma de ídolo y otras dos fuentes «figurante grotte contornate di spiume e nicchi con due puttini di marmo» (representando grutas rodeadas de piedra pómez y nichos con dos pequeños *putti* de mármol), cuatro estatuas en torno a la fuente principal (con el tema de las cuatro estaciones) y ocho pilastras con sus correspondientes vasos y «panchine» (bancos), todo de mármol (así en MINUTOLI, «Smembramento e reimpiego...», p, 71).

[877] La documentación sobre estas ventas ha sido citada por ZANGHERI, «Il giardino dimenticato...», pp. 51 a 59, y por TCHIKINE, «Horticultural differences...», pp. 230 y ss.

1573 mientras construía el «casone» que nunca llegó a habitar. Por tales motivos, en una carta de 1581 dirigida a su sobrino, el *granduca* Francesco, declaraba su voluntad de edificar una nueva y más modesta residencia en la que poder vivir de forma estable en su primera patria adoptiva, la ciudad de Nápoles[878]:

> *… y por no andar por casas agenas he comenzado a fabricar una con un jardinillo* [y] *lo querría ornar con algunos fragmentos que en el jardín olim me quedaron, de una fuentecilla de mármol y otras algunas cosas que acá parezerán algo por lo poco que se usan y no lo he querido hazer sin pedir lizenzia a Vuestra Alteza para sacallas.*[879]

Sin duda, además de la «fontana piccola» del jardín, se trataba de las piezas almacenadas en el salón principal del «casone», columnas, pilas y otros «fragmenti di marmi per ornamento di fontana»[880], pero la suerte seguía siendo esquiva con el español, pues en 1583, a sus espaldas, las había vendido a varios particulares el confesor de las monjas, un fraile del convento de San Marcos. Ante aquel revés, don Luis recurrió al *granduca* para que interviniera en el asunto y «me tornen mis mármoles los que los tañieren (*sic*) provando yo como son míos, y ellos se lo ayan con quien se los vendió»[881], al tiempo que le informaba sobre los gastos ya desembolsados en Pizzofalcone, «que para juntarlo todo con la fuente que ay tenía he echo labrar aquí por mas de tres mil ducados de mármoles y vendría a perder lo uno y lo otro»[882]. La tibia

[878] Sobre la villa y jardines de Luis de Toledo en Pizzofalcone se conocen algunas referencias coetáneas (Mazella, 1586; Del Tufo, 1588) y dos planos de *ca.* 1580, recientemente identificados por Sofía Tufano, incluidos en el *taccuino* o *Álbum de Fra Giovanni Vincenzo Casale*, Dib/16/49/9, bdh0000008370, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (BNE). Además, ha sido estudiada por GIANNETTI, Anna, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Nápoles, 1994 (pp. 59-60); MARGIOTTA, Maria Luisa, y BELFIORE, Pasquale, *Giardini storici napoletani, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Napoli*, octubre de 2000, Nápoles, 2000 (p. 54); más recientemente por HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «La cultura de la villa entre Nápoles y España...» (pp. 11 a 49); de nuevo por GIANNETTI, Anna, «Giardini di palazzo e giardini di villa nella Napoli di fine Cinquecento», en AA. VV., *Dimore signorili a Napoli...* (pp. 141 a 151); y específicamente por TUFANO, Sofia, «La villa napoletana di don Luis de Toledo», igualmente en AA. VV., *Dimore signorili a Napoli:...* (pp. 235 a 248); así como por PLAZA MORILLO, Carlos, «Cultura, arquitectura e ideología de la villa y el jardín entre Florencia, Nápoles y Castilla», en PLAZA MORILLO, *Españoles en la corte de los Medici...* (pp. 75 a 82).

[879] En TCHIKINE, «Horticultural differences...», pp. 233-234 y nota 73, con referencia a ASF, Mediceo del Principato, 4077, s/p, *Carta de don Luis a Francesco I*, 2 de septiembre de 1581.

[880] *Ibidem*, n. 74, con referencia a ASF, Mediceo del Principato, 257, fol. 41r, *Carta de Francesco I de Medici a don Luis*, Florencia, 15 de septiembre de 1581.

[881] TCHIKINE, «Horticultural differences...», pp. 231 y n. 75, con referencia a ASF, Mediceo del Principato, 262, fol. 142r, *Carta de Francesco I a Luis de Toledo*, Florencia, 10 de octubre de 1584.

[882] *Ibidem*, n. 76, con referencia a ASF, Mediceo del Principato, 4077, sin foliar, *Carta de Luis de Toledo a Francesco I*, Nápoles, 13 de septiembre de 1584.

respuesta de Francesco de Medici permite anticipar la definitiva pérdida de la fuente, sustituida por otra nueva de planta octogonal, casi idéntica a la de Abadía, que se reconoce bien en el plano de Giovanni Vincenzo Casale, *ca.* 1580-1583, recientemente identificado por Sofia Tufano entre las láminas del álbum de dibujos de este fraile servita que atesora la Biblioteca Nacional de España (fig. 604).

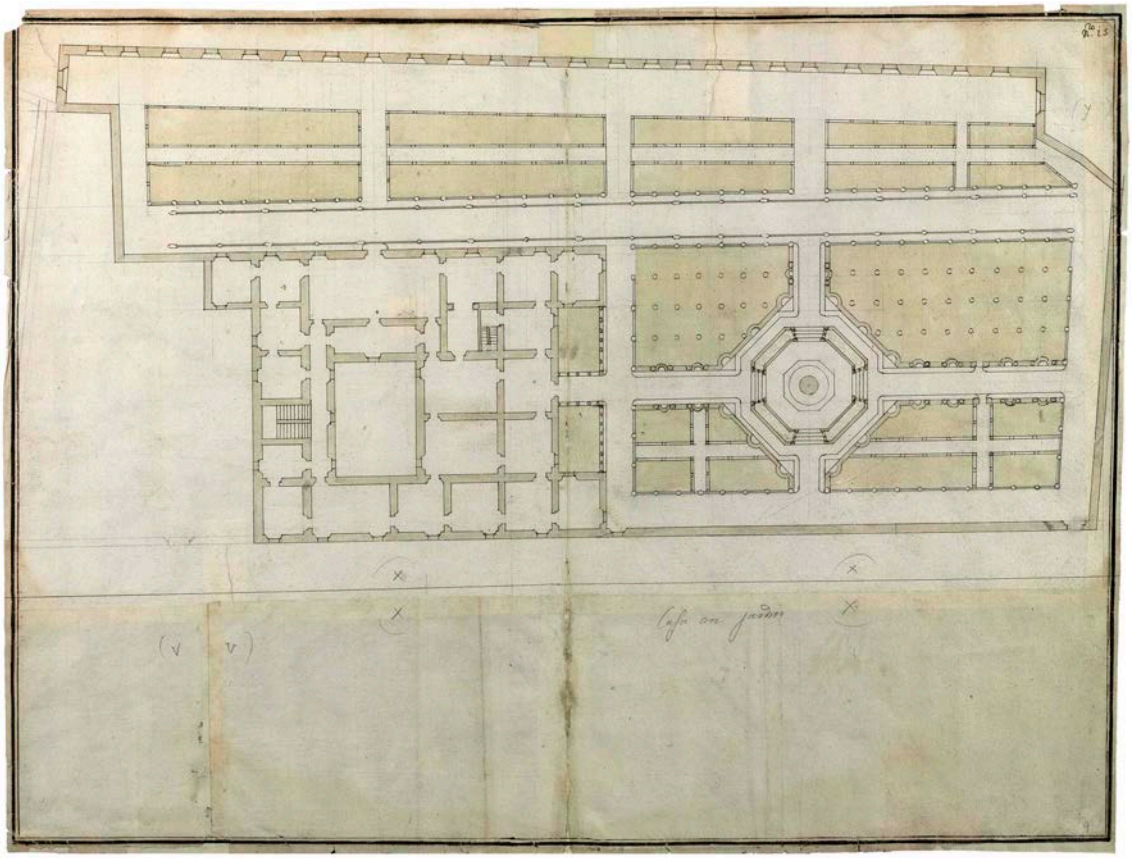
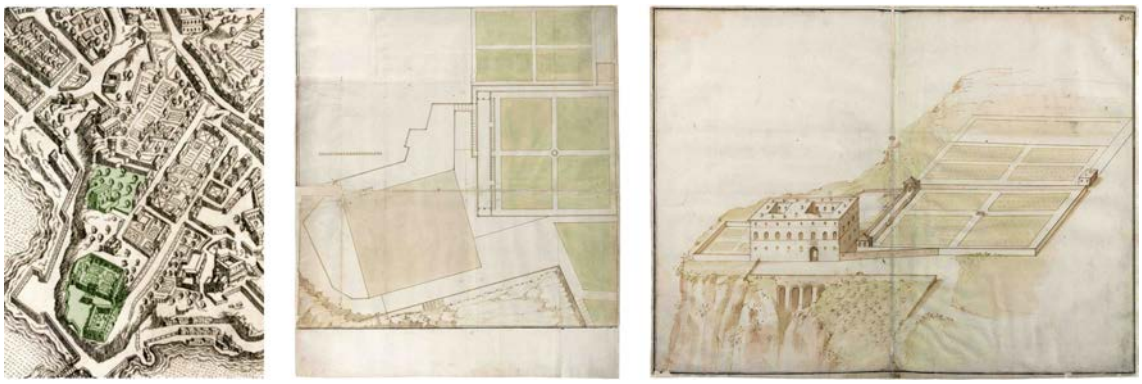


Fig. 604. Planta del jardín de Luis de Toledo en Pizzofalcone, Nápoles, ca. 1580-1583, anverso (tomado de BNE / BDH, Dib/16/49/9, con otra planta del edificio en el reverso).

La colina de Pizzofalcone, Monte Echia o Monte di Dio (fig. 605) gozaba de cierta fama fundada en la Antigüedad por haber sido el solar de la colonia Partenope, origen de la ciudad de Nápoles, y encontrarse en ella los restos de la villa romana de Lúculo. Varios nobles napolitanos eligieron aquel emplazamiento para sus propias villas o jardines palaciegos, como Andrea Carafa di Santaseverina (precisamente sobre la villa lucana, adquirida después, en 1554, por Ferrante Loffredo, I marqués de Trevico, figs. 606-607) o el poeta Bernardino Rota, por lo que, al igual que estas residencias, la de don Luis también fue reseñada y celebrada en textos contemporáneos: así en los de Scipione Mazella[883] (1586) y Giambattista Del Tufo[884] (1588), quien dedicó un poema al

[883] MAZZELLA, Scipione, *Descritione del Regno di Napoli*, imprenta de Giovanni Battista Cappelli, Nápoles,

jardín de Luis de Toledo en el que menciona sus calles con pérgolas, las diversas fuentes y las estatuas de dioses y semidioses, entre ellas Orfeo serenando a las fieras con su música, Venus rodeada de amorcillos, Andrómeda entre monstruos marinos y sátiros sumergidos en el agua (*sic*, quizá por tritones), Júpiter con su rayo y el águila en compañía de varios personajes populares: un villano con su barril[885], una vieja lavando ropa, un pescador con anzuelo y una campesina que va a recoger agua de la fuente. En palabras del propio Del Tufo, «un luogo altero e raro / oltre i cedri, gli aranci, oltre le teste, / i grottoni di pampane e verdure, / le strade così pure, [...] / tanti pozzi abbondanti / d'acque chiare e grillanti, / statue, marmi, colossi, antri, ombrie et archi / d'ogni bellezza carchi»[886].



Figs. 605, 606 y 607. La colina de Pizzofalcone y sus jardines. Izquierda: localización de la villa del marqués de Trevico, adquirida en 1554 a Andrea Carafa (parte inferior de la imagen) y del futuro jardín de Luis de Toledo (parte central) en la planta de Nápoles de Antonio Lafrery, 1566 (tomado de raremaps.com; el color es nuestro). Centro y derecha: planta y perspectiva caballera del palacio y jardín del marqués de Trevico realizadas por Giovanni Vincenzo Casale ca. 1580-1583 (BNE / BDH, Dib/16/49/11 y Dib/16/49/13).

1586, p. 210. Entre los «Palazzi belli in Napoli» destacaban «quel de Pizzo falcone del Marchese di Trevico, quel di Don Garsia» (*sic*, por Don Luis, su hermano).

[884] DEL TUFO, Giovanni Battista, *Il Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* (edición de Olga Silvana Casale y Maria Teresa Colotti, Salerno, 2007, a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli, XXX, C. 96), «Giardino di Don Luigi di Toledo. Sonetto in lode del detto giardino», p. 93.

[885] Recordemos el repertorio más conocido del escultor Giovanni Paolo Fancelli, con varias obras de este mismo tema realizadas para los Medici-Toledo desde mediados del siglo XVI (*vid.* GRIFFO, Alessandra, coord., *La prima statua per Boboli. Il Villano restaurato. Omaggio a Cosimo I*, catálogo de la exposición, Firenze Musei y Sillabe, Florencia, 2019). A finales del siglo XVI continuaron la estela de Fancelli autores como Valerio y Simone Cioli, Orazio Mochi o Romolo Ferrucci del Tadda, este último en el siglo siguiente.

[886] Texto de Del Tufo en CECI, «Pizzofalcone», p. 89. Nuestra traducción: «... lugar altivo y raro / más allá de los cedros, los naranjos, más allá de las cabezas, / los enverjados de pámpanos y verduras, / así también los paseos [...], / tantos pozos abundantes / de agua clara y espumeante, / estatuas, mármoles, colosos, cuevas, sombras y arcos / de cada belleza cargados».

En 1607, diez años después del fallecimiento del comitente, Giulio Cesare Capaccio ofrecía un nuevo testimonio sobre la villa con referencia explícita a las esculturas de Orfeo, Pegaso, Júpiter y Andrómeda, entre otras:

> *Ad hortos Aloisii Toletani nihil pulchrius accedere potest. Nobilissimi ibi fontes. Hinc Orpheus inter brutorum capita, quae ex rupibus prosiliunt. Hinc Pegasus ungula petram quatiens. Ex Jovem in piscinam cientem pluvias videbis. Et Andromedam ad scopulos fluctibus madentem, & puerum ex utre promentem* (sic, por «prementem») *aquas.*[887]

También se enumeran algunos de sus componentes en una descripción catastral de 1616 que cita Giannetti, relacionada con la tasación de la villa previa a su venta: la *loggia* cubierta y descubierta, los *pergolati* de vid (emparrados), etc.[888]

Años después, el mismo Capaccio aseguraba en *Il Forastiero* (1634) que las esculturas de la villa napolitana de don Luis fueron trasladadas después de la muerte de su propietario, aunque sin ofrecer indicio de su paradero:

> *fé' conoscere la sua grandezza nella fabbrica e giardini che fe' ad Echia loco amenissimo di questa città nobilitato da quel Signore con fontane, che avreste avuto caro di vedere, essendo assai vaghe e capricciose, se dopo la sua morte non fossero state trasferite altrove.*[889]

En 1692, cuando los jardines habían desaparecido por completo, Parrino todavía dejaba recuerdo de aquella perdida grandeza en su *Teatro eroico*, al mencionar

> *... quel famoso edifizio innalzato nel Monte d'Echia, oggi detto Pizzofalcone, abbellito d'amenissimi fonti, e giardini, non men[o], che di bellisime statue, e rarità curiose, altrove transportate col progreso del tempo, e cangiato in Monistero di suore, sotto'l titolo di Santa Maria Egiziaca: opera della magnificenza di D. Luigi.*[890]

---

[887] En CAPACCIO, Giulio Cesare, *Neapolitanae historiae*, t. I, imprenta de Giovanni Giacomo Carlino, Nápoles, 1607, p. 402, con datos anteriores. Agradecemos al profesor Juan José Fortea su ayuda en la traducción del fragmento: *A nada más bello se puede acceder que a los jardines de Luis de Toledo. Allí hay fuentes muy notables. Aquí Orfeo entre las cabezas de animales que saltan entre las rocas, aquí Pegaso golpeando la piedra con la pezuña; verás a Júpiter convocando a las aguas hacia el estanque; y a Andrómeda entre las rocas empapada por las olas; y a un niño probando las aguas desde un odre.*

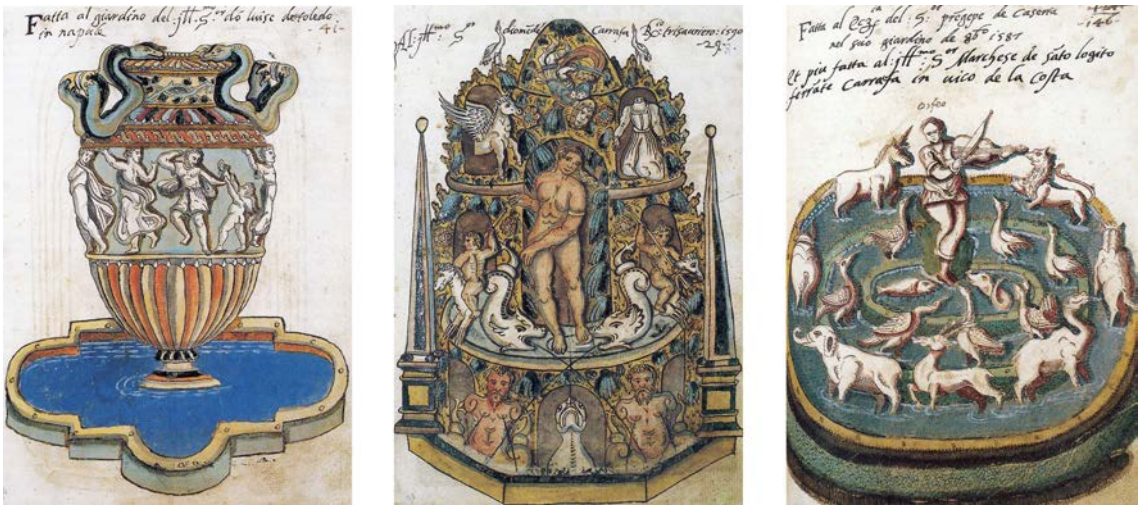
[888] GIANNETTI, *Il giardino napoletano...*, p. 60.

[889] CAPACCIO, *Il Forastiero*, Nápoles, 1634, p. 465. Nuestra traducción:

Dio a conocer su grandeza en la fábrica y los jardines que hicieron del [Monte] Echia un lugar amenísimo de esta ciudad, ennoblecido por ese señor con fuentes, que le hubiera encantado ver, siendo tan bellas y caprichosas, si no hubieran sido transferidas después de su muerte a otro lugar.

[890] PARRINO, Domenico Antonio, *Teatro eroico, e politico dei governi de'vicere del regno di Napoli dal tempo del re*

De nuevo, y ya como hecho consumado, conocemos la noticia del traslado de las piezas hasta otros lugares antes de la entrada en servicio del convento, lo que da pie a suponer diversos destinos para las esculturas: ¿también España, como sugería Ceci en 1892?



Figs. 608, 609 y 610. Diseños de Giovanni Antonio Nigrone para diversos comitentes de Nápoles. Izquierda: fuente creada para el jardín de Luis de Toledo *ca.* 1582-1597. Centro: fuente de Andrómeda realizada para Diomede Carafa en 1590. Derecha: fuente de Orfeo y las bestias, con ejemplares encargados por el Presepe (*sic*) de Caserta en 1581 y más tarde por Ferrante Carafa (*Vari disegni*, BNN, Ms. G-59-60).

En las descripciones históricas se menciona una gran fuente adornada con esculturas, del mismo tipo que las del jardín florentino de don Luis y las del duque de Alba, junto con piezas arqueológicas procedentes de las excavaciones de Possilipo[891], las mencionadas esculturas de tipos populares e incluso autómatas, instalados en las artificiosas fuentes del Nigrone (al menos una de ellas se registra a su nombre en el álbum del *fontanaro* y otras dos recogen episodios como los de Andrómeda liberada por Perseo y Orfeo calmando a las bestias con su música, figs. 608 a 610)[892]. Andrómeda

---

Ferdinando il Cattolico fino al presente, vol. I, Parrino y Muzio, Nápoles, 1692, p. 198. Nuestra traducción:

... aquel famoso edificio erigido en el Monte Echia, hoy llamado Pizzofalcone, embellecido con amenísimas fuentes y jardines, no menos que de hermosas estatuas y rarezas curiosas, transportadas a otros lugares con el paso del tiempo, y sustituido por el Monasterio de monjas bajo el título de Santa María Egipcíaca: obra de la magnificencia de don Luis.

[891] Así lo aseguraba SUMMONTE, Giovanni Antonio, *Historia della città e regno di Napoli [...] ove si tratano le cose più notabili accadute dalla sua edificatione fin'a tempi nostri*, Libro I, Nápoles, 1602, pp. 104-105 (los datos son forzosamente anteriores a 1597, año del fallecimiento de Luis de Toledo).

[892] En algunos de los títulos de sus *Vari disegni*, Nigrone aseguraba haber realizado ejemplares iguales para otros comitentes, de los que añade sus nombres, y aunque no consta el de Luis de Toledo entre ellos, cabe la posibilidad de que, efectivamente, reprodujera los modelos de Orfeo y Andrómeda encadenada.

encadenada a la roca, Pegaso, sátiros, la campesina aguadora: ¿son las mismas esculturas que vio Ponz en el jardín extremeño?

La villa de Pizzofalcone no aparece representada en mapas y vistas de Nápoles (localización aproximada en fig. 605), pero por suerte se conserva el excelente levantamiento planimétrico de Casale fechado en torno a 1580, aunque ha de ser posterior a 1583 (fig. 604); el plano de conjunto muestra una plaza cuadrangular en el cruce de dos paseos perpendiculares ocupada por una gran fuente de planta octogonal con cuatro accesos de escalera, pila central y, probablemente, varias tazas superpuestas (exactamente como las de Florencia-Palermo y Abadía), así como numerosos nichos y pedestales distribuidos entre la plaza y los paseos bajo pérgolas, muestra de la gran cantidad de piezas escultóricas que lo adornaban, pero nada queda hoy de aquel lugar de recreo con vistas al palacio virreinal, con sus jardines anejos, y al golfo de Nápoles (fig. 611).



Fig. 611. La colina de Pizzofalcone frente a Castel dell'Ovo (derecha) con los jardines de Castel Nuovo a sus pies (centro) y cerca del puerto de Nápoles (izquierda), según se aprecia en la perspectiva de Jan van Stinemolen de 1582 (fragmento tomado del sitio web oficial de la galería Albertina, Viena, Graphische Sammlung, Inv. 15444).

Tras la muerte de Luis de Toledo en 1597, la villa pasó a propiedad de su hija Francesca, condesa de Pacentro por su matrimonio con Ottavio Orsini, quienes finalmente la vendieron a las monjas agustinas de Santa María Egipzíaca para establecer allí un convento de vida más austera[893]. Entre 1616 –fecha de la tasación de la

[893] ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (ASN), Monasteri soppressi, Monte Oliveto, fascicolo 5509 bis, *Aprezzo del palazzo della Contesa di Pacentro*, 26 de octubre de 1616, a cargo del tabulario regio Giovanni Battista Sapio (tasación de la parcela nº 9 de la calle y colina de Pizzofalcone, Nápoles, correspondiente a la villa de Luis de Toledo, vendida por su hija Francesca, condesa de Pacentro, según documento de tasación transcrito en LABROT, Gérard, *Études napolitaines. Villages, palais, collections: XVIe-XVIIe siècles*, Seyssel, 1993, pp. 127-128), aunque CECI, «Pizzofalcone», p. 88, asegura que quien vendió la villa fue el hijo de este matrimonio. El traslado de la comunidad al nuevo convento se verificó en 1639, de acuerdo con ALVINA, Giovanni

villa– y 1630 –fecha de la noticia de Capaccio sobre el traslado de sus esculturas–, transcurrieron catorce años que en buena parte coinciden con el virreinato napolitano del mismo V duque de Alba al que Lope dedicaba su «Descripción del Abadía», inmejorable ocasión –y esta es nuestra hipótesis– para que las monjas se desprendieran de parte de aquellos mármoles profanos a favor del nuevo virrey, o bien por estar ya apalabrados por sus anteriores dueños, parientes del duque, en torno a la fecha de venta de la propiedad[894].



Figs. 612, 613 y 614. Etapa virreinal del V duque de Alba en Nápoles. Izquierda: Fontana del Gigante en su segundo emplazamiento (foto de Leandro Neuman Ciuffo, 2009, Wikimedia Commons). Centro: Porta Alba junto a Piazza Dante (foto de Armando Mancini, 2008, Wikimedia Commons). Derecha: dedicatoria de Alessandro Baratta al virrey Antonio Álvarez de Toledo en su perspectiva de Nápoles de 1629 (imagen tomada de www.ub.edu/enbach/es).

Antonio Álvarez de Toledo (fig. 554) fue nombrado virrey de Nápoles en diciembre de 1622 y regresó a España en agosto de 1629, después de haberse ocupado de los difíciles asuntos políticos y económicos de aquel reino y de promover algunas empresas arquitectónicas y de ornato urbano, como la Fontana del Gigante, encargada a Pietro Bernini y Michelangelo Naccherino (*ca.* 1622-1629), o la Porta Alba, obra del arquitecto Pompeo Lauria (1625), donde permanecen sus armas familiares acompañadas del Toisón de Oro –por haberlo recibido de Felipe III en 1599– junto a las del mismo rey de España y las de la ciudad (figs. 612-613). También emprendió reformas en el Palazzo Reale y la construcción del llamado Acueducto de Carmignano, así como la resturación de obras promovidas por su antepasado y virrey, Pedro de

Antonio, *Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e suoi sobborghi entro il 1643* (en http://www.memofonte.it , Florencia, 2011, p. 130, consultado en 4 de junio de 2017).

[894] Los condes de Pacentro habían contraído numerosas deudas en aquellos años, por lo que decidieron vender propiedades como la villa de Pizzofalcone en 1616 (según LABROT, *Études napolitaines...*, pp. 127-128) o el feudo de Palo en 1617 (según GIUSTINIANI, Lorenzo, *Dizionario Geografico-Ragionato del Regno di Napoli*, t. VII, Nápoles, 1804, pp. 318-319, voz Palo).

Toledo y Zúñiga, como la Porta Reale y la Fontana del Porto, ya desaparecidas; en la perspectiva de Nápoles realizada por Alessandro Baratta, grabada al final de su etapa en la capital partenopea, consta la dedicatoria del autor al virrey Antonio Álvarez de Toledo (fig. 614).

Siguiendo la hipótesis de Navascués, Zangheri acepta la pertenencia de algunas esculturas de Abadía al conjunto florentino de don Luis, e informa de que en el ínterin habían sido trasladadas a la villa de Pizzofalcone, aprovechando el transporte de las piezas de la «fontana grande» hacia Palermo, con referencia explícita a la escultura de Andrómeda,

> *... che sappiamo essere stata portata in Spagna, assieme ad altre sculture dopo la morte di don Luigi, per essere collocata nel giardino di Abadia de Cáceres appartenente a Fernando Alvarez de Toledo, terzo duca di Alba. Un altro giardino scomparso e solo ricordato per le poche sculture rimaste di Francesco Camilliani.*[895]

Lo cierto es que no hay prueba documental de que esa y otras esculturas fuesen trasladadas desde Pizzofalcone hasta Abadía por encargo del V duque de Alba, pero esta circunstancia –tan común entre los virreyes españoles[896]– explicaría el silencio de Villalba y Lope acerca de las fuentes y figuras del Jardín Alto y de los nichos de la Plaza de Nápoles, así como su nombre, recuerdo de una etapa virreinal más larga e intensa que la de su abuelo el III duque[897], y también justificaría la explícita descripción de Ponz acerca de unas piezas que probablemente no habrían ocupado su lugar hasta el verano de 1629.

El ciclo de Perseo y Andrómeda como tema de fuentes y jardines no es tan frecuente como otros ciclos mitológicos, aunque en la misma ciudad de Nápoles, para la villa de Diomede Carafa, Giovanni Antonio Nigrone diseñó la mencionada fuente de Andrómeda dentro de un nicho o gruta (fig. 609 anterior) que no sería muy diferente

[895] *... que sabemos sería llevada a España, junto con otras esculturas, después de la muerte de don Luis, para ser colocada en el jardín de Abadía de Cáceres, perteneciente a Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba. Otro jardín desaparecido y sólo recordado por las pocas esculturas conservadas de Francesco Camilliani* (en ZANGHERI, «Il giardino dimenticato...», p. 58).

[896] Recordemos casos anteriores como el del I duque de Alcalá, virrey de Nápoles entre 1559 y 1571, y las colecciones de escultura trasladadas hasta Sevilla y Bornos, a cargo de Benvenuto Tortelli, y el del VI conde de Miranda, virrey entre 1586 y 1595, y su colección de piezas transportadas hasta Peñaranda de Duero.

[897] El nombre se había mantenido por tradición oral hasta que lo transmite Mélida en 1914.

de lo que se exhibía en la villa de Luis de Toledo[898]. Por otra parte, es muy evidente que la Andrómeda de Abadía no fue esculpida para el nicho en el que se aloja, sino como parte del panel vertical de mármol o de *spugna*, o de ambos materiales, del que fue arrancada, semejante al fondo de la fuente napolitana del Nigrone o de los nichos trasladados desde el jardín de Florencia hasta Pratolino (nuestra recreación en fig. 615). Todos estos argumentos redundan en la misma idea: que se trate de una escultura encargada por Luis de Toledo, probablemente realizada en Florencia por Camilliani hacia 1554, trasladada a Nápoles-Pizzofalcone en 1574-1584 y, finalmente, embarcada hacia España en torno a 1629 junto con las figuras de la campesina, los sátiros o faunos y otras piezas de la villa de don Luis, incluido el Perseo que no citan los escritores napolitanos, pero que desde luego se conserva –sin cabeza– en un cuarto del palacio extremeño, identificado por Navascués gracias al *gorgoneion*, el relieve de Medusa que muestra en su escudo (fig. 532 anterior).



Figs. 615, 616 y 617. Izquierda: recreación del primer emplazamiento de la Andrómeda de Abadía en uno de los nichos de *spugne* instalados en el jardín florentino de Luis de Toledo (elaboración propia, 2024). Centro: nicho de *spugne* con escultura en el Prato dell'Appennino de la villa medicea de Pratolino (grabado de Zocchi y Wagner, 1745, retocada para mostrar la pieza frontalmente). Derecha: escultura de Andrómeda en la Plaza de Nápoles de Abadía (foto de Jesús Castillo, 2017, Wikimedia Commons).

De ser cierta esta hipótesis, el duque sólo pudo disfrutar de las nuevas adquisiciones unos diez años, pues a finales de enero de 1639 le sorprendió la muerte en Abadía junto a la gran fuente de Camilliani, de acuerdo con las noticias aportadas por el jesuita Gaspar Suárez de Toledo:

> *Por acá lo que hay es, que la semana pasada murió en su estancia de la Abadía el gran duque de Alba [...]. Acababa de comer como solía entre las tres y cuatro, y luego le sacaron á que bebiese un poco de una grande é insigne fuente que tiene, y en sentándole*

[898] Vid. GIANNETTI, *Il giardino napoletano...*, p. 52. Otras figuras de Andrómeda y Perseo a lomos de Pegaso se encuentran en la Vasca dell'Isola del Boboli, pero son obra tardías de Giovan Battista Pieratti, *ca.* 1630.

en una silla se quedó muerto. Era segun dicen de 84 años, y estos cuatro últimos se estaba allí recogido y apartado de [las] *cosas*[899]

Además del ornato y fontanería del Jardín Alto y la Plaza de Nápoles, incluido el traslado de la gran fuente desde el centro de la Huerta, se podría atribuir a este mismo duque la construcción del templete jónico que mencionaría Ponz en el siglo siguiente, situado entre las dos fuentes de bronce y en medio de la plaza que antes ocupaba la fuente de Camilliani. También pudo dar orden para el traslado de los 24 bustos de emperadores y personajes célebres de la Antigüedad desde el entorno de la Fuente de la Barca, tal como los describe Lope, hasta el Jardín Alto, donde los vio Ponz (nos ocuparemos de estas obras más adelante, al comentar la visita del abate ilustrado).

Igualmente se podría atribuir al V duque la erección de la portada meridional del olivar, en aparejo de ladrillo y arco de medio punto de granito, coronada por el escudo de la Casa de Alba con el Toisón de Oro sobre la fecha de 1604 que va inscrita en la clave[900] y, sobre todo, enriquecida con las inscripciones romanas en mármol que, dedicadas a Attia Paterna y Trebia Vegeta, proceden de las cercanas ruinas de Cáparra (figs. 618 a 620 y fig. 331 anterior)[901].



Figs. 618, 619 y 620. Inscripciones romanas en las jambas de la Puerta de la Corona o del Olivar, fechada en 1604 (imágenes tomadas de Muñoz-Delgado de la Mata, 2019).

[899] Carta de Gaspar Suárez de Toledo al padre Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús en Sevilla, Salamanca, 29 de enero de 1639, en AA. VV., «Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre la sucesión de la monarquía entre los años de 1634 y 1648», en *Memorial Histórico Español. Colección de Documentos, opúsculos y antigüedades*, t. XV/III, Madrid, 1862, p. 176. La edad del finado no sería de 84 años, sino de unos setenta años o setenta y uno, pues había nacido en 1568.

[900] Así lo considera SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», p. 309, aunque por el rasgo bajo de la tercera cifra podría interpretarse como 1694, según hace JIMÉNEZ MARTÍN, *Sotofermoso*..., p. 64, en cuyo caso correspondería al VIII duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo y Fernández de Velasco, honrado con el Toisón de Oro en 1680.

[901] Recientemente estudiadas por MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, «Trebia Vegeta y Attia Paterna...», 2020, y previamente en su tesis doctoral.

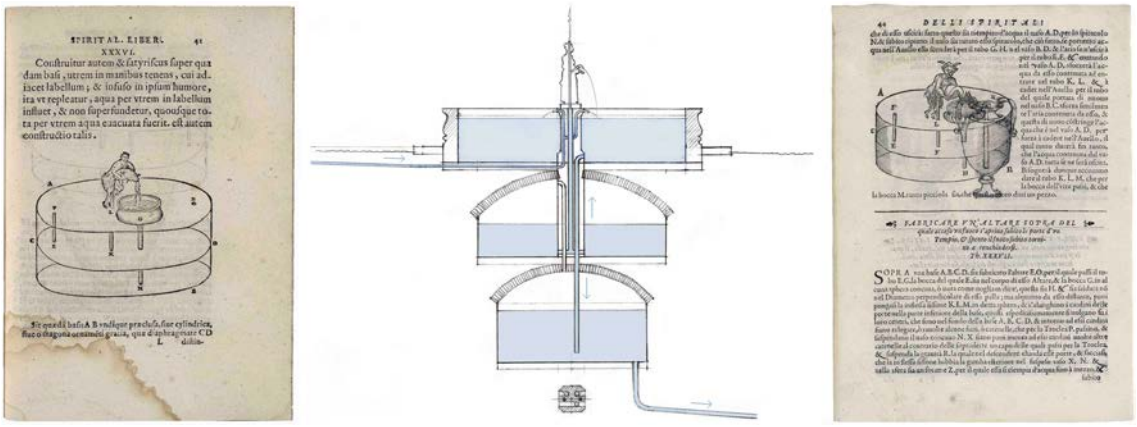
La instalación de las fuentes de Higea y del Caballo en el Jardín Alto, junto con una posible tercera fuente, también se podría datar en la etapa del V duque de Alba por los mismos argumentos que hemos expuesto para las esculturas de la Plaza de Nápoles. Por otra parte, su funcionamiento plantea la incógnita sobre el necesario abastecimiento hídrico, pues la inmediata regadera está situada casi a la misma cota que el terreno y no permitiría elevar los «surgidores de agua escondidos» descritos por Antonio Ponz en 1777, aunque sí se podrían llenar sus respectivas pilas. Si el sistema hidráulico funcionaba por gravedad y presión, se necesitaría un depósito a cota suficiente –tres metros de desnivel, como mínimo– que en el recorrido de la regadera, aguas arriba, sólo se alcanza a 200 m de distancia. En ese punto no se ha localizado ninguna estructura de carga y tampoco alcanzan el nivel requerido los restos de un estanque situado en la parte alta de la Huerta Vieja, junto a la regadera y a unos 35 m del Jardín Alto o el gran aljibe bajo el patio, todavía inexplorado (figs. 621-622); por tanto, el funcionamiento de las fuentes superiores dependería de otro tipo de mecanismo para la elevación de los surtidores, probablemente un ingenio como la fuente de supuesto ciclo perpetuo ideada por Herón de Alejandría en el siglo I d. C.[902], cuyo funcionamiento necesita dos cámaras subterráneas bajo cada fuente, comunicadas entre sí, según se muestra en las figs. 623 a 625.





Figs. 621 y 622. Sistema hidráulico del conjunto de Abadía. Izquierda: restos de un estanque o alberca en la parte alta de la Huerta Vieja, junto a la regadera derivada del Ambroz (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Derecha: encharcamiento del patio del palacio, situado sobre el gran aljibe mencionado por Madoz en 1845 (foto de Marciano Martín Manuel, 2017).

[902] Ingeniero y matemático griego del siglo I d. C., natural de Alejandría y activo en esa ciudad de la provincia de Egipto durante el período helenístico, considerado uno de los mayores inventores de la Antigüedad con mecanismos neumáticos, pre-robóticos e hidráulicos, entre ellos un antecedente de la máquina de vapor, sus famosos autómatas y la fuente de ciclo perpetuo. El interés por la sorpresa y la maravilla del Manierismo propició la recuperación de algunos de los mecanismos de Herón, frecuentemente aplicados al ámbito del jardín.



Figs. 623, 624 y 625. Sistema hidráulico del conjunto de Abadía. Izquierda y derecha: texto e ilustraciones sobre el funcionamiento de la fuente de ciclo perpetuo de Herón de Alejandría en las ediciones de Federico Commandino de 1575 y Giovanni Battista Aleotti de 1589, respectivamente (disponibles en BNE / BDH). Centro: croquis de elaboración propia, 2019, con el hipotético funcionamiento de la Fuente de Higea de Abadía basado en el mismo ingenio de Herón.

Recordemos que el conocimiento de los ingenios hidráulicos y pre-robóticos de Herón fue muy notable durante el Renacimiento gracias a las ediciones italianas de sus tratados *Pneumatica* y *Automata*, con traducciones de Aleotti y Baldi, respectivamente[903]. En el ámbito del jardín renacentista se pueden ofrecer numerosos ejemplos en el uso del agua y del viento como motores naturales en fuentes, órganos hidráulicos, autómatas y otros ingenios y artificios, desde las sorpresas de Villa d'Este a las maravillas de conjunto mediceo de Pratolino, donde Bernardo Buontalenti se reivindicaba como nuevo Herón[904]; dados los vínculos familiares y culturales entre los Medici-Toledo y el duque de Alba, no sería descartable la aplicación de estos

[903] La *editio princeps* de la *Pneumatica* de Herón, todavía en latín, fue publicada como *Heronis Alexandrini spiritalium liber* por Federico Commandino, casa de Domenico Frisolino, Urbino, 1575, y su traducción al italiano, a cargo de Giovan Battista Aleotti, apareció como *Gli artifiziosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, casa de Vittorio Baldini, Ferrara, 1589 (manejamos ambas ediciones en su versión digitalizada por la BNE / BDH). A su vez, la primera edición italiana de *Automata* corrió a cargo de Bernardino Baldi y apareció con el título *De gli automati, overo, machine se moventi, libri duo* en la imprenta de Girolamo Porro, Venecia, 1589. Acerca de la introducción de la técnica de Herón en la cultura italiana del Renacimiento, *vid.* AZZI VISENTINI, Margherita, «L'ingegnoso artifizio nuovamente ritrovato di far le fonti: il ruolo dell'acqua nei giardini italiani del Rinascimento e dell'età barocca», en AA. VV., *L'acqua nel paesaggio costruito: Mito, storia, tecnica*, actas del congreso celebrado en Terme di Comano, septiembre de 2000, Trento, 2002 (pp. 13 a 20, p. 16), así como TRABUCCO, Orestes, «*L'opere stupende dell'arti più ingegnose». La recezione degli Πνευματικά di Erone Alessandrino nella cultura italiana del Cinquecento*, Florencia, 2010, y FERRARO, Giovanni, *Bernardino Baldi e il recupero del pensiero tecnico-scientifico dell'antichità*, Alejandría, 2008.

[904] ZANGHERI, *Pratolino, il giardino delle meraviglie*, Florencia, 1979.

conocimientos al sistema hidráulico de Abadía, extremo que una adecuada intervención arqueológica permitiría confirmar o descartar[905].

Para las grandes fuentes del Jardín Bajo y la Huerta tampoco bastaría la regadera, sino que se necesitaría la interposición de uno o varios depósitos con función de cámara de carga situados a la mayor cota posible, es decir, la del Jardín Alto, de modo que la terraza en la que se asentaban sus cuadros y fuentes no sólo serviría como jardín frente al palacio y *belvedere* hacia la plataforma inferior y el paisaje, sino también para alojar tales depósitos, probablemente en línea con la regadera antes de su curvatura junto al Puente de los Asientos, según mostramos en la fig. 626. La fuente de la Plaza de Nápoles podría surtirse de estos mismos depósitos o disponer de su propia cámara de carga, compartida con el molino-almazara inmediato (estado actual e hipótesis del sistema original en fig. 627); también pudo sumarse a este sistema de depósitos el gran aljibe situado bajo el patio del palacio, mencionado por Madoz Ibáñez en su *Diccionario*. En conjunto, el sistema hidráulico de Abadía se parecería al que mostramos en la figura 628, aunque ninguno de estos supuestos se podrá verificar hasta que se realicen los necesarios trabajos arqueológicos.

Dentro de esta misma etapa del V duque de Alba, conocemos el nombre del alcaide del palacio de Abadía en 1618, Gonzalo Cornejo[906], al cargo de la propiedad en ausencia de su dueño, en particular durante el virreinato en Nápoles que iniciara don Antonio cuatro años después y cuyas consecuencias, como hemos expuesto, supondrían transformaciones y adiciones de gran calado en el jardín renacentista.

[905] El funcionamiento de la fuente se basa en la combinación de dos flujos alternos de aire y agua entre una pila exterior y dos recipientes estancos situados debajo, el inferior vacío y el superior parcialmente lleno de agua: una vez llenada la pila, el agua desciende por gravedad hasta el depósito inferior y expulsa el aire por un conducto hasta el depósito superior, donde ejerce suficiente presión como para impulsar el agua hasta los surtidores exteriores de la fuente y proseguir el ciclo durante varios minutos (hasta que el agua del depósito inferior desciende a su nivel más bajo, lo que obliga a reiniciar el ciclo con un nuevo llenado de la pila). Lo interesante del artefacto heroniano es que no necesita disponer de diferencias de altura ni cámaras de carga para propulsar los chorros y juegos de agua y, por tanto, permitiría el funcionamiento de las situadas en el Jardín Alto de Abadía.

[906] AHN, Sección Nobleza, Fondo Altamira de Vivero, C. 23, *Documentos relativos a la familia Cornejo*, entre ellos un documento de compraventa entre Bernal Ramírez (vecino de Béjar y apoderado del duque Alonso de Zúñiga y Sotomayor) y Gonzalo Cornejo, alcaide del Palacio de Abadía, 1618.

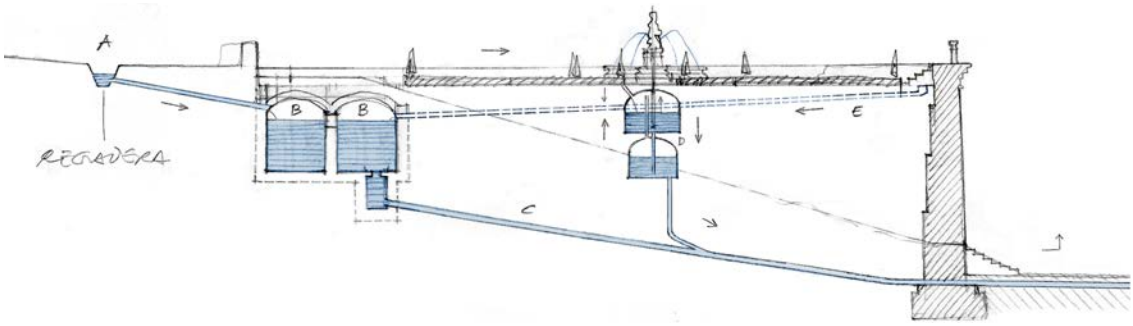


Fig. 626. Sistema hidráulico del conjunto de Abadía. Hipótesis sobre el abastecimiento de las fuentes del Jardín Bajo y la Huerta desde una o varias cámaras de carga en la terraza del Jardín Alto en sección sur-norte: A) Regadera, B) Cámaras de carga, C) Conducto hacia las fuentes inferiores, D) Sistema de las fuentes superiores basado en el artefacto de Herón, E) Posible drenaje del Jardín Alto hacia las cámaras de carga (croquis de elaboración propia, 2019).

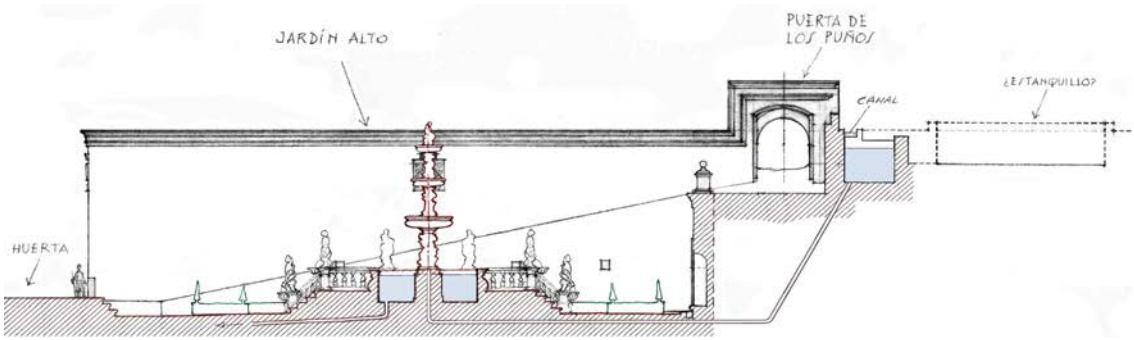


Fig. 627. Sistema hidráulico del conjunto de Abadía. Hipótesis sobre el abastecimiento de la gran fuente de la Plaza de Nápoles desde, *ca.* 1629, desde la cámara de carga del molino y almazara. Sección norte-sur (croquis de elaboración propia, 2019).

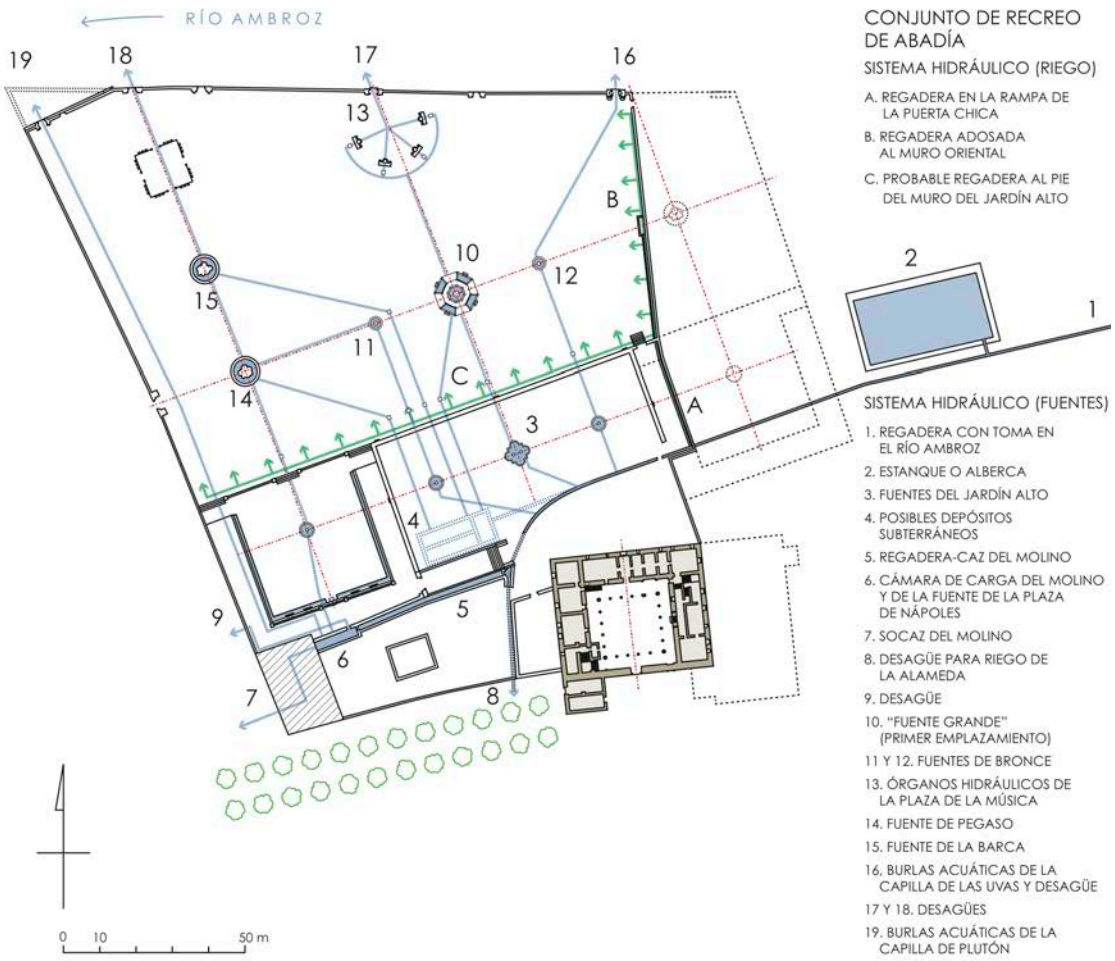


Fig. 628. Sistema hidráulico del conjunto de Abadía antes de 1629 (*ca.*). Esquema general del sistema, con las caceras para riego indicadas en color verde y la alimentación de las fuentes y juegos de agua en azul (elaboración propia, 2024).

Etapas ducales hasta la Guerra de la Independencia (1639-1809)

El conjunto de Abadía conservó su plenitud durante las tres etapas ducales siguientes hasta entrar en un largo período de abandono en el último tercio del siglo XVIII. En concreto, ese buen estado de conservación se confirma para el período del VII duque, Antonio Álvarez de Toledo y Enríquez de Ribera, según consta en la crónica de Fray José de Santa Cruz, de 1671, al referirse al convento de la Bien Parada y la cercana población de Abadía, propiedad del duque de Alba,

> *... donde este señor tiene un palacio y casa de recreación; y junto a ella una dilatada cerca de jardines celebrados por su variedad, y curiosa disposición de canteros de flores, de*

vistosos árboles y frutíferos, y de fuentes artificiales con exquisitas figuras y raras invenciones.[907]

Por entonces, también el escritor y viajero Albert Jouvin de Rochefort[908] llegaba hasta Abadía, pero pasó de largo sin saber lo que escondían las tapias de aquel jardín, y hay que esperar a ver mediado el siglo XVIII para reunir nuevos datos en las breves notas de Diego de Torres Villarroel (1751) y, sobre todo, en los interrogatorios del Catastro del marqués de la Ensenada (1753).

En las *Aventuras de la Abadía de el Duque de Alba*[909], publicadas por el *Gran Piscator* de Salamanca, doctor Torres Villarroel, se contienen breves referencias que podrían tomarse por inventadas o muy genéricas, comunes a otras propiedades nobiliarias de su tiempo, si no fuera porque coinciden con lo que ya sabemos: que desde el poblado se accedía hasta el palacio «Por un empedrado, cuyos antepechos eran dos filas de copudos chopos», que aquella era una «gran casa» con patio frecuentada por caballeros, atraídos por las cacerías que se organizaban en el Coto, el antiguo *Saltufermoso*, y que no faltaría en ella «un salon en donde habia una chiminea bien alumbrada, y su hogar rodeado de sabuesos» cuyos ángulos, además, «estaban ocupados de escopetas, cuchillos de monte, cuernos, bolsas, redes, y otros instrumentos de caza». La obra es un pretexto para mostrar los pronósticos y almanaques de su autor y apenas dedica las primeras páginas a la ambientación de la historia, que transcurre durante una sola noche y en el mencionado salón, lo que explicaría el silencio del *Gran Piscator* sobre los jardines y huertas del duque de Alba.

En las respuestas al interrogatorio general para el catastro de Abadía, redactadas el 7 de enero de 1753, se registran datos objetivos de mayor interés. Entre las propiedades de quien era entonces titular del ducado, María Teresa Álvarez de Toledo y Haro, queda constancia de «un jardín propio de dicha excelentísima señora [duquesa] contiguo a su Palacio», cuyo rendimiento no se cuantifica «por constar solo de murtas, arrayanes, algunos naranjos y diversidad de estatuas, y fuentes que solo sirben para la diversion y recreo en la vista»[910].

---

[907] SANTA CRUZ, Fray Joseph de, *Crónica de la provincia de San Miguel de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Madrid, 1671 (datos sobre el convento de la Bien Parada y la Abadía en pp. 488 a 504).

[908] JOUVIN DE ROCHEFORT, Albert, *Le voyage de L'Éurope. Le voyage de l'Espagne et Portugal*, t. II, 1ª parte, imprenta de Denis Thierry, París, 1672, p. 186.

[909] TORRES VILLARROEL, Diego de, *Aventuras de la Abadia de el Duque de Alba: prognostico y diario de quarto de luna, con los sucessos elementales y politicos de la Europa para este año de 1751*, imprenta de Teresa Piferrer, Barcelona, 1751, pp. 6 a 8.

[910] AGS, *Respuestas generales...*, Abadía, 7 de enero de 1753, respuesta a la pregunta nº 12, fols. 356v-357r.

Además de la propiedad residencial y de recreo, fueron catastradas las parcelas rústicas anejas: el olivar de unas 160 fanegadas[911]; «el Bosque de la excelentísima señora llamado el Coto [...] de un mil quatrozientas y sesenta fanegadas de tierra», con sus tres casas para los guardas; el «canal propio de la excelentísima señora duquesa de Alba» (de vital importancia para el riego de los cuarteles, la acometida de las fuentes, etc.) y el molino-almazara a corta distancia del edificio residencial. También se rendía cuenta del personal de servicio: el cotero mayor del bosque y a la vez alcaide del palacio, Antonio Muñoz, vecino de Piedrahíta (que recibía 4400 reales al año); Antonio Altalaga, administrador de las rentas ducales, «con el titulo de su governador» y Francisco García, nombrado «por ministro de dichas rentas»; el jardinero mayor Gabriel Ribas (con salario de 1204 reales) y sus ayudantes, Marcos Sánchez y Hermenegildo García (remunerados con 750 reales cada uno); el portero del palacio, Francisco Blas; el olivarero, Lorenzo Gordo, y el guarda mayor del Coto, Antonio López, entre otros criados[912].

En 1759, sólo seis años después de la visita de los funcionaros de Ensenada, se recibió en Abadía otra inspección de curioso resultado, dada a conocer por Caballero González recientemente y protagonizada por el alcalde mayor de Plasencia, Antonio de Córdoba –muy dado al verso, como aquel *Pelegrino* de Villalba–, quien dejó testimonio romanceado de su paso por la Plaza de Nápoles, con la primera referencia histórica conocida a la bella Andrómeda, todavía con la nariz en su sitio:

Hasta el nombre con su cara
real maridaje hicieron,
pues si por lo Luisa (sic) *es alta*
por la cara es como el cielo.
No puedo decirte más,
ni puedo explicarte menos
sin que en compararla a otra
le haga a su hermosura feo:
pues al mirarla en la cruz,
que nariz y frente hicieron

[911] En AGS, C. E., R. G., L. 135-139, *Respuestas Generales...*, Abadía, fol. 355r consta una extensión de 160 fanegadas de olivar en manos de particulares (unas 103,5 hectáreas), pero, puesto que el olivar actual supera las 182 hectáreas, es probable que el total catastrado correspondiera a la duquesa de Alba, quedando el resto como plantío de moreras.

[912] *Ibidem,* respuesta nº 32, fol. 367r-367v.

este epitafio ley:
Quantos miraron murieron[913]

Lamentablemente, poco aporta sobre el resto de la propiedad, salvo genéricas referencias a unos jardines que parecían haber iniciado su decadencia en cuanto al mantenimiento de las plantaciones, amenazadas por la vegetación natural del país. Así, Córdoba muestra aquel lugar «donde están los monumentos / de desperdicios del Alba / en jaspes, y bronces puestos» y rememora su pasado como antiguo castillo templario al que sólo faltaba el artificioso ornato de los jardines:

Para mayor perfección
solo añadió el Duque excelso
un Jardín en que se copia
lo delicioso, y lo ameno,
lo frondoso, y simetría (sic),
lo artificial desmintiendo:
porque la Naturaleza
en flores, plantas, y riegos
(aun sin Arte) naturales
del Arte se están riyendo:

Tampoco faltan alusiones a las abundantes esculturas, hieráticos sirvientes del duque: «y en su frente inanimada / todos assí tienen puesto, / porque servimos al Alba, / vivimos, estando muertos», prueba de que el lugar conservaba aun sus elementos constitutivos, tanto naturales como artificiales e iconográficos.

En agosto de 1777 visitaba la Abadía el viajero ilustrado Antonio Ponz, tantas veces citado en estas páginas por el testimonio que dejó sobre el estado del jardín, las fuentes y las esculturas. El valor objetivo de sus palabras sirve como prueba de verificación respecto de los testimonios anteriores, de carácter más anecdótico o literario, y de la documentación conocida. Su itinerario se parece más al que suele seguir el visitante actual (fig. 629), a diferencia de los de Villalba y Lope: comienza en el palacio, atraviesa el claustro hasta el acceso norte con salida al Jardín Alto, se demora en dicho jardín, sigue en quiebro hacia la Plaza de Nápoles, continúa hasta el Jardín Bajo y la Huerta, con paradas en las dos fuentes de bronce y el cenador jónico

[913] BNE, Sección Manuscritos, mss. nº 10938, exp. 5825/4978, *Romance en que Don Antonio de Córdoba (alcalde mayor de la ciudad de Plasencia...)*, 1759; también en CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, pp. 66-67.

intermedio, se dirige al paseo paralelo al río y lo recorre de este a oeste, con nueva parada meridiana en la Plaza de la Música, y concluye con vagas referencias a las otras dos fuentes monumentales ya reseñadas por Villalba y Lope. En definitiva, el recorrido más ajustado a las características del conjunto, con su fragmentación espacial y quiebros al modo hispano, ya analizadas por Sanz Hernando[914].



Fig. 629. Recorrido de la visita de Antonio Ponz al conjunto de Abadía en 1777 (elaboración propia, 2019).

Como han señalado otros autores, Ponz pasó de puntillas por el palacio y su patio de origen claustral para detenerse en las piezas que más ampliamente llenaban su gusto clásico e ilustrado, como las fuentes, la abundante estatuaria en torno a ellas o dentro de sus nichos. En el Jardín Alto describe las fuentes de Higea, con la diosa de la salud frente a una campesina con jarra bajo el brazo y en actitud burlona, y la del Caballo, cuyo principal objeto no puede tratarse de Pegaso por carecer de alas (figs. 630 a 632); de ambas fuentes se han identificado restos entre los fragmentos guardados en las estancias del palacio, principalmente gracias al celo de Pedro Navascués tras su visita en agosto de 1992, acompañado por José Luis Gutiérrez Robledo y Antonino González Canalejo[915].

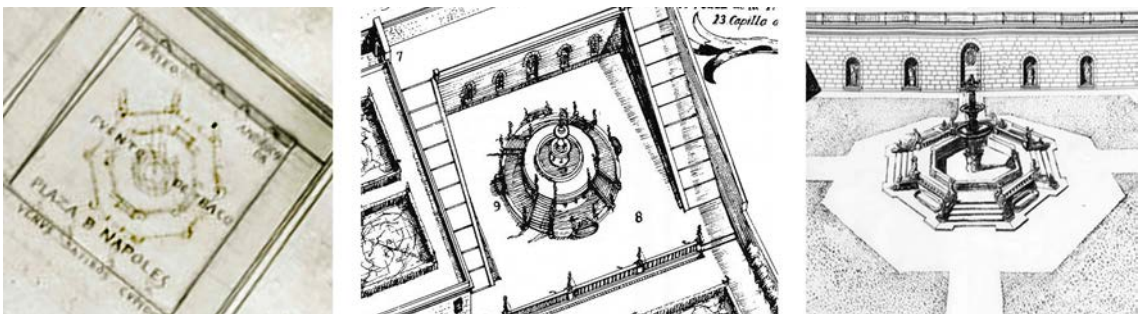
[914] SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», pp. 317 a 326.

[915] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía de Cáceres...», pp. 82 a 90. Por su parte, Dionisio Hernández Gil ha sugerido que el caballo no fuese tal, sino unicornio (HERNÁNDEZ GIL, «Posibles restituciones...», ponencia no publicada), de imposible verificación por faltarle la cabeza a la figura propuesta por Navascués, pero compatible con el traslado de esculturas desde el jardín napolitano de Luis de Toledo, entre las que Del Tufo citaba un unicornio.



Figs. 630, 631 y 632. Esculturas en las fuentes del Jardín Alto. Izquierda: fragmentos de la campesina aguadora, actualmente en el claustro alto del palacio (imagen de Tomás Vidal Lucía, 2018, tomada de https://enelarandel.blogspot.com). Centro: la diosa Higea en una copia romana de escultura griega ca. 360 a. C. (Los Angeles County Museum of Art, colección Hope, tomada de http://spenceralley.blogspot.com). Derecha: restos del caballo descrito por Antonio Ponz, depositado en una estancia del palacio (foto de Hernández Gil publicada por Navascués Palacio, 1993).

En torno a la Fuente de Higea se encontraban numerosos mármoles ya deteriorados, «bustos de la misma materia, que sirven de adorno a la expresada fuente» entre los que reconoció «una Venus, la cabeza de Sócrates puesta sobre busto militar moderno [...], la de Faustina mayor, y las de Adriano, Nerón, Galva, etc.», es decir, figuras sospechosamente parecidas a las veinticuatro que señaló Villalba en el cenador del Jardín Bajo y Lope en torno a la Fuente de la Barca y que, dado su tamaño manejable, bien pudieron haber sido trasladadas de uno a otro emplazamiento al capricho de los sucesivos propietarios (propusimos el V duque a su regreso de Nápoles). También ofrecía Ponz un comentario sobre el estado de aquel jardín, «que casi no merece este nombre por lo descuidado que está», lo que ciertamente indica abandono, pero no ausencia de componentes vegetales, aunque sí de jardineros que cuidasen de sus setos.



Figs. 633, 634 y 635. Restituciones gráficas de la gran fuente de la Plaza de Nápoles. Izquierda: propuesta de Winthuysen Losada, 1920-1930. Centro: propuesta de Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984, de planta circular y con los ejes de acceso extrañamente girados 45 °. Derecha: propuesta de Hernández Gil, 2007 (IPCE, Inventario de actuaciones en el Plan Nacional de Paisaje Cultural, Extremadura).

Descendió después hasta la Plaza de Nápoles, que describe sin contradicción –al menos estructural– con lo que hoy se conserva, salvo por los desaparecidos escalones de sus rampas simétricas («en muchas partes desmoronados», según Ponz)[916] y, sobre todo, por la estatuaria en los nichos del muro sur, las medallas en los flancos y la imponente presencia de la gran fuente de tazas nombrada como «de los Planetas» por Villalba y «de los Dioses» por Lope, como vimos. La descripción que hace Ponz de esta fuente es mucho más precisa que las anteriores (hasta el punto de permitir su traducción gráfica inmediata, según nuestra hipótesis de la fig. 573) y remite al mismo modelo que las encargadas por Luis de Toledo para sus jardines de Florencia y Nápoles, como ya mostró Navascués en 1993 e intuyeron antes que él Winthuysen y Jiménez y Pinto en sus respectivas hipótesis dibujadas, a diferencia de la planteada por Hernández Gil en su estudio y propuesta de 2007, claramente inspirada en la *Fontana di Orione* en Messina, obra creada por Giovanni Angelo Montorsoli en 1553, y en modelos del álbum de Giovanni Vincenzo Casale (figs. 633 a 635)[917].

Además de los detalles del relato, Ponz aporta la referencia más antigua sobre la fecha de la fuente en 1555 y su autoría en el notable maestro florentino Francesco Camilliani. Merece la pena recordar la impecable descripción del académico, publicada en 1778:

> *Los balaustres y pedestales que la cercan hacen figura octógona: tiene cuatro entradas para subir por gradas a otro plano; y cada subida tiene, asimismo, su adorno de pedestales, y balaustres. Encima de los pedestales hay figuras de mármol, que entre todas son quince, faltando una, que probablemente se habrá hecho pedazos. Cada figura tiene delante de sí una concha, y todas ellas forman otras tantas fuentes particulares.*
>
> *Sobre el segundo plano se eleva el principal objeto de esta fuente. Se compone de quatro tazas, o receptáculos del agua. En medio de la inferior hay un pedestal, y encima de él tres figuras de jóvenes, del tamaño del natural, que, alternando con delfines, sustentan la segunda taza. Al modo que queda dicho de la primera hay en medio de la segunda otro pedestal sobre que están puestas tres figuras aladas que sostienen la tercera: de ésta se levantan tres figurillas, que terminando en hojas por la parte inferior sostienen*

[916] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, pp. 17 a 29 (p. 19). Se trataría de un modelo de rampa-escalera, con tramos pavimentados de cantos rodados como los que se ven en el patio, según testimonio oral de uno de sus actuales propietarios, Ramón Flores, tal como se representa en la anaparástasis de Jiménez y Pinto de 1984.

[917] Todavía constan otras dos hipótesis gráficas, propuestas por Muñoz-Delgado de la Mata (2019) y por Hidalgo Recuero (2022), pero se basan en la planta oval de la Fontana Pretoria, sin atender a la «figura octógona» explicitada por Antonio Ponz, y con extraño desarrollo vertical en los alzados.

con la superior la quarta taza, en cuyo medio hay una figura de Baco, que arroja agua por la boca de un pellejo que tiene en las manos.[918]

Ya hemos señalado las coincidencias y diferencias con los testimonios de 1574 y 1591-1592, pero conviene insistir en dos aspectos: la fuente que vio Ponz estaba en perfecto estado de funcionamiento (capaz de crear con sus diversos juegos de agua «un espectáculo que sorprehende») y casi completa, a falta de una figura en los pedestales de la parte baja, pero coronada por la escultura de Baco con su odre que suponemos semejante a la que corona la Fontana Pretoria de Palermo, obra también de Camilliani y procedente del jardín florentino de Luis de Toledo. En ambos casos parece una extraña decisión la de ceder el lugar preeminente a un dios de menor entidad que las deidades de rango superior colocadas en la parte baja de sendas fuentes, un hecho que en el caso palermitano podría explicarse por la azarosa recomposición de las piezas originales llegadas de Florencia y en el extremeño por su traslado desde el pedestal vacío que vio Ponz, tal como lo muestra Lope, es decir, junto a la estatua de Neptuno, a causa de la posible pérdida de la escultura superior o de una reforma del fuste de la fuente, en cuyo caso cabe preguntarse qué figura la coronaba en su primer estado.

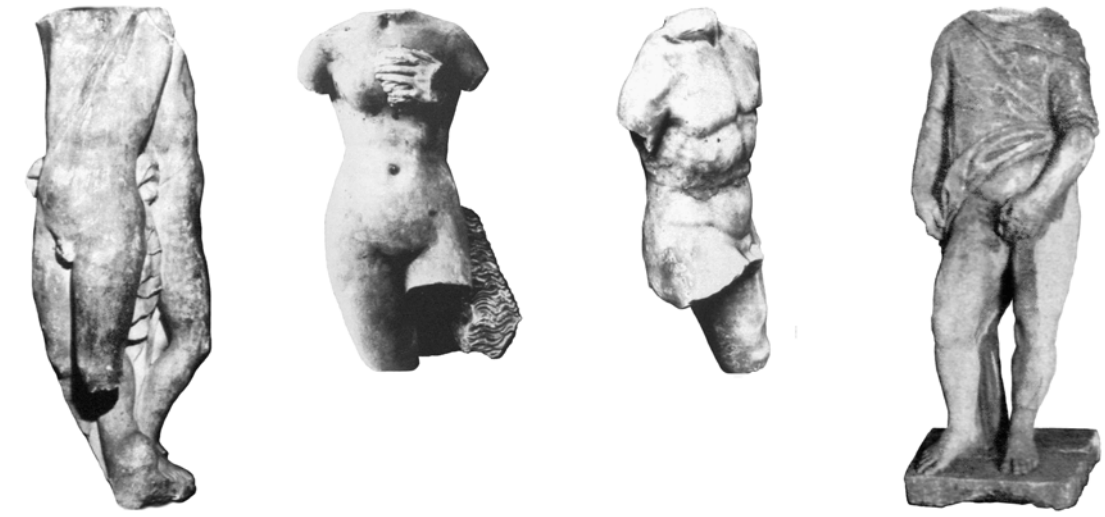
Los restos de la mayor parte de estas figuras, también dos de los tres grupos escultóricos sustentantes de las tazas, se conservan en las dependencias del palacio, minuciosamente identificados por Navascués tras su visita y a partir de fotografías de Dionisio Hernández Gil, aunque sigue pendiente un inventario detallado de todas las piezas, incluidas las que ocuparon los cuatro nichos menores del muro sur (la figura de Perseo, *pendant* de Andrómeda, y los bustos de Adriano y Cicerón), además de las seis medallas de los flancos (Pompeyo, Agripina, Nerón, etc.), todo ello descrito por el abate en 1777 y, en cambio, ausente de los testimonios del siglo XVI (algunas de esas esculturas en las figuras 636 a 641). Como orientación sobre esa tarea por hacer, sería conveniente que el Órgano Competente en materia de Patrimonio Cultural de Extremadura realizase un inventario a partir de los textos conocidos, las fotografías publicadas desde 1920 hasta hoy (incluidas las disponibles en la web) y las tomadas durante un exhaustivo trabajo de campo, tanto en las partes abiertas a la visita pública como en las privadas, previo permiso de la propiedad[919].

[918] PONZ PIQUER, *Viage de España...*, pp. 18 a 29 (p. 20). Todas las citas se refieren a esta misma edición y páginas.

[919] Lamentablemente, los actuales propietarios no permiten acceder a las esculturas, en contra de lo que establece la legislación vigente sobre el acceso del público y de los investigadores a los Bienes de Interés Cultural.



Figs. 636, 637 y 638. Esculturas de la «fuente grande» conservadas en dependencias del palacio. De izquierda a derecha: soporte de la taza superior, torso masculino sin identificar, personaje cabalgando un monstruo marino y personaje jugando con delfines (a partir de imágenes tomadas de https://enelarandel.blogspot.com).



Figs. 639, 640 y 641. Esculturas de la «fuente grande» conservadas en dependencias del palacio. De izquierda a derecha: soporte de la primera taza, torso femenino sin identificar, torso masculino sin identificar y joven mingente (a partir de imágenes publicadas por Martín Gil, 1945, y por Navascués Palacio, 1993).

Entre las otras obras que menciona Ponz apenas han suscitado interés las que se hallaban en el nicho central del muro sur, un supuesto «idolo egipcio» y otra medalla de mármol con un amorcillo en altorrelieve[920]. La primera pieza era «una cabeza de diaspro verde, del tamaño del natural, con ojos de piedra blanca y pupila negra, por

[920] Se hizo breve referencia a estas piezas en la ponencia de MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, «La recepción de la Antigüedad clásica...», II Jornada de Jóvenes Investigadores, 21 de noviembre de 2018 (vídeo disponible en https://ehutb.ehu.eus/video/5bf7cab6f82b2b382e8b47be, consultado en 17 de agosto de 2019).

señas que ya le falta una; en las orejas tiene una especie de arracadas», obra extraña al resto, en cierto modo anticlásica, que a Ponz le pareció «obra de remotísima antigüedad» e «idolo egipcio». Lejos de esa supuesta procedencia, podría interpretarse como una máscara funeraria maya labrada en jade, según ha sugerido la paisajista Beatriz Winthuysen[921]. Siguiendo la pista ofrecida por esta autora, proponemos para Abadía un ejemplar similar a la máscara de Calakmul (Museo de Arquitectura Maya de Campeche, México)[922], de características idénticas a lo descrito por Antonio Ponz: diaspro o jade como materia principal, iris de color negro en obsidiana sobre ojos de piedra blanca, aros o arracadas en las orejas, y cuyo tocado semicircular encajaría a la perfección en la hornacina, según ofrecemos en el fotomontaje digital de las figuras 642 a 644. Bajo esa máscara se encontraba el «Amorcillo esculpido, casi del todo relevado, en actitud de dormir sobre la piel de un león», motivo iconográfico que representa la figura de Cupido niño con los atributos de Hércules[923], de la que se conoce buen número de ejemplares además del citado por el abate, perteneciente a la colección real. No acertamos a interpretar el sentido de esta rara acumulación de heráldica familiar, arte funerario precolombino y escultura clásica presidiendo un entorno de explícitas referencias mitológicas romanas, salvo por interés anticuario o coleccionista de alguno de sus dueños, posiblemente el V duque de Alba, y tal vez bajo la idea de la *vanitas* o del ciclo de muerte y renacimiento, pues tal es el significado de las dos piezas en culturas tan distantes como la occidental romana y la amerindia maya.

[921] Beatriz Winthuysen Coffin, paisajista e hija de Javier Winthuysen, compartió con nosotros sus hipótesis acerca de este curioso elemento del jardín de Abadía, un intercambio lamentablemente interrumpido por su fallecimiento en 19 de diciembre de 2022.

[922] La máscara y su ajuar funerario han sido datados en el siglo IX d. C. y fueron hallados en 12 de diciembre de 1984; después de una reciente restauración, desde julio de 2018 se exponen en su propia sala del Museo de Arquitectura Maya de Campeche, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH (*vid.* https://www.inah.gob.mx, consultado en 21 de septiembre de 2019).

[923] La iconografía de Eros-Cupido como niño dormido junto a su arco y carcaj de flechas, recostado sobre la clava de Hércules y la piel del león de Nemea –símbolos del héroe inmortal–, se completa con la antorcha invertida –símbolo de la vida que se extingue: el sueño eterno–, y un reptil a sus pies como criatura del subsuelo que vuelve a la vida en primavera. El motivo es de origen helenístico y tuvo amplia difusión en el mundo romano, utilizado a menudo en las tumbas infantiles, pero conoció un nuevo auge en el Renacimiento a partir del ejemplar tallado por Miguel Ángel, por lo que es difícil saber si este Cupido dormido de Abadía era una antigüedad o una obra del siglo XVI. En esta misma propiedad hubo otro Cupido dormido formando grupo con Venus entre la Plaza de Nápoles y el Jardín Bajo, sólo mencionado por Antonio Ponz.



Figs. 642, 643 y 644. Piezas ausentes de la Plaza de Nápoles. Izquierda: estado actual de la exedra, presidida por el escudo familiar, pero con la pequeña hornacina inferior vacía (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: ejemplares conservados de dos piezas que responden a la descripción de Ponz de 1777, la máscara de jade de Calakmul (sitio web del Museo de Arquitectura Maya de Campeche, INAH) y un Cupido dormido expuesto en el Museo Arqueológico Nacional (web del MAN). Derecha: recreación digital del aspecto de ambas piezas durante la visita de Ponz (elaboración propia, 2019).

El paso entre la Plaza de Nápoles y el Jardín Bajo queda perfectamente definido en el texto de Ponz: un acceso de tres peldaños entre tramos de balaustradas que se remataban con las figuras de Venus y otro Cupido dormido más «dos Faunos tañendo que arrojan agua», probablemente los mismos que flanquean el arranque de la escalera del palacio en la actualidad (figs. 645 a 647). No queda claro si las dos primeras figuras formaban un grupo escultórico o eran independientes, es decir, si en total eran tres o cuatro los remates figurativos sobre pedestal que limitaban los tramos abalaustrados, aunque considerando la composición simétrica de la plaza y sus tres ejes para formar el viario del Jardín Bajo (el central más los dos laterales correspondientes a las rampas), parece impropio un número impar de pedestales, salvo que el posible grupo de Venus y Cupido estuviera situado en un tramo intermedio de balaustrada que obligaría a dar salida hacia la Huerta sólo por los laterales, frente a cada rampa. Puesto que el emplazamiento de estas figuras sólo se conoce por el texto de Ponz, pudieran haber sido trasladadas desde la gran fuente de Camilliani o, más probablemente, desde la villa de Luis de Toledo en Pizzofalcone y por iniciativa del V duque de Alba. También queda la duda sobre su posición en ese paso: ¿orientadas hacia el Jardín Bajo y de espaldas a la Plaza de Nápoles o a la inversa?



Figs. 645, 646 y 647. Esculturas en el paso de la Plaza de Nápoles al Jardín Bajo y la Huerta. Izquierda y derecha: faunos con surtidores, hoy emplazados en el arranque de la escalera del palacio (fotos de José Muñoz Domínguez, 2003). Centro: iconografía de Venus y Cupido dormido (o reprendido por la diosa) en un ejemplar de 1877 tallado por Gabriel Guerra (imagen tomada del sitio web oficial del Museo Nacional de Arte de México).

Ya en la plataforma del Jardín Bajo y la Huerta, el abate se lamenta del estado de abandono generalizado y describe en primer lugar las fuentes de bronce, de las que ya había dado noticia Lope de Vega en 1591-1592, pero proporcionando mayor detalle en cuanto a su forma e iconografía: las dos estaban realizadas íntegramente en esa aleación, incluso las grandes pilas, y se diferenciaban por su motivo principal: un elaborado balaustre en la primera, con posible modelo en diseños manieristas como el de Buontalenti para un pebetero o candelabro –fig. 585 anterior–, y las hazañas de Hércules-Alcides en la segunda, exhibidas en tres grupos escultóricos de pequeño tamaño que ya hemos relacionado con la serie creada por Giambologna para la tribuna de los Uffizi (figs. 581 a 583). Aunque no indica las dimensiones de estas fuentes, debió de ser muy considerable el coste de obra y gasto de material, posible refundición de piezas de artillería capturadas en alguna de las campañas militares del III duque.

Entre ambas fuentes situaba Ponz un cenador o templete jónico labrado en mármol de 12 cuartas de diámetro por 25 de altura (5,20 x 2,50 m), nunca mencionado en noticias anteriores, erigido como componente arquitectónico de corte clasicista que, sin embargo, servía a la dimensión lúdica del lugar por estar dotado de espejos y

burlas de agua[924], y cuya ubicación en la trama del jardín coincidiría con la plaza de la gran fuente de Camilliani en su primitiva ubicación, es decir, vendría a sustituirla:

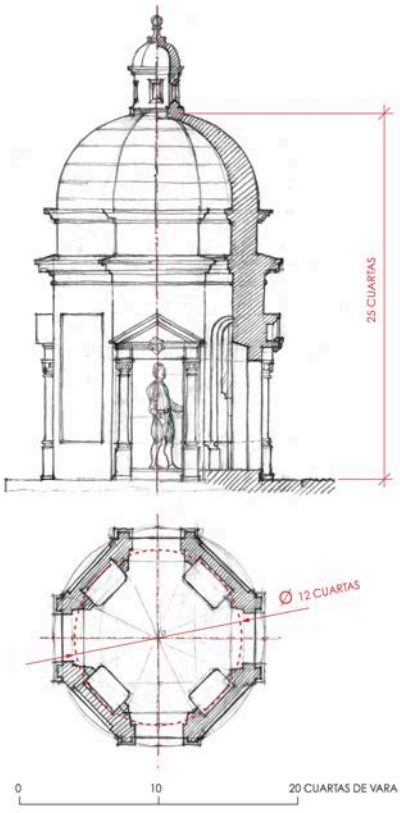


Fig. 648. El cenador de mármol del jardín de Abadía. Hipótesis gráfica a partir de la descripción de Ponz, 1777-1778 (croquis de elaboración propia, 2019).

En medio de estas dos fuentes hay un cenador fabricado todo en mármol, pavimento, bóveda y paredes, cuya figura es la de un templecito octágono, de unas veinte y cinco quartas de alto, según conjeturé, y como doce de diámetro. Tiene quatro puertas, adornada cada una de dos pilastras de orden jónico, con sus frontispicios triangulares. En cada friso hay su cabecilla, que le hace gracia, executada de baxo relieve. Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dixeron), y mientras se miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertídas, soltaban la agua a un sinnúmero de surgideros, de que el pavimento, y todo está lleno, con el mayor disimulo que puede darse.

Al igual que sucede con la fuente de la Plaza de Nápoles, la claridad descriptiva del texto permite aventurar nuestra reconstrucción gráfica del cenador (fig. 648), en la que optamos por considerar como medida exterior la proporcionada por el abate para el alzado, aun sin remate en forma de cupulín o linterna, y la de la planta como diámetro interior, pues de lo contrario apenas quedaría espacio para el visitante al descontar el necesario espesor de los muros bajo la cúpula.

Antes de pasearse por la calle paralela al río, Ponz menciona varias «fachaditas de Arquitectura» realizadas en estuco y situadas en los muros de cerramiento, dos de ellas presididas por bustos de Hércules, otra por el de Onfalia, etc. Se trataba, sin duda, de edículas de asunto pagano como sus antecedentes clásicos (*aediculae* o *lararia* como la de la fig. 649), similares a las de carácter devocional o votivo, tan comunes en la Península Itálica al final de la Edad Media (fig. 650) y durante el Renacimiento (fig. 651). No hay referencia a estas pequeñas obras en descripciones anteriores, aunque

[924] A diferencia de los surtidores escondidos, no había espejos en el interior del templete cuando lo vio Ponz, que se limita a transmitir ese dato de fuentes orales. Las características del templete de Abadía recuerdan a los cenadores del jardín de cuadros en Cadalso de los Vidrios y el situado en la isla del estanque en El Bosque de Béjar, documentado antes de 1726, como se verá en el capítulo correspondiente.

serían contemporáneas de las puertas y capillas sobre el río y servirían como punto de fuga de las calles transversales del Jardín Bajo, según sugiere Sanz Hernando para las piezas mayores; ninguna se ha conservado.



Figs. 649, 650 y 651. Piezas ausentes en el cerramiento del jardín: "fachaditas de Arquitectura" o edículas. Izquierda: *lararium* doméstico en la Casa del esqueleto de Herculano (imagen tomada de https://herculaneum.uk). Centro: la llamada Edícula de Virgilio en el Palazzo del Podestá de Mantua, siglo XIV (Google Street View, 2011). Izquierda: edícula devocional renacentista localizada en via della Pietà de Venecia (foto de Giovanni dall'Orto, 2007, Wikimedia Commons).

Después, los pasos del abate le condujeron hasta la calle ribereña, con sus capillas y puertas dispuestas «a modo de arcos triunfales» abiertos al paisaje, obras también de estuco y «a la grotesca» que ya se veían descuidadas. De ellas sólo describe –muy someramente– las dos capillas de los extremos y los «órganos hidráulicos» de la plaza circular intermedia, dedicados a las figuras de Pan, Apolo, Orfeo y Aristeo (concidente con lo reportado por visitantes anteriores), más una breve referencia a las otras dos fuentes monumentales que con tanto detalle había descrito Lope, pero ambas ya arruinadas, hasta el punto de que Ponz no acierta a identificarlas sino como la Nave de Argos (coincidente con la Fuente de la Barca, por tanto) y el Monte de Armenia (la que Lope nombra como el Monte Parnaso).

En cuanto al trazado del jardín y sus especies vegetales, de nuevo da cuenta del abandono y falta de mantenimiento, tan diferente sólo dos décadas antes:

> *Se conocen todavía los quarteles del jardín por las murtas y arrayanes, que aún duran entre la mucha yerba, y hojarasca: hay también en él algunos naranjos, y otros árboles frutales.*

El conjunto visitado por Antonio Ponz padecía de una lastimosa decadencia, con pérdida de ejemplares arbóreos y algunas partes arruinadas (precisamente las

realizadas en obra de albañilería, estuco y revestimiento de pequeñas piezas «a la mosayca»), mientras se conservaban bien las de bronce, mármol o piedra del lugar, con alguna disfunción en los mecanismos hidráulicos. También se podía reconocer el trazado jardinero y varias especies de frutales, por lo que su estado no era irreversible al cabo de dos décadas de incuria que aún no había degenerado en completa ruina. El motivo de ese abandono no está claro, pero seguramente tendrá alguna relación con la preferencia del XII duque de Alba, Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, por el nuevo palacio y jardines a la francesa que construyó en Piedrahíta (Ávila) entre 1756 y 1775, obra del arquitecto parisino Jacques Marquet (fig. 652)[925].

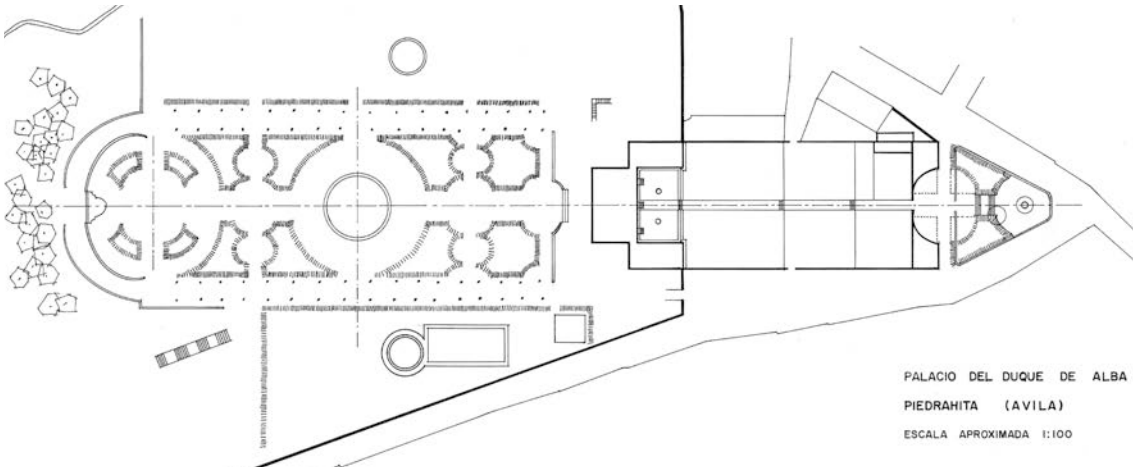


Fig. 652. El jardín barroco francés de Piedrahíta (Planoteca del IPCE, sin autor ni fecha).

Después de la visita de Ponz se conocen varios testimonios que en parte ratifican la continuidad de la obra en ese mismo estado, si bien no siempre se deben a un conocimiento directo, sino más bien erudito, basado en lecturas de obras anteriores. Entre ellos se pueden citar los del jesuita Antonio Conca en 1793 (emigrado a Italia tras la expulsión de su orden), el español Antonio Vegas en 1795 y el francés Alexandre de Laborde en ese mismo año, aunque en edición de 1808.

El primero no parece conocer Abadía y se limita a resumir lo que poco antes había publicado Ponz:

[925] Acerca de este palacio y sus jardines, *vid.* MORENO BLANCO, Raimundo, «Jacques Marquet y la construcción del palacio de los duques de Alba en Piedrahíta (Ávila)», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 112-113, Madrid, I y II semestres de 2011, pp. 87 a 113. Sobre el castillo-palacio precedente, *vid.* CABALLERO ARRIBAS, DÍAZ DE LA TORRE, y MARTÍN DÍAZ, «El Castillo de Piedrahíta...», Madrid, 2002, pp. 21 a 30.

> *Questi* [el duque de Alba] *fece fabbricare in un altro suo feudo detto l'Abadia non molto discosto un Palazzo con bel giardino, che risvegliando l'estro fecondo di Lope de Vega ne formò una elegante poetica descrizione. Infatti esso è posto al Mezzo giorno del fiume Ambroz in situazione la più amena e deliziosa, che si possa immaginare. Le molte opere di scultura in bronzo, e in marmo antiche e moderne, che si vedono dentro alle nicchie, sopra a' piedestali, o che adornano le fontane con capricciosi, e vaghi getti di acqua, esigerebbero, che io ve ne parlassi con qualche dettaglio.*[926]

No obstante, como miembro de la *Accademia* florentina, concede gran valor a las fuentes de Camilliani en el jardín del duque de Alba, que confunde con las que este maestro realizó en Florencia para Luis de Toledo:

> *Aggiungnerò solamente, come Francesco Cammilliani Scultore Fiorentino, ed allievo di Baccio Bandinelli consumò 15 anni nel far fontane per questo giardino, arricchendole di statue, di animali, e di fiumi, fra i quali l'Arno, e il Mugnone riuscirono due figure da stare a fronte i qualsisia valente Maestro»*[927]

Por su parte, Antonio Vegas, en su entrada sobre Abadía, reitera la habitual enumeración de los componentes del jardín, pero también aporta una nota explícita sobre el cenador de mármol y sobre el estado de conservación del conjunto:

> *Este Lugar* [de Abadía] *aunque pequeño, es digno de memoria por el Palacio que allí mandó edificar el gran Duque de Alva Don Fernando de Toledo por los años 1555, manifestando en él su magnificencia, y esquisito gusto. Tiene espaciosos Jardines, con suntuosas Fuentes, que representan, ya parte de la Historia de este gran Heroe, y ya otras Fabulosas, con agua suficiente para surtirlas, Cenadores de hermosa piedra, etc. En el dia se halla casi abandonado, pero demuestra su grandiosidad.*[928]

---

[926] CONCA Y ALCARAZ, *Descrizione odeporica della Spagna...*, vol. 2, p. 364. Nuestra traducción:

> *Este* [el duque de Alba] *fabricó en otro feudo suyo llamado la Abadia, no muy lejano, un palacio con un bello jardín, el cual, despertando el genio de Lope de Vega, provocó una elegante descripción poética. De hecho, está puesto al Mediodía del río Ambroz, en la situación más amena y deliciosa que se puede imaginar. Las numerosas obras de escultura de bronce y de mármol, antiguas y modernas, que se ven en los nichos, sobre pedestales, o que adornan las fuentes con caprichosos y ligeros chorros de agua, exigirían que yo hablase aquí con algún detalle.*

[927] *Ibidem*. Nuestra traducción:

> *Añadiré tan sólo cómo Francesco Cammilliani escultor florentino y alumno de Baccio Bandinelli, consumió 15 años en hacer fuentes para este jardín, enriqueciéndolas con estatuas de animales y ríos, entre ellos el Arno y el Mugnone, [que] resultaron ser dos figuras [capaces] de estar frente a [las de] cualquier valiente maestro.*

[928] VEGAS, *Diccionario Geográfico Universal*, tomo I, voz Abadía, p. 2.

Finalmente, Laborde quiso dejar constancia de lo que quizá no llegó a ver en su viaje por Extremadura –caso análogo al de su paisano Jouvin–, pues de haberse detenido a visitar los jardines de Abadía, sin duda hubiera sido menos escueto en su reseña:

> «*On côtoie la riviere* [Ambroz], *apercevant à droite le* Puerto de la Gumilla (sic), *et on arrive à* Abadia, *petit village qui appartient au duc d'Alba, dont les jardins sont ornés de superbes fontaines, bustes et statues de marbre, antiques et modernes.*»[929]

No podía imaginar aquel viajero lo que otros compatriotas suyos harían con las soberbias fuentes y mármoles tan sólo catorce años después, durante la Guerra de la Independencia, y que determinaría la etapa de expolio y ruina en la que sigue sumido este lugar de recreo.

Etapa de decadencia y ruina hasta la declaración como Monumento (1809-1931)

Las noticias sobre la destrucción y expolio del palacio y los jardines a cargo de las tropas francesas no se apoyan en documentación estrictamente coetánea, sino posterior en algunos años, entre 1831 y 1832. Caballero González ha dado a conocer un informe del administrador ducal en Abadía, Vicente Abrial, en el que manifestaba el escaso valor en renta del palacio «por haberlo estropeado las tropas francesas en la guerra de la independencia, y es cierto que se gasta anualmente para sostenerlo y que no se acabe de arruinar»[930]. Nada dice sobre las fuentes y esculturas, pero se puede inferir el mismo trato que al año siguiente se confirmaba en el testimonio de otro ilustre viajero, Richard Ford, tomado a su paso por Extremadura en julio de 1832.

El británico, en su *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, dejó una buena descripción de la propiedad ducal y una despiadada relación de los daños producidos por los eternos enemigos del Imperio, con datos tomados de obras precedentes (como el *Viage* de Ponz) y, probablemente, de testimonios orales. Aunque el pasaje es extenso, optamos por incluirlo en sucesivas citas literales:

> *Abadía es una aldea miserable, bellamente situada junto al Ambroz, a la cabeza de*

[929] LABORDE, *Itinéraire descriptif de L'Espagne...*, tomo I, p. 417 (ed. española de 1816, p. 365). Nuestra traducción:

> *Costeando el río* [Ambroz] *aparece a la derecha el puerto de la Gumilla* (Lagunilla), *y se llega a Abadía, aldea que pertenece al duque de Alva, cuyos jardines están adornados de soberbias fuentes, bustos y estatuas de mármol, antiguas y modernas.*

[930] CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, pp. 70-71. El documento se encuentra en ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE CÁCERES (AHPCA), Caja 43, expediente 19, nº 4, Abadía, 1831.

un valle, bajo la sierra de Béjar: aquí se ve un palacio cuadrado propiedad del duque de Alba, el cual en otros tiempos fue "abadía" de los templarios; y también se pueden entrever partes de pesadotas murallas, contrafuertes y arcos de herradura entre obra más moderna. Las modificaciones fueron hechas por el "Gran Alba" [...] hombre amante de la poesía y de la naturaleza, aficiones estas que parecen presuponer cierta medida de ternura, y que relucen como una veta de plata encajada en duro granito; su mentor fue Boscán, el Petrarca español, y fue amigo de Garcilaso de la Vega, y también protector de Lope de Vega, uno de los pocos españoles que se deleitara con flores y jardines [...]. En este retiro, más semejante a una tronera, el veterano soldado, más fatigado de la ingratitud de su rey y de su patria que de las alarmas bélicas, se retiró, como Xenophon a Scylla, a sus tierras, donde, también como este, paso el tiempo que le quedase dedicado al estudio, y alternando los sanos juegos campestres con los recreos de la vida social.

Los jardines de Abadía fueron gozo y deleite de Alba; los decoró con fuentes y terrazas, estatuas y mármoles que hizo traer de Florencia en 1555 por Federigo Camilani (así en la traducción)*; después de su muerte, sus edificios y sus jardines quedaron desiertos, abandonados al habitual desdén de que son víctima las residencias de los señores españoles ausentes.*[931]

Después de introducir al lector en la historia del lugar, aquejado de abandono desde los tiempos de Ponz, relata hechos mucho más recientes sobre los que no indica sus fuentes de información, probablemente vecinos de Abadía o criados del duque:

El último golpe fue asestado por el mariscal Soult, cuyos forrajeadores devastaron los jardines, echaron abajo balaustradas y ornamentos y mutilaron las estatuas italianas; se han reunido después algunos de los fragmentos, entre ellos una cabeza de Trajano.[932]

Particular interés ofrece esta parte de su reseña, pues documenta la permanencia de la gran fuente de Camilliani en la Plaza de Nápoles, junto con sus esculturas desbaratadas y restos de ajardinamiento, al menos hasta julio de 1832:

Los jardines vallados fueron divididos en dos partes, una superior y otra inferior: un plano inclinado conduce a un lugar crecido de mirtos, donde al viejo duque le gustaba sentarse. La fuente, que otrora estuvo rodeada de estatuas, está ahora seca, y el terreno

[931] FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain: and Readers at Home*, parte I, John Murray, Londres, 1845, itinerario 61 de Plasencia a Ciudad Rodrigo, pp. 554-555 (pp. 88-89 en la ed. castellana de Turner, Madrid, 2012, con el título de *Manual para viajeros en España y lectores en casa*, a la que se referirán todas las citas). La visita de Ford a La Abadía data del 16 de julio de 1832.

[932] *Ibidem.*

sembrado de esculturas rotas, que relucen, blanqueándose entre la mala hierba, las "espinas y abrojos", la maldición y el legado del enemigo [...]

E incluso informa, entre otras calamidades, del estado del cenador de mármol, el daño sobre el pequeño Cupido y la mutilación facial de la escultura de Andrómeda, la «reina mora»[933] de los vecinos de Abadía que hasta entonces permanecía, si no intacta, al menos entera:

[...] luego también despedazaron una estatua de Andrómeda y un pequeño cupido dormido. En el jardín inferior, un ciprés se yergue tristemente cerca de un pabellón en ruinas, entre trigo crecido, pues el guardés que vive allí cultiva ahora esta tierra.[934]

Las tropas de Soult causaron no pocos estragos en toda la Alta Extremadura entre 1809 y 1811 (hasta doce invasiones se cuentan en la cercana Plasencia, donde permaneció el mariscal algunos meses), y entre ellos la quema de edificios en varias aldeas de la zona o destrozos puntuales como en Abadía, de paso hacia Aldeanueva del Camino o el Puerto de Baños. Los hechos reseñados por Abrial y relatados por Ford se habrían producido entre agosto de 1809 (fecha aportada por Lozano Bartolozzi[935]) y abril de 1810 (batalla de Aldeanueva) y es posible que no se limitaran a la destrucción de obras artísticas, sino más bien a su expolio con fines de coleccionismo, pues de hecho el mariscal ha pasado a la historia tanto por sus hazañas militares como por sus rapiñas de arte español, particularmente de pinturas durante su estancia en Sevilla: ¿aquellos «forrajeadores» sólo buscaban provocar la destrucción o más bien quisieron reunir piezas o fragmentos con los que completar la ingente colección de Soult? El interés del Museo del Louvre por adquirir las esculturas de Abadía en 1911 y 1912 (mencionado por Hernández Gil y Caballero González[936]) podría tener alguna relación con el posible expolio de Soult, cuya colección particular pasó a este museo tras su fallecimiento en 1852.

Poco antes de la visita de Ford, en 1826, se publicaba la insignificante y desactualizada reseña de Sebastián de Miñano sobre Abadía, donde el duque de Alba «tiene su palacio [...], con buenos jardines y estatuas de alabastro (*sic*)»[937], sobre cuyos

[933] Tal es la denominación popular que dan las gentes de la zona a la Andrómeda, documentada desde la visita de Winthuysen.

[934] FORD, *Manual para viajeros...*, pp. 88-89.

[935] LOZANO BARTOLOZZI, *El arca de Albano...*, p. 89 (apéndice cronológico).

[936] HERNÁNDEZ GIL, «Posibles restituciones...» (ponencia no publicada), y CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, p. 72, con datos proporcionados por la familia propietaria.

[937] MIÑANO Y BEDOYA, *Diccionario...*, tomo IV, voces Abadía, Granja y Granada, p. 351.

detalles podría informarse el lector en la conocida descripción de Ponz, que cita. Mayor interés revisten las entradas de Pascual Madoz sobre el Coto del Duque, aparecida en 1850 (ya reseñada) y sobre la localidad de Abadía y su palacio, de 1845, pues confirman la existencia de la alameda entre el pueblo y la casa de placer –mencionada por Torres Villarroel a mediados del siglo XVIII– y el estado lamentable del conjunto, entre otros detalles:

> *A 250 varas del pueblo hacia el Norte esta colocado un hermoso palacio de los duques de Alba, al cual se va por una ancha y espaciosa calle formada por corpulentos y frondosos alamos negros: este edificio, que en su primitivo origen fue fortaleza sarracena, luego casa o colegio de templarios, y ahora sitio de recreo de invierno, es un cuadrilongo rectangulo, solido, de 54 varas de largo, 36 de ancho y 24 de alto, todo de piedra, ladrillo y cal, con magnifica y suave escalera de madera, y una serie de columnas y arcos goticos de iguales materiales en numero de 32, 8 en cada uno de los 4 angulos, que sostienen un grandioso pavimento con corredores que dan vuelta interiormente a todo el palacio, formando un patio espacioso, donde habia, como en los jardines y salas, preciosas obras de pintura y escultura, muchas de estas en esquisitos mármoles de Italia, mutiladas ya por las vicisitudes de los tiempos; tambien esta bastante deteriorado y mal cuidado todo el palacio, cuyo grande aljibe podia abastecer abundantemente de agua la fortaleza de los moros.*[938]

Entre medias, en 1848, Francisco W. Plaza aseguraba –quizá por primera vez– que algunas piezas antiguas de los jardines de Abadía procedían de la ciudad romana de Cáparra, aunque no se ha podido confirmar tal extremo salvo para las dos inscripciones que flanquean la puerta del olivar:

> *También fueron llevadas de Caparra algunas antigüedades, para adornar los famosos jardines del palacio de la Abadía, propiedad de los Duques de Alba, pero creemos que ya han desaparecido.*[939]

Todavía en 1855 se recoge alguna noticia en la obra de otro súbdito británico, William Stirling-Maxwell, quien repite lo que había leído en las descripciones de Lope y Ford y señala explícitamente la ruina del palacio y sus jardines:

> *At La Abadia, amongst the hills and chesnut woods of Estremadura, the same duke* [de Alba] *had a seat, once an abbey of the Templars, where he spent the evening of his stormy*

[938] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, tomo I, voz Abadía, pp. 33-34. y Granada, p. 351.

[939] PLAZA, Francisco W., «El arco de Cáparra», en *Semanario pintoresco español*, nº 36, Madrid, 3 de septiembre de 1848, p. 281. Acerca de las inscripciones, *vid*. MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, «Trebia Vegeta y Attia Paterna...», 2020.

> *life i constructing, on the hanging banks of the Ambroz, gardens long famous in Spain. Here Lope de Vega, who wrote his Arcadia at the sugestion of Alba, frequently paced the terraces, an honoured guest of the retired warrior; and he has described in verse the beauties of this now ruined pleasance, the groves and long-drawn alleys, the myrtles shorn into a thousand fantastic shapes, the arches and pavilions, and the fountains and statuary wrought by the Florentine Camilani, "wherein all Ovid stood translated into bronze and marble.*[940]

En los años siguientes debió de cundir el desinterés de la Casa de Alba por aquella propiedad que tantos gastos y cuidados requería, y su titular, Carlos María Fitz-James Stuart, XVI duque de Alba, se decidió a venderla en 1881 a un vecino pudiente de Baños de Montemayor, José Miña Navas[941]. Años después, en 1892, el palacio y sus terrenos de huerta y olivar ya estaban en manos de la familia Flores por matrimonio de Isabel Miña Moreno –hija de José Miña Navas y Tomasa Moreno Hernández– con Ramón Flores Martín. José Flores Miña, hijo de este último matrimonio, heredó la propiedad antes de 1941 (le cita Martín Gil en el relato de su visita a Abadía de esa fecha)[942] y la mantuvo hasta su fallecimiento en 8 de enero de 1959, cuando pasó en usufructo a su viuda, María Vicenta Sánchez Fabrés, fallecida en 8 de marzo de 2000. Desde entonces la propiedad se encuentra repartida en octavas partes indivisas a favor de sus hijos Ramón, María Saleta, María Paz, María Isabel, María del Pilar, María del Carmen, María Dolores y José María Flores Sánchez, los propietarios actuales[943].

---

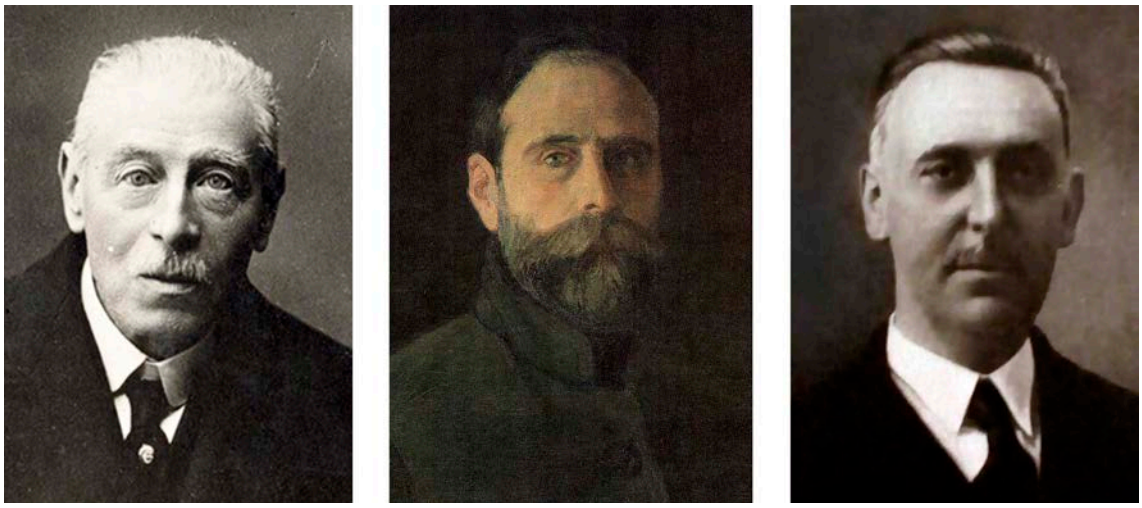
[940] STIRLING-MAXWELL, *Velazquez...*, pp. 10-11. Nuestra traducción:

> *En la Abadia, entre las colinas y bosques de castaños de Extremadura, el mismo duque* [de Alba] *tenía otra residencia, que fue una vez abadía de los Templarios, donde pasó el final de su vida tormentosa en crear, en las escarpadas orillas del Ambroz, los jardines más famosos de España. Aquí Lope de Vega escribió su* Arcadia *por sugerencia del duque, con frecuencia paseaba por sus terrazas como invitado de honor del guerrero retirado; describió en verso las bellezas de esta morada de placer ahora en ruinas, los bosquetes y largos paseos, los mirtos recortados en mil formas fantásticas, los arcos y pabellones, las fuentes y estatuas labradas por el florentino Camiliani, "que había traducido todo Ovidio en bronce y mármol".*

[941] REGISTRO DE LA PROPIEDAD DE HERVÁS (RPH), *Escritura de compraventa del conjunto de Abadía entre el duque de Alba, Carlos Fitz-James Stuart, y José Miña Navas, vecino de Baños de Montemayor*, Tomo 29, Libro I, Finca nº 37 del Ayuntamiento de Abadía, inscripciones 1ª, 2ª, 3ª y 4ª. Dato proporcionado por CABALLERO GONZÁLEZ, *La Abadía...*, p. 72 y nota 67, si bien referido a la fecha de 1898, que entendemos como errata, quizá por 1888.

[942] MARTÍN GIL, «Una visita a los jardines de Abadía...», p. 58.

[943] RPH, Transmisión del conjunto de Abadía entre José Miña Navas a su heredera, Tomo 29, Libro I, Finca nº 37 del Ayuntamiento de Abadía, inscripciones 1ª, 2ª, 3ª y 4ª. Agradecemos estos datos a Sebastián Caballero González.



Figs. 653, 654 y 655. Testigos de la decadencia del conjunto de Abadía en los primeros decenios del siglo XX. De izquierda a derecha: José Ramón Mélida Alinari (Museo Arqueológico Nacional), Javier Winthuysen Losada (jardinessinfronteras.com) y Emilio Muñoz García (marcelomatasdealvaro.blogspot.com).

La inspección del arqueólogo José Ramón Mélida (fig. 653) tuvo lugar en 1914 y registra muy pocos cambios respecto de la situación actual del edificio y de los espacios en su día ajardinados, apreciables sobre todo en las dos imágenes que se conocen de su visita: apenas la desaparecida balaustrada de madera de la galería alta el patio y la Plaza de Nápoles, en cuya fotografía se constata por primera vez la ausencia de la fuente monumental de Camilliani, que habría desaparecido entre 1832 y 1914, si bien es probable que ya se hubiera desmontado antes del acto de compraventa de 1881 para obtener algún beneficio de sus mármoles. Además del excelente informe y de las fotografías, Mélida aporta un plano esquemático con errores muy evidentes, ya mencionados. También se advierten interpretaciones erróneas en el texto, como la supuesta torre del ángulo suroeste del palacio, un mero agregado de época indeterminada sin entidad poliorcética –de acuerdo con el insuficiente espesor de sus muros– que probablemente ocupa el lugar de la portada de acceso original desde el paseo arbolado, incluyéndola; la localización del Jardín Alto en el terreno situado al oeste del mismo edificio (lo que le sugiere una posible puerta en esa fachada y le mueve a valorar restos de fábrica que no parecen corresponder a lo descrito por Antonio Ponz[944]); la confusión entre el cenador de enverjados descrito por Villalba y la Plaza de Nápoles; el número de puertas y capillas junto al río, que «hoy no son más de

[944] MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo monumental...*, p. 356. Seguramente se refiere a los muretes de un posible estanque situado en el centro del terreno (así lo interpretan Jiménez y Pinto en su anaparástasis de 1984), aunque el supuesto dique resulta ser un paramento exento incapaz de retener agua, relacionado con las necesidades del molino-almazara.

cinco»[945] –dice– de las seis originales que se conservan; y, finalmente, la confusión de la Fuente de la Barca de Lope con la del ciclo de Hércules fabricada en bronce, en todo caso desaparecidas mucho antes de su visita.

Idéntica situación ofrece el testimonio de Javier Winthuysen de 1920 (fig. 654), con detalles de interés en sus nueve fotografías (las más antiguas conocidas después de las dos aportadas por Mélida) en las que se aprecian todavía los torsos de las figuras de la Capilla de Plutón; una escultura de mármol[946] en la hornacina interior derecha de la Capilla de las Uvas, seguramente descontextualizada, pues no coincide con lo descrito por Villalba o Lope; y el viejo ciprés de la Huerta, junto al muro divisorio de la Plaza de Nápoles, que podría coincidir con el mencionado por Richard Ford en 1832. Entre las consecuencias de esta visita hay que considerar la amplia difusión que Winthuysen dio a sus trabajos de campo a través de conferencias, como la de 1922 pronunciada en el Ateneo de Madrid, y también en forma de artículo para la revista *Arquitectura* en ese mismo año, con el texto que más tarde publicaría en su libro *Jardines clásicos de España*[947], de 1930.

Poco después de Winthuysen, en 1923, visitó el lugar Emilio Muñoz García (fig. 655), escritor e industrial bejarano muy interesado por las artes y los jardines (en particular por El Bosque de Béjar, como se verá más adelante), que dejó testimonio impreso sobre el estado del conjunto de Abadía en un artículo publicado por el semanario local *Béjar en Madrid*. Don Emilio era hombre culto y muy viajado por Europa –lo que otorga más valor a sus palabras–, aunque por entonces no conocía aquellas bellezas situadas a sólo 30 km de su ciudad, «una tan noble y tan profunda huella de la Italia del Renacimiento»[948] puesta en medio del sobrio paisaje extremeño sobre la que iba bien avisado de lecturas y de noticias de transmisión oral:

> *Aquí, a juzgar por las descripciones que conocemos y aun por el testimonio de personas veraces, aun no hace medio siglo que, los dos kilómetros cuadrados que estos jardines ocupaban, estaban poblados por una muchedumbre marmórea de dioses, semidioses, héroes y toda clase de personajes y animales fabulosos, inspirados en los*

[945] *Ibidem*, p. 360. En el plano se advierte el mismo error, posiblemente por quedar oculta entre la maleza la puerta que no llegó a ver.

[946] Se trata de la figura de un joven tritón que juega con delfines, depositada en el piso alto del palacio al menos desde 1941, pues aparece en la fotografía nº 19 de Martín Gil.

[947] MÉLIDA Y ALINARI, *Catálogo monumental...*, p. 356. Seguramente se refiere a los muretes de un posible estanque situado en el centro del terreno (así lo interpretan Jiménez y Pinto en su anaparástasis de 1984), aunque el supuesto dique resulta ser un paredón exento de mampostería en seco, incapaz de retener agua.

[948] MUÑOZ GARCÍA, «La Abadía», pp. 4-5.

fecundos mitos romanos y griegos. Hoy, todavía quedan suficientes pruebas para apreciarlo aunque apenas permanezca en su sitio, más que una hermosa y ultrajada Andrómeda que, si Romanones no lo remedia, va a encontrar finalmente su Perseo en algún chamarilero codicioso.[949]

De ser ciertos los testimonios de sus informantes, las esculturas maltrechas por la francesada –y probablemente las fuentes– habrían permanecido *in situ* al menos hasta 1873, medio siglo antes de su artículo, según dice; sólo después se habrían recogido sus fragmentos en la oscuridad de los cuartos bajos del palacio, como detenidamente describe:

Los demás restos yacen, ya medio hundidos, entre la tierra, que ahora en lugar de flores da pimientos, o en un cuarto que pudiera tomarse simbólicamente por horrendo báratro en donde ha venido a hundirse, desquiciado y maltrecho, lo más representativo de la mitología pagana. Allí, sobre todo si os auxiliáis con alguna cerilla, distinguiréis, sobre el húmedo y terrizo suelo, y entre aperos de labranza y hermosas tinajas del Toboso –que hubieran hecho repetir al gran don Alonso los dulces versos de Garcilaso– ya un friso con la cabeza majestuosa de Zeus, ya las alas de un Pegaso, el torso pleno de gracia de una ninfa impúber o el membrudo de un atleta; las patas velludas de un fauno; la cabeza capricórnica y siempre burlona de un sátiro... y un montón de más pequeños restos, apenas discernibles. [950]

Como otros visitantes del jardín, no deja de mencionar las puertas y capillas junto al río y la Plaza de Nápoles, antes de concluir en el lamento por la pérdida de aquel lugar tan valioso:

Esto, unas arcadas ya barrocas (sic), *pero dignas de atención, sobre el río Ambroz; unas hornacinas en los muros soberbios de la bien llamada Plaza de Nápoles, sin duda en recuerdo del virreinato de un Alba en aquel dominio, origen sin duda de la magna obra, es cuanto queda de los jardines maravillosos que de modo tan prolijo y admirativo cantó Lope de Vega.*

[...]

En suma, la visita tan breve y fácil, tiene indudable interés pero éste, más se encierra en la evocación del pretérito esplendoroso que en el triste presente. [951]

[949] *Ibidem*.

[950] *Ibid*.

[951] *Ibid*.

Ocho años después de la visita de Emilio Muñoz, en 3 de junio de 1931, el Gobierno Provisional de la República reconocía oficialmente el valor del palacio y los jardines de Abadía como integrantes del mejor patrimonio histórico español en la categoría de Monumento Artístico Nacional, una declaración genérica publicada en la *Gaceta de Madrid*, común para otros 788 bienes culturales, y tan breve que ni siquiera describe el objeto que protege[952].

Antes de que pudieran arbitrarse medidas de conservación para el monumento estalló la Guerra Civil y sobrevino la dura Postguerra, de modo que las autoridades tardaron en interesarse por aquellas ruinas o, más bien, por los restos escultóricos. Ese fue el objeto de la inspección encargada desde el Gobierno Civil de Cáceres, en 1941, al director del Museo Provincial, Miguel Ángel Ortí Belmonte, y al arquitecto Ángel Marchena Rodríguez, con Tomás Martín Gil como fotógrafo. Tres años después, algunas de aquellas imágenes ilustraron el artículo del periodista Leocadio Mejías en la revista *Vértice*[953] y en 1945, el mismo Martín Gil publicaría un artículo[954] sobre lo que entonces pudo observar en Abadía, acompañado de buen número de imágenes (veintiséis en total) y aderezado con interesantes reflexiones sobre futuras líneas de estudio y posibilidades de conservación. Como ya vimos al principio, todavía dejaron testimonio del lento declive del lugar los informes de Berlinches Acín (en cuyas fotografías de 1976 se aprecia el relativo buen estado de los relieves en estuco, incluidas las figuras de la Capilla de Plutón), de Lozano Bartolozzi, Jiménez Martín y Pinto Puerto (con su excelente legado gráfico de 1984) y de Navascués Palacio (1993), buen epílogo para la larga secuencia de visitas que históricamente ha recibido el lugar desde la primera conocida de Villalba.

Las administraciones públicas no han mostrado un verdadero compromiso con la conservación del BIC, más allá de dos estudios recientemente citados por Lozano Bartolozzi: el de Dionisio Hernández Gil encargado por el IPHE / IPCE en 2007 y otro iniciado en la legislatura 2011-2015 para la protección exterior del perímetro del palacio por iniciativa de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura. El estudio de Hernández Gil merece mayor detalle por el interés de las ideas aportadas, en parte cercanas a los planteamientos de Martín Gil de 1941-1945, pues propone:

---

952 *Decreto del 3 de junio de 1931, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, sobre declaración del palacio y jardines de Abadía como Monumento Nacional* (junto a otros bienes culturales), en *Gaceta de Madrid*, nº 155, Madrid, 4 de junio de 1931.

953 MEJÍAS BONILLA, «Los jardines de Sotofermoso», Madrid, 1944, pp. 41 y 67.

954 MARTÍN GIL, «Una visita a los jardines de Abadía...», Madrid, 1945, pp. 58 a 66.

–Elaboración de estudios e investigaciones sobre el lugar.

–Prospección geofísica de los jardines para detectar cimentaciones enterradas de fuentes, cenador, paseos y sistema de riego.

–Excavación arqueológica en relación con la prospección anterior.

–Análisis palinológicos.

–Limpieza y consolidación de los muros existentes.

–Limpieza y restauración de las portadas sobre el río.

–Restauración y recomposición de algunas de las fuentes bien documentadas.

En definitiva, y según su autor, intervenir para

Recuperar la imagen del jardín renacentista mediante la consolidación escalonada de los diferentes elementos arquitectónicos que lo definen y una evocación de algunos de los elementos vegetales desaparecidos.[955]

La propuesta no llegó a ponerse en marcha y desde entonces nada se ha hecho por evitar la ruina de las partes conservadas, en particular los frágiles estucos de las puertas y capillas; tampoco se facilita el acceso a la colección de esculturas y fragmentos, ni siquiera para los investigadores (como constataba Muñoz-Delgado en 2019), y el calendario y horario de apertura al público es tan restrictivo e inadecuado que parece obedecer a un criterio disuasorio incompatible con la categoría del BIC: lunes no festivos de 10 a 11,15 horas. Las responsabilidades sobre esta situación han de repartirse casi por igual entre propietarios y Administración, de acuerdo con lo que señalaba Hernando Sánchez en su artículo de 2014:

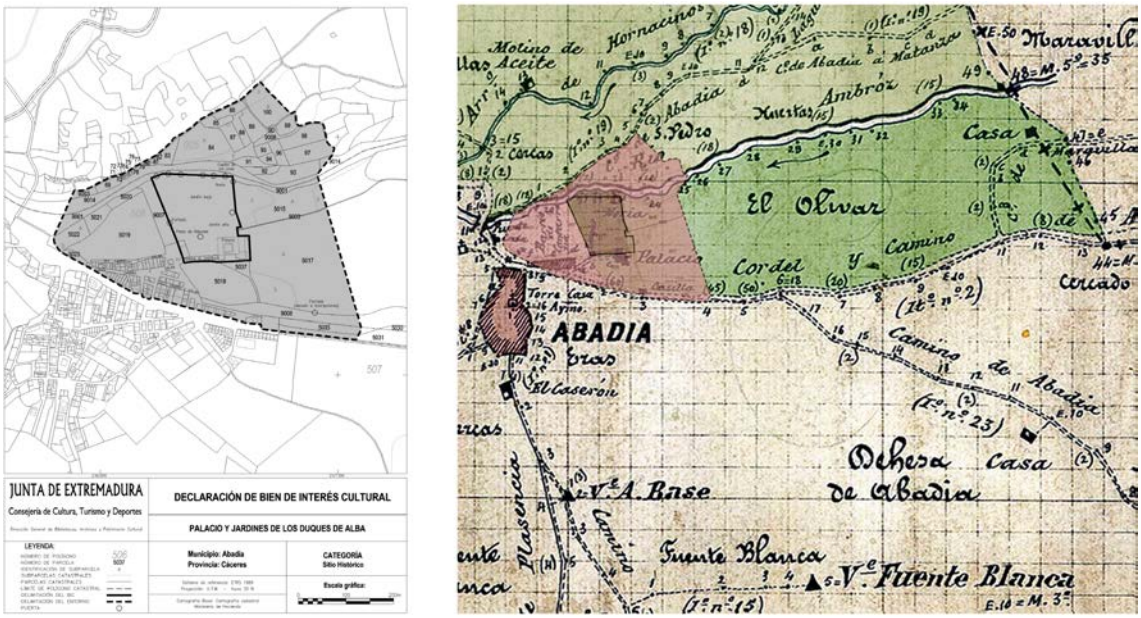
... la posesión de Abadía ha permanecido en manos de una familia cuya incuria, solo inferior a la de la administración, ha permitido la degradación que queremos denunciar en estas páginas. [956]

El último episodio en la protección del excepcional conjunto de Abadía se produjo el 2 de marzo de 2022, cuando la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Junta de Extremadura aprobó el decreto para declarar este lugar como BIC-Sitio Histórico (excluyendo la rango de BIC-Jardín Histórico) con la denominación de «El Palacio y los Jardines de los duques de Alba» en Abadía, que incluye tanto la

[955] Tomamos esta información de la reseña recientemente publicada por LOZANO BARTOLOZZI, *Patrimonio perdido...*, pp. 16 a 18.

[956] HERNANDO SÁNCHEZ, «La cultura de la villa...», p. 49, n. 144.

delimitación del BIC como la de su Entorno de Protección, que deja fuera la mayor parte del Olivar del Duque (figs. 656-657), sin que por ahora se aprecien mejoras en su conservación y en el acceso público[957].



Figs. 656 y 657. Delimitación del BIC-Sitio Histórico de Abadía y su Entorno de Protección. Izquierda: Información gráfica incluida como anexo en el decreto de declaración (BOE, nº 93, del 19 de abril de 2022). Derecha: croquis cartográfico de 1901, con el Olivar del Duque señalado en verde y la delimitación de 2022 superpuesta en tono encarnado (elaboración propia, 2024, sobre plano del IGN).

Análisis paisajístico y arquitectónico. Hipótesis sobre la composición original de la villa

La visibilidad de este conjunto de recreo en su entorno ha sido destacada por la mayor parte de los viajeros y estudiosos, que señalan la rotunda presencia del palacio precedido del olivar o los prados sobre un fondo montañoso junto al río Ambroz, cumpliendo así los preceptos albertianos de situar la casa en un lugar abundante de aguas y elevado que facilite las vistas recíprocas con el paisaje urbano o rústico. En el caso de Abadía, esas condiciones venían dadas por el carácter militar del edificio –antigua fortaleza de frontera, como vimos– y no por voluntad fundacional de su comitente, aunque sin duda fueron bien aprovechadas en la configuración definitiva de

[957] *Decreto 19/2022, de 2 de marzo, por el que se declara bien de interés cultural «El Palacio y los Jardines de los Duques de Alba» en la localidad de Abadía (Cáceres), con la categoría de sitio histórico*, BOE nº 93, del 19 de abril de 2022, pp. 53703 y ss. Como en el caso de El Bosque de Béjar entre 1995 y 2024, los responsables del Órgano Competente en materia de Patrimonio ignoran la realidad tipológica e histórica de ambas creaciones como villas de recreo con todos sus componentes constitutivos, incluidos los espacios arbolados.

la villa por su dominio visual sobre el territorio cercano y distante y en el aprovechamiento hídrico: jardines y huertas, prado exterior, espacios arbolados, soto ribereño, cerco de colinas y montañas, etc.

En cuanto al núcleo urbano inmediato, por su discreto desarrollo no admite la complejidad de relaciones viarias, visuales y simbólicas que el tipo de ciudad fortificada al que se refiere la tratadística[958]: no hay aquí recinto murado, ni puerta principal, ni fortaleza (de hecho esa era la función original del propio palacio), y no parece haber vínculo entre el edificio y otros elementos simbólicos o representativos, como la pequeña iglesia parroquial de Santo Domingo o el más alejado convento de la Bien Parada –ambos ya construidos en 1575–, pero no falta el camino en ligera pendiente hasta la villa, flanqueado en sus casi 300 m de longitud por alineaciones de álamos al menos desde mediados del siglo XVIII (según refería Torres Villarroel)[959], aunque desligado de cualquier ordenación común a sus jardines y huertas, o con la residencia, debido a su trazado tangente a la fachada principal.

Tras un giro de 90º desde este camino arbolado, el acceso al conjunto de recreo se realizaba, como hoy, por la puerta meridional del palacio, de modo que el edificio se interpone celosamente como pantalla o filtro de los espacios de jardín, reservados al placer del dueño y sus invitados. A partir de este umbral, tal como se observa en el texto de Antonio Ponz, la lectura de la villa se verá sometida a sucesivos quiebros al modo hispano, invariante de herencia islámica ya señalada por Sanz Hernando para Abadía y otros jardines españoles coetáneos[960], a pesar de su evidente modernidad en otros aspectos de su composición y ornamento, que se vería notablemente potenciada con la construcción –en hipótesis por ahora– de una plaza gemela a la de Nápoles y del correspondiente jardín lateral.

La puerta principal da paso al amplio patio mudéjar y permite acceder a los espacios traseros por otra puerta enfilada con la primera, ordenación axial que se interrumpe muy pronto frente al terrado trapezoide donde se encontraba el Jardín Alto, a su vez ordenado dentro de rigurosos límites rectangulares: el eje del palacio resultaría oblicuo a esa ordenación del jardín de cuadros, aunque coincidiría

[958] Relaciones que sí podían encontrarse en otros núcleos de la zona pertenecientes al duque de Alba, como Granadilla o Coria, con notable interés paisajístico como ya hemos expuesto.

[959] Este acceso estaría conectado a un ramal derivado de la Calzada de Quinea, coincidente con la antigua Vía de la Plata (en uso durante toda la Edad Media y Moderna), que sería el más utilizado por la corte ducal de Alba en sus desplazamientos, evitando atravesar las tierras del ducado de Béjar por el Puerto y Aldeanueva.

[960] SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», pp. 317 y ss.

visualmente con su principal elemento figurativo, la Fuente de Higea, produciendo un primer motivo de atracción y descubrimiento que invitaría a recorrer este espacio de trazado geométrico, con sus cuadros de setos en torno a las dos fuentes documentadas, la mencionada de Higea y la aldeana más la colateral del Caballo y su simétrica (también en hipótesis), así como a asomarse al mirador que ofrece la terraza, elevado entre ocho y nueve metros sobre el Jardín Bajo y la Huerta y con vistas del soto y coto de Abadía. Sanz Hernando ha señalado la cualidad de esta terraza-mirador, particularmente de su ángulo noroeste, como único punto desde el que era posible una visión panorámica del conjunto ajardinado, preludio de un recorrido que sólo permitiría al paseante visiones fragmentarias, parciales, a través de diversos espacios yuxtapuestos. La ordenación de este jardín elevado no se correspondería con la de la fachada norte del palacio, dada su oblicuidad y la diversidad de huecos y ejes de esta parte del edificio, pero habría que imaginarla, como tantos otros jardines de su tiempo, dispuesta en composición simétrica de tres cuadrados iguales, cada uno con su fuente en medio, en torno a un eje corto con dirección norte-sur (prolongado como principal en el plano inferior de la Huerta) y otro largo con dirección este-oeste, según proponemos en nuestra restitución gráfica por repetición del módulo al que se ajusta la contigua Plaza de Nápoles (fig. 658).

Esta sencilla ordenación no se habría proyectado como entidad autónoma, sino que se correspondería a su vez con elementos destacados de la terraza inferior, en concreto con las puertas y capillas situadas junto al río, por más que su posición ligeramente oblicua dificulte la lectura de esas relaciones y haya generado hipótesis de restitución tan diferentes como las de Jiménez y Pinto (1984), Sanz Hernando (2006-2007), Muñoz-Delgado de la Mata (2019, aunque aceptando el esquema de Sanz Hernando) e Hidalgo Recuero (2022, que acepta parte del planteamiento de Jiménez y Pinto), todas con argumentos compositivos suficientes para ser tenidas en cuenta, aunque también con detalles que consideramos incorrectos. Más adelante ofrecemos una nueva propuesta de restitución que concilie las dos hipótesis más diferenciadas.



Fig. 658. Composición del conjunto de palacio y terrazas ajardinadas de Abadía (elaboración propia, 2024)

Desde el Jardín Alto –igual que ahora– el paseante podía elegir entre acceder a la plataforma del Jardín Bajo y la Huerta por la rampa de la Puerta Chica (al este) o demorarse en la cercana Plaza de Nápoles (al oeste) tras cruzar el Puente de los Asientos y descender otra rampa hacia la Puerta de los Puños, de pendiente más suave y girada 90º respecto del eje corto del jardín. En la parte superior de este espacio, con vista sobre la gran fuente de Camilliani desde la desaparecida balaustrada, de nuevo se ofrecía la posibilidad de descender por cualquiera de las dos rampas paralelas al eje de la plaza, girado 90º respecto del tramo anterior (fig. 658).

Aun vacía, la Plaza de Nápoles sigue siendo un hermoso espacio centralizado que en sus primeros tiempos invitaría al paseo por un jardín de cuadros de carácter reservado y poco después, en torno a 1622-1629, a la contemplación circular de la gran fuente y sus figuras, pero también a servirse de ella para alzar la vista sobre los nichos y figuras del cerramiento meridional y sobre el Jardín Bajo y la Huerta, al disponer de

un nivel más elevado con acceso por tramos de escaleras: la gran fuente serviría, también, como pequeño mirador. De esta forma, el recorrido en quiebros ortogonales permitiría una cierta continuidad visual sobre los puntos de interés más cercanos de la plataforma inferior, destacados entre la masa de naranjos y otros árboles frutales.

El paso entre la Plaza de Nápoles y el Jardín Bajo venía obligado por dos tramos de escaleras laterales, correspondientes a las dos rampas simétricas (y quizá por un tercer tramo en el eje de la plaza, como propuso Hernández Gil, fig. 635), que de nuevo propiciarían la indecisión del visitante. En caso de elegir el tramo de poniente, junto a la cerca de la propiedad, el recorrido seguiría una calle larga entre naranjos y tendría un carácter perimetral semejante al acceso desde el Jardín Alto a través de la Puerta Chica, en ambas opciones con menos alicientes que si elegía los otros tramos de escaleras, por los que el paseante podría acceder a dos paseos de cierta entidad que le permitirían recorrer libremente las diferentes calles menores que formaban la trama del Jardín Bajo y de la Huerta, guiado por los elementos más elevados o llamativos de las fuentes, entre ellas la principal cuando se hallaba en su primer emplazamiento.

En algún momento del recorrido, cualquiera que este fuese, se produciría el encuentro con la calle norte de la Huerta, animada de tramo en tramo por las capillas y puertas ya descritas. Además del interés de estas construcciones, algunas de las cuales invitan al reposo y a la contemplación del paisaje fluvial inmediato gracias a su función de ventana-cortejador o miradero, es probable que la visita pudiera completarse con un tranquilo paseo en barca por las aguas remansadas del río Ambroz, con acceso inmediato desde la puerta central (Puerta del Reloj), dotada con un pescante o embarcadero sobre ménsulas de piedra (figs. 659-661).

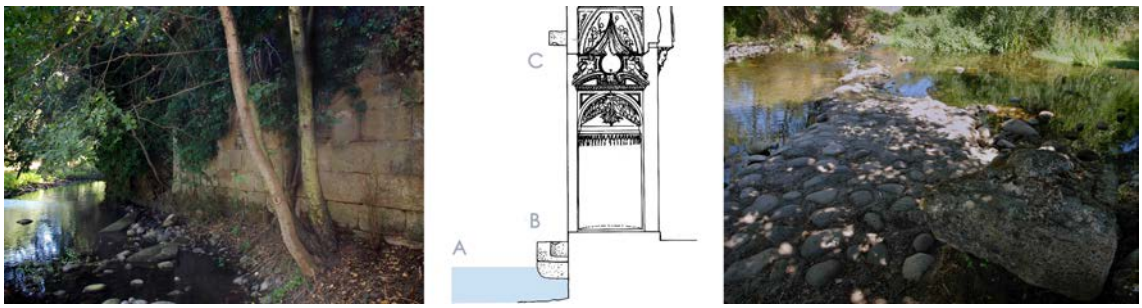


Fig. 659, 660 y 661. El río Ambroz a su paso por el conjunto de recreo de Abadía. Izquierda: muro de refuerzo junto a la Capilla de Plutón (foto de José Muñoz Domínguez, 2019). Centro: sección norte-sur de la Puerta del Reloj con indicación del nivel del río (A), del pescante y quicialera (B) y del quicio superior (C), según Jiménez Martín y Pinto Puerto, 1984 (el color es nuestro). Derecha: restos de la pesquera de calicanto en el río Ambroz, junto a la Capilla de Plutón (foto de José Muñoz Domínguez, 2019).

De hecho, la pesquera actual, situada junto al ángulo noroeste del recinto, permite desde luego la creación de ese remanso, si bien la acumulación histórica de

áridos y sedimentos ha colmatado el vaso: en origen, la balsa pudo haber sido regularizada en ambas orillas y alcanzar una profundidad de un metro aproximadamente, apta para embarcaciones de pequeño calado, y una superficie navegable de unos 5000 m² (superior a los 4500 m² del estanque mayor de El Bosque de Béjar); no obstante, en la orilla izquierda de la pesquera se hallan grandes fragmentos de piedra y calicanto que podrían haber formado parte de una presa más antigua construida a mayor cota, arrasada por alguna de las grandes avenidas del río Ambroz (figs. 662-663).



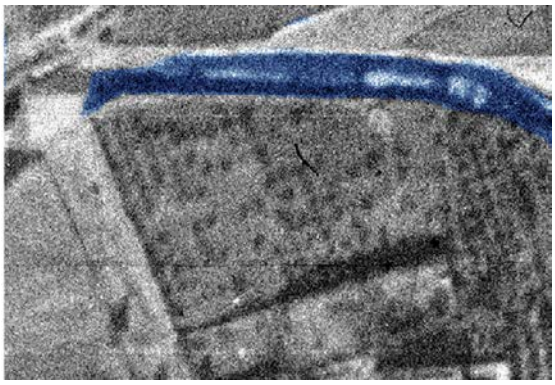


Fig. 662 y 663. Remanso del río Ambroz a su paso por el conjunto de recreo de Abadía. Izquierda: la ribera colmatada de sedimentos vista desde la Capilla de las Uvas (foto de José Muñoz Domínguez, 2002). Derecha: fotograma aéreo de 1945 con el tramo del río represado y regularizado (Fototeca del IGN; el color es nuestro).

La presencia de arbolado y estructuras de carpintería interpuestas imposibilitaban una visión global de la terraza inferior (sólo posible desde el Jardín Alto) y tampoco permitían una lectura perspectiva dinámica. En realidad, el jardín y huerta de Abadía propiciaban más bien un descubrimiento progresivo de las diferentes sorpresas allí dispuestas, maravillas semiocultas en aquel laberinto de frutales, el mismo carácter manierista que diversos autores han reconocido en los jardines florentino y napolitano de Luis de Toledo, semejantes en muchos aspectos al parque mediceo de Pratolino creado por su sobrino, el *granduca* Francesco de Medici:

> *Nel giardino di don Luise a Pizzofalcone, [...] interessa in particolare l'invenzione dell'impianto che difficilmente si percepisce nella sua globalità ma solo attraverso un percorso progressivo che ricorda il parco di Pratolino realizzatto dal Buontalenti (1569) per il granduca Francesco I*[961]

[961] Así en MARGIOTTA, Maria Luisa, y BELFIORE, Pasquale, *Giardini storici napoletani, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Napoli*, Nápoles, 2000, p. 54:

Según Sanz Hernando, en el caso de Abadía este carácter no se debe a presupuestos manieristas, sino más bien a la herencia hispano-musulmana que subyace en el jardín español, constituido por diversos espacios yuxtapuestos, cada uno con su propio esquema compositivo y sin un orden superior que lo unifique[962]. La interpretación sin duda es válida para la sucesión de espacios a distinto nivel, pero no para el diseño del conjunto, y en particular de la plataforma inferior, en la que las fuentes monumentales parecen haber sido dispuestas para incitar a su descubrimiento dentro de una estricta malla ortogonal regulada por dos ejes principales que se ajustan a la ordenación de la terraza superior, como ahora veremos.

Hipótesis sobre la composición original de la villa

Considerados los antecedentes del jardín florentino de Luis de Toledo y las piezas trasladadas hasta su villa de Pizzofalcone, así como las constantes del jardín mediceo del *Cinquecento* y la documentación y testimonios conocidos sobre el jardín de Abadía, junto con los restos conservados *in situ*, ofrecemos nuestra hipótesis compositiva sobre esta obra singular promovida por el III duque de Alba y transformada parcialmente por su nieto y sucesor, el V duque.

El espacio dispuesto para crear los jardines y la huerta –incluida la Huerta Vieja– sigue con sorprendente fidelidad la forma trapecial del que construyó Luis de Toledo en Florencia, con parecida orientación, ángulos perimetrales casi idénticos y dimensiones proporcionales en función de las unidades de medida utilizadas, lo que podría evidenciar la traslación del jardín florentino al extremeño mediante plano. Sobre este trazado general se implantaría, no obstante, un esquema compositivo más próximo al de la villa de Castello, con otras diversas influencias.

Como vimos, el conjunto de Abadía se organiza en tres niveles entre el palacio y la ribera del Ambroz: el Jardín Alto sobre un potente aterrazamiento, la Plaza de Nápoles como espacio lateral de transición y, finalmente, la gran plataforma del Jardín Bajo y la Huerta, limitada al norte por el paseadero junto al río, con sus seis puertas y capillas. El Jardín Alto se ordenaría en torno a un eje longitudinal de oeste a este y otros tres transversales de sur a norte (el del centro como principal, en correspondencia con la estructura y jerarquía viaria de la plataforma inferior), y a cada lado se habrían dispuesto escaleras y rampas de acceso a sendas plazas intermedias (sólo construida la

En el jardín de don Luis en Pizzofalcone, [...] en particular interesa la invención de la implantación que difícilmente se percibe en su globalidad, sino sólo a través de un camino progresivo que recuerda lo realizado en el parque de Pratolino por Buontalenti (1569) para el granduca Francesco I.

962 SANZ HERNANDO, «El jardín del duque de Alba...», p. 324.

de Nápoles y la rampa adosada al muro oriental del Jardín Alto) para salvar la gran diferencia de nivel con la parte baja. La composición de los diferentes espacios se sometería a dos ejes básicos dispuestos en perpendicular. El de mayor rango, orientado de sur a norte, permitiría relacionar el palacio y su inmediato Jardín Alto con el paisaje de ribera y el coto cinegético –el verdadero Sotofermoso– mediante la alineación de tres elementos destacados de fontanería: la Fuente de Higea, la gran Fuente de los Planetas o de los Dioses (inicialmente situada en el cruce de ambos ejes, lo que le otorgaría una preeminencia ya explícita por su tamaño y complejidad iconográfica, coincidente con los testimonios de Villalba y Lope) y la Plaza de la Música con sus cuatro órganos hidráulicos frente a la Puerta del Reloj. El eje de menor rango, dispuesto de oeste a este, partiría de la puerta lateral de poniente alineando otras cuatro fuentes además de la principal: la Fuente del Monte Parnaso, las dos fuentes de bronce (Fuente del Balaustre y Fuente de Hércules) y, previsiblemente, la Fuente de la Barca, reubicada junto a la del Parnaso tras el probable cambio de proyecto que dejaría sin ordenar la Huerta Vieja. Otros ejes secundarios se habrían dispuesto en paralelo con los anteriores desde las directrices marcadas por el Jardín Alto y la Plaza de Nápoles (con su gemela al este) hacia las puertas y capillas sobre el río, es decir, de sur a norte, y repartidos por tercios del eje principal en los de orientación oeste-este, creando una malla ortogonal de gran regularidad únicamente alterada por las oblicuidades del recinto y por la ligera desviación de la calle que conduciría hasta la Puerta de Cleopatra, lo que permite suponer una alteración en la ejecución del proyecto debida a un posible error de sus artífices o bien a condicionantes impuestos por el terreno, próximo a un curso fluvial con fuertes crecidas en invierno y primavera.

La relación axial de sur a norte entre las diferentes partes resulta muy precisa si se considera una composición tripartita en el Jardín Alto, con tres cuadros en vez de dos, lo que resuelve los desajustes evidenciados en las propuestas de restitución publicadas que se basan en una planimetría fiable, en particular la de Jiménez Martín y Pinto Puerto, de 1984, y la de Sanz Hernando, de 2006-2007, revalidada por Muñoz-Delgado en 2019, por Martín Cea en 2020 y parcialmente por Hidalgo Recuero en 2023 (descartamos, por tanto, las tres de Winthuysen de 1920-1922)[963]. En la primera propuesta, sus autores dieron preferencia a las directrices marcadas desde el Jardín Alto sin considerar su necesaria relación con las puertas y capillas sobre el río (fig. 664); en la segunda se da preferencia a las directrices axiales que marcan dichas puertas y

[963] Las interesantes propuestas de restitución de Dionisio Hernández Gil, mostradas en público en junio de 2000, no han sido publicadas en su integridad y, por tanto, tampoco se han podido valorar en este trabajo, aunque algunas de ellas se pueden encontrar en el estudio del mismo autor realizado en 2007, publicadas por LOZANO BARTOLOZZI, *Patrimonio perdido...*, pp. 16 a 18.

capillas, tomadas en forma aproximadamente ortogonal hacia puntos de importancia menor (fig. 665), una interpretación que no compartimos (fig. 666) porque genera una serie de viales ciertamente desordenados que contradicen la regularidad que caracteriza al jardín renacentista y no coinciden con la dirección de algunos restos de cañerías encontrados ni con el orden de plantación de frutales que hubo hasta hace pocos años, adaptado a las condiciones de riego más favorables (fig. 667 a 668).



Figs. 664, 665 y 666. Hipótesis de composición de los jardines de Abadía (ejes viarios y visuales de distinto rango). Izquierda: propuesta de Jiménez y Pinto, 1984. Centro: propuesta de Sanz Hernando (2007, aceptada por Muñoz-Delgado, 2019). Derecha: propuesta de Muñoz Domínguez, 2024 (elaboración propia, 2024).



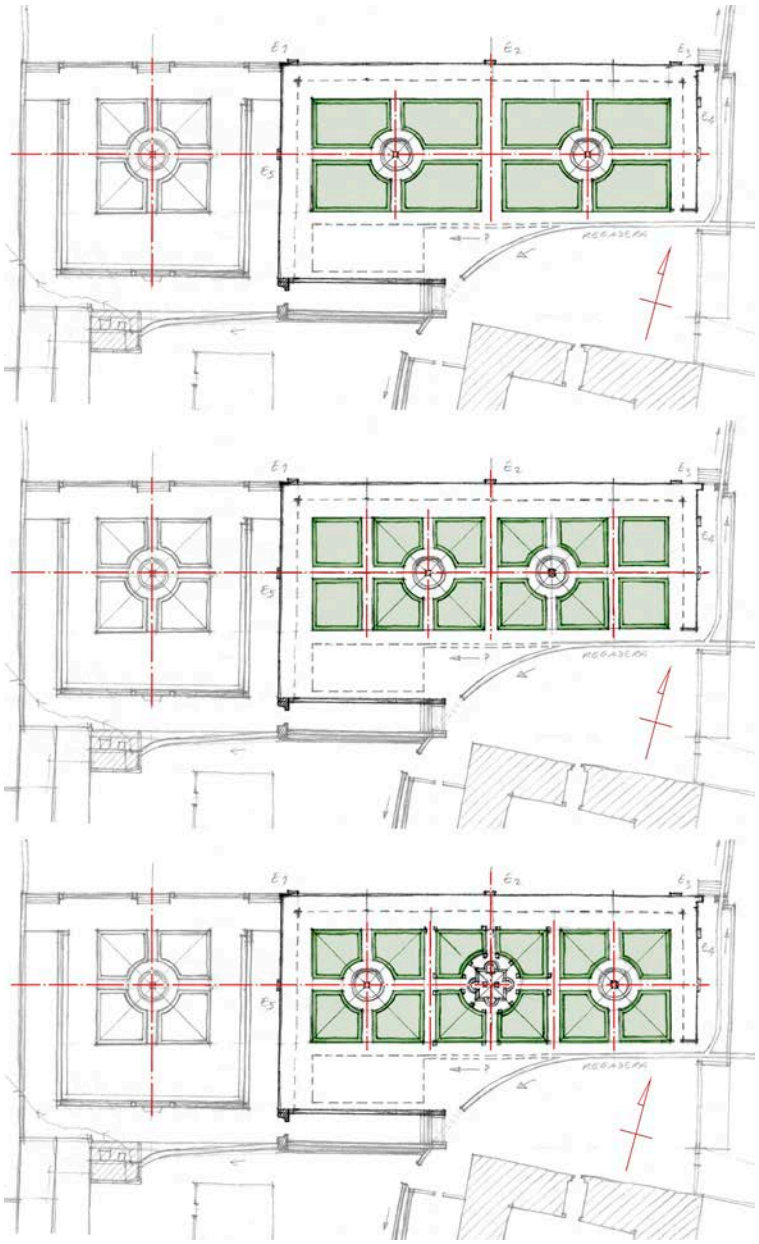
Figs. 667, 668 y 669. Palacio y jardines de Abadía. Cuatro hipótesis sobre la composición de los jardines mostradas a la misma escala. Izquierda: propuesta de Sanz Hernando (2006) sobre plano de Jiménez y Pinto. Centro izquierda: propuesta de Muñoz-Delgado de la Mata (2019), basada fielmente en la anterior. Centro derecha: propuesta de Martín Cea (2020), basado también en el esquema de Sanz Hernando, pero forzando la regularidad desplazando los ejes superiores. Derecha: propuesta de Hidalgo Recuero (2022), parcialmente basada en el mismo esquema y en la propuesta de Jiménez y Pinto. En los cuatro casos el norte se muestra invertido (planos tomados de los respectivos trabajos de sus autores).

Ambas hipótesis ofrecen planteamientos válidos, pero incompletos, pues no resuelven simultáneamente el doble requerimiento: conectar axialmente los diferentes hitos del jardín mediante criterios de orden y simetría. Lo cierto es que las dos propuestas parten de la misma premisa: la división del Jardín Alto, en toda su amplitud, mediante dos recintos simétricos de forma cuadrada en torno a las dos

fuentes descritas por Antonio Ponz. Sin embargo, la imposibilidad de trazar allí esos dos grandes cuadros por el condicionante insoslayable de la regadera [964] y la consiguiente estrechez de la superficie disponible (*vid.* planimetría de Jiménez y Pinto, 1984), obliga a plantear otros posibles diseños que permitan conciliar las propuestas de 1984 y 2006-2019 y corroborar lo conocido a través de las descripciones históricas: se podrían trazar dos cuadros rectangulares, dos cuadrados centrales acompañados por medios cuadros laterales o bien tres cuadrados iguales (figs. 670 a 672); la primera posibilidad tampoco resuelve el doble problema de ordenación, pero sí las otras dos, aunque nos inclinamos por la tercera al resultar mucho más coherente con la probable posición de las fuentes de bronce que flanqueaban el principal centro compositivo del conjunto, ya en la plataforma inferior, y por coincidir con las dimensiones de sendos cuadros laterales en la Plaza de Nápoles y su simétrica sobre la Huerta Vieja.

La presencia de un cuadro más de los que corresponderían a las dos fuentes documentadas en el jardín superior podría explicarse por el estado de ruina y abandono del lugar en 1777, único testimonio donde se describe; de hecho, en referencia a la Fuente de Higea, Ponz explicita que «En medio del [jardín] alto hay una fuente de mármol con varias estatuas, y bustos de la misma materia», lo que ya es indicativo de su posición centralizada y de su mayor importancia frente a la inmediata Fuente del Caballo, a la que sólo se refiere secundariamente, de modo que la primera podría haber ocupado el cuadro central (literalmente *en medio* del jardín, como dice Ponz) y la segunda uno de los colaterales (probablemente el del oeste, según el orden itinerario y descriptivo del autor), permaneciendo vacío el tercer cuadro por haber desaparecido su correspondiente obra de fontanería o incluso de jardinería, cuyo principal elemento figurativo se habría trasladado hasta la fuente central: la campesina aguadora, de tan difícil encaje iconográfico con el tema mitológico de Higea. En resumen, el Jardín Alto se habría distribuido en tres cuadros iguales, cada uno con una fuente en sus respectivos cruceros y protagonizadas, de este a oeste, por las figuras de la campesina, la diosa Higea y el caballo, todas ellas traídas del jardín de Luis de Toledo en Pizzofalcone por el V duque de Alba.

[964] Las condiciones topográficas de la propiedad no permiten otro trazado para esta canalización, por otra parte imprescindible en el abastecimiento de las fuentes, el riego de las plantaciones y el suministro del molino-almazara, por lo que su recorrido actual ha de coincidir forzosamente con el del siglo XVI, hasta el punto de que incluso pudo ser la causa del cambio de proyecto que dejó sin efecto la ordenación de la Huerta Vieja como parte del jardín.



Figs. 670, 671 y 672. Hipótesis sobre la composición del Jardín Alto. Arriba: opción bipartita con cuadros de proporción rectangular. Centro: opción bipartita con cuadros de proporción cuadrada, prolongada con medios cuadros laterales. Debajo: opción tripartita con cuadros de proporción cuadrada (croquis de elaboración propia, 2019).

Otro argumento en favor de un diseño ortogonal generado desde el Jardín Alto toma cuerpo en los restos del sistema de riego inferior y en la ordenación de las plantaciones de frutales. Navascués mencionaba ciertas «conducciones hechas a base de caños de cerámica vidriada y recibidas con sólido mortero, que atraviesan el 'jardín bajo' o huerto, en dirección este-oeste y cruzadas por otras alineaciones en sentido norte-sur, paralelas aquellas y perpendiculares éstas al gran muro de contención»[965],

[965] NAVASCUÉS PALACIO, «La Abadía...», p. 76 y n. 19. La observación de Sanz Hernando se encuentra en su tesis doctoral, p. 329, n. 35.

todavía visibles en agosto de 1992; en cuanto al orden de plantación del arbolado, se verifica en varios fotogramas aéreos desde 1945 y en los planos de Jiménez Martín y Pinto Puerto de 1984 (figs. 673-675). Sanz Hernando opina que pudiera tratarse de instalaciones y ordenaciones de época posterior al jardín original, pero lo cierto es que la irrigación del terreno por inundación («a manta») sólo puede realizarse desde canalizaciones dispuestas en la base del muro del Jardín Alto y/o desde el muro oriental para inundar la plataforma, conforme a las direcciones indicadas por Navascués y a la disposición tradicional del arbolado[966].



Figs. 673, 674 y 675. Ordenación de la huerta en función del riego de las plantaciones. Izquierda y derecha: alineaciones de frutales en el plano de Jiménez y Pinto, 1984, coincidente con las direcciones de antiguas cañerías (el color es nuestro). Centro: estado de la huerta en 1978 (ifoto de LBM1948, Wikimedia Commons).

En nuestra hipótesis sobre el estado de proyecto, los tres cuadros del Jardín Alto serían idénticos a los de las plazas simétricas a oriente y poniente, y éstas, a su vez, generarían los jardines laterales de sur a norte en la prolongación de sus respectivos ejes, dejando un amplio espacio central destinado a huerta, presidido por la gran fuente y su posible selvático –de acuerdo con lo expresado por Lope– o bien con el carácter mixto de huerta-selvático que plantea Sanz Hernando, tan parecido al de la villa de Castello en su composición original (se muestra más adelante).

De este modo, la gran plataforma inferior quedaría repartida en áreas claramente diferenciadas de jardín geométrico, con cuadros de setos y gran diversidad de obras de arte topiario en sus laterales (sólo creado el de poniente), y de huerta de frutales con abundancia de naranjos en la parte central, lo que explicaría las precisas alusiones de Villalba sin confusión posible y no como expresiones genéricas o ambivalentes: cuando

[966] El desnivel entre la base de la Puerta Chica y la de la Capilla de Plutón es superior a los 3 m en 180 m de distancia, mientras que las direcciones de los ejes que proponemos, ajustadas a las antiguas alineaciones de frutales, salvan menores desniveles, de 0,70 y 1 m para distancias de 75 a 110 m; en cambio, las perpendiculares propuestas por Sanz Hernando apenas presentan desnivel alguno e incluso en algún caso llega a ser inversa, lo que sin duda impediría el riego (altitudes obtenidas mediante el visor Iberpix del IGN).

su *Pelegrino* menciona las «calles de murta y arrayan, sus mesas de naranjos y de jardinería tan delicadissimamente hechas», no se refiere a cualquier parte de esta plataforma, sino a la estricta franja de jardín situada junto a la puerta del muro oeste por la que accedió al lugar; o cuando localiza la gran Fuente de los Planetas «en medio de la huerta» se refiere al conjunto de eras festoneadas de setos y frutales que rodeaban dicha fuente, instalada exactamente en el centro de la misma plataforma.

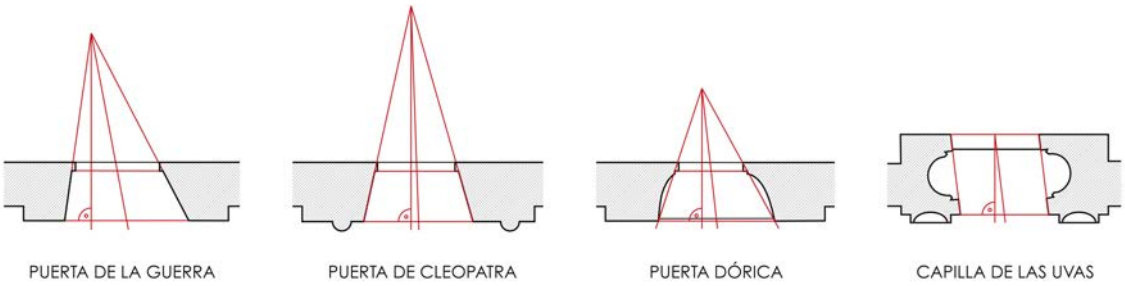


Fig. 676. Correcciones visuales en el esviaje de algunas de las puertas y capillas de la plataforma inferior (elaboración propia, 2019).

El encuentro entre las calles trazadas desde el Jardín Alto o la Plaza de Nápoles (con su *nonata* gemela de levante) y las puertas y capillas sobre el río resultaría no obstante oblicuo en unos 30 grados sexagesimales por el este (como en el jardín florentino de Luis de Toledo), aunque el aspecto de los arcos apenas sería diferente de su visión frontal, máxime con la introducción de un ligero esviaje en cuatro de los seis vanos como mecanismo de corrección visual (fig. 676); este esviaje es ligeramente diferente en cada puerta, pero con su eje-bisectriz siempre orientado de noroeste a sudeste para favorecer una contemplación menos distorsionada[967].

[967] La Capilla de Plutón no necesita esviaje por la posición de su fachada, perpendicular al eje de la calle perimetral de poniente; la Capilla de las Uvas presenta un esviaje de casi 9 grados con su eje-bisectriz sensiblemente paralelo al de la calle perimetral de oriente, con lo que resulta frontal a ésta; la Puerta del Reloj carece de esviaje y sería la que ofrecería una visión más oblicua desde la terraza superior, aunque su contemplación a corta distancia desde la inmediata Plaza de la Música reduciría considerablemente el defecto; finalmente, las bisectrices de las puertas restantes muestran esviajes distintos entre sí de 3 a 14 grados respecto de la perpendicular al muro: 3 grados en la Puerta de Cleopatra, 8 en la Puerta Dórica y 14 en la Puerta de la Guerra, con lo que la oblicuidad respecto de sus correspondientes calles se reduciría a 27, 22 y 16 grados, respectivamente.

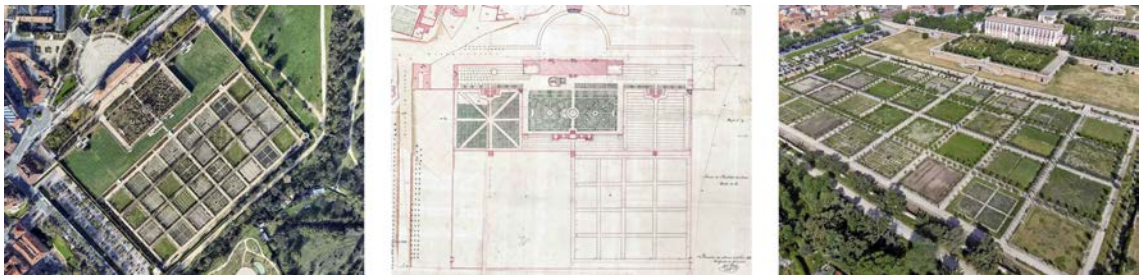



Figs. 677 y 678. Aspecto de las puertas y capillas desde la cornisa del Jardín Alto, perfectamente frontales a pesar de la oblicuidad del muro en el que se instalaron (fotos de Santiago López-Pastor, 2019).

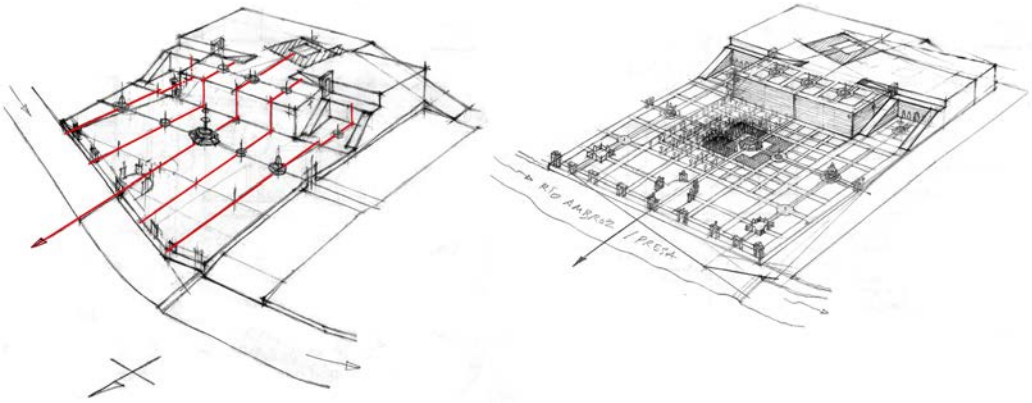
En cualquier caso, la oblicuidad apenas resulta perceptible en la vista de las puertas y capillas desde la parte contraria o la del palacio desde ellas, como queda demostrado en las figs. 677 y 678. Por otra parte, la posición del escudo intermedio del muro de contención del Jardín Alto no es exactamente central (como presuponen Sanz Hernando y Jiménez y Pinto en su anaparastasis) ni tampoco está desplazada hacia el este (como aparece en el alzado de estos últimos autores), sino situada algo más de un metro hacia el oeste, lo que permite una mejor alineación con la Puerta del Reloj en el eje principal del conjunto, prácticamente ortogonal al muro del Jardín Alto.

Esta hipótesis sobre el proyecto inicial de Abadía ofrece notables analogías con su versión más perfecta y acabada dentro del jardín clásico en España –aunque con más de doscientos años de intervalo– en el del infante Luis de Borbón en Boadilla del Monte (Madrid), construido *ca.* 1763-1765, con su palacio en alto frente a la gran terraza elevada que se adentra en la plataforma de la huerta, flanqueada por sendos jardines reservados laterales bajo una estricta ordenación ortogonal (figs. 679 a 683). De hecho, Sanz Hernando se ha referido a la necesidad de una plaza simétrica a la de Nápoles para completar una composición canónica renacentista del mismo tipo, lo que no le impide establecer una acertada línea de parentesco entre los jardines en terrazas de Abadía, El Escorial y la Zarzuela que culminaría en el de Boadilla del Monte[968].

[968] SANZ HERNANDO, *El jardín clásico madrileño...* (p. 319 y n. 31 y ss.), con el mismo parecer en MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la Antigüedad clásica...* (p. 348). Acerca del jardín neoclásico de Boadilla, *vid.* MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «Boadilla del Monte», en AA. VV. *Jardines clásicos madrileños*, Madrid, 1981, pp. 175 a 180; SERREDI, Lucia, y SOUTO ALONSO, José Luis, *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*, Madrid, 2001; y OLMEDO DEL ROSAL, Paloma, *El palacio de Boadilla del Monte. Un rincón de la historia*, Móstoles, 2002 y 2016, además de lo estudiado por Sanz Hernando entre 2006 y 2009 en las obras que se citan.



Figs. 679, 680 y 681. Palacio, jardín y huerta del infante Luis de Borbón en Boadilla del Monte. Izquierda: imagen satelital (Google Maps, 2024). Centro: plano de 1868 en las hojas kilométricas (IGN, mosaico de elaboración propia, 2024). Derecha: imagen desde *drone* (foto de Rafael Ambit, 2022).



Figs. 682 y 683. Composición del jardín de Abadía. Izquierda: esquema ajustado al perímetro real con dos plazas rehundidas y simétricas. Derecha: esquema ideal con ambas plazas sobre un perímetro cuadrado o rectangular (perspectivas de elaboración propia, 2019).

El esquema compositivo de Abadía sigue la gradación hispánica habitual entre el jardín de cuadros y el parque o bosque (en este caso al otro lado del río) a través de la huerta, pero se apartaría de esa tradición al disponer en ella el principal componente del conjunto, la gran fuente de Camilliani, algo más propio de jardines florentinos coetáneos como el de la villa medicea de Castello (*ca.* 1538-1588) o el de Luis de Toledo junto a San Domenico del Maglio (*ca.* 1551-1574), con los que Abadía presentaba significativas afinidades formales e iconográficas y un vínculo familiar evidente.

Ya nos hemos referido a las coincidencias con el jardín de don Luis en cuanto a su tipología, posición-orientación, forma perimetral, ejes ortogonales de ordenación, artífice de la gran fuente, etc., pero también se aprecian con respecto al de Castello, en particular con el proyecto original de Niccolò Tribolo de 1538 descrito por Giorgio Vasari en sus *Vite*[969]: el bloque del palacete entonces ideado, de planta rectangular y

[969] VASARI, *Vite...*, tercera parte, segundo volumen, vida de Niccolò Tribolo, pp. 402 y ss. (acceso a la *editio princeps* desde http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000186192&page=1, consultada en 3 de septiembre de 2019).

flanqueado por dos *giardini segreti* (sólo realizado el occidental) tendría su equivalente extremeño, más que en el verdadero palacio preexistente, en la mole de sillería del Jardín Alto y sus dos plazas de transición laterales, ambas con sus respectivos jardines reservados (también construida sólo la de poniente); los recintos alargados que en Castello encierran el plano inclinado del jardín, se corresponderían con los jardines de cuadros trazados en Abadía a partir de sendas plazas y flanqueando el espacio central, repartido en los dos casos mediante eras cuadrangulares bordeadas de setos con árboles frutales (de ahí su carácter de huerta) y calles paralelas al eje principal que se dirigen hacia elementos arquitectónicos sobre el muro, igualmente con el protagonismo de una gran fuente en su centro, rodeada por un selvático de árboles de hoja perenne[970]; finalmente, en los dos jardines se establece un potente aterrazamiento para salvar el mayor desnivel del terreno, aunque en Castello se dispone en la parte contraria a la casa, en ascenso, y en Abadía se sitúa a sus pies (equivalente a la superficie del prado de la villa medicea), suavizando la conexión viaria entre las terrazas mediante las rampas y espacios laterales de transición (figs. 684 a 686).



Figs. 684, 685 y 686. Jardín principal de la villa de Castello. Izquierda: vista de Giusto Utens con la composición original *ca.* 1599 (Museo Firenze com'era). Centro: plano catastral de la villa, con el sistema hidráulico y el jardín apenas alterados *ca.* 1740-1765 (disponible en CASTORE, www502.regione.toscana.it). Derecha: restitución de elaboración propia, 2015. En las tres imágenes se reconoce el selvático central con su fuente en medio de un jardín de cuadros con frutales, perfectamente ortogonal y con calles dirigidas hacia los nichos del muro de fondo.

[970] VASARI, *Vite...*, vida de Tribolo, pp. 403-404. En la descripción de Vasari se explicita la estructura del jardín a base de compartimentos y viales cubiertos de verdor dirigidos hacia la puerta de acceso al siguiente jardín, situada en el eje principal, y las fuentes y nichos duplicados dispuestos simétricamente, también presentes en los muros laterales («Alla fine di questo giardino haveva à essere nel mezzo una porta, in mezzo a certi putti di marmo, che gettassino acqua; da ogni banda una fonte, e ne cantoni nicchie doppie dentro alle qual andavano statue, si come nell'altre che sono nei muri dalle bande, ne i riscontri de'viali, che traversando il giardino, i quali tutti sono coperti di verzure in varii spartimenti»). En cuanto a la fuente del selvático, no era la principal de tazas rematada por el grupo escultórico de Hércules y Anteo, sino la de Venus-Florencia o La Primavera, hoy en la vecina villa de La Petraia.

La presencia de nichos o fuentes parietales adosados a los muros del jardín, siempre en correspondencia con sus viales, es un rasgo común en los ejemplos del ámbito mediceo durante el pleno *Cinquecento*, y así se documentan en el Boboli (*ca.* 1549-1593), en el jardín florentino de Luis de Toledo y en Castello, donde se disponen como elementos adosados de carácter introvertido, a diferencia de la disposición abierta y pasante de las puertas y capillas de Abadía, con mayor integración visual en el entorno, y en particular respecto del río, de un modo semejante a las logias y puertas-embarcadero que tuvieron otros jardines coetáneos (figs. 687 a 689).





Figs. 687, 688 y 689. Logias y puertas con apertura del jardín hacia el paisaje o hacia un curso fluvial. Izquierda: embarcadero de una villa veneciana en la pintura de Benedetto Caliari, *ca.* 1555-1575 (Accademia Carrara de Bergamo, Wikimedia Commons). Centro: logia de la Villa Medici de Roma (*ca.* 1576-1580) en el conocido apunte de Diego Velázquez, *ca.* 1630 (Kunsthistorisches Museum de Viena, Wikimedia Commons). Derecha: la York Watergate de Londres, construida *ca.* 1626, en una acuarela de George Belton Moore, 1845 (London Scottish Art, Wikimedia Commons).

También hay coincidencias en el repertorio iconográfico de estos jardines con lo conocido en Abadía: además de la diversidad mitológica de la *fontana grande* de don Luis (después Fontana Pretoria) y otras figuras ya mencionadas, cabe reseñar, en el Boboli, la Fuente de Neptuno de Stoldo Lorenzi (*ca.* 1565-1571), la Fuente del Océano de Bartolomeo Ammannati (*ca.* 1572-1576), la escultura de Pegaso y la Fuente de Juno (traídas no obstante de la villa de Pratolino en 1588), así como Venus en diferentes actitudes y lugares; en Castello, las fuentes de Hércules y Anteo y la de Venus-Florencia como mitos recurrentes, divinidades fluviales como representación de los ríos del país y diversas esculturas de personajes de la Antigüedad, pero ese repertorio resulta incluso más nutrido y concentrado en el jardín extremeño: todos los dioses-planeta y sus consortes (Júpiter, Juno y Minerva, Baco y Neptuno, Apolo –por dos veces– y Phytón, Vertumno y Pomona, Saturno y Ceres, Jano, Marte y Mercurio, repetidas Venus y Cupidos), además del caballo alado Pegaso, las reiteradas referencias a Hércules (en relieves o bustos y a través de sus trabajos, incluida la Hidra de Lerna y el Cancerbero), dioses marinos y otras criaturas de las aguas, la colección de bustos de emperadores y personajes célebres de la Antigüedad y la variada iconografía

de puertas, capillas y órganos hidráulicos (Adonis y Triptolemo, Cleopatra y Plutón, Amor y Psique, representaciones de la música a través de Pan, Apolo, Orfeo y Aristeo y la habitual cohorte de erotes, sátiros, faunos y telamones), por no mencionar la escultura del propio comitente, y todo ello en apenas 20.000 m² de superficie (sin incluir los 4000 m² de la Huerta Vieja). La introducción del ciclo de Perseo y Andrómeda en la Plaza de Nápoles, el traslado hasta este mismo espacio de la gran fuente de Camilliani (probablemente reemplazada por el templete jónico descrito por Antonio Ponz) y la instalación de las fuentes de Higea, la campesina aguadora y el Caballo en el Jardín Alto ya serían iniciativa del V duque de Alba tras su etapa virreinal partenopea, entre 1622 y 1629, aunque con el añadido de piezas de origen florentino y napolitano pertenecientes al patrimonio de Luis de Toledo, cerrando así el círculo entre Florencia, Nápoles y Abadía dentro del mismo linaje.

A estas influencias y relaciones se puede añadir la evidente inspiración serliana en los arcos sobre el río –no menos que en las arquitecturas efímeras de los recibimientos imperiales, como propone Muñoz-Delgado[971], pero sin olvidar las obras de fontanería napolitana en la órbita del Nigrone– y las semejanzas de la propia Plaza de Nápoles con la estructura arquitectónica de algunos jardines y villas de Roma y su entorno, según puso de manifiesto Sanz Hernando, en particular con ejemplos como la Villa d'Este en Tivoli (*ca.* 1550-1586), con vínculos bien documentados en torno a 1569, y los *Orti Farnesiani* de Roma (*ca.* 1542-1582), en los que se aprecian órganos hidráulicos, juegos de rampas y espacios ahuecados en la ladera similares a los de la plaza de Abadía. No obstante, considerada la cronología de todos estos jardines, parece evidente que el proyecto del III duque de Alba, de *ca.* 1548-1555, no fue posterior, sino, como mínimo, coetáneo, con ejecución documentada desde 1555 en Florencia y desde 1561 en Abadía.

Las conexiones con los modelos itálicos de Florencia, entorno de Roma y Nápoles son, pues, muy evidentes en el jardín extremeño, pero también se dirigen a la jardinería flamenca de la época en lo que respecta al tratamiento vegetal, con su preferencia por los cuadros de complicadas geometrías y la diversidad de plantas de flor, tanto como a las constantes del jardín hispanomusulmán en su relativa fragmentación de espacios, aunque con un único quiebro oblicuo en la relación del palacio preexistente y el nuevo jardín renacentista sobre un esquema básicamente ortogonal: sin duda una obra ecléctica con predominio de las formas itálicas, probablemente diseñada por un arquitecto florentino conocedor de los jardines mediceos –incluido el de Luis de Toledo– y construida en parte por artífices toscanos,

[971] MUÑOZ-DELGADO DE LA MATA, *La recepción de la Antigüedad clásica...*, p. 437 (entre otras).

del entorno de Roma y napolitanos, mantenida desde sus primeros años por un jardinero flamenco, el guía en la visita de Villalba, que contaría con la asistencia de los «ortolanos, y artifises» de los que se despedía su *Pelegrino* antes de emprender camino hacia Castilla[972].

De acuerdo con lo que aquí hemos podido documentar y relacionar, el conjunto de Abadía puede considerarse como el ejemplo de villa hispánica más directamente inspirado por ejemplos manieristas de Florencia, Roma y Nápoles y del propio linaje Álvarez de Toledo, aunque trufado de influencias locales y flamencas; también era el más nutrido de iconografía y gusto por la Antigüedad clásica y uno de los más completos con desarrollo en terrazas, anterior en pocos años a las obras reales de Felipe II (desde 1560-1561) y al conjunto de El Bosque de Béjar (desde 1566-1567), aunque posterior al de Cadalso de los Vidrios (*ca.* 1534-1565).

Su creación como tal villa campestre se debe a un comitente principal, el III duque de Alba, a quien corresponde la iniciativa de transformar la propiedad familiar en un retiro para el ocio y el descanso no antes de 1546, según proyecto que podría fecharse entre 1548 y 1555, ejecutado desde mediados de siglo hasta después de 1574. Una segunda etapa en su evolución se produjo durante el ducado del V titular tras el regreso de su virreinato napolitano en 1629, con la definitiva configuración de la Plaza de Nápoles (ciclo de Perseo y Andrómeda, bustos y relieves, máscara de jade, Cupido dormido, faunos, etc.), el traslado de la fuente de Camiliani hasta esta plaza desde el centro de la huerta y de los bustos de personajes romanos desde el cenador de celosías hasta el cuadro de la Fuente de la Barca, la instalación de esculturas en las fuentes del Jardín Alto y la construcción *a fundamentis* del templete jónico, ubicado en el espacio libre que había dejado la gran fuente entre las dos de bronce. Todavía se produjeron traslados de piezas en etapas posteriores a la del V duque, como los mismos bustos de personajes romanos documentados sucesivamente en el cenador de enverjados y en torno a la Fuente de la Barca, que aparecen de nuevo en el Jardín Alto en 1777, según la descripción de Ponz. Ya entonces se advertían signos de abandono y decadencia en las terrazas, probablemente debido a la preferencia de su propietario por el nuevo palacio con jardines a la francesa que se labraba en Piedrahíta desde 1756. Al proceso de degradación de los componentes vivos se sumó el deterioro de las partes inertes, con la destrucción intencionada de las esculturas por las tropas francesas en 1809, la posterior venta de buena parte de los mármoles en las décadas finales del siglo XIX y la ausencia de cuidados hasta el día de hoy, aunque los restos de escultura todavía son numerosos y de gran valor.

[972] VILLALVA Y ESTAÑA, *El Pelegrino curioso...*, fol. 147v (p. 271 en la ed. de 1886).

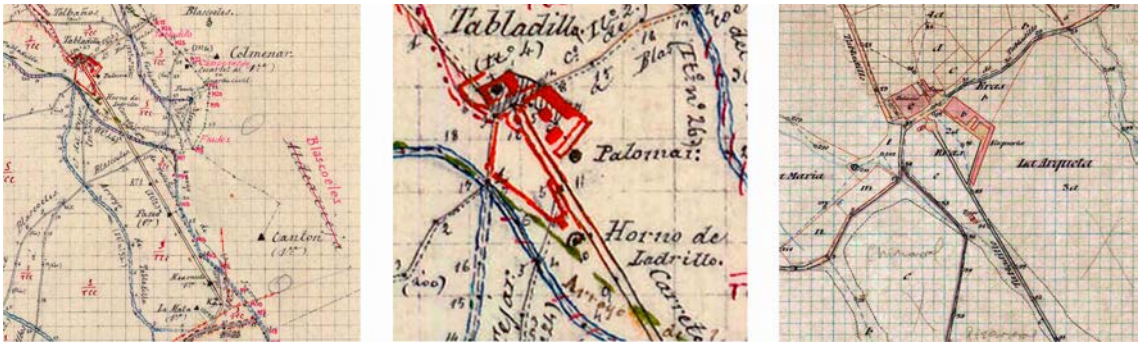
El reconocimiento del palacio y jardines de Abadía como parte significativa del Patrimonio Histórico español entre 1926 y 1931, renovado por las leyes nacional y regional vigentes (LPHE de 1985 y LPHCE de 1999), no ha favorecido su conservación, sino más bien la persistencia de la incuria y la ruina, ni tampoco el acceso público, limitado a una hora semanal en día poco propicio para la visita, fruto sin duda de una interpretación extremadamente restrictiva de la Ley que no se corresponde con la importancia de este Bien de Interés Cultural declarado Sitio Histórico en 2022. Sería deseable que la Dirección General de Patrimonio de Extremadura, en cumplimiento de sus funciones como Órgano Competente, promoviera un acuerdo con los propietarios actuales para mejorar el acceso al BIC y para iniciar con urgencia estudios arqueológicos e histórico-documentales, previos a los necesarios proyectos de consolidación de las partes más deterioradas (en particular las puertas y capillas junto al río), y de catalogación, restauración y exposición de las esculturas conservadas, así como los referidos a una posible recreación de los diferentes espacios de jardín y huerta[973]. La recuperación del conjunto de Abadía podría beneficiarse, así, de la proximidad de otras villas y jardines de origen renacentista y de otras épocas (Yuste, Pasarón de la Vera, Plasencia, El Bosque de Béjar, el Coto de Nuestra Señora del Carmen e incluso el jardín de Piedrahíta) cuya visita combinada puede generar una ruta cultural muy atractiva y novedosa. Por contra, la sombra de la especulación urbanística y el sacrificio de los bienes culturales sobre el altar del turismo vuelve a planear sobre el frágil patrimonio de nuestros jardines y villas de recreo, según las preocupantes noticias publicadas en enero de 2024: un fondo de inversión estudia crear un complejo turístico entre Abadía y Aldeanueva del Camino en el que, además del inevitable parque temático, se incluiría la adquisición del BIC para ser rehabilitado y puesto al servicio del capital inversor[974].

[973] No han faltado propuestas de recreación para los jardines (recordemos la de Hernández Gil de 2007 y la de López de Fuentes de 2009), aunque ya desactualizadas y con aspectos poco consistentes.

[974] *Vid.* crónica de Marciano Martín Castellano publicada en *La Aldaba*, 19 de enero de 2024 (https://laaldaba.es/index.php/2024/01/19/un-fondo-de-inversiones-estudia-crear-un-complejo-turistico-entre-entre-abadia-y-aldeanueva-del-camino-caceres/). El caso trae el inevitable recuerdo, a mayor escala, del proyecto de urbanización y equipamientos en los terrenos de El Bosque de Béjar en 1992.

3.3.5. La casa de Tabladillo en Ojos-Albos (Ávila), ca. *1553-1558*

El alto páramo granítico entre Ávila y Segovia, con vistas a la sierra de Ojos-Albos, fue el lugar elegido por el linaje Núñez Vela para levantar una notable casa de recreo a mediados del siglo XVI. Se localiza en la dehesa de Tabladillo, a 19 km de la ciudad de Ávila y a poco más de un km de Blascoeles, su núcleo de población de referencia (coordenadas geográficas de la casa: 4º 30' 31,13" W y 40º 45' 7,55" N, a 1118 m de altitud, figs. 690 a 693 y 697). En origen, la dehesa pertenecía al antiguo término de la Comunidad de Ciudad y Tierra de Segovia, incluida en el sexmo de Posaderas, y después pasó al de Ávila, en el que todavía se encontraba en 1791, pero a mediados del siglo XIX ya consta en el municipio de Ojos-Albos, del que sigue dependiendo en lo administrativo[975].



Figs. 690, 691 y 692. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Localización en la cartografía histórica. Izquierda y centro: minuta para el MTN, 1902 (Planoteca del IGN). Derecha: plano catastral de 1933 (IGE a través de la Oficina Virtual del Catastro).



Figs. 693. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. El edificio principal y sus anejos en medio del encinar, vistos desde el oeste (foto de José Francisco Fabián García, 2012).

[975] MADOZ IBÁÑEZ, *Diccionario...*, t. XII, Madrid, 1849, voz Ojos-Albos, pp. 224-225, donde se menciona «una casa palacio del señor duque de la Roca, titulado Tabladillo, en cuyas inmediaciones se encuentra una fuente de agua mineral».

El valor de este conjunto campestre y de recreo no se ha visto refrendado por suficientes trabajos, el primero a cargo de Nieto González y Paliza Monduate dentro de su libro de 1998 sobre la arquitectura en las dehesas de Castilla y León, tantas veces citado[976], aunque se realizaron estudios previos al proyecto de restauración de EM&A Arquitectos, iniciados en 1992 y, en todo caso, sin publicar[977], junto con las referencias aportadas recientemente por Bendala González[978]. También resultan de interés las noticias documentales sobre sus artífices proporcionadas en 2011 por López Fernández en su tesis doctoral[979] y diversas referencias biográficas a sus comitentes en obras sobre la nobleza abulense de los siglos XV y XVI, que se irán citando. La cartografía de 1902, elaborada para el Mapa Topográfico Nacional (figs. 690-691), el catastro parcelario de 1933 (fig. 692) y los fotogramas aéreos de 1946 a 1980 (figs. 694 a 696) constituyen la única información gráfica de cierta antigüedad de la que se dispone, de modo que la lectura e interpretación de los restos conservados vuelve a ser la mejor estrategia para avanzar en su conocimiento y compensar, como en otros ejemplos de casas de placer, la carencia de documentación de archivo.



Figs. 694, 695 y 696. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Serie de fotogramas aéreos en 1946, 1957 y 1973-1980, respectivamente (Fototeca del IGN).

[976] NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, y PALIZA MONDUATE, María Teresa, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*, Valladolid, 1998, pp. 149 a 164.

[977] No hemos tenido acceso a dichos estudios, no obstante referenciados de forma muy sucinta en ANÓNIMO, «Palacio de Tabladillo, en Ojos Albos, Ávila», en *Arte y cemento. Revista de construcción y su entorno*, Especial Rehabilitación, nº 15, Bilbao, 15 de septiembre de 2007, pp. 96 a 99. Sobre el proyecto de rehabilitación, *vid.* ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Fernando, y ARANA MUGURUZA, Ramón de, *Proyecto de rehabilitación del Palacio y Sitio de Tabladillo (Ojos-Albos, Ávila)*, estudio E&MA Arquitectos Asociados (hoy Grupo EME), Madrid, enero de 1992-1993; las obras se ejecutaron por fases entre 1993 y 2008.

[978] BENDALA GONZÁLEZ, Luis, *La dehesa abulense, tierra de señorío*, vol. II, Le Coque d'Or, Majadahonda, 2023.

[979] LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Isabel, *La arquitectura del siglo XVI en Ávila: la casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*, tesis doctoral dirigida por José Luis Gutiérrez Robledo, Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, Ávila 2011, publicada con el mismo título por la Diputación de Ávila en 2018.





Figs. 697 y 698. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Localización y acceso. Izquierda: dentro del recuadro, se muestra el conjunto edificado a corta distancia del núcleo urbano de Blascoeles (Google Maps, 2021). Derecha, perspectiva del vial de acceso entre cipreses (foto de Ramón de Arana Muguruza, 2008, tomada del sitio web https://www.ramondearana.com/proyectos/palacio-de-tabladillo/).

Los arroyos Tabladillo y de la Sierra, tributarios del río Voltoya, rodean el núcleo arquitectónico de esta propiedad y facilitan el riego de algunas parcelas, aunque el agua no es abundante y la tierra, ocupada por frecuentes berrocales, ofrece mejores cualidades para el aprovechamiento pecuario que para la agricultura, un espacio caracterizado por el tratamiento adehesado de los encinares y rebollares que definen el paisaje, con predominio de los prados abiertos en el entorno inmediato del conjunto de recreo (figs. 693 y 697).



Figs. 699. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. El tramo final del camino de acceso a la propiedad (Google Maps, 2024; la orientación y la escala son nuestras).

Se accede a la casa-palacio a través de un largo vial rectilíneo de más de dos km de longitud desde la carretera de Villacastín, el antiguo camino entre Ávila y Segovia que desde hace algunos años se desdobla entre la CN-110 y la AP-51; bajo la autovía quedó enterrado el primer tramo del vial, recuperado ahora en lo posible con las hileras de cipreses que ha plantado su propietario, llevado de sus gustos italianizantes

(figs. 698-699), y que produce un efecto análogo al de algunas villas del Veneto –reales o pintadas– en las que la topografía llana permitía trazar largos caminos arbolados. No hemos podido documentar el extraordinario vial de Tabladillo antes de 1902, en la minuta cartográfica para el MTN (fig. 690), y es posible que no se realizara hasta el siglo XIX, pero si este componente viario es original, sería coetáneo del que Giorgio Vasari describía en la villa de Castello, construido en su primer tramo antes de 1550 (314 m desde la carretera Prato-Florencia), y sin duda el de mayor desarrollo entre las villas hispánicas del Renacimiento, con una longitud superior a la del camino de acceso al Jardín de la Montaña en Benavente (unos 700 m), del que llegaba hasta la Choza de Puente Ullán (480 m), de la alameda axial de El Bosque de Béjar (de 400 m, aunque precedida de un tramo no rectilíneo de 740 m), de la Casa de Campo de Madrid (337 m desde la Puente Segoviana, aunque sólo 126 m con trazado verdaderamente axial) o del emparrado de La Fresneda (108 m), y más próximo a ejemplos palladianos como los viales de Villa Pisani en Bagnolo di Lonigo y Villa Emo en Fanzolo, que llegan a duplicar la longitud del camino de acceso a Tabladillo[980].

Este vial atraviesa un terreno prácticamente llano o con ligeras ondulaciones, interrumpido por afloramientos rocosos, hasta llegar al recinto de la casa-palacio, precedido de un jardín en semicírculo de trazado muy reciente. La abundancia de granito en la zona se verifica en la materialidad del edificio, felizmente expresada en las formas abiertas de un ándito o mirador en torno al patio delantero y las dobles galerías de las fachadas, que reproducen el esquema ya estudiado en la primera Casa de Campo de Madrid y en la de Cadalso de los Vidrios, de construcción anterior en tres y dos décadas a la de este conjunto abulense.

El núcleo residencial queda delimitado por una cerca de piedra que fue alterada en el extremo de poniente a finales del siglo pasado, con su reducción y cambios de trazado atestiguados en la secuencia de fotogramas aéreos e imágenes satelitales desde 1946. Dicho núcleo se compone de las partes siguientes (*vid.* planimetría e imágenes en figs. 700 a 705):

1. El mencionado patio delantero con su ándito-mirador (535 m^2 de superficie), flanqueado por dos naves simétricas de servicio, la más oriental conocida como «casa de don Julio» (por servir de vivienda a uno de los antiguos administradores) y la occidental utilizada en su día como cochera.

[980] Acerca de este componente ordenador asociado a la tipología de la villa, *vid.* MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, «*Via non difficilis*. Los viales de acceso en las villas renacentistas con desarrollo axial», en *Cuaderno de Notas*, nº 16, Madrid, 2015, pp. 109 a 128.

2. La casa-palacio, de planta casi cuadrada, con sus dos fachadas meridionales (sureste y suroeste) abiertas mediante galerías y un posible tercer frente porticado al noroeste, fundada en torno a una torre de origen medieval situada en el cuarto lado, al noreste.

3. Dos recintos a levante y poniente, el primero de menor superficie (más de 900 m^2), cerrado por diversas dependencias de servicio más una capilla exenta[981], y el segundo, mucho más amplio (cerca de 3300 m^2), probablemente dedicado a huerto o jardín.

Ofrecemos nuestra recreación hipotética del conjunto original de Tabladillo en figs. 703 a 705.

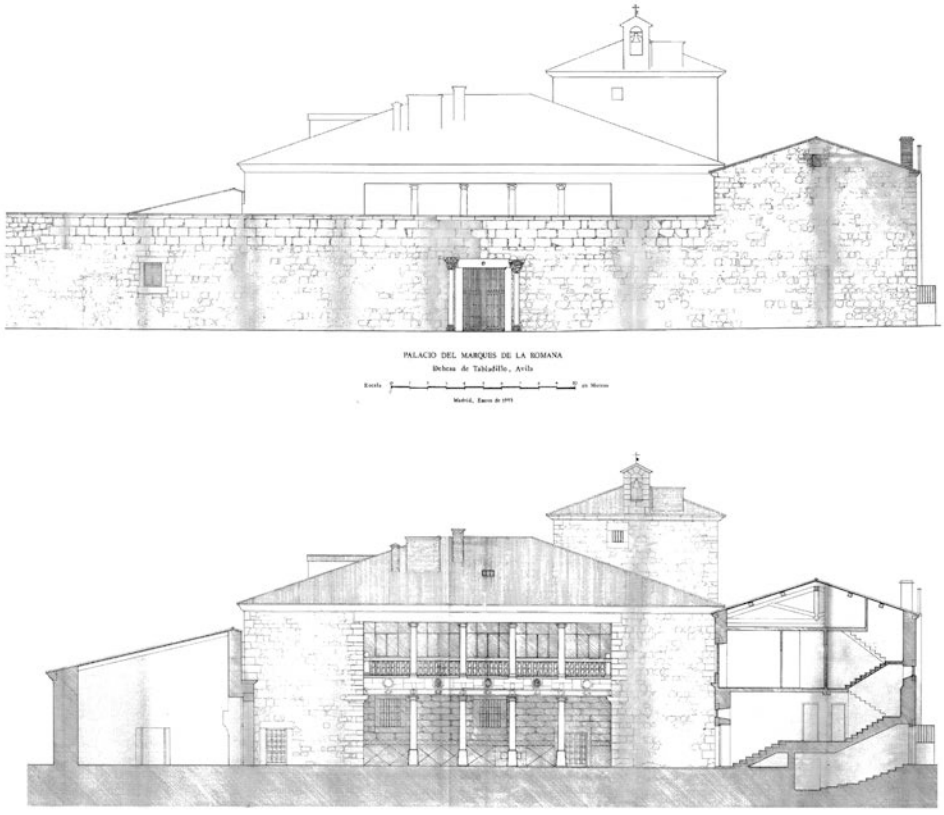


Fig. 700. Casa-palacio de Tabladillo en Ojos-Albos. Alzados de acceso y fachada principal en la planimetría de Espinos de los Monteros y Arana Muguruza, 1993 (tomados de Nieto González y Paliza Monduate, 1998).

[981] En la fábrica de la torre de esta capilla se han reconocido piezas de cantería reutilizadas como mampuestos (peldaños de un caracol, gárgolas no figurativas y restos de vanos geminados con parteluz), según indicaba el propietario actual en el artículo de ANDRINO ÁVILA, Sonia «El Palacio que esconde la historia de Ávila», en *El Norte de Castilla*, 23 de abril de 2007 (disponible en el sitio web https://www.elnortedecastilla.es/prensa/20070423/cultura/palacio-esconde-historia-avila_20070423.html, consultado en 24 de febrero de 2021).





Figs. 701 y 702. Casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Izquierda: fachada sureste, abierta al patio de acceso, rodeado por un ándito-mirador. Derecha: fachada suroeste frente al jardín de nuevo trazado (fotos de José Francisco Fabián García, 2013 y 2012, respectivamente).

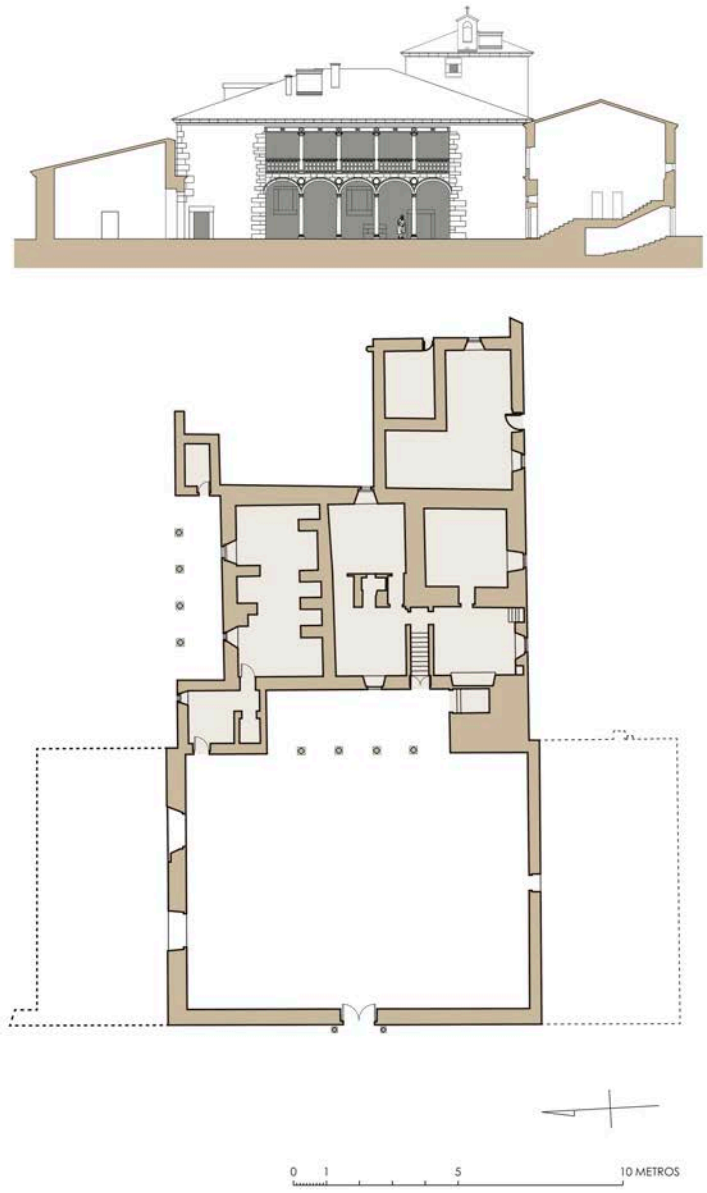


Fig. 703. Casa-palacio de Tabladillo en Ojos-Albos. Hipótesis gráfica en planta y alzado principal sobre el estado original de las galerías (elaboración propia, 2021).

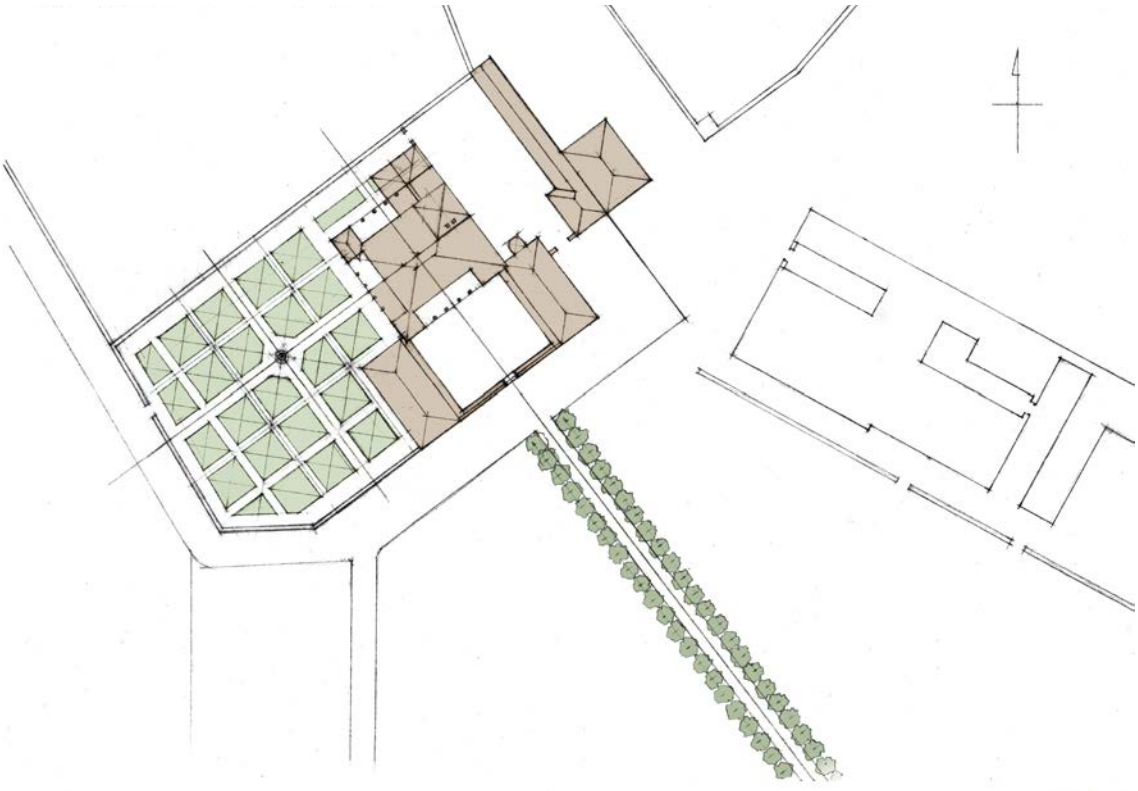


Fig. 704. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Hipótesis gráfica sobre la composición original del conjunto de recreo (croquis de elaboración propia, 2021).

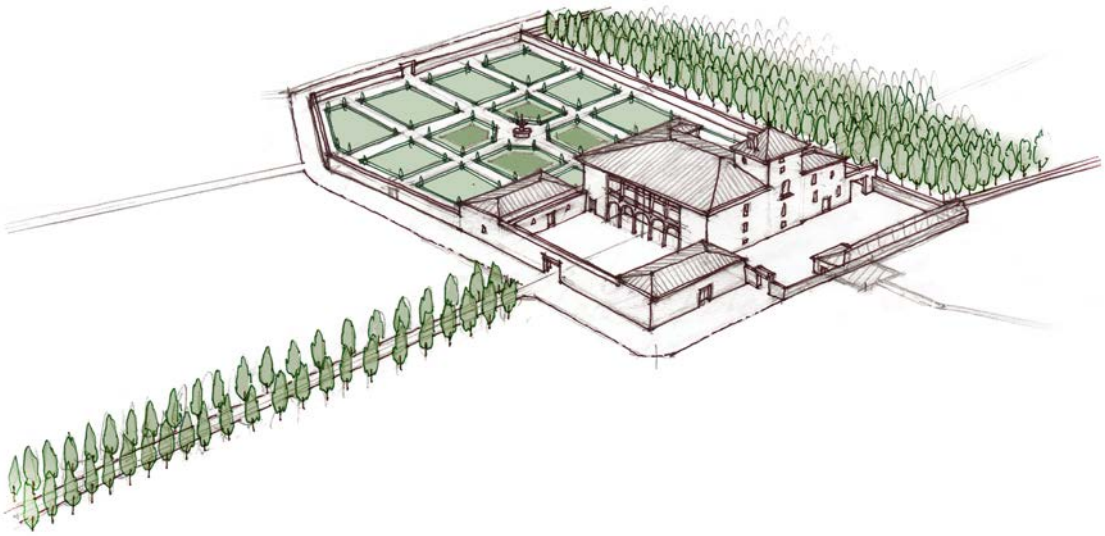


Fig. 705. Dehesa y casa de Tabladillo en Ojos-Albos. Hipótesis gráfica sobre el estado original del conjunto de recreo, formado por el núcleo edificado, el jardín o huerta y una posible arboleda trasera (perspectiva desde el sur, elaboración propia, 2021).

De esta forma, los cuatro frentes de la residencia se corresponden con espacios y funciones bien diferenciados, coincidentes con las recomendaciones de la tratadística: la fachada principal o sureste se orienta hacia un patio representativo, rodeado por un ándito-mirador, capaz para recepciones y todo tipo de ceremonias nobiliarias; la secundaria o suroeste, abierta al disfrute de un jardín de considerables dimensiones y, por tanto, dispuesta para las funciones lúdicas que caracterizan a una casa de recreo; la del noroeste, con acceso a un área menor del jardín y de carácter más íntimo o privado, quizá también dotada de galería entre los cuerpos salientes que se conservan (así lo han sugerido Nieto y Paliza)[982] y posiblemente conectada con la gran parcela aneja por el norte, hoy dedicada a prado, pero apta para disponer una extensa alameda a modo de parque o bosque como se documenta en el Jardín de la Montaña de Benavente; y, finalmente, la del noreste, sin pórticos ni galerías y orientada hacia un área de servicio, similar a las casas de oficios de la Corona, aunque en menor escala[983], y próxima, a su vez, a otros edificios de uso agropecuario.

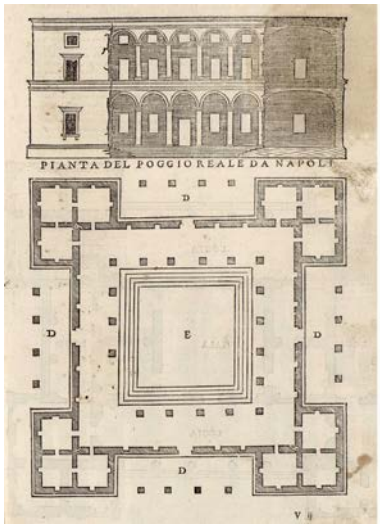
La ordenación del conjunto queda establecida por dos ejes ortogonales, el principal, alineado con el largo camino de acceso a través de la portada del patio delantero y el pórtico de la fachada sureste; el secundario, definido por la fachada suroeste hacia el huerto o vergel, con desarrollo únicamente lateral y, por ello, dentro de las constantes compositivas del jardín hispánico a través de ejes quebrados y espacios independientes, en este caso de carácter llano, sin articulación aterrazada, que se asemeja a lo estudiado en la Casa de Campo de Madrid durante la etapa filipina, no obstante posterior en pocos años a esta casa de placer abulense. Más interés ofrece la disposición de varios frentes porticados entre esquinas macizas que comparten los dos ejemplos, en este semejante a la primera etapa del edificio madrileño, lo que permitiría establecer relaciones en la órbita de sus artífices entre 1519 y 1553, sin descartar una posible influencia de Serlio a partir de la falsa planimetría de Poggio Reale publicada por el tratadista boloñés en su *Terzo Libro* (1544) o en la traducción castellana de Francisco de Villalpando (1552, fig. 706)[984]; otro posible modelo se encontraría en el *Settimo libro* (1575), donde figura un ándito con balaustrada (fig. 707).

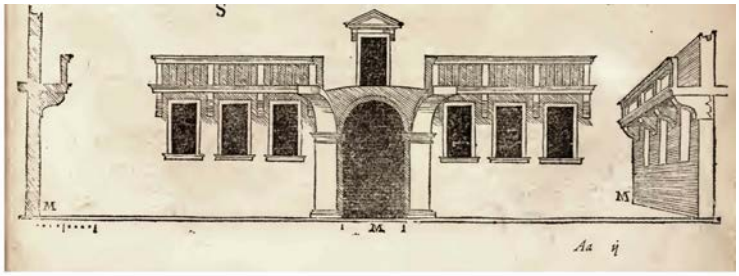
---

[982] NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, p. 151. Más adelante comprobaremos que algunas piezas de cantería, conservadas fuera de su lugar de origen, podrían corresponder a este hipotético frente porticado; los autores del estudio histórico de 1992-1993 opinan lo mismo que Nieto y Paliza, aunque consideran que nunca llegó concluirse.

[983] Recordemos la identificación de la Casa del Bosquero como «casa de los oficios» en El Bosque de Béjar y otros ejemplos parecidos en diferentes casas de campo hispánicas.

[984] SERLIO, Sebastiano, *Il Terzo Libro [di architettura] di Sebastiano Serlio bolognese...*, Francesco Marcolini da Forli, Venecia, 1544 (para la versión española *vid.* SERLIO, Sebastián, *Tercero y quarto libro de architectura de*





Figs. 706 y 707. Posibles modelos serlianos para la casa-palacio de Tabladillo. Izquierda: versión de la residencia de Poggio Reale en el *Terzo libro* de Sebastiano Serlio (grabado procedente de la edición española de Francisco de Villalpando, 1552). Derecha: ándito sostenido por ménsulas en el mismo tratado de arquitectura, *Settimo libro*, 1575.

Historia y propietarios

La dehesa actual procede de una extensa propiedad ya documentada en 1220-1250, en relación con las rentas de la catedral de Ávila a favor del cardenal Gil Torres, época a la que se asocia la primitiva torre defensiva que se reconoce en la casa-palacio, incluso si la que ha llegado a nuestros días se debe a una reconstrucción posterior, como aseguran Nieto y Paliza[985]. El señorío de Tabladillo data de principios del siglo XV, con Vela Núñez como primer titular, sucesivamente heredado por su hijo, Juan Blázquez Vela (o Velázquez Vela), y su nieto, Juan Blázquez Núñez Vela (o Velasco Núñez Vela), ya autorizado por el rey Juan II de Castilla para instituir mayorazgo en 21 de junio de 1450. En la escritura de fundación de este privilegio hereditario consta que su patrimonio, al margen de las casas principales en Ávila y otras propiedades en las aldeas de Canales y Gutierremuñoz, era el «lugar, término y torre de Tabladillo»[986], es decir, un enclave rural habitado, un amplio territorio jurisdiccional y productivo y la torre preexistente como residencia y símbolo señorial. Los tres bienes se conservan: el

Sebastian Serlio boloñes, Juan de Ayala, Toledo, 1552; La planta y el alzado-sección del palacio de Poggio Reale se encuentran en fol. LXXVIII). Sobre el *Settimo libro*, su *editio princeps* se publicó en Frankfurt en 1575; el grabado que se menciona se encuentra en la p. 187.

[985] *Ibidem*, pp. 149 a 151. Las referencias más antiguas en LÓPEZ FERNÁNDEZ, *El señorío de Tabladillo*, estudio histórico inédito, adjunto al proyecto de rehabilitación Palacio y Sitio de Tabladillo, Ávila, 1993.

[986] ARCHIVO DE LOS CONDES DE FERIA (ACF), leg. M-5, fol. 222v a 226v, *Fundación del mayorazgo de Tabladillo, hecha por Velasco Núñez, hijo de Juan Velázquez y nieto de Vela Núñez* (incluye la cédula de autorización real de Juan II), Ávila, 21 de julio de 1450, (copia del siglo XVIII), referenciado por GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SAINZ DE ZÚÑIGA, Cándido María Ajo, *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana*, t. XII, Salamanca, 1994, doc. 398, p. 341.

pequeño núcleo de Blascoeles, situado a un cuarto de legua, fue sin duda el «lugar» al que se refiere la escritura, pues el topónimo alude a una repoblación señorial tardía, encomendada al primer Belasco o Blasco instalado en la zona (Belasco Veles > Blasco Veles > Blascoeles: Blasco, hijo de Vela)[987]; el «término» es la propia dehesa de Tabladillo con su «lugar» incluso, aunque desconocemos si su extensión original coincide con la del catastro hodierno; y finalmente la «torre», integrada en la casa-palacio y reconocible por el considerable espesor de sus muros y una mayor elevación (fig. 703).

Entre las obligaciones de los sucesivos herederos estaba la conservación o acrecentamiento de estos bienes y del sobrenombre Vela Núñez o Núñez Vela junto con las armas propias del linaje, «sin mezclar»: tres bandas blancas con armiños negros, dos cuarteles, cinco panelas blancas en campo colorado y tres barras azules en oro; sin embargo, la versión utilizada por sus titulares desde 1515 es diferente y mucho más simple: sólo «siete barras, las tres doradas y las cuatro azules», o bien cuatro bandas horizontales de azur sobre campo de oro, similar al diseño que trazó Salazar y Castro en la tabla genealógica de este linaje, aunque con sólo tres bandas de azur, y que coincide con lo que se labró en los escudos renacentistas conservados.

En 1403, los Núñez Vela adquirieron un amplio solar en el flanco amurallado meridional de Ávila, junto a la Puerta de Montenegro (hoy Puerta de Santa Teresa, inmediata al convento carmelita), y levantaron allí sus casas principales[988], las mismas que el VI señor de Tabladillo, Blasco Núñez Vela y Villalba (*ca.* 1495-1546), transformaría en un verdadero palacio urbano con patio porticado de dos plantas, galería-mirador y jardín anejo a partir de 1541 (figs. 708-709), doce años antes de que su hijo y sucesor iniciara la construcción de la casa de recreo en torno a la torre medieval del señorío.

[987] El origen vasco del nombre es innegable, y así lo han interpretado diversos autores (*bel-aiz-ko*, o Peña Negra, ya consolidado como nombre propio de persona y documentado en Tabladillo desde finales del siglo XIII en la figura de Blasco Mingo), pero sin explicar satisfactoriamente la parte final del topónimo (*–eles*), probablemente referido a un patronímico derivado del nombre visigodo *Vela* (*Veles-Vélez*) que llevaban los descendientes del primer Vela Núñez.

[988] ARCHIVO DE LOS CONDES DE REQUENA (ACR), *Venta de unas casas en Ávila, junto a la puerta de Montenegro, otorgada por Teresa, mujer de Juan Fernández, en favor de Juan Blázquez [Vela], señor de Tabladillo*, Ávila, 29 de noviembre de 1403 (copia del siglo XVII), referenciado por GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS, *Historia de Ávila...*, t. XII, doc. 155, p. 320.




Figs. 708y 709. Palacio Núñez Vela en Ávila. Izquierda: fachada de acceso junto a la antigua Puerta de Montenegro (fotografía de *ca.* 1920-1925, tomada de https://www.flickr.com/photos/avilas/4856143213/in/photostream/). Derecha: patio y escalera del mismo palacio (imagen tomada de https://www.avilaturismo.com/que-ver/palacio-de-nunez-vela).

Tanto uno como otro fueron personajes importantes de su tiempo, los sucesivos reinados de Carlos V y Felipe II. El promotor del nuevo palacio urbano fue corregidor de Málaga y Cuenca, inspector de la frontera de Navarra, caballero de la orden de Santiago, capitán de las guardias del emperador y, sobre todo, primer virrey del Perú y capitán general de la Armada de las Indias desde 1543, por nombramiento de Carlos V, hasta el 18 de enero de 1546, cuando resultó muerto en un enfrentamiento bélico contra la facción de los encomenderos cerca de la ciudad de Quito[989]. Su heredero, Antonio Núñez Vela y Acuña (*ca.* 1525-1579), menino de la emperatriz desde 1536 y paje del príncipe Felipe desde 1539, fue el VII señor de Tabladillo entre 1546 y 1579 y quien prosiguió las obras del palacio iniciadas por su padre (en particular las del patio renacentista, donde figuran sus armas y las de su esposa)[990], pero, sobre todo, nos interesa como promotor de la casa de recreo entre 1553 y 1558, de acuerdo con lo documentado por López Fernández acerca de sus artífices y con la heráldica asociada, en coherencia con la ideología y los usos nobiliarios de la época al disponer de un palacio urbano representativo y de una casa de placer no lejos de la ciudad.

Promoción de la obra, autoría y datación

Como en otros casos, los escudos presentes en el edificio ayudan a esclarecer la identidad de sus comitentes y a proporcionar la datación aproximada que acabamos de proponer, con tal de que se trate de piezas originales de su fundación y se pueda constatar que efectivamente pertenecen a la obra, lo que en Tabladillo obliga a una cuidadosa tarea de expurgo, pues se han sucedido varias obras de reforma y son

[989] *Vid.* VARELA MARCOS, Jesús, «Blasco Núñez Vela» (disponible en el sitio web de la Real Academia de la Historia sobre biografías http://dbe.rah.es/biografias/7111/blasco-nunez-vela, consultado en 18 de febrero de 2021).

[990] La intervención del VII señor de Tabladillo en la obra del patio dataría de *ca.* 1560, según se demuestra en AHPAv, P. 465, fol. 62V-63, citado por FERNÁNDEZ LÓPEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, p. 427.

numerosos los restos arquitectónicos allí reunidos, procedentes de la casa-palacio original y de otros edificios abulenses, incluido un verraco zoomorfo, característico de la cultura vettona y con más de 2000 años de antigüedad, de origen desconocido. Nieto y Paliza nos ahorran la tarea de discernir entre tales piezas: cuatro columnas con capitel-zapata y otras tantas con capitel heráldico proceden, al parecer, de dos palacios urbanos abulenses, propiedad del marqués de Sofraga y del marqués del Águila, respectivamente. Antes de la restauración del conjunto quedaban dispersas en el recinto del suroeste unas treinta piezas más, entre ellas el mencionado verraco, dos pilas para fuente, un fuste de semicolumna similar a los de la fachada inmediata, dos tondos o espejos, un dintel con talla de espejos y punta de diamante y varias pilastras con remate de bola, idénticas a las dos colocadas en la galería del sureste y en el ándito-mirador, lo que parece atestiguar una reconstrucción del edificio en la que no se llegaron a utilizar todas las piezas originales. Entre tales elementos sobrantes hay que considerar ocho piezas en forma de tondo, dos de ellas lisas, talladas como espejos, y las restantes blasonadas con las armas de los primeros comitentes, idénticas a las que se aprecian en la fachada principal, pero integradas en las campanas de dos chimeneas dentro de la casa o recogidas en el patio y en el jardín, ya mencionadas[991]. Todavía han aparecido otras piezas similares, asentadas ahora en las fachadas interior y exterior de la «casa de don Julio» con motivo de la última restauración (figs. 710 a 712), de modo que, junto a las del frente principal de la casa-palacio (figs. 713 a 715), suman doce piezas con idéntica estereotomía, parecido tratamiento ornamental y, obviamente, la misma función arquitectónica que trataremos de concretar ahora.



Figs. 710, 711 y 712. Casa-palacio de Tabladillo. Tres de los cuatro tondos con la heráldica del linaje comitente, descontextualizadas en la fachada interior oriental del patio de acceso, labrados como piezas de enjuta entre arcos probablemente carpaneles (a partir de una fotografía de José Francisco Fabián García, 2013).

[991] NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, p. 161 y n. 30, opinan que algunas de estas piezas corresponderían al entablamento superior de la galería sureste, resuelto en madera bajo chapa metálica en 1998.



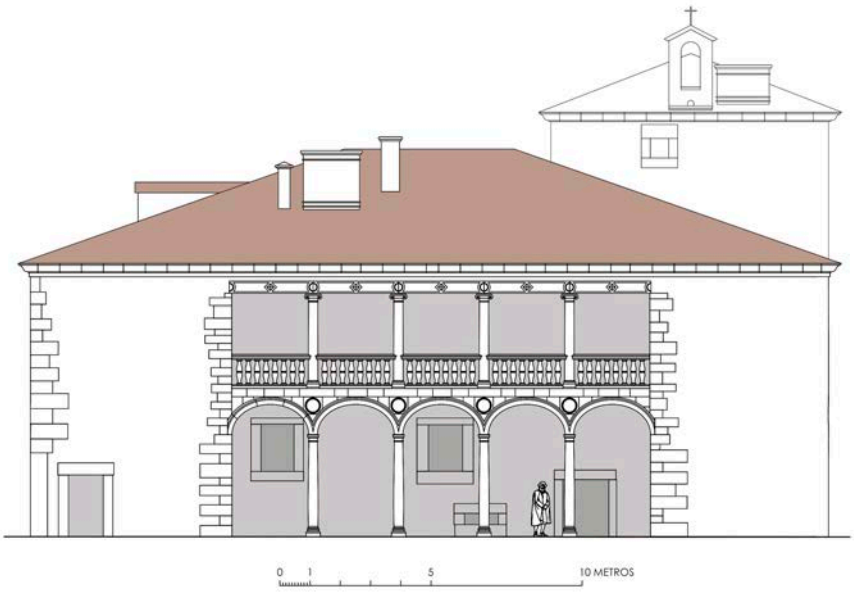
Figs. 713, 714 y 715. Casa-palacio de Tabladillo. Los tres tondos con la heráldica del linaje comitente asentados en la fachada sureste o principal, labrados de forma idéntica a las piezas lisas de los flancos y a otras recolocadas en el patio de acceso (a partir de una fotografía de Ramón Arana Muguruza, 2008).

La forma de estas piezas sueltas permite definir su posición original, bien distinta de la que ofrecen las cuatro de la fachada sureste del edificio, donde bastaría un corte ortogonal, de cuadradilla, para asentarlas a plomo sobre los arquitrabes; sin embargo, presentan cortes oblicuos en los ángulos inferiores que delatan su encaje entre piezas con la misma inclinación: las primeras dovelas de sendos arcos rebajados, ya fueran escarzanos o más probablemente carpaneles, de modo que cada tondo sería el elemento principal de la correspondiente enjuta, apoyado sobre el doble salmer inmediato, para dejar espacio por uno y otro lado a las restantes piezas de los arcos, cinco vanos en total. En los patios de otros edificios de la época se pueden identificar piezas con la misma forma, adaptadas a diferentes curvaturas de acuerdo con el trazado de sus respectivas arcadas, lo que no deja lugar a dudas sobre la funcionalidad de las de Tabladillo (figs. 716-**717**).



Figs. 716 y 717. izquierda: patio del castillo-palacio de Magalia en navas del Marqués (imagen tomada de https://www.redescenica.com/encuentros-de-creacion-en-magalia-2022-la-verbena-de-nuestros-cuerpos/). derecha: hipótesis sobre las galerías originales de la casa-palacio de Tabladillo a partir de las piezas de enjuta conservadas, idénticas a las del patio de Magalia y otras obras coetáneas (croquis de elaboración propia, 2021).

En origen, los espejos podrían formar parte de cada frente arquitectónico, situados en las enjutas extremas (solución que nos parece más probable), o bien haberse asentado en el envés de cada enjuta, según se aprecia en el patio del castillo-palacio de Magalia en Las Navas del Marqués, Ávila (fig. 716)[992], distante poco más de 36 km de Tabladillo y con una composición de sus pandas semejante a la que proponemos para las logias de la casa de recreo: sobre el pórtico de arcos rebajados apoyaría la galería superior, adintelada, a la que corresponderían los arquitrabes que forman el entablamento del pórtico inferior, con su adorno de espejos de menor diámetro y puntas de diamante. En Tabladillo, la fachada suroeste y el hipotético frente porticado del noroeste tendrían una composición similar a la de acceso, que mostramos en nuestra hipótesis sobre el estado del edificio en la sexta década del siglo XVI (figs. 717 y 718).



Figs. 718. Casa-palacio de Tabladillo. Hipótesis sobre el estado original de las galerías, en este caso de la fachada principal, con sistema arquitrabado en la planta superior y arcos carpaneles en la inferior (elaboración propia, 2021).

El esquema, muy común, es semejante al de varios patios nobiliarios de la época, adaptado a las fachadas abiertas de algunas casas de recreo en tanto que *patios reducidos* (según el término acuñado por Fernando Marías), dentro de la producción de arquitectos como Rodrigo Gil de Hontañón, Luis de Vega o Alonso de Covarrubias en los mismos años en que se construía la casa-palacio abulense o poco antes, en

[992] En la desaparecida galería quinientista del castillo-palacio de los duques de Alba en Alba de Tormes, labrada en Génova *ca.* 1542, las piezas de las enjutas también incluían tondos por ambas caras, en este caso figurativos.

particular los del palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Patio de Fonseca, *ca.* 1534-1545) y del Real Alcázar madrileño (patios del Rey y de la Reina, *ca.* 1537-1542), ya desaparecidos; el mencionado del castillo-palacio de Magalia, del que trataremos más adelante (*ca.* 1540-1542); el proyectado para el palacio ducal de Pastrana (*ca.* 1542-1553); el del palacio de El Pardo (*ca.* 1552-1557); e incluso ejemplos tardíos como el del palacio del cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas (1569-1572), localidad segoviana situada a 34 km de Tabladillo[993]. En todos estos patios se disponen pórticos inferiores con arcos de medio punto, carpanel o escarzano y enjutas ocupadas por piezas en forma de tondo o figura equivalente, galerías superiores arquitrabadas con motivos de flores, espejos, rombos o puntas de diamante, balaustradas de piedra en los intercolumnios superiores –con balaústres muy parecidos– y sus soportes son columnas lisas de orden dórico y jónico superpuestos que en los ejemplos más antiguos o retardatarios rematan en zapatas de antecedentes alcarreños, propias de la arquitectura mendocina de principios del siglo XVI que fue continuada por Covarrubias en su primera etapa, antes de la influencia del tratado de Sebastiano Serlio difundido por su colaborador, Francisco de Villalpando, todo lo cual permite situar la casa-palacio de Tabladillo en la estela covarrubiana más tardía o purista, o bien en la de su discípulo Pedro de Tolosa antes de 1562, coherente con la datación que proponemos y con los artífices documentados.

Queda por formular una hipótesis complementaria acerca de las galerías de Tabladillo en relación con el uso de los órdenes arquitectónicos. En el edificio conservado se mantiene una unidad de estilo poco ortodoxa para cada fachada, enteramente jónica la principal o sureste y dórica la adyacente, cuando su disposición canónica hubiera requerido de la habitual superposición de órdenes: un pórtico dórico en planta baja y una galería jónica en la planta superior. No se puede descartar que la homogeneidad actual proceda del primer proyecto, pero hay evidencias para suponer lo contrario: las columnas inferiores de la fachada principal carecen de basa, se alzan sobre toscos plintos tronco-piramidales (para compensar la altura de los arcos desaparecidos, figs. 719 a 721) y presentan orificios para anclajes metálicos y

[993] En el caso del palacio de Pastrana, cuyo patio nunca se llegó a construir (si bien sus columnas lucen desde finales del siglo XVI en el claustro del Colegio del Patriarca de Valencia), aceptamos la restitución propuesta por el arquitecto José Miguel Merino de Cáceres en su planimetría de 1981, depositada en el IPCE, *Obras de restauración en el Palacio Ducal de Pastrana. Reconstrucción ideal del patio*, escala 1 : 100, Ministerio de Cultura, Madrid, junio de 1981. Otros patios y claustros de este período o del inmediatamente anterior ofrecen algunas de las características reseñadas, como el del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid, proyectado por Luis de Vega en 1524, aunque con arcos aplanados en la galería superior, o el palacio de Cadalso de los Vidrios, anterior a 1534, atribuido a Alonso de Covarrubias y con galerías enteramente adinteladas.

emplomados en su tercio bajo, la misma altura de una probable balaustrada si a cada una de las columnas se le suma una corta porción de fuste y la basa ausente, lo que permite situarlas en la planta superior; por otra parte, en la fachada suroeste también se habrían producido alteraciones en la disposición de los órdenes, entre ellas la de las columnas dóricas de la planta alta –incluidas las medias columnas de los extremos– que posiblemente correspondan a la planta inferior y sustentarían sobre sí la galería jónica de la otra fachada más un segundo entablamento decorado con espejos y diamantes bajo la cornisa (se ha conservado alguna pieza de ese entablamento, integrada en el edificio tras su reciente restauración), mientras que el pórtico dórico actual tendría mejor acomodo en la planta baja de la fachada principal o sureste, según se muestra en nuestra hipótesis gráfica (figs. 717 y 718).





Figs. 719, 720 y 721. Casa-palacio de Tabladillo. Alteraciones y solecismos arquitectónicos en la fachada principal o sureste. Izquierda: tramo central de la fachada con la doble galería jónica. Centro. detalle de una de las columnas de la planta baja con capitel jónico y parte del entablamento. Derecha: plinto tronco-piramidal de la misma columna (a partir de una fotografía de Ramón Arana Muguruza, 2008).

El torpe ajuste de estos componentes mediante enripiados y morteros de relleno, los apoyos sobre ménsulas laterales (al menos en la fachada sureste), el añadido de elementos para compensar piezas ausentes o un defectuoso dimensionado de los intercolumnios (como los pedestales con bolas en dos tramos abalaustrados), la ausencia de arquitrabe pétreo en la galería de la fachada principal (resuelto con grandes vigas de madera hasta la última intervención en el edificio, en la que se han recuperado arquitrabes abandonados a pie de obra) o varias piezas «sobrantes», no integradas en ninguna fábrica, son otros tantos motivos para pensar en una reconstrucción tardía a partir de restos originales, hipótesis ya formulada por Nieto y Paliza y por los autores del estudio previo a la restauración, y que sólo cabe imaginar en un contexto de ruina o destrucción severa del conjunto, o bien de un estado inconcluso.

Todos los tondos blasonados llevan las armas de Núñez Vela, Acuña, Tavera y Ponce de León (figs. 710 a 715), es decir, los apellidos del matrimonio que promovió la

obra a mediados del siglo XVI, en todo caso con posterioridad al mes de junio de 1552, cuando se firmaron las capitulaciones matrimoniales de la pareja y su consecuente enlace en ese año o el siguiente, lo que proporciona una datación *post quam* para el encargo[994]. La fecha *ante quam* la indica López Fernández[995], que ha dado a conocer el testamento del maestro de cantería Gabriel Martín, fallecido a principios de 1559, en el que se documenta su intervención en la obra de la casa-palacio de Tabladillo en sociedad con el maestro Diego Martín de Vandadas, con quien había trabajado ya en otras obras importantes:

> *Entre mi y Diego Martin [de Vandadas] hay cuenta en lo de Tabladillo y yo tome dineros y he gastado en jornales y mas que di veinte y tantos reales a Juan Blanco cantero de las sobras de los jornales, vera la cuenta Diego Martin [de Vandadas]*.[996]

Así pues, la ejecución de lo que Nieto y Paliza denominan el «proyecto quinientista» de esta casa de placer se puede concretar entre 1553 y 1558, un período coincidente con la evolución de la arquitectura civil española en el giro al clasicismo de los principales maestros del Plateresco (Rodrigo Gil de Hontañón, Luis de Vega y, sobre todo, Alonso de Covarrubias) y con la edición castellana de los libros tercero y cuarto de Sebastiano Serlio a cargo de Francisco de Villalpando (1552), anterior al influjo escurialense que se produjo desde 1560-1565. Las décadas centrales del siglo coinciden, precisamente, con las mejores obras del Renacimiento purista en Ávila y su tierra, realizadas por un mismo grupo de artífices.

Entre las obras abulenses de esta etapa hay que destacar el mencionado castillo-palacio de Magalia, con proyecto atribuido al maestro Covarrubias en torno a 1540-1542 y con probable intervención de Pedro de Tolosa años después (así lo proponen

---

[994] La identificación de la heráldica la proporcionan Nieto González y Palicia Monduate en *ob. cit.*, p. 159, y el dato sobre las capitulaciones entre las familias de los contrayentes, Núñez Vela-Acuña y Tavera-Ponce de León, consta en las notas recopiladas por Luis de Salazar y Castro, con la fecha del 6 de junio de 1552 previa al casamiento, que debió de celebrarse en la segunda mitad de ese año o bien a lo largo de 1553 (*vid.* ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, ARAH, Colección Salazar y Castro, Signatura 9/301, fol. 48v, *Tabla genealógica de la familia de Vela, señores de Tabladillo*, sin fecha).

[995] LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, referencias sobre Gabriel Martín en pp. 310, 366, 371, 377 a 381, 416, 480-481, 704 a 709, 813, 816, 975 y 978, con la transcripción de su testamento en pp. 1074 a 1076, a partir del documento custodiado en ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁVILA (AHPAV), Sección Protocolos, P. 70, fols. 223 a 226, *Testamento de Gabriel Martín, maestro de cantería,* Ávila, 24 de enero de 1559.

[996] AHPAV, Protocolos, P. 70, fols. 223 a 226, *Testamento...* Diego Martín de Vandadas consta, más de treinta años después, entre los artífices del estanque de La Serna, la casa de placer abulense a la que dedicamos el correspondiente apartado de esta investigación.

Parada y Palacios)[997]; las pandas del patio presentan notables similitudes con las galerías que proponemos para Tabladillo: un pórtico de arcos carpaneles menos aplanados de lo común (semejantes a los de las galerías altas del Hospital Tavera), enjutas presididas por piezas heráldicas con encaje análogo al de la casa de recreo y galería superior adintelada con balaustrada en los intercolumnios y entablamento decorado con reiterados rombos en vez de espejos (como en el patio del palacio de El Pardo) y puntas de diamante alternos, pero de factura semejante en todos los casos; difiere en la superposición de órdenes, inversa respecto del canon clásico al situar las columnas jónicas en la planta baja y las dóricas en la superior, uno de tantos solecismos de los que adolece la arquitectura hispánica de mediados del siglo XVI a pesar de la influencia doctrinal de los tratados.

Este cercano ejemplo de Magalia fue iniciativa del I marqués de las Navas, Pedro Dávila y Zúñiga[998], y supone un eslabón de interés dentro de la órbita covarrubiana en la que cabe insertar la casa de placer de los Núñez Vela, bien por influencia directa o a través del arquitecto Pedro de Tolosa décadas antes de su más conocida etapa como aparejador de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en la obra de El Escorial. Desde 1545, Tolosa consta avecindado en San Martín de Valdeiglesias, punto estratégico entre Toledo, Ávila y Madrid desde donde podía desplazarse cómodamente a los lugares del arciprestazgo de Oropesa[999], diócesis de Ávila, en los que recibiría sus principales encargos, a la propia ciudad episcopal o al sitio de Tabladillo. Es interesante considerar su probable participación proyectual en la

[997] PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel, y PALACIOS MÉNDEZ, Laura María, *Pedro Dávila y Zúñiga, I marqués de las Navas. Patrocinio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II*, nº 16, Bolonia, 2020. Acerca de este edificio también se puede consultar la obra de PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel, «El castillo de los Marqueses de las Navas», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 97, cuaderno II, octubre-diciembre de 1930, Madrid, 1930, pp. 745 a 816.

[998] El I marqués de las Navas estaba emparentado con los duques de Béjar a través de su madre, Elvira de Zúñiga y Guzmán, nieta del primer duque y hermana del segundo, y de hecho hasta 1524 pasó largas temporadas en la villa salmantina, cuyo ambiente cultural habría influido en su formación y en su gusto personal por el arte de los jardines, según PARADA y PALACIOS, *Pedro Dávila y Zúñiga...*, pp. 3 a 5, aunque el desarrollo de estos lugares de recreo sería mucho menor del que se alcanzarían a partir de 1566-1567.

[999] Acerca de este arquitecto, *vid.*, entre otros, los trabajos de RODRÍGUEZ ROBLEDO, Piedad, *Pedro de Tolosa. Primer aparejador de cantería de El Escorial*, Madrid, 1994; GUTIÉRREZ PULIDO, David, *Pedro de Tolosa, maestro de cantería del siglo XVI, en la Sierra de San Vicente (Toledo)*, Talavera de la Reina, 2009, en la parte dedicada a su etapa pre-escurialense; y PARRADO DEL OLMO, Jesús María, «Algunas noticias del escurialense Pedro de Tolosa», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSEAA)*, t. LI, Valladolid, 1985, pp. 453 a 459, junto con diversos artículos que se irán citando.

ampliación de la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte[1000] (ejecutada por los maestros Gabriel Martín y Diego Martín de Vandadas, artífices de la casa de recreo de los Núñez Vela, como vimos), en el modelo para la reedificación de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista (a cargo de Gabriel Martín, Diego Martín de Vandadas y Francisco de Arellano) y en el convento de Las Gordillas (en colaboración, de nuevo, con Gabriel Martín), otra obra encargada por el mismo linaje Dávila que promovía la realización del patio del castillo-palacio de Magalia.



Figs. 722, 723 y 728. Obras abulenses atribuidas a los maestros y artífices de la casa-palacio de Tabladillo. izquierda: ampliación de la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte en Ávila, con su ándito colgado hacia el espacio de acceso (Fototeca del IPCE, Archivo Moreno, anterior a 1953). Centro: panda sureste del ándito-mirador de Tabladillo (foto de José Francisco Fabián García, 2012). Derecha: traza de Gabriel Martín para una obra no identificada que incluye un arquitrabado jónico, fechada en enero de 1559 y conservada en el AHPAv (imagen tomada de López Fernández, 2011).

La ampliación de la capilla de Mosén Rubí incluye una falsa tribuna en su cuerpo alto, al exterior, que presenta una balaustrada en relieve separada en tramos regulares por pilastras jónicas (fig. 722). López Fernández ha relacionado este componente con el ándito-mirador de Tabladillo (fig. 723), pero también se podría relacionar con otras dos creaciones abulenses coetáneas: el frente arquitectónico diseñado en enero de 1559 por Gabriel Martín, posiblemente para la catedral (único diseño arquitectónico que se conserva de este maestro: fig. 724)[1001], y la tribuna exterior de la iglesia de San Juan Bautista hacia el Mercado Chico, realizada en torno a 1562 por Diego Martín de Vandadas con probable proyecto de Pedro de Tolosa. Todavía hay otro detalle del ándito-mirador que permitiría relacionarlo con la órbita estilística de Covarrubias y con el propio Tolosa: los pedestales con remate de bola, tan distintos de los que caracterizan su etapa escurialense al enlazar directamente prisma y esfera, sin mediación de las características pirámides truncadas de caras cóncavas, que se observan en obras de recreo realizadas pocos años después de Tabladillo en el estanque del palacio de Cadalso de los Vidrios (ángulo noroeste del pretil y templete de la esquina opuesta, *ca.* 1560-1565, subapartado 3.3.2), y en las dos escaleras de La

[1000] Así lo considera PARRADO DEL OLMO, «La capilla de Mosén Rubí de Bracamonte», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSEAA)*, t. XLVII, Valladolid, 1981, pp. 285 a 306.

[1001] Las referencias a estas obras en LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, pp. 811 a 817 y 380-381.

Fresneda, ambas con proyecto de Pedro de Tolosa y ejecución del cantero Baltasar de Alquiza en mayo de 1569, según estudiamos en el subapartado 3.2.4 anterior[1002]. En Tabladillo, la utilización de estos pedestales, la forma de los balaústres y el tipo de ándito-mirador –en la estela del que prolonga las galerías del palacio de Cadalso– refuerzan el vínculo con la arquitectura de Covarrubias y Pedro de Tolosa y permite rebatir la tardía datación propuesta para esta parte del núcleo edificado: en nuestra opinión, la intervención dieciochesca afectó a los dos cuerpos adosados al patio delantero y no a su ándito-mirador, construido entre 1553-1558 como el resto del conjunto quinientista, más aún considerando el precedente de Cadalso[1003]. No se puede descartar, empero, que el proyecto para Tabladillo se deba a uno de los artífices documentados (colaboradores habituales, como vimos, de Pedro de Tolosa), pues ambos fueron destacados maestros de cantería con obras de gran interés y, al menos en el caso de Gabriel Martín, con demostrado conocimiento de los tratados de arquitectura de la época: en su testamento menciona «un arca grande con su llave y en ella dos libros de traza el uno de León Bautista y el otro las treinta portadas rusticas con otros de hierros y otro libro de Fray Juan de Ortega que es de Diego Alviz, [...] y unas muestras en pergamino y otras cosillas»[1004], un patrimonio de valor que el cantero

[1002] CERVERA VERA, *La Fresneda...*, p. 83, con referencia documental en AME, Sección Primera, nº 3, vol. 1, *Escritura de concierto entre Fray Juan de Colmenar y Baltasar de Alquiza para labrar y asentar una escalera, una pared y losadura en La Fresneda*, El Escorial, 8 de mayo de 1569, ante Pedro Suárez.

[1003] La datación del patio delantero con su ándito, asociada a la de las edificaciones de sus flancos, consta en los estudios históricos previos a la restauración. Un ándito o tribuna de parecidas características apareció en el *Settimo Libro* de Serlio, pero su difusión sería muy posterior a la obra de Tabladillo, pues el volumen no fue publicado hasta 1575, en Frankfurt, a cargo de Jacopo Strada.

[1004] *Vid.* ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁVILA (AHPAV), Sección Protocolos, P. 70, fols. 223 a 226, *Testamento de Gabriel Martín, maestro de cantería*, Ávila, 24 de enero de 1559, ante Gil de Hierro, parcialmente transcrito en LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, pp. 1074 a 1076 (p. 1075). Los «libros de traza» que se citan son, obviamente, el tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (necesariamente alguna de sus ediciones en latín o en italiano, quizá la florentina de Cosimo Bartoli, publicada por Lorenzo Torrentino en 1550, pues la traducción española no vería la luz hasta 1582, en Madrid, a cargo de Francisco Lozano, con probable versión de Rodrigo Zamorano), y el *Extraordinario Libro di Architettura* de Sebastiano Serlio, publicado por Giovan di Tournes en Lyon, 1551, en el que se incluyen no sólo las «treinta portadas rústicas», sino un total de cincuenta (aunque también podría tratarse del *Quarto Libro* de Serlio, probablemente ya en su edición española, conjunta con el *Terzo Libro*, a cargo de Francisco de Villalpando en Toledo, 1552, con otro buen repertorio de portadas); el libro de Fray Juan de Ortega –no confundir con el monje jerónimo del mismo nombre– sería sin duda el *Tratado subtilíssimo de Arismétrica y Geometría*, publicado por este fraile dominico en Lyon en 1512 (*editio princeps*) y con numerosas ediciones posteriores hasta la de Granada de 1563 (podría tratarse de cualquiera de las publicadas en Sevilla en 1534, 1537, 1542 y 1552); los varios volúmenes «de hierros» tratarían del arte de la rejería, aunque no hemos localizado ningún tratado anterior a 1559; y las «muestras en pergamino» serían,

dejaba en prenda por los gastos médicos derivados de la enfermedad que le llevaría a una muerte prematura.

Gabriel Martín, cuyo verdadero nombre sería Gabriel de Bona Martín, fue un maestro de cantería nacido en 1524 en lugar desconocido –quizá Salamanca, por la vecindad de su padre hasta 1541– y fallecido en Ávila en enero de 1559. Era el hijo primogénito de otro maestro de cantería de origen transpirenaico llamado probablemente Jean de Bona o de Bonne[1005], más conocido como Juan Francés (fallecido en Madrid después del mes de septiembre de 1550), y de su esposa Francisca Martín (fallecida en Ávila antes de 1550), padres, también, de Francisco y Antonio de Bona[1006]. En su corta vida, apenas 35 años de los que se han podido acreditar 14 de actividad como cantero, la carrera profesional de Gabriel Martín incluye obras y relaciones de gran interés. Su formación en el oficio debió de iniciarse en Madrid, junto a su padre, al menos desde 1538-1540, cuando Juan Francés trabajaba a las órdenes de Hernán Pérez de Alviz[1007] en la «portada y arco perpiaño» de la capilla del obispo de Calahorra, diseñada por el arquitecto real Luis de Vega para ser construida en el desaparecido convento madrileño de Santo Domingo el Real. La relación de su padre con otro de los

probablemente, valiosos modelos de plantas, alzados y detalles arquitectónicos trazados en un soporte más perdurable que el papel.

[1005] El apellido De Bona se registra sobre todo en Suiza, como cierto «Jaquemet de Bona, charpentier, habitant Sion» documentado en ARCHIVES DU GRAND-SAINT-BERNARD (AGSB), Administration Générale, Rectorie de Sion, 1221-1863, nº 1727, Sion, 20 de septiembre de 1422 (disponible en http://www.digi-archives.org/fonds/agsb/static/1598.html, consultado en 9 de marzo de 2021). Por otra parte, el genealogista Galiffe menciona dos linajes de Ginebra que podrían corresponder al apellido original de Juan Francés: los Bon, Bona o Bonne o, más probablemente, los De Bona o De Bonne (*vid.* GALIFFE, Jacques-Augustin, *Notices généalogiques sur les familles genevoises: depuis les premiers temps, jusqu'a nos jours*, Ginebra, 1829, pp. 433-434).

[1006] LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, propone a Francisco de Bona como progenitor de este cantero debido a una lectura errónea de su testamento, en el que Gabriel Martín pedía ser enterrado en la iglesia de Santo Tomé de Ávila «en la sepultura de mi señor Francisco de Bona», que sólo podría ser uno de sus hermanos, pues el matrimonio de Francisca Martín con el cantero Juan Francés (Jean de Bona) y su paternidad sobre Gabriel Martín han quedado acreditados por el testamento de su propio padre, de acuerdo con lo estudiado por ESTELLA MARCOS, Margarita, «El testamento de Juan Francés, maestro de cantería», en *Archivo Español de Arte (AEA)*, t. 59, nº 233, Madrid, 1986 (pp. 96 a 106), y por GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, «Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)», en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (BRABASF)*, nº 74, Madrid, 1992 (pp. 201 a 232).

[1007] Hernán Pérez de Alviz y su hermano Pedro fueron otros notables maestros de cantería que quizá guardaban parentesco con Diego de Alviz el Viejo, platero de Ávila, y Diego de Alviz el Mozo, también platero, que aparece en el testamento de Gabriel Martín como albacea, lo que reforzaría el lazo entre estos grupos familiares.

arquitectos reales, Alonso de Covarrubias, permite incluirle entre los artífices de esa cuadrilla en obras tan importantes como el Real Alcázar de Madrid (escalera principal, solado del patio, mirador de la Torre Dorada, Mirador de las Damas y otras partes, todas *ca.* 1538-1546), el Hospital Tavera y las casas arzobispales de Toledo (*ca.* 1541) y la iglesia parroquial de Getafe (*ca.* 1549). La conexión con la órbita de Covarrubias se ratifica en su colaboración con otro arquitecto de ese círculo, Pedro de Tolosa, en obras ya mencionadas, generalmente en colaboración con Diego Martín de Vandadas, a su vez socio de Gabriel Martín en la casa-palacio de Tabladillo que hemos conseguido fechar entre 1553 y 1558. Por tanto, la formación e influencias de este maestro han de reconocerse en el entorno estilístico de Covarrubias y dentro de un ámbito geográfico entre Madrid, Toledo y Ávila, todo lo cual explicaría el proyecto para el conjunto de recreo que aquí estudiamos.

Es interesante comprobar cómo en una sola generación se produjo un cambio significativo en la actividad profesional del maestro de cantería, desde el dominio del oficio sin otra formación complementaria, representado en Juan Francés –que no sabía leer ni escribir y se servía de sus hijos para firmar los contratos–, al perfil intelectual y el interés por la teoría arquitectónica de su hijo Gabriel [de Bona] Martín, sin descuidar el oficio.

El caso de Diego Martín de Vandadas[1008] es similar al de su socio Gabriel Martín, excepto por su mayor longevidad. Era probablemente más joven y su período de actividad se documenta hasta la última década del siglo XVI, incluida la intervención en otra casa de recreo de la que nos ocuparemos más adelante: el estanque de la casa de campo de La Serna[1009], a legua y media de la ciudad de Ávila, proyectado y ejecutado entre 1592 y 1594, cuatro antes de su muerte. Según López Fernández, este maestro se habría formado con Gabriel Martín antes de su primera obra documentada, que bien pudiera ser la casa-palacio de Tabladillo si, como proponemos, no se inició hasta 1553. Tras la muerte prematura de Gabriel Martín en 1559, Vandadas se asociaría con el maestro Francisco de Arellano y otros para ejecutar una notable cantidad de encargos hasta su fallecimiento en 1598. Entre tales obras cabe destacar su intervención en el proyecto, realización y reforma de la fuente pública del Mercado Chico, junto a las casas consistoriales de Ávila (en 1582 y 1590), y el mencionado estanque de La

[1008] López Fernández se ocupa de este maestro en su tesis de 2011, advirtiendo de que el largo período documentado pudiera deberse a la coincidencia de varios maestros en parte homónimos: Diego Martín, Diego de Vandadas, Diego Martín de Vandadas el Viejo, Diego Martín de Vandadas, aunque no son infrecuentes los períodos profesionales de 45 o más años, como sería el caso (*vid.* LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, pp. 381 a 387, entre otras).

[1009] AHPAV, Sección Protocolos, P. 417, fols. 145 a 152, Ávila, 1592-1595.

Serna (1592-1595), y no por tratarse de piezas de gran complejidad técnica, sino por lo que tienen en común con elementos similares en las casas de recreo.

Todavía se puede indicar un vínculo más con la órbita covarrubiana a través de la esposa del VII señor de Tabladillo, María de Tavera Ponce de León, emparentada con el cardenal Juan Pardo de Tavera y hermana de Diego de Tavera, obispo de Ávila y de Jaén. Desde la muerte del cardenal en 1545 y hasta la suya propia en 1560, Diego de Tavera se ocupó del patronato del hospital de Toledo fundado por su tío y diseñado por Covarrubias, un período en el que pudo haber mediado en la elaboración del proyecto para la casa-palacio o para todo el conjunto de recreo en torno a 1553. Al margen de otros rasgos estilísticos, ya mencionados, coinciden ambas obras en la proporción diagonea ($\sqrt{2}$) de sus respectivos patios.

Considerando todo lo anterior, proponemos la autoría de Pedro de Tolosa o de Gabriel Martín para el proyecto quinientista de Tabladillo, en línea con el giro hacia el clasicismo que experimentaba la arquitectura de Covarrubias –en cuya órbita se situaban ambos maestros– y su ejecución a cargo del propio Gabriel Martín y de Diego Martín de Vandadas, ya documentada por López Fernández, por encargo de los VII señores de Tabladillo entre 1553 y 1558.

Secuencia constructiva del conjunto

De las transformaciones descritas se pueden deducir varias etapas en la configuración del conjunto de recreo de Tabladillo desde su origen más remoto hasta nuestros días, aunque los diferentes autores no coinciden plenamente en ellas. En nuestra opinión, las etapas de esta secuencia serían las siguientes:

1. Etapa bajomedieval (siglos XIII y XIV). A este largo período correspondería la demarcación territorial de la propiedad, el fundamento de la torre y partes de la capilla exenta.

2. Etapa señorial (siglo XV y primera mitad del XVI). Iniciada con la entrega de Tabladillo al linaje Núñez Vela, que fundaría y poblaría el núcleo rural de Blascoeles y, previa reforma, establecería su residencia señorial en la torre preexistente.

3. Etapa nobiliaria renacentista (*ca.* 1553-1558 y hasta las primeras décadas del siglo XVII). Desarrollada por el mismo linaje Núñez Vela dentro de la ideología y la estética nobiliaria del Renacimiento. Sus comitentes, Antonio Núñez Vela y Acuña y María de Tavera Ponce de León, crearían una villa de recreo con casa-palacio dotada de galerías, patio delantero con ándito-

mirador, jardín y huerta anejos, más un posible parque o bosque arbolado y edificaciones de servicio en sus inmediaciones. Queda sin demostrar en este mismo período el trazado del largo camino axial de acceso, no documentado hasta 1902. Los sucesores del matrimonio promotor se ocuparían de mantener los bienes del mayorazgo hasta su abandono.

4. Etapa de abandono (segunda mitad del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII). Por motivos desconocidos, relacionados con una catástrofe sobrevenida o quizá con el habitual absentismo nobiliario por motivos cortesanos, el conjunto de recreo quedó sumido en un estado de ruina irreversible.

4. Etapa de reconstrucción y ampliación (desde mediados del siglo XVIII). El estado de la casa de placer y sus anejos requería de una reconstrucción de gran alcance que debió de verificarse en torno a 1740-1750 (de acuerdo con lo propuesto por Nieto y Paliza).

5. Etapa de reformas menores durante los siglos XIX y XX.

6. Restauración y rehabilitación entre 1992 y 2008. Última intervención en el conjunto de recreo, emprendida por su actual propietario, Diego del Alcázar y Silvela, X marqués de la Romana, según proyecto del estudio de arquitectura E&MA, cuya ejecución ha sido reconocida por Hispania Nostra[1010].

[1010] Las intervenciones realizadas entre 1993 y 2005-2006 recibieron una mención especial en la convocatoria del Premio Europa Nostra de Patrimonio Cultural de 2006, según se recoge en GARCÍA ROBLEDO, Patricia, «Ávila: restauración ejemplar», en el blog *Arqueología y Patrimonio*, publicado en 21 de marzo de 2007 y disponible en el sitio web http://arqueologiaypatrimonio.blogspot.com/2007/05/vila-rehabilitacin-ejemplar.html, (consultado en 14 de febrero de 2021), así como en A. I., «La rehabilitación del Palacio de Tabladillo, galardón Europa Nostra», en *ABC*, sección Inmobiliario, Madrid, 1 de junio de 2007, p. 18, entre otras reseñas. A pesar de su evidente valor patrimonial, este conjunto de recreo no consta en ningún catálogo de bienes con protección oficial ni ha sido reconocido como BIC.

3.3.6. La casa de campo de Terrones en Narros de Matalayegua (Salamanca), ca. *1556-1576*

En el Campo Charro salmantino, en medio de vastos encinares, la casa-palacio de Terrones se erige junto a la alquería del mismo nombre y término municipal de Narros de Matalayegua, en las coordenadas geográficas 5º 52' 28,11" W y 40º 40' 53,18" N, a 967 m de altitud y a 52 km de Salamanca, donde su promotor tenía un interesante palacio que todavía se conserva: de nuevo, signos de la dualidad urbana y campestre propia de las élites del Renacimiento (localización y aspecto exterior en figs. 729 a 732).



Fig. 729, 730 y 731. Casa-palacio de Terrones. Localización de la alquería y la casa en la minuta cartográfica de 1902 para el MTN (Planoteca del IGN), en imagen satelital de 2024 (PNOA, el tratamiento de color es nuestro) y en planimetría de elaboración propia, 2021.



Fig. 732. Casa-palacio de Terrones. Fachada principal frente a un terreno alargado que pudo incluir un paseo arbolado de acceso (foto de Josefa García Bernal, 2021).

La casa de Terrones es una edificación sencilla y hasta cierto punto popular en la que destaca su pórtico de buena cantería, y ha sido estudiada por muy pocos autores: apenas lo publicado por Antonio Casaseca[1011] en 1988 y 2002 y por Nieto González y

[1011] CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Valladolid, 1988 (pp. 222 a 224), así como el capítulo dedicado a Salamanca en URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.), *Casas y Palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002 (pp. 222 a 224).

Paliza Monduate[1012] en 1998, una situación nada coherente con la importancia del arquitecto al que se atribuye el proyecto, Rodrigo Gil de Hontañón, de quien hemos estudiado ya otra obra de recreo de mayor alcance, la casa-palacio de Mota del Marqués, realizada para Rodrigo de Ulloa y Quiñones desde 1540-1541.

El lugarejo consta documentalmente desde la segunda mitad del siglo XIII junto a otros pequeños núcleos de repoblación en aquella parte de la Extremadura Leonesa, algunos ya desaparecidos, que se incluyeron en el término municipal de Narros[1013]. Su ubicación en el fondo de una vaguada, drenada por el modesto arroyo Cagancha, delata la precedencia de su primer poblamiento, repartido en la actualidad –y quizá desde mediados del siglo XVI– entre una reducida agrupación de casas en torno a patios y corrales y las edificaciones de la casa-palacio con sus anejos, separados del núcleo urbano por una calle (fig. 733). Desde hace siglos, Terrones y su dehesa homónima forman un importante coto redondo para la cría de reses bravas.



Fig. 733. Casa-palacio de Terrones. calle de contacto entre la casa-palacio y las casas de la alquería de Terrones; al fondo, la pequeña iglesia aldeana (foto de Josefa García Bernal, 2021.

El edificio principal muestra su aspecto rústico y macizo en un bloque de planta casi cuadrada de 74 x 64 pies castellanos (20,57 x 17,80 m), alzado en dos pisos más desván, que se construyó en fábrica de mampostería de pizarra con recercado de vanos y esquineras en sillería de granito, el mismo material en el que se labró el pórtico, único elemento de arquitectura culta que, junto con los escudos que lo flanquean y alguna de

[1012] NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, y PALIZA MONDUATE, María Teresa, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*, Valladolid, 1998, pp. 177 a 187, donde se incluye la planimetría que hemos utilizado para elaborar la nuestra.

[1013] En 1265 Terrones era uno de los préstamos que disfrutaba el deán de Santiago y arcediano del obispado de Salamanca Fernando Alfonso, hijo del rey Alfonso IX (*vid.* HERNÁNDEZ PÉREZ, José María, «El Marquesado de Llén. Ancestros de los patriarcas», publicado en 26 de octubre de 2020 en el blog *Salamanca en el ayer*, https://salamanca521.rssing.com/chan-51181995/latest.php, consultado en 11 de febrero de 2021).

las ventanas, caracteriza al edificio como casa de placer de un noble linaje salmantino. El pórtico se compone de tres arcos, de medio punto los laterales y carpanel y de mayor luz el central, sustentados sobre cuatro columnas de orden toscano (figs. 732 y 734) y bajo forjado «de cinta e saetin» en madera de pino, según consta en dos descripciones del siglo XVII manejadas por Casaseca[1014]. Sobre este portal hubo un corredor de carpintería del que sólo se conserva la techumbre, apoyada en una viga maestra sobre ménsulas de doble voluta labradas en piedra; el corredor fue cegado a finales del siglo XIX (en torno a 1894, según consta en la reja de la puerta de acceso), dejando en su lugar un estrecho balcón que se conservó hasta principios del siglo XXI, cuando fue sustituido por una mala copia del pórtico inferior en moderna cantería y cerramiento acristalado, y que resulta tan pretenciosa y disonante como ajena a lo documentado en el siglo XVII (fig. 735). La cubierta a cuatro aguas se resuelve en teja cerámica sobre alero de tejaroz de triple hilada bajo el que corre una faja de sencillo esgrafiado de círculos e inscripción en su parte frontal, interrumpida por el cerramiento del corredor, de la que únicamente se conservan las dos primeras palabras («Esta casa...»), sin duda en recuerdo de su fundación ya mediado el siglo XVI.

En las escrituras del siglo XVII se menciona también un corredor de madera sobre pilares de piedra adosado a la casa por su fachada suroeste, hacia la huerta, del que no se conservan vestigios, pero cuyo aspecto no sería muy diferente al de otras construcciones similares de la zona, como el de la fachada oeste de la casa de placer de Mancera de Abajo, a 90 km de Terrones (*vid.* subapartado 2.3.4), o el que servía de palco taurino en la localidad arribeña de Bañobárez, a 86 km, armado también sobre cuatro columnas de piedra (fig. 736).

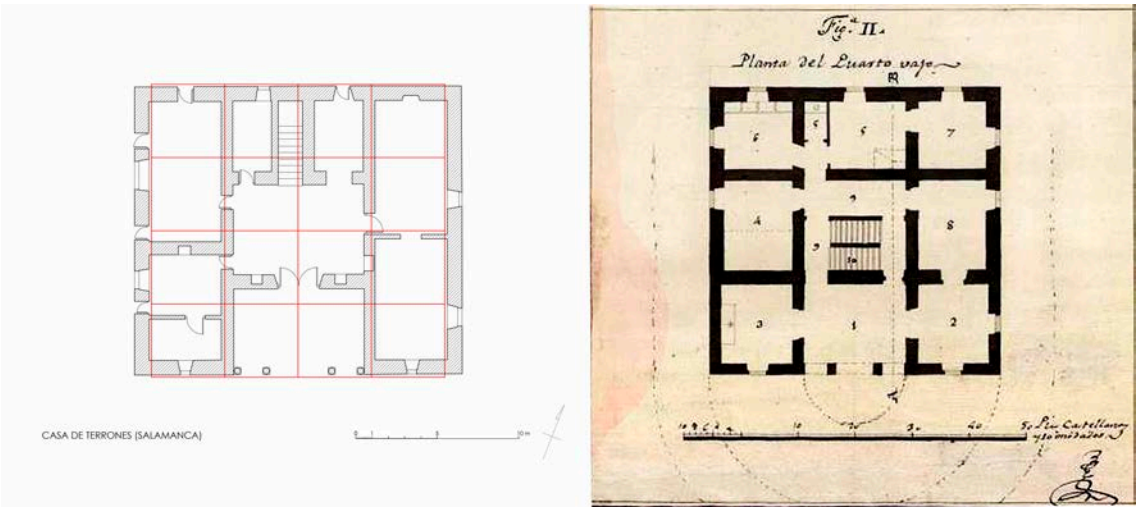




Fig. 735 y 736. Casa-palacio de Terrones. Izquierda: fotografía de la década de 1970 publicada por Casaseca en 1988. Derecha: fotografía del pórtico sobre columnas de Bañobárez en 1930 (publicada en *Mundo Gráfico*, 1930, imagen tomada de https://tierracharra.blogspot.com/2011/07/la-capea-de-banobarez.html).

[1014] ARCHIVO CATEDRAL DE SALAMANCA (ACSA), caja nº 8, Leg. 1, escrituras 1 y 2, citadas por CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...*, pp. 224, parcialmente publicadas por NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, pp. 180 a 185.

La organización interna del edificio en sus dos alturas, casi idénticas, coincide sensiblemente con lo documentado en el siglo XVII, sólo décadas después de su construcción. La planta se estructura en ocho módulos de 14 pies de lado, incluyendo los muros en las fachadas principal y trasera y excluyéndolos en las fachadas laterales, de donde resulta un rectángulo con tendencia a la proporción cuadrada (fig. 737). En la banda central, de dos módulos de anchura, se suceden los espacios del pórtico, más profundo de lo habitual, un zaguán o salón distribuidor y, al fondo, el cuerpo de escaleras junto a un habitáculo de tránsito hacia el corral anejo (probable huerto o jardín cerrado en origen, ocupado después por dependencias de servicio) y otro bajo la escalera; en los flancos, completan la planta dos largas crujías de un módulo de ancho y cuatro de largo, diáfanas en el lado derecho (noreste) y divididas en dos partes de parecida superficie en el lado izquierdo (suroeste). La racionalidad de este esquema es manifiesta, hasta el punto de ser relativamente frecuente en edificios aislados de cualquier época: valgan como ejemplos la planta de los Yannāt an-Nā'ūra o palacios ribereños de Galiana, iniciados en el siglo XI (*vid.* apartado 1.1), y el proyecto de casa de pontazgo junto al río Jarama diseñado por Ventura Rodríguez en 1777 (fig. 738), no obstante muy diferente en alzado a la de Terrones[1015].



Figs. 737 y 738. Casa-palacio de Terrones. Izquierda: planta baja y esquema modular (elaboración propia de 2021 a partir de la planimetría de Nieto González y Paliza Monduate, 1995). Derecha, planta baja del proyecto de Ventura Rodríguez para casa de pontazgo, 1777 (tomada de la Biblioteca digital memoriademadrid).

[1015] ARCHIVO DE LA VILLA DE MADRID (AVM), Planos, signatura 0,59-18-5, *Traza de la casa que se necesita hacer en la puente de Viveros para habitación del administrador y demás dependientes que se hallan en ella para la Recaudación del Pontazgo...*, Madrid, 20 de junio de 1777 (disponible en el sitio web https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=32457&num_id=24&num_total=101).

A excepción de la doble galería, los paramentos del edificio quedan rasgados por vanos de escasa luz, entre ellos una ventana que pudo haber servido de cortejador, situada en el primer rellano de la escalera –con significativa vista centrada sobre el corral trasero, probable jardín en sus primeros tiempos–, y dos puertas con acceso a la huerta en la fachada suroeste que podrían haber condicionado el trazado de sus calles, por ahora desconocido[1016]. El extremo sur de esta huerta lo atraviesa el arroyo Cagancha, un curso de agua que permitiría el riego de esta y otras parcelas inmediatas en las que sería posible mantener una plantación de árboles frutales, todo en terreno llano, sin articular en terrazas. No hay indicio de más ordenación axial que la señalada por la fachada delantera, frente a un terreno alargado que podría coincidir con un corto vial de acceso ya desaparecido.

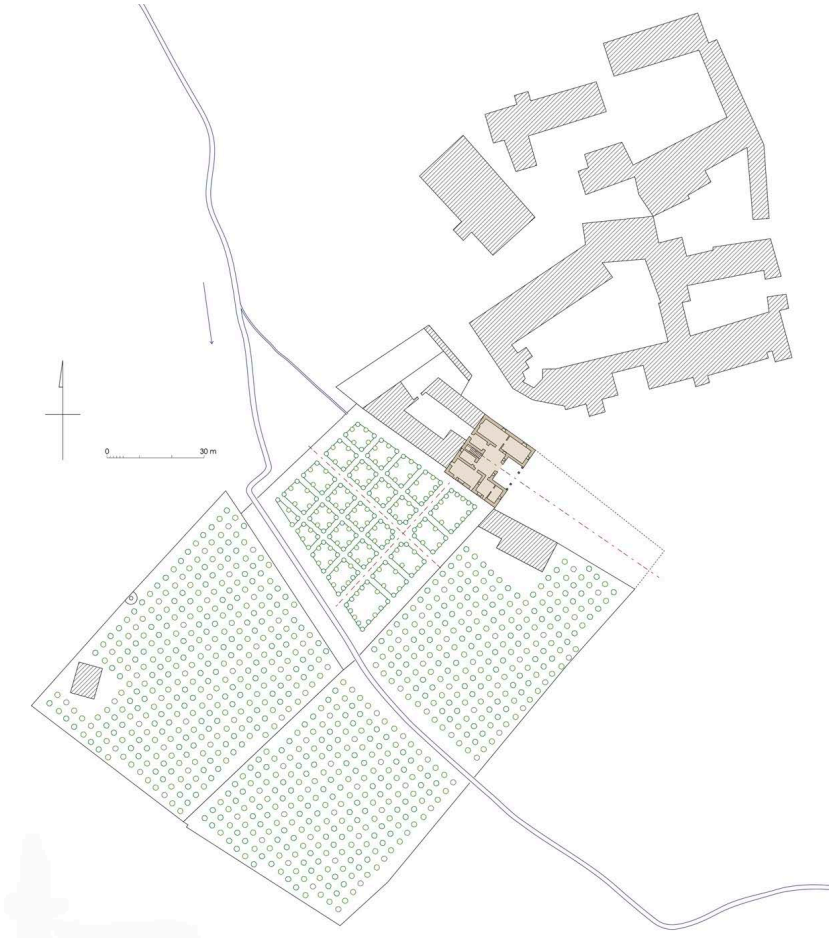


Fig. 739. Casa-palacio de Terrones. Localización de la casa de recreo y sus espacios de jardín y huerta en posición periurbana respecto del pequeño núcleo de Terrones (elaboración propia, 2021-2024).

[1016] En la actualidad son tres las puertas, pero de tan poca anchura (entre 3 y 3,5 pies, o 0,84 y 0,97 m) frente a las dos grandes ventanas intermedias (de 4 y 6 pies, o 1,11 y 1,70 m, respectivamente), que cabe pensar en una alteración de todas ellas a finales del siglo XIX, de modo que las ventanas se abrieron como puertas y las puertas fueron transformadas en ventanas.

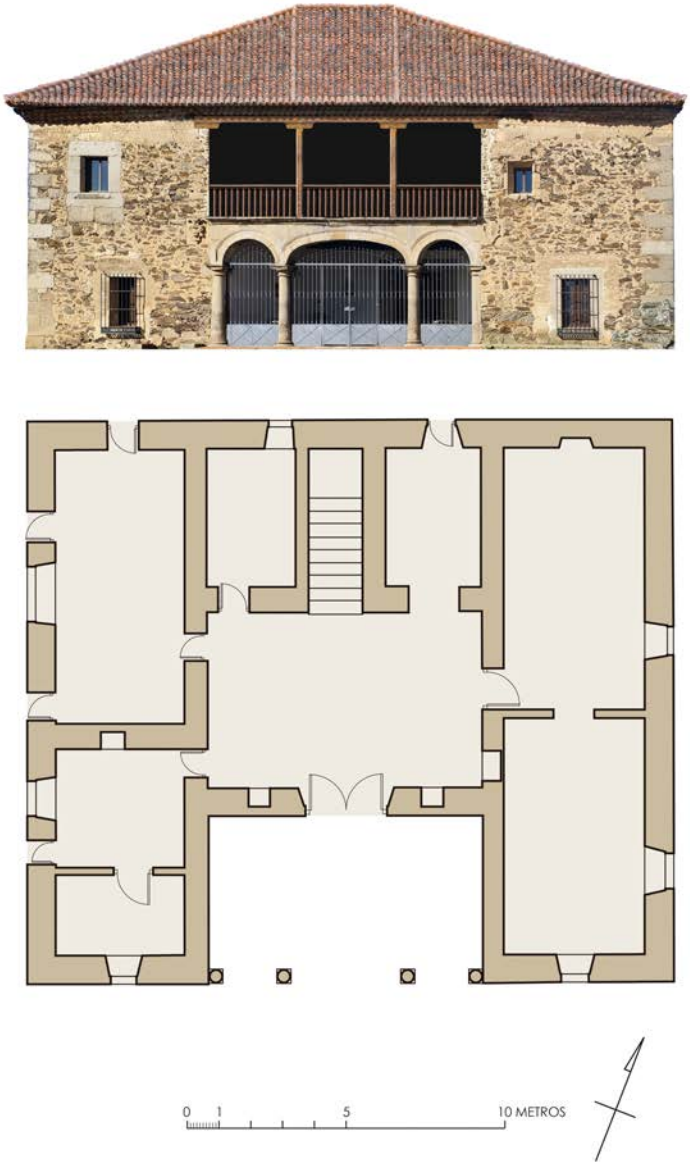


Fig. 740. Casa-palacio de Terrones. Hipótesis gráfica en planta y alzado principal, con el corredor de carpintería sobre el de piedra (elaboración propia, 2021-2024).

Desde este corredor principal se disfrutaría de vistas sobre la vega y el paisaje adehesado circundante (hacia el sureste), y desde el corredor trasero se disfrutaría del jardín posterior, pequeño *hortus conclusus* de recinto trapecial con un perímetro de 65-77-68-58 pies castellanos (18-22-20-16 m) que, conforme a las aberturas de la casa en esa parte, cabe imaginar con trazado de crucero, repartido en cuadros de 12 pies de lado (3,33 m) separados por calles de entre 5 y 3 pies de anchura (1,40 y 0,84 m)[1017]. Ofrecemos nuestra recreación hipotética en las figuras 739 y 740.

[1017] Otro espacio de aspecto ajardinado se localiza frente a la casa, al sureste, pero no coincide con lo descrito en los documentos del siglo XVII, por lo que seguramente se creara a finales del siglo XIX o

Los motivos heráldicos que flanquean el pórtico muestran el linaje del comitente y su vínculo con la Iglesia: a la izquierda, entre relieves de cueros recortados, el escudo con el búcaro de azucenas, símbolo mariano de la catedral salmanticense; a la derecha, las armas de los poderosos Anaya (en escudo partido, siete armiños en palo dispuestos cuatro y tres sobre campo de plata, y cuatro bandas de azur sobre campo de oro, figs. 741-743). En la misma fachada, en la parte izquierda de la planta superior, se conserva un pequeño vano con recercado de granito y mínima moldura en el alféizar, en su día con reja, sobre el que se aprecian restos de esgrafiado y parte del letrero fundacional o quizá alusivo a alguna reforma posterior (fig. 742). La apariencia desordenada de los vanos, condicionada únicamente por los usos pragmáticos de las estancias, redunda en la idea de que la participación proyectual del arquitecto se redujo a la dar traza del pórtico y algunas instrucciones generales, dejando al criterio de artífices locales las condiciones y soluciones específicas para construir la residencia.





Figs. 741, 742 y 743. Casa-palacio de Terrones. Detalles de la fachada principal. Izquierda: escudo de arenisca con el jarro de azucenas, símbolo mariano de la catedral. Centro: ventana original bajo banda de esgrafiado y parte de letrero antiguo. Derecha: escudo de arenisca con las armas del linaje Anaya (fotos de Josefa García Bernal, 2021).

Gracias a la documentación aportada por Antonio Casaseca se identifica en estos escudos a Francisco de Pereira y Anaya, canónigo de la catedral de Salamanca, ya legitimado por su progenitor, el deán catedralicio Juan Pereira el Viejo, que venía disfrutando de una parte la dehesa de Terrones desde principios del siglo XVI[1018], un privilegio que se prolongaría previsiblemente en sus hijos, el primogénito Juan Pereira el Mozo, fallecido en 1531 –antes que el deán– y el mencionado Francisco. Parece que

incluso más tarde; entre este jardinillo y la casa se ha levantado una cerca con portón metálico, todo de construcción reciente (*ca.* 1998-2002).

[1018] *Vid.* ACSA, Actas del Cabildo, nº 22, f. 115, Cabildo ordinario, Salamanca, 9 de agosto de 1504, publicado en VICENTE BAZ, Raúl, *Los libros de actas capitulares de la catedral de Salamanca. II (1489-1506)*, Salamanca, 2016, donde consta el «Traspaso del medio racionero Francisco de Salamanca del lugar de Terrones al deán Juan Pereira por el mismo precio y condiciones» (doc. 1151, p. 358).

este segundo hijo siguió las costumbres licenciosas del padre y encargó el edificio al maestro Rodrigo Gil, antes de 1556, para amancebarse allí con María de Guzmán, vecina del lugar de Terrones, un verdadero sitio de placer lejos del «mundanal ruïdo» de la ciudad del Tormes en los mismos tiempos en que Fray Luis de León, feliz en su retiro de La Flecha, acuñaba el conocido tópico anti-urbano[1019]. Fallecido el canónigo en 1576, la propiedad pasó a uno de los hijos habidos con María de Guzmán, Alonso de Pereira, catedrático del colegio universitario de Valladolid, quién cedió la herencia a su hermano Gaspar, servidor de Felipe II en Italia y fallecido en 1588. En las condiciones de cesión entre los dos hermanos probablemente se concretaba la entrega de la propiedad de Terrones al «Deán y Cabildo de la santa iglesia catedral de Salamanca», en cuyas manos se documenta la casa-palacio y todo su coto redondo desde principios del siglo XVII hasta la Desamortización del siglo XIX, cuando lo adquirió el ganadero Juan Sánchez de Terrubias. En 1894 consta en poder de A.S. y M.H. (desconocemos a quiénes corresponden las iniciales, forjadas sobre la puerta de la casa) y su propietario actual es Manuel García Fraile, también ganadero.

La autoría de Rodrigo Gil de Hontañón propuesta por Antonio Casaseca se basa en criterios estilísticos y en datos documentales indirectos, pero es más que verosímil. Por una parte, Francisco de Pereira y Anaya promovía la construcción del monasterio femenino de Santa María de Jesús de Salamanca (vulgo Madres Bernardas), bajo la dirección de Rodrigo Gil desde 1551; en los escudos de la portada de este monasterio y en el de su rollo jurisdiccional se advierten semejanzas con los de la casa de Terrones, según Casaseca. Por otra parte, en las condiciones técnicas redactadas por Rodrigo Gil para la obra del Colegio Menor Trilingüe de la universidad salmantina, fechadas en 1556, se especifica que las columnas habrían de ser de la misma piedra granítica destinada a la obra de la catedral y a «las casas de don Francisco de Pereira», procedentes de las canteras de Los Santos, una localidad de la presierra situada a 70 km de la capital y a sólo 23 km de Terrones, punto intermedio del trayecto tras un corto desvío; este dato documental podría referirse tanto a la residencia urbana del canónigo (el palacio de Orellana o del marqués de la Conquista, en todo caso no

[1019] La Flecha fue una granja de recreación de los frailes agustinos situada junto al Tormes, a siete km de Salamanca y término municipal de Cabrerizos, en la que apenas quedan restos de la etapa en que la disfrutaba Fray Luis, cuando escribía su *Oda a la vida retirada* (*ca.* 1577-1583, según autores) y en ella aquellos expresivos versos: «Del monte en la ladera, / por mi mano plantado tengo un huerto / que, con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto». A pesar de su interés histórico y literario, no se ha producido su declaración como Bien de Interés Cultural y se encuentra en un estado de deterioro extremo (*vid.* ficha de inclusión en la Lista Roja del patrimonio en peligro, promovida por Hispania Nostra, en https://listarojapatrimonio.org/ficha/granja_agustina_de_la_flecha/, consultada en 6 de febrero de 2021).

atribuido a Rodrigo Gil)[1020] como a la casa-palacio del Campo Charro, que estaría en fase de construcción en esa fecha. El propio Casaseca incluye el edificio campestre en su correcta tipología arquitectónica:

> *... la fachada sigue un modelo corriente en la arquitectura civil del siglo XVI, tal y como vemos en el palacio de Saldañuela o en el de los Álvarez de Toledo, de Mancera de Abajo, y corresponde a un prototipo de casa-palacio muy extendido*[1021].

Opinan lo mismo Nieto González y Paliza Monduate, que relacionan la obra con modelos precedentes de doble galería entre cuerpos macizos laterales como los expuestos por Casaseca más los abulenses de Castronuevo en Rivilla de Barajas y Tabladillo en Ojos-Albos[1022].

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, la nómina de antecedentes para este tipo edificios es mucho más amplia y el esquema constituye, de hecho, la disposición más habitual en la casa de recreo hispánica, pero en el caso de Terrones se puede relacionar, además, con otra obra de Rodrigo Gil: la casa-palacio de Mota del Marqués (Valladolid), proyectada en torno a 1540-1541 (*vid.* subapartado 3.3.1), de la que vendría a ser una versión extremadamente simplificada, con la misma disposición en «U», aunque porticada mediante un solo arco carpanel y sus colaterales de medio punto frente a los veintiséis carpaneles de La Mota, en ambos casos con parecida molduración y talla; se reconocen, empero, otras coincidencias: la disposición de un corredor lateral sobre la huerta aneja, situada también al suroeste de la casa y atravesada por un arroyo (figs. 739 y 744). Por tanto, es muy probable que el arquitecto tuviese en mente el diseño de La Mota del Marqués cuando, quince años más tarde, el canónigo Pereira le encargara su casa de placer en medio del Campo Charro.

El pequeño conjunto de Terrones incluiría no sólo la casa-palacio y sus dependencias anejas (caballeriza o establo, palomar, casa del guardés, etc.), sino también un pequeño huerto o jardín entre tapias, la gran huerta inmediata y terrenos para frutales, aunque sin parque o bosque de caza integrado (no obstante, la dehesa de encinas cumpliría esta función cinegética y de recreo a corta distancia de la casa sin

---

[1020] Casaseca admite la posibilidad de esa atribución, aunque no la llega a formular. Situado en la plaza de Colón de Salamanca, el palacio de Orellana sigue siendo un edificio mal conocido dentro del vasto conjunto de arquitectura civil renacentista de la ciudad del Tormes, atribuido por diversos autores a Juan del Ribero Rada y Martín Navarro.

[1021] CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón...*, pp. 224. Este autor había dado a conocer la casa-palacio de Mancera en su *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid, 1984, pp. 158 a 170.

[1022] NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, p. 180 para ambas casas de recreo.

salir de la propiedad), todo ello bajo una sencilla ordenación ortogonal trazada a partir del eje de la casa y el jardín. No se establecen relaciones viarias ni simbólicas con elementos destacados del entorno[1023], tan sólo visuales desde el corredor de la planta alta, la amplia panorámica hacia la vega cercana y los encinares, con las sierras de Béjar, Linares, Quilama y Francia en lontananza.

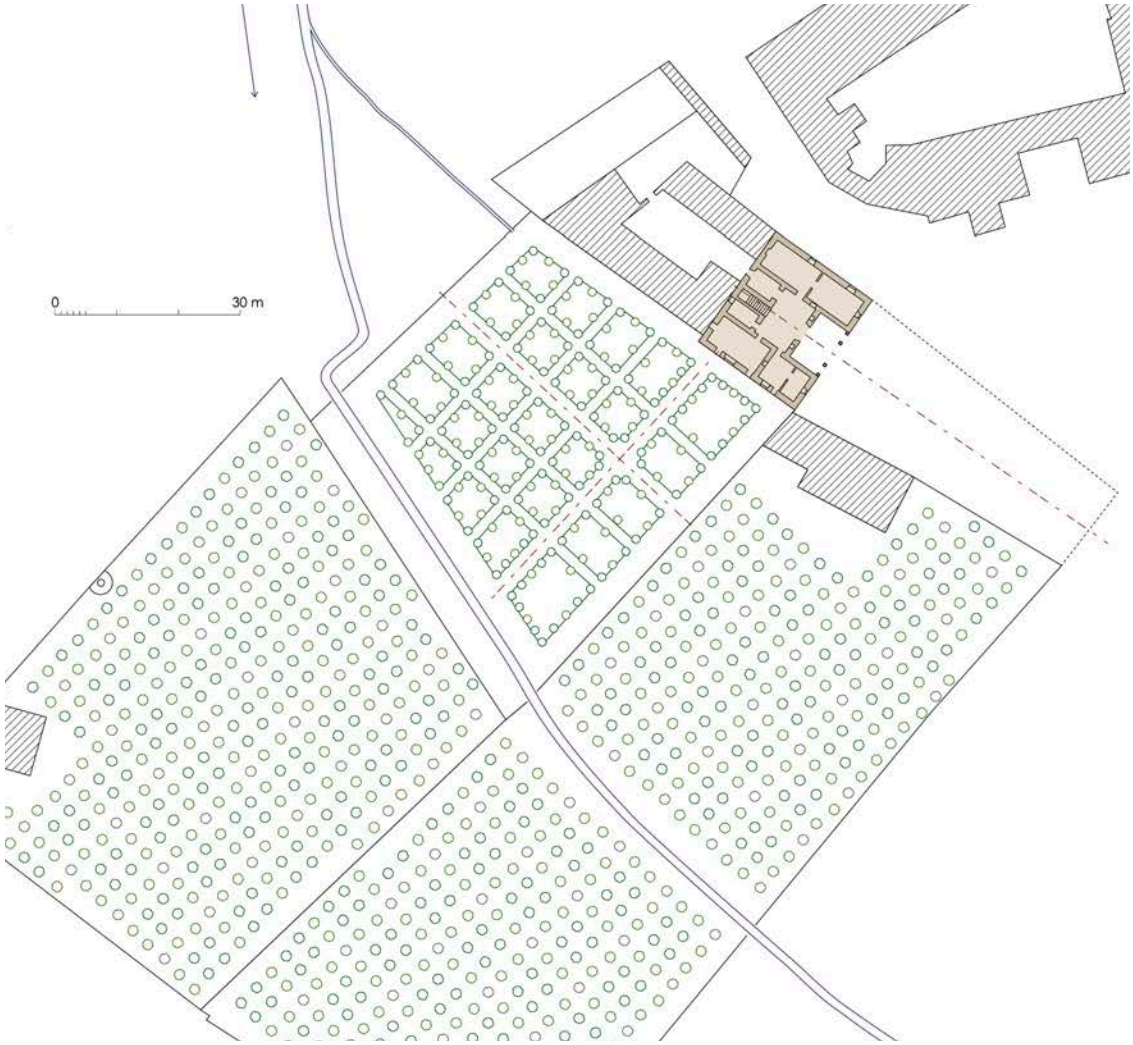


Fig. 744. Casa-palacio de Terrones. Recreación gráfica de la huerta o jardín junto a los edificios principal y de servicio (elaboración propia, 2021).

[1023] La iglesia parroquial de San Benito, algo alejada del poblado, queda a las espaldas de la casa.

3.3.7. La villa suburbana de Fabián de Monroy en Plasencia (Cáceres), ca. *1569-1574*

En una ciudad como Plasencia, de larga historia y firme asentamiento de nobles linajes desde la Edad Media, testigo de su propio Renacimiento[1024] entre los siglos XV y XVI, disputada y disfrutada («*ut Deo placeat et hominibus*», para que agrade a Dios y a los hombres) por élites económicas y culturales bien relacionadas con la Corona española e incluso con la Curia de Roma, rodeada además de un admirable paisaje fluvial al pie de cercanas sierras, difícilmente podía faltar algún ejemplo notable de arquitectura de recreo, complemento preciso –en la mentalidad aristocrática de la época y todavía en el presente– de la severa morada urbana. En sus cercanías se han venido señalando ejemplos acabados de villa –o creaciones equivalentes– como el palacio y jardines de Abadía (a 38 km), propiedad de los duques de Alba; El Bosque de Béjar (a 60 km), propiedad de los duques de igual título –los mismos Zúñiga que señorearon en Plasencia de 1442 a 1488– o el retiro de Yuste (a 43 km), última voluntad de Carlos V. Intramuros, la ciudad exhibe un notable conjunto de palacios entre el Gótico tardío y el Manierismo, singularmente el de Mirabel (también propiedad de los Zúñiga), con su celebrado pensil arqueológico y su amplio jardín-huerto a las espaldas, pero ninguna villa suburbana extramuros de tanta grandeza: caso insólito, digno de mayor atención, sobre el que los datos se mostraban esquivos. Entre febrero y marzo de 2013, el artículo de Domínguez Carrero[1025] arrojó –por fin– luz al asunto, al identificar su autora dos ejemplos placentinos de quinta de recreo en el contorno periurbano de la ciudad: la extraña casa del Berrocal (sobre la que mantendremos alguna cautela hasta disponer de mejor documentación)[1026] y la residencia del arcediano Fabián de Monroy y Carvajal, objeto de nuestro estudio.

[1024] Así lo considera SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel, «Plasencia renacentista», en *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*, Madrid, 2009, pp. 437 a 439. La obra del nuevo templo para la catedral placentina favoreció, desde principios del siglo XVI, la participación de importantes maestros como Enrique Egas, Juan de Álava, Francisco de Colonia, Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé, Hernán Ruiz, Pedro de Ibarra y Rodrigo Gil de Hontañón, lo que dejó huella en otros maestros canteros y en diversas obras de la ciudad, según expresa LÓPEZ MARTÍN, Jesús Manuel, *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Mérida, 1993 (pp. 299 a 317), entre otros autores.

[1025] DOMÍNGUEZ CARRERO, Montaña, «El discreto encanto de la ruina (I y II)», blog *Geografía interior* en el periódico digital *Hoy.es* (http://blogs.hoy.es/geografiainterior/2013/03/07/el-discreto-encanto-de-la-ruina), 4 de febrero y 7 de marzo de 2013, consultado en 17 de diciembre de 2013.

[1026] La casa fue construida por Diego Esteban de Carvajal a mediados del siglo XVI, aunque muestra ciertos rasgos arcaizantes; los vestigios conservados y la escasa documentación gráfica antigua apuntan más bien a una residencia de carácter urbano, aunque situada extramuros, sin el necesario despliegue de espacios de jardín, huerta y bosque, lo que no permite incluirlo en la nómina de villas o quintas españolas que venimos estudiando.

Antes de la publicación de aquel artículo habían aparecido breves referencias a esta casa de placer, pronto reconvertida en Colegio de San Fabián y San Sebastián (Colegio del Río) por voluntad del arcediano, según consta en su testamento de 1578. Varios historiadores y eruditos locales aportaron mínimos datos sobre su pasado como residencia suburbana del eclesiástico y sobre la presencia de jardines a su alrededor, aunque sin profundizar en el tipo arquitectónico ni estudiar sus características como villa de recreo: así las citas de Sayáns Castaños, la breve mención de Andrés Ordax o la más extensa de Sendín Blázquez[1027].

En 1983, Checa Cremades[1028] citaba el jardín de don Fabián de Monroy entre los ejemplos más representativos de su tipo en el Manierismo clasicista español, pero sin vincularlo a una villa y tan sólo a partir de la descripción contenida en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba (*ca.* 1573-1574), que comentaremos más adelante. También se ha referido a este caso la arquitecta Toribio Marín, que destaca los vínculos de la villa con la ciudad, situada en lo alto, y con su entorno fluvial inmediato:

> *... la particular topografía que presentan en el centro de la Península Ibérica estos accidentes geográficos dio lugar al desarrollo de un esquema característico en el que un hito elevado de un núcleo urbano establecía una interesante relación visual con una villa suburbana situada al otro lado del cauce fluvial, con ejemplos tan sugestivos como el del desaparecido Palacio de Fabián de Monroy en Plasencia*[1029]

La segunda etapa del conjunto, ya como colegio universitario para graduados en teología y leyes, ha sido estudiada por López Sánchez-Mora[1030] en 1974 y por Párraga Sánchez[1031] en 2010, trabajos centrados no tanto en el edificio y sus jardines como en la

[1027] Notas de Marceliano Sayáns Castaños en su edición de la *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia por Luis de Toro, físico y médico de Plasencia del siglo XVI*, Plasencia, 1961; ANDRÉS ORDAX, Salvador, «Arte y urbanismo en Plasencia en la Edad Media», en *Norba-Arte*, nº 7, Badajoz, 1987, pp. 47 a 70 (p. 62); y SENDÍN BLÁZQUEZ, José, *Plasencia. Historia. Guía. Leyenda*, Bilbao, 1996, p. 223.

[1028] CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983, reimpresión de 2005, p. 213. Checa incluye un «estanque» en su cita, pero no consta en el texto de Villalba.

[1029] TORIBIO MARÍN, *La forma del agua...* (pp. 711 a 714 y 853).

[1030] LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, Manuel, «El Colegio del Río», en AA. VV., *Fiesta de la Poesía y Prosa*, Plasencia, 1974 (nuestro agradecimiento a Esther López, responsable del Archivo Municipal de Plasencia, por habernos proporcionado el texto, entre otras facilidades).

[1031] PÁRRAGA SÁNCHEZ, Alfonso, «El Colegio de San Fabián y San Sebastián de Plasencia conocido como el Colegio del Río. Constituciones de 1585», en *Ars et sapientia: revista de la Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, nº 33, Trujillo, 2010, pp. 54 a 87 (con fecha del 22 de octubre de 2016, el autor ha publicado el mismo texto como entrada en su blog *Una ciudad, una historia, Plasencia*,

institución colegial, sin duda interesantes para conocer el devenir de la villa y su desaparición desde la entrada en vigor de las leyes desamortizadoras, pero de valor relativo en el estudio de su configuración original que aquí nos proponemos.

Por tanto, queda pendiente profundizar en el origen de este edificio –hoy lamentablemente arruinado– y de sus desaparecidos jardines ribereños, ejemplo cabal de villa suburbana entre las élites sociales del Renacimiento hispano. Nuestro estudio se sirve de la necesaria recopilación documental y bibliográfica, del análisis de la escasa planimetría y fotogrametría disponible y de los restos conservados, suficientes, en principio, para elaborar las hipótesis gráficas que incluimos, a la espera de que el estado de conocimiento sobre esta villa se vea mejorado con nuevas aportaciones documentales o con la exploración arqueológica. Entretanto, su osamenta de piedra sigue desafiando a la incuria en la ribera izquierda del río Jerte, en las coordenadas geográficas 6º 5' 13,81" W y 40º 1' 34,47" N y a 327 m de altitud (figs. 745-746).





Figs. 745 y 746. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Localización ribereña junto al río Jerte en el plano catastral de rústica de 1932 (IGE, Planoteca del IGN) y en el fotograma aéreo de 1943 (CECAF).

El entorno: una villa ribereña frente a la catedral

Los testimonios escritos de viajeros que pasaron por Plasencia desde el siglo XVI ofrecen la pintura feliz de un paisaje ameno y frondoso en torno a la urbe junto al río Jerte, un país de clima placentero, pródigo en frutos de diversa especie por su fertilidad: tópicos de sabor arcádico –aunque ciertos– que tal vez se hubieran visto matizados tras una visita veraniega. No en vano, obispos placentinos como Pedro Ponce de León (1560-1573) o Andrés de Noroña (1581-1586) evitaron los rigores estivales pasando el agosto en la mencionada villa El Bosque de Béjar[1032], situada a 1000 metros de altura y en latitud algo más norteña que Plasencia.

http://parragasanchezalfonso.blogspot.com/2016/10/curiosidades-sobre-el-colegio-del-rio.html, consultado en 17 de noviembre de 2019).

[1032] Las estancias de obispos de Plasencia en Béjar durante los veranos del siglo XVI se documentan en agosto de 1570 para Pedro Ponce de León (ANDRÉS ORDAX, Salvador, «El arquitecto Pedro de Marquina»,



Fig. 747. Plasencia. Las orillas del río Jerte frente a los restos de la villa del arcediano (foto de José Muñoz Domínguez, agosto de 2024).

Merece la pena recordar algunas de estas descripciones (no todas pasajeras ni de autor foráneo) para aproximarnos al entorno ribereño donde el arcediano quiso construir su villa: en 1573, el médico placentino Luis de Toro hablaba de «cierto amenísimo y hondo valle»[1033] comparable al lugar donde se ubicara el Jardín de las Hespérides; en ese mismo año de 1573, Bartolomé de Villalba destacaba «los recreos que los frailes tienen, entre los cuales es una isla bien arbolada, formada por un río,

en *Norba Arte*, nº 4, 1983, p. 19) y en julio-agosto de 1583 para Andrés de Noroña (ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SALAMANCA, AHPSA, P. 687, L. 236). En la misma ciudad, frente a la iglesia de Santa María, contaban los prelados con un pequeño palacio episcopal con huerto al mediodía construido por el obispo Gonzalo de Estúñiga (1415-1422), hermano del señor de Béjar y conde de Plasencia, Pedro de Estúñiga (1442-1454).

[1033] TORO, Luis de, *Placentiae urbis et eiusdem episcopatus descriptio ad illum et generosissimu D. Martin de Corduba eiusde(m) electum episcopum dertosanu(m)*, Plasencia, 1573, en BIBLIOTECA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (BGUS), manuscrito 2260, que incluye también una vista topográfica de la ciudad con la villa del arcediano en primer término (seguimos la edición bilingüe latín-castellano de Marceliano Sayáns Castaños, publicada como *Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia por Luis de Toro, físico y médico de Plasencia del siglo XVI*, Plasencia, 1961, a la que irán referidas todas las citas; la correspondiente a esta nota en p. 51). Además del estudio de Sayáns, se han publicado cuatro trabajos de interés acerca del médico y humanista placentino: TEIXIDÓ GÓMEZ, Francisco, «El placentino Luis de Toro, hombre de ciencia del siglo XVI», en *Revista de Estudios Extremeños*, nº 52, 1, Badajoz, 1996 (pp. 63 a 80); FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ, Carmen, «La vocación humanista de Luis de Toro», en MARQUÉS DE LA ENCOMIENDA *et al.*, *El Humanismo extremeño*, Trujillo, 1998 (pp. 431 a 444); CHAPARRO GÓMEZ, César, y MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, *Humanistas extremeños*, Barcelona, 2003 (pp. 191 a 208).

que Xerete se llama»[1034] (fig. 747); en 1672, el cartógrafo francés Albert Jouvin de Rochefort valoraba de Plasencia «Sus jardines, plantados de árboles frutales y regados por las límpidas aguas del Gerte» hasta ofrecer «una residencia de las más agradables para aquellos a quienes gusta la naturaleza riente y tranquila»[1035]; hacia 1784, Antonio Ponz se refería a que «Las salidas de Plasencia son frondosas por la parte del río Xerte, el qual forma una isla con paseos de árboles»[1036]; en torno a 1809, el viajero y político francés Alexandre de Laborde mencionaba la situación de la ciudad a modo de península rodeada por el río y «hermoseada con un agradable paseo», su cercanía a las montañas y la fertilidad del valle, así como sus alrededores «agradables por la parte del río Xerte, cuyas laderas están plantadas de alamedas deliciosas»[1037].

Pero sin duda fue el citado Luis de Toro (nacido en Plasencia *ca.* 1526), médico personal y amigo íntimo del arcediano, pero también asiduo en las veladas de aquella *villeggiatura* de proximidad, quien más acertadamente describiera el entorno y la propia casa de placer como recurrente *locus amoenus*. Aunque dedicado a la medicina, era hombre con inclinación a las letras, verdadero humanista con una corta pero interesante producción escrita en la que dio muestras de erudición y dominio de las lenguas latina y toscana[1038]. El motivo de su descripción de la ciudad remite al ámbito elitista y culto de las altas jerarquías de la Iglesia, redactada en latín como bienvenida para el nuevo obispo de Plasencia, Martín de Córdoba y Mendoza (1574-1578). Precisamente por ello, en el texto se advierten las claves ideológicas de la aristocracia y

[1034] VILLALBA Y ESTAÑA, Bartolomé de, *El pelegrino curioso y grandezas de España*, manuscrito 84 en BIBLIOTECA DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID, BSCVa, fols. 209v-210r (pp. 253 a 256 en la edición de Gayangos; la cita en p. 254).

[1035] JOUVIN DE ROCHEFORT, Albert, *Le voyageur d'Europe*, vol. II, París, 1672, p. 386.

[1036] PONZ PIQUER, Antonio, *Viage de España*, tomo VII (carta quinta), Madrid, 1784, p. 127.

[1037] LABORDE, Alexandre-Louis-Joseph, marqués de, *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo* (traducción libre de la edición francesa por Mariano de Cabrerizo y Bascuas, Valencia, 1816, p. 433).

[1038] Además de su *Placentiae urbis…*, de contenido esencialmente geográfico, De Toro escribió en castellano un tratado sobre el uso de las bebidas frías (tan de moda en su tiempo entre las élites), titulado *Discursos o consideraciones sobre el arte de enfriar la bebida*, de 1569 (manejamos la edición de Jacobo Sanz Hermida, en *Acta salmanticensia*, vol. 5, Salamanca, 1991); un ensayo en latín sobre epidemiología, impreso, con el título de *De febris epidemicae et novae quae latines puncticularis, vulgo tavardillo, et pintas dicitur, natura, cognitione, et medela*, Felipe de Junta, Burgos, 1574 (manejamos la *editio princeps* digitalizada por Google Books), y la versión en castellano de la obra de carácter histórico escrita en lengua toscana por Antonio Doria, traducida como *Compendio de los sucesos que en la vida del Emperador Carlos Quinto de gloriosa memoria acontecieron*, de 1574 (recordemos que otro de los integrantes de aquel círculo de amistades, Luis de Ávila y Zúñiga, marqués de Mirabel, había escrito y publicado otra crónica sobre las victorias de su amigo el emperador con el título *Comentario de la Guerra de Alemania*, Tomás de Zornoza, Venecia, 1548).

del alto clero en relación con la Naturaleza, el paisaje, la vida urbana o la arquitectura en una ciudad que a los ojos de aquellas élites parecía revivir la Edad de Oro.

De Toro describe con detalle –y sin ahorrar adjetivos al servicio de tópicos literarios a la moda– los alrededores de la villa en la parte ya entonces conocida como la Isla, situada a escasa distancia de los jardines del arcediano, al noreste:

> *Dividido* [el río Jerte] *a modo de horca, abre luego sus brazos a ambos lados casi doscientos pasos, [...] y junto al Cenobio de los Franciscanos de nuevo se reúne dejando en medio una planicie de forma oval (los habitantes la llaman Isla) cuya elegancia, amenidad, verdor y hermosura no superan ni igualan como es conocido, ninguna de las Españas ni aun de todo el Orbe.*[1039]

Y prosigue comparando el lugar con un circo nacido de la Naturaleza misma:

> *Porque aparte de la abundancia de flores de todos los colores, aparte de las purísimas aguas que irrumpen murmurantes de las fuentes, ingentísimos árboles que deleitan con un cierto verdor privilegiado, está rodeada de álamos, chopos, fresnos y sauces que a distancia dan la impresión de un grandioso circo de árboles que ya adultos, como dice el poeta, enlazándose por los troncos, fecundan agradables sombras con la cobertura de sus ramas*[1040]

También se refiere al uso lúdico que hacían los placentinos de aquellas riberas:

> *Aquí por tanto al atardecer concurre toda la multitud de jóvenes, aquí el grupo de nobles ejercita sus caballos, aquí las divertidas decisiones de los amores, y los espectáculos de las cosas que deleitan. Y además bajo los inofensivos fresnos o los altísimos chopos, muy a gusto se pueden evitar los rigores del sol, y caer en dulces sueños…*[1041]

En definitiva, el mismo ambiente de esparcimiento público del que se dotaron otras ciudades de su tiempo (la temprana alameda del Parral en Segovia[1042], iniciada en 1559; el primitivo Paseo del Prado en Madrid, de 1570; o la Alameda de Hércules en Sevilla, concluida en 1574) y cuyo equivalente privado lo constituía, en Plasencia, la villa ribereña de don Fabián de Monroy.

[1039] TORO, *Placentiae urbis…*, p. 55 (el texto latino original en pp. 62 y 64).

[1040] *Ibidem…*, p. 57.

[1041] *Ibid*.

[1042] La colocación de las pasaderas la atribuye Lozano Bartolozzi a la iniciativa del arcediano (*vid.* LOZANO BARTOLOZZI, «Jardines en entornos patrimoniales de la zona media de Cáceres. Del *locus amoenus* al paisajismo actual», en *Quintana*, nº 17, Santiago de Compostela, 2018, pp. 75-91, p. 76).

Situada en la orilla izquierda del Jerte, aguas abajo de la referida Isla, la villa del arcediano se disponía frente a la ciudad, a poco más de trescientos metros de sus murallas y con vistas directas hacia el conjunto catedralicio, entre otros puntos de interés a los que nos referiremos más adelante. Al igual que otras villas ribereñas construidas por entonces, como el ilustre ejemplo itálico de la Farnesina en Roma, junto al Tíber (*ca.* 1505-1511), o como la quinta de Bellaflor en Sevilla, propiedad de la duquesa de Béjar (edificada antes de 1547 en la confluencia del Guadalquivir y el Guadaira), el arcediano Monroy quiso disponer de una residencia ligada al río y sus frescuras sin renunciar a la vida urbana, a menos de un tiro de arcabuz.

El terreno ocupado por sus huertas, jardines y edificios, de unas siete hectáreas, formaba parte de una terraza fluvial muy fértil, absolutamente llana, y quedaba limitado al norte por el río Jerte, al sur por un camino (conocido después como Paseo de los Tristes), al este por el arroyo de Marta y al oeste por otro camino, el de Malpartida a Plasencia junto al vado, dotado con pasaderas de piedra[1043] al menos en 1573 (según se aprecia en el dibujo topográfico adjunto al manuscrito de Luis de Toro), que generaban un remanso navegable a los pies de la casa.

El Catastro de Ensenada, una fuente mucho más objetiva, aunque doscientos años posterior al testimonio de Luis de Toro, permite hacerse idea del colorido paisaje hortofrutícola del que formaba parte la antigua villa del arcediano –ya transformada en Colegio de San Fabián– en su pago ribereño conocido entonces como «la Vega del Collegio». Según las Respuestas Generales del Catastro (*ca.* 1753), en aquella ribera y sus alrededores prosperaba la copia de plantíos placentinos con todo género de árboles frutales, en ocasiones tierras «interpoladas con olivar», o con higueras, o con «frutales de hueso y pepita»: «perales, melocotones, albérchigos (similares al albaricoque), abridores, peladillas, granada, ciruela, zamboas (especie de toronja, cidra o pomelo), membrillos, albaricoques, nogales»[1044], los viñedos puros o mixtos («interpolados») y una específica plantación de probable utilidad industrial: los «plantios de moraledas en el Collegio de Sant Favian»[1045]. Zamboas aparte, tampoco faltaban otros cítricos: «naranjas chinas y limones agrios», presentes ya en latitudes más norteñas como el jardín de Abadía. Junto al río abundaba la vegetación de ribera en bosque galería,

[1043] *Ibid*.

[1044] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), *Catastro del Marqués de la Ensenada, Respuestas Generales de Plasencia*, pregunta 6, fol. 6r-v, Plasencia, 1753.

[1045] *Ibidem*, pregunta 7, fol. 8r.

«alamos blancos y negros» en algunos puntos ordenados: «La alameda del Paseo de la Isla se halla plantada en tres hileras, y la del Paseo Nuevo, en una»[1046].

Como en otras partes, esta productiva diversidad dieciochesca pudo mantenerse durante el siglo XIX (así lo atestiguan Laborde o Madoz) y hasta las primeras décadas del siglo XX, compartida con algunos establecimientos industriales, pero después dio paso a un mosaico de espacios incultos y, finalmente, a una ocupación diseminada de segundas residencias, remedo actual de la verdadera villa del arcediano que a tan corta distancia permanece olvidada y en ruinas a la espera de mejor trato.

La casa, el jardín, las vistas

Las primeras referencias a la ordenación de los terrenos y a la construcción del edificio las proporciona nuevamente Luis de Toro y datan de 1569, incluidas en un diálogo entre doctores que el placentino quiso ambientar precisamente en la villa de su amigo Monroy, por entonces inacabada. Ya en la presentación del argumento se menciona la propiedad, su localización ribereña con acceso en barca y elementos de recreo como una fuente con nombre propio (Fuente de La Serena / Sirena) y un cenador:

> *El Doctor Águila y el Licenciado Sylva, médicos, se salen a espaciar hazia la huerta de Don Fabián de Carvajal y Monroy, Arcediano de Plazencia. Encuentran a un caballero llamado Don Claudio. Mueven una qüestión, si sea o no sea provechoso enfriar con nieve la bebida. Pasan con el barco a la huerta. Siéntanse cabe la fuente de La Serena.*[1047]

En su encuentro con el caballero –que acepta ser árbitro del debate-, se declara la predilección de los personajes por la huerta de Monroy, a la que se dirigen

> *... por hazer un poco de exertitio y gozar de aquellos ayres frescos y desahogados que bullen de los alisos cabe el cenadero (…), porque es una recreación esta del Arcediano la mejor de la tierra.*[1048]

[1046] *Ibid.*, pregunta 7, fol. 9v.

[1047] DE TORO, *Discursos*…, p. 228. En el manuscrito aparece claramente la palabra «Serena» en vez de Sirena, aunque podría tratarse de una simple errata, dada la idoneidad del tema mitológico para una fuente de jardín frente a la confusa etimología de la comarca extremeña de La Serena, de improbable iconografía. En cuanto a los protagonistas del pasaje, cabría aventurar su identidad gracias a los respectivos argumentos que utilizan, pero quizá también por el valor simbólico de sus nombres: Águila (apellido documentado en Plasencia tanto como imagen del Emperador –gran aficionado a las bebidas heladas–, posible representación de uno de sus médicos) y Sylva / Silva (también apellido placentino, pero equivalente a selva o bosque en latín, y ligado por tanto a la Naturaleza, posible *alter ego* del autor).

[1048] *Discursos*…, p. 229.

Más adelante, el autor establece parangón entre aquella huerta y un referente mítico de la Antigüedad, el Jardín de las Hespérides, de tentadora ubicación hispánica:

> *Tengo entendido* [dice Silva] *que aquellos jardines de que hablan los poetas, cuios árboles tenían las hojas de plata y la fruta de oro, los quales dizen que guardavan dragones veladores que venció Hércules, que son esos mesmos del Arcediano; o que, si no lo son que no heran mejores.*[1049]

Pero también equipara la propiedad de Monroy con los más celebrados jardines de su época (dentro del ámbito filipino que Luis de Toro conocía sobradamente), aportando datos clave para conocer de forma aproximada el estado de las obras, con su palacete a medio construir y una huerta de reciente trazado:

> *Pues de oy en adelante será cosa más de ver* [dice Águila], *porque la huerta se pone en quadro y el quarto y edificio va muy adelante y galano y rico. Y si el Arcediano haze lo que pretende y me á dicho, quedará un aposento tan lustroso y un pasatiempo tan deleitoso que ni el Pardo ni Aranjuez no lo tenga el Rei tal.*[1050]

Y por parecido afán de emulación con otros príncipes y eclesiásticos, cuando no de sumarse a un cierto Renacimiento botánico a la vez que artístico, el autor deja noticia del proyecto del arcediano de implantar en su propiedad un jardín de simples guiado por mano experta, pues estaba decidido a

> *Traer aquí un herbolario curiosíssimo* [dice Águila] *y muy buen simplicista que cultive y plante mil géneros de yervas exquisitas y peregrinas quales vemos que en nuestro tiempo la universal madre del mundo naturaleza comiença a resucitar de los abismos de su tesoro, o que nunca las uvo o que, sepultadas en la ignorancia de los hombres, tornan a nuestra luz.*[1051]

[1049] *Ibidem*…, p. 230.

[1050] *Ibid*. A pesar del carácter literario de la obra y de tratar de materia médica o de salud, resulta evidente la intención publicitadora sobre el lugar, por lo que consideramos fiables tales datos en tanto que permiten o potencian esa intención.

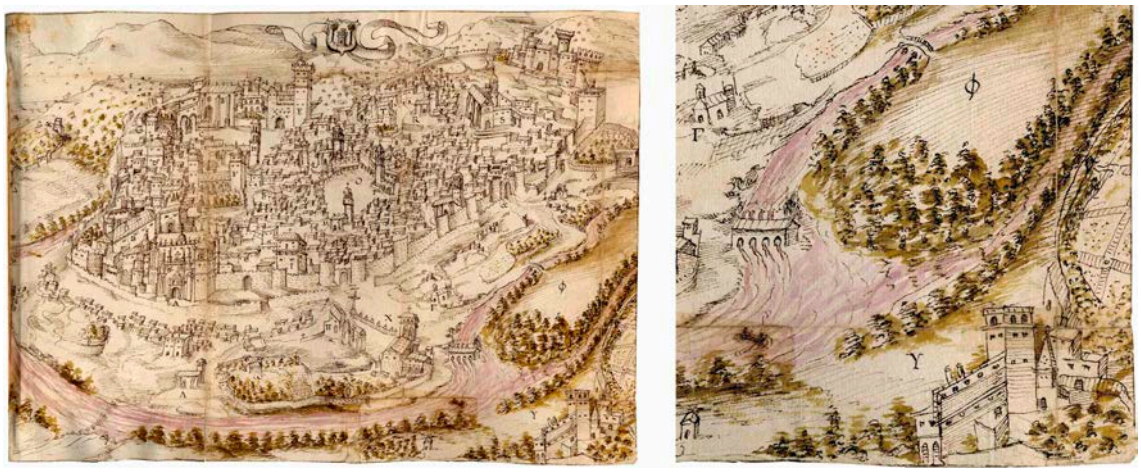
[1051] *Ibid*. En este punto se ofrece la duda de si el jardín de simples no fuera idea del arcediano, sino anhelo o propuesta del médico placentino, contemporáneo de su célebre colega traductor del *Dioscórides*, el segoviano Andrés Laguna, y testigo del interés por la botánica terapéutica en la España del Renacimiento, bien estudiado desde hace años por diversos autores: *vid.*, por ejemplo, PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier, «Los jardines de simples en el Renacimiento español», en DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las IV Jornadas de Estudio, Béjar, 2003 (pp. 37 a 46), así como REY BUENO, Mar, y LÓPEZ PÉREZ, Miguel, «Jardines reales y salud: el empleo de simples y quintaesencias en la terapéutica cortesana de los Austrias», en el mismo volumen de actas (pp. 109 a 121).

En obras posteriores, como las mencionadas *Placentiae urbis…*, de 1573, y *De febris epidemicae…*, de 1574, Luis de Toro ofrece nuevos datos sobre la villa que permiten considerarla ya acabada en sus obras principales de edificios, arquitecturas de jardín, espacios ajardinados con fuentes y estatuaria de tema mitológico, terrenos de uso hortofrutícola y áreas libres con prados y arboledas. En la primera dedica un largo párrafo a la descripción de la villa sin olvidar introducir, de nuevo, el tópico de las Hespérides:

> *En la región que mira hacia el Mediodía, junto a la ribera del Jerte en cierto amenísimo y hondo valle, está situada la elegante y ciertamente espléndida casa del muy ilustre y recomendadísimo en linaje y virtudes Don Fabián, Arcediano de Plasencia y Béjar, rodeada por todas partes de árboles frutales y amenos viñedos y cuidadosamente adornada con un vergel en el cual se admira el arte del jardinero, así con tomillos o albahacas, con rosas y violetas que rivalizan entre sí, los limoneros y los árboles de la canela, con cinamomos de cidros que envidian el coral, con las verdes calabazas, los pimientos, las plantas leguminosas, los perales y ciruelos, la generosa vid con las higueras; y entretanto cómo dejaré de ocuparme de aquél bien adornado cenáculo, rodeado de belleza por obra del jardinero, que sobre la orilla del Jerte, con admirable artificio para solaz de los ojos y del espíritu, maravillosamente ha sido construido; cómo silenciarse también de las fuentes que lanzan frigidísima agua clara, entre la lasciva Venus con su hijo Cupido, provisto de aljaba, y los sátiros retozones y las desvergonzadas Ninfas, que a mí me parece, si son verdaderas estas cosas que cantan los poetas, que aquí estuvieron los huertos de las Hespérides con sus árboles auríferos, de los cuales hubiese sido guardián el insomne Draco.*[1052]

El mismo Luis de Toro ofrece también un inestimable documento gráfico sobre la villa, pues aparece representada en primer término del dibujo a pluma y aguada que ilustra su *Placentiae urbis…* (ángulo inferior derecho, ocupando una porción importante del papel, unos 8 x 10 cm respecto de los 29 x 40 cm totales, e identificación en la leyenda con la letra Y: «*D. Fabiani Domus*»). Se trata de una representación de carácter topográfico al modo de las conocidas «vistas de ojos» de ciudades españolas realizadas por Anton Van Den Wyngaerde pocos años antes, aunque de inferior calidad, y no es seguro que fuese trazada por el médico placentino, aunque sí por voluntad suya (figs. 748-749).

[1052] *Placentiae urbis…*, p. 51 para la traducción del fragmento (el texto latino original en pp. 56 a 58). Además de la traducción de Sayáns Castaños, hay otra con ligeras variantes publicada por un canónigo de la sede placentina: SENDÍN BLÁZQUEZ, José, *Plasencia. Historia. Guía. Leyenda*, Bilbao, 1996, p. 223.



Figs. 748 y 749. Plasencia. Vista de la ciudad desde el sur, dibujo de ca. 1573 agregado al manuscrito de Luis de Toro; la representación de la villa del arcediano en el ángulo inferior izquierdo, y ampliado en el detalle de la derecha (Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, manuscrito 2260).

Sea quien sea el autor, su impericia se aprecia menos en las partes lejanas al limitarse a representar el alzado sur de los diferentes edificios de la urbe, pero la proximidad de la villa del arcediano requería el dominio de la perspectiva y es en esa parte donde se produce mayor cúmulo de errores, hasta el punto de que dificultan la comprensión del edificio y su inserción en el entorno, pues el dibujante se sirve de una perspectiva caballera intuitiva para las fachadas visibles a la vez que representa las cubiertas en verdadera magnitud (provocando conexiones imposibles) y es probable que incluya elementos ocultos, pero muy característicos (como parte de la galería de arcos de la fachada principal en uno de los laterales), entre otras alteraciones gráficas derivadas, sin duda, del conflicto entre lo que el autor conocía y lo que era posible divisar desde su punto de observación, situado en un cerro anterior a la Sierra de Santa Bárbara, a unos 360 m de altitud (casi 40 de desnivel sobre la orilla del Jerte) y a 300 m de la villa.

Una vez advertidas las alteraciones, es posible reconocer las diversas partes constitutivas del conjunto: una casa-palacio situada en paralelo al río, desarrollada en planta rectangular de proporciones alargadas, elevada en tres niveles (el último de menor altura, abuhardillado y definido por una cornisa), con torre-mirador en su esquina noreste, cierta regularidad en los vanos, presencia de pórtico en una de las fachadas cortas (lo que contradicen los restos conservados) y un cuerpo saliente, de menor altura y longitud, adosado a su fachada meridional. La casa se rodeaba en esa parte de un espacio arbolado (¿frutales?) y, algo más lejos, de un prado surcado por caminos que se cruzan ortogonalmente, de aspecto pavimentado; entre medias, junto a otros edificios auxiliares, se hallaba un extraño templete (¿el cenador mencionado por De Toro?) dispuesto en dos cuerpos prismáticos escalonados, con acceso por una

gradería y remate en cubierta piramidal muy acusada, semejante a la torrecilla del Ayuntamiento de Plasencia, obra renacentista.

Acerca de los componentes de este jardín y, sobre todo, de su iconografía, disponemos de otro testimonio coetáneo en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba, también de 1573-1574, en algunos aspectos más detallado que la obra de Luis de Toro. Después de referirse al espacio de recreo de la cercana Isla, el *pelegrino* aseguraba:

> *… la gosa mas que nadi Don Favian de Monroyo que es un cavallero de muchas partes el qual tiene una güerta y casa a la orilla, cosa de ver, con una barca para pasar*[1053]

Tuvo tiempo y oportunidad para pasear por la villa, pues «la qual casa nuestro pelegrino vio muy despasio por medio de una señora que con benignidad correspondio con su deseo», lo que le permite ofrecer una descripción más detallada:

> *En entrando hallo un senador muy bien aderesado con azulejos y un poco mas adelante una dama o ninpha en carnes muy hermosa que estando de rodillas por todas partes echava agua y mas adelante avia una dama echa un respice finem la qual tenia una serpiente y un Cupido una bivora que todas tres avian ynstado el fin*

Después de improvisar unos versos inspirados por aquellas estatuas[1054], prosiguió su visita hasta la llegada del dueño del lugar:

> *Y disimuladamente acabo de ver el jardin y allo un sirculo ladrillado de azulejos de Talavera y una reyna que de rodillas por muchas partes esparse agua y una glorieta que tiene, es bien de arsediano, que cae sobre el rio con mucha frescura y demas desto tiene mucha jardineria la qual viendo llego el señor della que [a]carisio a nuestro pelegrino el qual con su conpañero se bolbieron a enbarcar para bolver a la ciudad*...

La postura agachada de esta «reina [...] de rodillas» y sus juegos de agua recuerdan a la «ninfa en carnes [...] estando de rodillas» anterior, y lo mismo sucede con la referencia al cenador sobre el río (aquí «glorieta»), por lo que cabe sospechar de una reiteración involuntaria por parte del autor, que probablemente redactó el texto algún tiempo después de la visita. En todo caso, las referencias iconográficas recogidas

---

[1053] VILLALBA Y ESTAÑA, *El pelegrino curioso…*, fols. 209v-210r en el manuscrito original (todas las citas van referidas al manuscrito, pp. 254-255 en la edición de Gayangos). El gusto de Villalba por los jardines es muy evidente en su pasaje sobre Plasencia, en el que dedica unas pocas líneas a la descripción de su catedral y más de una página a la quinta suburbana del Arcediano.

[1054] Así los versos: *"Ninfa que habéis fenecido, / pues tenéis esa serpiente, / y bivora, y á Cupido, / dezi cuál os ha mordido / más áspera y duramente. / Que, según vuestra hermosura / es grande y vuestro valor, / no se atreviera ventura / á llevar tanta cordura / si no fuera por Amor."*

por Luis de Toro y Bartolomé de Villalba son nítidas: Venus y Cupido, sátiros y ninfas mencionados por el médico humanista y, al menos, un ejemplo de Afrodita o Venus púdica «agachada» más una ninfa con Cupido mordida por serpientes, grupo interpretado por Villalba bajo la idea del *respice finem*.



Figs. 750, 751 y 752. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Izquierda: Venus púdica procedente de la Villa Adriana de Tivoli (imagen tomada de https://www.reddit.com/). Centro: Venus púdica hallada en Córdoba, siglo II d. C. (imagen tomada de https://www.artencordoba.com/). Derecha: dibujo atribuido a Giacomo Francia, *ca.* 1520-1557, sobre el tema del *respice finem* y el suicidio de Cleopatra (Princeton University Art Museum, imagen tomada de su sitio web oficial).

El primer tema es una variante del tipo de Venus creado por el escultor del período helenístico Doidalsas de Bitinia, antecedente de la copia que se encontraba en la Villa Adriana de Tivoli (hoy en el Museo Nacional Romano del Palazzo Massimo alle Terme, fig. 750)[1055]; la figura tiburtina muestra a la diosa agachada, a punto de tomar un baño y sorprendida por el observador, lo que provoca un movimiento de torsión y el gesto de cubrirse el pubis y el pecho con sus brazos, como se aprecia en otras copias antiguas conservadas, como la del Museo arqueológico y Etnológico de Córdoba (fig. 751)[1056]. No contamos con información suficiente para discernir si el ejemplar placentino era obra romana (en cuyo caso habría que destacar la intención anticuaria del arcediano, coincidente con la de miembros de su círculo de amistades, como Luis de Ávila y Zúñiga, el creador del pensil arqueológico en el palacio de Mirabel) o bien se trataba de una copia o interpretación renacentista, dada la fortuna que tuvo el tema con su difusión a través de grabados como los de Marcantonio

[1055] En la misma Villa Adriana se exhumó una segunda Venus púdica, acompañada por Cupido, durante las excavaciones de 1920.

[1056] Fue hallada en una calle de la capital cordobesa en 1993, considerada la única escultura de tal iconografía en la Península Ibérica.

Raimondi, elaborados en torno a 1510-1517, con más certeza a partir de la contemplación de la escultura de Ariadna dormida en la que se inspira, expuesta por voluntad del papa Julio II en los jardines del Belvedere Vaticano en 1512.

El segundo tema recuerda inevitablemente al episodio de la muerte de Cleopatra por la mordedura del áspid, identificado por el *pelegrino* de Villalba como *respice finem*, cuyo significado sería «mira hacia el final» o «piensa en el fin», con diversas interpretaciones posibles, incluido el tema recurrente de la *vanitas* (fig. 752). Sin embargo, de acuerdo con lo publicado por Elvira Barba[1057], la iconografía de Cleopatra ha provocado confusiones históricas desde el Renacimiento, en ocasiones con la figura de Ariadna dormida (a partir de la Ariadna del Belvedere, debido a su brazalete en forma de serpiente, y también por la difusión del grabado de Raimondi), con la de una ninfa en idéntica actitud (como parece suceder en el caso placentino) o incluso con la muerte accidental de Eurídice, mordida por una víbora. Por otra parte, la presencia de Cupido (según las referencias coincidentes de Villalba y De Toro) permitiría reconocer el personaje femenino como Venus, aunque no consta ningún episodio de su ciclo mitológico en el que intervengan los ofidios, e igualmente cabría identificar el grupo escultórico como Hera / Juno[1058] y Heracles / Hércules niño matando a las dos serpientes, enviadas por la diosa para asesinarlo. Estas serían las posibilidades de interpretación en el caso de que las figuras formasen parte de un grupo coherente con la literalidad del mito, pero también podría darse el caso contrario: que fueran piezas de diverso origen y se hubieran agrupado indiscriminadamente. La desaparición de las esculturas y la parquedad de las descripciones no permiten por ahora más que estas hipótesis y, como en el caso anterior, tampoco es posible determinar si se trataba de verdaderas antigüedades o de piezas contemporáneas.

En la villa del arcediano se reconocen otros lugares comunes de la cultura de su tiempo, además de la presencia de la iconografía clásica. El parangón con el Jardín de las Hespérides lo reitera De Toro en *De febris epidemicae…* en el mismo año en que lo visitó Villalba, pero en uno de sus pasajes ofrece un marcado perfil humanista de su círculo de amistades, constituido por el mencionado Luis de Ávila y Zúñiga, marqués de Mirabel (al que considera su protector y mecenas), el propio Fabián de Monroy y Carvajal y varios colegas doctores, entre otros personajes de la élite placentina.

[1057] ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, «Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado», en *Anales de Historia del Arte*, nº 20, Madrid, 2010, pp. 9 a 28.

[1058] Recordemos que tanto Hera como Heracles estaban relacionados con el mito del Jardín de las Hespérides, ninfas custodias de aquel vergel del occidente antiguo que reiteradamente invocaba Luis de Toro en sus obras (la diosa era la propietaria del jardín, regalo de Gea por su matrimonio con Zeus, y el héroe robó las manzanas doradas que allí se producían, penúltimo de sus trabajos).

Situados en la villa del arcediano, en plena discusión peripatética, el marqués interrumpe:

> *Dejemos, os lo ruego, ahora estas cosas para otra ocasión, y por estos mismos apartados lugares y amenísimos senderos de hierbas y maravillas de jardinería recreemos los ojos y los ánimos; y admiremos, ante todo, este verde lugar, asiento del jardín, por el que tan de buena gana soy conducido, que me parece (si son verdaderas las cosas que de esto cuentan los poetas) que aquí ha debido estar el jardín de las Hespérides con sus auríferos árboles, de los que era custodio el vigilante Dragón.*[1059]

Tras la momentánea ausencia del marqués y del arcediano, los tres médicos se reúnen junto al cenador (¿realmente «abovedado» en obra de fábrica o sólo de forma aparente con estructura ligera de enramada?) en lo que parece otra ocasión para la diatriba dialéctica como la que desarrollaba el autor en su obra de 1569 y, de paso, para ofrecer un paseo imaginario por las diferentes partes de la villa:

> *Tras un breve tiempo en que nos hubimos solazado entre aquel plantío de frutales y aquellas viñas y prados, admirando las fuentes y bañando las manos en su frescura, tú mismo, con Fabián, para tratar de no sé qué gravísimos asuntos en cierto ameno lugar, te retiraste. Nuestro Quirós, el Licenciado Núñez y yo, en aquel cenador abovedado y vestido de florida enredadera que sobre el Jerte con admirable artificio está construido, quisimos refugiarnos…*[1060]

El siguiente testimonio data de apenas cinco años después, recogido en el testamento del arcediano con fecha 4 de marzo de 1578 (tres días antes de su muerte en aquella casa), pero justamente marca el final de la villa como espacio de placer ante el nuevo uso al que su propietario la destinaba: un colegio universitario para estudiantes de leyes y teología, con escasos recursos y mayores de veinte años, que llevaría su propio nombre en el de los mártires titulares (San Fabián y San Sebastián), según consta en el documento:

> *Yten, quiero y es mi voluntad, que en esta casa que al presente vivo con todas las viñas y jardines que ella tiene, se haga un colegio donde estudiantes pobres se recojan a pasar las ciencias que en las universidades hubieren oído, de los cuales, las dos tercias partes sean juristas y la otra tercia parte teólogos…*[1061]

[1059] DE TORO, *De febris epidemicae…*, p. 20 (traducción del latín de la edición de Enrique Fernández Sanz).

[1060] *Ibidem*, p. 21.

[1061] ARCHIVO HISTÓRICO CATEDRALICIO DE PLASENCIA (AHCP), Leg. 80, ext. 15, sp. *Testamento de D. Fabián de Monroy y Carvajal*, Plasencia, 4 de marzo de 1578.

También quedaba como manda testamentaria la edificación, en el colegio, de una capilla para su enterramiento y de una iglesia, quizá por no haberla construido el arcediano para su propio uso en vida, o bien por ser necesario un edificio más capaz.

La nueva institución colegial quedaría bajo la tutela y administración del Cabildo catedralicio al que pertenecía el arcediano. Dentro del siglo XVI, en las *Constituciones* que regirían la convivencia colegial desde 1585, tan sólo se hace referencia a los jardines y huertas como espacios vedados a los estudiantes, salvo actividad colectiva de recreo (disposición nº 60):

> *… prohibimos que ningun colegial no acompañado ni de licencia del Rector, pueda con habito ni sin el, salir a las viñas y heredades que estan junto al dicho colegio si no fuere que todos los colegiales juntos y en nombre del colegio salgan a recrearse*[1062]

Esta cautela podría relacionarse con la tentadora iconografía pagana de los jardines, Venus, sátiros y ninfas que pudieran distraer a los estudiantes de sus severas obligaciones escolares. De ser así, todavía se encontrarían allí las esculturas y podrían haberse conservado durante algún tiempo, sin más rastro documental en que poder verificarlo.

La vida del colegio en los siglos siguientes quedó registrada en su propia documentación, depositada desde 1821 en el Seminario Diocesano de Plasencia, pero las noticias sobre los jardines y el edificio son muy escasas, algo más explícitas desde mediados del siglo XVIII, cuando se propusieron nuevos usos industriales o de beneficencia. De acuerdo con Fernández Millán, en 1750 se promovió una iniciativa manufacturera dependiente de la Real Compañía de Comercio y Fábricas de Extremadura para crear en la ciudad una fábrica de tejidos de seda, similar a la que ya funcionaba en Zarza la Mayor (Cáceres), que los promotores sugerían instalar en el Colegio del Río; a pesar de la negativa inicial del Cabildo, en 1751 era inminente la dotación de la fábrica con 250 telares y dos tornos, y además se impulsaba la cría de gusanos de seda y de su principal alimento, la hoja de morera, por lo que también se promovía el cultivo de esta especie en los terrenos de huerta del colegio y en otras tierras placentinas (así, los «plantíos de moraledas» documentados en el Catastro de Ensenada –1753– habría que ponerlos en relación con esa iniciativa), si bien la empresa

[1062] AHCP, Leg. 80, ext. 16, *Constituciones, reglas y estatutos de los colegiales*, Plasencia, 1585 (estudiado por PÁRRAGA SÁNCHEZ, «El colegio de San Fabián…»).

terminó en fracaso. Una nueva iniciativa industrial se reprodujo en 1791, esta vez para transformar el edificio en fábrica textil, pero tampoco prosperó[1063].

Entre medias, en 1765, el nuevo obispo de Plasencia y futuro cardenal Lorenzana trasladaba al Cabildo una propuesta del rey Carlos III –a través del marqués de Grimaldi– para reconvertir en casa de recogimiento de vagos y pedigüeños las instalaciones del Colegio, ya sin alumnos ni medios económicos para sustentarse; la propuesta no se llegó a realizar, pero la mala situación persistía en 1771. En estos mismos años o poco antes se ha fechado un plano de Plasencia[1064] en el que se representa el edificio principal del Colegio en perspectiva egipcia, ya sin la torre-mirador, y una barca que atraviesa el Jerte por aquella parte (fig. 753), tal como se documentaba en los testimonios del médico Luis de Toro y el *pelegrino* de Villalba.



Figs. 753 y 754. Villa del arcediano Fabián de Monroy. Representación del Colegio del Río en el anónimo Plano de Plasencia de *ca.* 1700-1720, señalado con el número 33, y en el Plano de Plasencia de Francisco Iznardo, de 1839, con la casa rodeada de jardines y huertas (ambos planos proceden del ACEGCGE).

El estado de calamidad se agravó durante la Guerra de la Independencia, pues las tropas francesas del mariscal Soult permanecieron muchos meses en Plasencia entre 1809 y 1811, invadiendo con frecuencia la ciudad intramuros, y sin duda saqueando el

[1063] *Vid.* MELÓN JIMÉNEZ, Miguel Ángel, «Un capítulo singular de la historia extremeña: la Real Compañía de Comercio y Fábricas de Extremadura (1746-1756)», en *Revista de Estudios Extremeños*, nº 43, nº 2, Badajoz, 1987 (pp. 511-512), y FERNÁNDEZ MILLÁN, Isidoro, «Notas sobre el reformismo ilustrado en Plasencia», en *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 7, Salamanca, 1989 (pp. 601 a 614). Dentro de la misma parcela, a poco más de 30 m, se construyeron las dos naves de Industrias Laneras Españolas, destinadas a lavadero de lanas, con su correspondiente chimenea de ladrillo para la caldera de vapor que se instaló en los años 40 del siglo XX, sustituida después por una turbina.

[1064] Andrés Ordax, en *op. cit.* (1987), p. 58, lo ha fechado en 1750 y en su ficha catalográfica consta 1700-1720, aunque la caligrafía parece del siglo XIX. El plano se encuentra en el ARCHIVO CARTOGRÁFICO Y DE ESTUDIOS GEOGRÁFICOS DEL CENTRO GEOGRÁFICO DEL EJÉRCITO (ACEGCGE), nº 81, *Plasencia (Cáceres)*, autor anónimo, escala indeterminada, Plasencia, *ca.* 1700-1720.

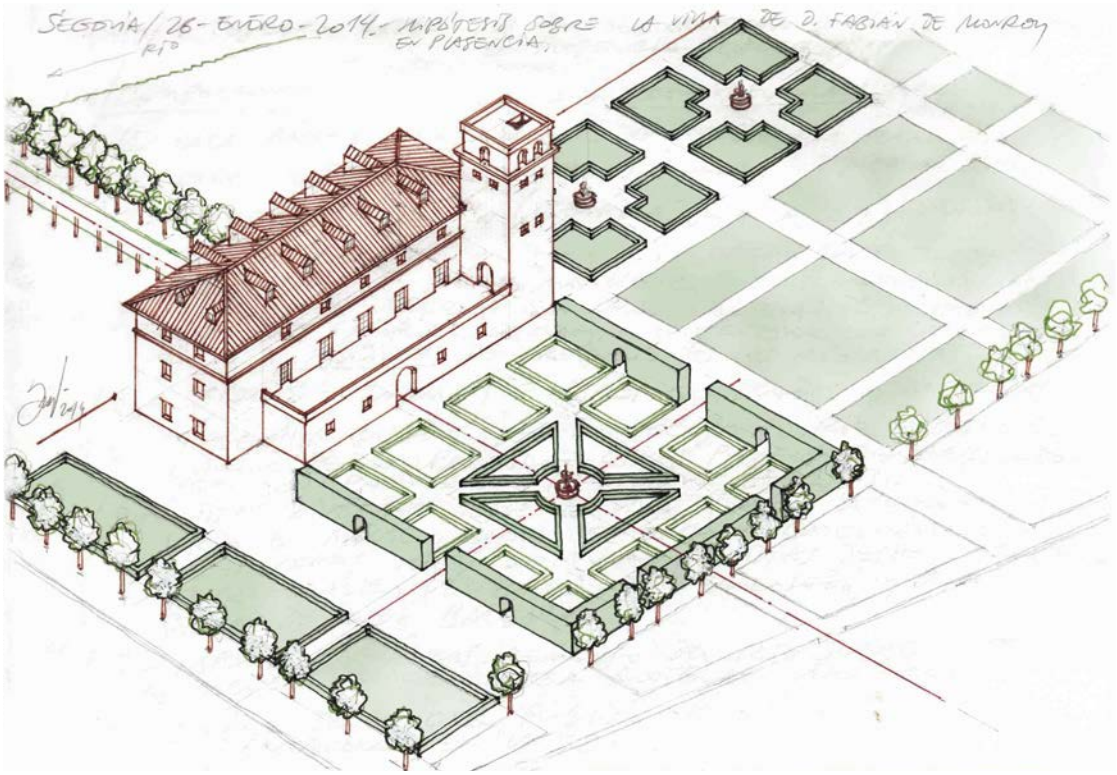
territorio extramuros en el que se encontraba la antigua villa del arcediano: si trataron sus huertas, edificaciones y esculturas como las del cercano jardín de Abadía (según testimonio de Richard Ford publicado algunos años después), se habría consumado la devastación y el expolio, casi punto final para aquella residencia suburbana. Por entonces, el patrimonio bibliográfico y documental del Colegio fue cedido a los Estudios Generales de San Vicente Ferrer y posteriormente, en 1821, al Seminario Diocesano, donde permanecen[1065]. En cuanto a bienes inmuebles y raíces, lo que pudiera haberse conservado de la villa y el Colegio se reconvirtió en lazareto en las primeras décadas del siglo XIX[1066] y sufrió nuevos expolios en 1822, provocados por una de las primeras desamortizaciones.

Sin embargo, la planimetría de estos mismos años ofrece una visión contradictoria de tal despojo, salvo que represente un estado de reciente recuperación del edificio y sus jardines o una restitución gráfica basada en los restos conservados. Así, en el plano de Francisco Iznardo, fechado en 1839 (fragmento del plano en fig. 754)[1067], se aprecia un jardín de cuadros con trazado geométrico muy distinto de lo que cabría esperar en la cuarta década del siglo XIX, cuando triunfaban en toda Europa los diseños pintorescos y paisajistas a base de paseos curvos salpicados de árboles sin orden aparente. Lo que muestra el plano de Iznardo y otros posteriores es exactamente lo contrario, una composición rigurosa y ordenada axialmente con arreglo al edificio, en torno a un gran cuadro central atravesado por paseos diagonales y rodeado de otros menores, rectangulares, ajustados a las dimensiones y calles del principal, con otros cuadros más distantes en la parte noreste: es decir, un diseño compatible con el jardín de cuadros del siglo XVI, del que podrían haberse conservado suficientes restos como para mover a su restauración física a cargo de su nuevo propietario o, más probablemente, para inspirar la restitución gráfica del autor del plano, aun con ciertos errores. A partir de esta premisa y por analogía con otros diseños de la época ofrecemos nuestra propia restitución hipotética del conjunto en fig. 755.

1065 *Vid.* GARCÍA RODRÍGUEZ, Rocío, «El Arte y la Historia en los centros educativos placentinos entre 1750 y 1900», en AA. VV., *XLVI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2017, pp. 281 a 284 (disponible en https://drive.google.com/file/d/1CyflKyh8v16GOWuVwSmDf6ged0cTTzCO/view, consultado en 17 de noviembre de 2019).

1066 *Vid.* CLEMENTE FUENTES, Luisa, «Notas acerca de la lucha contra la enfermedad en el entorno placentino decimonónico», en AA. VV., *Memoria histórica de Plasencia y comarcas*, Plasencia, 2014, p. 67.

1067 IZNARDO, Francisco de, *Plano á ojo y al paso de la ciudad de Plasencia y de sus alrededores hasta el alcance del fusil. Año de 1839*, escala gráfica en varas castellanas y numérica de 1: 3600, Plasencia, 1839, disponible en el ACEGCGE, Ar. G bis-T1-C. 4-82.



Figs. 755. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Recreación hipotética a partir del plano de Iznardo y otras fuentes, con dudas sobre la terraza entre la casa y el jardín (axonometría de elaboración propia, 2014).

Testimonios decimonónicos posteriores ratifican el estado de abandono del lugar entre diez y quince años después. En el *Diccionario* de Madoz, basado en datos anteriores a 1849, se explica sucintamente la historia del Colegio y se asegura que «En el día se halla tan abandonado, que habiendose desplomado parte de el está amenazando ruina lo demas»[1068]; también en el plano de Coello, de 1854, aparece rotulado como «Colegio del Rio o de S. Fabian, abandonado»[1069], una situación finalmente irreversible que se mantiene a día de hoy en grado máximo de deterioro, pero todavía con partes reconocibles de la estructura arquitectónica del edificio, en particular un tramo de sus vistosas galerías orientadas hacia el río y la ciudad. La secuencia de este último proceso de deterioro se puede seguir en las pocas fotografías antiguas conservadas y en la fotogrametría aérea, disponible desde 1943.

[1068] MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, t. XIII, Madrid, 1849, voz Plasencia, pp. 79 a 81.

[1069] COELLO DE PORTUGAL, Francisco, *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar. Cuarta hoja de suplemento León y Estremadura*, Plano de Plasencia, escala 1: 20.000, Madrid, 1854. Catorce años después su propietario era Agustín Cano, según consta en la *Gaceta de Madrid*, nº 275, del 1 de octubre de 1868, p. 10, con datos de cobro de la Contaduría General de la Deuda Pública correspondientes al mes de septiembre de ese año.

Las noticias más recientes –marzo de 2019– vienen precedidas de un mayor interés ciudadano y apuntan hacia una posible recuperación del lugar por iniciativa del Ayuntamiento de Plasencia, que ha propuesto su adquisición pública mediante permuta de terrenos, ya aceptada por sus propietarios[1070]. En el PGOU municipal vigente, aprobado en 2015, se incluían los restos de la villa dentro del *Catálogo*[1071] como edificio singular en ruina, y se preveía la protección parcial para los muros existentes, las intervenciones de rehabilitación y puesta en valor. En sus inmediaciones se han realizado mejoras de jardinería pública que han transformado áreas agrícolas degradadas en un nuevo paisaje fluvial y de recreo (Parque del Cachón), conectado a una vía exterior de circunvalación y a otras interiores de carácter peatonal. Así, el Colegio del Río ha cobrado nuevo valor entre los placentinos y parece próxima la ocasión para integrar sus restos en ese cinturón verde suburbano. Esperemos que la consolidación de tales restos venga precedida de adecuados estudios históricos y arqueológicos no sólo en la parte edificada, sino también en su entorno de huertas y jardines, de modo que puedan exhumarse los desconocidos vestigios de uno de los mejores ejemplos de villa suburbana de recreo de los que se tiene noticia en España.

Análisis compositivo del conjunto y conclusiones

Como ya hemos señalado, la villa se localiza en una ribera fluvial con vistas hacia la urbe y en posición inferior respecto del cerro amurallado, es decir, a la inversa de lo recomendado por Alberti, pero cumpliendo otras condiciones propuestas por el tratadista, como la visibilidad del paisaje urbano, fortalezas, etc.; disponía de un edificio principal con torre-mirador esquinada y de galería en dos alturas que se rodeaba de jardines, huertas, viñas y prados; el conjunto se encontraba muy cerca de un amplio espacio arbolado de recreo –la Isla– que, a pesar de su carácter público, serviría de complemento a modo de parque o bosque para determinadas diversiones a pie o a caballo.

[1070] *Vid.* las noticias https://www.hoy.es/plasencia/ayuntamiento-estudia-compra-20190218001458-ntvo.html y https://www.hoy.es/plasencia/propiedad-colegio-acepta-20190323003215-ntvo.html. El interés por los venerables restos de la villa se demuestra en diversas referencias en blogs y sitios web locales: valgan como ejemplo los de *Plasencia histórica*, en http://plasenciahistorica.blogspot.com/2010/05/colegio-del-rio-o-de-don-fabian-de.html, entrada del 17 de mayo de 2010, y *La Voz de Plasencia*, a cargo de José Antonio Pajuelo Jiménez y Pedro Luna Reina, en https://lavozdeplasencia.blogspot.com/2019/03/el-colegio-del-rio.html, entrada del 11 de marzo de 2019 (todas las referencias consultadas en 17 de noviembre de 2019).

[1071] AA. VV. (RUEDA Y VEGA ASOCIADOS), *Plasencia. Plan General Municipal (t. 4). Catálogo y normativa de protección del patrimonio histórico-artístico y arqueológico*, ficha nº 10, Plasencia, abril de 2015.

De la casa de recreo apenas se conservan los muros perimetrales en planta baja y un fragmento del ala norte, con parte de sus tres alturas originales y dos tramos de la galería de arcos de medio punto, que apoyan sobre pilares cajeados en vez de columnas, cerrados por un pretil macizo en la planta superior (figs. 756 a 759).



Fig. 756. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Restos conservados (imagen tomada de http://parragasanchezalfonso.blogspot.com/2016/10/curiosidades-sobre-el-colegio-del-rio.html).





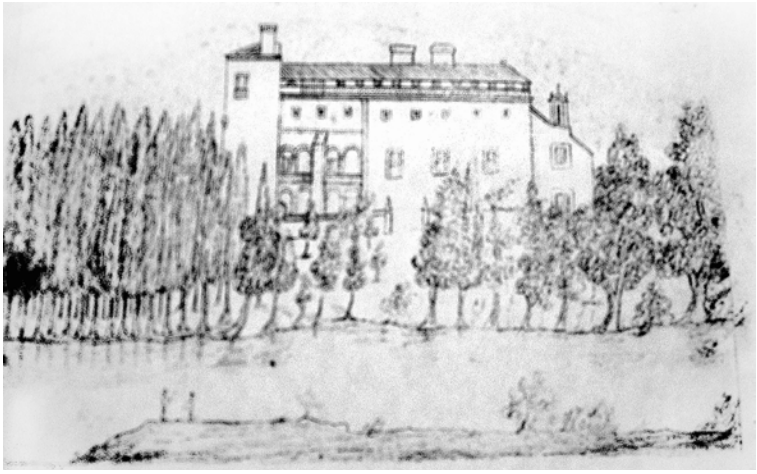


Figs. 757, 758 y 759. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Restos conservados, en avanzado estado de ruina (fotos de José Muñoz Domínguez, 2024, excepto la central, tomada de https://www.extremaduramisteriosa.com/, 2017).

Estos rasgos de estilo conectan la villa del arcediano con la galería en torno al pensil de Mirabel, realizado por iniciativa de su amigo Luis de Ávila y Zúñiga antes de 1573 y con el mismo tipo de soportes cajeados, pero el proyecto podría deberse a alguno de los maestros que trabajaron en la catedral placentina desde mediados de la quinta o sexta décadas anteriores; en tal caso, la autoría podría proponerse para Rodrigo Gil de Hontañón (en cuyo haber se cuentan otras dos casas de recreo porticadas: las de Mota del Marqués y Terrones), pues a pesar de las semejanzas del palacete del arcediano con obras de la órbita de Alonso de Covarrubias (como la de

Cadalso), el período del maestro de Torrijos al frente de la catedral placentina fue breve y muy anterior (entre 1537 y 1538)[1072].

A pesar del estado de ruina generalizado, los restos conservados permiten deducir las dimensiones superficiales del edificio (de unos 156 x 56 pies castellanos sin incluir la torre, o bien 43,40 x 14 m) y, por repetición del módulo de los arcos a lo largo de la fachada (de once intercolumnios), obtener el alzado completo hacia el río, considerado como principal. En este punto conviene mostrar la versión anónima publicada por Párraga Sánchez (fig. 760), sin datos sobre su fecha y procedencia, y que descartamos como fidedigna, pues probablemente se trate de una representación o interpretación tardía basada en un estado no muy diferente del actual[1073].



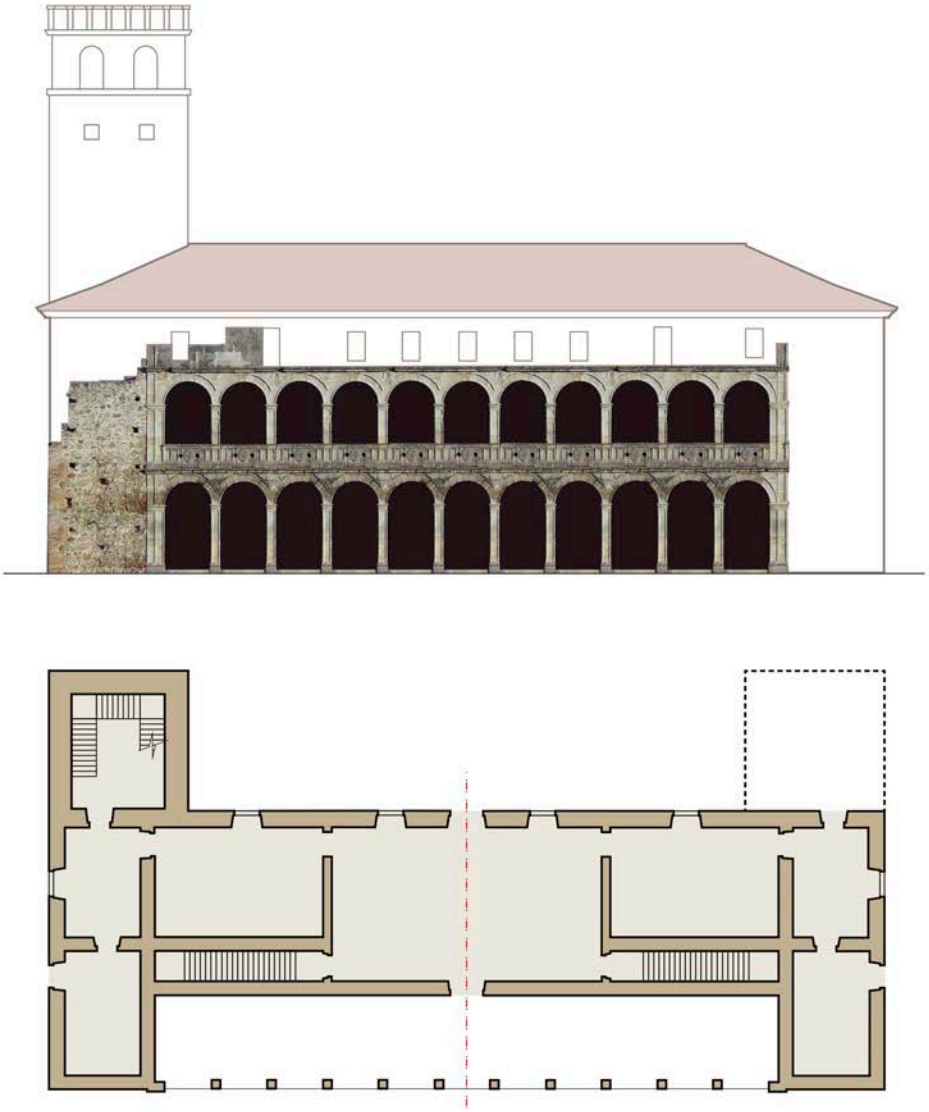
Figs. 760. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Dibujo publicado por Párraga Sánchez, sin indicación de autor ni fecha (tomado de Párraga Sánchez, 2010).

En planta, la composición ofrece la característica forma de «U», abierta en este caso hacia el río, con un largo cuerpo longitudinal repartido en dos crujías paralelas (una de ellas la galería) flanqueado por dos crujías macizas laterales; este esquema se completaba con una torre prismática de planta cuadrada y cuatro alturas, cuyo remate superior permitía amplias vistas sobre el paisaje (la disposición esquinada de la torre sugiere otra simétrica en la esquina opuesta, nunca construida, que generaría una planta en «H» similar a la de las casas de Diego Colón en Santo Domingo y Cadalso de

[1072] *Vid.* LÓPEZ MARTÍN, *Paisaje urbano de Plasencia...*, pp. 299 a 311. La etapa de Rodrigo Gil en la dirección de obra de la catedral se documenta durante más de treinta años entre 1544 y 1577, fecha de su muerte, coincidentes con el período constructivo de la villa del arcediano, que podría establecerse desde antes de 1569 hasta 1573.

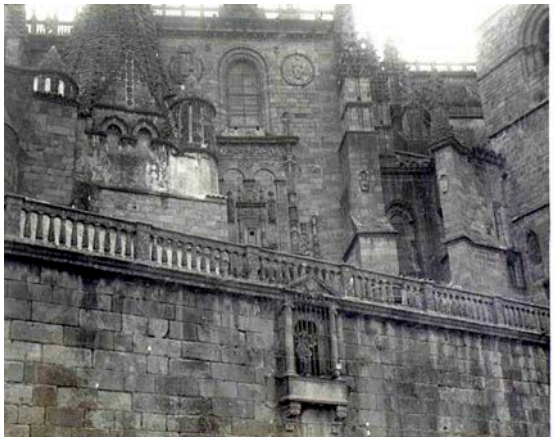
[1073] El dibujo, realizado por alguien con pocas dotes gráficas a principios del siglo XIX, podría ser la lámina citada por GARCÍA RODRÍGUEZ, «El Arte y la Historia...», p. 284, extremo que no hemos podido verificar.

los Vidrios). Sobre la fachada trasera albergamos muchas dudas, pues la planimetría conocida parece incluir una tercera crujía longitudinal que impediría la iluminación de la segunda, incluso si se trataba de una terraza, o bien corresponder a la anchura de la torre o torres mencionadas (nuestra hipótesis gráfica del edificio en fig. 761). La cubierta aparece representada a dos aguas en el plano dieciochesco, lo que se confirma en los restos conservados del hastial sur, aunque corresponde al muro interno de la crujía lateral y, por tanto, pudiera haberse construido a cuatro aguas en su estado original, siempre con varias buhardillas en los faldones mayores (fig. 759).



Figs. 745. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Hipótesis gráfica a partir de los restos conservados y otras fuentes (elaboración propia, 2019-2024).

Considerada la anchura de la torre (y de un posible volumen simétrico proyectado), el edificio se disponía en planta como un rectángulo de proporción doble o bien triple sin tener en cuenta dicha torre, en todo caso muy similar a otras casas de placer hispánicas que venimos estudiando, en posición ligeramente oblicua respecto de la orilla del río y con sus corredores orientados hacia la ciudad y no hacia el mediodía, lo que en sí mismo delata la intencionalidad de las vistas escogidas por su comitente: la urbe placentina como panorama y, dentro de ella, la sacra mole catedralicia y el palacio episcopal, conectados idealmente con la casa de placer mediante su eje principal de simetría, una relación que ya en 1569 permitiría también las vistas recíprocas desde la amplia terraza del Enlosado, al pie de la portada sur de la catedral (fig. 762). De acuerdo con López Martín[1074], esta portada se construyó entre 1538 y 1543 con probable proyecto de Diego de Siloé, pero la configuración definitiva de su espacio delantero como terraza no se documenta hasta 1569, cuando la villa del arcediano se hallaba en plena fase de construcción; el antepecho con balaustrada dataría de 1593, ejecutado a partir del diseño presentado por el nuevo arcediano de Béjar, Juan Evangelista Ruano Ripa[1075]. La superficie de esta terraza supera los 800 m² y contaba con excelentes vistas sobre la villa de Fabián de Monroy y el paisaje ribereño de Plasencia, hoy oculto por anodinos bloques de viviendas.



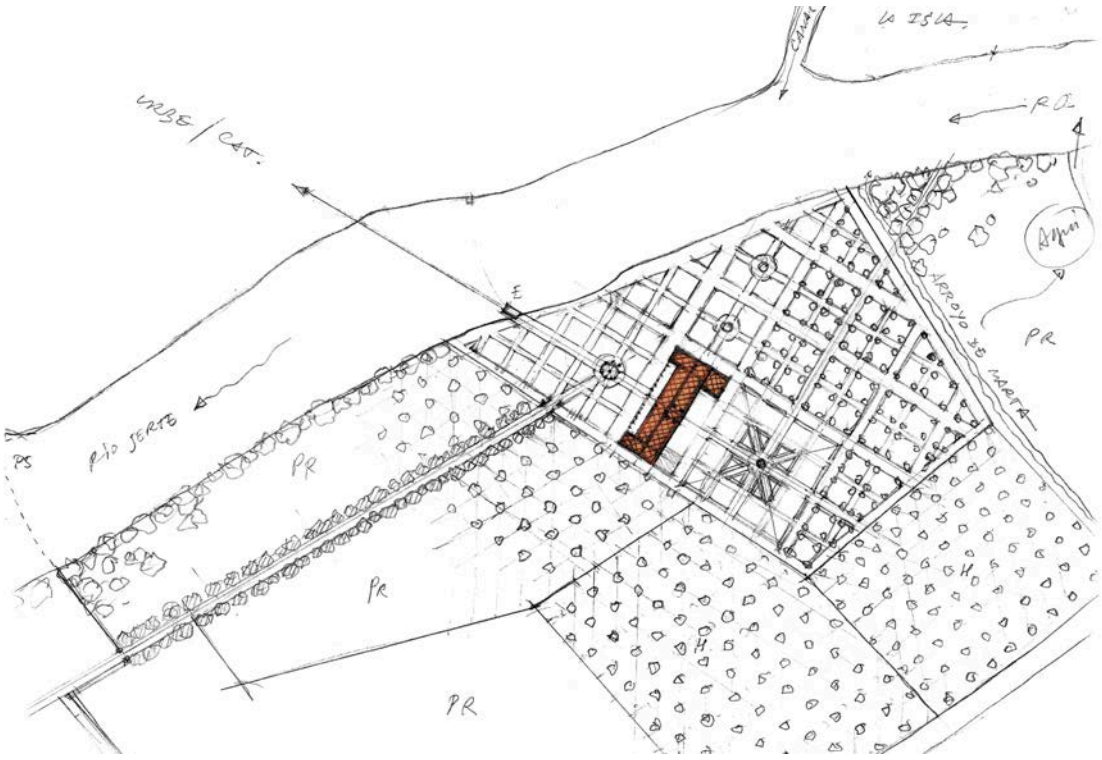


Figs. 762 y 763. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Algunos de los elementos urbanos singulares en relación visual con la villa. Izquierda, terraza-mirador del Enlosado junto a la catedral placentina (fotografía de José Ramón Mélida, *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*, 1924, tomada ca. 1914-1916). Derecha: palacio de Mirabel en el alto de la Mota de Plasencia (fotografía de Jean Laurent, ca. 1860-1886, Archivo Ruiz Vernacci, VN-01177, Fototeca del IPCE).

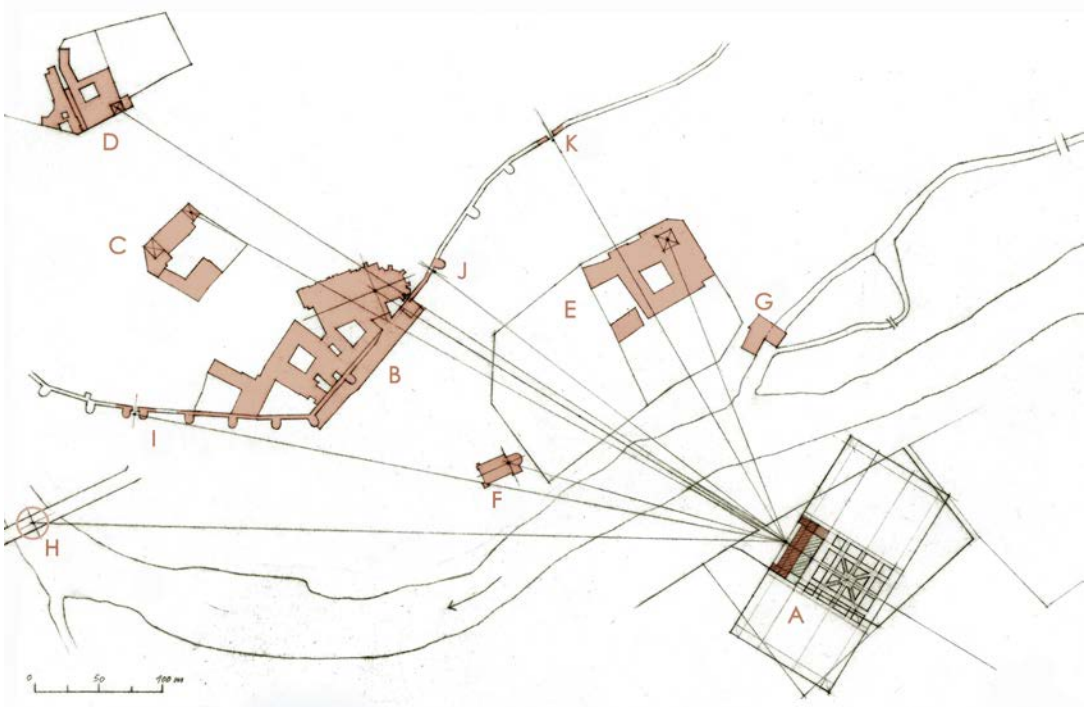
[1074] LÓPEZ MARTÍN, *Paisaje urbano de Plasencia...*, pp. 77 a 82. Las vistas serían similares a las del cercano postigo de Santa María, según se aprecia en la fotografía publicada por DÍAZ CORONADO, José, *Plasencia. Guía Histórico-Artística-Turística*, Plasencia, 1949, p. 15.

[1075] LÓPEZ MARTÍN, *Paisaje urbano de Plasencia...*, p. 82.

Otros edificios singulares descollaban en el perfil de la ciudad, pero quizá no eran visibles desde la villa, en particular las casas principales del linaje Carvajal al que pertenecía el arcediano por línea materna (Casa de las dos Torres), y el Palacio de Mirabel en lo alto (fig. 763), propiedad del linaje Zúñiga cuyo titular frecuentaba la villa por amistad con su promotor; en ambos casos, la mole de la catedral ocultaría sus fachadas e incluso sus altas torres. Muy cerca, frente a la villa, se divisaba el templo parroquial de San Juan Bautista y el conventual de San Francisco, conservados en la actualidad. En cambio, serían perfectamente visibles dos de las puertas de la muralla, las de Trujillo y Talavera (cumpliendo otro precepto albertiano) y el postigo de Santa María, inmediato a la catedral, así como el puente de Trujillo sobre el río Jerte, con el que la propiedad del arcediano tendría comunicación directa a través de un probable paseo rectilíneo y arbolado que todavía se puede reconocer en la fotogrametría aérea y en las imágenes de satélite hasta la actualidad (fig. 764). Por tanto, se cumplirían aquí las relaciones viarias y, sobre todo, visuales y simbólicas que hemos estudiado en otras villas respecto del paisaje urbano, que en este caso son preferentes, y también las vistas hacia el paisaje natural de montes y riberas por la parte opuesta, gracias a la torre-mirador en su esquina de levante (expresamos las relaciones visuales de carácter urbano en la fig. 765).



Figs. 764. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Camino rectilíneo conservado en la actualidad y probable vial de acceso desde el Puente de Trujillo (croquis de elaboración propia, 2014).



Figs. 765. Villa del arcediano Fabián de Monroy en Plasencia. Posibles relaciones visuales y simbólicas con algunos hitos urbanos en orden de importancia: A) villa de Fabián de Monroy, B) conjunto catedralicio y terraza del Enlosado, C) palacio urbano del linaje Monroy, D) palacio Zúñiga o de Mirabel, E) convento de San Francisco, F) iglesia de San Juan Bautista, G) molino de La Isla, H) puente de Trujillo, I) Puerta de Trujillo, J) Postigo de Santa María, K) Puerta de Talavera (elaboración propia, 2019).

En cuanto a la composición interna de la villa, probablemente se estructuraba a partir de un eje principal –coincidente con el de simetría del edificio– y otros dos perpendiculares a norte y sur, uno como prolongación del camino de acceso hasta el cenador junto al río y el otro en la parte trasera, determinado por el cruce con el de simetría en el centro del jardín de cuadros o principal; otros cuadros de vegetación y eras de césped o cultivos de hierbas, festoneadas por árboles frutales, ocuparían completamente la superficie disponible, ceñidas por calles generadas a partir del edificio, del área del cenador y del jardín principal; particular interés tendrían los cuadros que albergasen fuentes con esculturas, descritas por Luis de Toro y Bartolomé de Villalba y que proponemos a continuación de la casa, hacia la Isla. En torno a este núcleo más arquitectónico y elaborado, de figura trapecial, se dispondrían áreas de prado al oeste y de huertas con plantación intensiva de frutales al sur (recordemos: olivos, higueras, perales, melocotoneros, albérchigos, abridores, granados, ciruelos, zamboas, membrillos, albaricoqueros, nogales, naranjos, limoneros, viñedos y plantíos de morales), creando un entorno arbolado muy diverso, atractivo y siempre fresco que se completaría con la posible alameda de acceso y la vegetación de ribera junto al Jerte, poblada de fresnos, chopos, álamos blancos y negros (olmos o negrillos), sauces y alisos.

En conjunto, la villa del arcediano era un ejemplo muy completo y representativo de quinta de recreo suburbana por sus vínculos con el paisaje y por sus componentes (alameda de acceso, casa de placer, jardín de cuadros, huerta, viña, prados y arboleda, aunque sin parque o bosque propio, función que correspondería al paseo público de la Isla), pero también por la riqueza arquitectónica e iconográfica presente en sus jardines, con cenadores y glorietas protagonizados por Venus, sátiros y ninfas. Por sus características, entorno geográfico y período de construcción cabe relacionar esta quinta de placer con otros ejemplos coetáneos y cercanos, como el pensil arqueológico del palacio de Mirabel en Plasencia, que también contaba con su amplio jardín y huerto trasero (*ca.* 1542-1573); la quinta de La Enjarada cerca de Cáceres, propiedad de Francisco de Carvajal y Sande, tío del propietario de la villa placentina (1534-1544); el palacio rural de Pasarón de la Vera, con sus galerías y vergeles (posterior a 1531); el retiro de Carlos V en Yuste (1554-1558); los jardines y huertas con abundante escultura de Abadía (*ca.* 1546-1582); y la villa suburbana El Bosque (*ca.* 1566-1583), probablemente conocida por Fabián de Monroy en alguna de sus visitas pastorales en tanto que arcediano de Béjar y su tierra.

El valor histórico, artístico y tipológico de esta verdadera villa de recreo suburbana hace que su pérdida sea aún más lamentable y tanto más necesario su estudio documental y arqueológico, de cara a la recuperación y puesta en valor no sólo de sus restos arquitectónicos, sino también de sus espacios de recreo, y así Plasencia podrá sumar un nuevo elemento, de diferente tipología, a su valioso patrimonio renacentista. Pero hasta el momento ni siquiera se ha materializado el preacuerdo de permuta promovido por el Ayuntamiento placentino con la propiedad de las ruinas y sus terrenos, publicitado en medios de prensa en 2019, para detener el deterioro de los restos y dedicar a banal aparcamiento parte de la parcela[1076].

[1076] Así se informaba en la noticia publicada en el diario *Hoy de Extremadura* del 18 de febrero de 2019 (*vid.* https://www.hoy.es/plasencia/ayuntamiento-estudia-compra-20190218001458-ntvo.html).

3.3.8. La Serna en Aldea del Rey Niño (Ávila), ca. *1576-1603*

La propiedad se localiza al sur de la ciudad de Ávila, a unos seis kilómetros y muy cerca de Aldea del Rey Niño (hoy pedanía de la capital provincial). Se encuentra en un valle abierto y llano, el Soto de Ávila o Soto de La Serna, atravesado por el arroyo Gemiguel (también nombrado arroyo Gemional), que precede a un conjunto de cerros tapizados con denso monte de encina, parte de ellos incluidos en las 600 hectáreas que alcanza el término redondo de esta dehesa abulense. Las coordenadas geográficas del núcleo arquitectónico son: 4º 43' 8,19" W, 40º 36' 0,33" N y 1101 de altitud (localización en figs. 766-767).





Figs. 766 y 767. La Serna. Localización del núcleo edificado en imágenes satelitales recientes. Izquierda: vista de Google Earth, 2012. Derecha: ortofoto del PNOA, 2024 (el tratamiento de color es nuestro). El camino oblicuo de acceso, que parte desde la carretera, divide el término de Valdeprados (izquierda o arriba) de la dehesa de La Serna (derecha o debajo), e incluye tanto la parte llana como el monte en encinas.

Según Martínez Díez[1077], el topónimo La Serna corresponde a un despoblado de origen medieval documentado sólo desde el siglo XVI, y cuyo significado –como el de otras sernas repartidas por el territorio castellano– se refiere a un terreno de labor reservado para el señor del lugar en el que rendían servicio sus escasos pobladores[1078]. Pero serna también designa una granja o casa de campo y no sólo la propiedad agraria que los siervos labraban para su señor, un uso productivo dominante al que se agregaría el de recreo en la segunda mitad del siglo XVI y el industrial a finales del XVIII. Si este predio es el que se denominaba «Serna de Linares» en tiempos del rey Alfonso VII de Castilla, también sería la que fue donada por el monarca al cabildo

[1077] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Las comunidades de villa y tierra en la Extremadura castellana (estudio histórico-geográfico)*, Madrid, 1983, p. 600.

[1078] En rigor, se trataba de la «Prestación personal de naturaleza jurídico-privada, derivada de la entrega de la tierra a cultivadores sometidos a régimen señorial y que equivalía a un jornal de trabajo en la tierra explotada directamente por el señor», según la tercera acepción del *Diccionario del español jurídico* de la RAE (equivalente, por tanto, a *peonada* y al término más genérico de *facendera*), que en las tierras donde se prestaba acabó transformándose en topónimo.

catedralicio de Ávila y a su obispo, Don Íñigo, en 25 de septiembre de 1142, de donde proviene el topónimo «Serna del Obispo» con el que la identifican varios autores[1079]. Según Veredas Rodríguez, el término al que pertenecía la propiedad, Aldea del Rey Niño, «debe su nombre, a haber sido con 'La Serna', sitios reales escogidos para lugares de esparcimiento del niño Alfonso XI»[1080], ya en el siglo XIV. Tuvo régimen de señorío jurisdiccional (como demuestra un rollo de justicia situado en el acceso principal, junto a la carretera de Ávila, timbrado con el escudo de los Guillamas)[1081] y en las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, de 1752, consta aún como villa independiente[1082], categoría que mantenía incluso en 1849, cuando apareció referenciada en el *Diccionario* de Madoz con el nombre de «La Serna del Obispo»[1083], por entonces en propiedad de la familia Fernández-Campomanes.

El conjunto de edificaciones y estructuras de fábrica ha sido estudiado por Nieto González y Paliza Monduate[1084] dentro del tipo de casa de campo asociado a las dehesas de Castilla y León y en trabajos posteriores por Cristian Berga Celma (2013) y

[1079] MARTÍN CARRAMOLINO, Juan, *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, Madrid, 1873, p. 290.

[1080] VEREDAS RODRÍGUEZ, Antonio, *Ávila de los Caballeros. Descripción Artístico-Histórica de la capital y pueblos más interesantes de la provincia*, Ávila, 1935, p. 27. Puesto que el erudito local no documenta sus afirmaciones, podría tratarse del rey Alfonso VII, cuya minoría de edad transcurrió en Ávila y fue custodiado por sus instituciones.

[1081] Fue trasladado hasta la puerta de acceso a finales de los años cuarenta del siglo XX, aunque no quedaría muy lejos su emplazamiento original.

[1082] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), *Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada, La Villa de La Serna, Provincia de Avila*, 8 de marzo de 1752. Esta extraña situación jurídica llamó la atención del intendente del catastro, Alberto Suelves y Claramunt, según explica CAMARERO BULLÓN, Concepción, «Vasallos y pueblos castellanos ante una averiguación más allá de lo fiscal: el Catastro de Ensenada, 1749-1756», en DURÁN BOO, Ignacio, y CAMARERO BULLÓN, Concepción (coords.), *El Catastro de Ensenada. Magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos*, Madrid, 2002 (p. 198). En este caso, el término villa no se refiere a la tipología arquitectónica del mismo nombre, sino a la categoría de población inferior a la de ciudad y superior a la de aldea, a pesar del evidente carácter rural del despoblado.

[1083] MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849, voces «Aldea del Rey Niño» y «La Serna del Obispo». MARTÍNEZ DÍEZ, *Las comunidades...*, p. 600, distingue La Serna de otro despoblado en el término de Bernuy Salinero llamado Sernilla del Obispo, a unos 11 km en línea recta del lugar que aquí estudiamos, hecho que en su día pudo inducir a error durante la redacción del *Diccionario*.

[1084] NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, y PALIZA MONDUATE, María Teresa, *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*, Valladolid, 1998, pp. 199 a 213.

Luis Bendala (2021-2023)[1085], aunque por sus características de trazado, calidad de la obra de cantería y presencia de huertas, jardines, fuentes y estanques, debería considerarse en la categoría de quinta o villa renacentista, más aún si se atiende a la destacada posición social de su principal promotor, Francisco de Guillamas Velázquez (maestro de la Cámara del Rey Felipe II y reyes sucesivos y tesorero de las reinas Ana de Austria y posteriores, entre otros cargos y privilegios)[1086], pero, sobre todo, si pudiera confirmarse la autoría propuesta por los primeros autores citados, que atribuyen su traza al arquitecto Francisco de Mora.

Hacienda de Lorenzo de Cepeda (1576-1580)

Al margen de vagas referencias medievales, las primeras noticias sobre La Serna datan del último cuarto del siglo XVI, cuando Lorenzo de Cepeda y Ahumada (hermano de Teresa, la conocida santa carmelitana) la adquiría como casa de campo para su disfrute el 5 de octubre de 1576, al poco tiempo de su regreso de las Indias. El testamento de Lorenzo permite conocer el nombre de los propietarios anteriores:

> *... yo compré el lugar, dehesa y término de la Serna y el Guijo, con la parte que está en Valdeprados, de Tello Pantoja é los demás que en ella tengan parte, en catorce mil é ciento é tantos ducados, de los cuales debo como los siete mil é más, é pago de ellos censo al dicho Tello Pantoja, y á Doña Juana de Vera, y al licenciado Bano y Tirado, sobre la dicha Serna*[1087]

La propia Santa Teresa se refería a esta propiedad en una carta en la que daba noticia de la compra:

[1085] BENDALA GONZÁLEZ, Luis, *La dehesa abulense, tierra de señorío*, vol. I, Le Coque d'Or, Majadahonda, 2021. No hemos tenido acceso al trabajo de Berga Celma de 2013.

[1086] *Vid.* la recopilación de datos biográficos en LABRADOR ARROYO, Félix, y QUIRÓS ROSADO, Roberto, «Francisco Gillamas Velázquez (Ávila, 1548-Madrid, 1630)» en el sitio web de la Real Academia de la Historia (https://dbe.rah.es/biografias/111764/francisco-guillamas-velazquez, consultado en 25 de noviembre de 2019), así como la semblanza de NIETO GONZÁLEZ, y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, pp. 199 a 201.

[1087] Parcialmente publicado por PÓLIT LASO, Manuel María, *La familia de Santa Teresa en América y la primera carmelita americana*, Friburgo de Brisgovia, 1905, p. 130, n. 1. Tello Pantoja era un hidalgo abulense de cierto renombre y Juana de Vera posiblemente coincide con Juana del Peso y Vera, con origen en la localidad de Villatoro y emparentada con el comprador por vía paterna en el segundo matrimonio del padre de Lorenzo de Cepeda con Catalina del Peso; del licenciado Bano y Tirado no hemos encontrado ningún dato.

> *Harto me he holgado en lo de la Alcabala, pues mi hermano ha comprado ya la Serna, que es un término redondo, que está cerca de Ávila (muy buena cosa de yerba, y pan de renta, y monte) y dá catorce mil ducados por ello*[1088]

Lo rentable de tal adquisición no residía sólo en su productividad como espacio adehesado, sino también –según la santa– en sus condiciones como lugar agradable donde pasar el estío, y ciertamente Lorenzo de Cepeda «holgaba de estarse en aquella su heredad»[1089] cuanto podía, aunque sólo llegó a disfrutarla cuatro años, pues allí falleció el 26 de junio de 1580. En su testamento dejaba bienes para dotar una capellanía en la primera fundación de su hermana, el convento de San José de Ávila, y entre ellos ciertos beneficios sobre La Serna, según se deduce de una carta del 7 de octubre de 1580 en la que Teresa rogaba a sus nuevas propietarias que velasen por la buena administración de aquella dehesa:

> *... vayan à menudo à mirar esto de La Serna, para ver si se grangea bien: porque esta hazienda será de valor; y si no se tiene mucho cuidado perderse hà muy presto, y en conciencia están obligadas à no lo dexar perder*[1090]

Sin embargo, la heredad quedaba en manos de Francisco de Cepeda y Fuentes, segundogénito de Lorenzo, que deseaba desprenderse pronto de aquel predio y solicitaba licencia real para desvincularlo del mayorazgo creado por su padre. Según

[1088] TERESA DE JESÚS, Carta LXVI, del 13 de octubre de 1576, dirigida a la Madre María de San José, en TERESA DE JESÚS, *Cartas de Santa Teresa de Jesus: Madre y Fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia, con notas del R. P. Fr. Antonio de San José*, t. III, Madrid, 1793, p. 418. La adquisición de La Serna fue sugerida por la propia Teresa de Jesús, según RODRÍGUEZ, Juan Luis (OCD), «Humanismo de Santa Teresa en las cartas a sus familiares», en *Revista de espiritualidad*, vol. 73, nº 293, Burgos, 2014, pp. 497 a 533 (p. 516).

[1089] *Ibidem*, carta a la misma Madre María de San José, del 4 de julio de 1580, p. 255.

[1090] Carta LXXIV dirigida a la Madre María de San José transcrita por el Padre Lucinio en TERESA DE ÁVILA, *Cartas de Santa Teresa de Jesús, Madre fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia*, Bruselas, 1680, p. 279. Este interés de la santa por la prosperidad de La Serna habría que ponerlo en relación con el documento nº 27 referenciado por AJO GONZÁLEZ DE REPARIEGOS, Cándido María, *Historia de Ávila y su tierra toda, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana. T. VI. Fuentes inéditas*, Centro de Estudios e Investigaciones, Ávila, 2000, p. 400: Convento de San José de Carmelitas Descalzas a), Códices, p. 400: «Por estos instrumentos consta tienen de renta, en cada un año las Religiosas del Convento de San Joseph Carmelitas Descalças desta ciudad 500 reales de vellón sobre la heredad y termino de la Serna», que el recopilador identifica con la cesión de Antonio de Guillamas de la capilla de Santa Teresa al convento y que en un principio vendieron a Francisco de Guillamas, Ávila, 1653.

Pólit Laso, sería su esposa, Orofrisia de Mendoza y Castilla, quien otorgara su venta en 2 de abril de 1593 a favor de Francisco de Guillamas y en precio de 14.500 ducados[1091].

La transmisión de la propiedad ya debía de estar apalabrada desde el año anterior, pues de otro modo no se comprende que Guillamas protocolizara el contrato para construir un estanque en La Serna[1092] en 1592. Desde entonces y hasta finales del siglo XVIII, La propiedad aparece vinculada a esta familia de origen francés asentada en Ávila en los primeros decenios del siglo XV, pronto entroncada con los Contreras y los Verdugo, sucesivos titulares del mayorazgo instituido por el maestro de la Cámara del Rey.

Quinta de recreo de Francisco de Guillamas (1593-1630)

La etapa en que La Serna estuvo en manos de los Guillamas supuso también su ordenación y caracterización principal, no muy diferente de la que conserva, a excepción de lo perdido y de algunas reformas y obras de nueva planta realizadas en el siglo XVIII.

Las primeras obras documentadas entonces corresponden, como hemos visto, a la construcción de un estanque 1592. El contrato se formalizó con el maestro Diego de Vandadas, pero no debió de ejecutarse entonces (probablemente porque Guillamas no había adquirido aún la propiedad) y dos años después se protocolizaba un nuevo contrato para idéntico fin y con el mismo maestro[1093]. Si este cantero puede identificarse con Diego Martín de Vandadas –como asegura López Fernández[1094]– y no con su colaborador homónimo, se trataba de un notable maestro curtido en la obra del monasterio de El Escorial en torno a 1567, muy activo en la ciudad de Ávila y alrededores desde 1556 hasta su muerte en 1598 con obras en las que es evidente la

[1091] PÓLIT LASO, *La familia de Santa Teresa...*, p. 253. Otros datos sobre esta venta y censos asociados en NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, pp. 202-203. Igualmente *vid.* CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, María Cruz, *La tierra llana de Ávila en los siglos XV y XVI. Análisis de la Documentación del Mayorazgo de La Serna (Ávila)*, Ávila, 1985, doc. 340, p. 112: Mariana de Jesús, priora del monasterio de San José de Ávila, recibe de Francisco Guillamas cuatro mil cincuenta maravedís del censo que este monasterio tenía sobre La Serna, Leg. 3, nº 116, doc. 2, Ávila, 25 de agosto de 1593, aunque dicho censo no se redimió hasta el 7 de febrero del año siguiente, según consta en *ibidem*, Leg. 3, nº 116, doc. 1, fols. 68v-69v.

[1092] ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁVILA (AHPAv), Protocolos Notariales, P. 261, Ávila, 1594, fols. 536 a 539.

[1093] AHPAv, Protocolos notariales, P. 417, *Contrato para construir un estanque en la Serna*, Ávila, 1594, fols. 145 a 152 (citado por NIETO GONZÁLEZ y PALIZA MONDUATE, *La arquitectura en las dehesas...*, p. 207).

[1094] LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, p. 386.

progresiva influencia clasicista pre-escurialense y post-herreriana, reconocible en las construcciones de Tabladillo y La Serna respectivamente[1095]: predominio de la geometría en los volúmenes, austeridad en la decoración, preferencia por las molduras sencillas y de fajas, pedestales con remate de bola, etc.

En la obra del estanque de La Serna, Diego Martín de Vandadas no llevó a efecto un proyecto ajeno (como suponen Nieto González y Paliza Monduate), sino que también fue autor de la traza, como consta en la escritura del contrato, por lo que igualmente cabe atribuirle las prolijas condiciones para su ejecución. La traza no se ha conservado, pero las precisiones técnicas y la obra finalmente realizada permiten verificar la fidelidad al diseño original tanto como algunas pequeñas diferencias. En el documento se plantea la creación de un «estanque prinzipal» y de un «estanquillo» en la huerta de La Serna: en realidad sobre la huerta, pues se excavaron en una terraza convenientemente elevada para favorecer su riego. El estanque mayor habría de tener proporción doble, con unas dimensiones de 100 pies castellanos de largo, 50 de ancho y 9 de fondo (27,80 x 13,90 x 2,50 m), con tres de sus muros perimetrales de 6 pies de espesor y 8 pies para el dique o cuarto muro, todos ellos en sillería de perpiaños y tizones labrada a picón en sus paramentos interiores y en obra de mampostería en los exteriores, con relleno de calicanto entre medias; los andenes sobre dichos muros irían enlosados y protegidos por pretiles con antepechos de cantería de 3,5 pies de altura y 1 pie de grueso, hitados entre tramos de 8 pies por 28 o 30 «pilastrones»[1096] con peanas y

[1095] PARRADO DEL OLMO, Jesús María, Biografía de Diego Martín de Vandadas en el sitio web de la Real Academia de la Historia (disponible en https://dbe.rah.es/biografias/42222/diego-martin-de-vandadas, consultado en 25 de noviembre de 2019). Este autor no menciona el destajo de Vandadas en los sótanos de El Escorial, verificado en 3 de marzo de 1567 por LÓPEZ MOZO, Ana, «Tres monteas escurialenses», en *EGA. Expresión gráfica arquitectónica*, nº 13, Valencia, 2008, p. 195, n. 6, aunque cita gran cantidad de obras del ámbito abulense en las que se acredita su actividad entre 1556 y 1598, por lo general en iglesias o capillas funerarias, en Ávila capital (capilla de Mosén Rubí de Bracamonte, iglesia de San Juan Bautista, humilladero de la Vera Cruz, iglesia y monasterio de San Francisco, Fuente del Mercado Chico, ermita de las Vacas, iglesias de San Pedro y San Vicente) y en las localidades de Amavida, Cabezas del Villar, Collado de Contreras, La Adrada, Mancera de Arriba, Piedralaves, Sotalbo, Vadillo de la Sierra, Villaflor, Villatoro, etc. Por su parte, LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, p. 379, mantiene la atribución de casi todas las obras anteriores y documenta la intervención de Diego Martín de Vandadas y Gabriel Martín en las casas de Tabladillo a partir del testamento del segundo maestro en 2 de enero de 1559 (acerca de Diego Martín de Vandadas, *vid.* pp. 381 a 387).

[1096] La cifra de 28 pilastrones resultaría de sumar las 11 piezas de cada lado mayor (incluidas las de los ángulos) y las 3 piezas que se especifican en las condiciones para los lados menores (sin incluir las de los ángulos, ya contabilizadas); sin embargo, la agregación de una pieza más por cada lado menor (30 piezas en total) se ajustaría perfectamente al módulo cuadrado de 10 pies de separación entre los ejes de los pilastrones. En el estanque conservado sólo se cuentan 17 pilastrones, si bien otras piezas se encuentran

bolas de filiación escurialense de 6,75 pies de alto y 1,5 de base sin contar el vuelo del zócalo y pasamanos, los de esquina y centrales labrados con escudos, algo mayores en su base (2 pies), y el central del andén este con las mismas dimensiones, una mascarón leonino con sus garras y caño de alimentación para el estanque; también se proyectaba una escalera para el mantenimiento del vaso, un desagüe de fondo, varios desagües de nivel (conectados a las arquetas de riego de la huerta) y un aliviadero en superficie, así como buen número de huecos o «casillas» de 1 pie cúbico en el paramento interior de los muros, separados 4 pies, para favorecer la cría de pescados. Lo ejecutado debió diferir muy poco de lo que se planteaba en las condiciones del contrato, salvo la longitud del vaso, reducida a 90 pies (26 m), la construcción de una segunda escalera de servicio y la dotación de caños en los dos pilastrones que flanquean el del mascarón. Los pretiles fueron sustituidos por balaustradas de hierro forjado en tramos de mayor hueco (figs. 768-769), pero ciertamente llegaron a labrarse los antepechos proyectados, pues una treintena de piezas se encuentran a pocos metros del estanque, formando parte del pretil oeste de la propia terraza entre dos de los pilastrones retirados. El estanquillo también serviría para criadero de peces a pesar de sus reducidas dimensiones: 17 pies de largo, 12 de ancho y 3 de fondo (4,70 x 3,40 x 0,84 m); cierta confusión en las instrucciones del documento impide precisar su ubicación, pero sin duda estaría conectado al estanque principal desde una posición superior, probablemente para servir como depósito para la decantación de sedimentos, como el desarenador conservado en El Bosque de Béjar. El hecho de que este dispositivo no se haya conservado pudiera explicarse por la instalación, en el mismo emplazamiento, de la bella fuente parietal que preside la terraza del estanque, y cuyo depósito trasero tiene las unas dimensiones similares a las proyectadas para el estanquillo.





Figs. 768 y 769. La Serna. Estanque de riego y de recreo. Izquierda: vista general de la terraza con la fuente parietal situada al fondo, frente a la pieza de agua. Derecha: detalle del acceso de escaleras (fotos de José Muñoz Domínguez, 2012).

repartidas entre los pretiles de la terraza del estanque (2 piezas, una en cada ángulo) y, con ciertas dudas, parcialmente reaprovechadas en la azotea de la capilla (3 piezas), 22 en total de las 28 o 30 proyectadas.

No se ha conservado documentación sobre esta fuente (figs. 769-770), semejante a otras del mismo tipo y composición construidas entre finales del siglo XVI (como las dos que hizo el arquitecto Pedro de Brizuela en Segovia, hoy descontextualizadas, o las que se conservan en localidades madrileñas como Torrelodones) y muy parecida a la que por las mismas fechas encargaba el marqués de Velada al maestro Juan Vela para su casa de Ávila. La fuente parietal de La Serna se compone de un cuerpo vertical con remate de frontón clásico y peanas con bolas adosado al depósito y con la correspondiente pila delantera, de planta rectangular, en la que vierten cuatro caños de hierro encastrados en sendos discos; sobre los caños se exhibe la heráldica de Guillamas en dos escudos que flanquean una inscripción ya ilegible. Su factura es diferente a la de la obra del estanque y del bloque de poniente de la casa-palacio, ejecutadas por distintas cuadrillas de canteros, pero podría obedecer al proyecto de un mismo arquitecto post-herreriano, como Francisco de Mora, sin olvidar a los mencionados Juan Vela y Diego de Vandadas, autor de la fuente del Mercado Chico abulense.



Figs. 769 y 770. La Serna. Fuente parietal frente al estanque. Izquierda: acceso a la terraza del estanque desde el plano del jardín y la casa (foto de José Francisco Fabián García, 2018). Derecha: la fuente presidiendo la terraza (foto de José Muñoz Domínguez, 2012).

En realidad, fuentes y estanques eran la parte visible –y vistosa– de un sistema hidráulico que incluía la captación de manantiales a cierta distancia, la conducción de sus aguas hasta el estanquillo, la fuente y el estanque principal y su distribución en varias arquetas para regular el riego de la huerta. Un estanque de mayores dimensiones se encuentra por encima del principal y de la fuente, con unos 115 pies de largo por 80 de ancho y 12 de fondo (32 x 22 x 3,40 m) y el dique en sus lados de poniente y mediodía de unos 7 pies de espesor, casi 2 m (figs. 771-772), pero fue construido a finales del siglo XVIII para dar servicio a las instalaciones industriales de la fábrica de algodón.




Figs. 771-772. La Serna. Estanque superior. Izquierda: vista general con el vaso sin agua. Derecha: detalle de la escalera de acceso (fotos de José Muñoz Domínguez, 2012).

Las reformas emprendidas por Guillamas afectaron también a la vivienda y desde los primeros años. Entre 1594 y 1603 se verifica la contratación de diversas obras en la casa-palacio, iniciativas que permiten conjeturar sobre el estado anterior del edificio principal, posiblemente reducido a la crujía norte de lo conservado. Los citados Nieto González y Paliza Monduate documentan dos fases de intervenciones en 1594 y 1598, y erróneamente interpretan la primera como reforma de la casa preexistente, pues consta en el documento que las obras se refieren a un cuarto bajo nuevamente edificado. Sí aciertan al interpretar la segunda fase como intervención en el ala de poniente, dispuesta en ángulo recto con el edificio primitivo, hecho que se constata en la mayor antigüedad del ala norte y su discontinuidad en el enjarje con la de poniente. A tal conjunto se le dotaría de un medio patio con sus pandas norte y oeste, correspondientes a los dos cuartos, viejo y nuevo[1097], prolongado este último en su extremo sur por una capilla adosada, pues en la corta etapa de Lorenzo de Cepeda no llegó a construirse[1098]. Por su parte, López Fernández documenta una tercera intervención en 1603 que podría corresponder más bien a una fase intermedia *ca.* 1596-1597, de acuerdo con las obras descritas y el estado del edificio en fechas anteriores[1099].

La escritura protocolizada en 1594 se refiere a la obra de cantería, mampostería y capialzados de la «portada de la cozina» y otras portadas menores, de varias ventanas

[1097] AHPAV, Protocolos Notariales, P. 417, fols. 155 y ss., sin fecha precisa, pero de 1594.

[1098] En carta del 15 abril 1580 de Santa Teresa a su hermano Lorenzo expresaba su pesar por la ausencia de misas en La Serna, lo que implica la carencia de una capilla autorizada para ello (carta citada por CORNET, Fernando María, «Santa Teresa de Jesús. Notas de genealogía y espiritualidad», en *Genealogía familiar. Revista de Genealogía Historia y ciencias afines*, nº 7, Madrid-Buenos Aires, septiembre de 2015, p. 92, n. 180).

[1099] AHPAV, Protocolos Notariales, P. 679, fols. 874 a 877, y AHPAV, Protocolos Notariales, P. 679, Memoria y presupuesto correspondiente al contrato anterior, fols. 874 a 877 (ambos documentos citados por LÓPEZ FERNÁNDEZ, *La arquitectura del siglo XVI...*, pp. 314-315 y n. 517).

con sus rejas (por tanto, previstas para la planta baja) y las piezas de una chimenea, más los pilares y soleras del patio y la esquina de sillares trabajados a picón que se debía realizar para el «quarto baxo que se ha de labrar en las casas principales del lugar de la Serna», lo que obviamente implica la previa construcción, *a fundamentis*, de la primera planta del nuevo cuerpo agregado, que como mínimo se alzaría al nivel del zócalo de sillares y parte de los paramentos hasta el arranque de los vanos. La detallada descripción de los pilares angulares del patio, dobles como efectivamente se hicieron, se refiere sólo a los dos que correspondían a la parte que entonces se edificaba, pero se deja abierta la posibilidad de encargar los dos restantes «para acabarle de hazer quadrado».



Figs. 773. La Serna. Casa-palacio y capilla adosada. (foto de José francisco Fabián García, 2018).

En general, las dimensiones y características del contrato coinciden con lo conservado en el ala de poniente de la casa-palacio actual y con el sencillo patio (figs. 773-774), porticado sólo en planta baja, de modo que se puede asegurar que se trata de una de las primeras fases de esta obra, agregada por Francisco de Guillamas al edificio preexistente. En el documento no consta el nombre del autor del proyecto y pliego de condiciones, pero se especifica que su artífice ha de ser un oficial y, por tanto, no un maestro, probablemente por la escasa complejidad de los trabajos.