

LOS ANTIGUOS JARDINES DEL PALACIO ARZOBISPAL DE UMBRETE

POR FRANCISCO AMORES MARTÍNEZ

En el palacio arzobispal de Umbrete (Sevilla), mandó construir el cardenal Francisco de Solís en la segunda mitad del siglo XVIII unos jardines decorados con una fuente y más de cincuenta bustos y esculturas de mármol, que llegaron a constituir un conjunto único en Andalucía, prototipo del “jardín artístico” propio de las residencias cortesanas españolas y europeas. En el presente artículo damos a conocer un documento que describe el aspecto original de aquellos jardines, valoramos su importancia histórico-artística, analizamos el paradero actual de los bustos y esculturas que lo decoraron y precisamos algunas cuestiones relacionadas con la datación y autoría de las mismas.

Cardinal Francisco de Solís ordered to build in the palace of de archbishops in Umbrete (Seville), during the second half of the 18th century, a garden decorate with a fountain and about fifty busts and sculptures in marble, that were the unique andalousian collection of the type of artistic gardens, prototype of the royal gardens in Spain and Europe. In this article we contribute with a document about the original look of this garden, we asses it historical and artistic importance, we also analyse where are now its sculptures, and at the end we treat about the date and the artists who made them.

El arte del jardín, entendido como la configuración, por parte de arquitectos y urbanistas, de espacios en los que se conjuga la ordenación artificial de la naturaleza con la integración en ella de elementos de naturaleza artística, se desarrolló ampliamente en España a partir de la llegada de los Borbones, por encargo en principio de éstos y más tarde, por imitación, de las principales familias nobles del país¹. Podemos afirmar que el primer jardín privado que se construyó en el sur de España, del tipo que podemos llamar “artístico”, “clásico” o “formal”, para distinguirlo de otros modelos considerados “paisajistas”, fue el que existió en el palacio arzobispal de Umbrete, que se debió a la iniciativa de don Francisco de Solís Folch de Cardona (1713-1775), cardenal arzobispo de Sevilla. Respecto a este palacio, que desempeñaba las funciones

1. Añón Feliu. C. “El arte del jardín en la España del siglo XVIII”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*. Madrid, 1987, págs. 255-69.

de lugar de recreo y descanso de los prelados sevillanos, ya hemos escrito que existió como casa de labor al menos desde el siglo XVI, fue ampliado por Diego Antonio Díaz por encargo del arzobispo Luis de Salcedo en 1735 y, tras el incendio sufrido por su fábrica en 1762, sería reconstruido totalmente en los años siguientes, finalizándose bajo el pontificado de Alonso de Llanes (1783-1795). Nada debe extrañarnos que el cardenal Solís mandase diseñar y construir estos jardines en su segunda residencia, pues a pocos eclesiásticos puede aplicarse tan bien como a él el título de “Príncipe de la Iglesia”, ya que toda su vida estuvo marcada por una estrechísima vinculación con la realeza hispana, que le hizo prácticamente imitar la forma de vida cortesana en casi todos sus aspectos. Hijo del duque de Montellano, Grande de España, y de la marquesa de Castelnovo, ya siendo niño cuentan sus biógrafos que jugaba en los jardines del palacio real madrileño con el infante Carlos, futuro rey Carlos III, y estaba familiarizado por tanto con aquellos amplios espacios para el goce privado que aunaban el disfrute de la naturaleza con una decoración escenográfica de raigambre barroca. En 1749 fue designado coadministrador de la diócesis de Sevilla con el título de arzobispo de Trajanópolis, siendo titular de la sede el ausente cardenal infante Luis Antonio de Borbón, y aquí permaneció hasta 1752 en que fue nombrado obispo de Córdoba. Tres años después sería preconizado arzobispo de Sevilla, y al año siguiente fue creado cardenal por Benedicto XIV con el título de los Doce Apóstoles², culminando así una brillante carrera que lo situó en los primeros lugares del estamento eclesiástico español, por expreso deseo de los monarcas. No carecía por tanto Francisco de Solís de recursos económicos, ni formación, ni gusto por el lujo y la vida descansada, cuando tuvo la idea de enriquecer su palacio de Umbrete con unos jardines, si no muy extensos, sí de una considerable belleza, y de tipología única hasta ese momento en estas tierras. La diócesis hispalense era entonces la segunda de España por las rentas que generaba, si bien el cardenal se jactaba de que los numerosos gastos que realizaba en favor de sus diocesanos los había hecho a costa del patrimonio propio, “que adquirió en sus empleos y sacó de casa de sus padres”³. Dignas de mención y muy significativas fueron las fiestas que, con gran desborde de creación artística, el cardenal costeó en la plaza Colonna de Roma, ante el palacio Spada, el año 1769, durante los días en que el Papa le impuso el capelo, y de las que se conserva una detallada descripción⁴.

Nos proponemos arrojar algo de luz sobre lo que fueron estos jardines de Umbrete, aportando un documento que describe su aspecto original, así como precisando algunos datos acerca de las peripecias que sufrieron posteriormente y de los restos que se conservan de su decoración escultórica. El analista decimonónico Velázquez y Sánchez,

2. Morgado, J. A. *Prelados sevillanos*. Sevilla, 1899, págs. 660-83.

3. Domínguez Ortiz, A. “Las deudas del cardenal Solís”. En *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla, 1983, pág. 94.

4. Anónimo. *Breve descripción de la magnífica fachada erigida delante del palacio del Emmo. y Reverendísimo Señor D. Francisco de Solís Folch de Cardona...* Roma, 1769. Ejemplar conservado en el Archivo Municipal de Sevilla, Sección XI, Tomo 6º en folio.

que alcanzó a verlos en su integridad, los calificó como “bellísimos”, opinión que confirman autores posteriores de la talla de Antonio Sancho Corbacho, quien escribió, a la vista de los restos escultóricos que pudo contemplar a mediados del siglo XX, que “el conjunto de fuentes y estatuas es de lo más bello que se conserva en Sevilla y muestra excelente de la decoración de un jardín palaciego; son tan poco frecuentes las de este carácter en la región, que puede considerarse como único modelo”, y por Antonio Bonet Correa, quien piensa, refiriéndose a los jardines privados, que los de Umbrete, en los que encontramos juntos “los ecos del barroco romano, el legado de la antigüedad y la gracia mundana del rococó”, sólo pueden compararse en Andalucía a los que en 1771 se construyeron en la finca del Retiro de la localidad malagueña de Churriana⁵. Para el mejor conocimiento de los jardines de Umbrete analizaremos en primer lugar los dos inventarios que hemos localizado de los mismos, uno de los cuales, fechado en 1816, ya lo dimos a conocer en parte en otro trabajo⁶; el que presentamos ahora tiene si cabe mayor interés, pues fue realizado sólo seis años después de la muerte del cardenal, en enero de 1782, y teniendo en cuenta que su sucesor, el cardenal Delgado, apenas residió unos días en el entorno de Umbrete mientras ocupó la sede, el testimonio que se nos ofrece en esta descripción notarial nos habla de la verdadera y primitiva disposición de tan singular conjunto. El 20 de diciembre de 1781, a la muerte de este último prelado, el Subcolector General Ignacio Ceballos, dictó un auto por el cual ordenaba realizar un minucioso inventario de todos los bienes y posesiones pertenecientes a la Dignidad Arzobispal; en los primeros días de 1782 se desplazó a Umbrete Juan Tiburcio de Vergara, que era el administrador de las rentas de la Mitra en esta villa, acompañado del notario mayor Romualdo de Andrade, los cuales dedicaron varios días a reconocer los edificios, bienes muebles y empleados existentes en el palacio, el pósito y el hospital. Por este documento podemos saber que en estos años eran tres las personas que se ocupaban del cuidado de los jardines, siendo jardinero titular Lorenzo González el menor, que trabajaba asistido por dos ayudantes a tiempo parcial, llamados Rodrigo Amores y Fernando Donaire.

El espacio ocupado por los jardines, cuyo sencillo diseño cabe atribuir al arquitecto Ambrosio de Figueroa, quien trabajó para el cardenal al menos desde 1758⁷, se situaba al norte de la edificación palaciega, en el centro de la villa; estaba delimitado por tapias en las que se abría una portada, mientras que en uno de sus ángulos se hallaba la casa donde vivía el jardinero con su familia. En el centro se hallaba un espacio de considerable amplitud, pues aparecía cerrado por 32 lienzos de rejas de hierro pintadas de verde, al que se accedía a través de una portada del mismo material. Este era el lugar más interesante y bello del conjunto, pues en su centro se hallaba una fuente de mármol,

5. Velázquez y Sánchez, J. *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, 1872, pág. 647. Sancho Corbacho, A. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952, págs. 338-39. Bonet Correa, A. *Andalucía barroca*. Barcelona, 1978, pág. 298.

6. Amores Martínez, F. “Las empresas artísticas del arzobispo ilustrado don Alonso de Llanes y Argüelles (1783-1795)”, en *Laboratorio de Arte*, 13. Sevilla, 2000, págs. 186-87.

7. Arenillas, J. A. *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla, 1993, pág. 23.

y a su alrededor simétricamente dispuestos entre árboles y plantas se erguían treinta y seis pedestales de piedra sobre los cuales figuraban veinticuatro esculturas de mármol, doce de tamaño natural y otras tantas algo más pequeñas, que representaban a dioses de la mitología griega y romana, completándose la decoración escultórica con treinta y tres bustos igualmente de mármol, diez de los cuales se hallaban colocados sobre los pedestales y el resto sobre un frontispicio de ladrillo. En el inventario de 1816 se menciona la existencia de cuarenta y tres esculturas de mármol, entre estatuas y bustos, por lo que en esa fecha habían desaparecido ya catorce, probablemente a causa de la ausencia de los últimos prelados, pues ninguno había visitado la residencia desde la muerte de Alonso de Llanes en 1795. En ese mismo espacio central se hallaba una alberca para el riego, rodeada por un pretil sobre el que se situaban siete jarrones blancos de cerámica, y a su lado se disponía una noria cuya gran cubierta aún subsiste hoy; se trata de una interesante construcción de ladrillo enfoscado y encalado, de planta octogonal, levantada sobre una alta base a la que se accede por tres escalones, formando sus anchos pilares ocho arcos cerrados por rejas en su mitad inferior, siendo la parte más notable la cubierta en forma de chapitel con tejas, coronada por una sencilla cruz patriarcal de hierro, y que en su interior ha tenido hasta hace pocos años un magnífico artesonado lígneo de la mejor tradición mudéjar, el cual lamentablemente ha sido sustituido por otro mucho más sencillo al ser imposible al parecer su restauración. Por el resto de los jardines se distribuían en gran número flores y plantas de distintas especies, algunas formando cuadros y otras plantadas en más de ochenta macetas, muchas de las cuales eran de cerámica azul y blanca, y entre las que había rosales de varios tipos, arrayán, bojés y cipreses; había igualmente numerosos árboles frutales, como higueras, granados, melocotones, perales y membrillos, pero sobre todos destacaba la presencia de decenas de naranjos chinos, los cuales formaban una red tan tupida que a los autores del inventario les resultó imposible contarlos. Finalmente, entre cuatro de los cuadros formados por las plantas se hallaba un merendero de construcción octogonal con remates de cerámica.

Respecto a la fecha en que pudieron construirse estos jardines, si bien no contamos con ninguna referencia documental que lo aclare, pensamos que la misma puede deducirse de los siguientes datos: sabemos que ya en los primeros años de la década de los cincuenta Francisco de Solís se había instalado en el palacio de Umbrete, en el que pasaba largas temporadas⁸, y que le debía recordar mejor que el de la capital los lugares cortesanos en que se había desarrollado su juventud. Por otra parte, es conocido que su llegada a Sevilla tras ser nombrado arzobispo y luego cardenal no se produjo hasta los últimos meses de 1756. En tercer lugar, hay un dato fundamental que debe tenerse en cuenta para la cuestión que nos planteamos, y es que en febrero de 1762, cuando por cierto el cardenal se encontraba asistiendo a misa en la tribuna de la iglesia de Umbrete, se declaró un terrible incendio que destruyó por completo el interior del vecino palacio, hasta tal punto que aquella tarde don Francisco y su

8. Archivo General del Arzobispado de Sevilla (A. G. A. S.). Justicia. Ordinarios. Leg. 204.



Fig. 1. Cubierta de noria. *Jardines del Arzobispo. Umbrete* (Sevilla)

séquito hubieron de alojarse en la cercana hacienda de Tablantes⁹. El conde del Águila, que nos facilita la información precedente, no aclara si el fuego se extendió a los jardines, lo que no nos parece probable por la separación existente entre estos y las habitaciones palaciegas. Añadamos a ello que las paredes que quedaron fueron derribadas y el palacio se comenzó a reconstruir desde los cimientos, obras que no concluirían en lo fundamental hasta 1792, por lo que hasta entonces el palacio no volvió a estar habitable, y el sentido común nos lleva a pensar que el cardenal Solís no se iba a empeñar entre 1762 y 1775 en construir unos jardines que no iba a poder disfrutar en una residencia en pleno proceso de edificación. Teniendo en cuenta todo ello, concluimos que los jardines debieron construirse antes del incendio del palacio, entre los años 1757 y 1762.

La llegada del siglo XIX supuso el desmantelamiento de la decoración escultórica de los primitivos jardines y la pérdida por tanto de su original personalidad, dando comienzo a una ajetreada historia plagada de infortunios que se asemeja al destino "maldito" de los tesoros expoliados de algún faraón egipcio. Y es que en 1844, aprovechando la circunstancia de que Sevilla se hallaba sin obispo, ya que el cardenal Cienfuegos cumplía desde 1836 su destierro en Alicante, el Gobierno se incautó del palacio de Umbrete, en una medida que si fue legal desde luego puede calificarse como poco

9. Archivo Municipal de Sevilla (A. M. S.). Sección XI. *Papeles del conde del Águila*. Tomo 3º en cuarto, fol. 145.

lícita, la cual pudo deberse al grave enfrentamiento que en esos años se vivía entre el gobierno del general Espartero y la Iglesia española, que en Sevilla se vivió de manera especialmente enconada, en parte por la actitud rebelde del entonces obispo de Canarias Judas José Romo, quien cumplía destierro en Sevilla desde 1843¹⁰. En estas circunstancias, no es de extrañar que la incautación del palacio de Umbrete obedeciese a una especie de “venganza política” del llamado gobierno constitucional, que no se entiende si pensamos que el palacio nunca dejó de ser propiedad del arzobispado, como se recogería más tarde en el Concordato de 1851. Sabemos que fue en 1844 (y no en 1846 como se ha venido insistiendo tradicionalmente en la bibliografía sevillana desde la segunda mitad del siglo XIX) cuando se trajo a Sevilla el conjunto que formaban la fuente y las esculturas de la residencia arzobispal de Umbrete. La datación del expolio se apoya en dos citas contenidas en sendas obras publicadas en Sevilla en 1844¹¹, y que afirman que ese año, en el marco de las obras de transformación del antiguo edificio del convento de la Merced en el nuevo Museo de Pinturas y Esculturas, obras iniciadas en 1841 y que incluían la construcción de un nuevo paseo, se construyó ante la puerta principal una glorieta en alto con jardines alrededor, y en ellas se colocó ya ese año de 1844 la fuente llamada de Baco, y posteriormente se colocaron algunas de las esculturas y bustos que se hallaban en el mismo Museo, quedando el resto almacenado en sus salas. Según Amador de los Ríos, entre ellas se contaban “sátiros, faunos y algunos niños”, y la fuente tenía “un robusto niño de bastante belleza”, juzgando este autor la generalidad del conjunto como “propio de un Museo artístico”. Por su parte, González de León refiere asimismo la instalación ese año de la fuente y de “porción de adornos también de mármol, bien ejecutados pero de poco gusto”, se atrevió a escribir este exigente autor. Resultaría de especial interés conocer la posible participación, en el desmantelamiento de los jardines de Umbrete, de Manuel López Cepero, quien precisamente en 1844 fue designado Gobernador Eclesiástico de la Diócesis, pero que además fue como se sabe un gran coleccionista y amante de las Artes. Por otra parte, contamos con otra referencia documental que nos confirma que en 1844 ya se había despojado al palacio de Umbrete de todas las obras de valor (las pinturas que quedaban se repartieron entre la iglesia parroquial y el palacio de Sevilla), ya que se afirma que a principios de 1845 se trajo a Sevilla el último cuadro que quedaba allí, “después de haberse posesionado el Gobierno de dicha casa”¹².

Dos años después el paseo de la Merced sería de nuevo remodelado y ampliado, siendo inaugurado el 24 de octubre de 1846 en el marco de los festejos organizados en la ciudad con motivo de la doble boda real entre las infantas Isabel y Luisa Fernanda con los duques de Cádiz y de Montpensier, respectivamente. Existe un dibujo de la época que muestra el aspecto que presentaba el paseo, en el que podemos ver en el salón alto la fuente, tres estatuas, entre las que identificamos a Mercurio y Juno,

10. Ros, C. *Los Arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla, 1986, págs. 245-49.

11. Amador de los Ríos, J. *Sevilla Pintoresca. Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, 1844, pág. 392. González de León, F. *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, págs. 156-57.

12. A. G. A. S. Admón. Gral. Mesa Arzobispal. Leg. 1202.

y trece bustos sobre sus respectivos pedestales, que se alzaban a su vez sobre otros más simples¹³. Ante la fachada del Museo permanecieron estas esculturas por espacio de dieciocho años, hasta que la fría fachada neoclásica del edificio fue sometida a una nueva reforma, dirigida por el arquitecto Juan Talavera de la Vega, que se extendió de nuevo al paseo. Efectivamente, en febrero de 1859 el arquitecto y académico de San Fernando, solicitó en una instancia al alcalde que al menos se retirasen mientras duraban las obras los objetos de escultura del mismo, trasladándolos a un lugar seguro¹⁴. Tras ello, la Comisión de Obras Públicas, decretó que las estatuas y pedestales fuesen llevadas provisionalmente al Museo. De nuevo aparecen colocadas las esculturas en el paseo en febrero de 1861, cuando un grupo de señores, quizá académicos, solicita al alcalde que se reforme de nuevo el paseo porque sus muchos árboles impedían la vista de la fachada, “y además porque colocados los árboles en la parte baja tropiezan sus brazos con las estatuas que adornan el salón alto, quitándoles el lucimiento y exponiéndolas a que se quebranten si no se tiene un exquisito cuidado”¹⁵. En enero de 1862 la Academia de Bellas Artes y el Ayuntamiento llegan a un acuerdo sobre la reforma de la que ahora se llamaba Alameda del Museo, encomendándose por el municipio la inspección de las obras al capitular Manuel Francisco Zigury. Fue precisamente este señor quien tuvo la feliz idea de salvar las esculturas y la fuente, pues apreciaba su belleza y valor, y así en una carta dirigida por él al Gobernador de la Provincia y fechada el 21 de enero, le dice textualmente: “hay más, Sr. Excmo., si se determinase la completa desaparición del paseo podrían aprovecharse las preciosas estatuas de piedra en los jardines de las Delicias donde indudablemente lucirán más que en el rincón abandonado en que se hallaban”¹⁶, de lo que se deduce que las mismas habían sido de nuevo retiradas, y añade que si definitivamente la autoridad política decidiera la desaparición de los jardines del paseo, “dispondré que se remitan las estatuas a las Delicias”. En la posterior reunión de la Comisión de Obras Públicas celebrada el 23 de enero se acordó entre otras cosas acceder a la petición de Zigury, juzgándose “acertada la colocación de las estatuas y la fuente de mármol del mencionado paseo en los preciosos jardines de las Delicias, porque no puede dudarse un momento que contribuirán a embellecer aquellos amenos lugares, antes envueltos en ramaje y en un punto de muy escasa concurrencia”. En otros documentos de 1863, en las referencias que se hacen al paseo del Museo ya no se vuelven a mencionar la fuente ni las esculturas, por lo que cabe deducir que las mismas habían sido ya trasladadas, bien ese mismo año o el anterior, a las Delicias. En su nuevo emplazamiento contribuyeron a decorar de forma exquisita los jardines que habían sido creados durante la Asistencia de Arjona en 1830¹⁷.

13. Álvarez, V. y Adame, S. *Glorias de Sevilla*. Sevilla, 1849, págs. 122-23.

14. Suárez Garmendia, J. M. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986, pág. 165.

15. A. M. S. Obras Públicas. Alineaciones. Exp. 361 (1)

16. *Ibidem*. Exp. 361 (2)

17. Espiau Rodríguez, M. *El monumento público en Sevilla*. Sevilla, 1993, págs. 211-14. Lafita, T. *Sevilla. Fuentes y monumentos públicos*. Diario ABC de Sevilla, 1998, págs. 18-19.

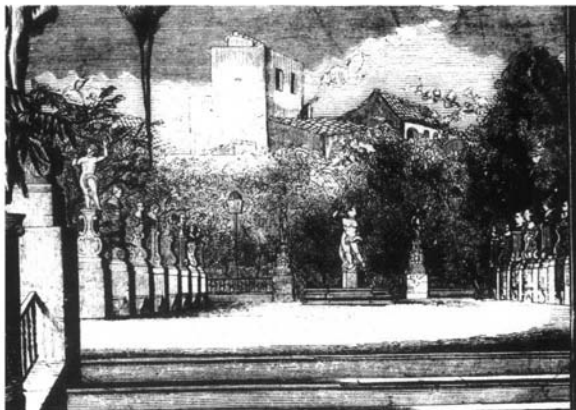


Fig. 2. Vista del paseo del Museo (Sevilla). Dibujo de V. Álvarez y S. Adame, 1849.

Tras esta azarosa historia, hay que decir que sólo ha llegado a nuestros días una parte de este legado artístico del cardenal Solís, que podemos contemplar disperso en diversos lugares de Sevilla, mientras que el resto ha desaparecido o debe encontrarse en colecciones particulares que no conocemos. Del conjunto de piezas que fueron trasladadas a la capital hispalense en 1844 se conservan en los jardines de las Delicias veinticuatro pedestales de distinta forma y tamaño, la fuente de Neptuno y tres esculturas. En el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad se conservan dos bustos, probablemente los mejores del conjunto¹⁸. Por su parte, de los bustos que se instalaron primero en la plaza del Museo y más tarde en las Delicias, hay que decir que en la segunda mitad de la década de los ochenta del pasado siglo XX sufrieron, al igual que las estatuas, los efectos del vandalismo salvaje, que incluyó destrozos, pintadas e incluso robo de piezas completas, por lo que desde el Ayuntamiento se decidió su retirada, sustituyendo algunos por copias que también se hubieron de quitar de su emplazamiento, y llevando lo que quedó a los almacenes municipales¹⁹. En uno de estos almacenes hemos podido contemplar, en mal estado de conservación, nueve bustos completos o semicompletos, un busto sin pedestal, cuatro bustos “descabezados”, dos

18. Pareja López, E. “Escultura”. En *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, vol. I. Sevilla, 1991, págs. 176-77.

19. Véase sobre este asunto el reportaje de Ferrand, P. “Los dioses secuestrados”, en *Diario ABC de Sevilla*, 30-12-2002, págs. 28-29.



Fig. 3. Fuente de Neptuno.
Sevilla, Jardines de
las Delicias

copias realizadas en poliéster de sendas obras desaparecidas, y otros fragmentos escultóricos diversos, entre los que destaca una cabeza de perro, único resto que queda de la desaparecida estatua de Apolo. Por otro lado, en el edificio sede del Ayuntamiento de Sevilla podemos contemplar cinco bustos que con toda seguridad deben proceder de este mismo conjunto, y hoy están colocados en los descansillos de la escalera imperial y en el vestíbulo de la primera planta; estos últimos, en buen estado de conservación, figuran inventariados como procedentes del palacio de San Telmo, legados por los duques de Montpensier²⁰, que debieron adquirirlos para decorar la residencia en la que vivieron desde 1849, aunque hay que precisar que en los catálogos existentes de aquellos salones no figuran estos bustos, por lo que nos inclinamos a pensar que esa catalogación es errónea, y que los mismos fueron llevados a su ubicación actual desde los almacenes del Museo de Bellas Artes. Finalmente, por diversos testimonios gráficos del siglo XX conocemos el aspecto de otras cuatro esculturas, tres de ellas representando a los dioses *Apolo*, *Juno* y *Mercurio* y una cuarta no identificada, que estuvieron colocadas, al menos hasta 1983, en el llamado Salón Alto de las Delicias, y las cuales han desaparecido o han sido destruidas. Por otra parte, cabe añadir que en los jardines del palacio de San Telmo, más tarde parque de María Luisa, figuraban, entre otras, cuatro esculturas de mármol, de tamaño natural, que

20. Collantes de Terán y Delorme, F. *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1970, pág. 86. Fernández Martín, M., y otros. *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*. Sevilla, 1992, pág. 218. Véase también Falcón Márquez, T. "El legado de los duques de Montpensier al Ayuntamiento de Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, 3. Sevilla. 1990, págs. 209-15.



Fig. 4. *Hispania*
Sevilla, Jardines de
las Delicias

representaban a las diosas *Leda*, *Anfitrite*, *Flora* y *Ariadna*, las cuales es posible que hubieran sido adquiridas por los duques de Montpensier del conjunto de los jardines de Umbrete, dado el conocido buen gusto de esta familia; en la actualidad estas últimas esculturas se encuentran en unos almacenes municipales a la espera de su restauración.

El mejor elemento del conjunto es sin duda la fuente, que aunque antiguamente fue llamada de Baco, según Sancho Corbacho su figura escultórica central debe corresponder a una representación infantil de Neptuno. Se trata de una pieza de magnífica ejecución y en buen estado de conservación si hacemos abstracción de los lamentables grafitis que la recubren, y está compuesta de una pila octogonal en cuyo centro hay un pedestal con la estatua mitológica citada, de 1,8 m de altura, un corpulento niño desnudo que sopla con su mano derecha una caracola y con la otra sujeta a la altura de la cintura la cola de un delfín al que está pisando la cabeza; la del niño es muy hermosa, vuelta hacia la derecha, con cabellera rizada de profunda talla, y también ciertamente logrado el efecto dinámico, a pesar de lo voluminoso de la escultura, en la que destaca también la expresividad del moflado rostro infantil. En cuanto a las esculturas, de las veinticuatro que existieron en Umbrete sólo se conservan tres en los jardines de las Delicias, de las de mediano tamaño, fácilmente identificables pues en sus estrechas peanas aparece grabado el nombre del dios correspondiente. Todas ellas son como decimos de tamaño inferior al natural, en torno a 1,10 m. La mejor conservada es la de *Hispania*, en la que se aprecia aun la blancura original del mármol, y en la cual la figura femenina, tocada con corona de laurel, es esbelta y de serena prestancia, con sus atributos característicos de la bola del mundo y la doble

flauta. Otra de ellas representa al dios *Pan*, apoyado sobre el tronco de un árbol, con rostro barbado, la mitad inferior del cuerpo de aspecto animal y la superior humana, destacando la disposición de la misma con la dinámica y bella curva praxiteliana. Por su parte, *Venus*, que aparece acompañada por el niño Dionisos, figura cubierta en parte con un manto que le cae por detrás, con la pierna izquierda adelantada y la mano derecha sujetando el manto, mientras que la izquierda la coloca sobre la figura infantil; a la imagen de *Venus* le falta la cabeza, pero en la del niño se observa una talla bastante lograda. La figura de *Mercurio* aparecía tocada con sombrero y un amplio manto recogido en el brazo derecho y que le cubría la anatomía por detrás casi al completo, recogido por el otro lado en la cintura a modo de sudario, con un pudor propio del jardín de un eclesiástico. Lo mismo ocurría con la esbelta figura de *Apolo*, de gran clasicismo, con un perro a sus pies y con el acertado tratamiento anatómico que vemos en las demás estatuas, y la misma melancolía en la expresión, con la mirada perdida en el infinito. Por su parte, la de *Juno* sólo muestra el desnudo de uno de sus brazos y la pierna correspondiente, que deja ver al recoger con su mano el ampuloso manto, mostrando como las otras un bello tratamiento del cabello a base de mechones individualizados peinados hacia atrás dejando ver el rostro.

En cuanto a los bustos, del conjunto de treinta y tres que se citan en la descripción de los jardines, sólo se conservan en Sevilla veintiuno de ellos, aunque cuatro se encuentran completamente destrozados; miden entre 0,60 y 0,96 m, y están esculpidos en mármol blanco de Carrara. En el Museo de Bellas Artes se guardan dos ejemplares que difieren del resto por su superior calidad y por su tamaño, que es algo menor (0,42 m). La *Cabeza de Alejandro* es una excelente interpretación neoclásica de las versiones grecorromanas que representan al héroe helénico, destacando la talla del cabello rizado y el bellissimo escorzo de la cabeza respecto al cuerpo. Por su parte, la *Cabeza báquica* constituye igualmente una representación totalmente idealizada de este tema mitológico, con la cabeza inclinada y sobre ella las características hojas de parra, apareciendo también ecos de las esculturas de atletas griegos en la cinta que recoge su larga cabellera. El resto son anónimos retratos femeninos y masculinos que, aunque representados “a lo romano”, las actitudes y en muchos casos los peinados delatan su factura barroca.

Mención aparte merecen los pedestales, de los que se han perdido diez de los que existieron en Umbrete hasta 1844; elaborados con piedra sípia extraída de las canteras de Morón de la Frontera, constituyen una singular muestra de la escultura pétreo de la segunda mitad del siglo XVIII, tanto por la calidad de la talla como sobre todo por la originalidad de sus diseños. Todos ellos se hallan aun en los jardines de las Delicias, presentan líneas asimétricas a base de espirales y roleos, y algunos decoración de rocalla. Los cuatro situados en el Salón Alto miden 1,5 m y constan de una base que se estrecha con la altura, y en la parte inferior los roleos forman una especie de sol que puede relacionarse con el escudo del cardenal Solís. Otros dos mayores presentan unos mascarones de bella talla en uno de sus lados, que recuerdan los empleados por algunos escultores en fuentes y grutas de jardines franceses e italianos,



Fig. 5. Cabeza de Alejandro.
Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 6. Retrato.
Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla

y en otro lado un amplio motivo de rocalla, siendo el resto de la superficie lisa. Por su parte, los pedestales de la glorieta de Haití, que han sido recientemente restaurados, presentan perfiles cajeados y líneas curvas en juego con las contracurvas. Todas estas características nos llevan a pensar que estos pedestales pueden deberse a la mano del escultor Cayetano de Acosta (1709-1778), coincidiendo con la atribución realizada en su día por Alfonso Pleguezuelo²¹; además de las convincentes razones de índole estilístico que aduce este autor, sabemos también que Acosta fue maestro mayor de escultura del arzobispado²² y gozaba de la confianza absoluta del cardenal Solís, quien le consideraba "su arquitecto", entendiéndose por tal su condición de retablista. Por otra parte, es notorio que el artista portugués era en su tiempo el mejor escultor en piedra al menos en Sevilla, adonde fue llamado desde Cádiz en 1749 precisamente para realizar diversos trabajos en este material. Nótese la semejanza del remate de algunos pedestales de las Delicias con los motivos de rocalla que aparecen en los escudos que hizo Acosta para el paseo de la Alameda, así como el gusto por la espiral que se aprecia igualmente en los remates pétreos del edificio de la sevillana fábrica de Tabacos.

21. Pleguezuelo Hernández, A. "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra", en *Revista de arte sevillano*, 2, Sevilla, 1982, págs. 35-42.

22. Ros González, F. S. "Noticias de escultura (1781-1800)", en *Fuentes para la historia del arte andaluz*, vol. XIX, Sevilla, 1999, pág. 13.



Figs. 7 y 8. Pedestales. Sevilla, Jardines de las Delicias

De gran interés resulta asimismo la cuestión de la autoría y procedencia de las estatuas y bustos, de las cuales la única referencia que hasta ahora se ha manejado es la afirmación de Morgado de que fueron traídas de Italia por el cardenal Solís, quizá en su viaje por aquel país en 1769, aunque ya hemos señalado que en esa fecha ya hacía tiempo que los jardines habían sido construidos. Por nuestra parte, en ausencia por el momento de apoyatura documental para tal consideración, proponemos otra hipótesis: pensamos que los bustos no difieren en absoluto de los que se hicieron durante todo el siglo XVIII para ornamentar los palacios de la monarquía y la aristocracia en España, a imitación de los retratos del barroco francés que a su vez intentaban recrear la estatuaria romana. Lo mismo puede decirse de las esculturas de tema mitológico, cuya factura se generalizó en nuestro país tras la difusión de la colección reunida por la reina Isabel de Farnesio a principios de siglo. Como uno de los ejemplos más sobresalientes de este tipo de decoración escultórica, aplicada a los jardines, podemos citar la Real Casa del Labrador en Aranjuez, en la que aparecen esculturas mitológicas y bustos del mismo tipo que los de Umbrete, muchas de las cuales fueron realizadas en los talleres escultóricos de la Granja de San Ildefonso a mediados de siglo²³. El contacto del cardenal Solís con este círculo artístico nos hace pensar que al menos los bustos de su jardín tengan esa misma procedencia, y quizá fueran traídos a Sevilla tras su prolongada estancia madrileña de 1756. En el caso de las esculturas, con la misma base argumental podrían atribuirse a los mismos talleres madrileños, si bien

23. Oliveras Guart, A. *Guía de Aranjuez. Historia, Palacios, Museos y Jardines*. Madrid, 1977, pág. 162.

existen algunos elementos que nos hacen dudar, y son aquellos que las emparentan con la plástica del ya citado Cayetano de Acosta, un artista muy experimentado en el tratamiento del mármol y que hizo gala de un proverbial clasicismo en sus imágenes de bulto, debido a su convivencia con los artistas italianos afincados en Cádiz y quién sabe si también por haber acompañado al cardenal en alguno de sus viajes. El niño que acompaña a Venus, por ejemplo, podría pasar perfectamente por uno de los muchos que labró el maestro en mármol y en madera, el desnudo parcial y el ropaje de Juno recuerda a los magníficos ángeles de los retablos del Salvador, y un estudio detenido del Neptuno de la fuente de las Delicias nos remite a querubines como los que acompañan la Virgen con el Niño de la parroquia del Sagrario, a todo lo cual hay que añadir que Acosta no era ajeno en absoluto a la práctica de la escultura de tema mitológico²⁴. No nos parece por ello extraño que el cardenal encargase a un escultor de su confianza la talla de estas esculturas, ya que no tenía ninguna necesidad de largos y costosos traslados.

El lugar donde se podían admirar los jardines construidos por el cardenal Solís aparece hoy modificado, ya que buena parte está integrado por los patios del Colegio Marcelo Spínola, y el resto ha sido donado por el actual cardenal, fray Carlos Amigo, al Municipio de Umbrete, para la construcción de diversas dependencias y unos jardines que llevan su nombre, los fueron inaugurados en 1998, en medio de los cuales permanece aun la original cubierta de la noria de aquel conjunto como testimonio de un expolio que no debió producirse nunca, y que pensamos que podría tener una compensación, siquiera parcial, con el regreso de al menos algunas de las esculturas a su lugar de origen; cuestión ésta que a nuestro juicio no debería ser obstaculizada por el hecho de que los jardines de las Delicias, con sus esculturas incluidas, hayan sido declarados, en mayo del año 2004, Bien de Interés Cultural por la Junta de Andalucía, ocasión que se nos antoja sin embargo muy propicia para la reparación de una injusticia histórica.

24. Gómez Piñol, E. *La iglesia colegial del Salvador*. Sevilla, 2000, págs. 461-63. Roda Peña, J. "Retablos y esculturas en las Capillas Sacramentales hispalenses del siglo XVIII", en *Isidorianum*, 3, Sevilla, 1993, págs. 183-201. Cuéllar Contreras, F. de P. "Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla", en *Atrio*, 4, Sevilla, 1992, págs. 95-110. Halcón, F. "El palco del Príncipe de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla", en *Revista de Arte Sevillano*, 3, Sevilla, 1983, págs. 83-87. Alonso de la Sierra Fernández, L. "Novedades sobre la obra de Cayetano de Acosta en Cádiz", en *Atrio*, 3, Sevilla, 1996, págs. 133-38.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Copia del Inventario y demás diligencias practicadas en el Palacio y Jardines de la Villa de Umbrete propia de la Dignidad Arzobispal”

Umbrete (Sevilla), 5 de enero de 1782.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Justicia. Diezmos. Legajo 3049.

“(…) Pasamos a los dichos Jardines y Palacio, y habiendo reconocido mui por menor los expresados Jardines encontré se hallavan existentes doze figuras grandes de cuerpo entero, y otras tantas medianas de piedra jaspe, treinta y tres medios cuerpos de lo mismo y algunos de ellos sobre sus pedestales de piedra más basta labrada, y las otras sobre un fronti de material, una Pila de piedra jaspe ochavada compuesta de diez y seis piasas, y sobre ella una figura de cuerpo entero de las referidas.

Quatro mazetones grandes con naranjos.

Tres más pequeños también con naranjos.

Seis medios mazetones con rosales.

Treinta y seis mazetas vidriadas azules y blancas.

Treinta y seis dichas bastas con distintas plantas de flores.

Reconocido también el sitio donde se hallan las figuras vi que estaba rodeado de treinta y dos lienzoas de rexas de fierro pintadas de verde, y a la entrada una Puerta de balaustre de fierro coronada de lo mismo. En la tajea alrededor de la alverca primera se reconocieron siete remates de loza vidriados de blanco sobre sus pies de material. Para el riego de este troso de jardín cercado de rejas, se reconoció un Ingenio de Noria corriente y de uso. En otra piasa de los mismos jardines se reconocieron varios quadros poblados de bojes haciendo lavores y de distintas hechuras. En medio de las dichas quatro piasas o quadros se reconoció un Merendero con ocho pilares de material pintado, y sobre ellos otros tantos remates de loza vidriada de blanco. Los otros dos quadros se hallan poblados de bojes arrayán. Al fin se reconocieron tres quadros con almásigas de naranjos, bojes y algunos árboles frutales y granadas dulces. Cuios jardines por varias partes se hallan rodeados de tapias. Se reconocieron una multitud de naranjos chinos que no pudieron contarse por el tejido que forman unos con otros y en el centro de dichas piezas se reconocieron también varios naranjos de nuevo plantío. Haviendo visto el Ingenio de la Noria para el riego de dichos jardines se reconoció que la rueda que lo muebe se hallaba lastimada, y que la rodeaba una cubierta muy costosa de muros mui gruesos, formada sobre ocho arcos y en los cinco una rexa de tres varas y tercia de largo y una de alto pintada de verde que la aseguraban por la parte de arriba varios quartones de flandes y tablasón, y sobre ella un remate formando una Cruz Patriarcal de fierro con su veleta pintada de verde y dorada. A la entrada de dicho Ingenio se reconoció se hallava rodeado de dos poyos con sus adornos y remates de loza vidriados de blanco, en cuios jardines con sus tapias de tres varas de alto, se halla una puerta grande con postigo corriente de cerrojo, y llaves; otra puerta mediana a la casa vivienda del jardinero (...) Cuios efectos ...como pertenecientes a la Dignidad Arzobispal, quedaron imbentariados y al cuidado de Dn Juan de Vergara, para su conservación, y para que conste pongo la presente que firmará el susodicho de que doy fe.

Bachiller Juan de Vergara
(firma)

Dn Romualdo de Andrade, Notario Mayor
(firma)”