



**Universidad
Zaragoza**

Trabajo Fin de Grado

**ESTUDIO DE LOS JARDINES MANIERISTAS ITALIANOS:
ANTECEDENTES, CARACTERÍSTICAS Y USOS. EL EJEMPLO
DEL PARQUE DE LOS MONSTRUOS DE BOMARZO.**

*THE ITALIAN MANNERIST GARDENS: BACKGROUND,
CHARACTERISTICS AND USES. THE EXAMPLE OF THE PARK
OF THE MONSTERS OF BOMARZO.*

Autora

Mari Carmen Garrido Ferrer

Directora

Carmen Gómez Urdáñez

Curso 2020-2021

ÍNDICE.

1. Introducción.
 - 1.1. Justificación del tema.
 - 1.2. Objetivos.
 - 1.3. Metodología aplicada.
2. Estado de la cuestión.
 - 2.1. Fuentes primarias.
 - 2.1.1. Textos en el Renacimiento Italiano.
 - 2.1.2. Textos científicos.
 - 2.1.3. Textos divulgativos.
3. Desarrollo analítico.
 - 3.1. Acercándonos al manierismo.
 - 3.2. Claves esenciales del jardín manierista del Renacimiento.
 - 3.3. La estética manierista
 - 3.4. La evolución del jardín italiano.
 - 3.5. Ejemplos de Villas.
4. El Parque de los Monstruos de Bomarzo.
5. Conclusiones.
6. Bibliografía y webgrafía.
7. Anexos.

El presente trabajo de Fin de Grado tiene como objeto de estudio los jardines manieristas italianos, atendiendo a sus usos, características formales y dimensión simbólica, y se centra en el ejemplo del Parque de los Monstruos de Bomarzo con el fin de poder profundizar en el tema.

Se ha tratado de entender el jardín manierista, no como una entidad vinculada a otras expresiones artísticas y culturales, sino como un todo, que incluye hasta las ciencias naturales.

Teniendo en cuenta sus precedentes, he llevado el tema más allá de la cuestión de la configuración formal, con el fin de alcanzar la comprensión del simbolismo y el significado de esta manifestación artística tan importante en la época.

The subject of study of the current Bachelor thesis is the Italian mannerist gardens, paying attention to their uses, formal characteristics and symbolic dimension, and it is focused on the Park of the Monsters of Bomarzo as an example to further examine the subject.

It has been attempted to understand the mannerist garden, not as an entity linked to other artistic and cultural expressions, but as a whole, which includes even natural sciences.

Taking in account its background, I have brought the subject beyond the question on its formal configuration, with the aim at understanding the symbolism and the real meaning of this artistic expression so relevant at this time.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.

El presente trabajo trata el tema de los jardines manieristas italianos, con el ejemplo del Parque de los Monstruos de Bomarzo estudiado en profundidad.

Su elección está basada en un interés personal por los jardines de este periodo y en la novedad historiográfica que representa su estudio, aunque también resulta complejo y vasto, especialmente considerando la extensión límite del TFG. Por ello, es necesaria una acotación del tema.

Me detendré en las consideraciones formales para asentar los conceptos del lenguaje técnico asociados al jardín, que son básicos para las investigaciones e interpretaciones contemporáneas sobre sus significados recónditos.

Asimismo, debido a que el jardín se encuentra vinculado, de un modo u otro, con prácticamente la totalidad de las artes y expresiones culturales de una época, entiendo que es necesario, al menos mencionar, las relaciones que se han establecido con ellas a través de la historia del jardín.

1.2. OBJETIVOS.

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es la recopilación y revisión del mayor número de fuentes escritas posibles para el acercamiento a los Jardines Manieristas Italianos y su interpretación simbólica. También, de manera complementaria, acuso algún vacío temático o posibles vías de estudio relacionadas. Intento demostrar mediante las conclusiones extraídas de todo el proceso, la importancia del jardín en la Historia del Arte y en el estudio de la cultura y la sociedad de una época determinada.

1.3. METODOLOGÍA APLICADA.

La metodología utilizada ha sido de tipo bibliográfico y haciendo uso de recursos digitales, como páginas web, sitios web, blogs o portales de Internet.

En un primer momento, partí de una serie de publicaciones de fácil acceso, pero ante la problemática de los libros en inglés, italiano y alemán, los cuales no son accesibles en su versión traducida al español, quise subsanar este vacío de la forma metodológicamente más correcta. Sustraje ideas y concepciones a través de los estudios de investigadores contemporáneos sobre los mismos, así como de antologías donde se recogen grandes fragmentos de dichos libros, escritos en otros idiomas y traducidos al español. Estimo oportuno este método, puesto que permite seguir demostrando que se conocen los procedimientos para llevar a cabo un trabajo correcto desde el punto de vista científico, y por ser una solución más adecuada que simplemente haber obviado textos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Debido a la amplitud del tema seleccionado, existe una gran variedad de textos que podrían formar parte de este estado de la cuestión, que consistirá en una revisión bibliográfica. Quise revisar la tratadística y los escritos básicos de la Edad Moderna, para que pudiesen servir como punto de partida.

En un segundo apartado, abordé las fuentes actuales y aquellos estudios que pudiesen aportar luz para comprender el simbolismo de los espacios ajardinados.

2.1. FUENTES PRIMARIAS.

En primer lugar, abordé los textos del Renacimiento Italiano, puesto que considero son el paradigma para la ordenación del resto de los jardines en Europa. Recalco que las referencias simbólicas no aparecen con frecuencia en la literatura tratadística de este momento histórico.

2.1.1. TEXTOS EN EL RENACIMIENTO ITALIANO.

Podemos encontrar en tratados de arquitectura del siglo XV y XVI italianos apartados dedicados a los jardines. Es importante destacar que estos eran concebidos como elementos ligados a la arquitectura y no como una expresión cultural independiente.

En *De Re Aedificatoria*, de León Battista Alberti, se observan aportaciones a la arquitectura y al urbanismo que tuvieron una influencia enorme desde su publicación¹.

En el primer capítulo se referencian algunos tipos de vegetación como ornamentos de las casas particulares, pero será en el segundo cuando se disponga a hablar del “jardín suburbano”.

Alberti alude al aire más puro, al disfrute y a cuestiones médicas o de salud para hablar de ello. Según refiere “de cuentas construcciones se llevan a cabo para uso y disfrute, la principal y más saludable de todas es el jardín”². Por lo tanto, la importancia de Alberti no radica en su aportación a la teoría del jardín, sino a su trascendencia en la época moderna.

Otras referencias al jardín las encontramos en escritos similares como el “Tratado de arquitectura” de Antonio Averlino, que fue, desde que viera la luz en los años sesenta del siglo XV, uno de los tratados más apreciados desde entonces. No será hasta el libro XV cuando aborde los jardines de manera pormenorizada.

No es tanto la descripción en sí misma lo más relevante que podemos sustraer del texto, sino sus elementos gráficos y la idea del vínculo aún inquebrantable entre jardín y arquitectura.

¹ Se ha consultado la versión de Akal de 1991, traducida por Javier Fresnillo Núñez (L. BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991).

² L. BATTISTA ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991, pp. 371-374.

Continuando en esa vía de acudir a las fuentes primarias, debemos remitirnos a los “Tratados de arquitectura, ingeniería y arte militar” de Francesco di Giorgio Martini³, donde dedica un apartado a los jardines. Más adelante, ya de pleno en el siglo XVI, encontramos otros escritos teórico-prácticos como los “Libros de arquitectura” de Sebastiano Serlio⁴.

En el Libro IV, existe un pequeño párrafo en la página LXXV dedicado a los jardines. Su aportación teórica es insignificante, puesto que se limita a afirmar, como habían realizado ya antes que él, que los jardines forman parte del ornamento del edificio.

2.1.2 .TEXTOS CIENTÍFICOS.

En 1982, Francisco Páez de la Cadena, uno de los historiadores del jardín más importante, escribe para la editorial Istmo la “*Historia de los estilos en jardinería*”, donde lleva a cabo una historiografía muy completa del jardín, desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea.

Se trata de un texto rigurosamente científico, con abundantes citas y referencias, y bibliografía contrastable.

En 1988 se publica en Milán el trabajo del profesor y estudioso de estética y filosofía, Rosario Assunto: “*Ontología y teleología del jardín*”. La vinculación del jardín con la filosofía resultará una constante en el estudio del mismo. Se trata de un texto científico, repleto de notas y alusiones a cuestiones metafísicas, de gran interés.

³ Se ha consultado la versión italiana en dos volúmenes de Edizioni il Polifilo de Milán, a cargo de Corrado Maltese y Livia Maltese Degrassi, por lo que las traducciones, como en todos los textos en italiano, son personales: F. GIORGIO MARTINI, *Trattati de architectura, igeegneria e arte militare*, Milano, 1967.

⁴ Se ha empleado la edición facsímil del original proveniente de la biblioteca de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca, que realiza Caja Duero-Cajas España en 2010, con un estudio introductorio en español, con bibliografía presente, de José Ramón Nieto González de la Universidad de Salamanca: S. SERLIO, *Libros I-V de arquitectura*, Venecia, 1551.

2.1.3. TEXTOS DIVULGATIVOS.

En 2003 se publicó en italiano y en español *“La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales”*, de Lucía Impelluso. En él, la autora descifró el significado simbólico de elementos presentes en la naturaleza. Divide el libro en plantas, flores, frutos y animales terrestres, de aire, acuáticos y fantásticos como el unicornio. A pesar de tener una bibliografía que la respalda, el carácter sintético y la carencia de citas que nos guía a cuál es la fuente que le permite realizar determinadas afirmaciones, hacen del trabajo una obra divulgativa.

En 2010, se edita el texto que se publicará en España en 2012 con el título de *“Cómo leer jardines: una guía para aprender a disfrutarlos”*, realizado por Lorraine Harrison que, aunque con un carácter totalmente divulgativo, las ilustraciones hacen de él un documento aceptable como primer contacto con el jardín⁵.

3. DESARROLLO ANALÍTICO.

3.1. ACERCÁNDONOS AL MANIERISMO.

El manierismo surgió de la necesidad personal de los grandes artistas florentinos, los cuales buscaron modos propios de expresión con los que superar los preceptos en los que se habían formado a finales del XVI. El origen de la “maniera” estuvo, pues, ligado a las libertades técnicas, estilísticas y expresivas de cada artista, esto es, a la manifestación de personalidades únicas e intransferibles.

El manierismo no construyó una etapa sino que formó parte de ella junto a la pervivencia agónica del renacimiento clásico y la génesis protobarroca auspiciada por el distinto sentir en la misma coyuntura⁶.

Los pareceres fueron miscibles y los artistas fluctuaron en función de las necesidades personales y las categorías y las posibilidades reales de cada cual en su medio.

⁵ L. HARRISON, *Cómo leer jardines, una guía para aprender a disfrutarlos*, Madrid, 2012

⁶ PLATÓN, Fedro, 250B. Propuso la realidad empírica como imagen de la idea que, en cuanto a imagen, participa poco de ella.

El manierismo se opuso como negación interior y no como oposición de contrarios, por ello, Wolfflin⁷ lo consideró como una desviación del renacimiento, al que podemos considerar epígono.

Si la belleza radica en el origen incorpóreo de los objetos, en la idea que los define, ellos renunciaron a plasmar su imagen, ya que tal acto no la iguala⁸.

A Barash⁹ le preocupó establecer fundamentos y elementos comunes entre la subjetividad individualista de los grandes creadores y las distintas escuelas supranacionales.

El manierismo no admitió que la única interpretación correcta fuese la sometida a las normas geométricas. Tal como expuso Hauser¹⁰, la consecuencia fue la negación de la armonía clásica.

3.2. CLAVES ESENCIALES DEL JARDÍN MANIERISTA DEL RENACIMIENTO.

A lo largo del siglo XV se fue consolidando, en diversas ciudades italianas, un nuevo sistema de pensamiento que cambió la manera de entender el mundo. Desde entonces, el paisaje no quedó al margen de esta revolución cultural y el jardín se convirtió en uno de los espacios protagonistas, llegando a crearse un nuevo modelo. Estaba pensado para el hombre como un lugar para pasear, conversar, meditar y alimentar el intelecto. Además, se concebía como una parte de la arquitectura, dotándolo de un carácter racional.

El siglo XVI fue el gran siglo del jardín renacentista italiano.

⁷ H. WOLFFLIN: Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Espasa Calpe, Madrid, 1924. Cito por la reedición de 1997, págs.25 y siguientes. Reconoció la diversidad de los estilos en el premanierismo florentino de varios artistas, los cuales correspondieron a conceptos distintos e igualmente característicos de una misma etapa.

⁸ H. Wolfflin: Conceptos fundamentales de la Historia del Arte, Op. Cit., págs 38 y siguientes.

⁹ M. BARASH, Teorías del Arte, de Platón a Winckelmann; Alianza Forma, Madrid, 1991 (Nueva York,1985), páginas 167 y siguientes.

¹⁰ A. HAUSER, Historia social de la literatura y el Arte, Guadarrama, Barcelona, 1980, pág. 13

Ahora los jardines irían perdiendo su anterior condición sagrada para situarse al servicio del hombre.

Las villas suburbanas gozarán de gran éxito y supondrán un gran impulso para la implantación del nuevo estilo de paisaje.

El jardín se concibe como un elemento indispensable de la villa y va unido al concepto que de ella se tiene a mediados del siglo XVI.

Existen dos tipos de villas fundamentales: la llamada “villa suburbana” y la denominada “villa rústica”, sin que esta última dejara de tener carácter aristocrático, como las de la campiña del Véneto y las de los modelos *Palladianos*.

3.3. LA ESTÉTICA MANIERISTA.

Como fenómeno cultural europeo y de índole estética, el manierismo se encuadra en la superación y abandono consciente de los paradigmas renacentistas, con una serie de rasgos estilísticos que se cifran, sobre todo, en la huida de la objetividad, del canon y del idealismo, para centrar una visión subjetiva y una sensibilidad muy acusada y melancólica, en la que predomina el gusto por lo equívoco y huidizo.

La insatisfacción del presente llevaba al artista a invocar la imaginación y el mundo de los sueños, lo que traerá como consecuencia, tanto en las manifestaciones plásticas como en las literarias, la búsqueda de imágenes fantásticas, de lo recóndito, los dobles significados, anamorfosis y ambigüedad.

Viene a ser una huida melancólica del mundo feliz de las “arcadias” para reencontrar emociones en un mundo mucho más artificioso, en los mundos muchas veces espeluznantes en los que el deleite y el gozo de la naturaleza en un estado más ingenuo, queda sustituido por la sorpresa, la inseguridad y el temor como exponentes de la Europa posterior a 1540.

Se trata de una aspiración a reencontrar la realidad en un nivel más profundo y auténtico, que no puede proporcionarnos los aspectos externos ni la pura imitación.

Parece que los hombres del siglo XVI no hayan sabido apreciar la naturaleza ordinaria, les han hecho falta paisajes ideales, una naturaleza por decirlo así “más auténtica” que la propia naturaleza, donde todos los elementos que aquélla nos proporciona fueran más grandiosos, más misteriosos y más ricos.

Parece que el ojo humano no puede abordar inmediatamente la realidad y le hace falta pasar por el intermedio de imágenes extraordinarias.

El jardín cumple en el manierismo la misión de aislamiento. Aislar la residencia del entorno circundante y separar, por medio de un paisaje encantado, un medioambiente determinado de otro.

El jardín, así considerado, es una mezcla de escultura, arquitectura y vegetación. Generalmente consta de varias zonas y las más próximas a la residencia conservan algo de los trazados geométricos heredados del jardín cuatrocentista. Las zonas más alejadas y, especialmente el *bosco*, se prestan a extraordinarias realizaciones de imaginación.

3.4. LA EVOLUCIÓN DEL JARDÍN ITALIANO.

El periodo de apogeo del paisajismo renacentista llegará, pues, en el siglo XVI. En este siglo los arquitectos consiguieron tratar el jardín como un tema de su competencia exclusiva.

Bramante, con la organización del patio del Belvedere en el Vaticano, y poco después Rafael, con las obras de la Villa Madama, fueron los primeros que tuvieron ocasión de hacerlo, marcando así el inicio de un movimiento que tuvo el más amplio y fecundo desarrollo.

Estos dos primeros ejemplos dieron lugar a imitaciones por toda Italia.

3.4.1. EJEMPLOS DE VILLAS.

La Villa Lante en Bagnaia (Figs. 1, 2, 3 y 4).

El cardenal Francesco de Gambara transformó en jardín una parte de un parque rústico existente, siendo Vignola quien proporcionase los diseños para el trazado de los jardines. Desarrolló la composición sobre un único eje orientado de norte a sur, a lo largo de la ladera. El desnivel existente se modeló para formar tres planos comunicados entre sí mediante dos taludes regulares, de los cuales el primero queda enmarcado por los dos casinos y el segundo corresponde a la cadena de agua.

Esta solución vino dictada por la intención de ofrecer una visión del jardín completo desde la entrada.

Vignola intentó subordinar la casa al jardín, asignando a los edificios la función de elementos complementarios. El agua sigue el eje del jardín, desde la cumbre hasta la parte llana; a lo largo de su recorrido, adopta varias formas dinámicas y decorativas.

Con él se hace realidad ya el ideal compositivo del siglo XVI, gracias a la armónica y definida métrica de la geometría y a la feliz integración de todos los elementos del arte del jardín: arquitectura, escultura, vegetación y ornamentos de agua.

Los jardines de Caprarola (Fig. 5).

Los jardines de Caprarola se remontan a 1559 y fueron ideados por Vignola casi simultáneamente a los de Bagnaia. Se componen de dos pequeños jardines adyacentes al palacio, y de otro de mayor tamaño, que es el más importante. Éste incluye un casino con obras de jardinería anejas.

Se accede al jardín a través de paseos y arboledas.

Comienza en una explanada cuadrada con fuente, que se presenta como un vestíbulo. Enfrente hay dos pabellones con grutas, y entre ellos una rampa escalonada que tiene en el medio una cadena de agua.

La terraza que está situada delante del casino es como un pequeño patio abierto, y a los lados se asoma la exuberante vegetación del bosque, que envuelve todo el jardín.

Dos rampas rectilíneas, colocadas a los lados del casino, conducen a la parte alta del jardín. Después, sobre terrazas sucesivas, una original disposición a base de arriates de flores delimitados por gradas y parapetos con juegos de agua, para terminar a eje con el casino, en el que hay un motivo en forma de exedra que se destaca sobre el fondo del bosque. Esta disposición representa una evolución del “jardín secreto” destinado a las flores, pero éste no está relegado ya a una zona secundaria ni oculto a la vista del visitante, sino que se convierte en parte constitutiva del jardín.

La Villa de Este en Tívoli (Fig. 6).

El cardenal Hipólito de Este comenzó la construcción de esta villa en un lugar con agua abundante. Se tuvieron que hacer obras de gran envergadura para organizar la fuerte pendiente y para canalizar en conducciones las aguas del río Aniene.

El terreno presenta una pendiente doble. En conformidad con las particularidades del terreno, Pirro Ligorio transformó la ladera en formas regulares mediante rampas y paseos. A lo largo de las directrices establecidas, distribuyó fuentes y obras decorativas, y creó todo un conjunto de telones de fondo para las vistas principales, con una riqueza en el empleo del agua que no tiene parangón en ningún otro jardín de la época.

Por todas partes hay innumerables fuentes y motivos acuáticos. El agua es el elemento dominante y aparece en cualquier forma decorativa imaginable.

Otras villas de Roma.

Al propio Pirro Ligorio se debe la organización de la Villa Pía en los jardines del Vaticano. El artista dio prueba de su vigorosa fantasía haciendo realidad una idea totalmente original. Formando una composición armónica, creó un grupo de pequeños edificios de jardín, como el casino y algunos pabellones, en torno a un patio elíptico al

que dio el carácter de un gran vestíbulo al aire libre rodeado de árboles. Casi simultáneamente, Annibale Lippi creaba la Villa Médicis.

Otros grandes jardines de la época fueron la Villa Montalto y la Villa Mattei, ambas desaparecidas, y que sólo conocemos gracias a los grabados de Giovanni Battista Falda.

La Villa Montalto fue famosa por sus paseos con cipreses y por su rica ornamentación.

La Villa Mattei tenía unas magníficas composiciones, entre ellas, un hipódromo terminado en un teatro y adornado por un obelisco que aún existe.

La Villa de Pratolino (Fig. 7) está situada en las cercanías de Florencia. Se construyó entre 1568 y 1581. El edificio estaba situado en la divisoria de una colina y los jardines se extendían sobre dos laderas cubiertas por un bosque de abetos, a lo largo de un único eje. La villa se levantaba sobre una terraza, bajo la cual se habían excavado las seis famosísimas grutas, realizadas con ingeniosos mecanismos hidráulicos que producían efectos acústicos y de movimiento. A los lados se habían dispuesto viveros, estanques con peces y fuentes con estatuas y, al fondo, estaba la colosal estatua del Apenino, con un estanque semicircular delante.

Villas de Génova.

El jardín del siglo XVI tuvo un desarrollo fecundo especialmente en Génova y sus alrededores. Esta forma artística encontró aquí unas condiciones favorables, tanto por el entorno natural, como por la coincidencia con un excepcional periodo de florecimiento económico y de fervor constructivo de la ciudad. En las villas, Galeazzo Alessi desarrolló el tema del jardín con una grandiosidad romana y con formas límpidas y austeras. Construyó un grupo de ellas entre 1550 y 1590: la Villa Imperiale (Fig. 8), la Villa delle Peschiere, la Villa Scassi y la Villa Sauli.

Aún asumiendo, sin trasgredirlo, el procedimiento compositivo renacentista, Alessi atenúa la preeminencia del elemento arquitectónico y otorga mayor importancia a las masas arbóreas y a las superficies planas.

Villas en la Italia septentrional.

En la región de Lombardía, los emplazamientos preferidos para estas villas eran los que se hallaban junto a los lagos. La Villa Este en Cernobbio (Fig. 9) es el ejemplo más conocido.

En Verona, el jardín Giusti, creado en 1580, se extiende sobre una pendiente que domina el río Adigio y el panorama de la ciudad.

Con los jardines de las regiones que forman la llanura del Po, nos alejamos bastante del tipo romano-florentino. En los terrenos llanos faltan las ocasiones para la creación de terrazas, escalinatas, anfiteatros, cascadas y cadenas de agua, y también se reducen o se anulan las posibilidades de enlazar con las vistas del paisaje. Ante la carencia de estos recursos naturales, que habían originado el jardín renacentista en los terrenos abruptos de la Italia peninsular, todos los efectos habrían de obtenerse de la riqueza de la decoración superficial y de los elementos llanos, como explanadas, cuadros, fuentes, canales y estanques, y de la creación de los relieves apropiados a base de masas verdes y plantaciones de alto porte.

Este proceso de simplificación es más evidente en el Véneto, donde la villa conserva el carácter semi rústico de la granja agrícola.

Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, en sus tratados, explican con detenimiento los edificios de la villa y las dependencias para usos agrícolas, pero se limitan a dar tan sólo unas cuantas normas acerca de los jardines propiamente dichos.

Solamente unas cuantas villas tuvieron jardines de importancia y, entre ellas, destacan la Villa Emo en Fanzolo y la Villa Barbaro en Maser.

4. EL PARQUE DE LOS MONSTRUOS DE BOMARZO.

Conocido este parque por los nombres de *Bosco Sacro* o *Parcodei Monstri*, son los jardines que forman parte del castillo de los Orsini en la localidad de Bomarzo, en Roma. El conjunto monumental se encuentra dispuesto en las laderas de un anfiteatro natural, y se caracteriza por la forma caprichosa en que, de entre los árboles, desniveles

y arroyos, surge a la vista del visitante una fabulosa sucesión de desmesuradas esculturas talladas en roca.

La idea de construir este jardín se atribuye a Francesco de Orsini, quien ordenó la creación del parque tras la muerte de su esposa Giulia Farnese. La figura destacada en su realización es el arquitecto Pirro Ligorio, quien, junto con su equipo y otros artistas, ordenó la disposición del parque.

La construcción del conjunto se llevó a cabo en dos fases, alargándose desde 1552 hasta 1589.

La novedad de estos jardines se encuentra en el estilo libre y desordenado que impera en cada uno de sus rincones. Su diseño laberíntico ayuda a dar una apariencia de reino de lo absurdo¹¹.

“El parque de Bomarzo se encuentra en un terreno irregular, de orografía surcada por pequeños saltos de agua, y conformada geológicamente por una piedra volcánica, el peperino, cuya ubicación y morfología arbitraria fue aprovechada para esculpir y levantar pequeñas arquitecturas de jardín dentro de un bosque frondoso. El aprovechamiento de las piedras como material artístico, se puede interpretar como un anhelo poético de colaboración con la naturaleza a través de la imaginación¹²”.

De igual manera, es novedoso en el sentido de que no posee la característica ordenación de los elementos, sino que se representa como un espacio caótico, con caminos curvos, líneas laberínticas y esculturas. Crea un espacio donde la maravilla campa libremente y donde la sorpresa se esconde detrás de cada esquina.

En lo que respecta a las esculturas, no están elegidas al azar y cada una posee un simbolismo en sí misma, convirtiendo el lugar en un jardín iniciático.

¹¹ KLUCKERT, Ehrenfried : Grandes jardines de Europa: desde la Antigüedad hasta nuestros días, editado por Rolf Toman, Colonia, 2000, págs. 84-85.

¹² Fragmento incluido en Martín Martín, Fernando: “Bomarzo, una experiencia humanística y sensitiva” en Laboratorio Arte, 23, 2011, págs. 69-77.

El conjunto escultórico está formado por figuras que van desde la mitología clásica hasta animales, vegetales, criaturas fantásticas y grutas, incluso un santuario. En la entrada, cumpliendo su función de guardianes, se hallan dos esfinges y, junto a ellas, esta frase: “*Chi non prova stupore di fronte alle statue del parco di Bomarzo non potrà ammirare nemmeno le sette Meraviglie del Mondo*”.

Así pues, se puede afirmar, sin atisbo de duda, que los jardines de Bomarzo son manieristas, un manierismo que no fue entendido hasta bien entrado el siglo XIX, eso sí, con un sentido peyorativo dada la exageración de los cánones clásicos que realizaron los autores enmarcados en esta tendencia. La objetividad, el canon y el idealismo renacentista fueron sustituidos por la subjetividad, lo irracional, lo equívoco y lo huidizo, el sentimiento y la imaginación.

Este *Sacro Bosco* está pensado para que sus elementos tengan continuidad con el entorno, al contrario de los jardines racionales y geométricos de la época.

Las esculturas, de aspecto terrible o absurdo, representan personajes míticos y seres fantásticos, y fueron talladas con inmensos bloques de peperino, dando vida a animales gigantescos, héroes homéricos o, simplemente, sirenas o diosas romanas.

Sólo el mausoleo dedicado a la esposa de Francesco Orsini es, al parecer, el elemento más “normal” de todo el conjunto.

Fue y es un escenario que no está diseñado para gustar precisamente, sino para sorprender y dejar pasmados a los privilegiados visitantes de esta extravagancia.

Desde su descubrimiento, poco después de la Segunda Guerra Mundial, estos jardines reciben un número creciente de visitantes, entre los cuales se cuentan muchos artistas e historiadores del arte, que acuden al parque sumamente intrigados, sin saber explicar exactamente por qué.

En 1953, Mario Praz publicó en *Illustrazione Italiana* un artículo dedicado a los jardines, acompañado de fotografías en color, a raíz del cual Bomarzo se convirtió en un destino muy apreciado para realizar excursiones desde Roma. Ese mismo año, un espléndido reportaje fotográfico de Brassai en *Harper's Bazaar* puso a los turistas americanos en la pista. Desde entonces no pasa un año sin que aparezcan nuevos

artículos sobre el parque como un extravagante lugar de interés turístico, como rincón de belleza natural, de enigma histórico o de curiosidad de la Historia del Arte, y no hay libro de fotografías o ilustraciones sobre parques italianos que no incluya el de Bomarzo.

Desde que Hocke definiese el parque como un ejemplo temprano de “anamorfosis”, ningún estudio sobre el manierismo en las artes plásticas está completo si no incluye alguna referencia a él. También se han escrito ensayos sobre Bomarzo, entre los que el más conocido es el de Mandiargues.

El autor Manuel Mújica Lainez publicó una novela de atmósfera gótica inspirada en diversas leyendas tradicionales relacionadas con el parque y los Orsini.

Alberto Ginastera compuso hace algunos años la controvertida ópera *Bomarzo*, con un libreto basado en dicha novela¹³.

Pintores como Willink y Manfredo Manfredi han plasmado en el lienzo sus impresiones del parque.

Llama la atención lo difícil que es encontrar datos sobre el castillo, el parque y el clan de los Orsini en el siglo XV y comienzos del XVI. Muchos documentos han desaparecido o no están disponibles. No se sabe quién concibió los jardines, y tampoco sabemos cuándo ni con qué fin, a pesar de todos los intentos realizados, nadie ha conseguido poner fecha a las esculturas ni encuadrarlas con cierta convicción dentro de un único estilo.

Praz creyó reconocer influencias orientales en el *Dragón* y en el *Elefante*, como en los trabajos de la Escuela de Siena del siglo XVI. Maurizio Calvesi observó similitudes con obras tempranas de Miguel Ángel, y conjetura que alguno de sus epígonos pudo haber trabajado en estos jardines. Unos ven motivos medievales; otros, barrocos. Se dice que

¹³ La obra dio argumento a dicha ópera premiada y mundialmente reconocida, cuyo libreto lo compuso el mismo Mújica Lainez. Está basada, como la novela, en la vida de Francesco Orsini. Se estrenó en Washington en 1967 y fue prohibida durante esa época en Argentina, censurada por parte del gobierno militar del general Organía. En 2007 se filmó en Italia, en el parque, una versión libre experimental: *Bomarzo*, 2007. Sobre esta censura existe un libro publicado que se titula: *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*, en el que el escritor Esteban Buch profundiza en el tema con una fina ironía en su narrativa

el parque incluye elementos de poemas épicos, novelas pastoriles, la gran poesía visionaria de Dante y Virgilio, jeroglíficos, arte etrusco, emblemas del siglo XVI y quien sabe cuántas cosas más, pero todo el mundo está de acuerdo en que el excepcional atractivo de Bomarzo reside precisamente en el hecho de que se preste a tantas explicaciones posibles.

En Bomarzo nos encontramos con montes bajos, largas cadenas de colinas cubiertas de arbustos y frondosas arboledas, pequeños barrancos, agujeros oscuros en paredes naturales y entradas a cámaras fúnebres etruscas. Tiene forma de acrópolis alargada, característica que comparte con otras poblaciones de la región, como Bagnaia y Caprarola.

Aquí se funde el arte con la naturaleza. En este bosque sagrado y fantástico el objetivo era, según palabras del propio Francesco Orsini, que “*no se pareciese a otro más que así mismo*”. Podríamos decir que es el reflejo de los fantasmas de la mente de su promotor, pero también la expresión estremecida de sus sensibilidades, vicisitudes, anhelos y sentimientos que marcaron su existencia.

No se puede desligar el Bosque de los Monstruos de su contexto histórico, de una época crítica sobre valores establecidos que habían quedado obsoletos, donde el hombre había dejado de ser el centro. El poder espiritual representado por el Papa, supuestamente asistido por Dios, queda en entredicho a raíz del Saco de Roma en 1527.

El idealismo y el canon estético como paradigma del clasicismo se reinterpreta y se produce una reacción anticlasicista, partiendo de las mismas premisas clásicas que ahora son utilizadas caprichosamente, como lenguaje experimental, fenómeno polivalente y versátil, con una intención de verdadera “*complacencia en el equívoco*” según una frase afortunada de María Luisa Caturla¹⁴.

El bosque sagrado¹⁵ se encuentra en una de las regiones más cargadas de historia. Está presidido por un castillo medieval reformado en el siglo XVI y convertido en palacio manierista.

¹⁴ María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, ed. Arbor, Madrid, 1944, pág.15-33.

¹⁵ Véase Ellémire Zolla, “*Bomarzo. El bosque sagrado*”, en *Enciclopedia del Arte de Franco María Ricci*, siglos XV-XVI, tomo III, Barcelona, 1995, pág. 127-152.

El hecho de haber estado abandonado durante mucho tiempo propició el deterioro y el crecimiento aleatorio de la vegetación, lo que convierten a este bosque en un lugar misterioso y romántico. La vegetación fue invadiendo poco a poco estatuas y construcciones, lo que le otorgó un especial significado. Según la época del año y las horas del día, se contribuía a suscitar distintas sensaciones al visitante.

Bomarzo, **conscientemente**, no tiene un eje determinado para su recorrido, sino senderos serpenteantes a modo de meandros creando un itinerario irregular que favorece el factor sorpresa. El parque se nos antoja como un teatro de piedra, cuyos fantásticos y extraños personajes asumen silenciosamente una narración que provoca desde su naturaleza fabulosa y su arquitectura singular, impresiones de temor, de angustia e incluso de humor según los lugares: una casa inclinada, un ninfeo, un teatro y un templo, que coexisten y configuran una escenografía con seres extraordinarios y exóticos, como dioses, genios y faunos.

El bosque está lleno de imágenes y dilemas, y de cartelas que emiten reflexiones para el visitante: *“Conócete a ti mismo; El silencio domina los astros; Come, bebe, juega. Desprecia las cosas terrenales; Después de la muerte ninguna felicidad, después de la muerte verdadera vulgaridad; El pensamiento vuela”*, este último en los labios de la impresionante Boca petrificada del infierno.

PARTES DEL PARQUE.

- Fachada manierista del castillo de Bomarzo (Fig. 10).

Rompiendo con toda norma clasicista, tanto en composición como en el uso del lenguaje, una de las portadas interiores de uno de los patios refleja muy bien el gusto heterodoxo de los elementos arquitectónicos ajenos a su función. Así se observa que los vanos no cumplen con su utilidad de dar paso a la luz, pues son ciegos, teniendo como finalidad crear sombras y contrastes, o el dintel curvo de la puerta que está interferido por el vano-marco rompiendo su composición. Todo ello acompañado de epígrafes a modo de sentencias, del mismo modo que acontece en el parque.

-La entrada al parque (Fig. 11).

Se trata de una puerta construida a base de una piedra rústica con sabor medieval y originales almenas cuadradas terminadas en esquinas curvas y dobles.

- Esfinges (Fig. 12).

En el inicio del jardín y en su papel de doble guardián y de preguntas enigmáticas, nos encontramos con este animal fabuloso, con cuerpo de león y cabeza humana, a modo de advertencia para el visitante, el cual debe afrontar y responder a las preguntas, metafóricamente hablando, que cada imagen le hará. En ellas se grabaron dos frases distintas:

“Quien con cejas arqueadas / y labios estrechos / no va por este lugar / tampoco admira / las famosas siete maravillas del mundo”¹⁶.

“Tú que entras aquí pon tu mente / aparte / y dime después si tantas / maravillas / son hechas por engaño / o por arte”¹⁷.

- Piñas y bellotas (Fig. 13).

Dichos frutos aparecen en formas gigantescas salpicadas en el bosque. La piña, según la iconología, tiene la cualidad de ser un alimento contenedor de la fuerza regenerativa, mientras que la bellota es uno de los frutos preferidos por los osos, y téngase en cuenta que el oso es el animal emblemático de la familia Orsini, tal y como su nombre nos indica.

¹⁶ “Chi con ciglia inarcate / el labrara strette / non va per questo loco / manco ammira le famose del mondo / moli stte.

¹⁷ “Tu ch’entri qua pon mente / parte a parte / et dimmi poi se tante / maraviglie / sien fatte per ingano / o pur perante”.

Tanto la piña como la bellota poseen formalmente una textura relivaria de gran consistencia tectónica.

- Janos, Bifrontes y Cuadrifontes (Fig. 14).

A lo largo de todo el recorrido, son numerosas las presencias de rostros cuya fisonomía múltiple se erige como dualidad o pluralidad de ideas.

Algunos tienen aspecto salvaje y faunescos, otros, por el contrario, sostienen originales capiteles al tener en la parte superior de sus cabezas un cesto o un florero.

Muchas de estas esculturas acusan los estragos del tiempo en su superficie.

- Rostro barbado (Fig. 15).

En esta ocasión la fisonomía de la escultura remite a interpretaciones helenísticas de los ríos. El aspecto es apacible y patriarcal. Se trata de una escultura sentada gigante dotada de barba.

- Gigante desgarrando a una mujer (Fig. 16).

Probablemente, este impresionante conjunto escultórico, el más dramático de todo el programa iconográfico con diferencia, está inspirado en el poema épico de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, en un encuentro con algunos de sus adversarios, pero también cabe la posibilidad de haberse inspirado en los *Trabajos de Hércules* y *Caco*, aquí bajo la acción de un atlante que descuartiza a una mujer bocabajo, cuyo rostro refleja expresivamente el dolor, propio de la violenta escena. El visitante, como Hércules, tiene que vencer y superar muchas pruebas hasta alcanzar el triunfo.

- Ceres (Fig. 17).

Es la personificación de la diosa tierra, y aquí adopta forma de cariátide, pues su cabeza es portadora de un recipiente de flores, haciendo de ello un juego manierista entre alusión mitológica y el correspondiente menester funcional.

- Tortuga con Victoria alada (Fig. 18).

Este galápago gigantesco se dirige hacia el torrente, y como si fuese una proa, en su lomo se posa una figura femenina alada, la victoria, que con un pie toca el caparazón de la tortuga, la cual parece servirle como grada a la diosa, ya que para los primeros padres de la iglesia, la tortuga significaba el vínculo con la tierra. Los ojos de la tortuga se fijan en las fauces abiertas de una Ballena que surge de una zanja, lista para tragarse a la presa.

- Ballena (Fig. 19).

Se trata de una Ballena con las fauces abiertas y actitud de enfrentamiento, que parece tragarse a la Tortuga anteriormente citada.

Se trata de un cetáceo que, tanto en la cartografía marinera como en el bestiario medieval, ocupaba un lugar destacado por sus características y complexión monumental, considerada como animal fantástico en el imaginario colectivo.

- Fuente de Pegaso (Fig. 20).

Aparece coronando una fuente en actitud de remontarse a los cielos. Su atributo simboliza el viaje al éter, a un mundo superior como símbolo de aspiración de una existencia mejor. Puede interpretarse como el ánimo que se le da al caminante frente a los peligros que ha de sortear en su trayecto por este parque.

- Casa inclinada (Fig. 21).

Sin duda, una de las obras de mayor impacto por su singularidad dentro del parque. Su construcción formal viene justificada por su simbolismo. En uno de sus muros, en un dintel se lee: *“Para qué buscar tranquilidad”*, y en otro lugar, aparece otra inscripción: *“Intenta tranquilizarte en esta morada, ¡entra!, ¡a ver si encuentras la paz!”*.

El visitante debía hacer el recorrido, siendo un reposo provisional con el objeto de reponer fuerzas para proseguir y enfrentarse con otras pruebas e interrogantes que ignora. De la planta superior surge un pequeño puente que salva el desnivel del terreno para proseguir la marcha.

El pavimento no es paralelo al suelo, pero sí perpendicular a la paredes, que son inclinadas, por eso quien entra pierde automáticamente el equilibrio. Es una de las construcciones más bizarras del Parque de los Monstruos, una casa que pende construida sobre una base inclinada y, naturalmente, inhabitable, vacía, sólo con sus ventanas y puertas abiertas. Es una de las primeras construcciones del jardín, que probablemente fue mandada edificar por la esposa de Orsini cuando éste fue hecho prisionero en la guerra.

Es posible que el significado verdadero de su pendeza prescinda de su voluntad para asombrar y quiera representar metafóricamente el riesgo, después evitado, de la ruina de la familia debido al encarcelamiento del esposo. Es decir, bajo la adversidad de la fortuna, la “casa” Orsini amenaza con convertirse en ruina, pero resiste y no se rinde.

- Ariadna (Fig. 22).

Aparece como una referencia al sueño, al estado inconsciente donde la lógica no funciona.

- Sirena híbrida (Fig. 23).

Como extraída de un bestiario medieval aparece un ser con cuerpo de mujer, alas de murciélago y cola de sirena, como representación del mal, de gran peligro para el caminante, producto de la imaginación humana en su deseo de visualizar lo maléfico, la desgracia o el infortunio que acecha la existencia del hombre.

- Elefante atacando a un soldado (Fig. 24).

Desde la Antigüedad, el elefante, dada sus características físicas y su origen no europeo en su condición de animal exótico, ha sido objeto de curiosidad científica e incluso como instrumento atípico de guerra.

En Bomarzo se nos representa al paquidermo como demoledora máquina de guerra, conducido, junto a una torreta almenada sobre sus lomos, a estrangular con su trompa a un soldado.

- Boca del infierno (Figs. 25, 26 y 27).

Se erige monumental y con aspecto feroz, una cabeza petrificada con la boca abierta, la obra más famosa y que más se identifica con Bomarzo.

En su labio superior aparece inscrita la frase: *“Todo pensamiento es fugitivo”*, y sale al encuentro del caminante. Sin embargo, se piensa que la frase original era otra, ya que un dibujo de Giovanni Guerra del año 1598, contiene el siguiente escrito: *“Dejad cualquier pensamiento ustedes que entran”*¹⁸, lo que hace evidente la referencia al infierno dantesco.

Identificada con la representación del infierno, las referencias iconográficas son abundantes, sobre todo en la pintura medieval, donde la entrada al Averno adopta la

¹⁸ *“Lasciate ogri pensiero voi ch’intrate”*.

imagen de un animal monstruoso que engulle a los proscritos a un abismo oscuro e irreversible.

Esta boca provoca miedo e incertidumbre, pero como realización manierista que es, la “boca del infierno” no es lo que la apariencia primera parece representar, haciendo realidad lo que con anterioridad comentaba y que es una de las características del manierismo: la complacencia en el equívoco. Una vez el caminante se introduce en el interior, se encuentra, para su sorpresa, con un banco circular, en cuyo espacio central hay una mesa pequeña, convirtiendo el interior del recinto en un lugar para descansar.

Si uno reproduce un sonido, se forma un eco excelente, lo que le da un tinte de ultratumba, pues, dependiendo del sonido que se haga será la sensación o la imagen que se recree en el ambiente, y es que el interior es oscuro y al observar hacia fuera, en contraluz, se puede apreciar el ambiente boscoso.

- Templo de Giulia Farnese (Figs. 28 y 29).

Éste es uno de los edificios más significativos, tanto por su arquitectura, sumamente singular, como por estar dedicado a la memoria de la mujer de Francesco Orsini.

Apartado del itinerario, en una pequeña explanada, este templete se alza en solitario. Se trata de un curioso edificio manierista de orden toscano, con ornamentos de carácter etrusco y doble fila de columnas interiores, que hacen la función de pronaos ante la *cella* de planta ortogonal, símbolo de resurrección.

En su origen primitivo existía un obelisco, hoy desaparecido, símbolo de luz e iluminación interior.

La pequeña cúpula que corona el espacio central del octógono descansa sobre un tambor con óculos.

Pese a las pequeñas proporciones del templo, éste aparece realzado por el tamaño del zócalo. El carácter simbólico de resurrección de este templo conmemorativo viene a decirle al caminante, en su recorrido final por Bomarzo que, el triunfo o la verdadera

inmortalidad se logra teniendo en cuenta la superación de dificultades y sus respectivas virtudes durante su vida terrenal.

-Le erme (Fig. 30).

Le erme son esculturas puestas sobre un pilar cuadrangular que presentan cabezas humanas con una parte del busto, aludiendo a la cabeza de Hermes. En este parque se encuentran cinco, distribuidas sobre el camino de ingreso que lleva a Proteo.

Originariamente, estaban colocadas sobre columnas que alcanzaban los cinco metros.

En la mitología griega, ayudaba a los viajeros a tener un viaje seguro y sin contratiempos, al grado de que los griegos le dedicaban sacrificios antes de viajar, por lo que la profanación a estas esculturas no se perdonaba.

Así pues, aquí *Le erme* resguardan el camino de los visitantes.

- Proteo (Fig. 31).

La divinidad mitológica está aquí representada con la boca abierta, y en la cabeza tiene un globo con el símbolo heráldico de los Orsini.

- El Mausoleo (Fig. 32).

El mausoleo es una estructura quizás inspirada en una tumba etrusca, *La Tumba de la Sirena*, que se encuentra en la localidad de Sovana, a unos cuantos kilómetros del parque.

Está voluntariamente representado en ruinas, mutilado en dos partes. En conjunto, la estructura tiene probablemente un nexo con el “*tempio distrutto*” que contenía las tumbas de los enamorados, descrito por Francisco en el *Sueño de Polifilo*.

Delante del mausoleo se encuentran unas escaleras que, al descenderlas, se llega a una escultura gigantesca que representa casi con certeza un episodio de *Orlando el Furioso*¹⁹, cuyo tema central es la furia de Orlando, noble cortesano carolingio, que sufre un amor no correspondido por parte de la bella Angélica.

En un episodio encuentra a un pastor cuyo error había sido el de contenderle el paso, al cual lo prende de los pies y lo descuartiza, tal y como se representa en la estatua del parque.

- El Ninfeo (Fig. 33).

Es ésta una de las realizaciones del parque que hace parte del itinerario, inspirado en la obra de Francesco Colonna. Se trata de un viaje aventuroso y fantástico, entre ninfas, dioses, caballos alados y otras apariciones. De hecho, a un lado de las Tres Gracias del jardín se encuentran las ninfas, dañadas por el tiempo, pero que todavía hoy transmiten ese sentimiento de pureza y tranquilidad. Son cinco nichos, pero dos de las ninfas ya no existen. A sus pies se encuentran pequeños tritones, mientras que dos leones resguardan el camino delante de ellas.

- El Teatro (Fig. 34).

El teatro es parte del recorrido narrado por Francesco Colonna, que ha inspirado a Francesco Orsini en la realización de esta parte del jardín. Es un pequeño teatro, al estilo romano, que cuenta con apenas algunas gradas para el público, en forma semicircular.

¹⁹ Ludovico Ariosto (1474-1533) comenzó a escribir *Orlando furioso* en 1505, un clásico del Renacimiento Italiano, constituyendo una continuación de la obra de Matteo Maria Boiardo: *Orlando enamorado*. El poema se dobla y desdobra en varias líneas narrativas, que se superponen a lo largo de los cantos

- Armida, la mujer desnuda atormentada (Fig. 35).

Muchos la llaman “*la bella dormida en el bosque*”, aunque en realidad, esta escultura gigante se nos presenta como una mujer desnuda y acurrucada. Debe ser Armida, la maga que aparece en *Jerusalén liberada*, de Torquato Tasso, una pérfida maga.

- El dragón (Figs. 36 y 37).

Hay quien ha querido ver en esta figura una referencia a la fascinación que tenía Francesco Orsini por la escultura oriental.

Es un dragón atacado por un perro, un león y un lobo, que simbolizan el presente, el pasado y el futuro. Es un combate por la conquista de la conciencia, más allá del tiempo, el recuerdo perdurable y la imaginación creadora.

- El vaso gigante (Fig. 38).

Se trata de un vaso gigante, tipo jarrón, cuyo significado es confuso, y podría ser entendido como un elemento típico de la iconografía manierista, naturalmente extremizada, como consecuencia del parque de Bomarzo.

- Proserpina (Fig. 39).

En este jardín, esta escultura está colocada en el centro del camino, delimitado por numerosos árboles de avellanas y pinos, sobre una banca con los brazos alargados a modo de respaldo. Nos mira con su sonrisa solemne del misterio de la inmortalidad.

Ella podría estar enfatizándonos que, de este lugar infernal, ya no se escapa.

- Cerbero (Fig. 40).

Esta escultura se encuentra a un costado de Proserpina y junto a unas escaleras que dan al templo dedicado a Giulia Farnese.

La figura de Cerbero cuenta con tres cabezas de perro, y parece un guardián al pie de la escalinata para que ningún muerto salga ni ningún vivo entre, ya que justo el templo es la parte final de este magnifico jardín.

- Osos sosteniendo el símbolo armero de los Orsini (Figs. 41 y 42).

En esta misma área donde se encuentra Cerbero, casi al otro extremo de esta plaza, que está delimitada por las bellotas y las piñas gigantes, en pilastras, aparecen unos osos con el símbolo armero de los Orsini.

Salimos de este increíble lugar y parece que todo ha cambiado. Nuestro mundo real ya no es el mismo y nos queda tan sólo el recuerdo de haber contemplado la tragedia humana y el misterio de su alma.

Con todo este significado y apariencia no es de extrañar que este lugar inspirara a artistas cercanos a la escena del surrealismo como Salvador Dalí.

5. CONCLUSIONES.

En primer lugar, el tratamiento del jardín en las fuentes escritas del *cuatrocento* y del *cinquecento* son formalistas, apareciendo como una extensión de la propia práctica arquitectónica. El jardín viene supeditado a la vivienda, ya sea ésta un palacio o una villa.

En segundo lugar, existe la posibilidad de que existieran programas iconográficos según el simbolismo otorgado a los diversos vegetales, en lo que se acusa un vacío temático.

En tercer lugar, la concepción del jardín contiene elementos muy similares en épocas y culturas muy diversas como antiguas, modernas o medievales, que pueden responder a multitud de factores.

En cuarto lugar, el vínculo con la filosofía ha sido una constante, siendo un espacio en el que se producían encuentros entre intelectuales y filósofos desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, convirtiendo el jardín no sólo en un espacio de diversión sensorial, sino también de conocimiento y sabiduría.

En quinto y último lugar, en los jardines de la época que nos compete, se manifestó la libertad creativa y de evasión. Llegó la época de entender de una manera poco rígida al clasicismo y podemos afirmar que el manierismo fue una opción, una manera, una actitud de manipular la arquitectura clásica, por lo tanto, hay que puntualizar que el manierismo no fue un estilo ni un periodo sino una actitud, donde se jugó con el vocabulario de la Antigüedad. Ahora los artistas buscarán niveles de perfección por medio de alteraciones y puntos de vista personales, utilizando una mayor expresividad formal e introduciendo tensiones en los diseños, por lo que saciaban su capricho personal.

Su objetivo particular era el de proporcionar experiencias espaciales que cautivaran a todos los sentidos, sin excepción alguna.

6. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.

- Libros.

- KLUCKERT, E., *Grandes jardines de Europa: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Colonia, 2000.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, desde Cimabue a nuestros tiempos*; selección y edición de Ana Ávila, Madrid, 2005.
- FRIEDICH SHRÖER, C., *Arquitectura de jardines en Europa (1450-1800): Desde los jardines de las villas del Renacimiento italiano hasta los jardines ingleses*, Alemania, 1992.
- ASSUNTO, R., *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, 1991.
- AVERLINO "FILARETE", A., *Tratado de Arquitectura*, Vitoria, 1990.
- BATTISTA ALBERTI, L., *De Re Aedificatoria*, Madrid, 1991.
- BATTISTA ALBERTI, L., *De Re Aedificatoria*, Milano, 1966.
- BERUETE, S., *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, 2016.
- CAZZATO, V., "Il giordano, il teatro e l'efimero", en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 47-71.
- COLONNA, F., *El sueño de Polifilo*, Barcelona, 2008.
- DE CAUS, S., *Hortus Palatinus*, Heilderberg, 1620.
- DEL CAÑIZO, J.A., *El jardín: arte y técnica*, Madrid, 2006.
- FERRIOLO, M.V., "Il giardino, metáfora Della terra", en *El lenguaje oculto del Jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996, pp. 259-274.
- GIORGIO MARTINI, F., *Trattati de architectura, ingegneraria e arte militare*, Milano, 1967.
- HANSMANN, W., *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989.
- FARIELLO, F., *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Barcelona, 2004.

- HARRISON, L., *Cómo leer jardines, una guía para aprender a disfrutarlos*, Madrid, 2012.
- IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003.
- IMPELLUSO, L., *Jardines y laberintos*, Barcelona, 2007.
- SERLIO, S., *Libros I-V de arquitectura*, Venecia, 1551.
- WALPOLE, H., *El arte en los jardines modernos*, Madrid, 2005.
- HAASSE, H., *Los jardines de Bomarzo. Arte, poder y mito en el Renacimiento*, Colombia, 1968.
- FIORE, F., *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano, 2005.
- PLATÓN, *Fedro*, 250B, Madrid, 1871.
- BARASH, M., *Teorías del Arte, de Platón a Winckelmann*, Madrid, 1991.
- MANDIARGUES, A.P., *Les Monstres de Bomarzo*, Grasset, 1997.

- Páginas o sitios web:

- <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/08/la-inmortalidad-esta-hecha-de-piedra-y-de-ficcion-en-bomarzo-de-mujica-lainez-.html>
- <http://elmundodealiciaromay.com/2016/03/15/bomarzo-tan-irreal-como-su-propia-historia-con-su-sacro-bosque-parque-de-los-monstruos/>
- https://www.youtube.com/watch?v=S_7YhYhPRmI&list=PLEinAGIbZjqdRwKpGc5O8WcUgqeSYrWXJ&t=3s
- <https://www.youtube.com/watch?v=IMJMHnwlDps&t=31s>
- <https://lasmilhistoriasdelarte.wordpress.com/2014/03/20/1052/>
- <https://rutacultural.com/parque-monstruos-bomarzo-guia/>
- <https://viajar.elperiodico.com/destinos/bosque-sagrado-bomarzo-misterioso-lugar-inspiro-dali>
- <https://travesiasdigital.com/destinos/parque-monstruos-sacro-bosco>

- <https://www.tribunasalamanca.com/blogs/el-jardin-de-hercules/posts/epistola-iii-desde-el-jardin-de-bomarzo>
- <https://civitavecchia.portmobility.it/es/bomarzo-y-el-parque-de-los-monstruos-la-informacion-necesaria>
- <https://www.diariodelviajero.com/italia/parque-monstruos-bomarzo-arte-videos>
- <https://plantasyjardin.com/2012/07/jardines-manieristas-2/>
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=847749>
- <https://olga-totumrevolutum.blogspot.com/2013/05/el-manierismo-de-los-jardines-de-bomarzo.html>
- <http://col2.com/el-jardin-de-bomarzo-el-parque-de-los-monstruos>
- <https://arte.laguia2000.com/escultura/jardines-de-bomarzo>
- <https://lashedelbosque.blogspot.com/2014/12/el-bosque-en-miniatura-i-el-parque-de.html>

6. ANEXOS.

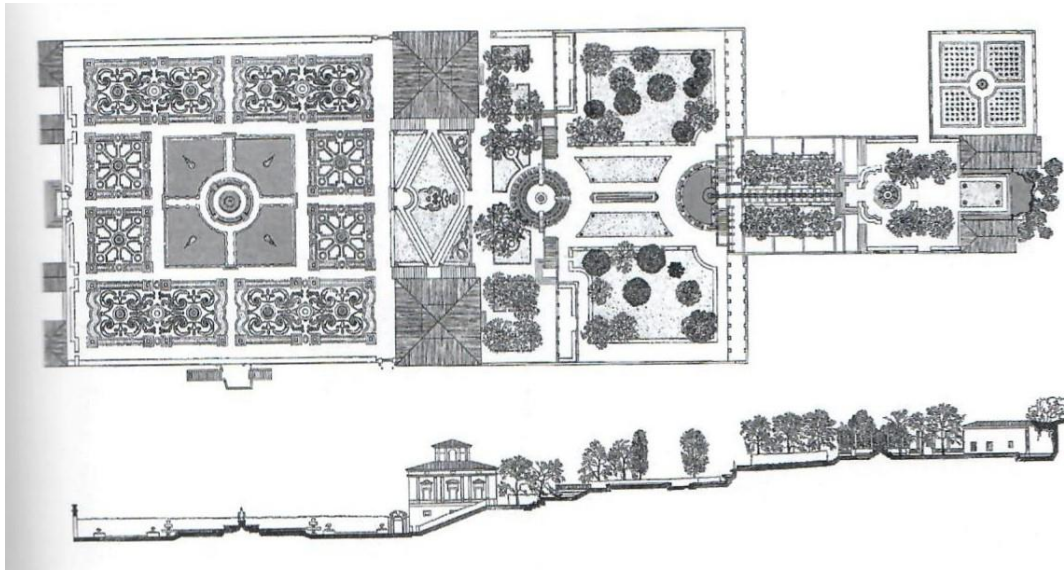


Fig.1 Villa Lante: Planta general y sección longitudinal.



Fig.2 Villa Lante: Explanada inferior con la Fuente de los Moros.

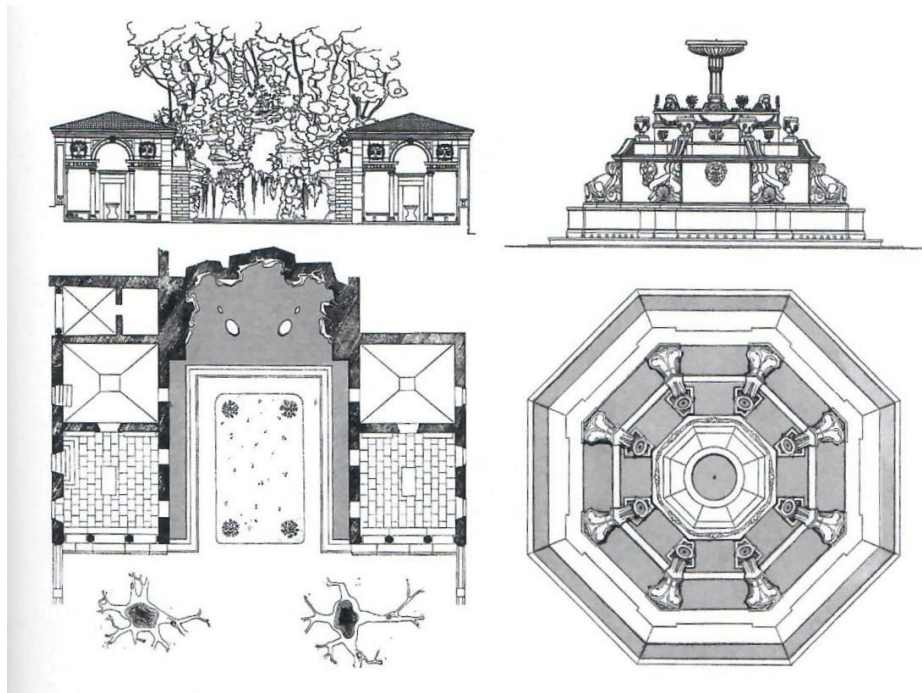


Fig. 3 Villa Lante : Alzados y plantas de las fuentes del Diluvio (arriba) y de los Delfines (derecha).

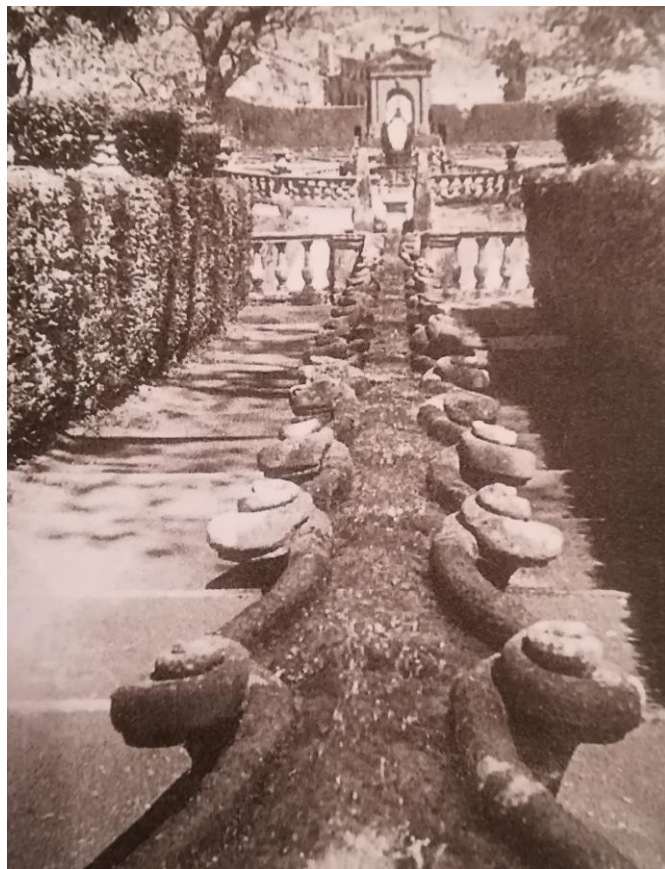


Fig.4 Villa Lante: Vista axial de la "cadena de agua".



Fig.5 Jardines Farnesio en Caprarola: Vista de la plazoleta de entrada con la cadena de agua; debajo, vista de la "Fuente de los Ríos" y una de sus rampas.

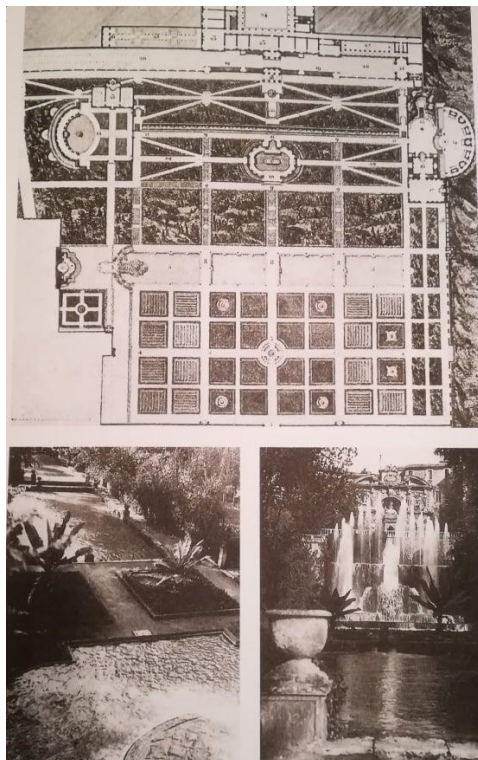


Fig.6 Villa de Este en Tívoli: Planta del conjunto. Abajo, estanques de la terraza inferior (izquierda) y "Fuente del Órgano" (derecha).

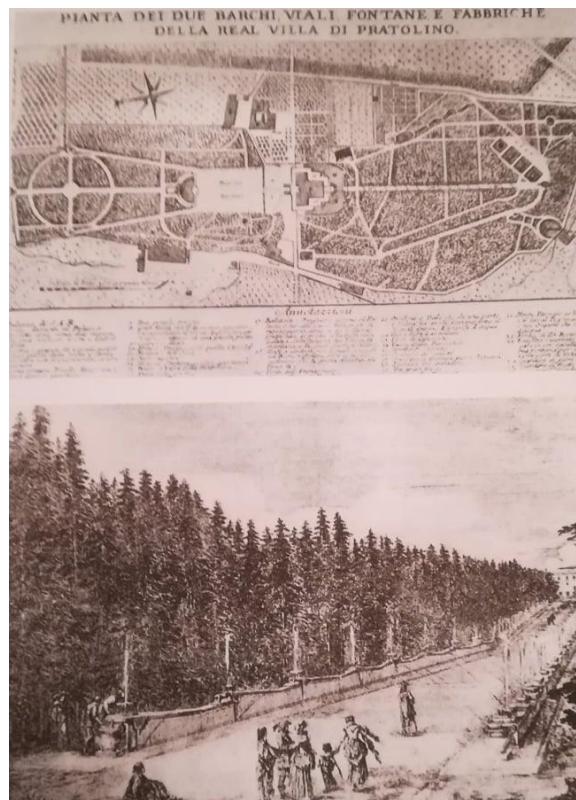


Fig.7 Villa de Pratolino. Arriba, planta de conjunto; debajo, vista de la “Avenida de las Fuentes”.

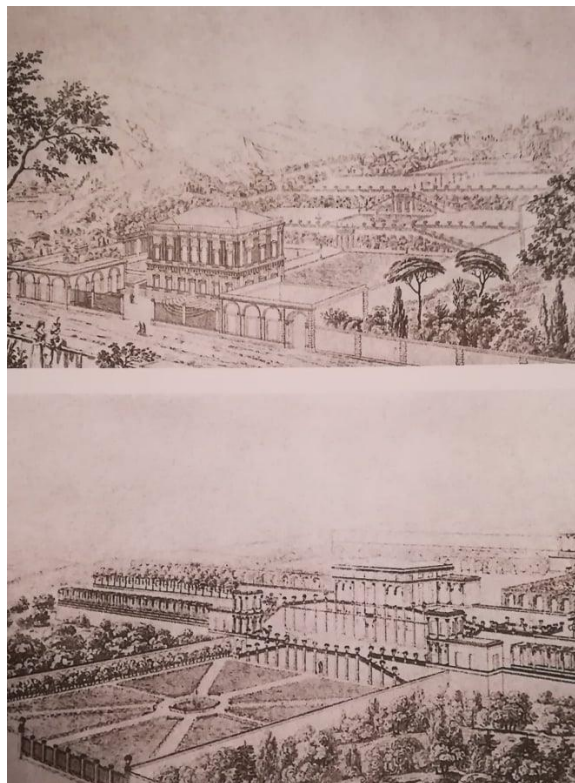


Fig.8 Villas de Génova: Villa Imperiale (arriba) y Villa Spinola (abajo).

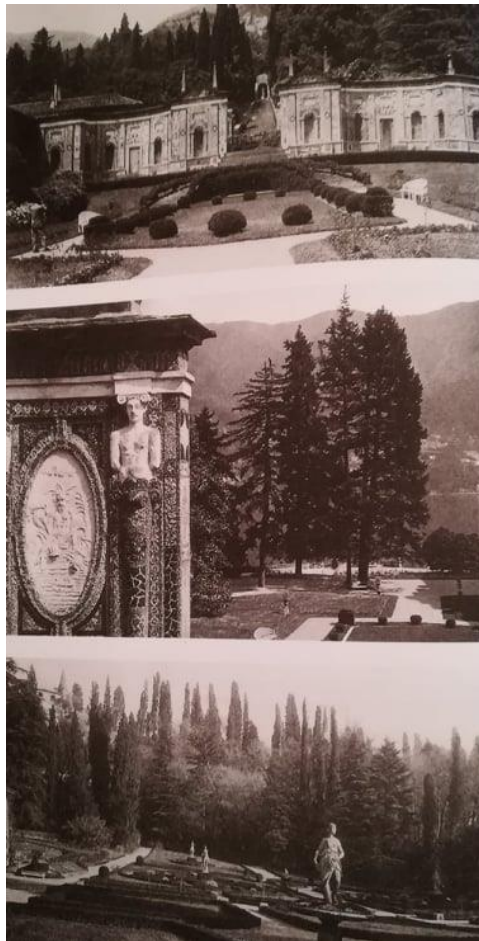


Fig.9 Villa de Este. Vistas hacia la cadena de agua (arriba) y hacia el lago (centro). Abajo, vista de conjunto del Jardín Giusti.



Fig.10 Fachada manierista del castillo de Bomarzo.



Fig.11 La entrada al parque.



Fig.12 Esfinges.



Fig.13 Piñas y bellotas.



Fig.14 Janos, Bifrontes y Cuadrifontes.



Fig.15 Rostro barbado.



Fig.16 Gigante desgarrando a una mujer.



Fig.17 Ceres.



Fig.18 Tortuga con la Victoria alada.



Fig.19 Ballena.



Fig.20 Fuente de Pegaso.



Fig.21 Casa Inclinata.



Fig.22 Ariadna.



Fig.23 Sirena híbrida.



Fig.24 Elefante atacando a un soldado.



Fig.25 Boca del infierno.



Fig.26 Boca del infierno con la inscripción de la entrada.



Fig.27 Bocca del inferno; interior.



Fig.28 Templo de Giulia Farnese.



Fig.29 Templo de Giulia Farnese.



Fig.30 Le erme.



Fig.31 Proteo.



Fig.32 El Mausoleo.



Fig.33 El ninfeo.



Fig.34 El teatro.



Fig.35 Armida, la mujer desnuda atormentada.



Fig.36 El dragón.



Fig.37 El dragón.



Fig.38 El vaso gigante.



Fig.39 Proserpina.



Fig.40 Cerbero.



Fig.41 Osos sosteniendo el símbolo armero de los Orsini.



Fig.42 Osos sosteniendo el símbolo armero de los Orsini.