

REVISTA DE ARTE SEVILLANO

junio 1983 número 3



DIBUJOS DE ARQUITECTURA SEVILLANA

2. EL JARDIN DE LAS DAMAS

ALFONSO JIMENEZ

El proceso que ha conducido a la actual conformación de los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla abarca, como insinuamos en el primer artículo de esta serie, varios siglos y puede resumirse como sigue.

Año 1169. El califa Abu Yaqub convirtió en Alcazaba Exterior una franja de terrenos que, colindante con el flanco sur de los alcázares califal y abbadí, constituían la margen derecha del arroyo Tagarete.

Año 1542. La Alcazaba Exterior, denominada ahora Huerta de la Alcoba, empieza a ser ajardinada; en ese año comienza a mencionarse un Jardín del Príncipe.

Año 1561. Hasta alcanzar el año 1627 se ajardinaron más de once mil metros cuadrados, configurándose de nueva planta diez recintos distintos, todos ellos bastante pequeños, más próximos por sus dimensiones y grado de concreción espacial al *sahn* islámico, al *hortus conclusus* medieval o al *giardino segreto*, que a las escenográficas perspectivas de la época. El trazado de estos espacios ajardinados hubo de acomodarse a cuatro pies forzados, a saber: la fachada meridional del Alcázar; la coracha almohade de la Alcazaba que tenía un quiebro, coincidente con un postigo, y un notable cambio de alineación más adelante; el Cenador de la Alcoba, como punto focal y los recursos hidráulicos, ya fuese en forma de norias o el suministro que el ingeniero al-Hayy Yaçis había concluido el 13 de febrero de 1172.

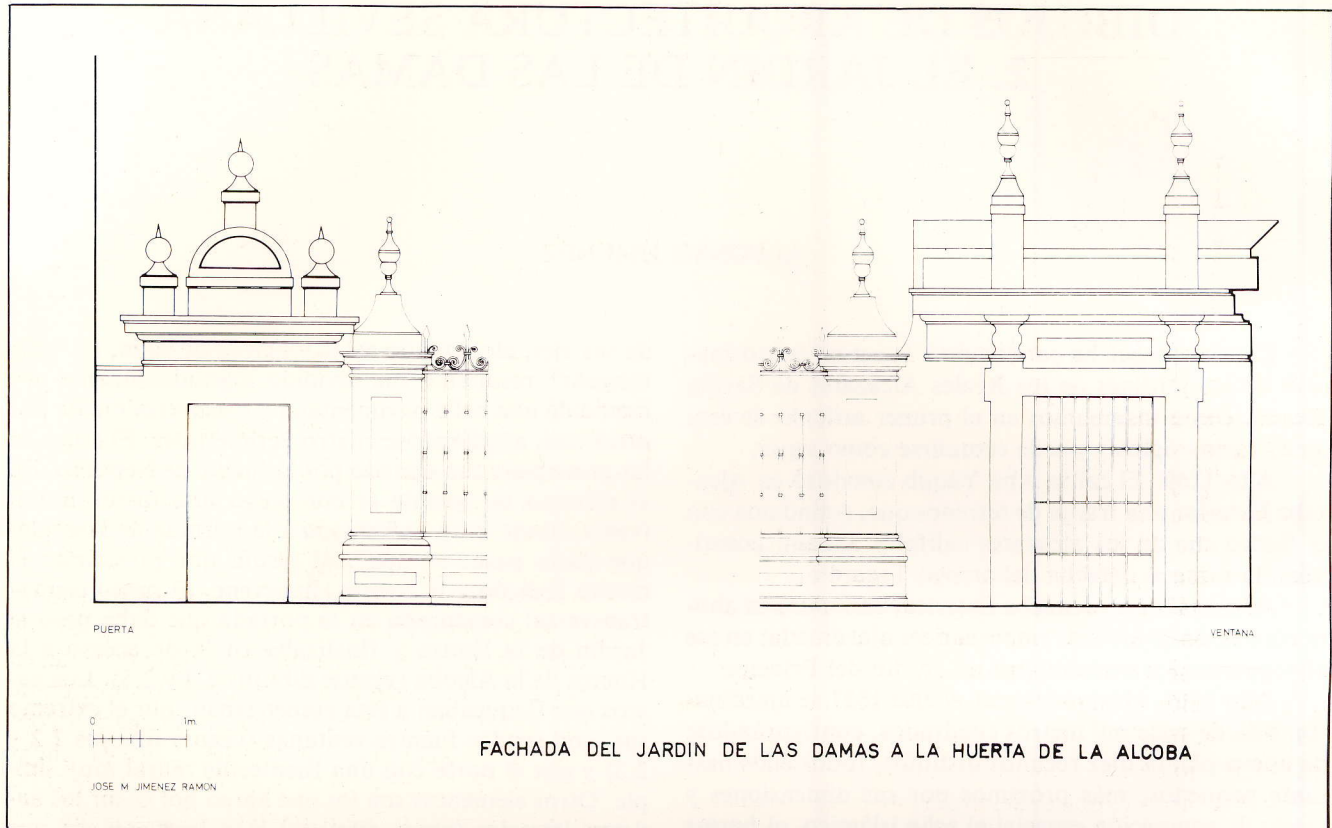
Año 1915. En este año se ajardinó la Huerta del Retiro, es decir, el espacio extramuros de la muralla almohade; el proceso siguió hasta que todo el terreno que estaba bajo el dominio de los Reales Alcázares quedó acotado. Estos años presenciaron la transformación de los jardines que, de estar constituidos en su parte vegetal por setos recortados y árboles de poquísimo porte, se han visto convertidos, por falta de cultura arquitectónica, en unos boscosos parques a la inglesa.

El penúltimo, cronológicamente hablando, de los jardines renacentistas, amén de ser el más ordenado y grande de ellos, es el que se llamó de "las Damas" o de "la Fama". Su trazado tomó como base la alineación que marcaban el Cenador de la Alcoba y el eje del Cuarto del Caracol. Las dimensiones quedaron fijadas por el quiebro y postigo de la muralla (50 m.) en dirección norte-sur y el deseo de que la citada alineación fuese uno

de sus ejes, alcanzando así la longitud de 90 m. El "rectángulo" resultante fue dividido longitudinalmente por medio de una calle pavimentada y transversalmente por otras tres, añadiéndose cuatro perimetrales. El cruce de las principales fue signado por la fuente de Neptuno. En el extremo de levante se construyó una fuente mural (véase dibujo 2.6), enfrentada a la portada de Hércules que daría paso, en 1627, al jardín que presidirían el monte Helicón y la fuente Hipocrene. El paseo central transversal comenzaba en la portada que daba paso al Jardín de la Danza y finalizaba en la de acceso a la Huerta de la Alcoba (véanse dibujos 2.4 y 2.5). Los paseos que flaqueaban a ésta comenzaban, por el extremo sur, con sendas fuentes-ventanas (véanse dibujos 2.2 y 2.3) y por el norte con una fuentecilla mural muy simple. Otros elementos son los que abren por el sur los andenes laterales (véase dibujo 2.1) y las ventanas que flanquean la Puerta de Hércules.

El Jardín comenzó a fabricarse en 1598, cuando aun eran Maestros Mayores de los Alcázares dos albañiles viejos y prácticamente inactivos, Lorenzo de Oviedo y Martín Infante, por lo que el autor de las trazas debió ser el arquitecto milanés Vermondo Resta, vinculado a la casa desde el año anterior y cuya Maestría Mayor alcanzaría en 1602. La mayor parte de la obra fue ejecutada entre 1613 y 1624, bajo trazas y dirección de Resta, por el albañil Pedro Martín. Características comunes a todo lo construido fue el uso del ladrillo enfoscado, rocas "grutescas", los almohadillados, rústicos y geométricos, y el empleo constante de un orden arquitectónico aproximadamente dórico.

Poseemos muy pocos datos concretos de como se disponían las plantaciones del Jardín. Sin embargo, un plano firmado el 10 de Abril de 1759 por Sebastián Vander Borch nos muestra que, mirando desde el sur aparecían recortados en arrayán: escudo imperial reducido al águila bicéfala, escudo de Castilla y León, escudo con lises y una cruz de San Juan y, finalmente, escudo dinástico de los Borbón, mientras los cuadros "traseros" estaban cubiertos por laberintos rectangulares. Estos datos heráldicos permiten sospechar que las representaciones topiarias eran dieciochescas. Estos motivos ya estaban casi perdidos en 1851, cuando los fotografió el Vizconde de Vigier y nada quedaba de ellos en 1905, cuando los dibujó Iñigo Triggs.

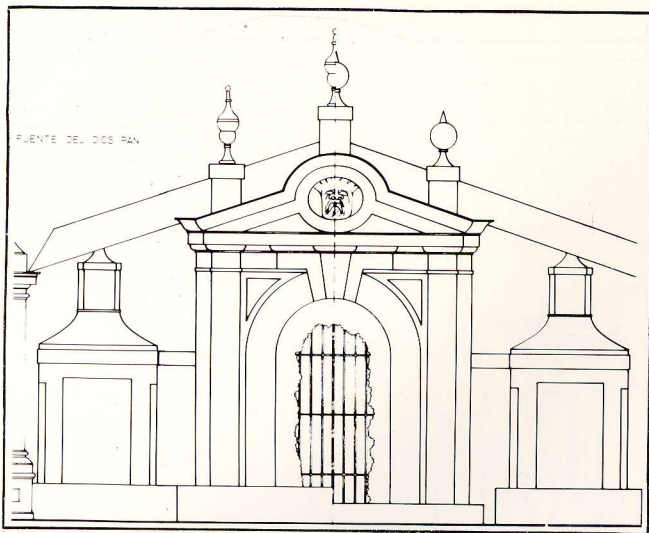


Dibujo 2.1. Alzados del postigo y ventana de los extremos del lindero del Jardín de las Damas con la Huerta de la Alcoba. Papel vegetal, 592 x 840 mm., tinta china. Autor: José María Jiménez Ramón. Agosto de 1978. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla

Todos los dibujos de esta serie, salvo el último, sustituyen los elementos arquitectónicos que articulan el recorrido del límite meridional del Jardín de las Damas. En este caso, concretamente, nos presentan los elementos de los extremos; el de la izquierda es la puerta, para cancelar hoy día, que daba acceso al citado Jardín desde la Huerta de la Alcoba. Esta puertecilla queda inmediata a la muralla almohade, transformada entonces en "Galería del Grutesco" y se apoya funcionalmente en un postigo, muy próximo, que perforaba la cerca medieval según el típico esquema de "Puerta de la Traición". El autor de la representación sustituye solo los atributos visuales de figura y tamaño, soslayando las representaciones de la textura, que es irrelevante en este caso concreto, así como el matiz y la saturación, ya que estos últimos poco o nada tienen que ver con los originales. De este dibujo debemos retener la presencia de las eolípilas (o carambolas, por seguir el vocablo tradicional sevillano) que rematan la composición, ya que estas debieron ser la conclusión de casi todos los miembros verticales de la composición, sustituidos hoy por unos jarrones vidriados, como el que ostenta la pilastra que marca el inicio de la reja.

El dibujo de la derecha efigia la "ventana" que cierra la composición lineal de la verja del Jardín por el lado de poniente. Sobre él hay que hacer algunas observaciones; la primera se refiere a la continuidad de la composición una vez traspuesto el quiebro en ángulo recto de la cerca, como se aprecia en la sección, que es el límite del dibujo por la izquierda, evidenciando la coetaneidad de ambas obras.

La segunda se refiere a la prolongación de la fábrica hacia la izquierda, es decir, hacia levante. Se observa que el muro desciende bruscamente al alcanzar la pilastra que da origen a la verja; esta solución de continuidad, tan escasamente articulada con la pilastra, unida al dato cierto de que, según el plano de 1759, la separación estaba entonces marcada por un muro macizo, nos certifica que la verja actual es un invento relativamente reciente, aunque ya existía en 1851, según las fotografías del Vizconde de Vigier. Respecto a los remates de sus pilastras cabe recordar lo dicho anteriormente: en su momento fueron también eolípilas.

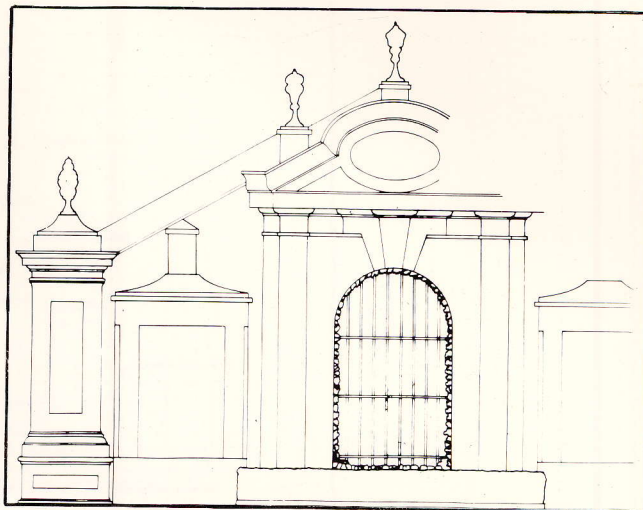


Dibujo 2.2 Alzado de la fuente-ventana de Levante del lindero del Jardín de las Damas con la Huerta de la Alcoba. Papel vegetal, 592 x 838 mm., tinta china. Autor: José María Jiménez Ramón. Agosto de 1978. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

El dibujo corresponde a una de las fuentes-ventanas que subdividen en dos la mitad de levante del lindero. Está vista desde el interior del Jardín. En la representación gráfica se usan varias convenciones, que explicamos seguidamente. La primera de ellas se refiere a la sustitución de la textura de las piedras naturales que recubren el intradós del arco, que aquí solo se insinúan por el dibujo de su silueta general, cuestión que el autor obvia en el arriate, que es del mismo material. La segunda reducción afecta a las huellas de un modo de almohadillado que ostenta el arca de agua de la derecha, que nos certifica que la epidermis actual de todas estas composiciones debió ostentar más valores plásticos en su momento.

El dato más interesante, amén de la enorme fidelidad del dibujo, cuyo grado de iconicidad figurativa es muy alto, hace referencia al ensayo que ha hecho el autor de restituir la apariencia prístina de la composición general; así, en la mitad izquierda ha representado el aspecto actual del conjunto, es decir: verja metálica, insinuada por los ejes de las piezas, pilastras con remate cerámico y corte brusco de la albardilla inclinada que corona la fuente. A la derecha se dibuja la interpretación de como se piensa que fue: remates en eolípilas, carencia de pilastras y continuidad total de la albardilla, que se constituía como remate del fondo, en el que destacaban las figuras de portadas, huecos y fuentes.

La composición de pilastras toscanas, heterodoxo frontón mixtilíneo con ojo de buey apaisado y clave del arco hipertrofiada, como único recuerdo de los potentes almohadillados a montacaballo de las portadas, está decorado hoy únicamente por un mascarón trágico que parece de barro cocido y es un pálido recuerdo de la estatuaria topiaria y coroplástica que este Jardín poseyó. En el suelo de la fuente quedan las pezuñas del dios Pan, al que alguna vez se entronizó en el arco.

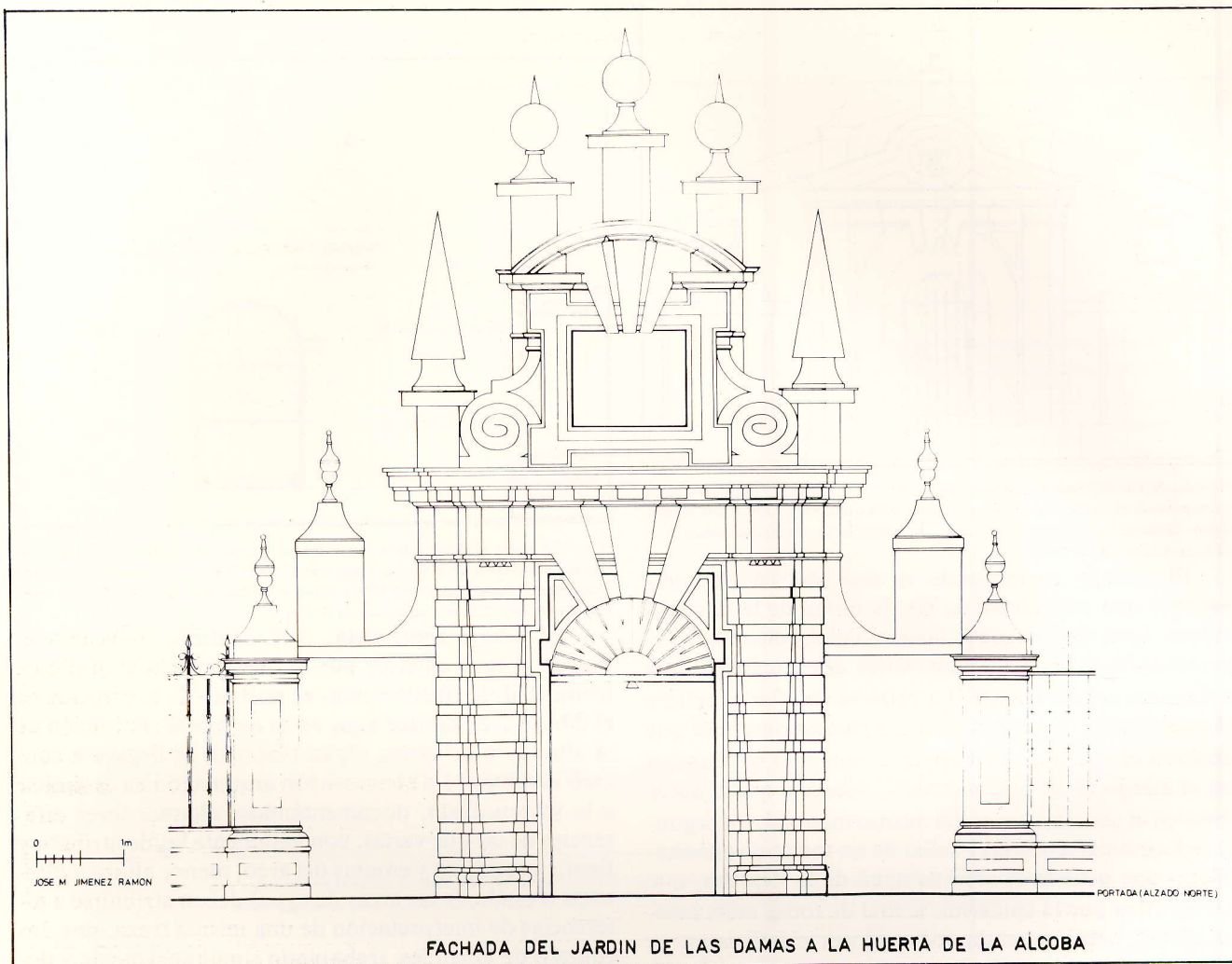


Dibujo 2.3 Alzado incompleto de la fuente-ventana de Poniente del lindero del Jardín de las Damas con la Huerta de la Alcoba. Papel vegetal, 390 x 504 mm., tinta china. Autor: José María Jiménez Ramón. Agosto de 1978. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

El dibujo representa, con idénticas convenciones que en el caso anterior por lo que respecta al grado de iconicidad, la fuente-ventana simétrica de la ofrecida en el dibujo 2.2, aunque aquí no se ensaye la restitución de la albardilla primitiva ni, en realidad, se llegara a concluir el dibujo. La composición arquitectónica es similar a la ya estudiada, documentándose algunas leves diferencias de las que varias, concretamente las de atributo y figura (recercado y enjutas del arco, menor altura y diferente trazado de las arcas de agua) deben atribuirse a diferencias de interpretación de una misma traza, por dos equipos de albañiles, trabajando simultáneamente y dotados de cierta autonomía.

Obsérvese la práctica desaparición de las piedras que convertían en gruta el arco de la ventana. La figurilla que hoy centra el hueco aparenta ser bastante reciente y sin valor, careciendo su peana de las huellas reseñadas en el dibujo 2.3.

Respecto al trazado de la composición cabe recordar algunos precedentes para el frontón; así los de algunos dibujos de Hernán Ruiz el Mozo, con frontones rotos, enroscados en volutas y óvalo vertical en el tímpano y que datan de hacia 1560. Sin embargo, el paralelo más próximo es el de la fachada de la Cárcel de Martos, en Jaén que, según se supone, labró Francisco del Castillo casi cincuenta años antes de la fecha de conclusión del Jardín de las Damas. El tema proviene de los grabados de Vignola, simplificado en el Jardín de las Damas a causa de las limitaciones de los materiales empleados. En el óvalo apaisado del frontón aparece una cabeza varonil, no representada en el dibujo, de la mitad de tamaño de la carátula del lado contrario; ostenta barba y bigote y, aunque es similar a otras de la misma época que existen en los jardines más cercanos al Cuarto Real, ésta no parece la original de este lugar.



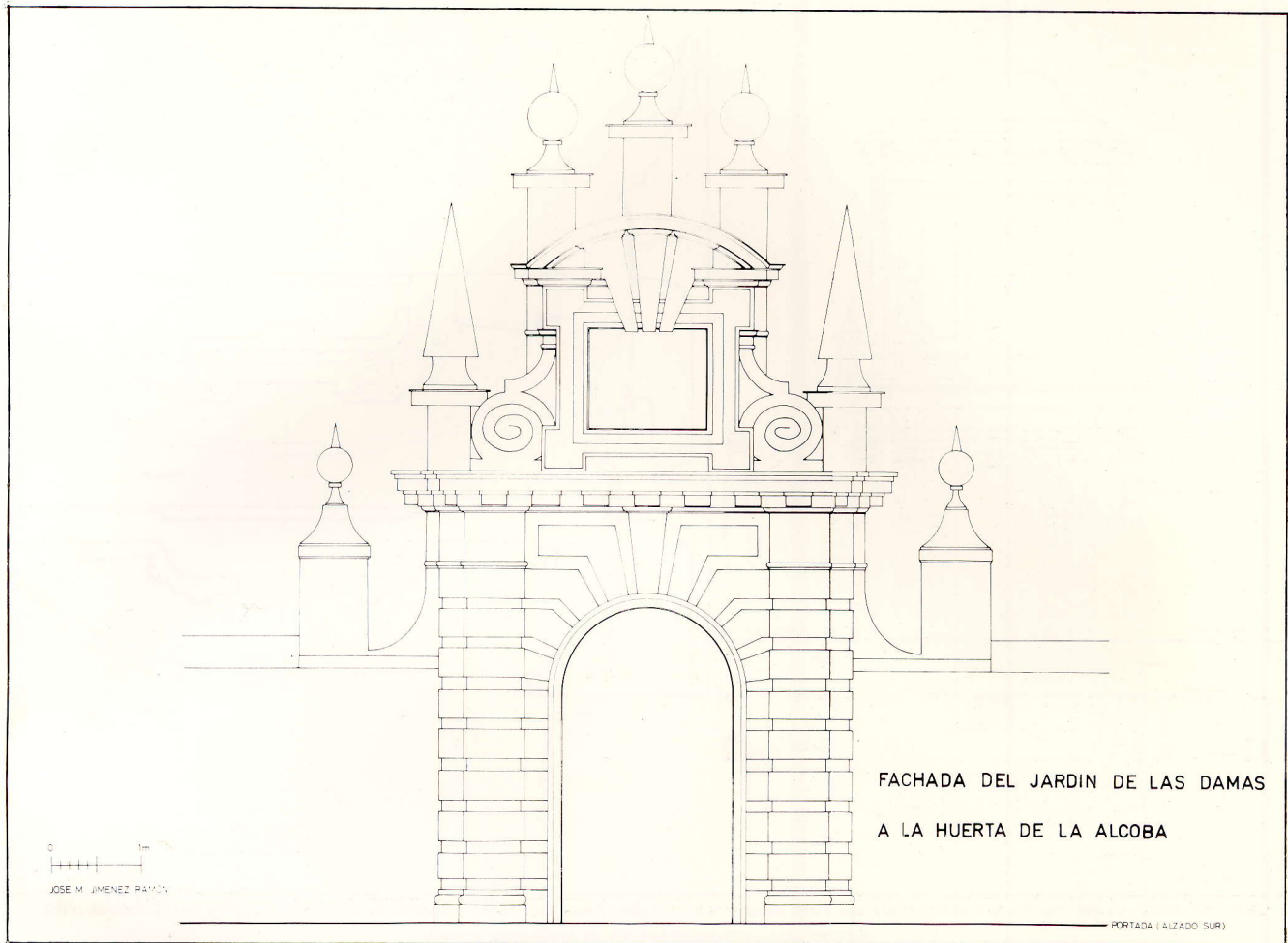
Dibujo 2.4 Alzado Norte de la portada principal del Jardín de las Damas Papel vegetal, 592 x 840 mm., tinta china. Autor: José María Jiménez Ramón. Agosto de 1978. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

El alzado corresponde a la vista de la mejor de las portadas del Jardín y basta confrontarla con el dibujo siguiente, es decir la otra cara, para advertir fácilmente que se dio más valor al paso desde el Jardín a la Huerta, que al recorrido inverso.

El autor del dibujo ha representado, como en los casos anteriores, solo los atributos de figura y tamaño, sin recurrir a ninguna convención, salvo economías en la sustitución de la verja y la eliminación del fresco que decora la cartela apaisada, cuya coetaneidad con la composición arquitectónica no puede garantizarse.

La portada es el más apurado ejemplo de la influencia de Vignola en la obra de Vermondo Resta. Así, se reconocen temas inspirados en la "Portada de la fábrica del cardinal farnese a Caprarola", las *contracturae* invertidas, las dovelas almohadilladas, la ordenación que sigue a la "obra amonte caballo en la calle pia en Roma" y tantos otros. Sin embargo, hay que reconocer, en honor de Resta, que no se limitó a ensamblar objetos dibujados por Vignola, sino que los transformó potenciando

sus valores originales. Ello es bien evidente en la hipertrofia de las dovelas que coronan el arco del hueco y el dintel de la cartela: obsérvese como cierran lateralmente las de arriba, comprimidas por la rotura del frontón curvo, y la jugosa composición que corona el arco, con dovelas recortadas y prolongadas por el marco, con cuyas molduras se entrelazan, todo ello conjugado limpiamente con la teoría de pilastras y contrapilastras, líneas de almohadillado y respaldos de muros. Si algún ligero reparo puede oponerse a la representación gráfica que comentamos, es el excesivo tamaño que se le atribuye a las volutas esféricas y a sus pedestales, así como la ausencia de varios ingletes en los quiebros de molduras, minucias que no disminuyen un ápice el valor de estos dibujos. Señalemos, finalmente, que esta portada es cabecera de la serie que constituyen los demás elementos arquitectónicos almohadillados que perviven en los jardines de los Reales Alcázares, tales como todos los de la Galería del Grutesco y la hornacina del jardín llamado hoy "de la Galera".



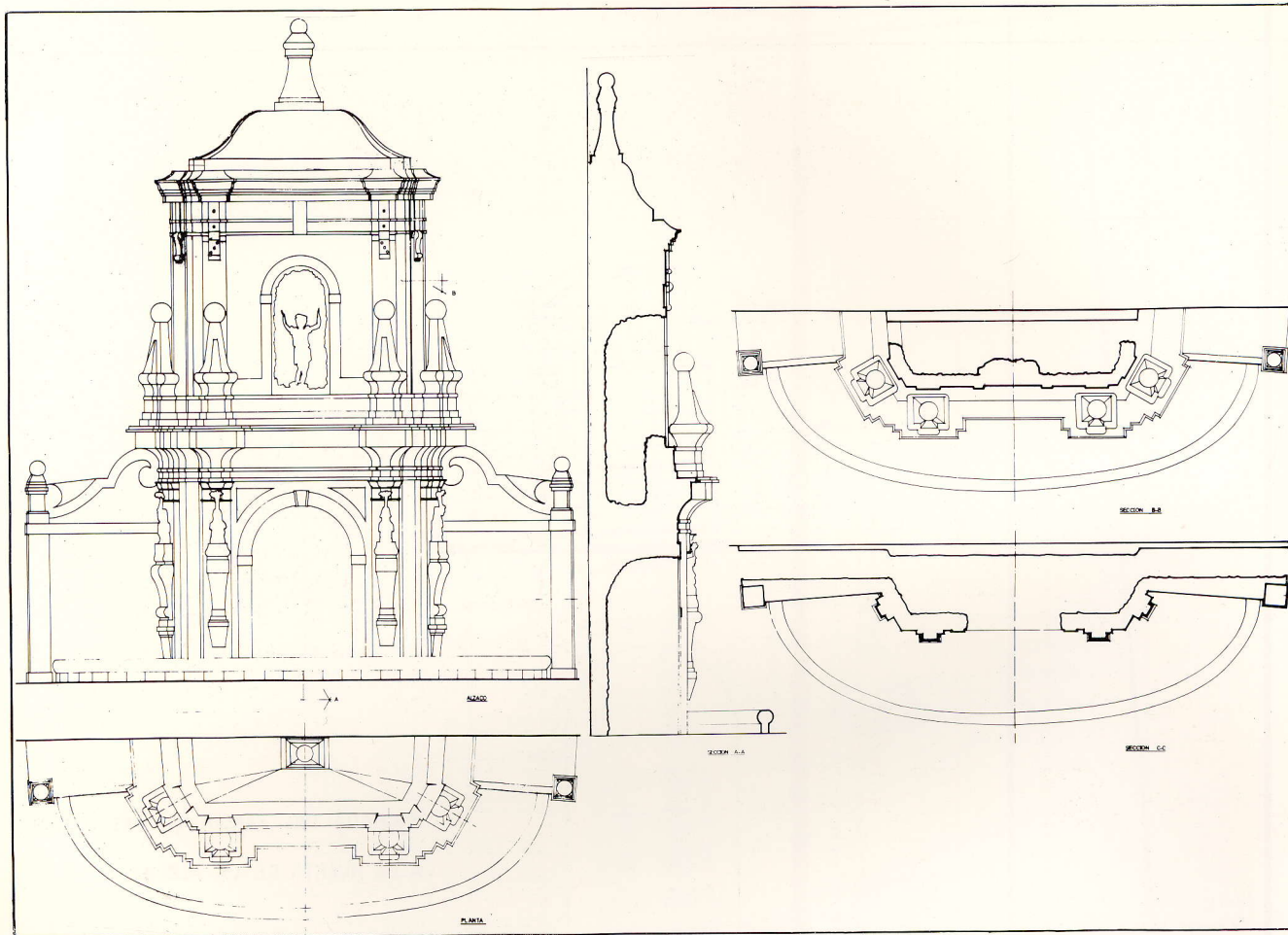
Dibujo 2.5 Alzado Sur de la portada principal del Jardín de las Damas. Papel vegetal, 593 x 893 mm., tinta china. Autor: José María Jiménez Ramón. Agosto de 1978. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

Se representa aquí la otra cara de la misma portada de la figura anterior; es decir, la fachada que mira a la Huerta de la Alcoba. Basta comparar los dibujos para advertir una serie de diferencias, que pormenorizamos a continuación.

La primera de ellas es la menor complejidad de la organización apilastrada del orden bajo, reducida a una sola en cada lado; otra, del mismo orden, es la desaparición del enmarque del arco en sí, que ahora aparece moldurado y desapareciendo también el triglifo liso que servía de capitel a las pilastras superpuestas de la otra cara. Estas simplificaciones obligaron a alterar la ordenación del almohadillado de las fingidas dovelas del arco, que así se acerca más a los aludidos modelos vignolescos, con su aparejo a montacaballo. La parte alta de la portada no ofrece variación alguna respecto a la otra cara. Donde las diferencias son mayores entre ambos dibujos es en la representación del resto del cierre del lindero; en el dibujo 2.4 el Sr. Jiménez Ramón representa el estado actual, es decir la verja metálica sostenida por pilastras de fábrica; en este caso, sin embargo, lo que sustituye gráficamente es la hipotética tapia que cerraba

el Jardín de las Damas por sus laterales sur y poniente y cuya opacidad visual enfatizaba los valores espaciales de las cinco perforaciones que contenía, y que han sido la descrita hasta ahora, en éste y en los dibujos anteriores.

No poseemos dibujos de la fuente, ni de la portadita del lindero norte, que son de muy escaso interés, ni de la galería que, en la misma alineación, daba paso al Jardín de Troya. Las ausencias más notables son las de las ventanas que se abrían en la tapia del lado de poniente, distintas a las ya estudiadas, y la gran portada central, llamada de Hércules, que es imposible de dibujar al estar casi totalmente cubierta de yedra.



Dibujo 2.6 Alzado, plantas y sección de la Fuente de la Fama. Papel vegetal, 754 x 1.110 mm., Tinta china. Autor: Concepción Rodríguez Ferrer. Archivo de la Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

Presentamos aquí un conjunto de vistas que, como todas las anteriores, se han realizado siguiendo las convenciones proyectivas del Sistema Diédrico y cuya ordenación resulta confusa por necesidades de la publicación. A la izquierda aparece el alzado general, en el que se indican mediante flechas los planos convencionales que han producido las demás vistas; así la planta que viene inmediatamente debajo es la de "cubiertas", a la derecha está la sección vertical por el plano de simetría general y aún más a la derecha las plantas del nivel superior (arriba) y la del inferior (abajo). Amén de éstas, usa la autora otra convención ya vista anteriormente, como es la de sustituir las figuras complejas (rocalla, estatuilla y hermas) por sus siluetas, eliminando totalmente la representación de la alegoría de la Fama que corona la composición. Ya que aludimos a la rocalla, advertimos que en su momento los miembros arquitectónicos de la fuente estuvieron escasamente perfilados, pues estaban totalmente recubiertos por piedrecitas, incrustaciones calcáreas postizas, trocitos de azulejos y pequeñas pellas de barro vidriado, perdidas hoy en su mayoría.

Parece oportuno indicar que en la reducción que aquí se publica, se produce una cierta y exagerada pre-

ponderancia de miembros arquitectónicos, que en la realidad quedan bastante difuminados y no digamos en origen. Por ello, y propiciado por el "aplastamiento" típico de toda proyección diédrica, el alzado induce a la idea de que es una fachada mucho más barroca de lo que en realidad es.

Por lo que respecta a la procedencia de los temas que Vermondo Resta utilizó para el diseño, cabe señalar el paralelo inmediato de otra fuente mural sevillana, la que, procedente de la desaparecida Casa de Levías, está ahora instalada en el jardín de la de los Pinelo. Antiguamente la semejanza era más notable gracias a la identidad de sus tratamientos epidérmicos. Dejando a un lado los paralelos de fuentes murales de jardines italianos, no cabe duda de que la de Levías se inspira muy directamente en la lámina LVI del Libro Cuarto de Serlio y, como no le faltan las típicas claves procedentes de Vignola, habría que considerarla precedente, en dos o tres décadas, de la que aquí representamos y comentamos.