

Mnemosine en el Ocio del Erudito El Jardín de la Quinta Selgas en Cudillero (Asturias)

M^a CRUZ MORALES SARO
Universidad de Oviedo

El jardín es siempre la formalización de una nostalgia, una vuelta sentimental a la Edad de Oro y un gran viaje hacia Utopía.
Carl Friedrich Schröder. (Le jardin esquisse d'un monde meilleur).

El fastuoso jardín que D. Fortunato Selgas¹ comenzó a proyectar en 1864 y que se terminó en sus elementos fundamentales en 1898, tiene mucho que ver, a nivel sociológico, con el afán de lujo y la búsqueda de un espacio reservado y privilegiado, por parte de una familia de gran fortuna; un significado al que habremos de añadir el que le transmite la personalidad de Fortunato Selgas, en la que se unen las circunstancias de una amplia cultura cosmopolita, como viajero y coleccionista y una consolidada erudición literaria, histórica, arqueológica y artística.

Por las décadas en que se idea y formaliza el jardín, se realizan en España algunos otros, en general para complemento de grandes residencias y como escenarios para un ideal de vida refinado y aristocrático. En este sentido se enmarca en un conjunto de proyectos que en la segunda mitad del siglo XIX, se construyen o reforman², en torno a un modelo como fue el Capricho de la Alameda de Osuna,

¹ Aunque toda la iniciativa del coleccionismo es compartida por los hermanos Ezequiel y Fortunato Selgas, nos referimos en adelante al segundo, como el que llevó el peso de las ideas estéticas y el proyectista y director real de todo el conjunto. Agradecemos a D. Antonio Adanero, administrador durante las últimas décadas de esta finca, la documentación que nos ha proporcionado así como sus aportaciones verbales y reflexiones sobre la evolución del jardín.

² Victoria Soto Caba: «Jardines de la Ilustración y el Romanticismo en España», en Adrian Von Buttlar; Jardines del Clasicismo y del Romanticismo, el jardín paisajista. Ed. Nerea Madrid 1993. Se indica en esta obra el proceso de tardío desarrollo que el jardín paisajista tiene en España, con respecto a otros países de Europa, donde se afianza ya a finales del Siglo XVIII.

del que ya en 1874 existió un proyecto de jardín anglochino realizado por el jardinista real Pablo Boulelou.

Fue habitual en nuestro país, que los clientes de jardines tuvieran que contratar a otros jardineros franceses mas o menos próximos a este maestro, ya que Boulelou trabajó en exclusiva para la Casa Real. Así, para los duques de Osuna, vendría para hacerse cargo de la construcción Jean Baptiste Mulot y, para la familia Selgas, el maestro Grandpont y posteriormente Jean Piérre Rigoreau para realizar el proyecto. Este se quedaría ya a trabajar en Asturias, donde permanecieron tres generaciones de la misma familia al cuidado de los jardines de La Quinta.

El jardín de la Quinta Selgas es modelo de una tipología relativamente escasa en España. Jardín privado, complemento de una gran residencia en el campo, situada en una zona esencialmente rural. En nuestro país, por el contrario, son mas frecuentes los jardines de residencias privadas urbanas, o en su extremo opuesto los trazados para parques públicos. Esto es debido a las formas de vida y a la escasa tradición de una cultura de la vida rural por parte de la nobleza y burguesía hispanas, distinta de la pura explotación agraria, en la que apenas se prestaba atención al diseño de sus elementos de naturaleza y espacios circundantes.

Estéticamente está integrado en la moda que se impone en Francia en el último tercio del siglo XIX bajo la influencia de la escuela de Duchene³, pero además se impregna del eclecticismo personal que preside las construcciones y la selección de obras de arte que Selgas incorporará a su gran colección.

De hecho, y aunque nuestra tesis fundamental es que el proyecto se debe al propio Selgas, la contratación de dos importantes jardinistas franceses sucesivamente, avala que la conjunción de temas que se desarrollarán en este jardín, proceden del movimiento renovador o "renacimiento" del jardín francés, con una propuesta mucho más libre y asimiladora de las distintas influencias de moda en Europa, y que es capaz también de simplificar y modernizar las propias tradiciones y la geometría de la antigua escuela gala.

El jardín de la Quinta, fue fruto de una lenta elaboración y surgió en perfecta sintonía con toda la concienzuda labor de compras y construcciones en las que Ezequiel y Fortunato Selgas invirtieron una gran parte de su fortuna, energías y conocimientos y que dió lugar al conjunto de Cudillero, con el edificio principal, los distintos pabellones, sus colecciones de pintura, muebles, porcelanas, relojes o

³ Jean Cristophe Molinier. Jardins des Villes Privées, 1890-1930. Asociation Deuchene-Musee Albert Khan. Paris 1991. Se da un paralelismo entre la figura del propio Albert Kahn, un financiero que se construye un gran jardín en su villa del Boulogne, en el que vuelca sus ideales internacionalistas y de comunicación entre los pueblos, propiciando una multiplicidad de ambientes y elementos que sintetizan su universo propio.

tapices. Se comporta no solo como una prolongación de los espacios de la casa, a la que rodea con un marco singular, sino además como expresión de una forma de vida específica, que es la del coleccionista de arte, el hombre cultivado y el historiador.

No debió ser inusual la celebración de fiestas en este lugar, en especial en los meses estivales, pero al tratarse de una casa alejada de la residencia habitual de Madrid, y a la que sus propietarios acudían esencialmente en el verano, se nos presenta sobre todo como el sitio de descanso, del retiro intelectual y del disfrute de la enorme cantidad de obras de arte que allí se iban acumulando.

1. Una mirada al terreno

El ambiente rural y algunas casas de veraneo al borde de una carretera vecinal, no permiten adivinar la riqueza y elaboración de los espacios cercados por el alto muro que resulta ser como una isla al margen del mundo circundante. Solo cuando el visitante se asoma a cualquiera de las dos grandes portadas, se puede atisbar una parte del interior, marcando aún más la distancia cualitativa entre un exterior amorfo y el interior acotado por la geometría y el diseño. Este efecto se asocia también por el contraste que ofrece la ordenación de una serie de espacios complementarios, las escuelas con su plaza ajardinada y monumento, y la iglesia y el cuartel con sus zonas verdes ajardinadas.

El efecto del gran eje longitudinal del Parterre Sur, es una imagen típica de jardín como paraíso, inalcanzable y distante, negado a la cotidianidad desde fuera y próximo al vocablo que lo expresaba en persa antiguo, que se refería únicamente a un lugar cercado y acotado⁴. Cada tipo de jardín ha ofrecido en nuestra cultura occidental, una relación diferente de las formas de entender la dicotomía arte-naturaleza. En general, según la estética ilustrada, la naturaleza debía sufrir una operación de artístificación para recobrar su espiritualidad, las especies vegetales, la luz o el agua, deben estar ordenadas y subordinadas a un efecto de conjunto, y reorganizadas entre los trazados donde la arquitectura o la geometría se dejan ver.

El jardín también ha venido expresando el sueño de una edad de oro, un cosmos sin fracturas, en definitiva un ideal que oponer al caos y a la dureza del mundo fenoménico, idea que se tratará de reforzar con la mitología y con la presencia de complejos programas iconográficos, como síntesis de las fuerzas de la naturaleza y de la reordenación de un universo limitado, recobrado para la poesía y el arte.

⁴ Tosten Olaf Enge-Carl Friedrich Schröer. *L'Architecture des Jardins en Europe 1450-1800*. Taschen. Köln, 1990.

Una de las apreciaciones del jardín como paisaje de ideas, nos incide en la imagen del paraíso privado, donde es posible el estado ideal de la felicidad doméstica en la sociedad. En este caso concreto de la burguesía finisecular. Es sobre todo el jardín familiar, lo que rodea y aísla la casa y expresa la sociabilidad en cuanto lugar de reunión, ocio y fiesta y sin abdicar de lo doméstico, que pueden reflejar los espacios agrícolas y utilitarios.

La presentación que queremos hacer en esta primera aproximación al jardín Selgas, apuntará brevemente a todos estos aspectos.

2. Los sucesivos proyectos y ampliaciones

Será necesario partir de la historia y evolución del terreno y sus configuraciones sucesivas, las diferentes actuaciones que su dueño fue planteándose, a medida que transcurrían los años. Además de su persistente labor de compra y recopilación de esculturas realizadas fundamentalmente en París en la década de 1890, el significado de los variados pabellones y construcciones y la implantación de una serie de acentuaciones y puntos de valor simbólico añadido a cargo de los elementos de amueblamiento específicos.

Se parte de un núcleo inicial de terreno rural, compuesto por praderías y pomaradas que había pertenecido a varias generaciones de la familia. Ya en 1817 figuraba con la denominación de "La Quinta" a nombre de José Antonio Albuérne Menéndez⁵.

Un terreno que había tenido múltiples ampliaciones, y va a ser dinamizado cualitativamente a partir de la década de 1860 a lo largo de varias etapas. El resultado de las distintas intervenciones le dotará de nuevos significados que lo van a ir enriqueciendo cada vez más.

En esta acumulación y superposición de contenidos jugará un gran peso la memoria histórica y dejará su impronta tanto la biografía familiar e individual de Fortunato Selgas, como el mundo de conceptos adquiridos. Como primer rasgo singular, la afición al dibujo y la costumbre de proyectar sus propios edificios permite a Selgas plasmar directamente al papel sus ideas, con ayuda de algún tratado de jardinería que no faltan en su biblioteca⁶. Es decir el

⁵ Este compró un total de 14 fincas para anexionar entre 1804 y 1844. A continuación D. Juan Selgas del Campo compró entre 1845 y 1855, 8 nuevas fincas. Fortunato Selgas comenzó a incorporar fincas limítrofes en 1871 y continuó hasta 1913, si bien hacia 1890 el núcleo fundamental del jardín estaba completo.

⁶ Por las mismas fechas que realizaba sus diseños, se habían publicado varios textos tanto de la «Bibliothèque du jardinier» como de la «Bibliothèque du cultivateur» que consultó. Entre los libros que actualmente quedan en La Quinta están el de A. de Ceris, *Parcs et Jardins*, Paris 1865 y el de T. Bora, *Jardins d'Agrement*, Paris s.f.

proyecto y las ideas son de él mismo, como se comprueba por la identidad entre los trazados de caminos, zonas verdes, praderas y setos que se encuentran en los bocetos y los que fueron construidos siguiendo estos al pie de la letra.

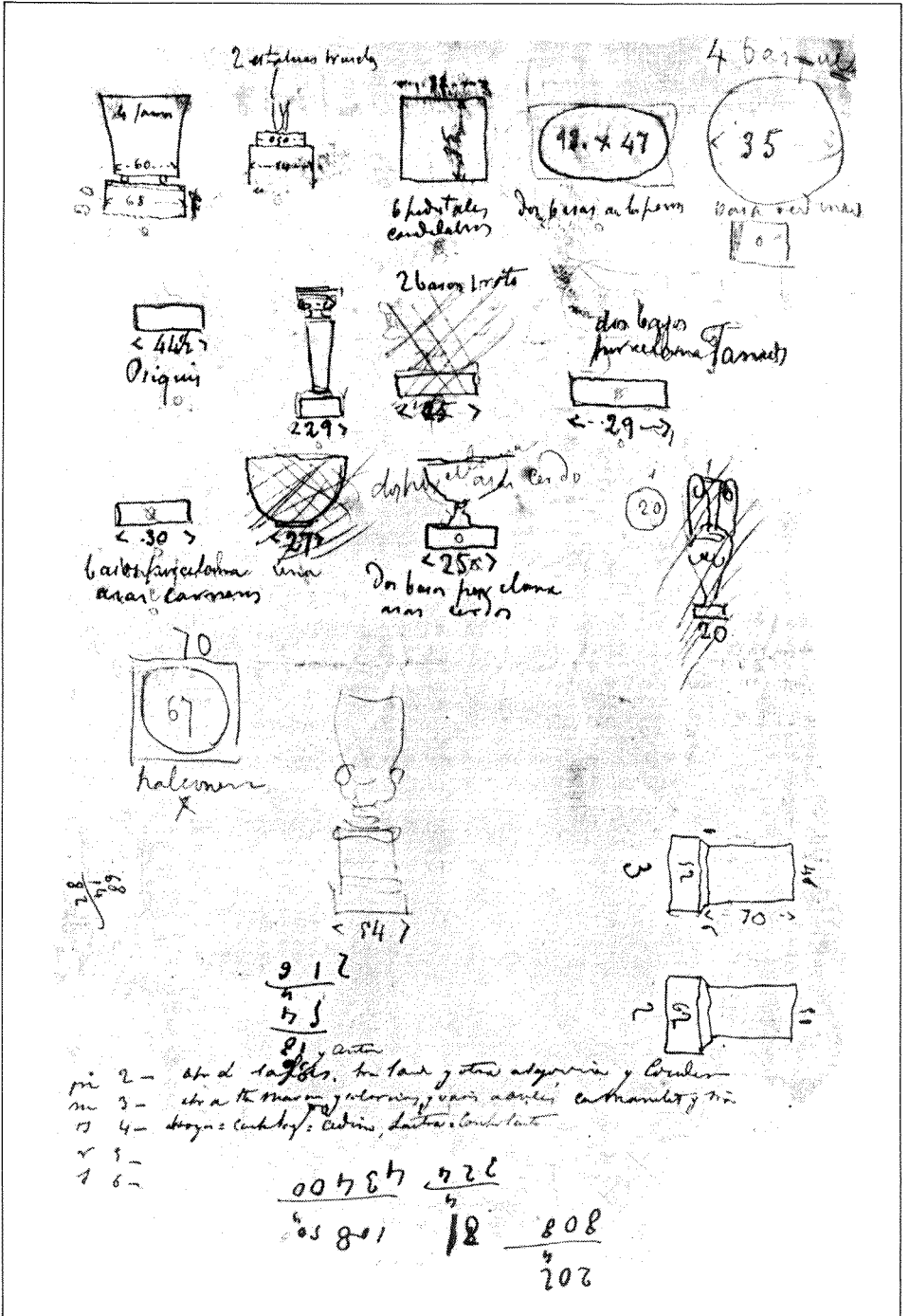
La secuencia queda formulada a lo largo de tres proyectos sucesivos en los que se va plasmando la ampliación mediante compras de numerosas fincas colindantes, lo que permite que entre 1864 y 1878 quede configurada la superficie casi definitiva⁷. En el primero, de 1 de Octubre del citado año dibuja la primitiva disposición de la explotación rural, y se refleja la intención de dotarla de un pequeño jardín y una huerta con cuadros para diferentes plantaciones y frutales, separados por setos. La superficie era sensiblemente inferior a la definitiva y rodea varias dependencias domésticas como son además de la casa, un establo, cuadra, almacén, pajar, panera y llagar⁸.

En el segundo proyecto, que no está fechado, aunque todavía se dibujan las dependencias antiguas, el trozo que continúa después de la portada Oeste está ya en su configuración definitiva. Se sitúan el "Chalet" que estaría ya decidido o construido y la ubicación del palacete, así como los paseos que conducen al chalet. Figura el inicio del Parterre Sur muy reducido aún. Este segundo dibujo muestra ya un jardín paisajista que ha variado considerablemente en cuanto a propuesta del anterior.

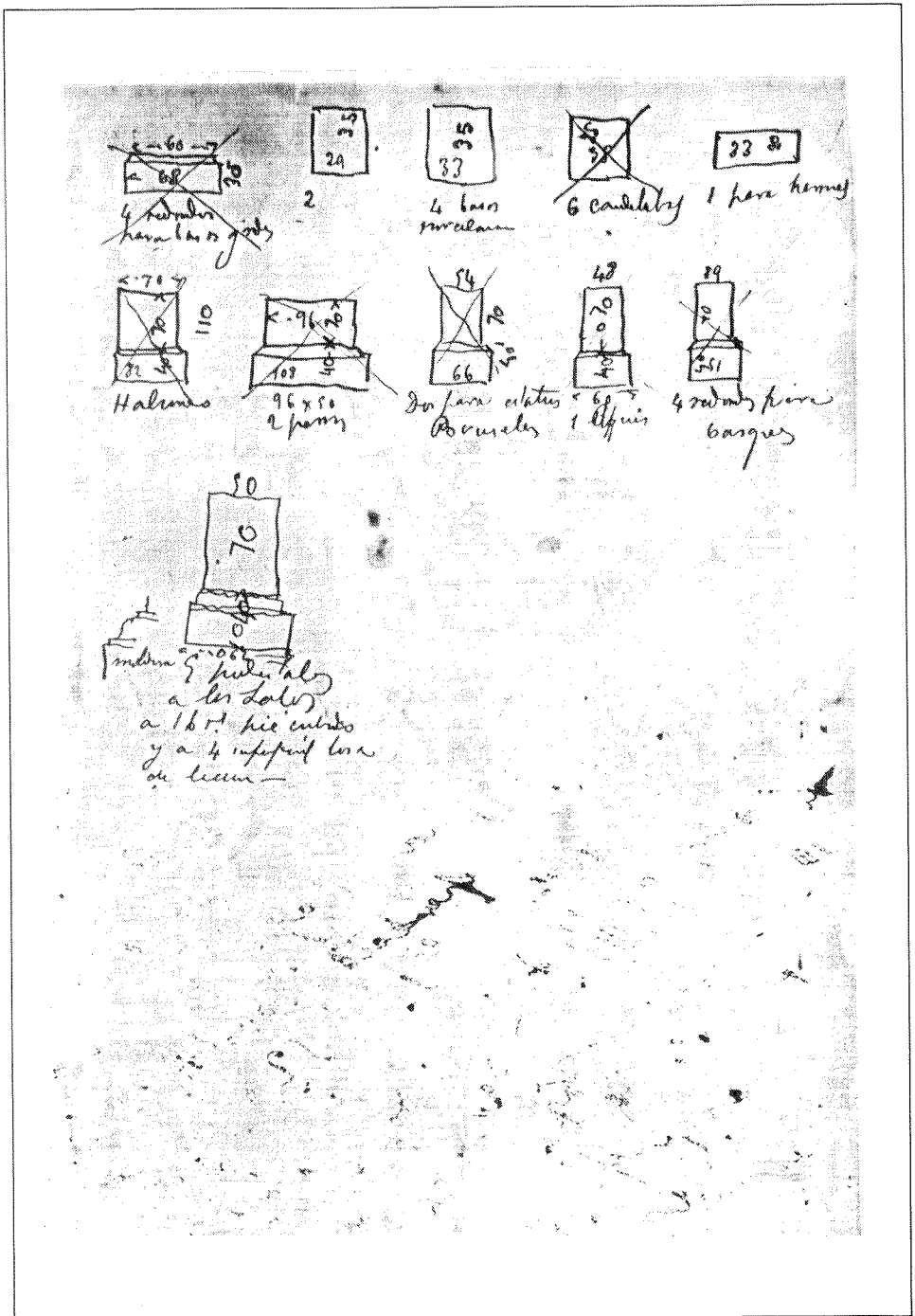
Una vez obtenida la casi totalidad de la extensión se realiza un nuevo proyecto que, aunque carece de fecha, es anterior a 1894, en el que se plasman todos los elementos del definitivo jardín ecléctico y que une la tradición francesa simplificada, geométrica y axial para todo el Parterre Sur. El Parterre Norte aún estaba configurado por dos grandes praderas, y no aparecen los pabellones ni el jardín clasicista italiano y está mucho más definido el gran parque anglo-chino, que goza de las características fundamentales de estos modelos. Caminos sinuosos, topografía accidentada, zonas de pradera libre, agrupaciones de árboles, manantial y lago, con puentes.

⁷ En 1871 compra Fortunato Selgas las fincas denominadas «La Bustia», y «Prado redondo del Espín» y 1879 la finca «Los Llaos», las tres suponen una ampliación por el este, ya que la linde oeste queda limitada siempre por la carretera de Cudillero a Cornellana y el trazado por el norte se mantiene invariable. La segunda fase de anexos es en la zona sur, donde podrá trazar el enorme eje de 100 metros de parterre que permite dar la perspectiva principal de entrada a la casa. Los anexos figuran en las escrituras y los dibujos de jardín realizados a lápiz y en fase de bocetos están sin fechar, excepto el primero de 1864, lo que permite solo por aproximación datarlos.

⁸ Según las informaciones derivadas de contrastar las escrituras y bocetos, la entrada coincidía con la portada actual, el muro Oeste, paralelo a la carretera Cudillero-Cornellana era de 66 metros, siendo en la actualidad 304 m. Era también sensiblemente menor la extensión por el Este y Norte. Solo figura la cabecera del Parterre Sur.



Dibujos de los pedestales para las esculturas del jardín realizados por D. Fortunato Selgas.



Dibujos de los pedestales para las esculturas del jardín realizados por D. Fortunato Selgas.

Los dos últimos bocetos están sin firmar y los planos fueron realizados por Furtunato Selgas, o bien por los jardinistas que trabajaron con él, siguiendo muy directamente sus ideas, ya que este tercer plano no hace mas que ampliar el segundo.

En todo este proceso, que dura aproximadamente 35 años, vemos primero, un fuerte peso de la propia historia de los terrenos y su origen como explotación agraria y en segundo lugar la configuración como jardín de diseño en que la personalidad y visión del mundo particulares de su propietario darán paso a la formulación de un complejo programa iconográfico que dote al jardín de una universalidad prestigiadora.

3. Tradición local

Una tradición agrícola y ganadera que testimonia el origen rural de la propiedad, y que irá siendo desplazada espacialmente con el paso del tiempo, las sucesivas reformas y nuevas construcciones. De hecho la granja, como conjunto de edificios destinados a la explotación agropecuaria se ha mantenido en activo hasta nuestros días, complementada por talleres de carpintería y mecánica. De esta forma las dependencias ganaderas ocuparon en la versión definitiva del jardín, una serie de espacios de la zona este, con edificaciones singulares en el entorno del "Chalet", que sirvió para residencia del servicio, vaquerías, caballerizas, pajar, horreo, talleres y almacenes.

4. Cultivos de Demeter y flores de Adonis

El boceto de 1864 nos situaba ante una idea enfocada para un jardín de huerta y frutales. Es de reseñar que esta idea estaba arraigada de antiguo en España, donde existía escasa cultura de jardín de recreo en los parajes rurales. Solo la ampliación de los conocimientos y viajes de Fortunato Selgas le van a permitir cambiar radicalmente su idea de jardín.

La singularidad más interesante de este dibujo, además de dar cuenta de la situación de las viejas construcciones originales que componían las dependencias de la vieja casería, y que se situaban próximas a la actual portada oeste de la propiedad, era la propuesta de un espacio hortícola, con la superficie del terreno dividida en cuadrados separados por setos compartimentados para diversos cultivos y árboles frutales, lo cuál nunca se llevó a efecto. De estos 14 cuadros en uno se dibuja un pequeño jardín cerrado por setos y con dos parterres centrales.

En el jardín y parque definitivo, aunque se mantuviera la granja, no existían zonas de agricultura, sino que estas se trasladaron a un gran prado colindante pero separado por muro. Los únicos cultivos que se realizaron al aire libre eran florales.

Este cambio de la plantación utilitaria por la ornamental y aromática puede expresarse de forma metafórica como la actitud de relegar el dominio de la doméstica Demeter, representado por los cereales y otras plantaciones comestibles, y la aspiración a un nuevo jardín desvinculado de lo útil y enfocado como placer, a tono con la simbología de los aromas de Afrodita y el colorido radiante y sensual de las flores de Adonis.

El típico jardín de verano ha sido en la tradición de La Quinta el fin de todas las plantaciones, tanto de aire libre como de invernadero. Todo el trabajo del año tiene un solo destino; la preparación del jardín para los meses de Junio, Julio y Agosto. Es la búsqueda de una ornamentación explosiva y efímera, como la que ha referido Marcel Detienne en su ensayo sobre los jardines de Adonai. En este sentido la costumbre arraigada en este jardín y también en la ornamentación floral de la casa, era preparar todos los jarrones que se guardan en invierno, así como utilizar todas las flores cultivadas en los invernaderos y al aire libre para los cestos y tiestos que duermen vacíos el resto del año. Rellenar las platabandas, formar los festones, engranar los parterres y las broderies, dar color y variedad a lo que en las otras estaciones es más monocromático, exceptuando las flores propias de los árboles y los setos.

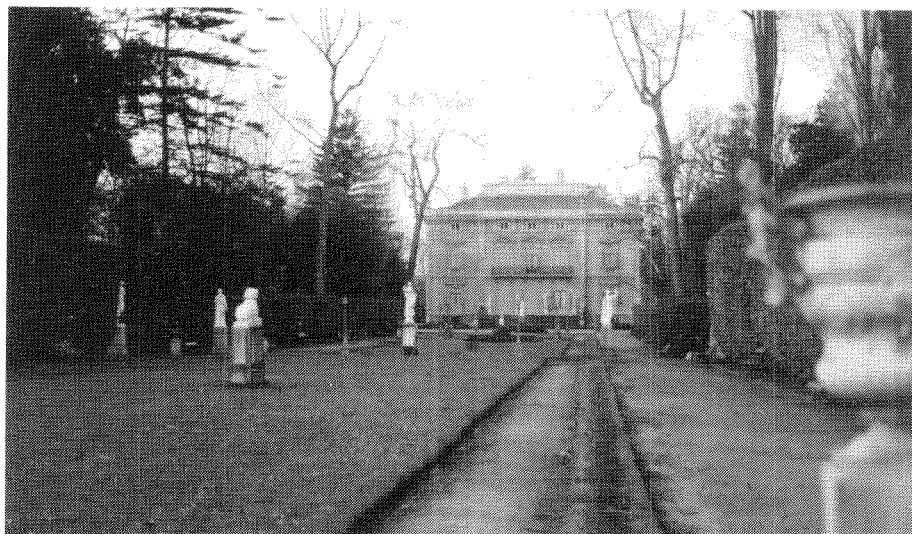
Es evidente la charis efímera de los jardines florales que se marchitan nada más surgir y no tienen objetivos rentables a diferencia de los cultivos destinados a cereales, verduras o frutales. Su esplendor es pasajero, la alegría que proporcionan no tiene futuro. Platón en el Fedro habla con estos términos de la jardinería festiva de las Adonai que se montaba en pocos días, en vasos de arcilla, cestos y canastos (Viene a ser el tema de los invernaderos y los jarrones que se ponen rellenos de flores o los maceteros del interior de la casa)⁹.

5. Un jardín ecléctico

El jardín definitivo, en el que la casa queda desplazada hacia el oeste y norte, se compone de varias zonas yuxtapuestas, pero también claramente diferenciadas. Destaca el gran eje longitudinal de terreno hacia el sur, denominado Parterre Sur, que forma un gran camino central dividido en tres tramos por cortes transversales. Este camino es visual, pero no exactamente un acceso, pues toda la banda central

⁹ Marcel Detienne. Los Jardines de Adonis. Akal Universitaria. Madrid, 1983.

es pradera y no camino para coches o peatones, que quedarían desplazados a las dos estrechas franjas laterales. Se cierra lateralmente por un seto de camelia roja, quedando abierto hacia la puerta principal y proporcionando así una gran perspectiva que conduce ópticamente hasta la casa. La pradera principal rectangular queda dividida a su vez en tres grandes rectángulos separados por caminos transversales con tres fuentes, y es donde se implantará con mayor eficacia una serie de programas iconográficos que aumentarán la carga semántica del trazado y la compartimentación de la superficie. A los lados Este y Oeste del parterre que es geométrico pero sencillo y con escasos dibujos y broderies, se desarrolla un jardín paisajista compuesto sobre todo de arbolado y pradera fileteada por cenefas florales, sin que falten en los límites directos de los muros exteriores y escalinatas de la casa principal algunos parterres más complejos.



Vista general del Parterre Sur. Al fondo el palacete.

Al Este del palacete, el parque alcanza el máximo de extensión. Aquí se encuentran en las zonas descendentes el riachuelo y el lago con cuatro puentes rústicos de madera, la gruta, sobre la que se coloca el templete o tholos, cascadas rústicas con estalactitas y rocallas, pabellón chinesco, y construcciones de la granja.

El Parterre Norte, en la parte trasera de la casa vuelve a quedar como testimonio de jardín geométrico en su parte central, plagado de citas clasicistas para acompañar a la fachada y composición del pabellón de tapices, neorrenacentista, frente al que se desarrolla.

No obstante su cierre es de nuevo arboreo de grandes coníferas que llevan hasta los invernaderos de hierro y cristal.

El edificio principal o palacete se articula mediante dos escalinatas monumentales hacia el sur y norte, la vista hacia el sur permite incorporar el jardín desde el interior de la casa, con los amplios acristalamientos de las puertas-ventana, lo que unifica como ideal formal la sala Luis XVI y la vista del jardín francés.



Parterre Norte. Pabellón de Tapices.

En un rápido resumen este jardín y parque queda formulado como una serie de diseños yuxtapuestos en los que se pueden encontrar referencias a las tipologías vigentes en la moda de la segunda mitad del siglo XIX:

- Un jardín francés modernizado, muy simple y con predominio de pradera, remarcada por platabandas, dominado por la geometría y donde el peso de la escultura mitológica es clave. Todo ello incluido en un juego de múltiples puntos de vista y proporciones.

Según los tratados, el parterre debe estar inmediato a la casa, a la que encuadra y debe armonizar con la arquitectura, lo cual sin duda se cumple bien.

- Un jardín paisajista considerado por los tratadistas que Selgas consultaba, como "la verdadera definición de los grandes jardines ornamentales de nuestros

días". La operación principal consistía en actuar sobre un terreno accidentado, desterrar la línea recta, basar toda la organización en dos elementos a saber: praderas y bosquecillos; además del complemento que supusieron las muchas construcciones rústicas, mobiliario de jardín, templetos, cascadas y ruinas. En la zona más baja, los elementos de diseño en torno al agua, los puentes rústicos y el kiosko de madera, indican la presencia de un modelo tardío de lo pintoresco, que es el jardín anglo-chino.

-Un jardín italiano, el Parterre Norte, donde la cadencia y desnivel topográfico se organiza en escalinatas y terrazas horizontales con balaustradas, que orquestan a los lados arquitecturas clasicistas. Abundan las reminiscencias neorrenacimiento, tanto en las fuentes como en las esculturas. Incorpora un programa iconográfico menos vital, dedicado a las letras y las artes, a las musas y al conocimiento intelectual.

Todos estos espacios, tan diferentes estéticamente, marcan aún más sus distancias por los contenidos iconográficos que adquieren a través de la abundante escultura, fuentes y jarrones que se instalaron en ellos. Aunque vamos a indicar de forma muy somera estos significados, y deberemos pasar por alto el detalle estilístico y documental de estas esculturas, es preciso insistir de nuevo en como Selgas realizó personalmente la compra de las mismas, dibujó luego los pedestales y dispuso su colocación¹⁰.

6. Programas Iconográficos. Un paisaje literario y mitológico, como proyección de una vida cultivada

Desplazado espacialmente el ideal de vida rural que sin embargo fue el origen de la saga familiar, la compleja mitología del jardín nos indicará como Selgas insiste en obtener una imagen y proyección de su recorrido intelectual.

El itinerario básico nos adentra hacia una serie de contenidos autobiográficos en el proceso personal «desde la naturaleza hacia el arte», que podemos interpretar como la elevación social y personal a través del conocimiento y el cultivo del espíritu. También figuras de la abundancia y la fortuna se repiten con cierta insistencia como exponentes de unos logros y deseos de continuidad. Ciertas aficiones como la caza y la heráldica, no dejar lugar a dudas sobre el deseo explícito de referencia. Además, y de forma redundante con este tema central, representaciones de las artes, las letras y las musas centran el retrato final del coleccionista y cultivador de las bellas artes.

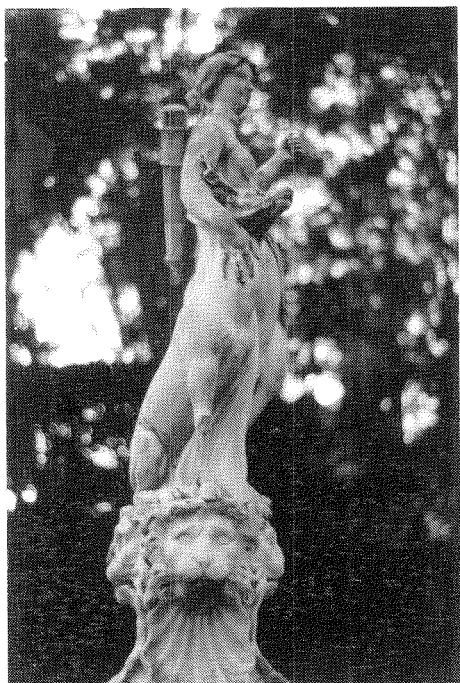
¹⁰ La mayor parte de las que existen actualmente fueron compradas entre 1888 y 1890 en Navas & Cie de París, incluidas las serres o invernaderos y alguna mas como una Hebe de Thordwalsen (réplica) que se perdió en un naufragio del barco que la traía en las costas de Galicia.

Al mismo tiempo la iconografía da cuenta de la aspiración de que el jardín funcione como universo limitado, un microcosmos. Las cuatro partes del mundo y las estaciones del año representadas con los tradicionales atributos que ya fijara Ripa en el siglo XVI inciden en esta idea.

6.1 De la *natura naturata*, a la *natura naturans*

Desde la puerta principal, que es un eje visual mas que un camino de acceso, se escalonan una serie de esculturas organizadas en tres conjuntos bien diferenciados iconográficamente: La naturaleza dionisiaca, el jardín de Diana y el reino del espíritu a través de las tres Gracias y el grupo Eros-Psique.

En el primer tramo encontramos esculturas de seres mitad humanos mitad animales; el centauro viejo cabalgado por un putti, y los grupos dionisiacos de invitación a la danza cuyas figuras principales son Dionisos, faunos y bacantes, y los jarrones con relieves de ménades y representaciones de ritos dionisiacos, así como pequeñas esculturas de amorcillos salpicados por los laterales¹¹.



Grupo de Diana. Parterre Sur.

¹¹ La esfinge que ocupa uno de los espacios centrales no está en su lugar original que era sobre el Ara de Cornellana, fuera del Parterre Sur, y ya en parque en la zona este de la casa.

Tanto el centauro, mitad animal y mitad humano, como los sátiros han sido siempre símbolo de la naturaleza salvaje. Dionisos, bacantes y centauros suponen iconográficamente figuras capaces de representar las fuerzas naturales, la sexualidad, la fertilidad de la tierra en primavera y el recuerdo de los rituales de las antiguas orgiásticas. El mundo de lo sensible y la naturaleza inferior también hace referencia a los ciclos del año, tema que se entrelaza en la iconografía del jardín a base de representaciones de las estaciones.

Un eslabón intermedio según la analogía platónica de ascenso hacia el mundo del espíritu, puede haberse concebido en el segundo tramo, que es una zona reservada a Artemisa y sus ninfas. Artemisa/Diana diosa lunar, hermana de Apolo, como virgen y celosa guardiana de los bosques, es también diosa de la caza, y se acompaña además del ciervo y carcaj con otras alusiones a la caza que están dispersas, posiblemente fruto de reorganizaciones que han tenido poco en cuenta la iconografía, como testimonian personas que han conocido las variantes de localización de esculturas a lo largo de los últimos 50 años. Así hay grandes perros con aves en la boca, a los lados de la puerta sur¹² y un interesante grupo denominado El Halconero desplazado hoy al Parterre Norte, lo mismo que otra pareja de perros que se ha situado en aquel lugar. Todo ello podría sin duda pertenecer a un tema común.



Grupo de Eros y Psique: Parterre Sur.

Si avanzamos, encontraremos la fuente de las Tres Gracias, y aún mas allá la de Eros y Psiquis, que como su nombre griego «mariposa» está representada con las alas de este insecto.

¹² Algunas esculturas que han sido cambiadas de lugar dificultan un seguimiento totalmente lineal de estas propuestas, por ejemplo en la actualidad en los extremos de la fuente de Artemisa-Diana y en línea con ella se han colocado dos bacantes de hierro fundido y mayor tamaño que son las parejas del Baco del primer tramo del Parterre Sur tanto por su iconografía como por su identidad de escala y estilo.

Se llega así hasta el grupo de la fachada principal del palacete, formado por cuatro esculturas de las que dos representan la música y la danza y dos son parte del grupo de las estaciones del año, el verano y el otoño, que a su vez se completan con otras situadas en el tramo de acceso por la portada Oeste.

Además de este recorrido de liberación de la pura naturaleza en el sentido platónico, las citas personales se han venido acentuando en varias imágenes de la abundancia y de la fortuna, con espigas y frutos tanto en coronas como en el cuerno de la abundancia.

La referencia al microcosmos se apoya en las representaciones de América, Asia, Africa y Europa, que siguen los modelos tradicionales de la iconología a base de mujeres con rasgos étnicos y tocados alusivos a los dintintos continentes, acompañadas además de animales simbólicos que ya se cita en Ripa, el león de Africa, el caimán que acompaña a la amazona de América que es una mujer con tocado y falda de plumas y con una piel de leopardo, un camello que acompaña a una mujer con sombrero turco y el caballo que tradicionalmente acompaña a Europa.

En el Parterre Norte se desarrolla una iconografía en diálogo con la referencia italiana de los trazados y con las construcciones que lo enmarcan, que es alusiva al cultivo de las artes y las letras. La música y la poesía, y algunas esculturas de no fácil identificación que podrían ser representaciones de las musas, en la fachada del pabellón de tapices cuatro hornacinas centrales y dos en las fachadas laterales albergan réplicas de conocidos modelos grecorromanos, en referencia al cultivo de la cultura clásica y de acuerdo también al italianismo del pabellón. Se completan además por un homenaje a la sabiduría oculta y a la labor del arqueólogo, que se explica por la particular posición que originalmente tenía La Esfinge. Selgas la había colocado sobre la llamada «Ara de Cornellana», una gran estela funeraria indígena del siglo I, que él mismo excavó y que es el único testimonio arqueológico que se permitió colocar al aire libre. Aunque la esfinge luego se trasladó de lugar hasta el Parterre Sur, queda también en su proximidad una Minerva, que siempre se asoció a la esfinge en la tradición iconológica.

Más allá y dentro de la relativa escasez de estatuaria en la zona de parque inglés, donde se puede encontrar algunos Leones de Selgas y algunas figuras femeninas de ninfas o náyades, es importante destacar la superposición de dos construcciones radicalmente opuestas. Una gruta sobre el lago, con rocallas y estalactitas pero sin esculturas, alusiva a Pan o al menos a alguna divinidad de la naturaleza sobre ella el templete o tholos perfectamente racional y clásico, sin duda de Apolo o de Diana. En todo caso es una contraposición mas entre naturaleza y razón o la potencial del arte que se asienta sobre el naturaleza y la somete.



La fuente y el templete al borde del lago.

El León fue elegido por Fortunato Selgas como animal heráldico que aparece repetidamente por el jardín en pequeñas esculturas sobre pedestales, y en el interior del palacio, pintado, tallado y bordado por todas partes como firma y señal de propiedad. Es un león rampante que lleva un escudo donde figura la S de Selgas y que es la firma y denota la propiedad de todos y cada uno de los lugares. Se representa también solamente la S como una elaborada inicial en las puertas de entrada, vidrieras, manillas, vajillas y en todos los elementos del ajuar doméstico.