

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





LAS FUENTES DEL JARDÍN EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS A LA LUZ DE LAS PRÁCTICAS ARQUITECTÓNICAS DE LA NOBLEZA ESPAÑOLA EN LA TEMPRANA EDAD MODERNA*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO
Universidad Nacional de Colombia
mdaguilarp@unal.edu.co

Para Augusto Guarino

Las fuentes han tenido siempre su lugar entre las delicias del jardín. Poco después de entrar al precioso vergel de amor resguardado por muros, el protagonista del *Roman de la rose* encuentra una fuente de mármol con una inscripción tallada que hacía referencia a la muerte de Narciso; cuando se acerca a descubrir sus secretos, el héroe distingue en la bacina dos piedras de cristal que, al ser iluminadas por los rayos del sol, proyectan cientos de rayos de colores. La escena, delicadísima, muestra la fuente como uno de los ornamentos preciosos en el jardín de recreo medieval; también lo fue en el del Renacimiento, cuando adquiere un signo decididamente más artístico, más imponente. En un marco estrictamente literario, las fuentes que admira Polifilo en el enigmático libro de Francesco Colonna a finales del siglo xv, el *Sueño de Polifilo*, anticipan las que se implantarán en Europa en la centuria siguiente; su complejidad escultórica y el manejo del agua son una verdadera demostración del dominio de la física del movimiento: un anuncio de la Modernidad.

En otro lugar he planteado que los jardines caballerescos, a veces muy cercanos a las realidades circundantes, sobre todo en ciertos pormenores circunstanciales, revelan una compleja imbricación entre lo medieval y renacentista¹. De hecho, la supervivencia de formas y elementos medievales en el jardín del siglo xvi se constata en el desarrollo de los jardines históricos – no sólo los literarios – de España, Italia, Francia o Inglaterra debido en gran parte a que los cambios de modelos y tipologías son un proceso más lento de lo que podría pensarse, tan complejo que incluso Jean Guillaume ha planteado la cuestión

* Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos realizados en el grupo de investigación Estudios de literatura medieval y renacentista de la Universidad Nacional de Colombia.

1. María del Rosario Aguilar Perdomo, «Espesuras y teximientos de jazmines»: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista», en *e-Humanista*, 16 (2010), pp. 195-220, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/2%20articles/11%20ehumanista%2016.aguilarp_perdono.pdf>, [11/01/2016].

de las fechas a partir de las cuales se puede hablar de «jardín del Renacimiento» como un concepto abarcador².

Desde este punto de vista, no es extraño que las fuentes de los jardines de papel, es decir, los de la caballería literaria española que son los que me interesan particularmente, se manifiesten en configuraciones estéticas diversas, unas en las que persiste la impronta medieval más sobria, es decir, la fuente a la taza; o los ornamentos más escultóricos, que se corresponden con una conceptualización más artística y arquitectónica del jardín, aunque todavía muy lejana de lo que serán las impresionantes y monumentales fuentes escultóricas de materia mitológica de los jardines de la Modernidad temprana. En el plano de los jardines históricos, el protagonismo de la fuente como dispositivo del jardín, y la ambivalencia de su término fue tan esencial que Giorgio Vasari intentó hacer una tipología en su *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* (Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550) en la que diferenciaba las fuentes con tazas y vaso, las fuentes murales con nichos y mascarones y, por último, las fuentes naturalistas³.



Fig. 1: Fuente del jardín de Per Afán de Ribera, Duque de Alcalá de los Guazules, en Bornos, Cádiz, foto de la autora.

2. Jean Guillaume, «Y a-t-il un jardin de la Renaissance ?», en Jean Guillaume (comp.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours, 1-4 juin 1992*, Paris, Picard, 1999, p. 7.
3. «Si come le fontane, che ne i loro palazzi, giardini et altri luoghi gl'antichi furono de diverse maniere (cioè alcune isolate con tazze e vasi d'altre sorti, altre allato allato alle mura, con nicchie, maschere, o figure et ornamenti di cose marittime, altre poi per uso delle stufe più semplici e pulite, et altre finalmente simile alle salvatiche fonti che naturalmente surgono nei boschi, così parimente sono di diverse sort quelle che hanno fatto e fanno tutta vi i moderni», Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Florencia, Apresso i Giunti, 1568, parte I, vol. V, p. 25 (1a ed. 1550).

No obstante, los jardines literarios que aquí nos interesan expresan cierta parquedad en lo que hace a la riqueza tipológica; incluso, en la mayoría de los casos, tan solo menciona la presencia de este ornamento sin ningún detalle descriptivo, aunque sí se alaba su hermosura, la claridad y transparencia de las aguas que contienen y, en ocasiones, se menciona el material utilizado para la elaboración, que suele ser mármol, alabastro, plata, oro, piedra o cristal. Acorde con esto, para la mayoría de los jardines caballerescos se debe suponer la utilización de unas fuentes sencillas, *a tazza*, con pilas o vasos redondos u octogonales para recibir el agua y una columna o pilar que soporta, a su vez, otra taza con caños que vierten el líquido; se trata, por supuesto, de la imagen de la fuente que ofrece la iconografía medieval en magníficas iluminaciones que son punto de partida fundamental para la reconstrucción del jardín de recreo de los siglos XIV y XV. Cuando el cuerpo de la fuente está figurado, o tiene mayor ornamento, suele ser el león la imagen predilecta como motivo; es lo habitual, porque este animal fue de amplísima utilización en la decoración arquitectónica y escultórica. Lo recoge la *Segunda parte del Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva con una «hermosa fuente de doze leones de alabastro que por las bocas gruesos caños de agua echavan», que tenía además, «una gran pila de lo mesmo que sobre las cabeças de los leones vertía mucha agua en un grande y hermoso estanque de donde salían caños a regar toda la huerta»⁴, que rememora al lector las fuentes del conjunto nazarí en Granada. También en algún caso el grifo sustituye la imagen del león, como ocurre con el dispositivo emplazado en el patio del palacio de Axiana, en otras de las entregas de la saga amadisiana escritas por el mirobrigense, el *Amadís de Grecia*⁵. Asimismo, aparece en el repertorio de motivos animalísticos el dragón, en una fuente mucho más compleja representada en el *Baldo*, que estaba «fundada sobre doze leones de oro con otros tantos caños de agua que por bocas de unos dragones hechos de esmeraldas salían»⁶. Estos pocos ejemplos manifiestan que este género pre-cervantino recoge las figuras de animales usadas con más frecuencia en la escultura desde el Románico – leones, grifos y dragones –, y que, en la mayoría de los casos, tendrán un sentido más ornamental que simbólico.

-
4. Feliciano de Silva, *Corónica de los muy valientes y esforçados cavalleros don Forisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1584, parte II, cap. 22, fol. 43v (1ª. ed. 1532). Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R/2522.
 5. «en medio d'él estavan doze grifos de arambre muy grandes que sostenían una pila de alabastro que vertía mucha agua por cima de sus cabeças, y ansimismo de las bocas de los grifos de cada una salía un grueso caño de agua», Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno y Carmen Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, I, cap. 35, p. 128 (1ª. ed. 1530).
 6. *Baldo*, ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, parte I, cap. 41, pp. 149-150 (1ª. ed. 1542).



Fig. 2: Fuente de la Piazza Vecchia, Bergamo, foto de la autora.

Pero más interesante desde el punto de vista estético y sobre todo en relación con el cambio de las sensibilidades hacia el jardín y sus dispositivos ornamentales que, como he ido apuntando, reflejan los libros de caballerías, son dos fuentes descritas, una en el *Silves de la Selva* (1546) de Pedro de Luján y otra en el *Felixmarte de Hircania* (1556) de Melchor de Ortega, que quizá puedan considerarse como un resonancia temprana, aunque evidentemente de riqueza menor, de las fuentes escultóricas que comenzaban a introducirse en los jardines de la temprana Modernidad. También sobresale la Fuente de la Roca del *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea, que merece una mención aparte por su particularidad y también por ser quizá la única de este tipo en el corpus caballeresco que he registrado. Descrita a imitación de las fuentes *salvatiche* como las llamaba Vasari, que intentaban reproducir las fuentes naturales de los bosques, la Fuente de la Roca refleja, como todo el texto del aragonés, una inclinación estética por el paisaje y por el constructo cultural del jardín, con cuyas manifestaciones renacentistas su autor estaba sin duda familiarizado. Muy probablemente Jerónimo de Urrea pudo visitar durante su estancia en Nápoles, al servicio del Gran Duque de Alba y posteriormente como virrey de Apulia, las grandes creaciones jardinerías de Italia; así que no puede descartarse que haya visto algún tipo de fuente que simulara una montañita a partir de la utilización de rocas y piedras de tipos variados como la que describe. En el texto, el caballero Nasamor arriba a un espacio ajardinado, con «los árboles en quadro puestos» y un prado «cercado de diversas flores y rosas y frescas yerbas». Allí Nasamor ve en medio del jardín, «una de las frescas fuentes que nunca vido». Se trataba de

«una roca tan alta como una lengua lanza, y gruesa como veinte hombres juntos, toda cubierta de menudas y verdísimas yerbas; por muchas parte de ella tenía pequeñas cuevas verdes que estilaban claros fillos de agua, y salían de ellas con sordo murmurio, y

daban en puntas de la roca, despeñándose por ella, bañando las çimas de las yerbas, [...] y toda venía a dar en una redonda balsa donde la roca nacía. En lo alto della había unas puntas de la misma, a guisa de carambalos, de donde surtían en altos golpes de agua, que passando los unos por entre los otros sin toparse, fazían lazos fermosos»⁷.

Desde mi punto de vista, no hay duda de que la Fuente de la Roca recoge el motivo de la montaña artificial, próxima a la gruta, muy presente en los jardines del Manierismo, en el que se acredita la ambigüedad entre lo natural y lo artificial tan característica de los principios estéticos que los regían y que retoma lo que Hervé Brunon ha llamado representación ilusionista del mundo salvaje⁸. No se trata ciertamente de un lugar amenazante, como sí lo podían ser algunas grutas falsamente en ruinas de los jardines de Pratolino o Boboli en Florencia; la fuente rocosa tampoco está cercana a una montaña antropomorfa como atestigua aún el *Appeninno* de Giambologna de la villa de Pratolino. En ese sentido está más próxima a la *artifizioza montagnetta* que describió el librero florentino Anton Francesco Doni en su tratado *La villa* (manuscrito de 1557 pero impreso en 1566)⁹ o a algunas de las posibles fuentes que pueden instalarse en las grutas que mencionaba Giovanvettorio Soderini en su *Trattato degli arbori* escrito entre 1588 y 1596:



Fuente rústica con mascarón, Villa d'Este, Tívoli, foto de la autora.

7. Jerónimo de Urrea, *Primera parte del invencible caballero don Clarisel de las Flores*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879, cap. 18, pp. 217-218.
8. Hervé Brunon, *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008, edición digital disponible en <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346/>>, [12/01/2016].
9. «Una volta massicia, fatta con grande maestria, fabbricata di pietri rozze tutte bizarre e stravaganti, però con modi di vedervi lumi e far fare due o tre cadute là sotto a quell'acqua, como le naturali fanno, che talvolta per le carverne de'mal coltivati paesi in quei monti alpestri si trovano», Anton Francesco Doni, *La villa*, apud Brunon, *Pratolino: art des jardins et imaginaire...*, p. 282.

«Per tutto ove si possi accomodare fonti in grotte di lavoro rustico, o di tartari, o sotto monte, o fra massi, che pai che l'acqua scappi d'esse, o fabbricatti a mano in alto modo acconcio, stranno sempre bene che rappresentino o caverne, u loughi concavi ovati di belle pietre da fonte, o spugne, che tutte colino l'acqua o la spicciolino»¹⁰.

Montañas y rocas artificiales, aunque de apariencia natural, se construyeron para varios jardines italianos, entre ellos Villa de Este (Tívoli) donde se yergue una montaña artificial encima de la Fuente oval, o en la villa de Petraia, a las afueras de Florencia. En España, el jardín filipino de La Fresneda contó con este tipo de construcción artificial que deja ver su programa manierista heredado de las realizaciones jardineras italianas; había allí, en uno de los jardines trazado como un laberinto, según testimonia el padre Sigüenza, una fuente a «manera de montaña rústica, que por sus apoyos va a rematarse en una pirámide; despiden infinitos caños de agua por el contorno, de que se causa una vista muy deleitable»¹¹. Fuentes y peñascos con invenciones similares se fabricaron más tardíamente en otros jardines como la huerta del Prado de San Jerónimo del I duque de Lerma, en el cigarral de Buenavista del cardenal Bernardo de Sandoval, descrito por Baltasar de Medinilla; en Valsaín, que tenía, además, un efecto diluvio como el escollo artificial construido en el estanque del jardín de Lastanosa; y en el de Sotofermoso, en Abadía, cuya extrañeza sorprendió tanto a Lope Vega como a Bartolomé Villalba, que detalla con minucia que en el estanque había diez gigantes que cargaban sobre sus hombros un monte entero del que brotaban delicados chorros de agua que parecían cosa de encantamiento:



Legenda: Montaña artificial, Villa de Petraia, Florencia, foto de la autora.

10. Giovan Vettorico Soderini, «Trattado degli alberi» en Alberto Bacchi della Lega (ed.), *Opere*, Bologna, Romagnoli dell'Acqua, 1902-1907, vol. 3, p. 263.
11. José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, ed. de Carlos Muñoz Caravaca, Valencia, CMC Editor, 2012, vol. 2, p. 201. Edición disponible en <<http://cmcort.files.wordpress.com/2012/08/de-las-partes-del-edificio2.pdf>>, [12/01/2015].

«Llevaban sobre sus hombros un monte, entero, en el cual se veían diversidades de piedras, conejos, venados, lagartos, culebras y otros géneros de sabandijas: tenían en las manos sus bastones de fiudos, de treinta palmos de largo. Había una gigantona que con una saeta los hería y ella misma era oprimida de un cupidillo. [...] Que os digo era cosa de admiración ver los gigantes y la montaña, y la mujer y el Cupido, todos echar botando el agua en unos chorros delicados y tan altos como dos lanzas, tan delgados como hilos, que parecía cosa de encantamiento»¹².

Otra de las fuentes que se distinguen en el repertorio de los jardines caballerescos es la que se encuentra instalada en el huerto del monasterio de Santa María de Florea en el *Felixmarte de Hircania* del ubetense Melchor de Ortega. Se trata de un elaborado ornamento de piedra labrada, cuya extrañeza se corresponde con las delicias de lugar:

«Y entre las otras fuentes d'ella avía una de más excelencia, donde estava un muy rico comedor labrado por estraño arte, enlosado de piedras de diferentes colores. Y en medio estava la fuente, que era labrada una taça de piedra tan clara como un cristal muy grande, con su pie de estraña hechura, y del medio d' ésta subía una coluna muy más alta y encima d'ella avía obrada de la misma piedra un pelícano muy grande que con el pico parecía romperse el pecho y por él salía un grueso y hermoso golpe de agua que la taça hinchía; y en el borde d'ella avía a trechos algunos pelícanos pequeños que parecían ser sus hijos que teniendo los picos en el agua parecían beber d'ella»¹³.

No es inusual la aparición de la iconografía del pelícano en este dispositivo, aunque su disposición y elementos figurativos sí que la hacen sobresalir dentro del repertorio de las fuentes caballerescas, por lo general mucho más parcas con respecto a los motivos decorativos. El pelícano era, en efecto, un ave con clara connotación cristiana; de hecho, la fuente recrea a través del uso del agua y la piedra la imagen del pelícano que recogían los bestiarios y los repertorios animalísticos como el *Fisiólogo* y que remitía al Hijo de Dios y su sacrificio. De acuerdo con estas compilaciones, los jóvenes pelícanos atacaban a sus padres, que, en represalia, los mataban; sin embargo, luego de tres días y en señal de su condición generosa se rompían el pecho (así lo representa el bulto escultórico) para revivir con la sangre a sus hijos, tal como se recrea en la fuente con la imagen de la taza que se llena con el agua y de la que se alimentan los hijuelos. Esta fuente, aunque más ornamentada que las otras que he extraído del repertorio caballeresco y que he mencionado atrás, no difiere en mucho de lo que debieron ser las fuentes decorativas de los jardines medievales, no al menos en las de las imágenes que nos ha legado la

12. Bartolomé Villalba y Estaña, *El Pelegrino Curioso y grandezas de España*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, vol. 2, pp. 264-265 (1ª ed. 1577).

13. Melchor de Ortega, *Felixmarte de Hircania*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, parte I, cap. 40, p. 106 (1ª ed. 1556).

iconografía de la época, tampoco están muy distantes de algunas forjadas durante el Renacimiento; así lo corroboraría por ejemplo la presencia de una «fuente de metal con un pelicano, el cual está en el vergel de palacio [de Pozzuoli]» y que aparece en el inventario de la casa de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca del Bierzo, en 1552¹⁴.

Otro signo distinto – aunque tímido – tiene la fuente del *Silves de la Selva*, la última de las continuaciones amadisianas compuesta por Pedro Luján. Está instalada en el jardín que rodea el Castillo Venturoso, uno de los cinco edificios construidos en la Isla de los Cinco Castillos y que constituye la aventura definitiva para el héroe pues a través de esta logra la liberación de los príncipes y princesas griegos, entre ellos Pantasilea, su enamorada. El episodio está colmado de reminiscencias provenientes de la materia clásica; previamente han entrado en escena personajes de la Antigüedad como Agamenón, Teseo, Helena, Dido y Filomena; e incluso el héroe ha debido enfrentarse con cuatro de los caballeros de la fama, Hércules, Arturo, Sansón y Hércules. El jardín además esconde el laberinto de Dédalo y en él el caballero debe combatir con el Minotauro. En consonancia con el resto de la aventura y su tono mitológico, la fuente ornamental – de taza redonda y con un pilar de alabastro – recrea la muerte trágica de Píramo y Tisbe, pues los bultos escultóricos representan a un hombre y una mujer cuyos cuerpos están atravesados por una espada:

«de la herida della salía un grueso caño de agua, tan blanca como la nieve, que leche muy blanca parecía; de la herida d'él salía otro caño no menos grueso, que en lugar de sangre soltava un caño de un vino como haloque; lo cual, aunque todo junto caía, cada licor salía por sus partes por sus caños y en la más baxa pila estava apartado cada uno dellos. Ambas a dos imágenes que de espaldas estavan, estavan coronados con una corona de oro muy rica y alderredor de la corona un rétulo que assí dezía “Tisbe y Píramo que con engaño de su amor con gran desdicha murieron”»¹⁵.

La fábrica retoma el motivo conocido de la fuente de la leche y el vino que en la literatura caballerescas está testimoniado desde el *Tirant lo Blanc* y cuyo uso aparece tempranamente en las fiestas nobiliarias¹⁶. Sin embargo, el ornamento del ingenio es apenas

14. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna, C.418, D. 5, recogido por Kelley Helmsstutler Di Dio y Rosario Coppel, *Sculptures Collections in Early Modern Spain*, Farnham, Ashgate, 2013, posición 3339. [e-book].

15. Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, Sevilla, Doménico de Robertis, 1549, parte II, cap. 37, fol. 103r (1ª ed. 1546), cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R/856. La historia de los amores trágicos de Píramo y Tisbe que aparece relatada en el *Clarisel de las Flores* ha sido estudiada por Carmen Marín Pina, «Metamorfosis caballerescas de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 289-310.

16. Martín de Riquer en su edición del *Tirant lo Blanc*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 103-106, recuerda, a propósito de estatuas de las que emanan vino blanco y tinto en las fiestas ofrecidas

un atisbo, limitadísimo si se quiere, de lo que fue la utilización de la materia clásica en fuentes escultóricas en los jardines y otros ámbitos de la arquitectura y la escultura en las prácticas nobiliarias de la temprana Modernidad; ciclos pictóricos de materia mitológica en los muros y cúpulas, grabados en frisos, portadas o escaleras de las residencias nobiliarias, así como los tapices y óleos – hasta sillas de montar como la que tenía entre sus haberes el Duque de Arcos decorada con la leyenda de los trabajos de Hércules – de los que hablan los inventarios y órdenes de pago, son muestra fehaciente de la pasión por imitar la Antigüedad, el espíritu clasicista y humanista que embargaba a los nobles y que reflejaron en sus residencias y colecciones.



Legenda: *Píramo y Tisbe*, Mss. 4431 de la British Library.

en honor del rey de Inglaterra, estos artificios suntuosos en celebraciones, como por ejemplos las fiestas de Zaragoza en 1399 para la coronación de Martín el Humano o en Lille en 1454. Ver asimismo Alberto del Río Noguera «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402 (p. 383).

No fue distinto en el caso de los jardines de la nobleza, donde se atestiguan fuentes escultóricas que recreaban episodios mitológicos o figuras de sus dioses, ninfas o héroes; también fuentes decorativas más sencillas, *a tazza*, fuentes candelabro y otras variedades¹⁷. De hecho, como ha subrayado Margarita Estella, la escultura profana de temática mitológica, que debía cubrir las necesidades decorativas de los jardines para hacer de ellos el «paraíso de los dioses clásicos», concentró muchas de las labores de los artistas españoles y extranjeros, sobre todo italianos, desde mediados del siglo XVI¹⁸. Gran parte de estos ornamentos para los jardines filipinos y los de los grandes señores –de los que se han conservado muy poco o apenas se sabe nada– fueron elaborados en Italia, en el círculo florentino, reputado por la habilidad de sus artistas, y enviados a España por el puerto de Génova, que era el mayor centro de importación para la península¹⁹; otros fueron encargados a distintos talleres diseminados por la bota italiana, y algunos más elaborados en territorio español ya fuera por artistas españoles, italianos o flamencos contratados para tal efecto. En ese sentido, vale la pena recordar que durante su segundo viaje a Italia, don Rodrigo Díaz de Vivar, I marqués de Zenete, encargó a los maestros Antonio María y Prieto Aprile una fuente de mármol, cuyas características decorativas se desconocen; fue enviada desde Génova por Martín Centurión, encargado de los negocios del Marqués en Italia, hacia 1523. Pero la fuente nunca llegó a instalarse en Calahorra, entre otras razones por la muerte de don Rodrigo en 1523, y finalmente terminó adornando por orden de su hija, Mencía de Mendoza, que antes había pensado llevarla a Flandes, el jardín de Alcocer, el mismo que su padre había ordenado embellecer con primorosas

17. Para la tipología de las fuentes renacentistas siguen siendo fundamentales los trabajos de Berta Harris Wiles, *The Fountains of the Florentine Sculptors and their Followers, from Donatello to Bernini*, Cambridge, Harvard University Press, 1987; Elisabeth MacDougall, *Fountains, Statues and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks, 1994. Para España el reciente volumen conjunto de Di Dio y Coppel, *Sculptures Collections...*, es invaluable por los datos que aportan. Es muy amplia la bibliografía que se ocupa de la escultura de esa época. Ver, entre otros, Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1983; Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de la época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, 1998; más los trabajos de Margarita Estella Marcos, «Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camilliani, Regio, Algardi o anónimas», en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 67-79 y *idem*, «El círculo de los florentinos en el entorno de los Leoni», *Felipe II y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 633-648.
18. Margarita Estella Marcos, «Escultores cortesanos del siglo XVI», en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, p. 64.
19. Margarita Estella Marcos, «La importación de esculturas italianas. Obras en España del taller de los Della Porta, de Giambologna y del Naccherino», en María José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 425. Con respecto a los artistas pertenecientes al círculo florentino que se trasladan a España, vale la pena mencionar la estancia en Madrid de Bernardo Buontalenti con el séquito de Francesco de Medici, a quien se deben muchos de los mecanismos automáticos, fuentes y grutas de la villa de Pratolino y la de Petraia.

flores y clavellinas²⁰. También el I marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez encargó al maestro Antonio Maria Aprile da Carona dos fuentes ochavadas que posteriormente fueron situadas una en el patio principal – con un sátiro en su remate que no se ha conservado – y otra en el jardín grande de la Casa Pilatos, según el contrato firmado el 10 de septiembre de 1592²¹. El uso de encargar las fuentes a Italia se debió mantener a lo largo del tiempo, pues para la reforma que emprendió en su palacio y jardín el V duque del infantado encargó una «fuente grande» a don Sancho de Padilla, castellano que vivía en Milán, que fue elaborada en Génova y posteriormente ensamblada y puesta en funcionamiento en Guadalajara con la intervención de dos marmolistas milaneses llamados Juan Bautista y Domingo en 1573²².

No pueden dejar de figurar en esta pincelada de las fuentes que decoraron los jardines nobiliarios las del jardín de Sotofermoso, tampoco la colección escultórica instalada en la villa de recreo de los Condes de Benavente en Valmonio²³. De ambos espacios es necesario hacer mención a propósito de las prácticas arquitectónicas de la alta nobleza cortesana y sus posibles vínculos con las descripciones de los jardines de la caballería literaria; también con respecto al uso del agua, la posesión del Gran Duque de Alba en Abadía ocupa un lugar preponderante. Este jardín, de claro lenguaje italiano y trazo manierista por su diseño y composición, contó con un conjunto escultórico espléndido y monumental²⁴. Lope, que lo vio, señalaba el saber erudito de la materia clásica que destilaban estos ornamentos y las esculturas que decoraban los nichos del lugar, de tal manera que parecía «otro nuevo Ovidio transformado». Según informa Ponz, en el nivel superior, había una fuente elaborada en mármol con bustos y estatuas. Parece tratarse de una fuente candelabro con dos pedestales,

-
20. Juana Hidalgo Ogáyar, «El papel de la nobleza en la introducción del renacimiento en España: Nuevas aportaciones referentes a los marqueses del Zenete y los condes de Melito», en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Arte*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 261-264 y Mercedes Gómez-Ferrer, «El Marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22 (2010), pp. 27-46.
21. Vicente Lleó Cañal, *La Casa Pilatos*, Sevilla, Fundación Casa Ducal Medinaceli – Electa, 1998, p. 31 y p. 33.
22. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna, C. 3398, fol. 535..
23. Sobre este espacio me referiré en extenso en el libro sobre los jardines de los libros de caballerías y sus vínculos con las prácticas arquitectónicas y jardineras de nobleza española en la Edad Moderna que tengo en preparación.
24. Pedro Navascués plantea la reconstrucción de varias de las fuentes instaladas allí, que trata de identificar con los escasos restos conservados ya sea in situ o en el interior del palacio, adonde se trasladaron muchos fragmentos, «La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, V (1993), pp. 71-90. También Carlos Hernando Sánchez, «La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI», en A. Denunzio, L. di Mauro, G. Muto, S. Schütza, A. Zezza (eds.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Intensa Sanpaolo, 2013, pp. 36-37.

uno que representa a Igea con una sierpe enroscada en la mano, mientras el otro figura «una villana en traje de tal y en ademán de reírse, que con mano derecha se coge el vestido y en la otra tiene un jarroncillo»; los bustos personifican figuras y dioses de la Antigüedad, entre ellos Galva, Adriano, Sócrates y Venus. Probablemente, como ha planteado Pedro Navascués, la estatua de Andrómeda, que aún se conserva en el nicho en este mismo nivel del jardín, formaba parte de un grupo escultórico junto con un Teseo y un Pegaso – al que Ponz alude de pasada – de los que sólo se conservan fragmentos; todos serían factura del florentino Francesco Camiliani, escultor de la fuente de la Plaza de Nápoles según informa la inscripción de uno de sus pedestales. A juicio de Ponz, esta era la más bella de las fuentes de España; estaba situada en la llamada Plaza de Nápoles que servía de unión entre el jardín alto que rodeaba el palacete y el jardín bajo mediante escalinatas o rampas que los comunicaban. El espacio estaba presidido en el muro sur por cinco nichos, uno de los cuales albergaba el escudo de la casa ducal. De acuerdo con Ponz, esta era una fuente octagonal:

«Los balaustres y pedestales que la cercan hacen figura octágona: tiene cuatro entradas para subir por gradas a otro plano; y cada subida tiene asimismo su adorno de pedestales y balustres. 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. Representan dichas figuras niños en caprichosos juguetes; y hay otras mayores, cuyos desnudos tienen no poco mérito. Sobre el segundo plano se eleva el principal objeto de esta fuente. Se compone de cuatro tazas o receptáculos de 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 esta se levantan tres figurillas que terminando en hojas por la parte interior sostienen con la superior la cuarta taza, en cuyo medio hay una figura de Baco, que arroja por la boca de un pellejo que tiene en las manos [...] En uno de los pedestales de las estatuas que he dicho hallé esculpido el nombre del autor y el año en que se hizo la fuente, lo cual se halla mal escrito en esta forma: *1555 Francisci Camiliani Florentini opus*»²⁵.

De este aparato grandioso no quedan lamentablemente sino muy pocos restos que han sido estudiados por Navascués. Su autor, Francesco Camilliani (1524-1586), según informa Vasari, fue discípulo de Baccio Bandinelli y había fabricado también una fuente, «stupendissima», que Luis de Toledo había encargado para su jardín de Florencia, y que «sarà la più riccha e sontuosa che si possa in alcun luogo vedere per tutti quelli ornamenti che più ricchi e maggiori possono immaginare»²⁶. Don Luis, hijo menor del virrey don

25. Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783-1784, vol. 12, pp. 20-21.

26. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, p. 875. Sobre este jardín ver Luigi Zangheri, «Influencias en Italia del norte y en Toscana», en Carmen Afión y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y na-*

Pedro de Toledo, en efecto encargó la fuente con esculturas de dioses y animales que se conoce con el nombre de *Fonti di la Vergogna* y que, vendida con la intervención de su hermano don García a la ciudad de Palermo en 1573, se conserva en la plaza Pretoria²⁷. Es posible que por intermedio suyo y de su hermano don García, ambos primos hermanos del Gran Duque de Alba, se hayan establecido los contactos ya fuera para el traslado de Camilliani a Abadía o para que este elaborara en Florencia las piezas que compusieron la fuente que compartía factura y estilo con la florentina²⁸. Lo más probable es lo segundo, pues según me informa Fernando Loffredo las piezas escultóricas de Camilliani llegaron a Abadía mucho después de la muerte de don Fernando Álvarez de Toledo, acaecida en diciembre de 1582²⁹. La figura de García de Toledo parece fundamental para el tráfico de esculturas y fuentes entre Italia e España y también para las relaciones e influencias culturales que se establecieron entre las cortes napolitana y española; enamorado de los jardines, y propietario de uno precioso en Nápoles, la villa de Chiaia que había comprado su padre para él y que luego llamó Ferrandina, gestionó varios encargos artísticos, entre

turaliza en el reinado de Felipe II, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 127-132 y *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Florencia, Leo S. Olschki, 2003, pp. 51-59. También se ha referido a este jardín Carlos Hernando Sánchez, «Los jardines de Nápoles en el siglo XVI. Naturaleza y poder en la corte virreinal», en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 148-149 y 2013, Anatole Tchikine, *Francesco Camilliani and the Florentin Garden of Don Luigi de Toledo: A Study of Fountain Production and Consumption in the Third Quarter of Sixteenth Century*, Tesis doctoral, Dublín, Trinity College, 2002 (que he podido consultar gracias a la amabilidad de Aurelio Vargas Díaz-Toledo que hizo una copia en Dublín) y *idem*, «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 and Designed Landscapes*, 30 (2010), pp. 224-240. Zangheri y Tchikine parecen desconocer la fuente de la plaza de Nápoles en el jardín de Sotofermoso (Abadía, Cáceres), al menos no la mencionan.

27. Anatole Tchikine, «L'anima del giardino». Water, Garden, and Hydraulics in Sixteenth-Century Florence and Naples», en Michael Lee and Kenneth Helphand (eds.), *Technology and the Garden*, Washington, Dumbarton Oaks, 2014, p. 138, señala que en el jardín de don Luis esta fuente estaba rodeada de esculturas de cabezas de animales que, como bestias, parecían emerger del área boscosa en la que estaba instalada, como una especie de *ménagerie* de piedra que debía producir un enorme impacto. Don Luis de Toledo tuvo también otro jardín en la colina de Pizzofalcone, en Nápoles, en el que abundaron estatuas y fuentes descritas por Giovanni Battista del Tufo en su *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*.
28. Según el *Dizionario degli artisti italiani in Spagna. Secolo XII-XIX*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977, p. 48, Camilliani habría trabajado para el Duque de Alba durante 15 años en Sotofermoso para, posteriormente, regresar a Italia en 1572. Según esta fuente, el escultor trabajó también para el palacio del Duque en Alba de Tormes.
29. Fernando Loffredo ha dedicado su tesis de maestría a la figura del escultor florentino, trabajo que ha continuado en su tesis doctoral titulada *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su cai esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*. Agradezco su gentileza al enviarme los artículos que se desprenden de ambos y que ha publicado recientemente. Su monografía sobre Camilliani está, sin embargo, pendiente de publicación.

los que se destaca la *Venus secándose el pelo* elaborada en bronce por el escultor Francesco Moschino en 1571 y ahora instalada en el Jardín de la Isla en Aranjuez³⁰. De la villa de Chiaia, descrita por Luigi Tansillo en su *Clorida* (1547) y alabada por Luigi Contarino en *L'antichità e nobilità di Napoli* (1569), se prendó don Per Afán de Ribera (virrey de Nápoles entre 1559-1571), como testimonia en carta de 5 de agosto de 1569 el agente de don García en Nápoles, el abad Coll, que Carlos Hernando Sánchez ha dado a conocer recientemente, en la que refiere el impacto que despertaron en él los juegos de agua y las lluvias artificiales desplegados allí³¹ y que de nuevo testimonia la influencia determinante que ejercieron las villas napolitanas en la sensibilidad y apreciación de la naturaleza de algunos de los nobles españoles que visitaron la ciudad o se establecieron en ella y que serán fundamentales para las realizaciones jardineras que emprendieron posteriormente en sus posesiones.



Escultura de Andrómeda, jardín de Sotofermoso, Abadía, foto de la autora.

Numerosas noticias permiten ampliar el circuito de las fuentes en los jardines nobiliarios de la temprana Edad Moderna³². En la «terra bellissima» de Posillipo (Nápoles),

-
30. Margarita Estella Marcos, «La Fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino», en *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317 (2007), p. 89.
32. Carlos Hernando Sánchez, «La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI», en A. Denunzio, L. di Mauro, G. Muto, S. Schütza, A. Zezza (eds.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Nápoles, Intensa Sanpaolo, 2013, p. 27 y p. 44, n. 90.
33. El panorama, en todo caso, es fragmentado, entre otras razones porque la documentación no siempre ofrece información sobre lo que había en el jardín de un palacio o una residencia suburbana; es más, en ocasiones a veces se deduce la existencia del lugar y de sus ornamentos por la mención en una cuenta de pago al fontanero o jardinero que se ocupa de su cuidado.

el lugar donde se creía que Virgilio había compuesto las *Geórgicas*, el virrey don Pedro de Toledo tuvo una residencia de recreo magnífica que lo retenía más tiempo del deseado por sus súbditos. Allí, según el inventario de sus bienes hecho en 1552, además de la fuente con un pelícano que mencionaba líneas atrás, otras dos adornaban el recinto: una, a la que le decían la pájara, «en la qual está esculpita una pájara de mármol» y «otra fuente de mármol en la qual está esculpita una Diana con las tres hedades que fue traída de Génova», además, de «fuentes con corales»³³. También una fuente de mármol, sin que se conozca detalle alguno de su decoración, fue enviada a Francisco de los Cobos por su agente en Roma, el anticuario Miquel Mario, para el jardín de su palacio en Úbeda en 1531³⁴, ciudad vinculada al *Felixmarte de Hircania* ya mencionado.

Estas fuentes – y otras que seguramente todavía esperan en los archivos a que se reviva su riqueza y aparato a través de la letra – que ornamentaron las plazas, calles o parterres de los jardines nobiliarios suscitando admiración y deleite en el entendimiento de quienes paseaban por ellos, como señalaba Diego Pérez de Mesa en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*³⁵, testimonian a su vez la riqueza iconográfica y de materiales que los escultores, españoles o italianos en su mayoría, utilizaron para satisfacer los gustos estéticos de un estamento social cada vez más refinado y que veía este recinto de verduras no solo como un lugar de descanso para sus fatigas sino también como una esfera de representación de poder. Por ese camino, es claro que las fuentes decorativas traslucen, por una parte, unos códigos estéticos compartidos por una porción importante del estamento nobiliario y, por otra, el lenguaje poético del jardín jalonado por los nuevos gustos y las modas italianizantes que se habían ido imponiendo en la jardinería real y nobiliaria. No puede desestimarse en esa tesitura la influencia

33. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna C. 425, D. 48, disponible en línea en el Portal de Archivos Españoles, Pares, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=5388934>, [29/08/2015]. El inventario ha sido estudio por Carlos Hernando Sánchez, «La vida material y el gusto artístico en la Corte de Nápoles durante el renacimiento: el inventario de bienes del Virrey Pedro de Toledo», en *Archivo Español de Arte*, 66, 261 (1993), pp. 35-56.

34. Di Dio y Coppel, *Sculptures Collections...*, posición. 3260.

35. Diego Pérez de Mesa, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1595, fols. 205v-206r: «Ay en esta casa y huerta mil maneras de fuentes, unas con grandes y otras con pequeños golpes de agua; y todas de estraña obra y artificio, que no solamente ponen admiración sino también estraño deleite y recreación. Ay unas d'estas fuentes hechas en cuevas o grutas de tal obra, que yelan a los mejores entendimientos porque se aventaja tanto el arte, que no queda rastro suyo, todo pura obra de naturaleza. Y no está solamente el primor en esto sino en que sube tanto de quilates el artificio que haze que aquella ostentación natural de las grutas suba a lo que sumamente parece que podía subir naturaleza. Y cuando hombre ve aquella estrañeza de grutas se le ataja el entendimiento pareciéndole que, ni aun imaginando, se pudiera llegar adonde en aquella obra llegó el arte. Ellas dan tal representación con su vista, que arrebatan y roban tras de sí todos los sentidos y el entendimiento, de manera que al melancólico le harán llorar de melancolía y al hombre más difuso del mundo le suspenderán y recogerán como en un punto».

decisiva que en el terreno de la decoración de los jardines tuvo Felipe II, el impacto que ejercieron en los nobles de su círculo cercano las fuentes y esculturas que se exponían en los Reales Sitios y, particularmente, en Aranjuez³⁶; de una u otra manera, al margen de que sus propias prácticas culturales los inclinaran a ello o de su deseo de refinar su ocio con la elegancia y la belleza de los objetos que los rodeaban, muchos de los grandes señores querían emular a su gobernante, ser jardineros como él, contar entre los tesoros de su jardín con fuentes de las más diversas tipologías. Y así debió ser, en efecto. Por desgracia la fragilidad del vergel como espacio y la historia trágica de la desaparición de casi todos los ejemplos nobiliarios en España, jalonada por la quiebra de los grandes linajes, la invasión francesa de 1808, la expoliación indiscriminada, los bombardeos de la Guerra Civil, junto con la desidia de sus propietarios y la ausencia de una política de Estado para la protección de estos sitios de interés histórico, repercutió asimismo en la escasa conservación de estos objetos decorativos que los enriquecían. En ese aspecto –como señalan Di Dio y Coppel en el volumen que recoge su paciente labor de archivo– contaron con suerte muy pocas piezas. Casi nada ha quedado de todos esos alabastros, mármoles y cobres cincelados primorosamente por artistas iluminados para nobles ávidos de rodearse de belleza, y poco, en ese sentido recogieron las páginas de los libros de caballerías que en este aspecto como en otros revelan como la riqueza de la realidad fontanera es superior frente a lo que se podría calificar como precariedad de la literatura que sin embargo en otros ámbitos de la arquitectura y la escultura descuella por su maravilla.

En conclusión, aunque las prácticas y los usos culturales de la nobleza, sobre todo los referidos a la jardinería y la fontanería artística se reflejen de manera parcial en la literatura caballeresca, algo dejan entrever del esplendor de las fuentes escultóricas que decoraron los jardines nobiliarios del siglo XVI y de los gustos de los grandes señores que fueron las más de las veces sus destinatarios.

36. Para las fuentes escultóricas que decoraron los Reales Sitios ver Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, El Viso, 1986; Aurora Rabanal Yus, «Felipe II y los jardines», *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Argenteria, 1998, pp. 401-424 y José Luis Sancho, *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1996 y *idem*, «“S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se hace”: Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla», en *Reales Sitios*, 146 (2000), pp. 26-39.