

# EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: ICONOGRAFÍA DEL PODER EN LA ABADÍA DEL DUQUE DE ALBA

Cristina Muñoz-Delgado de Mata  
Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN:** En este trabajo se aborda el análisis y estudio de uno de los ejemplos artísticos más destacados del Renacimiento español, en lo que concierne a las villas renacentistas y al mecenazgo humanístico del siglo XVI: La Abadía del III duque de Alba, pretendiendo enfatizar y subrayar la fuerte impronta del mundo clásico que fue empleado como medio de exaltación del poder por parte del mecenas y dueño de la villa: Don Fernando Álvarez de Toledo.

**PALABRAS CLAVE:** La Abadía, Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, jardines renacentistas, coleccionismo de antigüedades.

**ABSTRACT:** In this paper the analysis and study of one of the most outstanding artistic examples of Spanish Renaissance is addressed, with respect to the Renaissance and the humanistic patronage of the XVI century villas: The Abbey III Duke of Alba, pretending to emphasize and underline the strong imprint of the classical world that was used as a means of exaltation of power by the patron and owner of the villa: Don Fernando Alvarez de Toledo.

**KEYWORDS:** The Abbey, Fernando Álvarez de Toledo, III Duke of Alba, Renaissance Gardens, collecting antiques.

## Introducción

Las formas y manifestaciones de poder del mundo antiguo ejercieron una fuerte influencia en siglos posteriores, sirviendo de modelo para gobernantes y nobles que, mediante los elementos y estructuras artísticas propias de la Antigüedad, reclamaron y legitimizaron su imagen y sus acciones. Este renacer de las formas de poder antiguas y en general del mundo clásico también tuvo lugar en España, aunque dotado de particularidades propias de acuerdo a su sustrato cultural, donde la huella cristiana, mudéjar y del norte de Europa fue importante, percibiéndose en las diversas manifestaciones artísticas arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. No sólo la Corona, sino también la nobleza se vio inmersa en la corriente cultural del

Humanismo y del mecenazgo artístico, como medio para la consolidación y difusión de su imagen de poder.

Un exponente particularmente interesante fue la Casa de Alba. Los diferentes duques recurrieron a formas artísticas y al coleccionismo de obras antiguas en sus palacios y jardines, como medio de evocar y exaltar su elevada cultura. Uno de los ejemplos más célebres fue el jardín clásico de una de sus residencias: La Abadía, situada en Cáceres. En ella, el III duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo, creó una verdadera “academia” al estilo italiano, donde se reunió con poetas y pensadores señeros, así como cortesanos y artistas, al modo en el que lo habían hecho los antiguos y otros príncipes italianos del Renacimiento.

### **Vida y formación del III Duque de Alba**

Don Fernando Álvarez de Toledo, tercer hijo de Don García Álvarez de Toledo y de Doña Beatriz de Pimentel, hija del Conde de Benavente, nació el 29 de octubre de 1507 en Piedrahita, Castilla. La elección del nombre de Fernando fue en honor del monarca Fernando el Católico, primo de Don Fadrique Álvarez de Toledo, padre de Don García, quien a su vez había apoyado al rey frente a las pretensiones de Felipe el Hermoso de hacerse con el poder en Castilla<sup>1</sup>. En 1510 tras morir Don García en una emboscada en Trípoli<sup>2</sup>, Don Fernando pasó a estar bajo la custodia de su abuelo Don Fadrique, II duque de Alba y antiguo comandante en el cerco de Granada.

Tras la conquista de Navarra en 1515, Don Fadrique le proporcionó una cuidada educación humanística y una severa formación militar, muy acorde no sólo con la mentalidad que comenzaba a imperar, sino sobre todo, muy en relación con la tradición familiar de la Casa de Alba<sup>3</sup>, tanto en su pensamiento como en su proceder. El orgullo de casta y el conocimiento de las hazañas de los antepasados de su linaje, fueron constantes en la educación de Don Fernando, quien se guió a lo largo de su vida conforme a este sentido del deber y la responsabilidad del honor familiar<sup>4</sup>. Ejemplo de ello, fue su actitud tras la muerte de su hermano Bernardino, como ensalza Garcilaso<sup>5</sup> en su I *Elegía*.

---

<sup>1</sup> Maltby, 1985: 17.

<sup>2</sup> Kamen, 2006: 18.

<sup>3</sup> Castro, 1931: 6.

<sup>4</sup> Maltby, 1985: 18.

<sup>5</sup> Garcilaso, 1984.

Toda esta formación recibida durante su infancia vino de la mano de personajes tan destacados como Juan Boscán o Fray Severo, muy relacionados con el Humanismo, y continuó forjándose con amistades con personajes tan destacados de la literatura del momento como el citado Garcilaso, compañero también de armas del duque, o con personalidades de la talla del cardenal Granvela, magnífico humanista, mecenas y coleccionista de obras de arte clásicas, como se evidencia en los continuos contactos e intercambios epistolares y de obsequios de piezas clásicas, medallas o manuscritos con el Duque de Villahermosa, Don Martín Gurrea y Aragón<sup>6</sup>, a quien el duque conoció íntimamente, especialmente durante su turbulento gobierno en Flandes, así como a Benito Arias Montano, célebre humanista, con quien también mantuvo lazos estrechos.

Igualmente, la lectura de los clásicos desde muy joven influyó notoriamente en Don Fernando, y es que la Antigüedad clásica se elevaba como un exponente de educación e imitación fundamental, siendo muchas de sus obras verdaderos manuales del pensamiento y de la educación de príncipes y nobles, como las de Cicerón, Platón o Aristóteles, y fuentes incesantes y profundas de inspiración para el arte, como las de Ovidio.

Esto fue posible gracias a la ingente e importante biblioteca tanto de su abuelo Don Fadrique<sup>7</sup>, como la de su tío Don Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles<sup>8</sup>, que según el inventario de la Casa de Alba de 1532 contaba con un total de 150 obras, lo que supone un elevado número de ejemplares si tenemos en cuenta que, por ejemplo, la de la reina Isabel la Católica contaba con un total de 200 ejemplares registrados en el inventario de Segovia en 1502<sup>9</sup>.

Así Antonio Ossorio dirá que “Vegecio 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”<sup>10</sup>, ya que la biblioteca albergaba tanto libros de religión, moral y filosofía, -con obras como las de Aristóteles y de Santo Tomás-, libros históricos, -como las *Crónicas Reales* o el *Cantar del Mio Cid*-; libros de lingüística, jurisprudencia, literatura, -como los de Bocaccio y Nebrija-; y, por supuesto, obras clásicas como Ovidio, Cicerón,

---

<sup>6</sup> Checa Cremades (ed.), 1998: 330.

<sup>7</sup> Maltby, 1985: 26.

<sup>8</sup> San José Lera, 2008: 617.

<sup>9</sup> De Bustos Tovar, 1983: 52.

<sup>10</sup> Ossorio, 1945: 23.

Salustio, Virgilio, Lucano, Tito Livio, Plutarco, etc. De ello se deduce, la importancia que las lecturas de los clásicos en la época Moderna tenían en la configuración de los ideales de la nobleza y la Corona.

Igualmente, gracias a su amistad con Garcilaso, así como a sus viajes por Italia y a sus cargos como virrey en Nápoles –donde sustituyó a su tío, Don Pedro Álvarez de Toledo–, y como gobernador de Milán en 1554<sup>11</sup>–focos ambos desde donde se producirán las principales influencias artísticas del Renacimiento en España–<sup>12</sup>, el duque entró en contacto directo con el mundo antiguo, así como con algunos de los principales humanistas del momento, como Vasari, a quien conoció en 1536<sup>13</sup>. Todo ello influyó profundamente en la cultura del noble, quien encargó uno de los programas iconográficos propios del Renacimiento más relevantes y ricos que ha tenido España, loado por autores contemporáneos y posteriores, y por medio del cual quedaba plasmada su imagen de poder, merced al mundo antiguo.

Asimismo, la labor de su ayo Juan Boscán, quien se había visto imbuido por el gusto de los clásicos junto a Lucio Marineo Sículo, fue fundamental. Fue el portador de la poesía de Petrarca en España, muy amigo del cardenal Bembo y de otros humanistas italianos como Andrea Navagiero<sup>14</sup>, y traductor al castellano del célebre *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione. Boscán estuvo al servicio del duque hasta su muerte en el Rosellón en 1542, lo que incide en la influencia que su saber tuvo en la educación humanística de don Fernando: “(...) era el que había dado a don Fernando/ su ánimo formando en luenga usanza,/ el trato, la crianza y gentileza,/ la dulzura y llaneza acomodada,/ la virtud apartada generosa (...)”<sup>15</sup>.

De igual modo, junto a esta formación el duque entró en contacto con otros nobles y eruditos inmersos en la corriente intelectual del Humanismo, gracias a la afluencia de los mismos en su casa de manera frecuente, como el cronista Alonso de Palencia o Garcilaso de la Vega, este último compañero inseparable de Juan Boscán y Fernando hasta su muerte, en la campaña de Provenza en 1536.

Esta exquisita formación explica, entre otros motivos, el hecho de que decidiera finalmente convertir el Sotofermoso de La Abadía, en un jardín

---

<sup>11</sup> Gustaaf, 1993: 7.

<sup>12</sup> Yarza, *et alii*, 1978: 240.

<sup>13</sup> Pérez de Tudela, 2013: 169.

<sup>14</sup> Domínguez Berrueta, 1944: 146.

<sup>15</sup> Garcilaso, 1984: Égloga, II, 1339-1343.

artístico al modo de los antiguos, con esculturas y elementos decorativos que invitaran a la conversación erudita, como ya ocurría en la Antigüedad –con los primeros jardines filosóficos o “academias”, como la de Cicerón en su villa tusculana– y que se había recuperado en el Renacimiento con la academia de Marsilio Ficino en la villa Careggi de los Médici o en los jardines del Belvedere del Vaticano. Igualmente, este jardín y villa sería su lugar de descanso, como ya en la Antigüedad aconteció con las propiedades de Plinio el Joven, de Cicerón o del emperador Adriano, entre otros<sup>16</sup>.

La iconografía de sus portales, plazas y fuentes remite a muchas de las fábulas de Ovidio y a personajes del mundo clásico<sup>17</sup>, y probablemente los artistas pidieron consejo y dialogaron con el duque, –bien Don Fernando, III duque de Alba, pero de manera especial con el que será el V duque de Alba, Don Antonio Álvarez de Toledo–, para llevar a cabo el diseño iconográfico del jardín, de acuerdo con el mensaje de poder y erudición que el duque como “caballero de armas y letras” pretendiera reflejar, imagen esta a su vez creada por humanistas y artistas como Juan Boscán, Garcilaso o Castiglione entre otros, cuya fuente de inspiración no fue otra que la Antigüedad, y que siguieron también como modelo no sólo monarcas sino también otros nobles del momento como el duque de Villahermosa, Don Diego Hurtado de Mendoza, Felipe de Guevara, Don Luis de Ávila y su hermano Pedro Dávila, II marqués de las Navas, los duques de Alcalá, etc.

## La Abadía

El legado clásico de esta villa situada en la provincia de Cáceres, a orillas del río Ambroz, en un enclave estratégico ya desde la Antigüedad por su proximidad a la Vía de la Plata<sup>18</sup>, hace de ella un exponente renacentista de gran interés cultural, en el que es palpable la huella de las formas de poder del mundo antiguo. Su jardín, debido a la relevancia social de sus señores, atrajo a altas personalidades del momento, lo que supuso uno de los motores de embellecimiento del mismo. Gracias a la proximidad con el río mencionado, La Abadía era una tierra fértil e idónea para el cultivo de determinadas plantas y árboles, como la murta, el arrayán, los naranjos, cidras, limoneros, y otras flores como el brótano o liprez y las fraulas, procedentes de Flandes y

---

<sup>16</sup> Plin. *Ep.* II, 17; Cic., *Tusc.*, L.I, 1-6.

<sup>17</sup> Véase Fig. 1.

<sup>18</sup> Caballero González, 1998: 9-10.

Alemania<sup>19</sup>, así como para la creación de bellos jardines como el mismo que tuvo, como menciona Lope de Vega en su égloga *Descripción de La Abadía*:

“(…) Yace donde comienza Extremadura, /al pie del monte que divide a España,/ un hermoso jardín, que en hermosura/ los pensiles hibleos acompaña;/ de las nevadas sierras de Segura /el río Serracino bajo, y baña/ los cimientos del muro, y las almenas /miran por sus cristales sus arenas. /Durante el cual, en un pequeño asiento,/ cifró Naturaleza un paraíso/ donde la primavera el ornamento/ fundar de sus palacios verdes quiso:/ allí las fuentes en mayor aumento/ su hermosura mostraran a Narciso,/ y al mismo Albano, si creyera dellas/ lo menos bello que se mira en ellas” (Lope de Vega, ed. 1964: 78).

Asimismo, La Abadía fue muy admirada por la decoración basada en el mundo clásico de sus jardines, especialmente por las esculturas de sus fuentes y los motivos escultóricos de los portales, donde la huella de la Antigüedad, que renacía en España gracias a la corriente humanista propia del siglo XVI, se hizo más patente. Sin embargo, no sólo por medio de la iconografía de las figuras de portales y fuentes, sino también por el uso de los espacios del jardín de la villa, el duque vio reforzada su imagen de poder, como ya habían hecho los antiguos antes que él. De esta manera, el jardín, como aconteció originariamente en Grecia y Roma, se convirtió en un foco de reunión, debate y discusión de temas literarios, filosóficos y posiblemente políticos, de descanso y divertimento, así como en una imagen de poder del mecenas y dueño del mismo, como por ejemplo se evidencia en la obra de *El Cortesano* de Castiglione (1534).

De esta forma, aunque se desconocen documentos que narren cómo era la vida del duque en La Abadía<sup>20</sup>, sí se tiene constancia de que esta fue una verdadera academia en el sentido renacentista –hay testimonios que confirman su existencia y su nombre: “Arca de Albano”<sup>21</sup>–, como también lo fueron otros jardines extremeños, como los de Don Juan de Zúñiga en su residencia de Villanueva de la Serena o la corte de los Suárez de Figueroa, duques de Feria entre las poblaciones de Badajoz, Feria y Zafra<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Villalva, 1886: 265.

<sup>20</sup> Morán Turina, 2010: 305.

<sup>21</sup> Caballero González, 1998: 44; Winthuysen, 1990: 42.

<sup>22</sup> Teijeiro Fuentes, 2003: 571-572.

Los jardines de La Abadía, acogieron así a grandes artistas, humanistas y literatos bajo la protección de su mecenas: el duque. Este mecenazgo era un *do ut des*, una relación mutua basada en el interés de ambos. El noble lograba afianzar su fama mediante las artes y los artistas –aunque también este mecenazgo buscaba la “alegría y el placer” de sus mecenas<sup>23</sup>–, al tiempo que los artistas recibían protección y otras mercedes<sup>24</sup>. El mismo Don Fernando Álvarez de Toledo protegió a numerosos artistas a través de los cuales se vio exaltada su figura. Los casos más célebres fueron los de Juan Boscán, en cuya producción poética se atisban ejemplos de la actividad literaria practicada en La Abadía<sup>25</sup> y Garcilaso de la Vega, gracias a los cuales se posee una mayor información sobre la villa y sus loados jardines. Más tarde, ya en el siglo XVII, Lope de Vega<sup>26</sup> ensalzará La Abadía en su *Descripción*, donde, como ya habían hecho otros artistas antes que él para conseguir el favor del mecenazgo nobiliario, la calificará de “Parnaso”, un verdadero *locus amoenus*, así como en su obra *La Arcadia* publicada en 1598, donde el autor realiza una síntesis de la vida literaria de la academia de este jardín cacereño al tiempo que exalta a Don Antonio Álvarez de Toledo y a la Casa de Alba<sup>27</sup>.

Otro de los usos que asemejan a La Abadía con la Antigüedad, fue el hecho de que fuera una villa de descanso, donde el duque y sus invitados pudieron practicar la caza, gracias al excelente coto con el que contaba la villa, del que da parte también Bartholomé de Villalva:

“Es, pues, el caso, que hay en el tal soto dos ó tres mil corzos y muchos venados, algunos gamos y xabalis, muchos conejos y liebres, de los cual son testigos los cortesanos que allí suelen ir á recreo, lo cual, todo tiene á su cargo un caballero” (Villalva, ed. 1886: 267).

Igualmente, la presencia de una plaza circular en el jardín bajo, decorada con cuatro nichos en los cuales estaban las esculturas de personajes mitológicos relacionados con la música como Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo, permite entrever la dedicación de dicho espacio para posibles representaciones musicales, siendo además cada uno de estos nichos órganos hidráulicos, como

---

<sup>23</sup> Bouza, 2008: 76.

<sup>24</sup> San José Lera, 2008: 623.

<sup>25</sup> Teijeiro Fuentes, 2003: 578.

<sup>26</sup> Lope de Vega, 1964: v. 98.

<sup>27</sup> Teijeiro Fuentes, 2003: 580.

señalan las fuentes<sup>28</sup>. No hay que olvidar que en obras como *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione o el *Relox de Príncipes* de Fray Antonio de Guevara, entre otras, se recomendaba la práctica y relación con la música a los nobles y monarcas para ser un perfecto caballero. Pero, sobre todo, esta presencia puede justificarse no sólo por la educación recibida en este arte, sino por las recomendaciones que Marsilio Ficino había hecho respecto a ello, cuando sostuvo que “en los jardines académicos, el poeta escuchaba debajo de los laureles la música de Apolo”<sup>29</sup>, lo que sugiere que el jardín pudo albergar representaciones musicales.

Por otro lado, el jardín albergó otro de los elementos que ya se habían dado en los de la Antigüedad: la huerta<sup>30</sup>, la cual fue igualmente alabada por autores como Luis Zapata en su *Miscelánea*, donde indicaba que la huerta del duque de dicho jardín, era sin duda la mejor de Extremadura<sup>31</sup>. Así pues, La Abadía, como los jardines antiguos, tenía tanto un carácter agrícola como lúdico y erudito.

De esta manera, mediante elementos arquitectónicos, como las terrazas, las rampas, los cenadores, etc., y decorativos, como las fuentes y las esculturas de clara inspiración clásica que ornamentaron el jardín, la Casa de Alba, y especialmente los duques III y sobre todo el V, fue reforzando su imagen de poder y su erudición, haciendo de este jardín uno de los más bellos de la España de época Moderna.

## El jardín de La Abadía

“Al que viniere á ver esta Abadía, /Á este jardín y huerto esclarecido,/ Para notar y ver bien su valía, /Muy necesario es que haya corrido/ Los que nuestro Felipe poseía, /Y los que en Flandes han más florecido;/ De Italia ha detener mucha noticia, /Para su ser preciar, gala y pulicia”  
(Villalva, ed. 1886: 262).

---

<sup>28</sup> Villalva, 1886: 266-267; Op. Cit. Lope de Vega, 1964: 80; Ponz, vv. 279-294. 1973: 27.

<sup>29</sup> Agnelli, 1987: 16.

<sup>30</sup> Véase Fig. 2.

<sup>31</sup> Teijeiro Fuentes, 2003: 577.

Así rezaba el epitafio que se situaba en la puerta de acceso de la villa que conectaba con la huerta de La Abadía. La Abadía así como otras villas ducales, fueron en esencia

“la manifestación más compleja de la toma de conciencia por parte de la nobleza española del papel de la arquitectura y del urbanismo como forma de manifestación de poder y como medio de exhibición del prestigio nobiliario, ideas que habían empezado a desarrollarse en la Italia del Quattrocento” (Alegre Carvajal, 2004: 35).

Bajo el reinado del Emperador Carlos V, esta influencia humanista procedente de Italia, se percibió asimismo en la decoración de los jardines, especialmente mediante la presencia de esculturas antiguas, –muchas de ellas copias o vaciados de las halladas en la península italiana, así como originales obtenidas de las expediciones y triunfos en Roma– como también de elementos arquitectónicos y naturales que hundían sus raíces en el pasado grecorromano: grutas, pérgolas, fuentes, etc.<sup>32</sup>.

Es importante destacar que, si bien no se puede hablar de una tipología unitaria del jardín italiano renacentista, puesto que tampoco existía una unidad política en la península italiana<sup>33</sup>, sí se pueden señalar una serie de elementos decorativos, arquitectónicos, etc. que fueron tomados de la tradición grecolatina, reinterpretada desde la visión humanista, ya que los “escritores y artistas, al igual que sus mecenas, tanto seculares como eclesiásticos, consideraban las formas transmitidas desde la antigüedad pagana como modelos estilísticos a los que todos debieran aspirar”<sup>34</sup>. Asimismo, en España, todos estos elementos de tradición grecolatina recibidos desde la perspectiva renacentista, florecieron de forma súbita frente a lo que aconteció en Italia, donde habían surgido como consecuencia de un proceso de experimentación teórica y plástica<sup>35</sup>.

En el caso del jardín de La Abadía, hubo distintas formas de penetración del Renacimiento y, por ende, de las formas clásicas. Gracias a la presencia, acción y obras de artistas extranjeros, tanto italianos –como

---

<sup>32</sup> Alegre Carvajal, 2004: 43.

<sup>33</sup> Páez de la Cadena, 1982: 124.

<sup>34</sup> Haskell, 1994: 116.

<sup>35</sup> Nieto/ Morales/ Checa, 2009: 14-15.

evidencia la firma de Camilliani en una de las fuentes del jardín que fue importada en época del V duque— como flamencos, como el que, aún no finalizadas las obras, le mostró el jardín al Pelegrino de Bartholomé de Villalva, según narra en su obra<sup>36</sup>. La presencia directa e indirecta tanto de unos como de otros se explica gracias a la trayectoria política de la vida de los dueños de la villa, y en concreto en la del III duque que es quien nos compete en este artículo. Los viajes a Italia, donde fue gobernador de Milán, y los estrechos contactos familiares y su virreinato en Nápoles, así como su gobierno en Flandes, favorecieron la demanda de artistas de dichas procedencias. Esta presencia e influencia directa o indirecta de artistas, tanto flamencos como italianos, en la ejecución y diseño de los jardines y en la decoración en su villa cacereña se atestigua gracias tanto a las referencias escritas como a las evidencias materiales, tales como los mármoles labrados en Génova, -pilastras, cornisas y otros mármoles, de un peso total de 7000 arrobas- que representaban personajes del mundo clásico y que fueron trasladadas en 140 carros desde Cartagena a orillas del Tormes<sup>37</sup>, así como a los nuevos cultivos y plantas introducidos en su jardín procedentes del norte de Europa<sup>38</sup>, que se debe poner en relación con sus estancias en Flandes, Milán y Nápoles.

Sobre los artistas que trabajaron en el jardín, se han sugerido algunos nombres de arquitectos que trabajaron en otras propiedades del duque, como Juan Carrera, Juan Guas o Enrique Egas, al igual que el arquitecto italiano Benvenuto Tortelli de Brescia, quien fue traído por el duque para estar al cargo de sus construcciones a cambio de un salario de unos quince mil maravedíes<sup>39</sup> y para trabajar en el Hospital de La Sangre de Sevilla en 1570<sup>40</sup>. Igualmente, este arquitecto italiano a su vez trabajó para Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá en la célebre Casa de Pilatos en Sevilla, lo que evidencia el trasiego de artistas y la difusión de las obras literarias, arquitectónicas y artísticas que influyeron notablemente en el Renacimiento, así como el deseo de algunos de los principales nobles españoles de estar en la primera línea de la renovación artística del momento, mostrando así una imagen de poder y erudición. Se tiene también conocimiento, gracias a la firma de un artista italiano que menciona Vasari en sus *Vidas*, Francisco Camilliani<sup>41</sup>, en una de las basas de una

---

<sup>36</sup> Villalva, 886: 262.

<sup>37</sup> De Bustos Tovar, 1983: 55.

<sup>38</sup> Winthuysen, 1990: 23; Villalva, 1886: 265.

<sup>39</sup> Malcahy, 2013: 147.

<sup>40</sup> Sanz Hernando, 2006: 307.

<sup>41</sup> Aníbarro, 2002: 281, *Cfr.* Vasari, 2012: vol. VII: 268.

escultura de la fuente de la Plaza de Nápoles<sup>42</sup>, del trasiego de piezas de procedencia italiana incluso fallecido ya el III duque, en época de Don Antonio Álvarez de Toledo, lo que indica cómo ese gusto por el coleccionismo de piezas que remitieran al mundo antiguo para la decoración de espacios como los jardines fue una constante en la corte española de época Moderna.

Asimismo, se sabe que el duque encargó en 1542 una serie de mármoles de Génova<sup>43</sup>, destinados a este jardín para su embellecimiento. Esta práctica de exportación de materiales desde Italia fue frecuente en este momento; así, encontramos otros casos como el del Castillo de Calahorra, para el cual también se trajeron mármoles de Génova<sup>44</sup>. No obstante, la documentación no especifica que dichos mármoles fueran destinados para la elaboración de esculturas, lo que abre la posibilidad de que fueran materiales para revestimientos de la residencia o de otras zonas del jardín, según considera el investigador Fernando Loffredo<sup>45</sup>; aunque tampoco se puede descartar lo contrario debido a la falta de documentación conservada.

Desgraciadamente de este “jardín arqueológico” tan sólo quedan algunos vestigios, además de las descripciones que ya en su momento se realizaron del mismo, así como algunas posteriores. Gracias a ellas se han llevado a cabo las diversas reconstrucciones y versiones sobre dicho espacio, sin llegar de manera concluyente a determinar cómo fue el jardín de La Abadía. Acerca de la estructura y para la reconstrucción de La Abadía –residencia preferida del duque durante el invierno, uno de sus lugares favoritos para conversar con sus amigos y allegados, y una de las villas en las que más invirtió–, se cuenta con la documentación en la que se recogen importantes momentos de actividad en la misma, entre 1560 y 1574, especialmente tras su regreso de Flandes. En ella se pone de manifiesto el especial interés

---

<sup>42</sup> Véase Fig. 3.

<sup>43</sup> Sanz Hernando, 2006: 305.

<sup>44</sup> *Ibid.*: 327.

<sup>45</sup> Entrevista realizada el 2 de julio de 2016. Fernando Loffredo ha impartido clases como profesor en la Universidad de Stony Brook, en Estados Unidos. Es Doctor por la Universidad de Nápoles Federico II con su tesis doctoral: *A Sea of Marble: Italian High Renaissance Fountain Sculpture in a Mediterranean Context* (2015-2017). Ha publicado numerosos artículos relacionados con el coleccionismo y mecenazgo de escultura por parte de españoles en al época Moderna en Italia. Trabaja también en el centro nacional de investigaciones científicas (CASVA) de la National Gallery of Art en Washington D.C. Actualmente prepara una publicación de un libro sobre circulación de fuentes italianas en el Renacimiento mediterráneo, en la que las fuentes de La Abadía serán parte de la misma.

demostrado por el duque en la marcha y ejecución de las obras del jardín y de la villa<sup>46</sup>.

Navascués<sup>47</sup> apunta que la única referencia sobre “sustanciales reformas en La Abadía”, que en cierta forma correspondería con la reforma de transformación de la antigua abadía-fortaleza al palacio con rasgos renacentistas –como el eje de acceso al palacio desde la entrada principal a los jardines–, es la que proporciona Maltby<sup>48</sup> cuando comenta la correspondencia del duque de Alba y sus más de 3000 cartas conservadas de puño y letra. Esta conexión con el jardín era uno de los principales aspectos resaltados en los diversos tratados de arquitectura del momento: Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Gregorio de los Ríos, etc.<sup>49</sup>, de manera que este fuera una continuación de la geometría de la casa<sup>50</sup>. Sin embargo, en La Abadía convivirán aspectos de la tradición arquitectónica anterior con elementos renacentistas, y especialmente con el jardín, que, a diferencia de la casa, sí que es plenamente renacentista, lo que constituye uno de los principales problemas para su interpretación actual<sup>51</sup>.

Los jardines fueron estructurados al modo italiano, aspecto frecuente en las villas y palacios renacentistas españoles del momento. El trazado geométrico que Alberti ya había recomendado en su tratado, donde el jardín era un elemento de continuidad del orden y la proporción de la casa o villa<sup>52</sup>, se aprecia relativamente en este jardín, que se articulaba mediante calles, plazas y terrazas, a pesar de que la casa no se erigiera en un estilo propiamente renacentista, pero que cuenta aún con elementos estructurales del diseño propios de la tradición anterior hispanomusulmana. Esa influencia del mundo clásico reinterpretada en el Renacimiento, se atisba igualmente en la inclusión de juegos de aguas, fuentes, cenadores, canales y acequias, que pudieron ser diseñados por los ingenieros con los que el duque entró en contacto en su vida militar, como Vespasiano Gonzaga, Bartolomeo Campi o Francesco Paciotto<sup>53</sup>, aunque no se sabe con certeza, así como de la bella estatuaría, de la que hoy tan

---

<sup>46</sup> Malcahy, 2013: 142.

<sup>47</sup> Navascués, 1993: 74.

<sup>48</sup> Maltby, 1985: 19.

<sup>49</sup> Nieto Caldeiro, 2013: 719-720.

<sup>50</sup> *Ibid.*: 719.

<sup>51</sup> Navascués, 1993: 74.

<sup>52</sup> Agnelli, 1987: 17.

<sup>53</sup> Pérez de Tudela, 2013: 169.

sólo se conservan algunas de sus piezas, como la Andrómeda, el Pegaso, los faunos, el Perseo o el Baco.

Por lo que concierne a la estructura del jardín, esta era de dos alturas conectadas entre sí por caminos con trazados rectilíneos, en los que monumentos y fuentes de temas clásicos remataban los puntos de confluencia en las plazas. Fue Antonio Ponz el primero en establecer las denominaciones de jardín “alto” y jardín “bajo”, en su visita a La Abadía en el siglo XVIII<sup>54</sup>.

El jardín “alto”, fue el resultado de la elevada cota sobre la que se situaba el palacio sobre el nivel del terreno del lado norte, -es decir, en la zona de la margen derecha del río Ambroz-, lo que conllevó el levantamiento de un muro de contención de cantería de granito, decorado con tres escudos del III duque. Este jardín “alto” sería el único que, en todo caso, guardaría una relación estructural directa con el palacio<sup>55</sup>. Se ha sugerido que este jardín “alto” bien pudiera ser un *giardino segreto*<sup>56</sup>, al modo italiano, decorado con fuentes y otros elementos ornamentales, como ocurre en otros jardines de estilo clásico en España como el de Cadalso de los Vidrios o el de la Casa de Campo. También se ha sugerido que pudiera tratarse de un jardín a modo de salón exterior decorado para los dueños, el cual debido a la cota del terreno en el que se encuentra podía ser admirado por aquellos visitantes que se encontraran en la planta inferior del edificio<sup>57</sup>. Esto es una clara evidencia del deseo del duque de cuidar la imagen de poder, riqueza, magnificencia y erudición que todos aquellos que acudieran a La Abadía podrían contemplar, no siendo así con el jardín “bajo”, que tendría un uso más privado y lúdico, como evidencia su decoración escultórica y vegetal, mucho más “salvaje”.

El jardín también albergaba una huerta, que posiblemente conectaba directamente con el jardín “bajo”, como menciona igualmente Villalva en su obra<sup>58</sup>. Esta huerta se situaría en una pendiente, que abarcaría desde el jardín “alto” hasta el “bajo”, y de cuyo sistema de riego, favorecido por la presencia de canales y del estanque, hay evidencias a día de hoy. Ya en las villas romanas antiguas, la huerta, junto con otros elementos estructurales del jardín desempeñaba un papel clave. Asimismo, el jardín contaba con olivares, calles

---

<sup>54</sup> Ponz, 1973: 18.

<sup>55</sup> Navascués, 1993: 74.

<sup>56</sup> Sanz Hernando, 2006: 309.

<sup>57</sup> *Ibid.*: 317.

<sup>58</sup> Villalva, 1886: 262.

de naranjos –como indica Lope de Vega<sup>59</sup>–, moreras, murta, arrayán, y otras especies. Se tiene constancia del encargo de semillas de árboles de gran calidad que realizó el duque de Alba en 1549 a Cosimo I de Medici –marido de su prima, Leonor de Toledo– para plantarlas en La Abadía, lo que evidencia el sumo cuidado y atención concedida por el noble a esta villa de recreo cacereña<sup>60</sup>, y confirma lo apuntado por Villalva<sup>61</sup>, cuando dice que “prosiguieron por aquellas cubiertas de cidras, limones, y por las eras del huerto, viendo aquellos cuadros de diversidades de plantas traídas de Flandes y Alemania, y de los remotos confines de la tierra”, lo que evidencia la riqueza de las especies cultivadas en el jardín y en el huerto de La Abadía, y, más aún, la llegada directa de influencias de zonas como Italia en aspectos decorativos no solamente escultóricos, sino también de jardinería.

No obstante, fue la decoración escultórica de dicho jardín lo que más impresionó a sus visitantes, y lo que le valió el calificativo por parte de Lope de Vega de “la octava de las siete maravillas”<sup>62</sup>, donde las referencias al mundo antiguo y a sus mitos, leyendas y personajes, fueron la fuente y esencia de la imagen de poder.

### **Los elementos decorativos: fuentes y portales**

Para el conocimiento de la iconografía y distribución de las fuentes y portales, resultan de gran relevancia las fuentes principales de estudio de La Abadía: Bartholomé de Villalva, Lope de Vega y Antonio Ponz, a pesar de las discrepancias o ausencia de detalles mencionados en algunas de ellas. No obstante, si bien las tres fuentes hablan de la que fue una de las villas y jardines más aclamados en su momento, resulta de enorme dificultad y complejidad la reconstrucción de la misma. Sería necesario para ello, obtener una mayor documentación y evidencias arqueológicas que favorecieran la elaboración de una recreación del trazado de la villa y concretamente del jardín, pero por avatares históricos, como las guerras, que han favorecido la pérdida de gran parte de la documentación, así como de otros motivos, resulta una ardua y difícil tarea.

---

<sup>59</sup> Lope de Vega, 1964: vv. 65-80.

<sup>60</sup> Malcahy, 2013: 139.

<sup>61</sup> Villalva, 1886: 265.

<sup>62</sup> Lope de Vega, 1964: v.6.

El acceso al jardín se efectuaba por la puerta que actualmente se conoce como “de la Corona”<sup>63</sup>, por hallarse rematada en su parte superior por una corona bajo la cual aparece el escudo de armas del duque, y en la cual se encontraba el epitafio que en 1577 Bartholomé de Villalva en su visita a La Abadía recogió por escrito. Flanqueando las puertas, se encuentran dos inscripciones romanas talladas en un mármol de excelente calidad, que a día de hoy, aunque deterioradas, se pueden apreciar<sup>64</sup>. Estas fueron posiblemente sustraídas de yacimientos romanos, siendo el de Caparra el mejor candidato por su proximidad, aunque no es seguro. Resulta interesante cómo ya desde la entrada a la villa la alusión a la Antigüedad queda patente mediante dichas inscripciones, transmitiendo el mensaje de erudición y poder del dueño.

A continuación, se encontraba la mencionada huerta, de gran extensión y en pendiente, que conectaba tanto por unas escaleras con el jardín “bajo”, como por un camino con el “alto”. A lo largo de la huerta y de los jardines discurrían canales, que favorecían el riego y la presencia de juegos de agua. Esta procedía del estanque situado a la derecha de la entrada de la villa, de notables proporciones, y que, gracias a las distintas terrazas y niveles del jardín, lograba que el agua llegase con más o menos fuerza a todos sus rincones.

Ya en la descripción del jardín “alto” se encuentran algunos problemas. Villalva, que es quien primero visita la villa, sin estar aún finalizada, sitúa en la huerta -que por la cercanía y el nivel de terraza prolonga con el jardín alto- la fuente que denomina “de los planetas”:

“(…) Hay en medio de la huerta una fuente muy alta con los siete planetas y veinte y cinco personajes; mas todos de bultos muy perfeccionados, que además de su significación, que es admirable y al natural, hay tanto que ver en la sutilidad de cada cosa, que á los hombres para ser perfetissimos no les faltaría más que la lengua, ni a las mujeres para sujetar más que mirarlas; tan al vivo tienen las perfecciones, que se os antoja que os están mirando (...)” (Villalva, ed. 1886: 263).

Sin embargo, esta fuente es la que en una descripción más detallada y precisa describe tiempo después Lope de Vega, y que denomina como la

---

<sup>63</sup> Véase Fig. 4.

<sup>64</sup> Véase Fig. 5.

“fuente de los dioses”<sup>65</sup>. Ya en la descripción del jardín “alto” se encuentran discrepancias entre las fuentes. La razón por la cual consideramos que la descripción de Lope de Vega es en este caso la “más precisa” estriba en primer lugar en su formación erudita, lo que favorece la identificación de los personajes mitológicos de forma más clara. En segundo lugar, el hecho de que el jardín no estuviera finalizado en tiempos de Villalva, y porque cuando en el siglo XVIII Ponz lo visitó, posiblemente muchas de sus piezas podrían haberse perdido. Es por ello que la descripción de Lope de Vega, tanto por su contexto histórico-temporal como por su formación, cuenta con una mayor credibilidad. Sin embargo, también cabe matizar algunos aspectos. Por un lado, el hecho de que la fuente de Lope de Vega no deja de ser una fuente literaria, y por tanto, el autor pudo tomarse licencias a la hora de describir e interpretar aquello que veía en las fuentes. Y por otro lado, el concepto de “acabado” en relación con los jardines, ya que estos no dejan de ser un elemento vivo, cuyos mecenas y dueños disfrutaban de cambiar, modificar y embellecer de manera constante, lo que explica muchas de las diferencias también en las descripciones.

Teniendo en cuenta estos problemas o dificultades, consideramos que esta “fuente de los dioses” de Lope de Vega sea la “de los planetas” de Villalva por un aspecto cuanto menos curioso: la presencia del duque de Alba en la misma en ambas descripciones, junto a otros personajes del mundo antiguo. Curioso, porque de acuerdo con lo investigado por Fernando Loffredo, no se encuentran casos a día de hoy de otras fuentes en el Mediterráneo en las que aparezca representado el dueño o mecenas de las mismas. ¿Cómo se ha de interpretar entonces esta identificación? ¿Cómo un guiño a la familia del V duque de Alba, de quien fue protegido el artista? ¿O fue realmente un caso único en lo que respecta a la decoración iconográfica de las fuentes de dicho período?

Según Lope de Vega, esta fuente sería de planta cuadrangular, a cuyas esquinas se encontrarían “(...) cuatro dioses marítimos en ella/ están con cuatro jarras derramando/ el agua pura que la fuente bella/ está en si misma recibiendo y dando (...)”<sup>66</sup>. Estos cuatro personajes marítimos con jarras, posiblemente representarían ríos, puesto que en la iconografía clásica, la personificación de los mismos se hacía mediante figuras humanas portando cántaros o jarras, y suelen relacionarse o aparecer en fuentes. Un ejemplo, parecido aunque posterior, es la fuente de los Cuatro Ríos de Bernini en la Piazza Navona.

---

<sup>65</sup> Lope de Vega, 1964: v. 178.

<sup>66</sup> Lope de Vega, 1964: vv.185-188.

En el centro de la fuente, se alzaba una columna con cuatro figuras tocadas con coronas de frutas que portaban

“las armas de Toledo celebradas./ Por todas las cuatro partes se ven puestas/ con la bandera de su larga historia,/ arrojando mil fuentes de agua entre estas, / la gran corona de su fama y gloria, / por artificio tan igual compuestas, / que al olvido remiten la memoria / de las que tuvo en Caledonia Escocia,/ aunque entren las de Candía y de Beocia (...)” (Lope de Vega, ed. 1964: 79).

De forma evidente, en esta columna se muestra la unión y el uso del mundo antiguo, de su iconografía para aludir al poder militar, a las victorias y glorias del III duque de Alba, lo que en el caso de que fuera cierta la presencia del retrato del III duque, quedaría más reforzado aún con la presencia de este también en la fuente en uno de los laterales inferiores de la columna. A un lado de la misma, sentados sobre conchas hechas en vidrio -las cuales fueron realizadas por un azulejero de Talavera, según consta en la documentación<sup>67</sup>-, estaban las estatuas en marfil de Juno, Minerva y Júpiter. Este aparecía flanqueado a derecha e izquierda por su esposa y su hija, quienes portaban los atributos del cetro en el caso de Minerva, y del pavo real de Juno. Junto a ellos, aparecería otra serie de personajes mitológicos como Baco y Neptuno, de quienes Lope de Vega señala que cuando aparecen juntos “significan templanza”, Apolo con el arco, Venus desnuda sin ningún atributo ni adorno, “(...) el viejo niño destrucción del suelo”, es decir, Hefesto, “(...) Pamona con sus flores y coturno, / Ceres y el melancólico Saturno”<sup>68</sup>.

De manera paralela, se situaba la figura del duque, a cuyos lados se encontraban el dios bifronte Jano y el fiero Marte, ambos relacionados con el mundo de la guerra, y por ello, aludiendo a la vida militar de Don Fernando Álvarez de Toledo. Es de gran interés e importancia percibir el mensaje claro de poder que pretendería transmitir con ello, mediante la iconografía clásica, ya que el duque ocupando de manera similar el lugar de Júpiter, presenta alegóricamente sus virtudes y su fuerza, en definitiva su poder. Además, el duque aparecería ataviado con su espada y su rodela. Con la primera amenazando “al belga y africano”, es decir, aludiendo por un lado a sus

<sup>67</sup> Sanz Hernando, 2006: 307; Cfr. Winthuysen, 1930: 42-42; Cfr. Stuart Fitz James y Falcó, 1919: 5-173.

<sup>68</sup> Lope de Vega, 1964: vv. 214-216.

enemigos en Flandes, y por otro a los turcos, con quienes entabló sus luchas más importantes. Mientras que con el escudo sujetado en la mano izquierda, “enseña al lusitano/ las ramas y ascendientes de Filipo, / de la paz verdadero prototipo”<sup>69</sup>, aludiendo al papel que tuvo el duque para lograr el deseo de Felipe II de ocupar el trono portugués.

Asimismo, junto al duque se encontraban otros personajes mitológicos que subrayan esa imagen de poder, como Mercurio, quien “(...) estaba allí dando elocuencia/ al generoso duque, el caduceo/ y el tiempo venerable de presencia,/ de que hizo su edad tan alto empleo; / hecha con artificio y excelencia/ la Verdad, que fue siempre su trofeo, / cortándoles la lengua a la Mentira, / que sus hazañas envidiosa mira (...)”<sup>70</sup>. La presencia de la verdad y la elocuencia, aluden a la importancia que dichas virtudes tenían para el duque y para la vida en la corte al servicio del monarca, primero con Carlos V y más tarde con Felipe II, especialmente cuando su papel dentro de la misma se vio mermado frente a Éboli y sus partidarios.

Esta forma de representar al duque, su actitud y atributos iconográficos, en cierta forma recuerda a la estatua que ya en Flandes había mandado realizar de sí mismo, y que desgraciadamente fue fundida tras su regreso de Flandes. No obstante, no era la única representación explícita del duque en su villa. Ponz señala cómo “en un ángulo del patio de este palacio se ve sobre una puerta el busto del Duque de Alba, muy bien executado en mármol, como lo es igualmente una cabeza de satirillo junto a un poste, que parece obra antigua”<sup>71</sup>. Por lo tanto, además de las alusiones al duque y sus hazañas en las escenas mitológicas que decoraban el jardín, había estatuas que exaltaban su figura de forma directa.

De todo este programa iconográfico de la fuente de los dioses o planetas, se deduce que la misma simbolizaba las virtudes principales del duque: la templanza, la elocuencia, la verdad, la justicia o la destreza militar, y que, gracias al lenguaje clásico, estas quedaban reflejadas y evidenciadas en su célebre jardín. Asimismo, autores como Malcahy<sup>72</sup> sugieren que la iconografía de esta fuente debió de ser un tributo a Garcilaso, para quien la mitología, y concretamente el Parnaso, habían sido temas recurrentes y claves, llegando

---

<sup>69</sup> Lope de Vega, 1964: vv. 225-232.

<sup>70</sup> Lope de Vega, 1964: vv. 233-238.

<sup>71</sup> Ponz, 1973: 18.

<sup>72</sup> Malcahy, 2013: 141.

incluso a indicar en su *II Égloga*<sup>73</sup> cómo el duque de Alba había nacido bajo la protección de las Musas y el signo de Venus, una evidencia directa del mecenazgo del duque con este artista y de cómo por medio de la Antigüedad la figura del protector quedaba ensalzada.

De esta manera, es de gran relevancia tener en cuenta que la elección del duque, –bien del III bien del V–, de cada personaje, leyenda o figura mitológica representada en La Abadía, –como los bustos de césares como Nerón, Adriano o Trajano, de filósofos como Sócrates, de personajes femeninos como Juno, Minerva, Andrómeda o Cleopatra, de seres como los faunos o el Cancerbero, de dioses como Venus, Apolo, Plutón, Pomona, etc. y de otros como Pan, Orfeo, Aristeo, Perseo y de escenas de guerra como las que decoraban uno de los portales del jardín “bajo”–, no es baladí. La decisión de usar como recurso decorativo la iconografía antigua y clásica responde a un deseo claro de reforzar su imagen de poder y de erudición del pasado, lo que situaba al duque en la primera línea innovadora y en boga en la cultura del momento: el Humanismo.

Igualmente, el recurso decorativo de la *ars topiaria*, que ya había sido recomendada por los clásicos, y que consistía en recortar y podar los setos que decoraban el jardín de manera que estos adquirieran formas geométricas o figurativas, distaba de ser solamente un recurso meramente decorativo, ya que a su vez transmitía una imagen de poder, al evidenciar el dominio de la naturaleza y de las posibilidades de contar con jardineros y escultores experimentados, lo que en definitiva suponía tener una red de mecenazgo, de contactos y de influencias de gran importancia. Según relata Villalva el jardín contaba con ejemplos de esta práctica de jardinería:

“personajes y bultos que de ellas estaban hechos de muchas maneras, como mochuelos, gavilanes, chiecas, ruiseñores, osos, tigres, leones. Unicornios, caballos, damas, ninfas, armas, escudos, ballestas y otras mil maneras de invenciones apacibles y deleitosas a la vista, que aun lo de menos importancia tendría harto que notar; sobre todo, aquellos suntuosísimos bultos que á nuestro pelegrino parecían como si verísimamente fueran hombres que solo les faltaba el habla, porque la perfeccion y el artificio era tan extraño quanto se pueda imaginar” (Villalva, ed. 1886: 262-263).

---

<sup>73</sup> Garcilaso, 1984: vv. 1270-1300.

Junto con estos aspectos, llama poderosamente la atención la semejanza con otras villas romanas renacentistas del momento inspiradas en la Antigüedad de alguno de los elementos decorativos de los portales, como es la denominada “Capilla de las Uvas” por Villalva, uno de los mejor conservados del jardín, donde había dos nichos en formas de veneras –reminiscencia palpable de la gran influencia italiana y clásica y que recuerdan a los de la Villa Madama en Roma<sup>74</sup>–, y que fue la que más entusiasmó al visitante por su delicadeza y genialidad en la ejecución:

“(…) dentro de la concavidad de una capilla hay una parra con sus racimos, 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” (Villalva, ed. 1886: 266).

La bóveda de casetones de esta puerta, se mantiene aún intacta aunque cubierta por la maleza del paso del tiempo; sin embargo, permite observar el estuco que decoraba la misma en forma de racimo de uvas<sup>75</sup>.

También se aprecia esa influencia italiana y clásica, en la denominada “Puerta Dórica”<sup>76</sup>, con una decoración al más puro estilo italiano, que remite al de la villa Julia de Vignola; así como la “Puerta del Reloj”<sup>77</sup>, que conectaba con la plaza con los cuatro nichos que albergaban figuras relacionadas con la música. Este portal recibía este nombre por contar con un reloj de sol, siendo el arco del mismo de estilo dórico. Además, cuenta Lope de Vega<sup>78</sup> que en el interior de la misma se encontraban dos esculturas: una de Amón y otra de su esposa, Mut, dioses egipcios del sol y del cielo respectivamente, lo que subraya la iconografía del portal, y refleja cierto toque manierista.

Todo ello es evidencia de la huella de la presencia de arquitectos y artistas italianos en la construcción y decoración de la villa y jardín de La

---

<sup>74</sup> Aníbarro, 2002: 126.

<sup>75</sup> Véase Fig. 6.

<sup>76</sup> Véase Fig. 7.

<sup>77</sup> Véase Fig. 8.

<sup>78</sup> Lope de Vega, 1964: v. 271.

Abadía, y más aún, es muestra palpable del deseo, como señaló Ponz<sup>79</sup>, de manifestar “en ella su magnificencia, y exquisito gusto” y, en definitiva, un ejemplo claro de cómo por medio del mecenazgo de las artes, y especialmente recurriendo a las alusiones y elementos del mundo clásico, la imagen de poder quedaba fuertemente fortalecida y exaltada.

El jardín renacentista español de La Abadía es un claro exponente de la influencia y legado del mundo clásico en la España del siglo XVI, y de las particularidades que el estilo renacentista español tuvo frente al italiano. Su dueño y mecenas, el III duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo fue quien, influido por la educación humanista recibida, así como por sus viajes a Italia y Flandes, llevó a cabo el diseño del mismo en colaboración con principales artistas del momento.

## Conclusiones

Mediante las manifestaciones artísticas, tanto plásticas como literarias de la academia formada en el jardín, la imagen del duque se vio fortalecida y favorecida, como uno de los nobles humanistas más destacados de las cortes, tanto de Carlos V como de Felipe II. La elección del jardín como medio y contexto artístico de las piezas, no fue banal, ya que con ello pretendió emular a los antiguos, quienes ya se habían servido del mismo para sus fines tanto intelectuales y filosóficos, así como lúdicos.

La Abadía, propiedad antiguamente de uno de los nobles más relevantes de la historia de España, resulta fundamental para comprender cómo el mundo antiguo se convirtió en un reclamo y medio de exaltación de la figura del mecenas, quien mediante el coleccionismo de obras de arte y la imitación del proceder de los antiguos, anheló consolidar su propia imagen de poder.

El jardín de La Abadía, a pesar de las contradicciones que se encuentran tanto en las descripciones del mismo por autores contemporáneos al mismo como en posteriores, y del que actualmente tan sólo queda la belleza de sus ruinas, mereció no obstante, ser loado por poetas y eruditos, quienes como Villalva, dejaron escrito hermosos versos sobre el mismo.

“Jardin que tanto florece/ en nuestra España famosa, /de quien tanto prevalece /Ser suyo es muy justa cosa,/ Pues Alba á España esclarece. /

---

<sup>79</sup> Ponz, 1973: 28-29.

No fuera justo que el alba/ (á) este jardín le faltara, / para que en él descansara/ su tan valerosa calva/ que á Flandes ha sido cara. / Y así es mucha razón/ Que quien á España ha ilustrado, /Que en ella misma le haya dado/ Jardín tal, que por blason/ tan bueno al Rey le ha negado./ Y así aquesta Abadía/ Pues de Felipe es dejada/ al de Alba convenia,/ Pues es alba que tenia/ tanta luz comunicada./ Y pues que voló su fama/ Por Roma y por todo el mundo,/ tenga jardín sin segundo;/ pues tanta fama derrama, / tenga un recre jocundo./ que pues su bravosidad/ á la de Marte ha menguado/ y á Apolo su gravedad, / el jardín de majestad, / está en él bien empleado. / Y así todo cuanto veo,/ visto para quien se haze/ su gala, su ser y arreo,/ todo poco se me haze, / y aún que es todo poco creo./ Porque todo el orbe junto/ questa alba esclareció, / todo él mereció/ que no le faltase punto/ quien en nada no faltó” (Villalva, ed. 1886: 268-269).

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes Clásicas:

Cicerón, 2005: *Disputaciones Tusculanas*, Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González, Madrid.

Plinio el Joven, 2005: *Cartas*, Introducción, traducción y notas de Julián González Fernández, Madrid.

### Fuentes Modernas:

Castiglione, B., 1980: *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid.

Ponz, A., 1973: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, T. VII, Madrid.

Vasari, G., 2012: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Lorenzo Torrentino, (ed.), Madrid.

Vega, G. De la, 1984: *Obras completas*, Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Barcelona.

Vega Carpio, L. F. De, 1964: “Descripción de “La Abadía”, en Sainz de Robles, F. C. (ed.): *Obras escogidas*, vol. 2, Madrid, 77-81.

Villalva y Estaña, B., 1886: *El Pelegrino Curioso y Grandezas de España*, vol.1, Prólogo de Don Pascual de Gayangos, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid.

Estudios:

Agnelli, M., 1987: *Gardens of the Italian villas*, London.

Aníbarro, M.A., 2002: *La construcción del Jardín Clásico*, Madrid.

Bouza, F., 2008: “Realeza, Aristocracia y Mecenazgo”, en Egido Martínez, A. G. y Laplana Gil, J. E. (coords.): *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, 69-88.

Caballero González, S., 1998: *La Abadía. Historia y Leyenda*, Salamanca.

De Bustos Tovar, E., 1983: “Amistades literarias del Gran Duque de Alba”, en *Homenaje al Gran Duque de Alba. D. Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel. Ciclo de conferencias en el centenario de su muerte, 1582-1982*, Salamanca, 41-70.

Domínguez Berrueta, M., 1944: *El Gran Duque de Alba*, Madrid.

García Tapia, N., 1990: *Ingeniería y Arquitectura en el renacimiento español*, Valladolid.

Goyri de Menéndez Pidal, M., 1953: *De Lope de Vega y del Romancero*, Zaragoza.

Grimal, P., 1981: *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona.

Haskell, F., 1994: *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid.

Jiménez Martín, A., 1984: “Sotoferroso”, *Periferia*, 2, 64-77.

Kamen, H., 2006: *El Duque de Alba*, Barcelona.

Malcahy, R., 2013: “The Manifestation of his Magnificence: The Third Duke of Alba and the Arts”, en Ebben, M. et alii (eds.): *Alba. General and Servant to the Crown*, Rotterdam, 137-168.

Maltby, W. S., 1985: *El Gran Duque de Alba. Un siglo de España y de Europa. 1507-1582*, Madrid.

Martínez, M., 2008: “Descripciones de jardines y paisajes en la literatura griega antigua”, en *Estudios griegos e indoeuropeos* 18, 279-318.

Morán Turina, M., 2010: *La Memoria de las Piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid.

Navascués Palacio, P., 1993: “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. V, 71-89.

Nieto Caldeiro, S., 2008: “Don Fernando Álvarez de Toledo y el jardín renacentista”, en Del Ser Quijano, G. (coord.): *Actas Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba. Fernando Álvarez de Toledo. 22-26 de octubre 2007*, Madrid, 717-726.

Nieto, V. et alii., 2009: *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid.

Ossorio, A., 1945: *Vida y Hazañas de Don Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba*, J. López de Toro (trad.), Madrid.

Páez de la Cadena, F., 1982: *Historia de los estilos de jardinería*, Madrid.

Pérez de Tudela, A., 2013: “The Third Duke of Alba: collector and patron of the Arts”, en Ebben, M. et alii (eds.): *Alba. General and Servant to the Crown*, Rotterdam, 169-192.

San José Lera, J., 2008: “De la formación cortesana al mecenazgo: historia cultural del Gran Duque de Alba”, en Del Ser Quijano, G., (coord.): *Actas Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba. Fernando Álvarez de Toledo. 22-26 de octubre 2007*, Madrid, 615-634.

Sanz Hernando, A., 2006: *El jardín clásico en España: un análisis arquitectónico*, Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura U.P.M. (<http://oa.upm.es/>).

Stuart Fitz James y Falcó, J., 1919: “Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba”, en *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba el día 18 de mayo de 1919*, Madrid, 5-173.

Tejeiro Fuentes, M.A., 2003: “La Abadía Cacerense o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 59, nº2, 569-587.

Checa Cremades, F. (ed.), 1998: *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, 13 de octubre de 1998-10 de enero de 1999, Madrid.

Winthuysen de, X., 1990: *Jardines Clásicos de España*, Aranjuez.

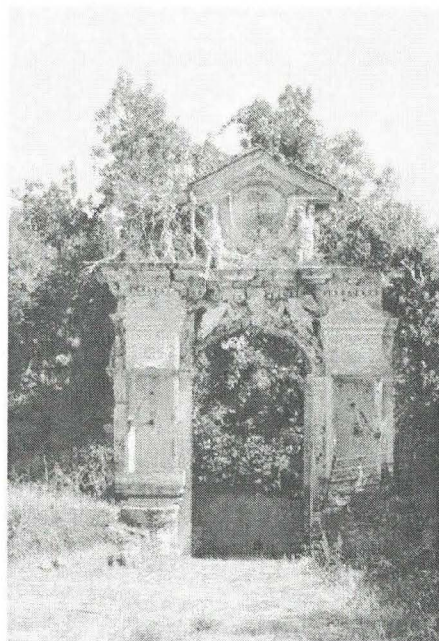


Figura 1. Capilla de las Uvas (fotografía de la autora).



Figura 2. La huerta (fotografía de la autora).

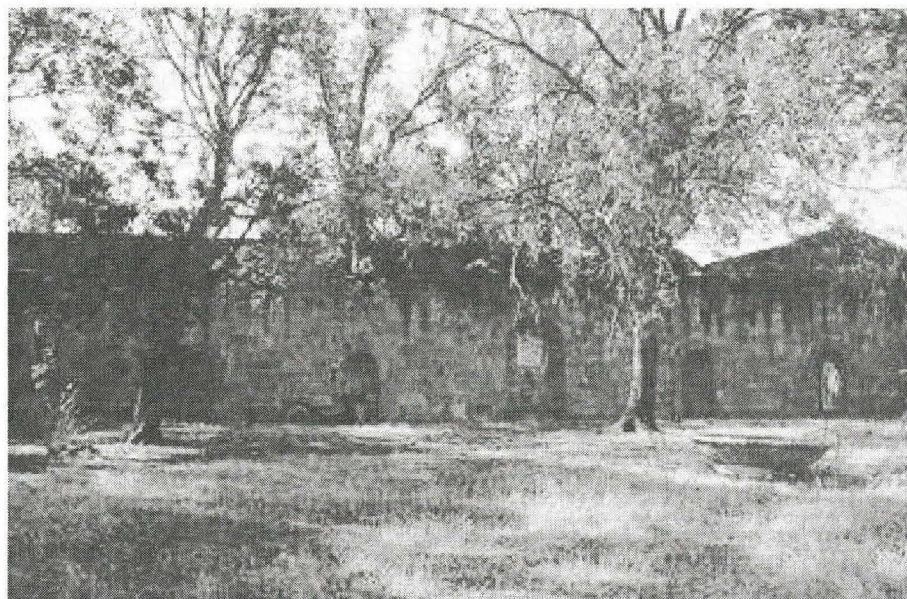


Figura 3. Plaza de Nápoles (fotografía de la autora).



Figura 4. Puerta de la Corona (fotografía de la autora).

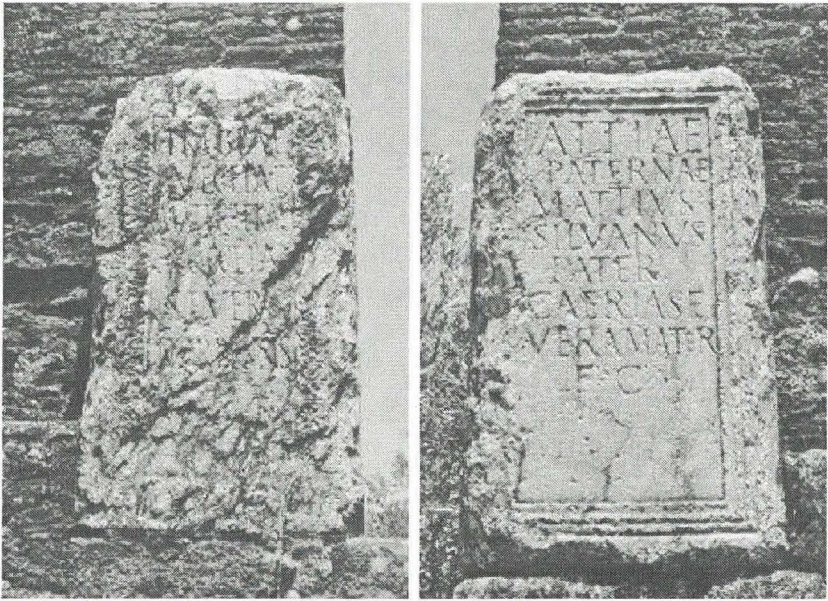


Figura 5. Detalle Inscripciones, Puerta de la Corona (fotografía de la autora).

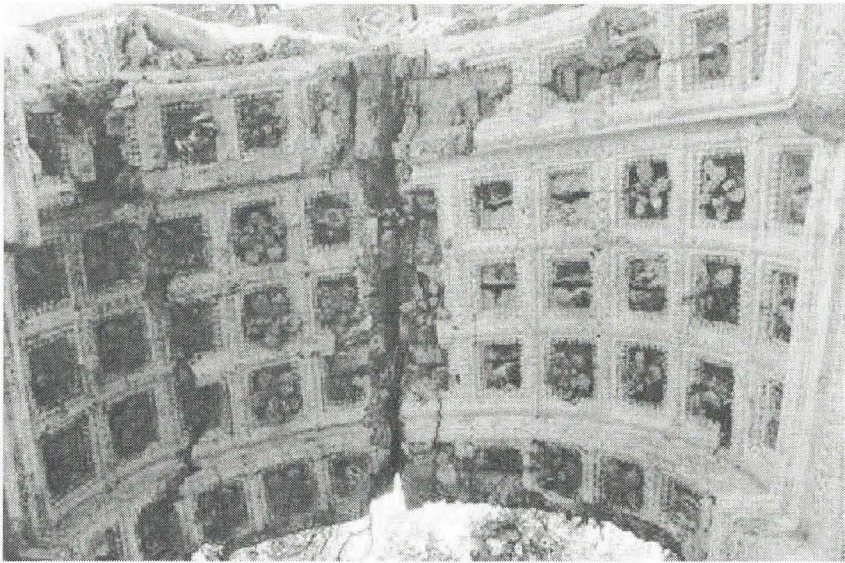


Figura 6. Detalle bóveda casetones, Portal o Capilla de las Uvas (fotografía de la autora).

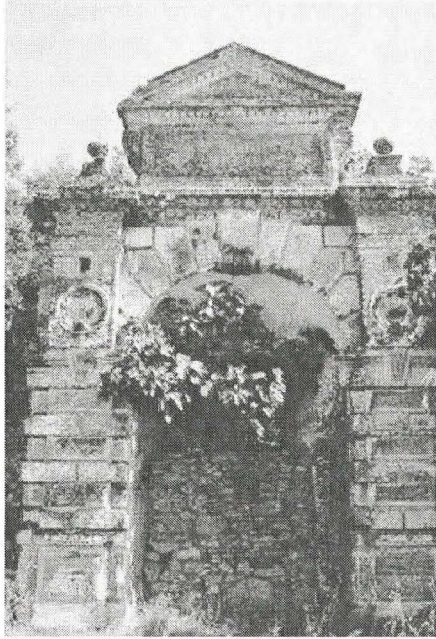


Figura 7. Portal o Capilla Dórica (fotografía de la autora).

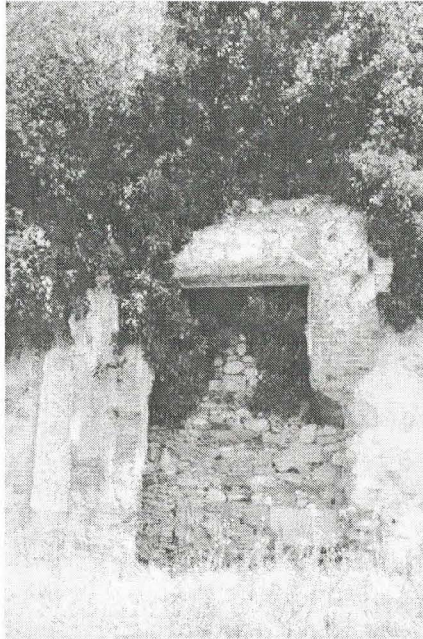


Figura 8. Puerta del Reloj (fotografía de la autora).