

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

THE INFLUENCE OF THE TRIUMPHAL ENTRIES OF CHARLES I AND PHILIP II ON THE RECEPTION OF THE CLASSIC WORLD OF THE III DUKE OF ALBA: THE CHAPELS OF THE GARDEN OF LA ABADIA

CRISTINA MUÑOZ-DELGADO DE MATA

Doctoranda FPI del Dpto. de Historia Antigua, Historia Medieval, Paleografía y Diplomática de la Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este artículo se pretende poner de manifiesto la influencia que las entradas triunfales de los monarcas Carlos I y Felipe II, con su iconografía clásica y su fuerte carácter alegórico y propagandístico, tuvieron en la recepción del mundo clásico de don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba, y cómo estos arcos, junto con la exquisita educación recibida, influyeron en la ejecución y decoración de las capillas que el III Duque mandó realizar en su villa de recreo cacereña: La Abadía. Sería en esta villa, verdadero *locus amoenus*, donde el duque de Alba proyectaría una imagen de poder y erudición que se refleja, entre otros elementos de su bello jardín, en las seis capillas que se abrían en el muro colindante con el río Ambroz al modo de arcos de triunfo romanos. En este artículo se presentan además sus reconstrucciones en 3D realizadas a partir de las fuentes conservadas, fotografías y estudios, resultado, a su vez, de mi trabajo de investigación doctoral.

PALABRAS CLAVE: Duque, Antigüedad, capilla, entrada triunfal, recepción.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to show the influence that the triumphal entries of the monarchs Charles I and Philip II, with their classic iconography and their strong allegorical and propagandistic character, had in the reception of the classical world of the III Duke of Alba, don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, and how these arches, together with the exquisite education received, influenced the execution and decoration of the chapels that the III Duke ordered to realize in his recreational villa in Cáceres: La Abadía. It would be in this village, real *locus amoenus*, where the Duke of Alba would project an image of power and erudition that is reflected, among other elements of its beautiful garden, in the six chapels that were opened in the wall adjoining the Ambroz River imitating the Roman triumph arcs. In this article we

also present their reconstructions in 3D made from the preserved sources, photographs and studies resulting, in turn, from my Phd. research work.

KEYWORDS: Duke, Antiquity, chapel, triumphal entry, reception.

1. INTRODUCCIÓN

Durante el reinado de Carlos I fueron dos los momentos fundamentales en la construcción de su imagen de poder: la coronación en Bolonia por el papa Clemente VII, en febrero de 1530, y el viaje por Italia tras la conquista de Túnez y la recuperación de La Goleta (1535-1536)¹. Ambos sucesos favorecerían el recurso de la iconografía clásica y la alegoría para la transmisión de un mensaje político que se plasmó, entre otros aspectos, en la construcción de arquitecturas efímeras, especialmente en los arcos de triunfo que imitaron los antiguos arcos romanos².

La ceremonia del *triumphus* tuvo su origen en Roma y fue, especialmente, a finales del S. II d.C. cuando ésta se transformó en un modo de exaltación personal del emperador que se imitaría en siglos posteriores. Asimismo, se mantuvo vigente a lo largo de la Edad Media donde, además, se dotó de un fuerte carácter cristiano, dando origen a lo que Casal Maceiras denomina una simbiosis entre la fiesta profana y la religiosa³. En efecto, junto con la tradición heredada de Roma, en época medieval, concretamente en el siglo V, durante el Imperio Carolingio, se introdujo un nuevo aspecto: el ceremonial de coronación⁴. Ya antes de recibir la corona imperial, Carlos I había sido coronado diez años antes como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, el 23 de octubre de 1519, en Aquisgrán, siguiendo la tradición que, desde Otón I, se había iniciado de coronar a sus sucesores en el trono de Carlomagno en la Capilla Palatina. Esta coronación proyectaba la idea de la asociación del nuevo monarca con Carlomagno y con la idea de la *traslatio imperii*. Tal fue el deseo que, incluso como es bien sabido, la ceremonia se retrasó desde su fecha inicial (29 de septiembre) hasta octubre, por motivo de la peste, para poder ser realizada en Aquisgrán⁵. Sin embargo, en esta coronación, donde todavía estuvieron vigentes aspectos caballerescos medievales, la recepción de la Antigüedad clásica tuvo lugar a partir de la asociación, como he mencionado, de la idea

¹ Así lo señaló por vez primera André CHASTEL en su publicación de 1975. Cit. por: MORALES FOLGUERA, 2015: 97.

² CHIVA BELTRÁN, 2011: 211.

³ CASAL MACEIRAS, 2013: 763.

⁴ *Ibid.*: 764.

⁵ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, 2006: 129. Véase también HEUSCH, 1958: 1.

de continuidad con el Imperio Romano y no, en cambio, por medio de arquitecturas efímeras como los *apparati* triunfales⁶, que no hubo en esta ocasión.

Sin embargo, años más tarde, sí que por medio de estos arcos triunfales realizados con motivo de su matrimonio con Isabel de Portugal en Sevilla (en 1526), se reflejó a través de ellos tanto la cultura humanista de la ciudad española, plasmada en el rico lenguaje iconográfico que ornamentó los arcos, donde aparecían representados personajes mitológicos y alegóricos del mundo clásico, como las virtudes que el monarca poseía, o debía aspirar a poseer, representadas en estos personajes. De esta forma, el mundo antiguo (del cual Roma era su máximo exponente) se alzaba de nuevo en el imaginario colectivo como un período de esplendor, que era necesario imitar e incluso superar. Por ello, cuando tan sólo un año después, el 6 de mayo de 1527, tuvo lugar el Saco de Roma, uno de los episodios más negativos de la vida del emperador, causó un gran impacto en aquella época por lo que Roma significaba, tanto a nivel político como religioso y cultural⁷.

No obstante, dos años más tarde, el 27 de julio de 1529, Carlos I embarcaba desde Barcelona para atracar en Génova el 12 de agosto, con destino Bolonia, donde tendría lugar su coronación imperial por el pontífice Clemente VII. En el transcurso del viaje fueron numerosas las entradas triunfales que ensalzaron y buscaron agasajar al emperador. Los *apparati* triunfales en Bolonia recurrieron a figuras y personajes no sólo medievales, como Carlomagno y Fernando el Católico, sino también antiguos, como Julio César, Augusto, Vespasiano, Trajano o Constantino, acompañados de inscripciones en las que se incidía en los deberes del monarca con la Cristiandad⁸. A la ceremonia, al igual que había acontecido en Aquisgrán, le sucedió una procesión con un amplio cortejo, como reflejan las dos series de grabados de Robert Péril y de Nicolas Hogenberg. Igualmente, las monedas arrojadas durante la procesión, en las que podía leerse: “Carolus Quintus Imperator Augustus”, evocaban a la Antigüedad clásica⁹.

Junto con la coronación de Bolonia, y ya siendo papa Paolo III, Carlos I protagonizaría el que, sin duda, fue uno de los episodios que más debieron influir no sólo en la consolidación del mundo antiguo como recurso decorativo y alegórico, sino también en la mentalidad del III Duque de Alba y en su recepción de la Antigüedad

⁶ MITCHELL, 1999: 215.

⁷ Alfonso de Valdés intentó justificar este suceso, y especialmente la figura del emperador en sus obras: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y *Diálogo de Mercurio y Carón*. Véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, 2006: 371.

⁸ MITCHELL, 1999: 223.

⁹ *Ibid.*: 227.

clásica: la entrada triunfal en Roma tras la victoria sobre Barbarroja en Túnez, acontecida en 1535, y la recuperación de La Goleta¹⁰, sucesos en los que participó don Fernando Álvarez de Toledo. Tras la victoria, Carlos I acompañado por sus tropas y sus principales hombres, entre ellos el Duque¹¹, desembarcaron en Sicilia¹², donde fueron recibidos con honores y fiestas preparadas por don Pedro Álvarez de Toledo, tío de don Fernando y virrey de Nápoles.

Es importante tener en cuenta que en época moderna, como ya apuntó Javier Portús, las fiestas públicas, las entradas triunfales y las procesiones eran “actos a través de los cuales la comunidad iba remarcando los hechos que con el tiempo formarían parte de su memoria histórica”¹³ y eran, sin duda, un modo de diálogo social entre los diversos estamentos¹⁴, en el que fue fundamental el uso del lenguaje plástico que recurrió a la Antigüedad clásica¹⁵, ya que mediante éste se buscaba reflejar, por medio de alegorías, el poder político del rey, sus hazañas y su glorificación¹⁶, como se evidenció con el programa iconográfico desplegado en honor del emperador en Sicilia, al que se le consideraba como “el nuevo Escipión el Africano”¹⁷ y que impactó

¹⁰ Esta conquista quedó plasmada artísticamente en obras como los frescos del “Tocador de la reina” de los “Quartos nuevos” del palacio de la Alhambra (1539), que relatan la campaña *a posteriori*, así como en los doce célebres tapices del flamenco Pannemaker (1548 y 1554), de los que sólo se han conservado diez, con sus correspondientes cartones. Véase WOHLFEIL, 2000: 323-324.

¹¹ Además de don Fernando Álvarez de Toledo, junto al monarca fueron cristianos liberados, moros apresados, 3000 soldados de la guardia imperial, el Príncipe de Portugal, el conde de Benavente, el duque de Medinaceli, el Maestro de la Orden de Malta, el Marqués de Aguilar, y los secretarios imperiales: Granvela y Cobos. Véase MORALES FOLGUERA, 2015: 99.

¹² *Ibid.*: 98-99. Este autor señala como principales problemas de estudio del viaje y presencia de Carlos I en Sicilia, la parcelación de las publicaciones por territorios y el desconocimiento de las fuentes españolas, como la crónica manuscrita en dos volúmenes de Vincenzo Castaldo (1929): *Memorie del regno dette del Duca d’Osuna*, publicada en la *Revista Archivio Storico per la Sicilia Orientale* o la obra de Alonso de Santa Cruz, *La crónica del Emperador Carlos V*, por las fuentes italianas.

¹³ PORTÚS, 2001: 187.

¹⁴ Como señala GARCÍA BERNAL, 1999: 463: “(...) así las sociedades, envueltas por una tradición, actúan conforme a una herencia de modelos de explicación que condicionan la captación de la realidad y son ellos mismos condicionados”.

¹⁵ Sobre la historiografía en relación a las fiestas en época moderna resulta fundamental el estudio detallado y exhaustivo de MÍNGUEZ, V. (2016), “Un imperio simbólico. Cuatro décadas sobre la escenificación de la “práctica de poder”, en I. RODRÍGUEZ NOYA, V. MÍNGUEZ CORNELLES (dirs.), *Visiones de un Imperio en Fiesta*, Fundación Carlos Amberes, Madrid, pp. 31-60; y CHECA CREMADES, F. (2016), “Fiestas imperiales. Una reflexión historiográfica”, pp. 61-91.

¹⁶ MASSIP, 2008: 600.

¹⁷ ENCISO RECIO, 2008: 41. Este programa iconográfico se atribuye al humanista Marco Antonio Epicuro, discípulo de Giovanni Pontano, en colaboración quizás, con el humanista Bernardino Martivano, así como a los artistas Giovanni da Nola y Girolamo Santacroce. Véase MADONNA, 2000: 132.

tanto en los miembros del cortejo, entre los que se hallaba el Duque, como en aquellos que lo contemplaron. Así pues, las entradas triunfales y los viajes ceremoniales se convertirían durante el reinado de Carlos I, pero también de Felipe II, en una “razón de estado y gobierno”¹⁸, en una herramienta fundamental para consolidar su poder.

Igualmente, las diversas entradas triunfales por las ciudades de Palermo, Mesina, Nápoles, Roma, Florencia, Lucca y Siena fueron claves en la consolidación de la imagen romana y clásica del emperador, como más tarde también sucedió con el viaje de Felipe II por los territorios del imperio, al que también le acompañaría el Duque de Alba, y del que da noticia detallada Calvete de Estrella en su obra: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe Phelippe*¹⁹. En ella el autor recoge y detalla las entradas en las diversas ciudades para las que se crearon ricos arcos de triunfo, *tableaux vivants* y en las que se organizaron fiestas en honor del joven príncipe, donde de nuevo las alegorías del mundo clásico fueron constantes y demostraban la erudición de sus promotores²⁰. Además, cabe señalar cómo precisamente la presencia en este viaje de don Fernando, que acompañó al príncipe en calidad de Mayordomo Mayor, fue fundamental. No deja de ser llamativo que será precisamente tanto en Italia como en Flandes (lugares en los que don Fernando desempeñó labores políticas y militares relevantes), donde se cree y consolide el modelo de entrada triunfal moderna, “aunando las tradiciones del *triumphus* romano y el recibimiento medieval, tomando el ceremonial del segundo y cubriéndose de todo el esplendor, formalidades arquitectónicas e iconográficas, del mundo clásico”²¹.

Sin duda, dentro del episodio del viaje por Italia del emperador, fue la entrada en Roma la que supuso un punto de inflexión en la recepción de la Antigüedad clásica, no sólo del monarca, sino de muchos miembros de la corte que le acompañaron en el séquito. El papa Paolo III, le recibió después de una entrada triunfal al modo de los antiguos emperadores romanos. El recorrido de esta entrada se iniciaba en la Puerta de San Sebastián (en la vía Apia), y continuaba por el Palatino, el *Septizonium*, el Arco de Constantino, el Coliseo, el Arco de Tito, el de Septimio Severo, un tramo del foro romano para, finalmente, recorrer la vía Papalis, decorada con estatuas del puente de Sant’Angelo. Asimismo, el monarca junto con sus nobles y el papa, acompañados del conservador de antigüedades y maestro de obras urbanas, Latino Juvenal Manetti, visitaron ruinas clásicas, que admiraron al Duque y a cuantos formaron parte de la

¹⁸ CHIVA BELTRÁN, 2011: 213.

¹⁹ CALVETE DE ESTRELLA (ed. 2001).

²⁰ MITCHELL, 1999: 246.

²¹ CHIVA BELTRÁN, 2011: 215.

comitiva, máxime en el ambiente imperante de coleccionismo de obras de arte antiguo o de copias y vaciados modernos²².

El viaje por Italia fue, por tanto, fundamental para la introducción de muchos elementos decorativos renacentistas en las artes españolas (mediante el coleccionismo o a partir del conocimiento, copia o regalos de tratados de artistas antiguos y modernos), o para la renovación y construcción de nuevos edificios en este estilo, así como, y principalmente, para futuros encargos artísticos de diversa índole en España. Esta influencia también se dejaría sentir en la construcción y decoración de las residencias, no sólo reales, sino también nobiliarias, con la que se pretendió la manifestación del poder y “la exhibición del prestigio nobiliario”²³. Ejemplo de ello fueron algunas de las residencias del III duque de Alba²⁴, especialmente su villa de recreo en Abadía²⁵, donde don Fernando mandó decorar el jardín al estilo clásico, con fuentes, series de emperadores y *virii illustres*, con un cenador y con seis capillas o portales al modo de arcos de triunfo.

2. LA ABADÍA DE DON FERNANDO ÁLVAREZ DE TOLEDO, III DUQUE DE ALBA: LAS CAPILLAS

La residencia del III Duque en Abadía²⁶ se encuentra en el término de la Granadilla, en Cáceres, muy próxima al yacimiento romano de Cáparra. Su pasado medieval se funde con su esplendor de época moderna a pesar de que, desgraciadamente, en la actualidad se encuentre muy deteriorada. En este jardín²⁷ don Fernando inició

²² MADONNA, 2000: 136.

²³ ALEGRE CARVAJAL, 2004: 35. Véase también NIETO, MORALES, CHECA, 2009.

²⁴ Véase CALDERÁN ORTEGA, 2005.

²⁵ Sobre La Abadía véase: CABALLERO GONZÁLEZ, 1998; FITZ-JAMES FALCÓ STUART, 1919.

²⁶ Objeto de estudio de mi tesis doctoral: “La Recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológico del III duque de Alba: La Abadía”. Matriculada en el plan de doctorado “Estudios del Mundo Antiguo” de la Universidad Autónoma de Madrid. En ella presento, de forma más detalla, las reconstrucciones en 3D e infografías de las capillas (y otros elementos del jardín), que incluyo en este artículo y el desarrollo expositivo del método empleado para su consecución.

²⁷ Monumento Histórico-Artístico Nacional perteneciente al Tesoro Artístico Nacional, bajo el nombre de “Palacio de Sotofermoso”, por Decreto ley del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Actualmente, está protegido por la Declaración genérica de 22 de abril de 1949 y la ley 16/1985 sobre el Patrimonio Histórico-Artístico Español, y posee además la categoría de Bien de Interés Cultural (BIC). La Dirección General de Bellas Artes, después de consultar a las Comunidades Autónomas, declaró un total de 31 jardines históricos susceptibles de ser protegidos, entre los que se encuentra el de La Abadía. Cf. JIMÉNEZ CLAVERÍA, 1983: 12.

una serie de reformas que se recogen en el *Libro Maestro*²⁸, que se enmarcaban en el contexto de los cambios en las residencias de los nobles con el objetivo de imitar la vida en la corte, convirtiéndose de esta manera, en los espacios perfectos para mostrar el ideal del cortesano²⁹. En las cartas conservadas en el Archivo del Palacio de Liria (muchas de ellas dadas a conocer en la obra de Fitz-James Stuart)³⁰, se recogen importantes momentos de actividad en La Abadía (entre 1560 y 1574), especialmente tras su regreso de Flandes, aunque no sólo, y en las que se pone de manifiesto el especial interés demostrado por el Duque en la marcha y ejecución de las obras del jardín.

Gracias a estas cartas y especialmente a la obra de Bartholomé de Villalva (*El Pelegrino Curioso y las Grandezas de España*), al poema de Lope de Vega (*Descripción: La Abadía*) y a la obra del erudito del S. XVIII Antonio Ponz (*Viage por España*), se puede trazar, aunque con dificultades, un panorama o visión de lo que fueron esta residencia y su jardín: un verdadero Parnaso³¹, en palabras del dramaturgo, que al modo de los *loci amoeni*, reunió al III duque de Alba y a destacadas personalidades de la época.

El deseo de crear un jardín al modo clásico encuentra también su explicación en la exquisita educación recibida por el III Duque³², gracias al preceptor, el monje Severo, y al ayo, Juan Boscán, nombrados por su abuelo don Fadrique para la educación de sus nietos quienes, tras fallecer su hijo don García en Gelves, habían quedado bajo su custodia. Igualmente, la lectura de los clásicos, especialmente la obra *De re militari* de Vegetio³³, y de otras obras que albergó la excelente biblioteca de su abuelo³⁴ o que conoció de la de su tío don Pedro en Nápoles, fueron cultivando la faceta cortesana de don Fernando (muy influida por la obra de Baltasar de Castiglione), ensombrecida a veces por la militar³⁵.

²⁸ ADA. Caja 301. Cit. por: CALDERÓN ORTEGA, 2014: 184-185.

²⁹ MOREJÓN RAMOS, 2009: 241.

³⁰ FITZ-JAMES FALCÓ STUART, 1952; FITZ-JAMES FALCÓ STUART, 1919.

³¹ LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 105-108.

³² Sobre la vida del III duque de Alba véase: De CASTRO, 1931; DEL SER QUIJANO, (coord.), 2007; DOMÍNGUEZ BERRUETA, 1944; FERÁNDIZ ÁLVAREZ, 2007; *Homenaje al Gran Duque de Alba. D. Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, Ciclo de Conferencias en el centenario de su muerte, 1582-1982*, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Salamanca, Salamanca; Henry KAMEN, 2006; MALTBY, 2007; MAYANS Y SISCAR, 2016.

³³ Antonio OSSORIO (1945: 23) sostuvo que: “Vegetio y todos los demás tratadistas militares de los romanos eran su principal lectura. Y tanto deleite encontraba en ellos, que casi se los aprendió de memoria”.

³⁴ De BUSTOS TOVAR, 1983: 52.

³⁵ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, 2001: 136. No obstante, en los últimos años los estudios sobre otras facetas de la vida del III duque de Alba se están potenciando. Véase entre otros: DEL SER

Precisamente, fue en este jardín del palacio de Sotofermoso, como también se conoce esta residencia, donde el III Duque encargó a artistas como Francesco Camilliani³⁶, entre otros, la realización de fuentes, esculturas y capillas al modo clásico. Estas últimas se sitúan en el que Antonio Ponz denominó durante su visita como el “jardín bajo”, concretamente en un lienzo mudéjar colindante con el río Ambroz³⁷. Bartholomé de Villalva fue el primero en relatarnos como, “(...) Por una carrera ancha y grande dio el Pelegrino en un paseador de seis ventanas ó puertas que dan sobre un rio grande, cuyo ruido y aguas son cosa deleitosa. Hay aquí tanto que ver y notar, que excede á todas las demás obras (...)”³⁸.

En efecto, se trata de seis portales o capillas, actualmente muy deteriorados, que recuerdan a los arcos de las entradas triunfales de los monarcas Carlos I y Felipe II, que conoció el III duque de Alba en sus viajes, y fundamentalmente, a los arcos de triunfo de los antiguos romanos plasmados en tratados modernos como el *De Architectura* de Sebastiano Serlio, imitados en otros jardines de residencias nobiliarias, tanto españolas como italianas, que conoció el III Duque. Esta semejanza es una muestra más de la recepción de la Antigüedad clásica de don Fernando en su jardín cacereño, pues además, en cada uno de ellos, tanto en su diseño arquitectónico como en su iconografía, las referencias al mundo clásico y al ambiente cultural humanista son constantes. Igualmente, son un claro reflejo del deseo de exaltación de su poder e importancia política, de su cultura y erudición, pues por medio de ellos evidenciaba el conocimiento de la recepción de la Antigüedad clásica que estaba teniendo lugar tanto en España, en círculos cortesanos próximos al monarca, bien en las residencias bien en sus jardines, como en otros lugares de Europa, principalmente en la península italiana y en Flandes, donde como sabemos el III Duque desempeñó un papel fundamental a nivel político y militar.

Fue Alfonso Jiménez, en la restitución que hizo en 1984 de estas capillas, quien les dio un nombre a cada una a partir del elemento más significativo que tenían³⁹, de acuerdo también a descripciones como la del poema de Lope de Vega. De esta forma estas capillas serían: la de las Uvas, la Dórica, la del Reloj, la de la Guerra, la de Cleopatra y la de Plutón. La influencia clásica en el diseño arquitectónico es

QUIJANO, G. (coord.), (2008), *Actas del Congreso del V centenario del nacimiento del III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo*, Piedrahíta, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22-26 de octubre de 2007), o EBBEN, M., LACY-BRUIJIN, M., van HÖLVELL TOT WESTERFLIER, R. (eds.), (2013), *Alba. General and Servant to the Crown*, Larwansaray Publishers, Rotterdam.

³⁶ Sobre Camilliani y sus obras en España véase: ESTELLA MARCOS, 1993.

³⁷ MULCAHY, 2013: 140.

³⁸ VILLALBA, ed. 1886: 266.

³⁹ Véase JIMÉNEZ, 1984.

palpable, ya que las capillas, realizadas por artistas sin duda de procedencia italiana, parecen inspiradas en el citado tratado *De Architectura* de Serlio, concretamente en el libro IV publicado en Venecia en 1540, "(...) no sólo por su carácter general sino por la tendencia a dotar a los vanos de una proporción dupla muy característica" como señala Navascués Palacio⁴⁰, que fueron traducidos al castellano y dedicados a Felipe II por Francisco de Villalpando en 1552. Además, no deja de ser llamativo, cómo incluso, alguna de ellas, como la Capilla del Reloj, parece estar más inspirada en los modelos de chimeneas del citado tratado que en los de los portales o entradas. Asimismo, pudiera ser que estos portales o capillas se hubieran inspirado en la obra *Medidas del Romano* de Diego Sagredo (Toledo, 1526) primer tratado de arquitectura en castellano⁴¹. No obstante, la investigadora Rose Mulcahy sostiene que la sofisticada decoración de los mismos nos indicaría que estaríamos ante modelos de portales y capillas originales en su diseño y no tomados, por tanto, de modelos de un tratado⁴². En cualquier caso, en todos ellos la influencia del mundo clásico es evidente, y su diseño recuerda a los *apparati* triunfales que don Fernando pudo contemplar en los diversos viajes y ceremonias reales a las que asistió.

Todos están realizados en ladrillo, argamasa y estuco pintado, obra de estuquistas italianos que tras finalizar el encargo se habrían marchado, ya que no pertenecen a obras de talleres de este tipo instalados en España⁴³. La Capilla de las Uvas incluso conserva el mosaico de piedrecillas que decoró el suelo y que, probablemente, algunas de ellas fueron enviadas desde la península italiana junto con los mármoles y esculturas, como menciona la documentación conservada⁴⁴. Asimismo, este portal conserva los orificios escondidos en los casetones de su bóveda que albergaban juegos de agua, muy en boga en aquella época, y especialmente en los jardines de estilo manierista.

Winthuysen, quien a principios del siglo XX visitó La Abadía y fotografió cada una de las capillas⁴⁵, señalaba cómo,

(...) Los albores son a la grotesca, parte de ellas ejecutadas con piedrecitas de varios colores, imitando mosaicos. Entre estos adornos se ven medallas, figuras, tazas, genios alados en las enjutas, delfines en los frisos, y otras mil

⁴⁰ NAVASCUÉS PALACIO, 1993: 76.

⁴¹ FERNÁNDEZ VENTURA, LÓPEZ ALBADALEJO (dirs.), 1996.

⁴² MULCAHY, 2013: 146.

⁴³ PALACIO NAVASCUÉS, 1992: 76.

⁴⁴ ADMS, Villafranca, leg. 6278. Carta de Don García de Toledo a Andrés Almaguer (Madrid), Barcelona, 3 de Julio de 1561.

⁴⁵ WINTHUYSEN, ed. 1990: 44.

labores ejecutadas de estuco. Hay estatuas que representan Vacantes, y cosas de este tenor (...) ⁴⁶.

La Capilla de las Uvas (Fig.1), situada en frente de la Puerta Chica (uno de los accesos al jardín bajo desde el alto), y la primera después de cruzar la huerta del jardín, muy alabada en la obra *Miscelánea* de Luis de Zapata ⁴⁷, fue la que más impresionó por su iconografía y decoración, al Peregrino Curioso. Figuras aladas rodeadas de racimos de uvas y parras que, “(...) no habrá visto pájaro que si las vé no se abata á ellas, ni hombre que no dude si son verdaderas o dibujadas: tanta es la perficcion y propiedad en las hojas, vides y sarmientos, que es cosa muy digna de ser vista y notada. (...)” ⁴⁸.

Esta iconografía que preside la zona central del arco recuerda al pasaje de la obra de Plinio el Viejo, en el que el autor narra la competición entre Zeuxis y Parrasio, en la que el primero pintó un racimo de uvas de tan gran perfección que las aves acudían a picotear la pintura ⁴⁹. Junto a estas figuras, en las hornacinas de la capilla aparecían representados el ayo del Duque, Boscán, el Cancervero, Adonis y Triptólemo, así como una decoración de monstruos que recuerdan a los de Bomarzo, y seres marinos, como los hipocampos y las nereidas ⁵⁰. Toda ella, quedaba rematada por un retrato “antiguo” según Lope de Vega, que no se ha conservado ⁵¹.

Esta capilla contó además con un pavimento de mosaico (muy deteriorado) y con unos bancos interiores que invitaban al descanso, el cual se veía perturbado por los juegos de agua o *zampilli* escondidos en las rosetas de los casetones de la bóveda que sorprendían a los visitantes.

A continuación se abre en el lienzo la Capilla Dórica (Fig.2), denominada así por su estilo sobrio y sencillo, que recuerda a obras de Vignola, como la Villa Giulia ⁵². Aunque, sobre todo, este arco es heredero directo del tratado de Serlio, y concretamente de los libros IV y V basados en la obra de Vitruvio. Es, por tanto, una referencia directa a la Antigüedad clásica. Se trata de un arco con pilastras fajadas, dividido en once partes con una serie de dovelas pentagonales acodadas. Todo él queda rematado

⁴⁶ Ponz, ed. 1778: 26.

⁴⁷ ZAPATA, ed. 1983: “De cosas singulares de España”, 49º.

⁴⁸ VILLALBA, ed. 1886: 266.

⁴⁹ PLIN., *HN*, XXXVI, 65.

⁵⁰ Óp. cit. VILLALBA: 266.

⁵¹ “(...) Los espacios del arco están cubriendo/dos ángeles que adornan las molduras;/remátale un retrato antiguo haciendo/graciosos los encajes y esculturas (...)”. LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 255-258.

⁵² MULCAHY, 2013: 146.

con una decoración en volutas en su frontón triangular, sustentado sobre una inscripción que no se ha conservado, y con plintos y bolas en sus laterales.

La tercera capilla es la del Reloj (Fig.3), llamada así por el reloj de sol que la presidía, ya que actualmente éste no se ha conservado. La presencia de este tipo de relojes en los jardines de época moderna fue frecuente especialmente en los jardines del norte de Europa, y de manera más notoria a partir del siglo XVII⁵³. No obstante, también encontramos ejemplos tanto en la península italiana, como el que poseyó el jardín de invierno de la Villa Farnese en Caprarola, sostenido por las figuras mitológicas de las Horas⁵⁴, o el de la Villa Aldrovandini en Frascati⁵⁵, como en España, concretamente en el jardín de Aranjuez y en el de El Pardo⁵⁶.

Resulta llamativo que esta capilla recuerda, no a los modelos de otros arcos del tratado de Serlio, sino a los modelos que éste propuso en su obra para las chimeneas, tanto de sala como de cámara, que se recogen en su libro VII. La decoración, por tanto, de esta capilla no deja de ser cuanto menos novedosa.

Igualmente, llama la atención su iconografía. En su interior, de acuerdo a lo descrito por Lope de Vega en su poema, no hubo una decoración tomada de la mitología clásica, sino que albergaba las figuras de personajes de la mitología egipcia, un rasgo frecuente también en los jardines manieristas. Así pues, aparecían las estatuas de los dioses egipcios *Amón* y su esposa, *Mut*.

“Dos estatuas de Amón y su esposa
están dentro del arco fabricas,
y las armas y empresa victoriosa
de mil niños encima acompañadas. (...)”⁵⁷.

La presencia de estos dos dioses egipcios además de ser, como he mencionado, un reflejo evidente de la fuerte influencia manierista de estas capillas, se justifica por la relación de los dos personajes con el sol, y éste con el reloj que decoraba y remataba la capilla. Junto con esta decoración egipciante en el interior del arco, la Capilla del Reloj también poseía elementos más vinculados con la decoración grecorromana, como por ejemplo los roleos que remataban los laterales de la misma, y que según

⁵³ COFFIN, 1991: 184.

⁵⁴ COFFIN, 1979: 301.

⁵⁵ COFFIN, 1991: 184.

⁵⁶ LUENGO, MIRALLES, 1998: 484.

⁵⁷ LOPE DE VEGA, ed. 1964: v. 271.

Alfonso Jiménez, los artistas “copiaron de dibujos de Ricciarelli”⁵⁸. Además, en los laterales del frontón se sitúan dos monstruos cuya fealdad contrasta con la delicadeza de las figuras aladas que sustentan el tondo central del frontón. Desconocemos qué habría en este tondo, si bien una imagen o un texto, ya que no se ha conservado y las fuentes tampoco lo mencionan.

A la altura de la Capilla del Reloj, Lope de Vega⁵⁹, al igual que había hecho Villalva⁶⁰, sitúa una plaza en la cual se abrirían cuatro portales o capillas que aludirían a la música, y que probablemente decorasen un espacio dedicado a ella en el jardín, en esas reuniones lúdicas que, sin duda, tuvieron lugar en La Abadía, pues no olvidemos que como había recomendado Baltasar de Castiglione en *El Cortesano*, éste “(...) debe ser músico, cantar bien y entender del arte de la música. Porque la música es el mejor remedio y descanso de las fatigas del cuerpo y del alma”⁶¹.

Los órganos hidráulicos, así como los autómatas estuvieron en boga en época moderna, especialmente a partir de finales del Cinquecento⁶², aunque ya en época medieval encontramos algunos ejemplos de jardines con autómatas, como el parque de Hesdin de Roberto II de Arotis, datado en el año 1295⁶³. Fueron numerosas las traducciones que se hicieron de tratados como el de Herón de Alejandría (*Pneumática*), y de otros escritos de la Escuela de Alejandría. Así pues, Giacomo Valla escribiría sus obras *Georgii Vallae Placentini viri clariss y De expetendis et figiendis rebus* (ambas publicadas en Venecia en 1501)⁶⁴. La ciudad de Florencia fue, sin duda, la que más desarrolló la inclusión de estos elementos, especialmente en las residencias de recreo, pero pronto también esta práctica sería frecuente en jardines y residencias de otros lugares de la península italiana, como el jardín de Villa d’Este, y de otras zonas de Europa, como España, como sucedió con los que albergó La Abadía, o por ejemplo con el único que se conserva en la actualidad en toda España: el de los Reales Alcázares de Sevilla.

Lope de Vega describe más detenidamente los cuatro personajes relacionados directamente con el arte de la música (Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo), que decoraban los órganos hidráulicos que se encontraban en las cuatro capillas de la plaza central, junto a la mencionada Capilla del Reloj:

⁵⁸ JIMÉNEZ MARTÍN, 1984: 66.

⁵⁹ LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 275-294.

⁶⁰ VILLALBA ed. 1886: 266-267.

⁶¹ CASTIGLIONE, ed. 1980: L. I, 68.

⁶² SILVA, 1984: 367.

⁶³ LLORET, 2018: 181.

⁶⁴ *Ibid.*: 181.

“(...) Las cuatro esquinas desta cuadra hermosa
están de cuatro dioses adornadas;
tañen, y así se ven la mano y lira,
que mueven a escuchar a quien los mira.
Pan sus albugues, su vihuela Apolo,
su zampona Aristeo y su arpa Orfeo,
a quien escuchan (como un tiempo a él solo)
el ciervo, el jabalí y el tigre feo;
aquí pudiera bien juzgar Timolo
y Midas con su rústico deseo;
agua vierten los cuatro en copia tanta,
que el son que hace es lo que allí se canta.
Adornan estos arcos circunstantes
dos medios unicornios, dos leones,
dos águilas, dos medios elefantes,
que dan a sus cornisas perfecciones;
están cuatro retratos semejantes
sobre cuatro tarjetas y festones
en el remate destes arcos bellos,
y su antiguo valor escrito en ellos”⁶⁵.

Junto a las capillas de las Uvas, la Dórica y el Reloj, estaban también las denominadas Capilla de Cleopatra (Fig.4), la Capilla de la Guerra (Fig.5) y finalmente la Capilla de Plutón (Fig.6), de las cuales debido al estado en las que las encontró Ponz, el erudito decidió no “(...) hablar del ornato de otras puertas, y ventanas, que tienen vistas al río (...)”⁶⁶, no así Lope de Vega quien nos cuenta que,

“(...) Luego una puerta rústica está abierta,
con un retrato de Cleopatra encima,
junto a la cual una romana puerta
muestra una guerra que a la guerra anima;
vese luego una calle, que cubierta
del árbol verde de Castilla estima,
fatigara el caballo de más brío,
con una fuente y puerta sobre el río.
Es el arco grotesco, y todo el techo
sembrado de racimos, y a los lados

⁶⁵ LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 275-294.

⁶⁶ PONZ, ed. 1778: 27.

tiene dos faunos de la frente al pecho
 en dos festones huecos engastados;
 hay dos estatuas en lo más estrecho,
 un sátiro y Plutón y al lado echados
 el cano trifauce y el dragón Lerneo,
 y un retrato romano por trofeo (...)”⁶⁷.

Sobre la Capilla de Cleopatra (Fig.4), cabría la posibilidad de que realmente ésta fuera la figura de Ariadna, como también sucedió en otros jardines de la época, pues recordemos que el tema o *topos* de Cleopatra fue muy frecuente en la decoración de jardines del siglo XVI en Roma, por influencia de la escultura del Belvedere del Vaticano⁶⁸, como también se aprecia, entre otros, en el jardín de la Villa Médici.

Sin embargo, llama la atención que Alfonso Jiménez Martín nos cuenta que durante su visita al jardín pudieron aún contemplar, aunque en un estado muy deteriorado pues le faltaba cabeza, el busto de Cleopatra, “(...) recortándose en el tímpano curvado de su ventana, irónica composición rústica y marcial para una tan noble dama vencida, siempre victoriosa bajo sus vencedores (...)”⁶⁹. Por tanto, no se trataría de una representación de la diosa recostada y dormida, sino que sería un busto insertado en una hornacina en la parte superior del arco, como también había ocurrido en el portal de la Capilla de las Uvas con el retrato que mencionaba Lope de Vega⁷⁰. Asimismo, a partir de la descripción que hace el dramaturgo sobre esta capilla de Cleopatra se le puede atribuir un carácter rústico en su diseño, de clara influencia de nuevo del tratado de Serlio, y más concretamente del libro V (París, 1547): *Extra ordinem Liber: in quo é rustico opere*⁷¹.

Por lo que respecta a la Capilla de la Guerra (Fig.5), su iconografía según Alfonso Jiménez Martín, se basaba en el libro *Estraordinario*⁷² de Serlio, publicado en Lyon en 1551⁷³. En la visita en 1984 de este investigador, la capilla ya no conservaba el relieve romano superior que le dio el nombre, y actualmente su estado de conservación es sin duda, muy delicado.

⁶⁷ LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 295-310.

⁶⁸ COFFIN, 1991: 36.

⁶⁹ JIMÉNEZ MARTÍN, 1984: 66.

⁷⁰ LOPE DE VEGA, ed. 1964: vv. 255-258.

⁷¹ LOZANO BARTOLOZZI, 1984: 87.

⁷² JIMÉNEZ MARTÍN, 1984: 66.

⁷³ FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1989: 52.

El último portal es la Capilla de Plutón (Fig.6), que actualmente se halla también especialmente deteriorada. La iconografía de esta capilla según Alfonso Jiménez Martín, se basaría quizá más en la *Hypnerotomachia* o en la obra de Sagredo⁷⁴.

En los laterales a modo de atlantes aún se pueden percibir, aunque con dificultad, los restos de dos figuras, una masculina y otra femenina, que guardan una relación directa con la portada del III libro de la obra de Serlio, en la que una serie de figuras antropomorfas formaban parte de la arquitectura. Este modelo serliano, se generalizaría en el manierismo, especialmente con los llamados *Términus* o Termes, rompiendo de esta manera los cinco órdenes clásicos. Cronológicamente, esta novedad difundida por medio del tratado, coincidió en España con la difusión de los monstruos en los jardines de finales del siglo XVI, expandidos también por medio de obras como los grabados de Vriedeman de Vries o los de Wendel Dietterlin⁷⁵.

Asimismo, esta capilla cuenta aún con restos de pintura y estuco con motivos de *candelieri*. En su bóveda de medio cañón con casetones, se puede apreciar ligeramente cómo estuvo decorada con cerámica vidriada⁷⁶. En las hornacinas del interior se dispusieron las estatuas de un sátiro y del dios Plutón (de quien recibe su nombre), acompañado del Cancervero y de la Hidra de Lerna.

3. CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, se puede afirmar cómo no sólo la educación recibida en su infancia, sino también su trayectoria política al servicio de los monarcas Carlos V y Felipe II, así como sus contactos con otros destacados personajes del momento, eruditos y coleccionistas, influyeron notablemente en la recepción del mundo clásico en el III duque de Alba. De manera evidente, se puede afirmar cómo las entradas triunfales que habían recibido a los monarcas mencionados en distintas ocasiones y ceremonias, como las coronaciones o la celebración de victorias militares, impactaron en el imaginario del III duque de Alba, que supo servirse igualmente de estos modelos para la decoración de su jardín en su villa de recreo cacereña de La Abadía, evocando así la Antigüedad clásica al tiempo que proyectaba una imagen de poder y erudición en todos aquellos que visitaron este verdadero *locus amoenus*, o en palabras del gran Lope de Vega: de este Parnaso.

⁷⁴ Óp. cit. JIMÉNEZ MARTÍN: 66.

⁷⁵ Óp. cit. LOZANO BARTOLOZZI: 87.

⁷⁶ *Ibid.*: 87.

4. BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas de Archivo:

-ADA: Archivo Ducal de Alba.

-ADMS: Archivo Ducal de Medina Sidonia.

Fuentes clásicas:

-CALVETE DE ESTRELLA, J.C. (ed. 2001), *El felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe don Phelippe*, P. Cuenca, V. Álvarez, C. Schryver, S. Fernández Conti, J. Martínez Millán (eds.), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.

-CASTIGLIONE, Baltasar (ed. 1980, ed. original 1534), *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Espasa y Calpe, Madrid.

-LOPE DE VEGA, Félix (ed. 1964), “Poema Descripción de <<La Abadía>> del duque de Alba”, *Obras escogidas*, II, F.C. Sainz de Robles (ed.), Aguilar, Madrid.

-PLINIO, *Natural History*, Vol. X, n° XXXVI-XXXVII, Traducción de D.E. Eichholz, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

-PONZ, Antonio (ed. fac.1784), *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, T. VII, Aguilar, Madrid.

-VILLALVA Y ESTAÑA, Bartholomé de (1577; ed. 1886): *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, vol.1, Madrid.

Estudios:

-Autores citados a pie de página. La bibliografía respectiva no se incluye por límite de espacio.

5. FIGURAS



Fig. 1. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla de las Uvas realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.

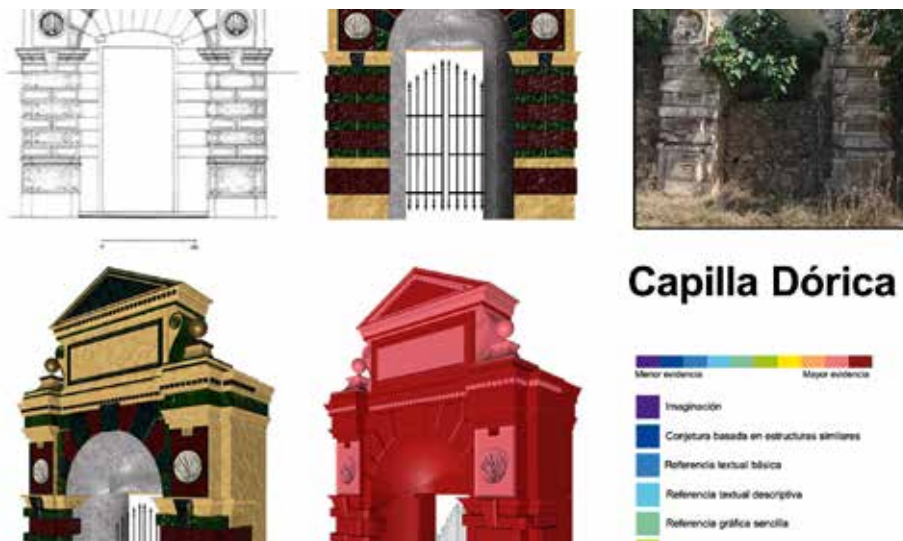


Fig. 2. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla Dórica realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.



Fig. 3. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla del Reloj realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.



Fig. 4. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla de Cleopatra realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.



Fig. 5. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla de la Guerra realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.

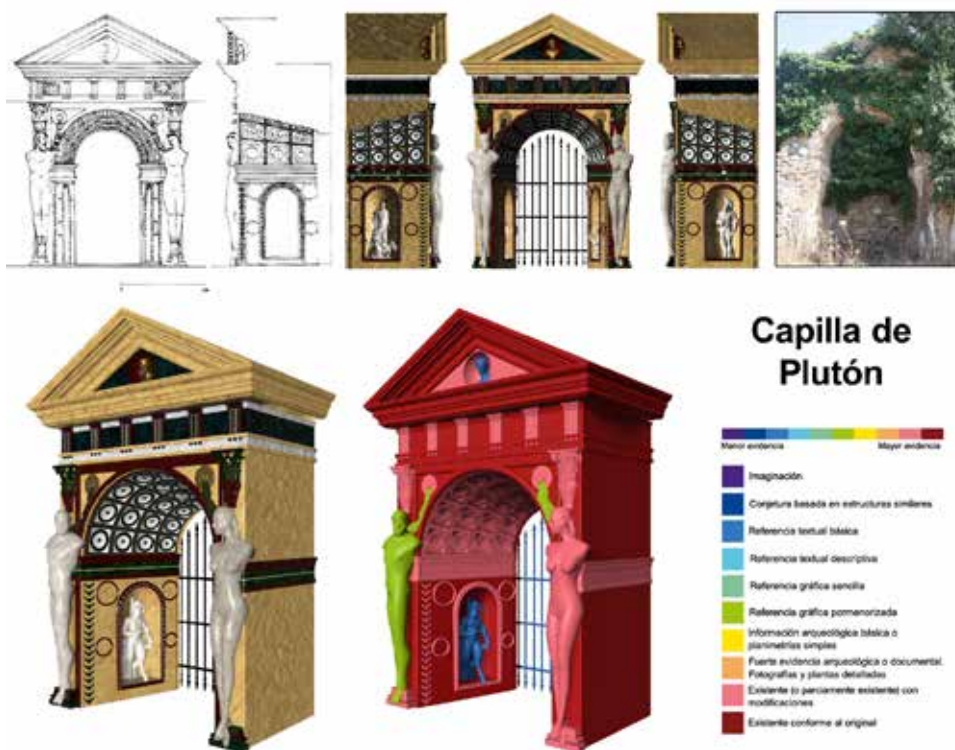


Fig. 6. Reconstrucción en 3D e infografía de la Capilla de Plutón realizada por la autora a partir de la sección de Alfonso Jiménez Martín (1984), de fotografías de la autora y de las descripciones de las principales fuentes textuales y descriptivas de La Abadía: B. de Villava, F. Lope de Vega y A. Ponz.

Mayo 2019

Aceptado: Julio 2019