

LAS ESCENOGRAFÍAS PAISAJÍSTICAS DEL PALACIO DE EL VISO DEL MARQUÉS. LAS IMÁGENES MÓVILES DEL GRAN SALÓN

Eduardo BLÁZQUEZ MATEOS
Doctor en Historia del Arte

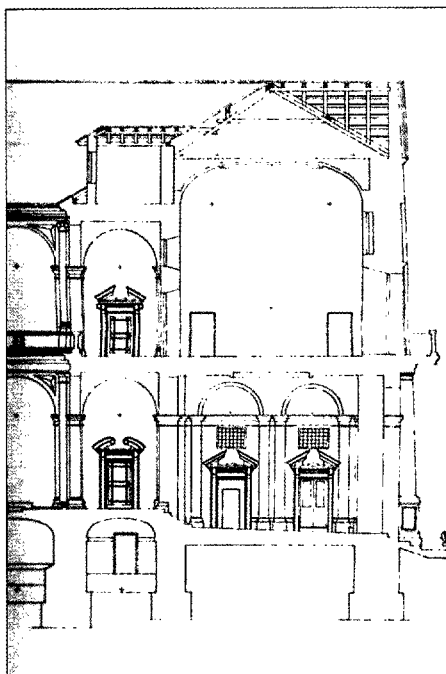
El emplazamiento más destacado del palacio de los Bazán es el Gran Salón, ubicado sobre el zaguán y enmarcado en el *piano nobile*. Este salón, el de mayores dimensiones del edificio de los Bazán, es una gran escenografía de paisajes urbanos, a mitad de camino entre los frescos de Peruzzi y los de Veronés. Sobre las cuatro puertas que comunican con las saletas están pintados cuatro Césares ataviados a la romana y coronados por laureles, imitando el oro y representados como esculturas, inmersos en hornacinas. La saleta de los Césares, en Sabbioneta, marca el inicio del *piano nobile* del palacio del jardín, dedicado a la celebración de los emperadores, con referencia en los once retratos de Tiziano para Federico II Gonzaga, ubicados en la Corte de Mantua e insertados en la estructura plástico-decorativa orquestada por Giulio Romano. El recurso para las dos salas está basado en el modelo clásico, dando prestigio al señor y mecenas.

Los retratos de Césares han sido supeditados a la arquitectura pintada que, acentuándose en El Viso, transforma el ambiente, convirtiendo el espacio en una gran logia de ficción. Las pinturas de Sabbioneta, realizadas por Pietro Martire Pesenti, representan las alegorías de Roma y de la Fama con las estatuas de seis emperadores: Galba, Ottone, Vitellio, Vespasiano, Tito y Domiziano. Unida a esta sala se encuentra la de los Circos, recreándose en la representación del Circo Flaminio y del Circo Massimo, con las historias de Giove y Mercurio, Filemone y Bauci, en donde el esquema narrativo se ha simplificado para recrearse en la indicación de ambientes paisajísticos y agrestes. La erudita reconstrucción arqueológica se basa en el *Speculum romanae magnificentiae*, de Antonio Lafréry, de 1570. Se confirma, por tanto, el mito de Roma como llave fundamental del ciclo de ambas familias, a pesar de la importancia de las imágenes de los emblemas y las empresas militares.

La larga permanencia en la Corte española de Carlos I y Felipe II ha contribuido a la formación del gusto culto de Vespasiano por los ideales humanistas. Esta ideología la proyectó en la Galería-Museo y en el Teatro Olímpico, con una arquitectura ilusiva continuadora de los trabajos de Peruzzi en la Farnesina, en el primer edificio; en el segundo, el peristilo presidido por



Balcón-Mirador del Gran Salón. Palacio de El Viso del Marqués, Ciudad Real.



Alzado del palacio de los Bazán, corte del Gran Salón y del zaguán.

Cibeles, patrona de la ciudad, refuerza la metáfora celebrativa de la urbe y su artífice. Del teatro destacan las pinturas al fresco, representando dos arcos triunfales con dos vistas de Roma, del Capitolio y el Castillo de Sant'Angelo, guardando gran similitud con los frescos de la sala de paisajes de El Viso.

Por otro lado, para la realización de pinturas de paisajes con ciudades urbanas, en contextos escenográficos, será modélico el Teatro Olímpico de Sabbioneta, donde la perspectiva y el juego ilusionístico representan dos grandes paisajes, dentro del discurso sobre la arquitectura y la pintura de género. En la zona de la orquesta del Teatro de Sabbioneta han sido colocados los dos arcos triunfales que enmarcan las dos vistas de Roma, reconocida por el castillo de Sant'Angelo y el Capitolio con el Mausoleo de Adriano, que propone el modelo de vista como clave para exaltar la idea de la urbe de Vespasiano como nueva Roma, rememorando la Entrada Triunfal de éste en la ciudad eterna con la inscripción: «Quantum Romae extat a Ruina Dicitum». En la parte opuesta está ubicado el gran paisaje con las ruinas de Adriano, con una inscripción dedicada a Rodolfo II de Habsburgo, que elevó a Vespasiano al rango ducal en 1577. Las pinturas descubren la imagen de una ciudad eterna, inspiración de toda la obra.

Directamente relacionado con las pinturas de la Villa Maser, las vistas del teatro de Scamozzi coinciden en los referentes comunes a estas obras, herederas de Peruzzi también. Sin embargo, en El Viso del Marqués está presente

otro elemento canalizador de la misma idea, vía Génova, donde Il Bergamasco desarrolló notables temas de arquitecturas en perspectiva con grandes vistas de ciudades míticas (1). Estos proyectos decorativos, bajo el influjo de estructuras arquitectónicas como las de Serlio o Palladio, con vistas que pueden presentar las dos variantes de una ciudad real —Roma generalmente— o una ciudad imaginada, son construidas por acumulación de edificios del pasado y del presente, normalmente. Bergamasco pintó, en la Villa Pallavicino «della Peschiere», un paisaje de ruinas romanas enmarcadas en una escena trágica serliana, que a su vez está orientada a la sala de la Calda de Faetón y la del Carro Solar.

La movilidad de las arquitecturas pintadas de Arbasia para el gran salón de los Bazán



Cesare Arbasia. Escenografías paisajísticas del Gran Salón.

La escenografía paisajística de Cesare estimula la movilidad del espectador, avanzando en un planteamiento dinámico y novedoso en nuestra geografía (2). El punto de vista lateral creado amplía los posibles lugares donde ubicarse el espectador, situándose en dos puntos preferenciales marcados por las perspectivas científica y escenográfica. Las columnas son el punto de vista referencial de información, puesto que marcan la orientación puntual y las correspondientes. Este juego con los puntos de vista en la pintura al fresco da una categoría mayor a ésta sobre la escultura. Otro de los aspectos destacables es la continuidad entre la arquitectura real y la ficticia, creando una cubierta adintelada de casetones, controlada mejor desde lejos y en los laterales marcados por la perspectiva, estructurando así el espacio noble, abierto en los laterales a los paisajes y multiplicando la disparidad de líneas que aumentan al acercarnos a la pared.

(1) MAGNANI, L.: *Il tempio di Verene. Giardino e Villa nella cultura genovese*. Genova, 1987

(2) BLÁZQUEZ MATEOS, E.: «La sala de Portugal en el palacio del marqués de Santa Cruz en Ciudad Real», en *Revista de Historia Naval*, del Instituto de Historia y Cultura Naval. Año XII, 1994, pp. 31-44.

La perspectiva cambia en las representaciones espaciales de Arbasia, relacionadas con las de Veronés por un tratamiento lumínico similar. Los constructores de estos espacios dispusieron de dos lenguajes nuevos: la perspectiva científica y la reconstrucción arqueológica. Bramante, Péruzzi y Serlio representan escenarios donde la arquitectura pintada tiene un enorme interés, con arcos de triunfo y escenas engañosas que resaltan el carácter del escenario-cuadro. La sala de las columnas plantea las dos vistas-plano desde dos problemas. Es decir, es un problema de mente que condiciona la visión de la cultura del espectador al ser un punto de vista diferente, donde la continuación de líneas crea una distorsión de la realidad transformada a partir de planteamientos mentales. Se van rompiendo así los esquemas de imitación de la realidad del tópic general.



Arbasia. Vista lateral del Gran Salón.

El paraje amenizado por el marjal. Los paisajes de Cesare Arbasia en el salón principal

El Gran Salón ocupa un lugar preferencial dentro del edificio; situado sobre el zaguán, está formando parte del bloque frontal y adopta un protagonismo jerárquico. El espacio contiene una pluralidad de planos con ocho vistas de paisajes que, dentro de un significado común, forman una red donde los temas están relacionados entre sí, aunque manteniendo el código y el contenido individual de cada imagen de la panorámica. La intención del marqués de Santa Cruz queda expresada en las representaciones pictórico-



Arbasia. Escenografía y paisaje idealizado.



Recodo pastoral. Gran Salón.

ilusionistas como impresionantes escenarios, sostenidas por el respaldo del programa literario (3). Mosquera de Figueroa se encargó de constatar, en 1585, los contenidos de los ciclos de este palacio que tienen la última conclusión como lugar de recreo para el mentor y con la finalidad de ser el emblema de la fama y memoria familiar, inspirada en las virtudes y ejemplos modélicos de la Antigüedad (4). La nobleza del Gran Salón se eleva ante la presencia del orden corintio de las columnas binarias, respondiendo a la idea de capricho, basada en la creación de una continuidad engañosa del espacio real (5), dentro

(3) MOSQUERA DE FIGUEROA, C.: *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escribe la jornada de las islas de los Azores*. Madrid, 1596.

(4) El contenido del texto de Mosquera especifica los modelos de hombres ilustres que tuvo el marqués, tanto de los consejos de Nino, monarca de los asirios, como de Quinto Fabio, pasando por Alejandro Magno, uno de sus grandes inspiradores junto con Escipión. La intención de destacar a este personaje se basa en el modelo de sus conquistas en África, pues lo hizo con la Lengua y con las Armas. Esta idea es una de las dominantes del programa del palacio, dentro de un claro interés por equiparar el arte militar con el arte pictórico, esclareciendo la relación de los personajes alegóricos con los paisajes. El marqués estaría representado en un símil, como resultado de la suma de Marte y Mercurio, con los que se identifica al mecenas, desembocando en la unión de las Letras y las Armas.

(5) La importancia de las columnas al fresco en Cesare Arbasia tiene una presencia trascendental. Las pintadas en el Sagrario de la Catedral de Córdoba son salomónicas, estando relacionadas con el pensamiento de Céspedes, ligado a la iconografía religiosa de la época y relacionado con el Templo de Jerusalén. Sobre el significado de las arquitecturas pintadas,

de una simetría evidenciada en la solución de las columnas pareadas y la totalidad espacial del salón. Como si se tratara de un mirador, se abren unos paisajes idealizados y estructurados en planos diferenciadores, superponiéndose suavemente en su forma y contenido. Prima en ellos el punto de vista alto, *ex sede elevata*, aunque el punto de vista bajo también es utilizado para ofrecernos, en altura, otros elementos del paisaje, sobre todo las montañas, introduciendo mensajes psicológicos diferentes (6). Las montañas de roca pelada cierran la sucesión de escenas entre la superposición de planos, donde se presentan vistas de ciudades y campos. El contraste de estas dos formas de vida, ocio y negocio, se convierte en el tema recurrente de la historia, aunque no el único, unido a las imágenes del pasado de las ruinas de las urbes modernas representadas.

Otros elementos unitarios de la composición son los continuados celajes, situando la acción en un atardecer, creando una atmósfera de tonalidad total, respetando las gradaciones y la iluminación incidente en los distintos objetos. Esto se hace más evidente en otro de los elementos jerárquicos y unificadores como es el árbol, situado en primer término, común a los ocho paisajes, aunque con un tratamiento diferenciador en cada uno. La minuciosa pincelada va haciéndose más suelta y expresiva en su profundidad. Las montañas del fondo son brochazos sueltos e inacabados, próximas a formas antropomórficas. De esta manera, en la relación entre la Naturaleza y la ciudad destaca el motivo de las ruinas antiguas, a las que debe su fama la urbe; la mirada en clave poética tiene un exponente en Juan de Arguijo, en «A las ruinas de Cartago». Así lo manifestó:

«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 fin que a 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!
Que mucho más creció vuestra memoria
porque fuisteis del tiempo derribados,
que si permanecierades seguros.» (7)

consultar los trabajos de RAMÍREZ, Juan Antonio en *Construcciones ilusorias*. Madrid. 1988. Sin embargo, las escenografías en El Viso son para Mosquera arte de la memoria al formar parte del edificio como Templo de la Fama.

(6) La superposición en altura es indicativa de un interés deliberado por mostrarnos la totalidad de un paisaje, saltándose las reglas de la perspectiva tradicional.

(7) ARGUIJO, J. de: *Obra poética*, edición y notas de Stanko B. Vranich. Madrid, 1974.

Por tanto, el escenario total representado por Arbasia en España está introduciendo novedades y enriqueciendo el paisaje normativo. La salida hacia postulados más abiertos es otro tipo de imitación. La teórica regla de los recetarios tiene las variantes de la práctica, más cercana a la licencia, avanzando en la incorporación y presentación de un todo espacial al espectador, receptor de una obra dinámica e inacabada, haciéndole personaje activo del teatro pintado como ficción (8). El paisaje «decoroso» expresa la doble ilusión de ser un juego para el ojo, además de ser manifiesto y estandarte de la vida en el campo, modelo de vida ideal y utópica, formando un hilo conductor con la literatura pastoril (9).

Es una nueva pintura como reflejo de dos aspectos, el de la norma y la antinorma, desglosado entre una zona regular y la zona boscosa, expresado en los jardines pintados. El entorno real se ennoblece por los paisajes ficticios, situándonos en una realidad iluminada, con base en una literatura anclada y superada por la modernidad pictórica del Renacimiento avanzado. La visión de lo real-natural es realizado por el artificio, como valiosa forma de evasión y liberación. El estilo de Arbasia se basa en la percepción intelectual del modelo real, unido a una capacidad de síntesis propia de los ambientes en los que se movía, como reflejo de un nuevo gusto que, en contacto con los diferentes mentores, está partiendo de la enseñanza platónica y se adentra en la renovación de tan abstracto esquema, cercano a los postulados científicos. En relación con toda la sala y los espacios próximos, la obra de Cesare aviva una trayectoria inédita y aislada en España, en consonancia con el gusto humanista por el pasado clásico.

La representación de la naturaleza animada. El marjal de Filóstrato el Viejo

Las ambientaciones creadas por las pinturas de la Villa Adriana en Tívoli o las descripciones de Filóstrato tuvieron un peso determinante en el pensamiento del hombre del Renacimiento. Cesare, como otros muchos artistas, recreó las complejas escenografías aplicando los renovadores parámetros y las reglas de la perspectiva. Las tierras pantanosas han sido diferenciadas de las tierras de cultivo por Arbasia, como hizo Homero en la *Odisea* (canto IX), coincidiendo con las imágenes de Filóstrato. En el lugar se advierten el tamarisco y la juncia, plantas propias de los marjales; así lo expresó el autor clásico:

(8) El «inacabado» de las pinturas está relacionado con el *non finito*, lo que supone una adecuada tensión con la obra, al desarrollar la imaginación del receptor.

(9) MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989. Los aspectos a destacar de este texto son la concepción sentimental del paisaje, basado en la interpretación de Francisco de Holanda sobre el decoro y la definición de los paisajes del Mirador de la Reina, de la Alhambra de Granada, como una representación en clave bucólica, de lo que deducimos la vinculación de la tríada formada por la literatura pastoril, el concepto de decoro y los jardines, tanto pintados como descritos.



Filóstrato el Viejo. El marjal.



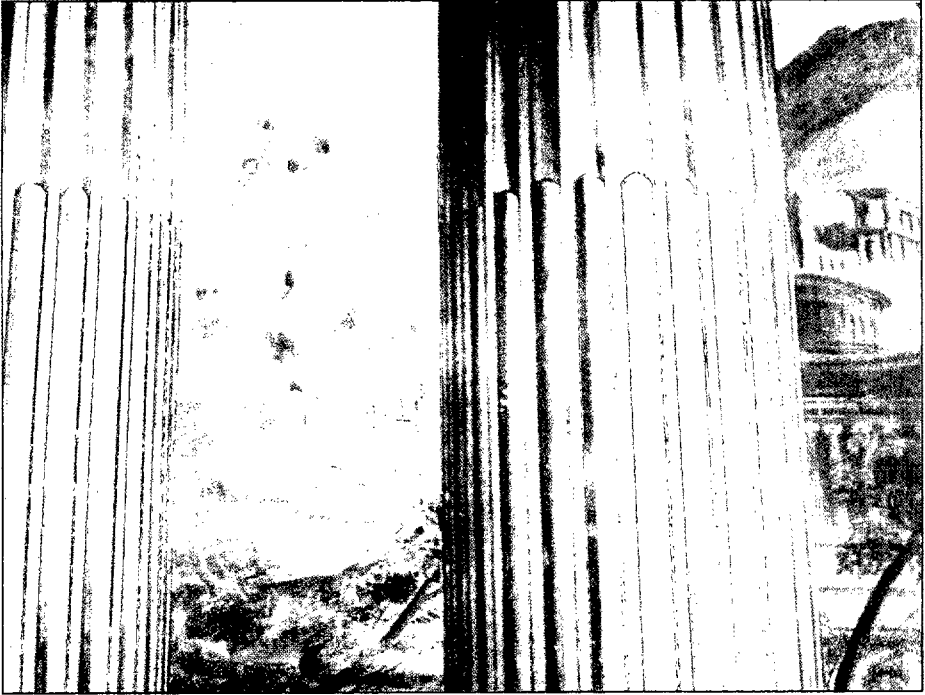
Arbasia. Detalle de las columnas y del árbol.

«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.» (10)

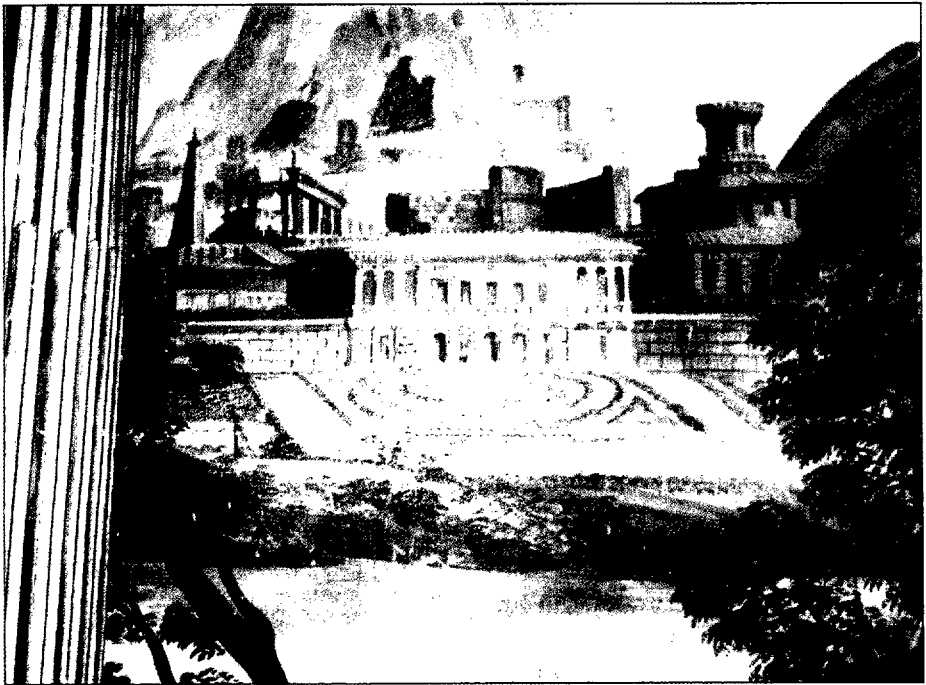
El recurso de «la abundancia» es otro elemento común entre el *locus amenus* y el marjal; éste de nuevo insiste en los ricos lugares ocultos de los paisajes representados en las imágenes. En la montaña enumera la multitud de fuentes existentes, de donde fluyen y se mezclan «en el cuadro, como si la naturaleza, sabia en todo, se encargara de dirigirlo, y serpentea en múltiples meandros rebosantes de apio y propios para el baño de las aves acuáticas.» (11)

(10) FILÓSTRATO: *Imágenes*, Edic. de L. A. de Cuenca y M. A. Elvira. Madrid, 1993, p. 49.

(11) El meandro ocupa un primer plano en los frescos de Cesare; el diseño de la espiral se aplicó también en el paisaje aislado de Cincinnato, en el palacio del Infantado en Guadalajara.



Arbasia. Paisaje con ruinas.



Arbasia. Ciudad mítica y jardín simbólico.

Las aguas de los marjales del salón forman «piscinas de suprema belleza» y en medio de los estanques pintados los amarantos se inclinan como los árboles pintados de Cesare. El maestro dice al discípulo:

«Mira: también hay un río ancho y ondulante que sale del marjal; cabreros y pastores lo cruzan por un puente. Si fueses a ponderar al pintor por sus cabras, al haberlas pintado bricando con insolencia, o por sus ovejas, que andan pausadamente en la pintura, como si les pesaran sus velones, o si fuésemos a detenernos en las siringas o en los que las 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* y la *idoneidad* de su planteamiento, que son —me parece— los elementos más importantes del arte.» (12)

La variedad del diseño del río con el puente, en clave bucólica, es el exponente de lo conveniente, avanzando más allá de la mimesis normativa, hacia la imagen ingeniosa. En el contexto de un paisaje independiente, en época imperial se cuestiona la capacidad de crear un paisaje variado y creativo. Filóstrato explica en qué radica el ingenio en el contexto del marjal:

«El artista ha tendido un puente de palmeras sobre el río y existe una bonita razón para ello: conocedor de lo que se dice de las palmeras, esto es, que las hay machos y hembras, y habiendo oído hablar de sus nupcias, a saber de que los machos toman las hembras inclinándose sobre ellas y abrazándolas con sus ramas, ha pintado una palmera de cada sexo en cada orilla; entonces el macho, rendido de amor, se dobla y se tiende por encima del río, y, al no poder alcanzar a la hembra, aún distante, se tumba y sirve como puente sobre el agua, y lo áspero de su corteza lo convierte en paso seguro para los transeúntes.» (13)

Este es el razonamiento de Filóstrato, en el que da mayor valor al paisaje —actitud que mantiene a lo largo de toda su obra— que a la proyección de Céfiro. Sobre los árboles, cuestiona y define la importancia de los diferentes planos de la pintura. Representativo de la mimesis estaría el árbol retórico de los primeros planos de Cesare, mientras el segundo plano de los troncos inclinados y cortezas, así como otros recursos, son representativos de la labor ingeniosa del artista de estas grandes y complejas escenografías (14). El paisaje del recodo del marjal y la arquitectura teatral se convierten en una fórmula emblemática: es el espacio de la memoria, el ideal escénico del Templo de la Fama.

(12) FILÓSTRATO, *op. cit.*, pp. 50-51.

(13) *Ibidem*, p. 51.

(14) Los grandes frescos imitando el marjal de los antiguos fue escenificado por la familia Semino para la logia de la villa Centurione-Pintelli en Génova, donde recrearon distintas vistas con balustradas ficticias de sorprendente similitud con las imágenes de Filóstrato.