

ESCENARIOS DE PODER

ALEGORIA
DE
NEPTUNO
EN LA
ARCADIA

Eduardo Blázquez
Mateos
URJC

EL PALACIO DEL VISO

Esther Merino
Peral
UCM

Colección Mnemosine Atlas Escenográfico



Libros



2025



ÍNDICE.

Preámbulo.

Escenarios de poder en la España del largo siglo XVI

Escenarios de recreo, de placer y de poder.

4

Letras y Armas en el Palacio de La Fama

18

I. Nártex.

La mansión alegórica

19

II. Un ameno palacio fortificado.

21

III. El Viso como nueva Nimes

En el *locus amoenus*.

32

IV. Mosquera de Figueroa

Panegirista de excepción.

34

V. El marqués de Santa Cruz en el carro triunfal de Neptuno.

38

VI. La escalera de Hércules en las Hespérides

La morada de Escipión

44

VII. El viaje de Ulises

50

VIII. La morada de Escipión entre los Cuatro Elementos.

51

IX. El teatro eterno de los antepasados.

Galería de retratos de los Bazán.

55

X. El templo de Proserpina

60

XI. La escena del vuelo melancólico

63

XII. Los grutescos en metamorfosis

64

XIII. El Oratorio

Elogio al héroe del mar

65

XIV. La tramoya ilusionista en el templo del sol

67

XV. La poética de las ruinas

68

XVI. La naturaleza y el marjal de Filóstrato.

72

XVII. Paisajes de la memoria

73

XVIII. La visión científica militar de las historias navales

74

Epílogo: el Jardín Militar

78

Bibliografía

80

Preámbulo.

Escenarios de poder en la España del largo siglo XVI

Escenarios de recreo, de placer y de poder.

Antes que saliese nadie al tablado, se mudó toda la scena en la más extraña de las perspectivas, por la variedad de que constaba. Era de una parte, el un costado della, una fábrica hermosa con sus ventanages y portadas, en tal disposición que daban a entender ser casa de campo noble y, para que más el sitio lo calificase, eran de la otra, en el otro costado, amenos jardines los que la hermoseaban.

Fortunas de Andrómeda y Perseo, Calderón de la Barca, 1653.

Antes de que Giorgio Vasari codificara el protocolo de la lúdica áulica para Cosme I de Medici, en el ámbito hispano, tanto en suelo peninsular como italiano se crearon escenarios artísticos, concebidos para la exaltación del poder. A finales de siglo, cuando Bernardo Buontalenti pasó por la corte de Felipe III¹, de camino a Portugal, acompañando al Gran Duque de Toscana, ya existía lo que se ha denominado una “**mentalidad escenográfica**”, si bien no tan asentada como llegaría a estar en la centuria siguiente, en la Teatralidad del Barroco.²

Buena parte de los personajes más adelantados en las nuevas corrientes renacentistas de la promoción artística, habían tenido contactos estrechos, cuando no directamente conocido a los protagonistas de la cultura de la recuperación clásica.

Por otro lado, en este caso, no se trata de ahondar en las distintas formas de recepción de la celebración cortesana en España, magistralmente analizadas en los trabajos de Inmaculada Ruiz Moya y Víctor Mínguez, o de Teresa Ferrer Valls, sino de hacer una reflexión sobre la temprana repercusión que tuvo la concepción escenográfica en el diseño y composición arquitectónica y sus decoraciones, además del enfoque lúdico en la traslación de modos y maneras al mundo nobiliario hispano. Antes de que se llegara a idear una arquitectura teatral expresamente, ni siquiera en Italia, hubo destellos de la nueva cultura renacentista y escenográfica, entendida además como espectacular, en algunas de las obras relacionadas con personajes relevantes de la aristocracia española. Pioneras tanto en su renovado trazado palatino, en su ubicación con un entorno paradisiaco, como en la creación de un programa decorativo que remitía a fuentes clásicas, villas romanas y exaltación triunfal de sus comitentes.

Antes de que llegaran compañías profesionales de la Comedia del Arte o de que se contrataran los servicios de los escenógrafos, sobre todo florentinos, a la corte de los

¹ Al parecer el precoz genio de las máquinas fantásticas como “Delle Girondole” con la que asombró a los florentinos acompañó a Ferdinando de Medici en su viaje a España en 1562 y ofreció algunas de sus creaciones a manera de presente al joven rey.

² Esther Merino y Eduardo Blázquez Mateos, *Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014.

Austrias, hubo otras formas de “permeabilización”. Tentativas convertidas con el paso del tiempo en las “certezas” chastelianas de lo que terminaría siendo la más amplia concepción de la “teatralidad del Barroco” posterior. Como la participación en los Torneos³, progresiva transformación del ecosistema feudal de los enfrentamientos militares en celebración festiva y de original montaje mediante obra efímera, a través de la cual, incluso, se podía trascender una estructura social de otro modo imposible por la rigidez monolítica del sistema estamental, como tan estupendamente ha relatado Carlos Plaza⁴ en su estudio precisamente a la inversa, de las influencias de las celebraciones que llevaron consigo los españoles que acompañaron a Eleonora de Toledo, cuando se trasladó a Florencia, para casarse con Cosme I, pasando por el virreinato de Nápoles, por donde, previamente habían circulado otros eminentes soldados, que pudieron completar su educación visual y cultural a través de los viajes de campañas militares al servicio de los monarcas españoles, desde Gonzalo Fernández de Córdoba al Duque de Alba, el Marqués de Santa Cruz hasta Garcilaso de la Vega, entre otros muchos. Y, quienes, al regresar de sus campañas victoriosas, intentaron recrear en sus residencias o en su forma de entender el ocio reproduciendo dichos modelos de vida.

Desde el momento en que Brunelleschi convirtió el Duomo, la *domus* de todos los florentinos junto al Baptisterio tardorromano, en monumental escenografía viva para su demostración de las posibilidades de la perspectiva científica, es evidente que ya nada volvería a ser igual en la forma de mirar. Lo que Alberti denominó de forma tan esclarecida como “ventana” proporcionaba una “ventana espejo” ilusoria pero verosímil en su ficticio engaño de prolongación del espacio real. Así, la *ventana albertiana* proporcionaba una herramienta de enormes posibilidades para la recreación “virtual” de aquellos espacios o episodios que quisieran escenificarse, de igual manera que las escenas teatrales lograban introducir al espectador en una ficción, a través de cuyas decoraciones, podían transportarles a otras geografías y a otros momentos del pasado. Por ese mismo parangón, el propio espacio urbano (lo que Fagiolo denominó como la *città effimera e l’universo artificiale del giardino*⁵) como también la arquitectura pretérita, se convirtieron en elementos escenográficos, unos de carácter permanente, que podían coexistir perfectamente con otras decoraciones transitorias, a través de todos los cuales fue modificándose el panorama de las ciudades medievales junto a los distintos cauces plásticos.

Los ecos de esas primeras luces renacentistas se difundieron por las distintas latitudes europeas con diferentes velocidades y maneras, teniendo en cuenta las idiosincrasias latentes y vigentes en cada uno de los territorios en los que se estaban conformando los Estados Modernos. Es evidente que algunos personajes prominentes de la nueva sociedad estamental que tuvieron oportunidad de acceder a esas nuevas posibilidades no sólo de

³ Esther Merino, *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, UAH Monografías de Arquitectura, 2005.

⁴ Carlos Plaza, *Españoles en la corte de los Medici: arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Centro de estudios Europa Hispánica, Madrid 2016.

⁵ Marcello Fagiolo, *La città effimera e l’universo artificiale del Giardino: la Firenze dei Medici e l’Italia dell’ 500*, Officina Ed., Florencia 1980.

las artes plásticas, sino de esa mentalidad preeminentemente escenográfica, optaron por usar esa herramienta para organizar no sólo los entretenimientos lúdicos al margen de una guerra casi omnipresente en la época, sino sus propias residencias privadas, a la manera en que se articularon santuarios helenísticos como el de Tivoli, villas suburbanas como las de Plinio o las del centro urbano de la *caput mundi*, como fue la de Pompeyo en Roma e incluso capitales alternativas como la Villa Adriana.



Fig. 1. Reconstrucción de la Villa *Laurentina* de Plinio. Situada en Laurentium, junto al mar, lo bastante cerca de Roma como para retirarse a ella después de un día laborable. Estaba junto al *Vicus Augustanus*, a menos de 30 km al suroeste de la capital.

***Villeggiatura*: temporada que se pasa en una casa de campo.**

Al plantear la tipología de la **Villa**, en su *De re aedificatoria*, Alberti reintroducía en el discurso arquitectónico el debate sobre un género con raigambre en la Antigüedad, romana sobre todo, como otras tantas cuestiones del Renacimiento, incluyendo en la acepción la misma concepción arquitectónica del jardín. La villa era una de las tipologías de viviendas, ampliación de la *domus* y con carácter suburbano y dentro de las posibilidades funcionales, de *otium* y *negotium*, la renacentista se recupera con este último aspecto, asociada en los albores de la época moderna con el ámbito residencial y casi carácter terapéutico (gozar del aire puro y mayor higiene que en las atestadas urbes medievales), para poder dedicarse a la contemplación espiritual, intelectual y especulativa. La villa rústica es presentada por Alberti en su obra *Della familia* como “el marco idóneo para la convivencia familiar”, basada en un sistema ordenado, el pensamiento racional, economía saneada y edificación lógica, en la que, si era posible, además se pudiera extraer algún tipo de ganancia económica, derivada de la concepción clásica de pequeña explotación familiar de las antiguas granjas, incorporadas a la propiedad en su conjunto. Por tanto, la vida en la villa se

entiende como ideal saludable, físico y mental, el mejor alivio de las fatigas laborales urbanas, emulando el peregrinaje de Petrarca al monte *Ventoux*, donde puede disfrutar del espectáculo de la Naturaleza en contacto directo con la verdad de la vida que se asume inherente en ese ámbito y medio esencial para sentirse en armonía con el cosmos. La villa se erige en el lugar privilegiado en el que se pueden compaginar, incluso, los placeres de un retiro de ocio y disfrute de la naturaleza y lo rústico, con las obligaciones de la vida doméstica a la manera de la urbana, sin desatender las responsabilidades civiles y es ahí donde se inserta la presencia del jardín, elemento intermedio entre la arquitectura y el entorno agreste. Un elemento impostado, artificioso, que también puede incorporarse al espacio urbano, aunque esto parece más complicado en buena parte de estos cascos urbanos con una presencia previa y de trazado asimétrico cuando menos, como perfil característico de las ciudades medievales. Hay que tener en cuenta, además, otras consideraciones en la composición ajardinada, porque según Alberti, el jardín debía reflejar la dignidad del propietario y contar con un espacio de observancia de las funciones de recreo inherentes para la representación social que, tanto casa como jardín, debe representar para sus propietarios y este estatus, como el de los palacios, por tanto sólo habría de reservarse para aquéllos miembros del patriciado y aristocracia social que se lo pudieran permitir, que no para todo el mundo, ni siquiera en la ciudad, porque, materialmente, no había espacio, con lo cual, desde ese resurgir del concepto de vivienda residencia, ya nace con el carácter suburbano obligatoriamente. Las villas, pues, resurgieron como verdaderos palacios con jardines y ubicados en la periferia. Hay alusiones a jardines y villas en numerosas obras literarias, como en las *Cartas* y *Diálogos* de Cicerón, En las *Sátiras* y *Odas* de Horacio, en Propertio, Séneca, en los *Epigramas* de Marcial y en las fabulosas *Églogas* de Virgilio. Sin embargo, de las que se conservan mejores descripciones y noticias son de las distintas villas que poseyó **Plinio el Joven**. Precisamente, a través de sus *Cartas* se conocen la *Toscana* y la *Laurentina*.

La arquitectura “de la palabra” derivada de los textos.

La prolijidad epistolar de Plinio no fue suficiente para hacerse a la idea de lo que fueron sus villas y la concepción del jardín o distintas particularidades de jardines de la Antigüedad, en la época moderna. Para **Alberti**, interesado por la cuestión, como por tantas otras propias del humanista, las noticias eran escasas y dispersas. Como a Petrarca o al mismo Lorenzo o a Poliziano, a Marsilio Ficino le encantaba el campo toscano y los paseos por las colinas. Veía en el espacio de la villa en general, un lugar de descanso y de meditación inestimable, además de benéfico desde el punto de vista terapéutico. Son distintas las recomendaciones en sus escritos sobre esta circunstancia y de su uso por parte de los intelectuales, participando de cierta mentalidad

“bucólica-pastoril” a la manera de la que sería el género de las Églogas, de Virgilio, de Sannazaro o del español Garcilaso. El jardín se convierte en una materialización de la metáfora del cosmos en miniatura, en el que la gruta viene a ser la representación alegórica específica del renacimiento vital. Una mezcla del concepto originario de la caverna prehistórica, donde se cobijó la vida en los albores de la aparición de la civilización; de la gruta de los santuarios primigenios del mundo griego que se asocian, igualmente, al origen de la vida (Apolo en Delfos, Pan en Arcadia, Dionisos en Naxos) asociados al ámbito campestre, agrícola, pastoral, donde se festeja la abundancia de las cosechas que implican la renovación de los ciclos naturales. La tradición de la gruta se vincula con el paso del tiempo con ámbitos sagrados estables, donde ubicar ritos místéricos imprescindibles para la continuación de la vida. Lugares que se veneran asociados a hechos mitológicos relatados por la literatura homérica (la gruta donde se refugió Zeus en el Monte Ida de Creta, los ritos en honor de Deméter en el santuario de Eleusis, Erecteo en la Acrópolis de Atenas), pronto fusionada con el motivo acuático, como la sede de la Fuente Castalia en honor de Apolo también en Delfos. Y a renglón seguido aparece la relación de algunos de estos recintos naturales sacros, como el Monte Parnaso, patria simbólica de los artistas, donde la corte apolínea se amplía a Musas y Ninfas y de ahí a Museos y Ninfeos, lugares emblemáticos identificados con la creación humana de aquéllos que tenían el privilegio de los dones divinos. Ninfeos identificados directamente con las grutas como lugar de recreo y disfrute y así se entendió la promoción de Tiberio para sus reuniones recreativas en la Cueva de *Sperlonga*, donde se rodeó de grupos escultóricos de artistas del mundo helenístico para la escenificación material del exceso que representaba el estilo, como el *Laoconte*, luego redescubierto en el Renacimiento, y el asesinato del gigante Polifemo a manos de Ulises, cuya historia, casualmente Homero ambientaba en una gruta. Como la historia de la ninfa Calipso de la Odisea y el resto de relatos homéricos, los *Ninfeos* encontraron especial acomodo en la cultura romana, enriquecidos con el valor del agua y por eso su directa imbricación o mimada relación con la cercanía de estructuras de canalización hidráulica, de acueductos, que pudieran permitir el regadío de espacios ajardinados públicos y también para uso privativo en lo privado y de ahí la mención –identificando ninfeos y jardín– en las relaciones epigráficas de Plinio y en los textos de Ovidio, de Propertio, de **Vitruvio, quien además establecía como marco tipológico del género dramático satírico**, quizás el más libertario, asociado con la creación natural más estricta, con la fertilidad física en toda su amplitud, donde moraban los sátiros y ninfas de la corte de Dionisos, pero recogiendo la tradición anterior griega de autores que también lo utilizaron como recurso literario y teatral, como Eurípides, Píndaro o Pausanias.

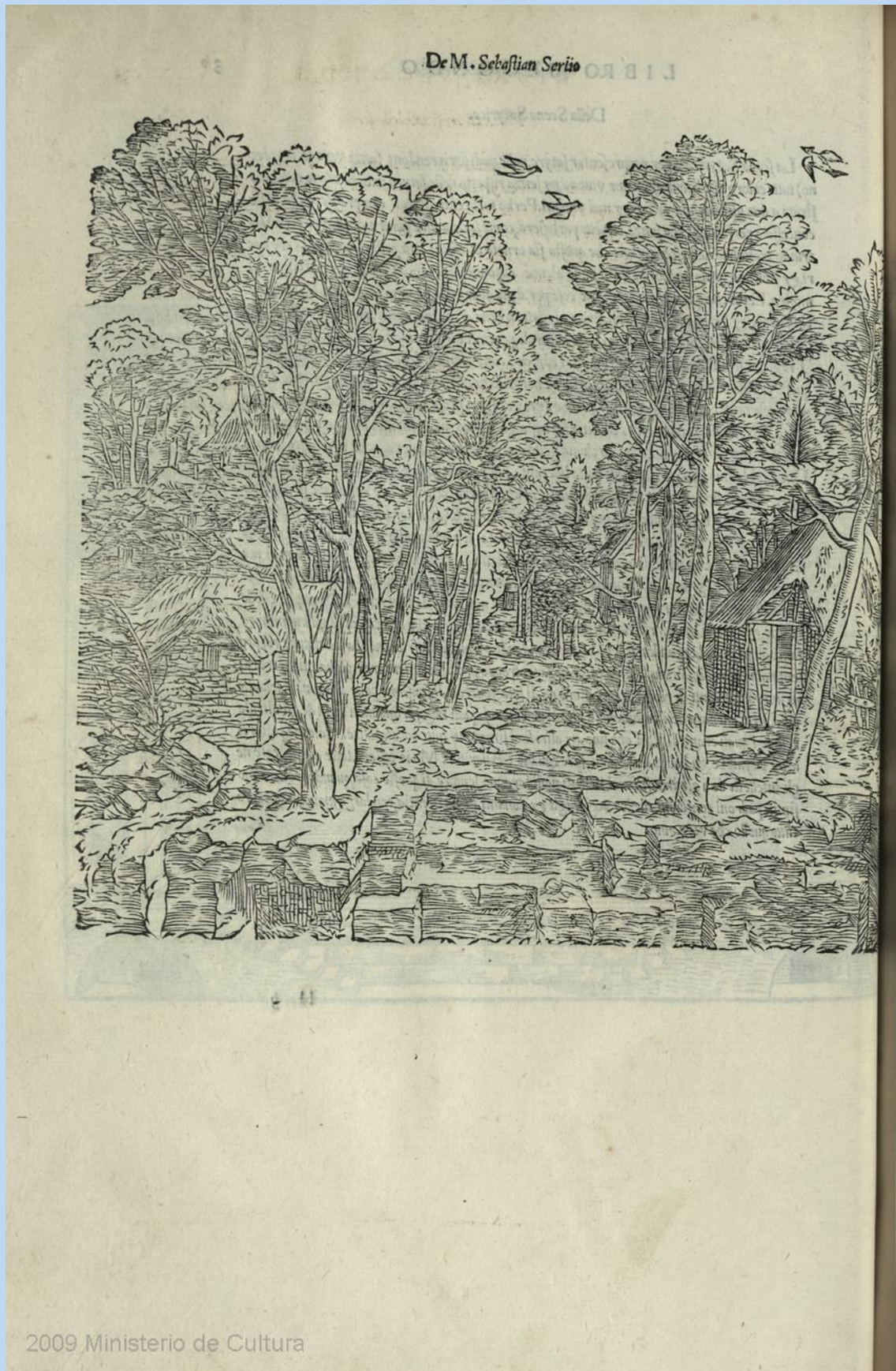


Fig. 2. Sebastiano Serlio. 1551. Propuesta de composición escenográfica para escena temática satírica. Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa de España.

Refugio en tiempos de opresión romana contra los judíos, la pervivencia igualmente de la historia de Jesús se relaciona simbólicamente con el agreste paisaje árido y desértico de las cuevas en torno a Jerusalén y ya en la época moderna, se recupera el motivo de la cueva, vinculada con el Averno del mundo de Hades y la Laguna Estigia, que mencionaba de forma temprana Bocaccio o la Cueva de las Sibilas a las que alude Sannazaro, además de tipología preeminente de la escenografía barroca, sobre todo aquélla que describió Dante en su *Infierno*, que servía de embocadura para mostrar el incendio de la ciudad que situaba al fondo y que él mismo denominaba como *Dite*, a partir de entonces reflejo símbolo de los pecados de la Humanidad. Pero donde se hace más ostensible la “nostalgia” de todas estas prevalencias de la semiótica de la Antigüedad que desemboca en la idea de la gruta en el marco de la estructura metafórica del jardín es en el texto de Francesco Colonna, *el Sueño de Polifilo*, que narra, precisamente, el viaje de la Ninfa Polias, para intentar ubicar dicha peripecia, como, por su parte, hizo Boticelli para ilustrar el tema de la renovación de la *Primavera* y de la Ninfa Flora.

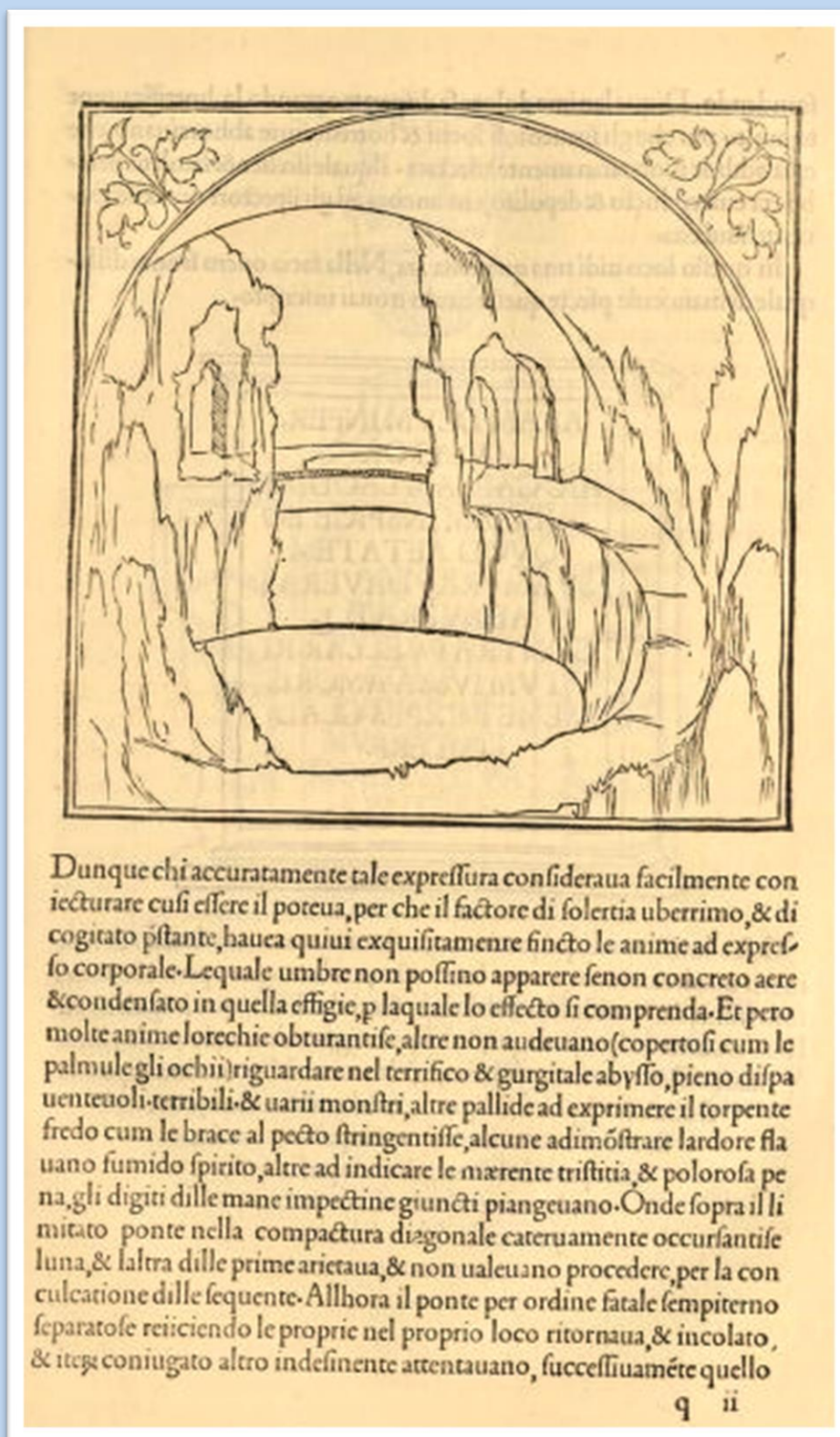


Fig. 3. *El Sueño de Polifilo*, 1499. Francesco Colonna.
Prefiguración de la cueva, lugar infernal, a la manera del Averno de Boccaccio, descrito como
recóndito y subterráneo. El “alma” de las grutas⁶ lo ha denominado el investigador Eduardo
Blázquez Mateos.

⁶ Un tema que ha abordado entre otras en títulos como *Iconografía de lugar en la danza y en el cine*, Ediciones Cumbres, Madrid 2016.

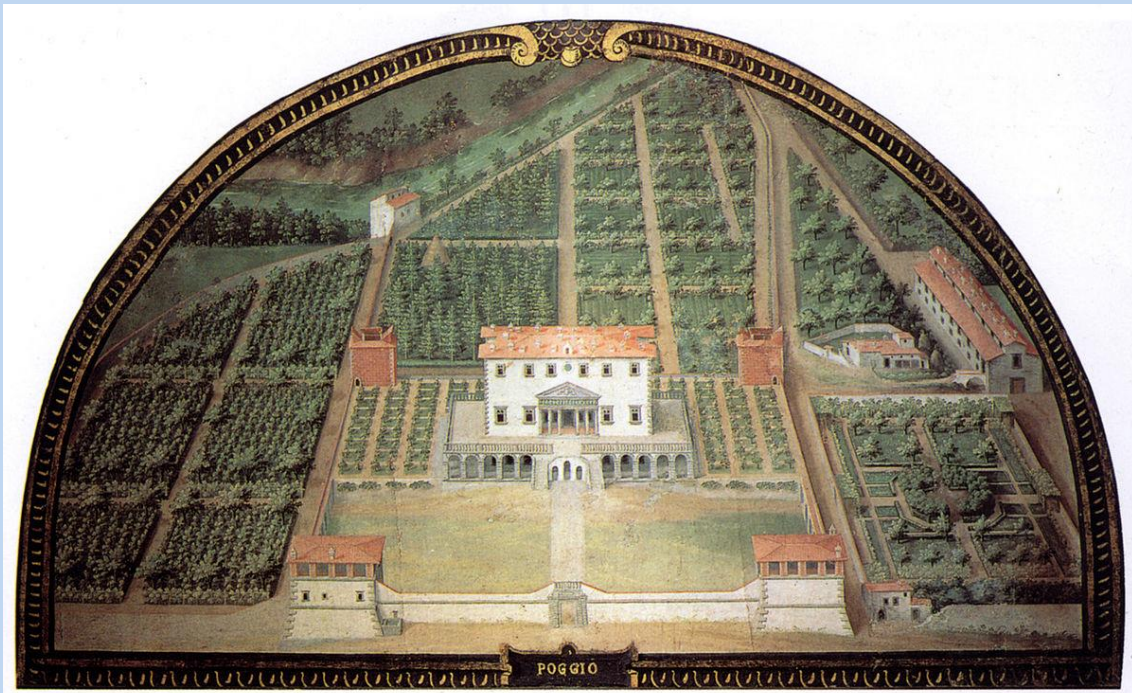


Fig. 4. *Poggio a Caiano*, Florencia, Lunetos de Giusto Utens (fallecido en Carrara en 1609).

Si *Cafaggiolo* era un reducto encastillado, *Careggi* era ya una villa de recreo, situada en una suave ladera junto a las colinas que se orientan hacia Florencia, desde el norte, en “un alegre paisaje con magnífica panorámica, con poca niebla, ningún viento nocivo, donde todo es bueno y el agua pura y saludable”, en palabras de Alberti. En ese entorno era imposible que no se fijaran los miembros de la Academia, aficionados a los paseos de meditación especulativa en el marco de un ambiente relajado, como para el propio Lorenzo de Medici, razón por la que encontraron especial acomodo en *Careggi* –de la que no se conserva imagen de la serie de Utens-, si bien, anteriormente, fue ***Poggio a Caiano***, el punto de inflexión en el que se inició la investigación arquitectónica sobre la tipología de la villa. Si Castello supone la confirmación de la articulación del discurso simbólico canónico del jardín, Poggio a Caiano es la afirmación de la tipología arquitectónica, del formato racional y ordenado de la villa. Cuando hacia 1480, bajo la dirección personal de Lorenzo de Medici, se construya este edificio, se entenderá como verdadera aportación en cuanto a nueva tipología y modelo de referencia de la villa toscana, de la relación de la villa y el parque circundante, la ordenación general, la arquitectura e incluso la decoración interior.



Fig. 5 Reconstrucción del Palacio de Pompeyo. Maqueta. Unicaen.fr

Pompeyo quiso recrear en su microuniverso privado en las Carinas, un atrio porticado claustral a manera de *museum*, donde se pudieran albergar las piezas de sus botines requisados en sus campañas en el Mediterráneo oriental, con la misma idea de composición escenográfica que le permitía aumentar su presencia pública frente a otros rivales que le disputaban el protagonismo político. Además de incluir en el mismo “complejo” anexo una recreación a no tan pequeña escala de un recinto templario coronado por un *teatro* dedicado a su mujer Julia, imprescindible cordón umbilical de legitimación espiritual con la arquitectura de los santuarios griegos, en los que se oraba en el templo mientras en el teatro próximo se escenificaban narraciones de los dioses olímpicos y otros argumentos de la literatura homérica, con carácter pedagógico, doctrinario y moralizante.

Los arcos triunfales que fueron salpicando a lo largo del tiempo el reducido espacio del Foro para cantar las gestas de generales y emperadores victoriosos en su externalización de la romanización, allende las fronteras del *pomerio* o recinto sagrado, igualmente se fueron incorporando progresivamente al catálogo de elementos escenográficos que incluso fueron conocidos como parte indispensable de la *via triumphalis*, con las que se instruyó a los nuevos monarcas que intentaban emular a los emperadores del pasado, “paseándoles” incluso por debajo para revestirles del mismo legado legitimador, como fue el caso de Carlos V, después de una campaña más bien nefasta en Argel, enmascarada por otra campaña mucho más prometedora como fue la propagandística que fue capaz, y no sólo en ese caso, de tornar los fracasos flagrantes en victorias inapelables. Todo a raíz de un uso provechoso de las artes escénicas.



Fig. 6. Peinador de la Reina (Isabel de Portugal⁷), Alhambra de Granada, siglo XVI.

A través de las crónicas, de las embajadas diplomáticas y de la correspondencia de quienes tuvieron la fortuna de su asistencia presencial, se fueron transmitiendo otros elementos del vocabulario del espectáculo cortesano, que se estaban erigiendo en útiles herramientas de legitimación dinásticas. Ese fue el caso de alguno de los componentes decorativos de los festejos ideados por Leonardo para respaldar las aspiraciones de Ludovico el Moro, ilegítimo heredero de la estirpe gobernante de Milán, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XV, como fue la recreación del *Paradiso*⁸ de una floresta vegetal fingida en el interior de una de las estancias del *castello sforzesco*, de la cual apenas han quedado vestigios testimoniales de lo que fuera la parafernalia decorativa efímera en la hoy en día conocida como *Sala delle Asse*. Efigies y retratos sustituyendo blasones que agilizaban la comprensión visual de los árboles dinásticos. Tan efectivos como a partir de entonces recurrentes en las decoraciones festivas de *Nozze* o esponsales de los gobernantes.

⁷ Ver Esther Merino y Eduardo Blázquez Mateos, *Isabel de Portugal: la reina invisible*. Sociedad Aleroañil/Ministerio de Cultura de España 2000. Y, Eduardo Blázquez Mateos, “El Peinador de la reina en La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas”, Cuadernos de la Universidad de Granada, nº 25, 1994, pp. 11-24.

⁸ Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza Editorial, Madrid 1988.

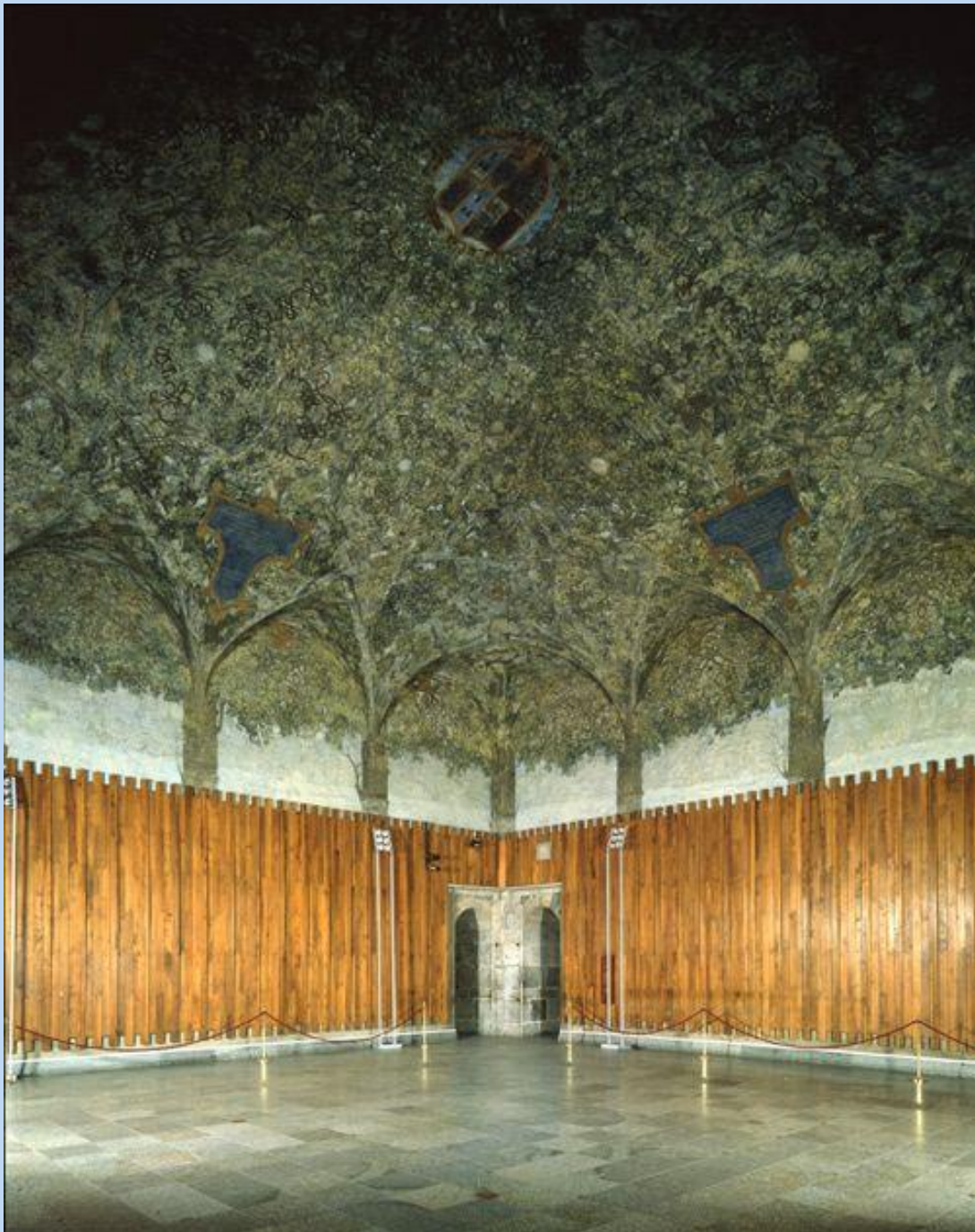


Fig. 7. *Sala delle Asse*, Castello Sforzesco, Milán. Con restos de decoración de lo que sería el montaje del árbol genealógico para la Fiesta del *Paradiso*, creado por Leonardo da Vinci.

Jardines híbridos, mezclas perfectamente integradas de lo que fueron recintos de ocio y placer romano, elementos terapéuticos de aromaterapias usados tanto en recintos ajardinados islámicos como de tradición cristiana, fusionados en disposiciones claustrales representativas a su vez del microuniverso terrenal reflejo del ultramundano que simbolizaba el cruce de ejes cardinales en cuyo centro se ubicaba una fuente alusiva al origen de la vida, como uno de los elementos primordiales sobre los que se pronunciaron autores del pensamiento filosófico de la Antigüedad, como Tales de Mileto, remodelado dicho epicentro simbólico como gruta ancestral o caverna primigenia, sempiterno motivo

iconográfico de las villas prerrenacentistas como las mediceas, luego estipulado todo ello en uno de los modelos identitarios de buena parte de la escenografía de la época moderna, gracias a la codificación del ya mencionado Bernardo Buontalenti, en su creación de las decoraciones para el género de los *Intermezzi* teatrales. Entornos paradisiacos, recreaciones de la Arcadia o sociedad de valores éticos utópicos, que se llevaron a la escena con propósito moralizante de la concurrencia, sustrato básico del lenguaje de la sumisión llevada a su apogeo apoteósico en el Barroco.

Pues bien, cuando algunos de estos veteranos de las campañas de los Trastámaras y los Habsburgo retornaron a sus posesiones patrimoniales en la Península Ibérica, hicieron remodelaciones parciales cuando no encargaron directamente *ex novo* construcciones con las que quisieron emular su particular Renacimiento a instancias de lo que pudieron ver o conocer, manifestación de lo que fue un Humanismo con perfil eminentemente militar. Así se concibieron edificios como los del Viso manchego del Marqués de Santa Cruz o la Abadía cacereña del Duque de Alba, entendidos como pantallas sobre las que proyectar el lenguaje del poder y la gloria.



Fig. 8. Jardín de la Abadía del Duque de Alba. Cáceres. Siglo XVI.

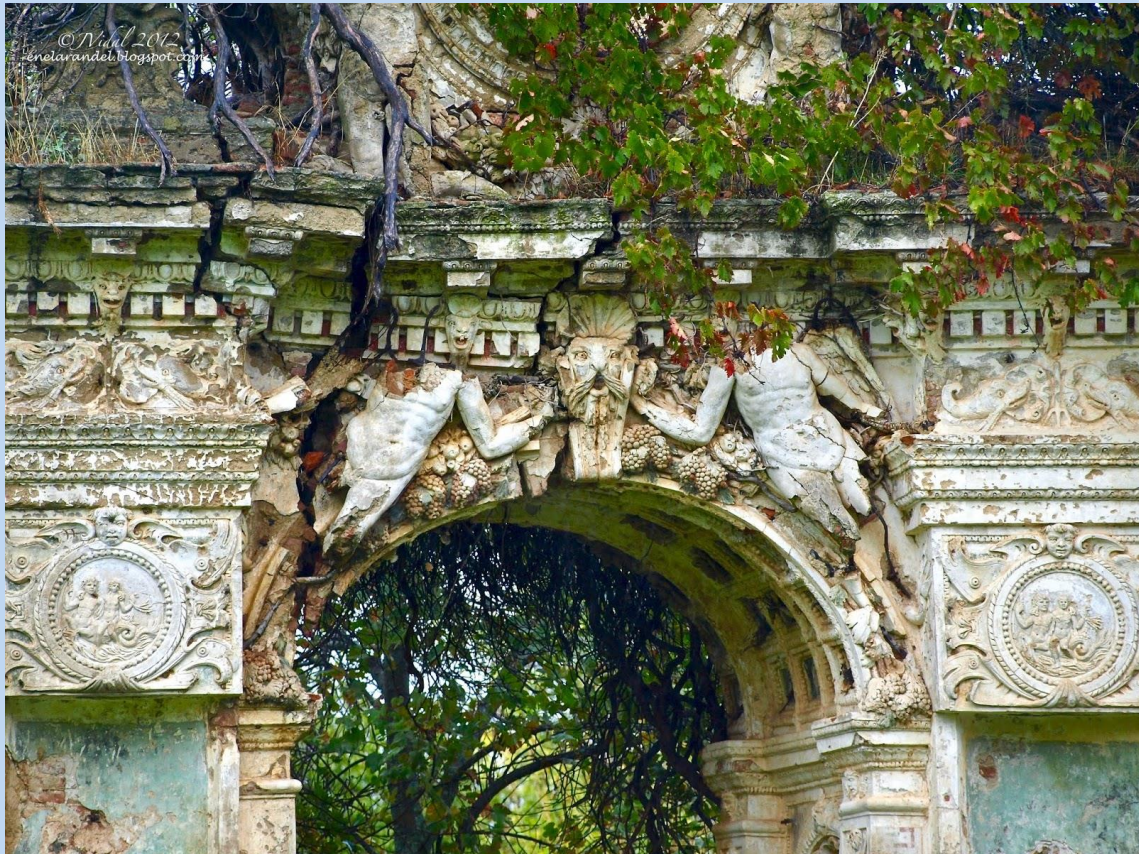


Fig. 9. Jardín de la Abadía del Duque de Alba. Cáceres. Siglo XVI.

Instrumentum regni o escenografías representativas de la iconografía triunfal.

Palacio, jardín, arte y teatro.

Letras y Armas en el Palacio de La Fama



Vista área del Palacio del Viso.

La alegoría de Neptuno se refiere a la mansión del I Marqués de Santa Cruz, su morada-jardín en el Viso del Marqués (Ciudad Real), un himno a la Antigüedad desde los ideales de belleza del Renacimiento.

Entre las manifestaciones artísticas más sorprendentes del edificio palacio-fortaleza, se encuentran los ciclos pictóricos diversificados en los mensajes del Humanismo pagano triunfal. El texto ofrece un análisis sobre el género del paisaje, desde la poesía a la crónica, con referencias a las tipologías estudiadas por el humanista Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610). Una perspectiva científica que profundiza en la dimensión del Humanismo militar renacentista como alabanza a la Naturaleza, alegoría del paisaje en el arcádico caserón de los Bazán, palacio fortificado, nacido como homenaje al valor del Héroe por Mar.

La historia, la crónica y la poesía se alían con la pintura espacial ilusionista para definir un teatro imaginado, en las escenografías pintadas que rematan paredes, estancias y jardines, coronado por una mitología omnipresente.

Una obra erigida a manera de Memoria para la posteridad y panegírico de los hechos militares y creativos del I Marqués de Santa Cruz.

I. Nártex.

La mansión alegórica

El palacio de Viso del Marqués es un Templo alegórico con un ameno jardín, una fórmula creativa, necesariamente explicada en la literatura del Trasmundo. No será el único ejemplo, ni el primero ni el último, dado que se pueden encontrar en otras épocas y cauces plásticos, con objeto de construir mitos y arquetipos reconocibles, como la mansión de *Xánadu* de Orson Welles.

El Humanismo Hispano tiene en el palacio del Viso un reflejo de los ideales del Renacimiento. Las autorías de la mansión están selladas por artistas y decoradores italianos. Más allá de lo mensurable de estas aportaciones, resuenan en el enclave histórico los ecos de las relaciones amistosas del Marqués de Santa Cruz con Mosquera de Figueroa y Miguel de Cervantes, confluencias hermanadas que escenifican una corte ilustrada que toma como protagonista a la literatura.



El Viso sive Xanadú de Ciudadano Kane.

Ovidio habla del palacio del Sol y de la Fama en las *Metamorfosis*, situando la mansión de la Fama en una cima, un lugar común en la literatura de visiones dentro de la iconografía paisajística. Desde lo alto, Escipión y Ganimedes se acercan al recinto fortificado de la morada alegórica que descubre en el poema clásico un plano laberíntico, la dicotomía explícita entre cielo y tierra, ubicado sobre la roca de hielo y representado en la maquinaria giratoria de la tradición militar.

La suma del jardín y del castillo tardo medieval se recrean en la literatura hispana y tienen una tradición literaria más amplia. Las casas alegóricas de la Fama contienen ciclos literarios con historias mitológicas que citan a los arcanos caballeros de la Mesa Redonda. Así se puede entender la Mansión de la Fama del libro *El Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena. El paisaje y la mansión astrológica confluyen en una imagen de muros de cristal y fuente asociada, en este caso para recrear un Parnaso habitado por los personajes del marqués de Santa Cruz, Mosquera de Figueroa y Cervantes.

La evocación del triunfo de la Fama es igualmente un motivo con referencia en los textos de Juan del Encina (1486-1529), quien invocaba la alegoría de Virgilio y la mansión de Ovidio para crear una morada conceptual recreada por personajes abstractos. El ideal del Humanismo Militar, eje del Palacio del Viso del Marqués, exalta el poder de la Fama desde la analogía con personajes de la Antigüedad, la mitología y la historia de los emperadores, que constituyen pilares del gran Panegírico que representa la mansión manchega.

La Casa de la Fama se sitúa metafóricamente en los Campos Elíseos, bosque al que irán las almas de los héroes, como la harían por mar las almas de los Bazán. En el Renacimiento, los jardines constituían una suerte de marco utópico. Celebrados vergeles para enmarcar los programas existentes dentro del palacio, a modo de ciclos pictóricos, que se complementan con la galería de hombres ilustres a manera de árboles dinásticos. Imágenes de griegos, etruscos y romanos se solían representar en los paramentos de estas residencias palatinas como homenaje de un pasado compartido con reyes de memoria gloriosa como Isabel la Católica.

Diego Guillén de Ávila, enarbolaba unos ideales que parten de la unión de la pluma-pincel en el *Panegírico a la Reina doña Isabel* de 1509, coincidentes con el pensamiento de Jerónimo Gómez de Huerta (1573-1643), médico,

escritor y poeta admirable, traductor de Plinio, quien en 1588 compuso un texto de caballería en el que evocaba la misma Casa de la Fama que se pretendía recrear en el páramo manchego. En el texto *Florando de Castilla, lauro de caballeros*, compuesto en octava rima, Huerta describe las pinturas de la morada alegórica, señalando aquellas de corte histórico y geográfico, alternadas por referencias a la naturaleza, al jardín y a las grutas que estos lugares albergan, al tiempo que se pasa revista al resto de posibles *exempla* o referentes morales y épicos del panteón grecorromano, igual que otros personajes relevantes de la historia nacional hispana coetánea.

Otras referencias bucólicas y alegóricas semejantes se hallan en el templo de Catalina de Aragón en la *Diana* de Jorge de Montemayor (1520-1661), donde se describen las fábulas de Plutón en el reino de Hades, preámbulo de las hazañas de la llegada de la epopeya española. En *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) se alude a la batalla de San Quintín y las heroicidades de Juan de Austria para llegar a su propia morada de la Fama, descrita entre jaspes y amatistas, entre jardines y puertas con historias entalladas. En su interior, el poeta describe un *mapamundi* de fines del siglo XVI, exhibiendo la gran batalla de Lepanto en la Cámara del palacio. Esta imagen a su vez del castillo-palacio de la Fama de Álvaro de Bazán, se refuerza gracias al discurso de Cristóbal de Villalón en el libro de mediados del siglo XV, *El Crotalón*, documento indispensable de la prosa renacentista española, donde se redibuja el paraíso terrenal en consonancia con el alegórico palacio de la Fama, unidos con una arquitectura utópica del Filarete magistralmente refrendada en las descripciones de los espacios simbólicos de Francesco Colonna en *El Sueño de Polifilo* (1467).

II. Un ameno palacio fortificado.

La Casa de Placer y por ende, de virtud como denominada Filarete, del Viso contiene todos los privilegios de las villas italianas. Su aspecto rústico va unido al contexto de la arquitectura popular, enmarcándola en el llamado estilo agreste, en la senda del lema horaciano *ut pictura poesis*. Por su parte, los jardines que acompañan al palacio refuerzan sentido humanístico del paisaje, poniendo en parangón el insólito lugar como *Buen Retiro* de Álvaro de Bazán el Joven.



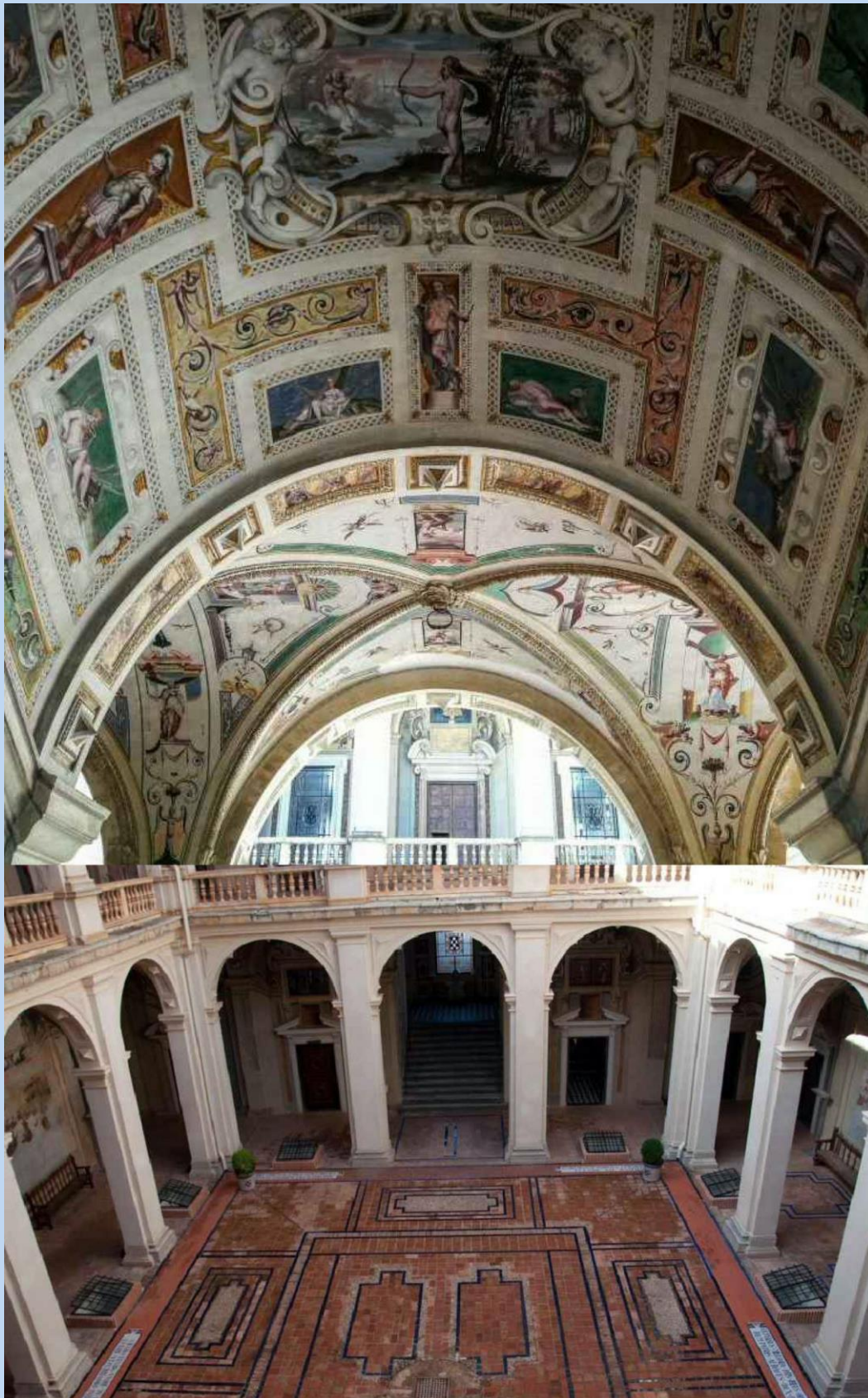
Vista del Jardín.

El conjunto palaciego del Viso recuerda imágenes del *Liber Ruralium Commodorum* de Pietro de Crescenzi, donde los grabados reflejan una villa fortificada, mostrando el recinto del jardín con su anexo agrícola, combinándose al mismo tiempo con otras funciones del *negotium* a la manera de las residencias suburbanas de los patricios romanos de antaño.

El arcádico caserón de los Bazán, como lugar estratégico de tránsito hacia el sur, se fue ampliando con exóticas piezas cartográficas de los viajes-combates del marqués, siguiendo el patrón de las casas de campo florentinas y genovesas que permitía desdoblar el lado práctico de la agricultura con el deleite del entorno literario paradisíaco. La vida pagana y ascética se entrecruzan en el edificio para integrar el arte culto del interior con las fachadas externas de marcada simplicidad material, el resultado de la perfecta asimilación de la *maniera* a la hispana.

Desde el primer momento se planteó como una obra mayor, inmersa en el discurso renovador de 1562. La simetría de sus formas imprime al edificio carácter de fortaleza en planta, en la que se impone la impronta del humanismo militar. Es precisamente en la equilibrada armonía vitruviana donde hallamos los denominados valores manieristas que nos permiten comprender el palacio-jardín como una evolución clásica y transversal que experimenta cambios a lo largo del siglo XVI.

La arquitectura y el jardín se compusieron siguiendo las pautas de una cualidad orgánica fuera de la normativa, una apuesta por la licencia poética marcada por Mosquera de Figueroa, amigo del marqués de Santa Cruz, mentor de la morada del Almirante cual Neptuno o dios de los mares. Destacando en dicho emplazamiento algunos elementos, concebidos en base a los nuevos preceptos de la simetría y plasticidad clásica de las “cajas” de escaleras con renovada expresividad palatina, iniciada en las investigaciones del *Quattrocento* italiano.



Vista del patio porticado

El patio y sus arcos concatenados en los corredores, en las dos plantas, recuerdan los trabajos de Alonso de Covarrubias en Toledo a la manera del Alcázar; con unas trazas que bien pudieron emanar de Enrique Egas “El Mozo”, completándose con diseños de Giovanni Battista Castello *Il Bergamasco*, para cerrar la escalera con la capilla que corona ese espacio central del edificio.

La primera piedra del palacio manchego pudo ser colocada en 1564, contratándose en Madrid la construcción de techos, armaduras de madera, techumbres exteriores del cuarto alto y de las torres que flanquean la fachada; indicios que señalan que el cuerpo frontal ya estaba trazado. Egas, como maestro de catedrales y Arquitecto Real, realizó importantes edificaciones. En 1548 residía en Almagro, donde trabajó también en la iglesia almagreña Madre de Dios cuyos diseños datan de 1546. Es también autor principal del Convento de la Asunción de Calatrava (Almagro), de 1519, que destaca por un patio emparentado con el espacio de El Viso; con una clara referencia al Claustro del Hospital de Tavera en Toledo.

En el Renacimiento el palacio tuvo cuatro torres. Mosquera de Figueroa manifiesta la dualidad de su construcción, por un lado, la belleza de su alzado, por otra, lo pragmático que podía resultar la en tiempos de guerra haciendo gala de su carácter defensivo como emblema del triunfo del Arte Militar. En planta, se traduce la impronta de una renovada arquitectura en base a la fortificación abaluartada y el uso de la artillería explosiva, en la que el patio y las torres constituyen elementos primordiales del lenguaje humanista, anclado en las formas geométricas y macizas, desde el punto de vista de la utilidad para la defensa, pero también desde el trasfondo simbólico al que hacen referencia.

El origen de esta configuración está más allá del concepto de atalaya o torre-testigo enmarcada en la idea de puestos frontera ante la amenaza árabe. El bloque rústico responde a dos vías del humanismo militar que están en comunión, y cuyos elementos surgen en paralelo. Una, es la vía importada de Italia, la otra, la evolución de castillo a palacio. De las influencias italianas va llegando la galería porticada o *loggia*, cuya estructura remite a las *stoas* del mundo antiguo, uno de los elementos más operativos y versátiles del lenguaje constructivo. Arquitectura porticada que se inserta en fortalezas medievales encastilladas con naturalidad, desde modelos como los de Urbino o el Belvedere Vaticano y que, a su vez, remiten a la castramentación

romana. El resultado de la fusión de rasgos de distinta procedencia, pero perfectamente integrados es este edificio al que se suma igualmente, la necesidad lúdica de los nuevos usos y costumbres cortesanos de la época moderna.

En su origen, el palacio tenía chapiteles, además de una balaustrada en el ático y una cubierta de madera, además de un manchón central vertical cortado, que generó la forma de torre de chapitel. Se dibujan, también, los huecos que preceden a la cornisa, las pilastrillas o las cisternas ventilador pegadas al suelo que pueden ser comparadas con las del Alcázar toledano. En cuanto a la cornisa, falta un remate de la cubierta que con posterioridad será pobremente restaurado, dejando a un lado la esencia de la mecánica auténtica de la cubierta, lo que impide que actualmente no se reflejen en el exterior las estructuras individualizadas del interior.

Las fortificaciones humanistas aportan un lado práctico que se consolida en la evolución de las torres defensivas del palacio Bazán. Es evidente la vinculación de Álvaro de Bazán con Cesare Arbasia (1547-1607), Comisario General de la Fortificaciones del Marquesado de Saluzzo, donde era conocido antes de viajar a España, refrendado por sus conocimientos topográficos y su destreza diseñando fortalezas de nuevo diseño. Carlo Filipo Arbasia, hijo de Cesare Arbasia, con el II Marqués de Santa Cruz. Filipo, heredó en 1607 el título de Comisario de Fortificaciones, coincidiendo con el II Marqués de Santa Cruz, General de la Armada en el Piamonte durante el primer tercio del siglo XVII⁹. La amistad de las familias Bazán y Arbasia, se reforzó notablemente por las buenas relaciones en el Piamonte y por el apoyo de la Corte de Turín, donde Catalina Micaela, hija de Felipe II, apostó igualmente por el talento de Arbasia¹⁰.

En 1585, Mosquera de Figueroa alabó el carácter de aparente sencillez de la morada de los Bazán destacando la *grazia*, simetría y proporción de su fachada exterior. Se refería a hermosas torres “levantadas al cielo” como una vistosa fortaleza. En dicha cualidad también incidía Juan Antonio de Estrada en su obra *Población General de España, sus Tropheos, Blasones y*

⁹ Archivo de Santa Cruz. Legajo 13, número 10.

¹⁰ Eduardo Blázquez Mateos y Sánchez López, J.A., *Cesare Arbassia y La Literatura artística del Renacimiento*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002. Juan Antonio Sánchez López, catedrático de la Universidad de Málaga, ha estudiado con detalle la iconografía y la técnica de Arbassia, su laborioso conocimiento científico de las obras de Arbassia en Málaga, ha permitido confirmar la autoría del gran pintor en el palacio de los Bazán. La genialidad del pintor italiano fue muy valorada por los humanistas del Renacimiento, Pablo de Céspedes es uno de que destacó su genialidad.

Conquistas heroicas de 1747. Probablemente fueran torres-mirador con vanos en cuatro lados y con un tratamiento plástico que estba presente en los edificios civiles y religiosos de la época. Así lo expresó Estrada:

Lugar del Viso. El Viso es del marqués de Santa Cruz, de la Casa Bazán, donde tienen un Sumptuoso Palacio con cuatro Torres, algo derrotado. Pero se dexa ver todavía su grandeza, su Armería, y otras primorosas vistas de Escalera, Salones, y pinturas. Tiene corregidor, y dos Alcaldes ordinarios.



Vista de un tramo de la escalera.

A mediados del siglo XVIII, Pedro Francisco del Campo e Ignacio Izquiano, realizaron y firmaron un inventario en el que se desglosan obras de envergadura en el palacio. En 1748, siete años antes del demoledor terremoto de Lisboa, se constata que las obras de las torres fueron costosas, comprándose ladrillos de piedra de jaspe fragmentados y veintitrés baldosas negras ochavadas e importantes porciones de pizarra.¹¹

¹¹ Archivo de Santa Cruz, Inventario de Trofeos, Bienes y Despojos, Leg.8, número 9, exp. 3.

Tradicionalmente se ha pensado que las torres del palacio de los Bazán desaparecieron tras dicho terremoto de 1755, sin embargo, el quince de octubre de 1838, Pedro M. Laguna señala unas mejoras en la sala de Proserpina y en el salón de los Linajes, así como restauración de las puertas y del balcón del salón de honor, algunos aljibes y las ventanas del cuarto de la Torre. Uno de los exponentes del cambio del diseño constructivo renacentista radicaba precisamente en la apertura de vanos frente a la anterior preeminencia de muros macizos propios de una arquitectura defensiva acorde con el mundo feudal. La crónica de 1575, *Relaciones Topográficas de los Pueblos de España mandadas hacer por Felipe II*, ya mencionaba el palacio de los Bazán como el mejor edificio y el más curioso de España, insistiendo en la originalidad de ambos caracteres, los defensivos con los aperturistas de un nuevo tiempo, de los que se hacía eco Lampérez, admirando sus proporciones y el valor de sus modelos italianizantes, de la misma forma que otros ilustres viajeros reconocieron particularidades singulares de un edificio, que parece aislado en su propio paraje paradisíaco, como los que se relataban el los recorridos de Polifilo.

Entre las manifestaciones artísticas más sorprendentes de la mansión están los ciclos pictóricos, murales-relato que diversifican puntos de vista distintos. Tales pinturas conmemorativas de las victorias del marqués formaron parte de la vida cotidiana del Viso, por obra y gracia de la mano de artistas como Juan Bautista Peroli y sus seguidores, quienes aportaron su talento en esculturas y pinturas¹² que salpican el espacio interior.

¹² Blázquez Mateos, E. *El arte renacentista en la provincia de Ciudad Real*, Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1999.



Vista de los frescos

Representantes a la vez de Armas y Letras, la familia Bazán forma parte de una dinastía de míticos guerreros hispanos, además de promotores de las Artes, que se desarrollaron de forma igualmente brillante en los campos de batalla del escenario bélico europeo en la época moderna, como Garcilaso de la Vega y Cervantes, algunos de los brillantes exponentes de una nueva manera de entender las Artes Liberales a diferencia de la tradicional fragmentación de saberes medievales. Una renovada concepción del héroe militar y además ilustrado, integrados en una no menos renovada concepción de Humanismo Militar.



Salón del Honor

El palacio en su conjunto se convierte en una celebración de integración de las Artes, remedo de afamadas jornadas victoriosas, pero también de entretenimientos de la lúdica áulica que intentaban fraguar la imagen del Almirante como divinidad marina y de ello dan muestra objetos de la colección atesorada en el Palacio, como escenografía del vencedor. Profusión decorativa que incide en ese rasgo, de referencia triunfal, de la que quedan muestras en las noticias del devenir de la intendencia doméstica. Así, en 1573, los gastos de la casa se desgranán en el informe de Fabrizio de León, criado de la esposa del marqués cuentan que se utilizaron tres ducados y medio para la cama principal, otros tanto para un *Agnus dey*. El mismo criado relataba que se había encargado de comprar dorados y ornamentos todos los meses. De la misma forma que dejaba constancia de que se había contratado a un bordador milanés, Juan Bautista, para adornar la casa con telas y alegrar con distintos colores los compartimentos.¹³

En este sentido, los tapices del palacio viajaron en las galeras y cubrieron los muros, destacando los doce tapices del ciclo de Alejandro Magno, identificado con el marqués en la crónica de Mosquera de Figueroa.¹⁴

La corte del palacio también tuvo vínculos con artistas como el petrarquista Juan de Vadillo, que realizó en 1577 algunas de las más solemnes alabanzas en latín a los hombres destacados en las armas y las letras. Igualmente, en Valdepeñas, Fray Miguel Sánchez-Cejudo evocaba una crónica de dioses

¹³ Archivo de Santa Cruz, Libro de Gastos, leg. 16, número 19.

¹⁴ Archivo de Santa Cruz, *Memoria de las cosas que quedan en El Viso*, Leg. 50, número 8.

paganos, Marte-Apolo-Aquiles-Alcides (Hércules), que se unen al elogio a Horacio, Homero y Virgilio, para hacer el parangón con el linaje dinástico del Bazán. El Ariosto Manchego fue Bernardo de Balbuena (1568-1627), nacido en Valdepeñas, alabó con gran colorismo el perfil caballeresco persistente en los guerreros de nuevo cuño, en relación con los mismos personajes de la literatura heroica renacentista, como Orlando, aceptando la teoría de Aristóteles sobre la epopeya:

*“De hermosas rejas con balcones de oro
el infinito ventanaje crece,
a quien, si de la luz llega el tesoro,
con su vivo brillar desaparece:
de vario jaspe y de metal sonoro
el amasado muro resplandece;
de rojo bronce las grabadas puertas,
de corvas puntas, aceradas, yertas.
Las altas torres con relieves varios,
de almenas coronadas y molduras,
del real stucco sutil lazos voltarios,
de alegres contrapuestas ligaduras;
y en columnas de mármoles contrarios,
huecos globos, bellísimas figuras,
que en pompa adornan, puestos por niveles,
el peso de los bruñidos chapiteles”.*¹⁵

¹⁵ Valbuena Prat, A. *Historia de la literatura española*, tomo III, Barcelona, 1981, pág. 350.

La escena coincide con una de las lecturas de las atmósferas reinantes en la mansión. En el contexto del Renacimiento, estaban los humanistas de la escuela lírica Sevilla con Herrera, Mal-Lara, La Torre, Medrano, Arguijo y Mosquera de Figueroa. Fue la escuela de Mal-Lara, ubicada en La Alameda de Hércules, donde los poetas identificaban a Juan de Austria con Júpiter, padre los hombres y dioses. Estos eruditos se deleitaban con los clásicos para exaltar la poética de las ruinas; sentimiento y lírica sublimada en las pinturas de la mansión de los Bazán que también está presente a través de la obra de Mosquera de Figueroa, discípulo de Mal-Lara. Una forma de exaltación de las ruinas, como exordio de un pasado glorioso con carácter romántico.

Al mismo tiempo, existe un autor esencial en relación con El Viso, el escritor Cristóbal de Virúes (1550-1609), militar, dramaturgo y poeta épico, quien escribió en 1601, por encargo de los Bazán: *Elogio en loor de los tres famosos Varones Don Jaime rey de Aragón, Don Fernando Cortés y Don Álvaro de Bazán*. De su novedoso teatro sobresale el título de *La honra de Dido*, que desarrollaba la vida de Dido y su asociación con la fundación de Cartago, una de las potencias náuticas del mundo remoto, que también son asimilables al pasado genealógico del marqués. Un género puente entre la tragedia grecolatina del siglo XVI y la comedia áurea de Lope de Vega, dos puntos cardinales sintetizados en el programa simbólico del palacio Bazán con Neptuno y la alegoría de la Fama.

III. El Viso como nueva Nimes

En el locus amoenus.

Dentro de los programas humanistas, los eruditos plasman la retórica del elogio de un lugar comparado con otro centro mítico. Mosquera retomaba de Mal Lara (Sevilla, Nueva Roma) la analogía urbana del mito de la ciudad ideal -en parte retomando al binomio Vitruvio/Serlio-, eligiendo Nimes, como urbe edificada que intentaba igualar a Roma. La ciudad tiene notoriedad por su Acueducto y puentes romanos, por sus jardines pensiles, los arcos triunfales y su palacio corintio que Mosquera identificaba con la sede del palacio de los Bazán. De esta manera, los artistas de la corte erudita pretendían “ennoblecen el mundo con historias graves”, tanto con pinturas como conversos que componían un panegírico laudatorio modélico:

Muchas de esta historias, y famosas Empresas desta casa ilustrísima, se hallan al vivo retratadas con maravillosa pintura en el sumptuoso palacio del Viso, donde el Marqués tiene su asiento, que assi en fábrica, como en arquitectura, muestran edificios un peregrino ingenio de artífice, que en lo que es obra rústica, o deboçada, o muestra el galano orden corintio, o composito, resplandece entre todos los edificios de su tiempo, que solamente en mirarlos, queda en nuestro ánimo aquella eurythmia, o satisfacción que resulta de la graciosa vista, simetría, y proporción que tanto encarece Vitruvio: hermosas torres al cielo levantadas con vistosa disminución, y fortaleza, no de poca utilidad para tiempo de guerra: y regalados aposentos, variados de grutescos y oro, con jardines y deleitosas fuentes para tiempos de paz, con que hará competencia à los famosos edificios de la antiquísima ciudad de Nimes en Francia.¹⁶

Además de reiterar la presencia emblemática de las torres en el palacio, evoca el templo romano de la *Maison Carrée*, edificio hexástilo pseudoperíptero que destacaba por la utilización del basamento, también imperante en el palacio Bazán, sobre un alto pódium. Mosquera señala el orden corintio como dominante en el palacio manchego. Este orden noble conectaba con las columnas pintadas en las arquitecturas murales del salón del honor y de la capilla-oratorio. En paralelo, Mosquera revelaba, desde su vivencia parnasiana, las sempiternas referencias al *locus amoenus* y la creación en el palacio del lugar de lugares, la Arcadia utópica de memoria ideal donde se creó el modelo de existencia armónica. Los modelos literarios de las granjas, los jardines y los palacios de Estacio, Marcial, Petrarca y Policiano, servían para evocar la presencia de la Naturaleza en la mítica mansión manchega.

El Tiburtino de Vospico, que describe Estacio, la granja de Faustino, que refiere Marcial, y los apartamentos de Vaclusa, que tanto encarece Petrarca, y el Fesulo de Medicis que trae Angelo Policiano; que aunque estas deleitosas estancias son rurales, en lo que toca al arte farbricatoria, y curiosidad, se confieren con esta gallarda casa del Viso: teniendo consideración a lo que los autores dicen destos antiguos y peregrinos edificios y fabricas, de que se ha hecho memoria en sus demostraciones, y descripciones.¹⁷

¹⁶ Mosquera de Figueroa, C., *Comentario en breve Compendio de Disciplina militar*, Madrid, 1596, BN, sección de Manuscritos, R-1774, pág. 180.

¹⁷ Mosquera de Figueroa, C., 1596, pp. 180-181.

Este importante documento desvela los modelos literarios ideales para la realización de las casas palaciegas, sus jardines y ciclos pictóricos. Unos programas iconográficos que evidencian la imagen del palacio del Viso como metafórico Palacio de la Inmortalidad y como casa rural con jardín ornamental y huerto-granja, desdoblamiento que define una renaciente visión del templo de los héroes paganos con los que se identifica al marqués de santa Cruz, imagen de un nuevo Neptuno.

El modelo de la Casa de Campo, la Villa italiana, tiene como elemento principal la plaza-patio para organizar el entramado del edificio, sus dependencias utilitarias. La mansión y el huerto-jardín coinciden con las Quinterías manchegas en Valdepeñas. El bello edificio con deleitosas fuentes tiene un sentido práctico, evidenciado en las huertas medicinales, en los jardines utilitarios y en los gallineros¹⁸; imagen viva del *locus amoenus* y el *hortus conclusus* todo en uno.

IV. Mosquera de Figueroa

Panegirista de excepción.

El conocimiento del palacio y de sus programas iconográficos conduce al conceptismo literario del Siglo de Oro. Nos topamos con el Humanismo pagano, libre de escrúpulos, que busca el goce de una sensualidad que en el Renacimiento permite unir a Ovidio con las Alegorías que esconde la mansión. La fábula y la exégesis mitológica -dentro de los ideales neoplatónicos del Renacimiento-, se fusionaron en la Crónica del palacio de los Bazán a través de sus ciclos y acontecimientos vitales, como así lo confirma el relato memorístico de Mosquera de Figueroa, Auditor General de la Armada y del ejército de Felipe II, quien impulsó el modelo de referencia de la Antigüedad de raigambre mitológica.¹⁹

¹⁸ Archivo de Santa Cruz, Libro de Gastos, Leg. 18, número 19. En 1573, era indispensable mantener los huertos y los gallineros. En la Torre, en una finca del marqués en Daimiel, estaban algunos animales que facilitaban la mejor leche para los moradores del palacio del Viso.

¹⁹ Mosquera de Figueroa, C., Comentario en breve Compendio de Disciplina Militar, en que se escribe la jornada de las islas Azores, Madrid, 1596, Biblioteca Nacional de Madrid, sección de Raros y Manuscritos, R-1774.

En el *Comentario en breve compendio de Disciplina Militar* (1596), un texto con referencias precisas al palacio del Viso describe las pinturas (murales y al óleo), y los tapices, perfilando un complejo programa iconográfico que abarca el retrato, la crónica histórica, la visión bucólico-pastoril y los bodegones. Visiones mitológicas latentes en su prosa y lírica conceptista, itinerarios y saberes del Humanismo Militar, todo ello con el propósito de establecer el vínculo analógico entre héroes militares y literarios de excelencia con la figura del Bazán.

La obra de Mosquera se puede estructurar en tres partes esenciales. Secciones que reafirman la relación entre literatura y pintura, transversal análisis y recreación apoyada en el estudio de la Antigüedad. En la sala de Portugal vemos como la figura del historiador y del pintor de complementan. El Héroe honrado y el humanista elogiador van unidos, ensamblados como en la Antigüedad por medio de la vía recurrente de la alegoría: la categoría de la Fama, la Gloria y la Inmortalidad.

En un apartado esencial del texto de Mosquera, además del retrato de ciudades y de la representación de historias, se esboza el *Retrato de Álvaro de Bazán y su familia*, al que se suman el Elogio a la Memoria del mecenas, que está respaldado por símiles y metáforas que crean analogías continuas, como la del Marqués junto a Neptuno y Marte.

Las comparaciones con los mitos y los héroes de la Antigüedad formulan un fluido diálogo entre pintura y escultura, entre crónica y poesía, un intercambio de debates que acompañan al elogio del apreciado Marqués. Un elogio panegírico que se retrotrae a fórmulas pretéritas de otros autores como Cicerón. Los canales del panegírico y de la descripción de los textos clásicos, reciben influencias señaladas de Cicerón. Una forma de exaltación que se recuperó con éxito nuevamente en los albores del Renacimiento clasicista. Así, Mosquera divide el Elogio en dos partes. La primera, dedicada a la iconografía de la Inmortalidad:

*“Tritón, trompeta de Neptuno viendo,
Marqués, en alta mar tu grande armada,
por una y otra parte el mar corriendo
cantó el triunfo en voz regocijada,
el ancho mar responde con estruendo
a la voz de trompa redoblada,
semejantes armadas visto avemos
más igual Capitán no conocemos”.²⁰*

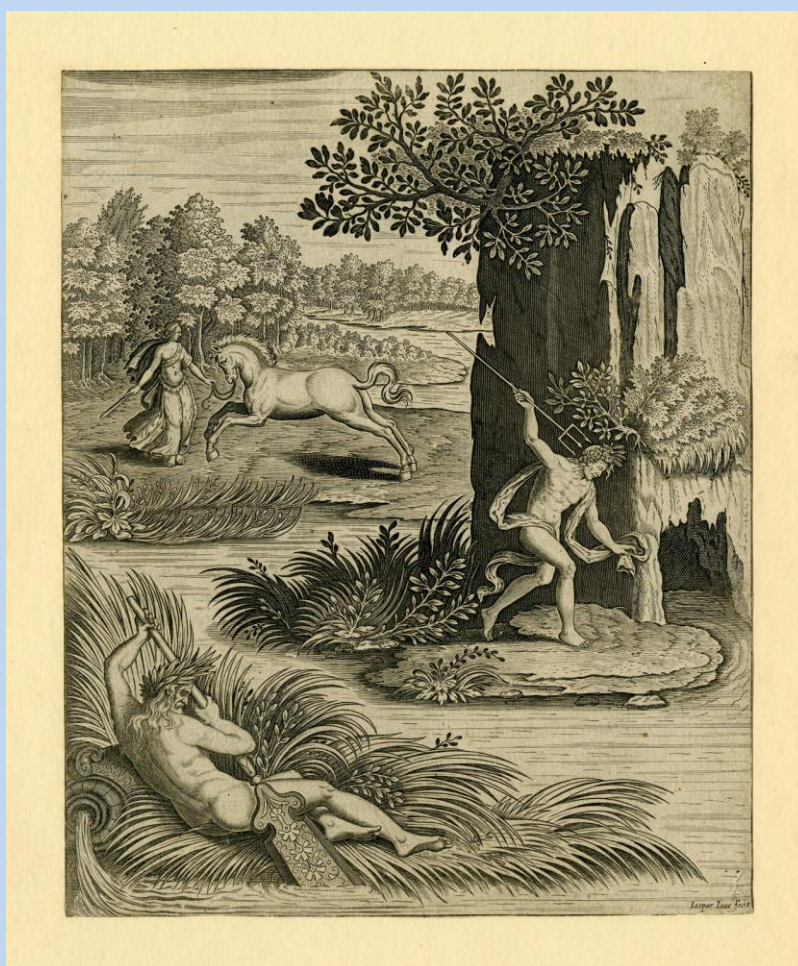
La finalidad del Elogio es la búsqueda y la consideración de la analogía entre la mansión del Viso y el Templo alegórico de la Fama, un ciclo convertido en la búsqueda de la Inmortalidad, finalidad enmarcada en los ideales neoplatónicos. El Elogio considerado busca lo siguiente:

*“Eternizar este nombre y en el Templo de la Fama
Sacrificar inmortales coronas. Justo premio de
aquel que por merced del cielo nació para
sustentar la gloria desta nación, siempre
vencedora, y señalándose en experiencia de mar
(que à ninguno a su tiempo reconocido por
Superior en la naval disciplina) después de aver
mostrado su valor por el mar Mediterráneo y
Adriático, será espanto y terror del Océano”.²¹*

²⁰ Mosquera de Figueroa, 1596, p. 178.

²¹ Mosquera de Figueroa, 1596, p. 179.

Dentro de las categorías humanistas: la Fama, la Gloria y la Inmortalidad, será claves para el erudito que lisonjea. Otro clásico que sirve como modelo de referencia es Horacio, con su *Non omnis moriar* o no muero por completo. Se trata de un precepto rompedor con el mundo medieval, su confianza en el hombre se establece en base a la actividad humanista, tan relevante como el discurso sobre la dignidad del hombre o su capacidad de arbitrio, de Pico della Mirandola. El panegírico de Mosquera, al fin y al cabo, no deja de ser el discurso programático al servicio de su mecenas²², que promueve la gloria y la inmortalidad del protagonista objeto del elogio enaltecedor.



Filóstrato el Viejo. Tesalia. Poseidón habrá de atravesar las montañas con su tridente, abrirá las puertas para el río.

²² Rubio Lapaz, J., “Reflexiones sobre la asimilación de la Memoria del pasado y el concepto de Fama en las artes liberales del Humanismo español”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, número 81, segundo semestre, Madrid, 1995, pp. 545-579.

V. El marqués de Santa Cruz en el carro triunfal de Neptuno.



Díptico. Neptuno Triunfal, zaguán del palacio e imagen de las Rocas Giras de Filóstrato El Viejo.

La epatante pintura del zaguán consigue empequeñecer al espectador. La puesta en escena traduce el mensaje de poder, tiene como misión imponer gráficamente el furor de Neptuno, dios pagano, con el que se identifica la figura del marqués, mediante un lenguaje grandilocuente, de mágica teatralidad manierista. La apoteosis del dios furioso en un Carro Triunfal, en medio de una tempestad a la que domina, permite representar el control al que ambos someten a la Naturaleza.

En el tema central del zaguán del palacio, en donde la figura del dios está representada en un primer plano, destaca un amplio paisaje marino con una costa rocosa que alberga una mítica ciudad, la enumeración de edificios clásicos define el ideal de la urbe perpetuado en las escenografías renacentistas. La imagen de Etiopía está presente en la pintura mural. Los celajes y la iluminación han creado una unidad entre la escena dramática del relato del dios Neptuno y el paisaje nublado, basados mito y fondo en el concepto de Leon Battista Alberti. Las nubes ennegrecidas son espejo del sentimiento de Neptuno, la oscuridad invade toda la composición teatralizada con una intencionalidad efectista integrada en las claves del Arte Manierista. La representación nocturna de la tragedia es excepcional, cumple la norma de decoro con su licencia poética, su réplica. Los planos de la figura y los fondos escalonados, llenos de transiciones, plasman atmósferas dinámicas reguladas por la perspectiva aérea y anamórfica. El elemento más agitado de la pintura es el manto del dios marino, con un tratamiento marcado por los movimientos de la pintura manierista, con formulaciones de pliegues y olas conjugados con una compleja y secreta representación de *la difficultà*.

Mosquera de Figueroa y los pintores-cronistas obviamente volvieron la vista atrás, a una Antigüedad reverenciada, citada en numerosas ocasiones en el palacio. Uno de esos autores de referencia se encuentra en la obra de Filóstrato el Viejo (170-244 d. C.), humanista que llegó a Roma en tiempos de Séptimo Severo, introducido por Antípatro de Sidón en la corte de la enigmática emperatriz Julia Domna, madre de Caracalla. No pudo terminar el texto *Imágenes*, recogiendo el testigo su nieto, dotado con el mismo genio de su abuelo, encargado de ampliarlo. Los sofistas solían hacer gala, por su parte, de un sutil ingenio con artificios complejos, como Luciano, Polemón o Apuleyo, auténticos críticos de arte, interesados en renovar el repertorio artístico con la búsqueda de nuevos temas, que encontraban en Grecia un ámbito reverencial por antonomasia, que estimulan la imaginación de los

artistas gráficos. Este espíritu es el que impregna el valor ilusionista de las pinturas de Villa Adriano en Tívoli, por ejemplo.

Filóstrato fue uno de los autores recuperados para la posteridad en la corte de Isabel D'Este y la de Alfonso V en Nápoles, entre cuyas imágenes más representativas están las que aluden a la historia de Poseidón/Neptuno, que conforman la base del mismo programa decorativo adulatorio en el Viso.²³ En una de las descripciones, centrada en los Codos y el Nilo, Filóstrato recrea la representación alegórica del Nilo para inscribir la vinculación del dios del mar con la fertilidad y la abundancia. En libro II de las *Imágenes* se encuentra la iconografía más próxima a la gran escena del zaguán que tiene por tema LAS ROCAS GIRAS:

“Surgen del piélago las rocas, hierve el mar en
su torno, y un héroe yergue sobre ellas, desafiando
al mar con mirada feroz...

Al llegar a las Giras –unas rocas que surgen del mar
Egeo-pronuncia palabras jactanciosas contra los
mismísimos dioses, por los que el propio Posidón se
dirige hacia las Giras, niño, con aspecto terrible y
tempestuoso y con los cabellos erizados”.²⁴

Hubo un pasado, en el que Poseidón y Ayante lucharon juntos en Ilión. Ayante fue ayudado por el dios marino, pero la imagen que Filóstrato recoge en su texto es la del momento enarbolado contra él. Con el tridente, golpea el escollo de la piedra agarrada por Ayante, naufrago en la guerra de Troya según recoge Homero en el capítulo IV de *La Odisea*. El poder de la tempestad y la fuerza abismal de la Naturaleza a la que van unidos el alma del dios y la agitación de las aguas se representa así:

²³ Filóstrato el Viejo y el Joven, Calístrato, *Imágenes*, introducción y notas de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993. Los grabados del texto tienen como autor al pintor Antoine Caron, artista vinculado a Catalina de Medici.

²⁴ Filóstrato, 1993, pp. 16-18.

“el mar se muestra lanco a causa de las olas, las rocas aparecen desgastadas por el constante oleaje.

En cuanto a Posidón, arrojando su tridente, va a destruir la roca y al propio Ayante. El resto de las

Giras permanecerá mientras el mar exista, y se mantendrá incólume a salvo de la cólera de

Posidón”.²⁵

Así, presidiendo el zaguán del palacio manchego, se puede contemplar al dios sobre su carro triunfal tirado por hipocampos en un momento de agitación, cuyo significado debe interpretarse en los términos de las descripciones de Filóstrato, en el que se representa al dios marino como un dios justo, pero duro con aquellos que se sublevaran. Es decir, una representación alternativa del concepto del buen gobierno, en el Mar. El punto referencial de la imagen es Antonio de Portugal, prior de Crato, llamado el *Determinado*, representado en la iconografía como símil de Ayante, ciclo simbólico que tiene su continuidad en el salón de Portugal, tal como expresa Mosquera de Figueroa:

*“Después de don Antonio de Portugal, Prior de
Ocrato, hijo no legítimo del Infante don Luis,
con tiránico título del rey, dado por algunos de
sus naturales, y so color de defensor, y
protector de los Portugueses, congregó gran
copia de deudos, amigos y llegados,
conspiraron contra la corona Real devida por
derecho divino y humano al Rey don Felipe
segundo.*

²⁵ Filóstrato, 1993, p.118.

*Estas victorias navales merecen inmortal
renombre, porque (como dice Vegecio en su
libro de las cosas de la Guerra) ninguna casa
hay mas cruel, y digna de temerse, que la
batalla de mar, donde los hombres,
sobrepujándose a si mismos en esfuerzo y
osadía, mueren entre el fuego y el agua ”.*²⁶

Acompañan la escena del dios marino las alegorías de la Guerra, la Victoria, la Fama, la Paz y la Navegación, junto a otras como las Alianzas, la Armonía y la Concordia que giran sobre Neptuno y Anfitrite. También están pintados Minerva y Neptuno luchando por la posesión del Ática, saliendo victoriosa la diosa. Otras historias narradas son las del nacimiento de Pegaso y Crisaor, junto a las de Perseo, que incluye la escena de la despedida de su madre Dánae, decapitando a Medusa, que está también representada junto a Neptuno en el Templo de Minerva, sobrevolando Tarteso. Por último, está la escena del mito de la liberación de Andrómeda enarbolando temas inspirados en las *Metamorfosis*, obra no menos estimulante de una parte destacada de las obras de arte del palacio de los Bazán.

Por otra parte, el texto en el que parecen haberse basado las pinturas de los lunetos fue la *Genealogía de los dioses* (1487) de Boccaccio, obra muy utilizada para profundizar en las fábulas clásicas que definen la interpretación alegórica de los personajes del ciclo mitológico. La escena del héroe triunfador, identificado con los valores de Álvaro de Bazán parece entrelazada con las escenas de Perseo. Mientras que la escena de la lucha de Hércules con el Centauro alude inevitablemente desde tiempos remotos de la cultura grecolatina, al asunto de la rebelión de la irracionalidad, del caos sobre el que ha de imponerse el triunfo del orden, personificado por el héroe asimilado con el buen gobernante.

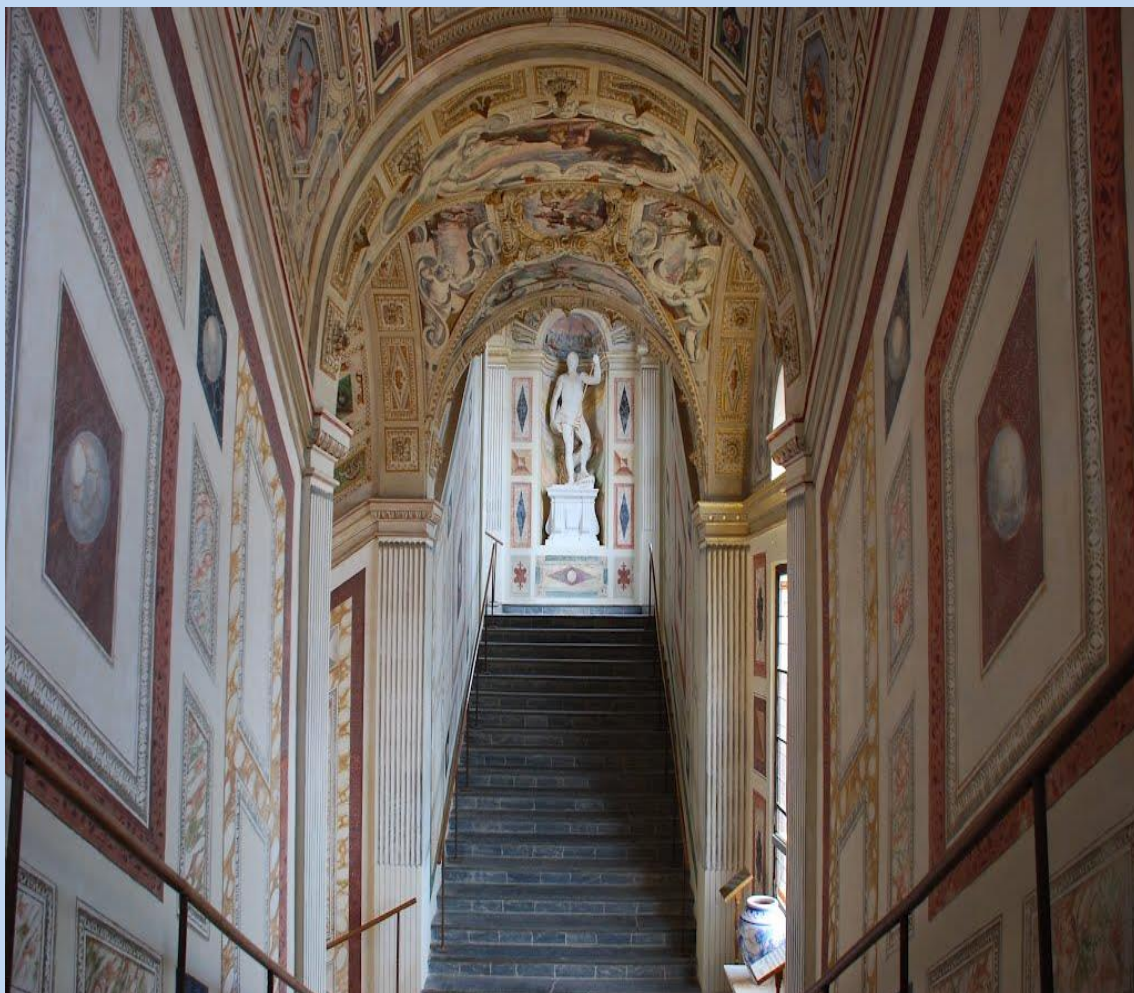
²⁶ Mosquera de Figueroa, 1956, pp. 11-13.



Otra vista de la escalera, en este caso de la entrada inferior

VI. La escalera de Hércules en las Hespérides

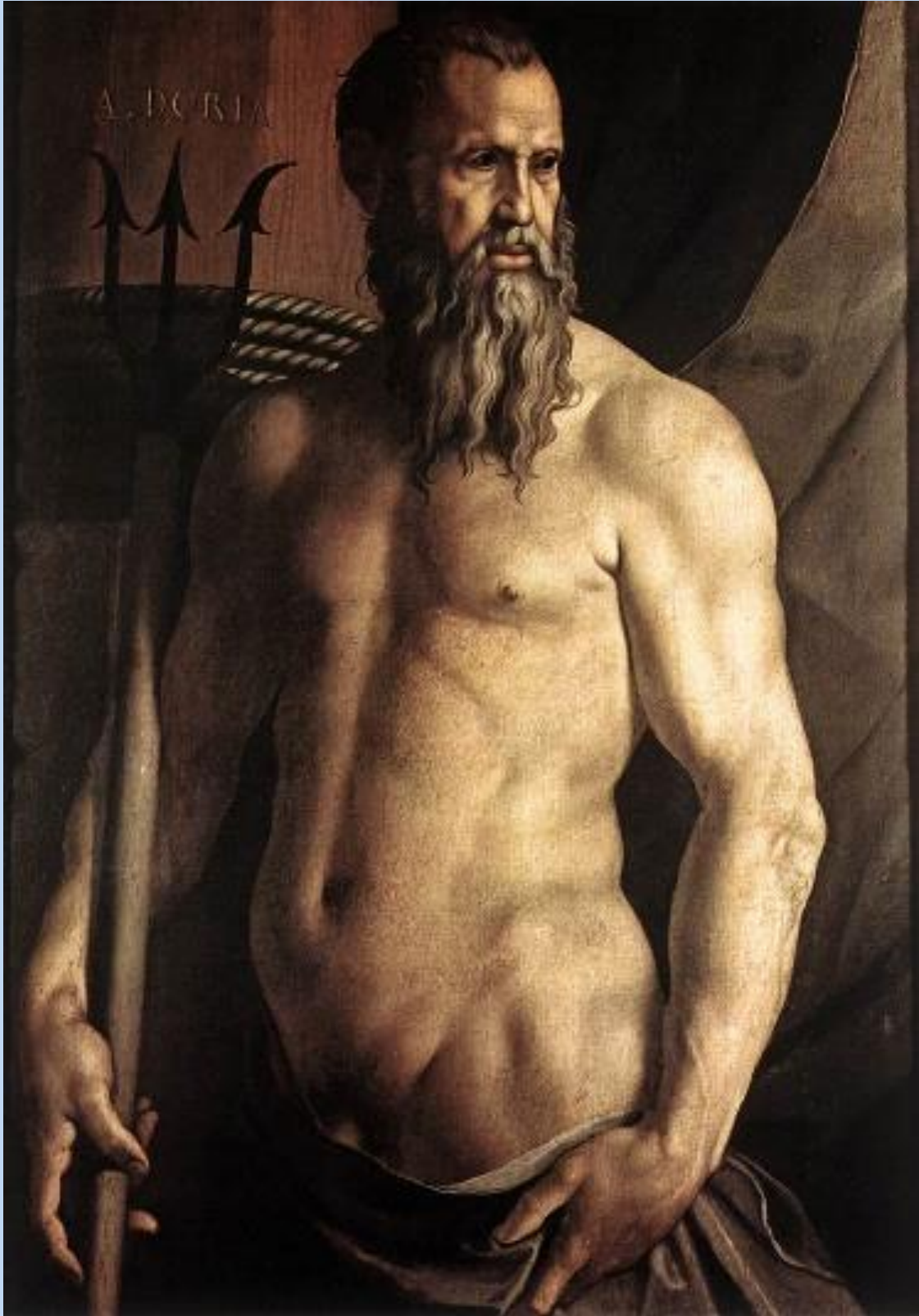
La morada de Escipión



Vista de uno de los tramos de la caja de la escalera.

Acercándose a la escalera, lo decorativo y ornamental se potencia para dar más fuerza a una efectista escalinata trazada por *Il Bergamasco*. Las componen dos grandes lunetos, donde están albergadas dos esculturas, en los dos extremos se bifurca en una sucesión de los peldaños. Una es Álvaro de Bazán, la otra es Andrea Doria bajo la figura de Neptuno.²⁷

²⁷ Archivo de Santa Cruz, Leg. 4, número 19.



Andrea Doria, como Neptuno, legitimando su herencia asimilado a la divinidad marina.

Al tiempo, en las escaleras en ascenso al plano noble, escenifican, entre dinámicos estucos, los siete pecados capitales (Vanidad, Gula, Ira, Avaricia, Lujuria, Envidia y Pereza), a los que se suma la Ignorancia. Participan, junto/frente a los Trabajos de Hércules, las míticas luchas de la Virtud vencedora frente al Vicio.

Alciato, en sus *Emblemas* (1531), interpretó las alegorizadas historias de Hércules en la línea del texto de *Los Doce Trabajos de Hércules* (1483) de Enrique de Villena. Así se ensalzaba la figura del héroe mitológico esforzado por antonomasia con el almirante vencedor de los mares del imperio ultramarino de los Austrias, estableciendo el férreo binomio Hércules-Bazán.



Escenas de Hércules, escalera del palacio.

Las escenas de Hércules-Álvaro de Bazán refuerza el eje axial iconológico del palacio. De igual manera que sucede con la figura de Carlos V, el marqués de santa Cruz será identificado con Hércules, génesis del árbol genealógico de los Bazán. Para alcanzar este efecto, se descubre escenas intercaladas por paisajes de singular belleza que unifican las hazañas épicas y la historia. El Nuevo Hércules, Álvaro de Bazán, viene a vivificar el ideal de virtud perpetuado en la imagen del jardín de la Hespérides, mito esencial en el ciclo del palacio.

El jardín de las Hespérides, vigilado por Hércules, es un referente para el grupo sevillano de Mosquera de Figueroa. Los humanistas del Renacimiento hispano redescubrieron el espacio del jardín literario pintado²⁸. Para gran parte de los cronistas renacentistas, las Hespérides de Hércules personifican un paisaje deleitoso, los árboles tienen frutas de oro, la eterna primavera

²⁸ Alderete, B., *Varias Antigüedades de España, África y otras provincias*, Amberes, 1614, Biblioteca Nacional, sección de Raros y Manuscritos, R-30778.

apenas inalterable. Los peregrinos del jardín son Anteo, el dragón, y Atlante, máximo padre de las Hespérides, todos ellos están ligados a la fábula de las Hespérides, como señala Eurípides. En ocasiones, algunos recodos tienen tumbas-jardín, ruinas evocadoras del pasado. En este sentido, el viaje metafórico en torno a las creaciones para los Bazán, tiene dos puntos estratégicos ubicados en el centro del rampante de la escalera y el salón del honor, ilustrado con parajes bucólicos pastoriles, celebrados con crepúsculos, de gran capacidad emocional, ambos emplazamientos unidos por el eje axial cartesiano de índole simbólica.

“Polvo como el que cubre las famosas palestras, junto a una fuente de aceite; dos atletas uno vendándose las orejas, el otro quitándose del hombro una piel de león; túmulos funerarios, estelas con letras grabadas: esta es Libia, este es Anteo, a quien parió la Tierra la tierra para que hiciese mal a los extranjeros...Frente a él, la pintura colocada de Heracles, que acaba de obtener esas manzanas de oro y de granjearse gloria por su gesta entre las Hespérides...Sin pararse a doblar la rodilla, como quien dice, se desnuda para enfrentarse a Anteo, reflejando aún en la respiración el cansancio del viaje y en los ojos un firme propósito y la premonición del futuro combate. Ha puesto un freno a su cólera, para no trasponer los límites de la prudencia. Anteo, en cambio, se muestra henchido de vanidad”.²⁹

Los luchadores, Hércules y Anteo, son representativos de la retórica de la visión sobre el hombre virtuoso –el marqués de santa Cruz como Hércules– sobre el enemigo. Es preciso destacar la similitud existente entre el grabado de Antoine Caron –artista de la corte de Fontainebleau– quien ilustró en Francia tanto el manuscrito de Filóstrato el Viejo como el Joven. A su vez, se manifiestan en las pinturas del Viso las representaciones de los cuatro elementos dominados por el héroe, el guerrero humanista que unifica a Neptuno con Marte y Hércules: Tierra (Cancerbero), Aire (Anteo), Agua (Hidra) y Fuego (León).

A lo largo de todo el recorrido, se va materializando el mismo camino de perfeccionamiento y superación que habrían protagonizado de forma análoga, el héroe de los relatos mitológicos y el almirante victorioso, frente a las oscuras fuerzas de la naturaleza salvaje representada en este ciclo

²⁹ Filóstrato el Viejo, 1993, pp. 134-135.

pictórico por Anteo. El viajero también tiene la posibilidad de hacer su propia elección como en la famosa historia de *Il pomo d'oro*, entre Minerva y Venus, eligiendo a la diosa guerrera de la sabiduría por su virtud, frente a la belleza insustancial. Este itinerario, interrumpido por el corredor, lleva al salón de las columnas. El salón del honor, espacio de armas y letras, en una escenografía transfigurada en un mirador ficticio -como Peruzzi en La Farnesina- que custodia el corazón del metafórico recorrido: Los Campos Elíseos, bosque-moradas para las almas de los héroes, entre ruinas sublimadas.



Hércules y el Centauro, escalera del palacio: lucha entre la Virtud y Vicio. En la pintura destacamos la imagen del cuerpo, el desnudo tiene todos los detalles anatómicos para relacionarse en su tensión unos movimientos que parecen responder a una perfecta coreografía de movimientos, que parecen sacudir como una tormenta marina todo el programa pictórico del edificio.

La escalera también alberga la historia de Rómulo (con alegorías de los ríos, la muerte del rey Amulo por Rómulo, la fiesta al dios Conso,..), la Coronación de Numo Pompilio, el asesinato de Julio César, la construcción de la mole Adriana y la Historia de Mucio Scevola. Las referencias alegóricas están presentes, con carros y representaciones conceptuales de las estaciones.



Las pinturas y sus historias tienen un sentido didáctico para sus descendientes, como un complejo y elaborado árbol dinástico, con raigambre mitológica. En este ámbito se entiende la imagen de Neptuno sobre la concha triunfal, tirada por hipocampos y por unos tritones, anunciando la presencia del dios haciendo sonar sus caracolas, aludiendo nuevamente al marqués y a su fortuna en el mar. La ennoblecadora estructura de la escalera cumple idéntica misión,

albergando las alegorías de la Gloria y la Fama, figura alada que con su corona de laurel y su trompeta rugiendo sobre todo el orbe.

Filóstrato El Viejo, Imágenes, Aldedor del Nilo juegan los CODOS, niños del tamaño de su nombre, y el Nilo se divierte sobremanera con ellos. El Nilo, símbolo de la agricultura y la Navegación. El Nilo ruega a Posidón que sean muchos sus retoños.

Además del zaguán y la escalera, otras salas y cámaras bucean en la Antigüedad para reproducir en imágenes *Las Metamorfosis* de Ovidio, participando igualmente de las mutaciones irónico-festivas del *Asno de Oro* de Apuleyo, que constituyen otra de las fuentes literarias que impregnan el programa ideológico tras la decoración gráfica del palacio. En las saletas que escoltan al zaguán se reproducen las Metamorfosis del Amor. Al oeste, están escenificados los mitos de Venus y Adonis, donde la diosa intenta retener al joven, sabiendo el final trágico.

La saleta orientada al este está protagonizada por Apolo y Coronis, los personajes están inmersos en un amplio celaje de montañas inclinadas, difuminadas e idealizadas alejadas del realismo. Árboles perpendiculares de rica composición en dibujo y color. Una escena dramática, circular, apoyada por figuras que teatralizan con gestos exagerados el momento en el que se localiza el nacimiento de Esculapio, el mítico médico.

VII. El viaje de Ulises

Entre elementos decorativos organizados, estucos y dorados, destacan los faunos y sátiros que representan el lado irónico y oscuro, de un personaje que, como el marqués, protagonizó una extensa narración viajera por el mar, una *Odisea*, aspecto también destacado por Mosquera. Las historias elegidas para la ocasión son las de Ulises con la maga Circe, cuando desoye las sirenas durante el sacrificio del ganado en su llegada a Corcira, siendo auxiliado por Nausícaa, hija de Alcínoo. Sobre la chimenea, se escenifica el regreso de Ulises a Ítaca donde le esperan Penélope y su fiel perro Argos y el único que fue capaz de reconocerle tras el disfraz, al regreso al hogar en Ítaca. La pincelada suelta y larga en los trajes de cada personaje coincide con la libertad de trazo en los fondos, perpetuando esquemas de paisajes ya comentados donde la representación de la Naturaleza quedó brillantemente expresada, contribuyendo a una mayor verismo y credibilidad del relato pictórico.

Opuesto a la sala de Ulises, está la dedicada a Escipión, la sala dedicada a los cuatro elementos, fundamental y epicéntrica desde el punto de vista simbólico, puesto que reúne la ideología del buen gobierno, codificada en la Florencia de la segunda mitad del siglo XVI, en los espectáculos de Buontalenti, con mutaciones escenográficas, alusivas a cada uno de los elementos naturales, sobre los que terminaba imponiéndose el héroe, asimilado con el gobernante, haciéndose así digno del vasallaje y la sumisión.

VIII. La morada de Escipión entre los Cuatro Elementos.

El tratamiento de los fondos paisajísticos coincide con los del salón del honor. De nuevo, pináculos y las ruinas comparten un fondo difuminado por la luz en la distancia, donde un elemento recurrente aparece entre las arquitecturas; se trata de una gran cúpula que destaca por su tamaño para convertirse en símbolo.

En esta estancia se unen la Roma Republicana del héroe por excelencia, de Escipión, quien, con sus campañas contra Cartago, contribuyó en gran parte a la grandeza de la capital creada por Eneas y sus descendientes. Como Bazán ampliando por el elemento natural del que Tales de Mileto hacía preeminente de entre los otros tres, como origen de la vida misma, el Imperio de Felipe II, de los Habsburgo donde no se ponía el sol. Una idea que también estimulaba el texto de Mosquera y de paso aludiendo a la centralidad de edificios identitarios del perfil romano, antiguo o moderno, como el Panteón o la cúpula vaticana, con las que el Renacimiento reconstruyeron una Nueva Roma.

El recuadro central de la sala describe la paz entre sabinos y romanos. Es el momento en el que Escipión, en un acto de paz, moral y concordia para ambos pueblos, devuelve una doncella que había sido entregada como tributo. Las historias que completan el mensaje son las de Publio Horacio Cocles “el tuerto”, defensor de la ciudad contra los etruscos, y la de Marco Curcio, arrojándose al abismo, mientras sobre la puerta está representada la lucha entre Horacios y Curiacios.

Se cierran así las alegorías de los cuatro elementos y sus respectivas historias. El Aire representa la historia de Horacios y Curiacios, el Agua se vincula a Cocles, la Tierra acompaña a Marco Curcio, el Fuego está ligado a Mucio Scévola. Se representan los cuatro elementos para evocar y remitir a las cuatro partes del mundo, los cuatro continentes: El Aire-Europa, la Tierra-Asia, el Fuego-África, el Agua-América. Y, a su dominador, asimilado analógicamente con el dueño de este pequeño microcosmos metafórico, que, a través de esta cartografía triunfal compone igualmente la cartografía emocional de quien se pretende la inmortalidad, a través del *instrumentum regni*, que son las artes.

“Por ser el Marqués de ánimo piadoso con gente humilde, como debe serlo el Capitán, puso de su parte por muchas vías toda la humana diligencia para atraer los ánimos desta gente, desseando escusar muertes, y derramamientos de sangre; que no menor loor en los Grandes Capitanes, vencer desta manera, que por fuerza de armas: y assi ni Alejandro Magno, ni Anibal, ni otro famoso capitán de la Antigüedad, legó a la excelencia de Scipión, por haber conquistado a toda África, juntamente con la lengua y con las armas, y no se lee haber intentado empresa, que no fuesse justificada: y mostró a los enemigos la potencia de los Romanos y la grandeza de sus exercitos”.³⁰

El dibujo realizado por Giovan Battista Castello, Il Bergamasco, tiene a Escipión como protagonista mientras conversa con Massinissa, Rey de Numidia (238-148 a. C). La importancia de esta obra radica en la composición del jardín en el que están inmersos los personajes, arropados por una arquitectura figurativa al fondo, de carácter escenográfico. En un regulado jardín, entre macetas y pérgolas, con fuentes de tazas italianas, se plantea, junto al alzado de la Villa, un modelo utópico que para el artista de Bérgamo se asocia al ideal de belleza tal como se representaba en ciclos pictóricos de la arquitectura palatina genovesa.³¹

Por otro lado, en esta primera planta, destacan las vistas de los puertos que, como cronología histórica, retratan algunas de las batallas más importantes de los Bazán, con cartelas identificativas de acontecimientos y localizaciones.

³⁰ Mosquera de Figueroa, 1596, p.33.

³¹ Magnani, L. *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella cultura genovesa*, Génova, 1987, pp. 60-61.



En los muros, se pueden ver pinturas de las vistas topográficas de ciudades, urbes idealizadas desde el género del paisaje en las que destacan las fortalezas, representadas por el “maestro Cesare” quien bien podría ser Cesare Arbasia (1547-1607).

Las pinturas están abiertas al patio central. En las galerías porticadas de esta planta, a las pilastras de orden dórico se superpone canónicamente el orden jónico en el plano noble. Las alegorías de los corredores de la planta baja representan las naciones indispensables para el nuevo orden: España, el Vaticano, Francia y Turquía, siguiendo el modelo de la emblemática y los textos clásicos, en un cielo fingido entre balaustradas. Galerías de batallas a la manera de las realizadas en Mantua por Andrea Mantegna y Giulio Romano.

Entre los Carros triunfales, iconografía imperante en la mansión Bazán, los animales tiran de los entronizados para configurarse como dominadores del mundo. Común a todos ellos están los seres alados que recuerdan los símbolos imperiales, desde águilas a quimeras. Todas las alegorías están supeditadas al Marqués, Juan Alonso Calderón lo confirma en su libro *Imperio de la Monarquía de España en las cuatro partes del Mundo, defensa de sus derechos, procedencia y soberanía entre las demás del Orbe*, cuando hace referencia al uso que hacen las familias sobre el águila para representar el alma de Marte. La región del águila es el Aire, y sus dos cabezas de animal,

reflejan los dominios de oriente y occidente. El poderoso color negro representa la victoria, la paz del Siglo de Oro; sus garras y plumas son el Ingenio. Para Plinio el águila es la Prosperidad, un emblema que le llevará a Júpiter en su disertación. También es símbolo de Venus, de los Vientos y “del hombre solitario que vive en su casa, del rey solitario que no perdona la culpa de los delincuentes. El águila en las Sagradas Letras tiene la significación de la renovación y de la regeneración espiritual”.³²

La alegoría de España es la figura femenina que emula a los antiguos, evoca el poder de volar. Desde su carro, domina el mundo portando un escudo dorado, imponiendo la Justicia y la Religión.

Alciato introdujo su visión sobre las imágenes de mitos con Carros triunfales, constatando el poder y la fortaleza del Bazán sobre sus enemigos. Configurando este microcosmos de España, en las pechinas figuran las ciudades de Toledo, Burgos, Granada y Sevilla. En el espacio agraciado de Italia, bajo la alegoría de Roma, están representadas Venecia, Génova y Nápoles. Francia alberga las ciudades de Marsella, Lyon y Boulogne. Para la lejana Turquía están Damasco, Constantinopla, El Cairo y Argelia. El conjunto se amplía en los lunetos con las imágenes pintadas en dorado de Carlos V, Felipe II y Enrique II, complementado por guerreros turcos. En este mismo marco mural están las Jornadas de Navarino, la del Cabo de Agüer, la toma de diez naos inglesas y el socorro de Ceuta, pintorescas batallas pintadas en vertical, son celebradas con las inscripciones oportunas, haciendo un elogio que une pinturas e historia. La palabra se encadena a las imágenes, como ocurre en las escenas de mar, construyendo así los discursos épicos de la crónica. Sucesivamente, los episodios se van ordenando en cada una de las salas para enfatizar las virtudes del Marqués, retomando asimismo el *Codex Valencianux* como modelo de erudición, sumados al panegírico de Mosquera de Figueroa, como fuente de referencia indispensables.

³² Alonso Calderón, J. *Imperio de la monarquía de España en las cuatro partes del mundo, defensa de sus derechos, procedencia y soberanía entre los demás de la Orbe*, Madrid, principios del siglo XVII, Biblioteca Nacional, sección de raros y manuscritos, Mss-984.



IX. El teatro eterno de los antepasados.

Galería de retratos de los Bazán.

El pensamiento metafórico de la pintura mural utiliza el lenguaje en todas sus formas, hay un lenguaje verbal y no verbal implícito, no solo en el despliegue técnico científico que afina la calidad artística de las pinturas, también en la construcción de espacios físicos y virtuales. En el palacio del marqués, las pinturas murales, al carecer de límites, dotan de unidad y continuidad al espacio, agrupando en un plano lateral de la planta noble el salón de retratos (salón del Linaje), las salas de la cámara, la antecámara, la sala del Olimpo y la sala de las Estaciones.

Las pinturas del denominado salón del Linaje ilustran la gloria de los antepasados de la familia Bazán, la de sus antecesores más ilustres. En estas glorias narradas se alude a la liberación del Rey de Navarra por un Bazán pretérito. La inscripción de la pintura es explicativa y enriquecedora:

*“Año 822, Alonso González de Baztán,
con maravillosa osadía y valor,
libro de poder a los franceses a su
rey de Navarra Don Sancho Tercero,
a cuya causa le mandó dejar sus
armas y tomar las del tablero de damas”.*

El fragmento pertenece al libro de Mosquera de Figueroa, dentro del apartado del *Elogio al Retrato de Álvaro de Bazán*, que fue encargado por Rodolfo II, ajustándose a la norma de los programas iconográficos de su corte. En dicha obra se describe el retrato individual y en grupo, con la recomendación de unir *gravità* y decoro, para implementar el resto de imágenes de los miembros de la estirpe, a manera de teatralizada galería de retratos:

*“con bastón en la mano derecha, llegando con la siniestra a la espantosa celada, que con solo el rostro, y la cabeza descubierta, manifiesta las dotes de la naturaleza, bienes y riquezas de ánima, de cuerpo y fortuna, dotado de gentil disposición, proporción, y simetría de miembros, con aire y desenvoltura, de severo y grave semblante, la frente levantada, lisa y clara, que manifiestan magnanimidad, y con los ojos representa cuidadosa consideración y buen acogimiento, y en la forma de la barba, templadamente cubierta, y rara, se nos pinta una efigie de Marte o de los que nacen en su constelación”.*³³

³³ Mosquera de Figueroa, 1956, pp. 152-153.



Salón del Linaje.

El texto recrea el relato glorioso del capitán, como hizo Clytarco al escribir las hazañas de Alejandro Magno. Un retrato familiar acreditado por la vía de emanación al “olor destas virtudes”, documentado por el origen y la antigüedad de la Casa Bazán. Mosquera se aleja de lo fabulativo y pone en valor la autenticidad de la historia referida por los cronistas. El modelo elegido, continuador de Quintiliano, está en Esteban Garibay, criado y cronista de Felipe II, quien confirmó el origen de la familia Bazán en el reino de Navarra.

En descenso, desde el techo, los frescos muestran los laterales de una fingida galería pintada con balaustradas, dividida por columnas jónicas de dorados capiteles y una cubierta que crea en una vista ilusionística de techumbre de casetones parecidos a los simulados en el salón del Honor de los ocho paisajes. En dicha balaustrada, aparecen emparejados, junto a sus esposas, los antepasados de los Bazán. Las inscripciones que aparecen junto a los personajes han sido tomadas de libro de Figueroa. El ciclo de retratos lo conforman: Alonso González de Baztán, Juan Pérez de Baztán, Juan Ivañez de Bastan, Juan González Bastán, González Ruiz de Bastán, Francisco de Bazán, Álvaro de Bazán y su hijo Álvaro, hijo mayor que sirvió a Carlos V.

La vida ejemplar de los héroes españoles introduce una forma nueva de representación del retrato de familia. Un conjunto de personajes del pasado basado en sus rasgos diferenciadores, confluyen con la estampa individualizada y realista del retrato cortesano simbólico, altamente idealizado, dando más importancia a los atributos que a los rasgos psicológicos, fruto de ideas tridentinas afiliadas a los ideales neoplatónicos del Renacimiento italiano. Una escenificación del árbol dinástico.

La familia de Álvaro de Bazán y su padre están representados en la cámara y la antecámara. Modelo de estirpe consagrada y legitimada por sus nobles orígenes, construyendo parte fundamental de todo el programa iconográfico del museo-mansión, a manera de galería de hombres ilustres, con elegios provenientes del ámbito literario, en el que colaboraron escritores destacados de la época. Es el caso del Elogio de Miguel de Cervantes al Retrato del Marqués, la amistad entre ellos carga de emoción el Soneto:

*“No amener el que tus hechos canta,
O gran Marques, el artificio humano,
que à las mas sutil pluma y docta mano
ellos le ofrecen al que la orbe espanta:
y este que sobre el cielo se levanta,
llevado de tu nombre soberano,
a par del Griego y escribir Toscano
sus sienes ciñe con la verde planta.
Y fue muy justa prevención del cielo
que a un tiempo exercitasses tu espada,
y el su prudente y verdadera pluma:
porque rompiendo de la invidia el velo,
tu fama en sus escritos dilatada,
ni olvido, o tiempo, o muerte la consuma ”.*³⁴

³⁴ Mosquera de Figueroa, 1596, p. 180.

El elogio cervantino vuelve a resaltar la unión de la espada y la pluma. A través de la lírica, se ensalza al marqués de santa Cruz por su habilidad con la pluma, al tiempo que enaltece su valor frente a las armas.



Álvaro de Bazán con el bastón de mando en la escena bélica central, convertida en epicentro de la galería de retratos familiar.

Los retratos de la familia son centrípetos y verticales con fondos sin decoración, todo queda subordinado al retrato parcialmente idealizado, solemne, humanizado desprovisto del realismo norteño. En este género del retrato, Cesare Arbasia se decantó por una técnica precisa donde los brillos y las texturas de los trajes y las armaduras traducen unos trabajos lumínicos que le dieron prestigio en la corte de Turín.

Además de los retratos pintados del árbol de la familia despuntan otros motivos iconográficos de enorme fuerza visual. Hermes femeninos, como en los estucos de la capilla, ahora pintados al fresco. Batallas pintadas en los techos rememorando glorias pasadas con marcado sentido triunfal: el rey liberado por un Bazán en el 882 (salón de Linaje), hazaña de Álvaro de Bazán en 1487 ante la fortaleza de Fiñana de los moros (Cámara) y, en la misma fecha, la batalla contra Almandari (Antecámara), donde aparece una fortaleza pintada con las reglas medievales y renacentistas, intercaladas a la

manera de las realizadas por Cesare Arbasia en el castillo-palacio de Lagnasco.

Dentro del conjunto del Salón del Linaje el mito de Hércules está nuevamente representado. En este teatro de los antepasados aparece un busto del mito pintado en *grisalla*. Hércules ya se ha incorporado al panteón de ilustres ancestros de los Bazán, pintado con su reconocible piel de león en alusión a su fortaleza y destreza, como mensaje primordial que exalta el triunfo de la Virtud frente al Vicio. Al tiempo, la escena rememora el momento en el que Heracles corona a los héroes que han destacado por sus empresas.

En paralelo a estos mensajes, se inserta en el jardín un monumento funerario colocado posteriormente, que rememora un lema de la literatura pastoril: *Et in Arcadia ego*. La pastoral de la muerte como Sannazaro, para rematar la configuración paradisíaca de todo el lugar. La tumba, de carácter femenino se erige como monumento fúnebre, una mirada clásica sobre la imagen triunfal del más allá. Estas estatuas sepulcrales, de Alonso de Bazán y María de Figueroa, fueron realizadas para el convento de la Concepción del Viso, obra de Antonio Riera, escultor, Fray Alberto de la Madre de Dios, diseñador de los nichos, junto a Martín de Azpillaga y Francisco Mendizábal, canteros que trabajaron en El Escorial³⁵.

X. El templo de Proserpina

No muy lejos del palacio Bazán, entre Bolaños y Almagro, ubicaron los cronistas del Felipe II el Templo de Proserpina (Oreto), donde encontraron restos valiosos de época romana. Entre las esculturas de bronce descubiertas se encontró una de Hércules, que en el siglo XVI sorprendió a todos por su belleza. Estos acontecimientos, recogidos por Ambrosio de Morales (1513-1591) en *Las Relaciones Topográficas de Felipe II*, constatan una sensibilidad hacia los restos-reliquia de la Antigüedad, una nueva manera de sentir en consonancia con la emoción sentida por Zuccaro cuando presencié la aparición de estatuas en el jardín de Aldobrandini en Roma, de la misma

³⁵ Herrera Maldonado, E. *Arte y cultura. La provincia de Ciudad Real. El Barroco*, coordinado por Luis de Cañigral y José Luis Loarce, Ciudad Real, 1992, pp. 164-166.

manera que Miguel Ángel también se emocionó ante el descubrimiento del helenístico grupo del Laocoonte.

En su línea horaciana, los humanistas sevillanos cantaron a la Antigüedad. Evocaron especialmente las Ruinas como escenario idóneo para resignificar sus personajes y ensalzar el paisaje pastoril heredado de Virgilio. Arguijo lo manifestó así en una estrofa en *A las Ruinas de Itálica*:

*“Esta, a la rubia Ceres consagrada
parte fecunda de la madre tierra,
que el sustento común al orbe encierra
que tanta espiga en la preñez dorada,
fue ciudad al comercio dedicada,
que la quietud y la verdad destierra,
duro después teatro de la guerra,
que todo en sangre la dejó bañada.
Del primitivo asunto restaurado,
gracias rinde en el fruto repetido
al circular precepto de los meses;
también siéndole al tiempo agradecido
no más hierro la hiera que el arado,
no más peso la oprima que sus meses”.*³⁶

³⁶ Orozco Díaz, E. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, 1974. Arguijo, J. de. *Obra poética*, Madrid, 1974.

Ceres es la madre de la bella Proserpina, representada en las pinturas del techo de la sala dedicada a la joven diosa y a las estaciones donde aparecen los paisajes “reloj”. Las dos salas del ala este, junto a los retratos de la familia Bazán, son las denominadas sala de las Estaciones y sala del Olimpo. Se trata de compartimentos esencialmente femeninos en los que está presente el binomio mujer-paraíso, donde el ideal de fertilidad y fecundidad como hilo conductor entre los espacios.

La Asamblea de dioses está en la saleta del Olimpo. La historia describe cómo la ninfa Calisto y su hijo Arcas son convertidos en las Osas Mayor y Menor, por Júpiter, padre de Arcas. Las escenas de los lunetos recogen los parajes y las composiciones de árboles y troncos en un primer plano sobre fondos esfumados a la típica manera de Arbasia; recreándose en las escenas de los bosques de la Arcadia donde se movía la ninfa y por donde cazaba Arcas en el monte Erimanto. Los bosques de Arcadia son reflejadas con un concepto espacial sentimental, los troncos elaboran composiciones dinámicas con sus diagonales fragmentadas, a modo de encuadre fotográfico, con un tono anaranjado, para amaneceres y atardeceres, que contribuyen a la sublimación de las escenas representadas.

Para la escena del rapto de Proserpina, hija de Ceres, por Plutón, rey del inframundo, se crean escenarios de ruinas, similares a los realizados en el Vaticano. De amplios celajes y gran profundidad, estas evocaciones visuales permiten situarnos en el reino de Hades con la Laguna Estigia presente igualmente, haciendo alusión a la parte ultramundana. Los parajes del reino de Hades son lugares pantanosos, los escenarios descritos por los autores clásicos son lúgubres, con sus campos de llantos donde habitan las almas custodiadas por los ríos de caldo negro, aguas que fluyen de las fuentes de Plutón.



Ratto di Proserpina. Cesare Arbassia define dos planos estructurados entre los personajes dinámicos de estética manierista frente al doble paisaje fugado en distintas atmósferas que se prolongan desde las piernas y los brazos de Proserpina. Los planos del paisaje redimen los descubrimientos de Leonardo sobre la perspectiva aérea.

XI. La escena del vuelo melancólico

Se introduce el tema del vuelo en las salas que comunican con la sala de Proserpina, como transición al gran salón del Honor y de los paisajes³⁷. El mito de la Caída unido a la poética del vuelo crea imágenes aéreas, el elemento que faltaba en toda esta constelación simbólica. Apolo crea y Faetón destruye, como ocurre con Dédalo e Ícaro.

³⁷ Blázquez Mateos, E. "El ideal de belleza femenino en el Renacimiento", en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXVIII, Zaragoza, pp. 25-43. El Baño de Diana de Parmigianino y el Triunfo de Galatea de Rafael se relacionan con el nuevo ideal de belleza femenino vinculado a la poética del vuelo.

Apolo es sol, motor, foco solar. Las dos pequeñas saletas han sido dedicadas a Dédalo y Faetón. La Caída del Carro de Faetón rivaliza con otros carros alegóricos de la mansión. Con extraordinario lirismo, dentro del ciclo mural, se describe la aventura de Dédalo, encerrado por el rey Minos junto a Ícaro, ambos prisioneros en el laberinto de Creta. Como contrapunto, aparece Faetón suplicando a Apolo que le permite conducir el Carro Solar. En la escena de Dédalo, éste indica a su hijo que modere la altura del vuelo. Fuego y agua se contraponen para destacar la fábula marina, el mar se convierte en la tumba de dos mitos caídos por aproximarse al sol.

En el plano noble, otras tres salas del palacio desarrollan el interés por intercalar el Humanismo Cristiano con el Humanismo pagano. La sala de Argos acoge el momento en el que Júpiter transforma en vaca a la ninfa Io. Mercurio como salvador de la ninfa. Junto a esta sala, encontramos una saleta dedicada a temas bíblicos: Moisés haciendo manar el agua, el sacrificio de Jacob, la tentación de José, Judit con Holofernes y Moisés arrojado al río. Escoltando estas imágenes están las virtudes teologales y cardinales que se ven enriquecidas en los ángulos por las historias de Jonás, el hijo pródigo, Tobías y Caín matando a Abel.

La sala de David recrea la historia de éste con Goliat, Micol y Saúl, en donde destacan los paisajes y las arquitecturas de orden militar. También están presentes en las salas el Tiempo y Las Parcas (Cloto, Láquesis y Átropos), que representan el paso del tiempo y la llegada de la noche con su estado melancólico. Oda al mudo saturniano con la llegada de una edad oscura que enlaza con la poética del vuelo para establecer un elogio a la Melancolía, musa del Renacimiento.

XII. Los grutescos en metamorfosis

Los grutescos recorren toda la mansión, son motivos sempiternos en los pórticos y salas del palacio. Dentro de un amplio repertorio, invaden todos los resquicios del enorme ciclo pictórico. Los grutescos representan uno de los elementos integradores del programa, es el caso de los entablamentos pintados que, aun rompiendo la norma, participan de licencias reguladas dentro del orden clásico que remite a la Antigüedad, como los frisos corridos que recuerdan, en sus formas decorativas de roleos, las composiciones florales y los acantos del *Ara Pacis*. Resultan igualmente peculiares los

paisajes-parerga, con exóticos templos centralizados en grutescos móviles como notas musicales. Se trata de un entramado de filigranas trabajadas como piezas de orfebrería en las que surgen temas como la vida campestre, las islas, los palacios o castillos.

El lenguaje del grutesco sirve para hilvanar el discurso pictórico, que se lee como los mismos tratados especulativos de la época. Se trata de un vocabulario libertario de la ortodoxia figurativa, con raigambre clásica, desvelado a partir del redescubrimiento de las decoraciones en edificios emblemáticos del pasado clásico romano, como la *Domus Áurea* neroniana, que tanta impresión causó en el contexto artístico, siendo algunos de esos morfemas máscaras y trofeos que sirven igualmente al propósito de la glorificación de los nuevos señores de los estados modernos, rivalizando por la gloria y la memoria para la posteridad. El mismo objetivo que pretende la empresa de Bazán en el Viso, al fin y al cabo.

La estructura de los grutescos parece ser caótica, porque representa la heterodoxia. Se pueden interpretar relacionados con *El Elogio de la Locura* de Erasmo, espejo de un pensamiento laberíntico oculto que participa del lenguaje simbólico de la locura y de las metamorfosis de lo absurdo. En este orden de cosas, triunfa no solo la licencia, sino también el mundo onírico, tal y como lo expresó Pirro Ligorio (1512-1583), artista que relacionó los grutescos con los excesos gastronómicos. Es el triunfo de las metamorfosis de la naturaleza y de la visión cósmica, alquimista de las arquitecturas soñadas.

XIII. El Oratorio

Elogio al héroe del mar

En el Oratorio, espacio sacro alternativo al paganismo imperante en el resto la alabanza se hace a través de la tradicional aureola de motivos sacros donde los ángeles –antes cupidos y *puttis*- se transforman para celebrar el Triunfo de Cristo Salvador con los atributos de la pasión.

Los magníficos estucos de estilo genovés dan forma a un conjunto decorativo basado en el sutil trabajo. Los artistas manejan con destreza rutilantes dorados, plateados y policromados, alcanzando altas cotas de belleza,

resolviendo una continuidad y unidad evocadora en toda la morada para alcanzar la armonía absoluta. En el altar se ubica actualmente un óleo de Santiago que sustituye a uno primitivo del Descendimiento; aunque no se conocen la mayor parte de las autorías de los óleos, especialmente los de temática religiosa, se constata que fueron realizados por artistas genoveses.

En realidad, la capilla tuvo un programa iconográfico que lo conformaban siete lienzos de la batalla de Lepanto con un grupo de retratos. Según un inventario de 1748, el Oratorio contenía el mencionado lienzo del Descendimiento, dispuesto en el altar. Sus medidas eran de tres varas de alto y dos de ancho.³⁸ Frente al altar mayor se encuentra un lienzo del Padre Eterno, un retrato de Juan de Austria y otro de un cardenal. En otros dos cuadros aparecen seis frailes y, por último, están dos “países” grandes y dos pequeños de una batalla naval, que pueden interpretarse como una crónica pintada sobre la batalla de Lepanto, firmado por. Así lo firma, Ignacio Izquiano Murca el 21 de septiembre de 1748. Este documento se complementa con el realizado en 1838 por Pedro M. de Laguna, en el que señala lo siguiente:

*“Oratorio: tiene siete lienzos de la batalla naval de Lepanto (han desaparecido lienzos con la invasión francesa). En el primero se encuentra el pacto o alianza que hicieran Juan de Austria y el dux de Venecia, sobre la mano de Pio V. En otro dos, se ve el orden que traían los enemigos. En el que sigue, lo mucho que nos hicieron de ciento y veinte naves enemigas contra siete nuestras... En otra está donde la galera capitaneada por el I marqués de Santa Cruz aborda sobre una turca. En el siguiente se advierte toda la batalla y se halla la misma galera del marqués conocida por sus armas”.*³⁹

³⁸ Archivo de Santa Cruz, leg. 8, número 19.

³⁹ Archivo de Santa Cruz, Leg. 4, número 19.

La mítica batalla de Lepanto fue elogiada por Cervantes como “la más alta ocasión que vieron los siglos”, alabanzas en las que también participaron gran parte de los humanistas. La retórica del tema heroico del poeta y erudito Fernando de Herrera (1534-1597) marca un paso en el binomio mitología-asuntos patrios, visión de un poeta de la cristiandad, como ocurre en la canción a Juan de Austria como vencedor de los moriscos en las Alpujarras. La composición literaria traslada al lector-espectador al Olimpo, cuando Apolo canta la victoria de Júpiter sobre los titanes. De esta clave profética nace, de la pluma de Herrera, el himno triunfal *Por la Victoria e Lepanto* de 1571, una obra maestra de tintes melancólicos.

El espacio sagrado se convierte en un escenario ideal para los paisajes triunfales por mar.

XIV. La tramoya ilusionista en el templo del sol

El salón de mayores dimensiones del palacio viene definido por una escenografía de paisajes urbanos y de jardines pintados. Sus modelos referenciales están a mitad de camino entre las obras de Peruzzi y los frescos de Veronés. Sobre las cuatro puertas que comunican con las saletas, están pintados cuatro Césares ataviados a la romana y coronados por laureles, con una pintura imitando el oro, que alterna con la grisalla.

Los retratos de Césares han sido supeditados a la arquitectura pintada que, acentuándose en la obra del Viso, transforma el ambiente, convirtiendo el espacio en una gran logia-mirador de ficción, en la línea de los personajes fingidos que se asomaban a la representación del Teatro de *Sabbioneta*, desde una galería porticada real. El esquema narrativo se ha canalizado en la representación de la naturaleza para recrearse en los ambientes agrestes con ruinas y edificios que remiten a la Nueva Roma, como en el teatro de Vespasiano Gonzaga -otro de los generales victoriosos al servicio de la corona española- se abrían sendos vanos ilusorios triunfales con vistas de las ruinas romanas. La erudita reconstrucción arqueológica se basa en el *Speculum romanae magnificentiae* (1570) de Antonio Lafréry, texto referencial para las obras del palacio. Se confirma, por tanto, el mito de

Roma como llave fundamental del ciclo de ambas familias, que completa los modelos del imaginario de los emblemas y de las empresas militares.

Los proyectos decorativos están bajo el influjo de las estructuras arquitectónicas presentes en los grabados de Serlio y Palladio, que proyectaban la imagen de la ciudad ideal estipulada para la ambientación escenográfica de la escena trágica, igualmente articulada con una acumulación de edificios que remiten a la capital del mundo cristiano o a urbes imaginadas en sueños utópicos del Renacimiento.

XV. La poética de las ruinas



Salón del Honor. Detalle.

El gran salón ocupa un lugar preferencial dentro del edificio, forma parte del bloque frontal sobre el zaguán. La pluralidad de planos del espacio, con ocho vistas de paisajes, está legitimada por la relación entre los temas tratados aportando un significado unitario al lugar, como una red de códigos marcados por las imágenes, a modo de vistas verticales convertidas en panoramas sensitivos.

La intención del Marqués de Santa Cruz queda expresada en las representaciones pictórico-ilusionistas de escenarios, apoyados en el programa literario artístico⁴⁰. La pintura de paisajes fue valorada por teóricos que destacaron las cualidades y la diversidad de las obras de Cesare Arbasia. Francisco Pacheco, en *El Arte de la Pintura* (1649), destaca el valor del género, apuntando a la tríada más famosa de artistas: Jerónimo Munziano en el dibujo, Paul Brill en las tablas y Cesare Arbasia en los paisajes murales. Así constataba Pacheco la genialidad de este diestro pintor, original y genial:

*“Cosa muy usada es en este tiempo el exercicio de pintar⁴¹ países, a los que los flamencos han sido especialmente muy inclinados, usándolos al temple y óleo por la disposición de su cielo, de sus provincias, campos jardines y ríos. Jerónimo Munziano fue el más grande en hacer países; y siguió, diestramente, César de Arbasia ”.*⁴²

⁴⁰ Mosquera de Figueroa, 1596, pp. 180-182.

⁴¹ E. Merino y E. Blázquez Mateos. Recientemente sobre el tema del ruinismo: <https://aulos.es/ruinismo-pre-ia-en-la-historia-del-arte/>

⁴² Pacheco, F. *El Arte de la Pintura*, Edic. de Basegoda y Hugas, Madrid, 1990.



Salón del Honor. Detalle.

La nobleza del gran salón se amplifica con la presencia de orden corintio de columnas binarias que responde a la idea del capricho basada en la continuidad engañosa del espacio real, enmarcando escenas bucólico pastoriles que representan en Mosquera de Figueroa el Arte de la Memoria, conformando las vistas de un edificio considerado Templo de la Fama, que asemejan la idea de un mirador. Las ilusorias loggias se abren a unas no menos engañosas vistas construidas desde un punto de vista alto, en *ex sede elevata*, para tener una contemplación más amplia de la totalidad del paisaje.

El árbol, arquetipo de la Naturaleza, está situado en primer término; común a los ocho paisajes, aunque con tratamientos diferenciadores en cada uno de ellos, vislumbrando influencias procedentes de Alciato. La minuciosa pincelada va haciéndose más suelta y expresiva en la profundidad. Las montañas del fondo son brochazos sueltos e inacabados que simulan ser formas antropomórficas. De esta manera, en la relación de la Naturaleza y la

Ciudad, se acentúa el motivo de las ruinas antiguas sobre las que emerge una urbe de espiritualidad idealizada. La mirada, en clave poética, tiene un relevante exponente en Juan de Arguijo (1567-1623) y su soneto *A las Ruinas de Cartago*:

*“Este soberbio monte y levantada
Cumbre, ciudad un tiempo, hoy sepultura
de aquel valor, cuya grandeza dura,
contra las fuerzas de la suerte airada.
Ejemplo cierto fue en la edad pasada,
y será fiel testigo en la futura
del finque ha de tener la más segura
pujanza, vanamente confiada.
Mas en tanta ruina mayor gloria
No os puedo fallecer, ¡Oh celebrados
De la antigua Cartago ilustres muros!
Qué mucho más creció vuestra memoria
Porque fuisteis del tiempo derribados,
Que si permanecierades seguros”.*⁴³

La renovada pintura del salón del Honor refleja los dos aspectos, el de la norma y la antinorma. La zona regular y boscosa revela el entorno real ennoblecido por parajes de ficción, situado en una realidad iluminada, insuflado por una literatura moderna, avanzada en el contexto del arte Manierista. La visión de lo real-natural será reforzada por el artificio como valiosa forma de evasión que propone un relato visual de liberación en la proyección hacia el infinito de la vista, disuelta en el *non finito* del fondo visual.

⁴³ Arguijo, J. de. *Obra poética*, edición y notas de Stanko B. Vranich, Madrid, 1974.

XVI. La naturaleza y el marjal de Filóstrato.

Las ambientaciones en las pinturas de Villa Adriano en Tívoli o las descripciones de Filóstrato El Viejo, quien advierte que el tamarisco y la juncia son plantas propias de los míticos marjales:

*“Circundan el lugar montañas altas como el cielo y de diversas índoles; unas cubiertas de pinos, denotan la ligereza del terreno; otras, con cabelleras, nos hablan de una tierra arcillosa; y aquellos abetos, ¿qué otra cosa indican sino que la montaña es ruda y pedriza? Son árboles, en efecto, que no se interesan por la tierra ni gustan del calor, y por ello habitan lejos de las llanuras, pues es en las cumbres, allá en lo alto, donde mejor crecen”.*⁴⁴

El recurso de la abundancia es otro elemento común entre el *locus amoenus* y el marjal, ambos tópicos convertidos aquí en lugar de lugares, símbolo de la abundancia y la riqueza creativa. Panegírico a los ricos lugares ocultos de los parajes representados en las imágenes de Filóstrato, quien enumera la multitud fuentes existentes en la montaña:

“en el cuadro, como si la naturaleza, sabia en todo, se encargara de dirigirlo, y serpentea en múltiples meandros rebosantes de apio y propios para el baño de las aves acuáticas...

Mira: también hay un río ancho y ondulante que sale del Marjal; cabreros y pastores los cruzan por un puente...

*La pintura, como si les pesara los velones, o si fuésemos a detenernos en las siringas o en las que tocan apretando los labios, nos estaríamos limitando a apreciar una mínima faceta del cuadro, la que hace referencia a la imitación, pero no estaríamos apreciando su ingenio e idoneidad de sus planteamientos, que son –me parece- los elementos más importantes del arte”.*⁴⁵

⁴⁴ Filóstrato el Viejo, 1993, p. 49.

⁴⁵ Filóstrato, 1993, pp. 50-51.

Las aguas de los marjales del salón de Honor forman piscinas de suprema belleza. En medio de los estanques pintados, los amarantos se inclinan, como los árboles, para dialogar con los meandros. El ingenio de Filóstrato y las tipologías del paisaje, como puede verse en el diseño de ríos y puentes, certifican la nueva normativa del concepto de mimesis renacentista adaptado a la pintura de paisajes.

XVII. Paisajes de la memoria

Otrora destruida, la obra de la gran batalla de Lepanto, refrendada en las visiones épicas de la pintura mural, exaltaban la imagen epopéyica de la crónica, al tiempo que daban la réplica a los paisajes bucólicos. *Otium et negotium*, lugar alegórico, teatro militar, exaltación de la posteridad. Mosquera de Figueroa, en su Elogio al marqués de Santa Cruz, hacía referencia a los paisajes del gran salón del honor, donde se colocó, en la entrada al salón, un busto esculpido de Álvaro de Bazán sobre un frontón fragmentado. El retrato del héroe identificado con el símbolo del santo Sol del *Sueño de Poifilo* de Colonna, convertido en núcleo alrededor del que oscilan todos los elementos y astros del artificioso microcosmos erigido en honor del Gran Almirante “de la Mar Marina”, como rezaba en la terminología de la época.

Un monumento conmemorativo a la gloria, sancionado por las palabras del poeta, que se anotan en una lápida e inscripción bajo el busto, rubricada por Mosquera de Figueroa:

“*POSTERITATIS. S. ALVARUS BASTANUS. PRIMUS MARCHIO MAGNUS...y por sus prosperos sucesos fabricó esta memoria ilustre para los sucesores, y vino a suplir con industria en este lugar, la amenidad y frescura que le faltó por naturaleza, à primero de enero de 1585*”.⁴⁶

El nueve de febrero de 1588, en la ciudad de Lisboa, fallecía el marqués de Santa Cruz a los sesenta y tres años. El epílogo de Mosquera, su intencionado discurso, está enmarcado en la *ut pictura poesis*, que concluye con el panegírico funerario.

⁴⁶ Mosquera de Figueroa, 1596, pp. 180-182.

XVIII. La visión científica militar de las historias navales

El resultado de la edificación es la de una arquitectura continente de un microcosmos gráfico ilusorio de cartografía topográfica altamente idealizado como espacio de poder, en la que son evidentes las deudas estilísticas con compendios territoriales de la época, que mostraban una novedosa forma de representar la ciudad, también incorporando la herramienta de la perspectiva científica, para ampliar el conocimiento del detalle, sumado al objetivo propagandístico, como es el caso. El *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun⁴⁷ y Frans Hogenberg⁴⁸ son algunas de estas obras imprescindibles, donde se describen 531 ciudades, grandes y pequeñas, lo que constituye una verdadera conmemoración de la historia, la civilización y la cultura europea del Renacimiento⁴⁹.

El cuidado estético-científico de los trazados de las ciudades muestra un interés por la cultura popular y por las costumbres típicas de cada lugar, un aspecto tremendamente significativo para entender el programa del palacio manchego. Así, el texto reunió a artistas diversos, grabadores y cartógrafos, para hacer unas vistas de perspectivas horizontales y planos oblicuos que, con todos los detalles, tenían por finalidad ser proyectados en los muros para facilitar al espectador la visibilidad totalizadora.⁵⁰

Las vistas oblicuas son realizadas por Braun, más partidario de este enfoque, que ofrece al espectador todo tipo de detalles como la representación de los barcos fluviales y marítimos que navegan por los ríos cada vez mejor pintados con vivos colores. La desproporción de las figuras con respecto al paisaje es intencionada, sirve al artista para dar mayor sensación de perspectiva, haciendo que la vista del espectador se deslice hacia el centro monofocal. Los panoramas en perspectiva de Braun permitían al dibujante de mapas tener una información detallada acerca de las dimensiones verticales y horizontales, incluyendo aspectos que permitían la mejor

⁴⁷ George Braun (1541-1622) fue el editor de la obra, continuó los modelos de su amigo Ortelius.

⁴⁸ Frans Hogenberg(1535-1590) es grabador de Malines. También trabajaron otros artistas como Neuvel y Hoejnagel.

⁴⁹ G. Braun y Hogenberg, G.F. *Ciudades de Europa y España. Mapas antiguos del siglo XVI*, edic. de J. Goss, Madrid, 1992. La obra completa se presentó en 1572, contenía 363 láminas con 531 ciudades, mapas y escudos heráldicos lo completan.

⁵⁰ Gombrich, E. *La imagen y el ojo*, Madrid, 1982.

contemplación del trazado preciso de edificios emblemáticos de cada uno de los lugares representados.

No era un aspecto menor, dado que Castiglione, en *El Cortesano* (1528), insistía en la capacidad del modélico habitante de la corte ideal, entre otras, la del dominio del dibujo de las ciudades, las cuales, como el guerrero debía ser capaz de aportar conocimiento con la representación cartográfica. Ese es el propósito de las vistas oblicuas presentadas por Braun, el retrato totalizador y documental de la ciudad y de su entorno cuya pretensión es impresionar, educar e inspirar al espectador. A pesar de ser una vista tranquila e informativa, se suceden las mezclas de escenas cotidianas con conflictos bélicos.



Imagen de dos mapas de Braun & Hogenberg (San Sebastián y Burgos)

Las vistas de ciudades también se desarrollaron ampliamente en la representación gráfica del norte de Europa,⁵¹ donde destacaron importantes colaboradores de Braun, es el caso del cartógrafo danés Rantzovius, *La Cosmographia* (1544), de Sebastián Münster, continuada por Hogenberg, influenciado por los manuscritos no publicados de Jacop van Deventer (1505-1575).

⁵¹ Imprescindible la obra de Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje*, Abada Editores, 2020.

En este marco humanista, las imágenes descubren la dinámica mar-ciudad, emblema de una nueva sociedad avanzada, abierta a una nueva mentalidad gracias a los viajes y a la itinerancia de los viajeros, marco idóneo para la difusión de la cultura humanista. En este contexto transformador, Felipe II encarga obras significativas de calado para abordar los nuevos gustos del Humanismo. Para esa labor destacan obras inspiradoras, el texto de Lodovico Guicciardini, dedicado al monarca escurialense⁵². El ilustre florentino, desde una clave bucólica y con un fin político, realizaba descripciones con gran detalle topográfico y elementos de la geografía arquitectónica y constructiva, definitoria del contexto innovador de la época, como eran las fortificaciones, elemento indispensable para el mantenimiento de la defensa para hacer frente al peligro de las nuevas armas de la artillería explosiva, que aparecen profusamente, por eso mismo, en las imágenes de ciudades del Viso. El cronista florentino utilizó el término “país” para definir estos panoramas en los que dominan las coincidencias paralelas con Braun, una gran contribución a los escritos y dibujos geográficos del momento, clasificados también dentro de “los lugares testimoniales y de viajes”, “los retratos de paisajes” y “las vistas topográficas”, donde se ponen de manifiesto los conceptos y términos más importantes para la realización de los paisajes: la luz y el color, cierto costumbrismo, perspectivas desde puntos vistas distintos, un enfoque histórico y un acercamiento a la representación realista de contenido político.

En el palacio de los Bazán se exponen vistas topográficas relacionadas con los santos protectores de cada ciudad, denominado *paisaje dedicatio*, vistas del natural retocadas por Sebastián Münster (1488-1552) o el *Supplementum Chronicarum* (1490) de Jacopo Foresti, Pietro dei Lianori o las vistas de maquetas de Cristoforo de Bologna, ambos pintores del siglo XV. El gran cambio se produjo en torno a 1570, cuando los pintores dan un gran paso hacia la representación de la ciudad verosímil. Artistas de bodegones que llegaron al Vaticano para realizar las perspectivas de la Sala *Bologna*, encargada por el boloñés Gregorio XIII, a su vez mentor de Cesare Arbasia, tuvieron enorme relevancia en estas transformaciones estéticas.

En el palacio del marqués de Santa Cruz, las ocho vistas topográficas de ciudades con puerto sugieren lugares emblemáticos y estratégicos asociados

⁵² Guicciardini, L. *Descrittione di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con tutte le carte di geographia des paese, e con el ritratto naturale di molte terre principali*, Anversa, 1581, Biblioteca Nacional, sección de Raros y Manuscritos, Mss-786.

al poder político. Marcan una clave heráldica amenizada por las atmósferas bucólicas en armonía con el ideal caballeresco. Las cuatro vistas de la planta primera son de Argel, Bolonia, Nápoles y Génova. En la planta noble, se entrecruzan las ciudades de Messina, Milán, Roma y Venecia.

A Cesare Arbasia se le puede considerar un destacado topógrafo, así lo ha definido el historiador Rinaldo Comba, al señalar los conocimientos del pintor sobre topografía de ciudades amuralladas. Arbasia ocupó el cargo de Comisario General de las Fortificaciones del Marquesado de Saluzzo, conocimientos que pueden verse en los paisajes del Vaticano y en sus dos mapas del Museo Cívico, realizados en 1566⁵³, las cuales confirman la base humanista del piamontés.



Vista del cortile.

⁵³ Comba, R., “Shede di cartografia rinascimentale. Due mappe di Cesare Arbasia nel Museo Civico di Cuneo(1566), en Bollettino della Società per gli studi Storici, Archeologici e Artistici della proncia di Cuneo, 1993, pp. 39-57. Las publicaciones del profesor Rinaldo Comba son determinantes para aclarar las autorías de las obras del palacio de los Bazán.

Epílogo: el Jardín Militar

La estética del jardín en el siglo XVI alcanzó un carácter insólito. El jardín que otrora existió en el palacio fue prácticamente destruido, poco queda de aquella belleza de los espacios verdes que emocionaron a los humanistas. Mosquera de Figueroa clasificó el espacio paisajístico como “deleitosos jardines”, singularidad de las variadas fuentes del ingenioso recodo de placer.

Como punto de partida, se puede contar con dos referencias primordiales para reconstruir este edénico lugar. Por un lado, está el jardín de Fabián Sánchez en Daimiel, por otro, el jardín del palacio napolitano junto al parque de santa Lucía que compró el Marqués de Santa Cruz a Antonio Doria.

En realidad, el jardín principal de los Bazán coincide en lo significativo con estos espacios naturales trazados con regla y compás, donde se aplica el orden y la armonía proporcional de los preceptos albertianos, ya mencionados en el preámbulo. El jardín, como recinto renacentista con singularidades paradisíacas, tuvo en el siglo XVI un notable peso en la concepción del jardín palatino, reflejo del microcosmos celeste, cuya investigación se puede ya atisbar desde los dos pequeños recintos del Palacio de Federico de Montefeltro en Urbino, en el siglo XV y un tanto posterior, pero en la misma línea, el jardín recoleto al que se accedía desde las estancias privadas de Felipe II en El Escorial, rememorando el jardín de las Hespérides, una obra puramente geométrica sin un marcado programa iconográfico, repleto de fuentes y surtidores que recrean el poético *locus amoenus*.

El otro jardín referencial y predecesor del este desarrollado en el Viso es el de Nápoles de Antonio Doria. Un emplazamiento adquirido por el marqués coincidiendo con la entrega de las trazas de Enrique Egas “El Mozo”. En 1573 se encuentran algunos datos que confirman la belleza del jardín y de las huertas y de trabajos que se estaban realizando en él mientras aún se construía el palacio. Los datos del día a día atestiguan la labor minuciosa para construir ese espacio para que reprodujera lo más fielmente un entorno paradisíaco, en los que se intercalan las fuentes de traza italiana -aún se conserva una de ellas- y las fuentes bajas, de estética nazarí. Ambas influencias, la italiana y la islámica, se plasman en un Libro de Gastos de

1573 en el que aparece Juan Bernardino como jardinero “que adereza las plantas; también monta las cisternas y columnas, se encarga de plantar la planta del estrabón y otros condimentos en la huerta de la cocina”⁵⁴. La nota exótica la ponían pajareras y las fuentes realizadas por los alarifes que rememoran los jardines del palacio de los Bazán en el Darro, Granada, fusionando ambas tradiciones, la islámica y la clásica. Las escrituras árabes del Archivo de Santa Cruz constatan el gran número de cortijos y jardines que se incorporaron al patrimonio de los Bazán, paraje edénico de Davajedid.⁵⁵

El destrozo final del jardín se llevó a cabo en 1838; sin embargo, se restauró el 17 de abril de 1838 y los recintos principales se recuperaron⁵⁶. Entre los diferentes jardines y huertas destaca el espacio anexo del salón de Portugal, que alberga actualmente el único recinto conservado con las características del siglo XVI, incluyendo dos vergeles que daban a dicho salón y la huerta medicinal de la cocina.

Un palacio para un noble, que quiso crearse su propio jardín terrenal, su Arcadia⁵⁷ feliz.

⁵⁴ Archivo de Santa Cruz, Libro de Gastos, 1573-1574, leg. 18, número 9.

⁵⁵ Archivo de Santa Cruz, Legs. 1-5.

⁵⁶ Archivo de Santa Cruz, Legajo 17, caja 17, caja 35, exp. 2.

⁵⁷ Merino, Esther. *Pastoral áulica*. 2023. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.21900876.v2>



Vista del jardín.

Bibliografía

Alderete, B., *Varias Antigüedades de España, África y otras provincias*, Amberes, 1614, Biblioteca Nacional, sección de Raros y Manuscritos, R-30778

Alonso Calderón, J. *Imperio de la monarquía de España en las cuatro partes del mundo, defensa de sus derechos, procedencia y soberanía entre los demás de la Orbe*, Madrid, principios del siglo XVII, Biblioteca Nacional, sección de raros y manuscritos, Mss-984.

Arguijo, J. de. *Obra poética*, edición y notas de Stanko B. Vranich, Madrid, 1974.

Blázquez Mateos, E. “El ideal de belleza femenino en el Renacimiento”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, Zaragoza, pp. 25-43.

Blázquez Mateos, E. “El Peinador de la Reina en La Alhambra. Los paisajes testimoniales de conquistas” *Cuadernos de la Universidad de Granada*, 1994, nº 25, 19.

Blázquez Mateos, E. *El arte renacentista en la provincia de Ciudad Real*, Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1999.

- Blázquez Mateos, E y Sánchez López, J.A., *Cesare Arbassia y La Literatura artística del Renacimiento*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.
- Braun, G y Hogenberg, G.F. *Ciudades de Europa y España. Mapas antiguos del siglo XVI*, edic. de J. Goss, Madrid, 1992.
- Comba, R., “Shede di cartografia rinascimentale. Due mappe di Cesare Arbasia nel Museo Civico de Cuneo(1566), en *Bollettino della Società per gli studi Storici, Archeologici e Artistici della pronia di Cuneo*, 1993, pp. 39-57.
- Fagiolo, Marcello. *La città effimera e l’ universo artificiale del giardno: la Firenze dei Medici e l’ Italia dell’ 500*, Officina Ed., Florencia 1980.
- Filóstrato el Viejo y el Joven, Calístrato, *Imágenes*, introducción y notas de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993.
- Guicciardini, L. *Descrittione di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con tutte le carte di geographia des paese, e con el ritratto naturale di molte terre principali*, Anversa, 1581, Biblioteca Nacional, sección de Raros y Manuscritos, Mss-786.
- Herrera Maldonado, E. *Arte y cultura. La provincia de Ciudad Real. El Barroco*, coordinado por Luis de Cañigral y José Luis Loarce, Ciudad Real, 1992, pp. 164-166.
- Maderuelo, J. *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje*, Abada Editores, 2020.
- Magnani, L. *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella cultura genovesa*, Génova, 1987, pp. 60-61.
- Merino, Esther y Eduardo Blázquez Mateos, *Isabel de Portugal: la reina invisible*, Sociedad Aleroañil/Ministerio de Cultura de España 2000.
- Merino, Esther. *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, UAH Monografías de Arquitectura, 2005.
- Merino, Esther y Eduardo Blázquez Mateos, *Divino escenario: aproximaciones a la historia de las artes escénicas*, Ediciones Cumbres, Madrid 2014.
- Merino, Esther. *Pastoral áulica*. 2023.
<https://doi.org/10.6084/m9.figshare.21900876.v2>
- Merino, E y E. Blázquez Mateos. 2024 <https://aulos.es/ruinismo-pre-ia-en-la-historia-del-arte/>
- Mosquera de Figueroa, C., *Comentario en breve Compendio de Disciplina Militar*, Madrid, 1596, Biblioteca Nacional de Madrid, sección de Raros y Manuscritos, R-1774.
- Orozco Díaz, E. *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, 1974. Arguijo, J. de. *Obra poética*, Madrid, 1974.

Pacheco, F. *El Arte de la Pintura*, Edic. de Basegoda y Hugas, Madrid, 1990.

Plaza, Carlos. *Espanoles en la corte de los Medici: arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Centro de estudios Europa Hispánica, Madrid 2016.

Rubio Lapaz, J. “Reflexiones sobre la asimilación de la Memoria del pasado y el concepto de Fama en las Artes Liberales del Humanismo español”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 81, segundo semestre, Madrid 1985, pp. 545-579.

Strong, Roy. *Arte y Poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Alianza Editorial, Madrid 1988.

Valbuena Prat, A. *Historia de la literatura española*, tomo III, Barcelona, 1981.