

LA CASA DE CAMPO FORTIFICADA Y EL JARDÍN DE LOS BAZÁN EN EL VISO DEL MARQUÉS

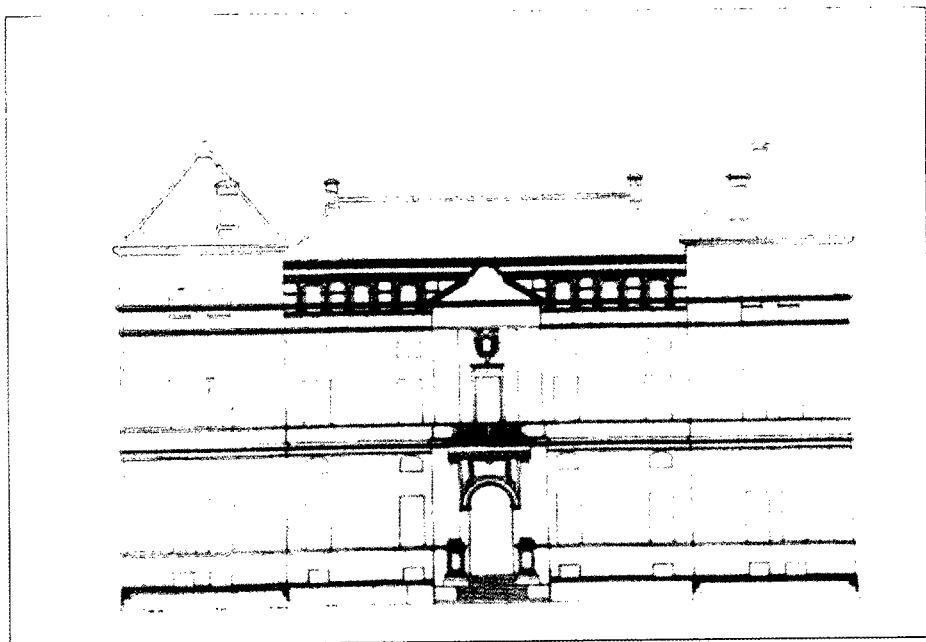
Eduardo BLÁZQUEZ MATEOS
Doctor en Historia del Arte

La deleitosa Casa de Placer de El Viso contiene todos los privilegios de las villas italianas, su aspecto rural va unido al contexto de la arquitectura popular y se enmarca en el denominado estilo rústico (1). Participa de los sueños del caballero Quijote que quedó perplejo ante el suntuoso interior, que rememora las grandes escenografías murales del Renacimiento. Los jardines de la época del marqués de Santa Cruz acompañan al edificio para dar más fuerza al lugar, un paraje con sus recodos bucólicos repletos de fuentes que amenizaban las tertulias de los humanistas y que se adentraban en este insólito lugar del Buen Retiro de Álvaro de Bazán «El Joven», el humanista militar por mar.

El conjunto de El Viso recuerda una de las imágenes del *Liber Ruralium* de Petrus Crescencius, en donde los grabados reflejan un palacio-villa fortificado que muestra el recinto del jardín con su anexo agrícola, con el horno, el jardín secreto, el palomar, la entrada monumental, las pérgolas... Faltan los molinos manchegos para que fuera el resumen-compendio de lo que fue en su esencia el caserón de los Bazán, lugar estratégico repleto de las maravillas que el marqués traía para el deleite de los suyos y, al tiempo, lugar práctico para la vida agrícola y ganadera en la que su corte vivía. La vía pagana y la ascética se cruzan con un sentido práctico que convierte a este paraje en un lugar de encuentros entre el arte más elevado y el arte popular.

El palacio es la expresión de la mejor arquitectura, desde el primer momento se planteó como obra mayor y está inmersa en un discurso renovador que parte de 1562. Mezcla la simetría de sus formas con un carácter de

(1) BONET CORREA, A.: «La Casa de Campo o Casa de Placer en el siglo XVI en España», en *A Introdução de arte de Renescença en península Eberica*. Coimbra, 1981, pp. 135-145. El autor señala la importancia de estos recintos en los que triunfa el lema horaciano que busca la fusión con la naturaleza. Una vida tranquila y retirada, propia del hombre sabio que reside en estas Casas de Placer humanistas. En esta línea está el texto *Jardines y paisajes en el Arte y en la Historia*, dirigido por Carmen Añón Feliú, cursos de verano de El Escorial, Madrid, 1995. Las conferencias recogen importantes casas de placer con jardín como la Abadía de Cáceres, obra que deleitó a Lope de Vega y a sus mecenas, los Alba.



Alzado ideal de la fachada del palacio de los Bazán (fotografía de Salvador Font).

fortaleza en planta y en su exterior que estimula la impronta del humanismo militar. Entre los valores de la armónica visión vitrubiana están también los denominados valores estéticos típicamente «manieristas». En definitiva, la arquitectura ha tomado una cualidad orgánica fuera de toda normativa (2).

En este contexto destacan también algunos elementos vitales y organicistas como las escaleras centrales. La importancia de esta escalinata de doble vertiente enfatiza la simetría y la perpetua axialidad de la norma clásica de los tratadistas. Este elemento se relaciona con un patio que a su vez tiene un zaguán a modo de pórtico. El patio y su juego de arcos en los corredores de las dos plantas recuerdan los trabajos de Alonso de Covarrubias en Toledo y puede confirmarse que las trazas las diera Enrique Egas «El Mozo», completándose con los proyectos posibles de «El Bergamasco». En este sentido, simetría y axialización —subrayándose la escalera y la capilla— definen un modelo de viviendas palaciegas de bloque que tiene una referencia en el Alcázar toledano. Enrique Egas «El Mozo» —discípulo de Covarrubias— proyectó este trabajo que completó Giovanni Battista Castello el Bergamasco (1509-1569) cerrando la caja abierta de su escalera para incluir sobre ésta la capilla (3). Sin embargo,

(2) BUENDÍA, J. R.: *Las claves del arte manierista*. Barcelona, 1990. Magnífico trabajo para parangonar la obra de El Viso con lo que se hace en Europa.

(3) MARIAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, pp. 380-381.



Torre-mirador del palacio de El Viso.

parece oportuno señalar que se pudieron seguir otros modelos para este palacio-fortaleza; es el caso de algunos edificios del norte de Italia como Saluzzo, Lagnasco, Manta o Sabbionetta.

El castillo medieval Scarnafigi, convertido en palacio por Alessandro Ponte, guarda ciertos paralelismos estructurales con la obra de los Bazán y está dentro de una dinámica muy particular de los edificios del Piamonte, lugar de procedencia de Arbasia y donde acabará siendo, desde 1601, comisario general de las Fortificaciones del marquesado de Saluzzo, lugar en el que era conocido antes de ir a España por sus conocimientos topográficos y por su destreza trazando fortalezas de nuevo diseño. Un título que, unido al de pintor de la alegre Corte de Turín (1596-1607) y a los encargos que realizó la hija de Felipe II, Catalina Micaela, verifican la apuesta por un trabajo importante en El Viso. Al mismo tiempo, en lo concerniente a temas de arquitectura militar no se conoce precedente de trabajos similares por parte de Arbasia. Se puede lanzar la hipótesis de un posible trabajo de Arbasia en el aspecto arquitectónico en El Viso en las décadas de los setenta y ochenta. Además, se debe recordar que su hijo Carlo Filipo Arbasia hereda, en 1607, el título de comisario de Fortificaciones y coincidió con el II marqués de Santa Cruz que ocupa el cargo de general de la Armada en el Piamonte durante el primer tercio del siglo XVII (4). El pensamiento italiano reproduce con estos ejemplos que el

(4) Archivo de Santa Cruz, leg. 13, n.º 10.

arte militar y «lo defensivo» deben estar en manos de gente acreditada en el mundo de las artes, esa es la órbita renacentista; uno de los casos más conocidos es el trabajo de Miguel Ángel para los Medici y para la República.

La primera piedra del palacio manchego pudo ser colocada en 1564 siguiendo las trazas de Egas «El Mozo» de 1562 y se contrata en Madrid la construcción de techos, armaduras de madera, techumbres exteriores del cuarto alto y torres que flanqueen la fachada; se supo, por tanto, que el cuerpo frontal estaba trazado. Egas «El Mozo» está realizando en este marco obras muy significativas, como la iglesia de la Madre de Dios (Almagro), de planta de salón y con trazas de 1546. También es autor principal del monasterio de la Asunción de Calatrava (Almagro) que, fechado en 1564, destaca por el bello patio que está emparentado con el de El Viso y tiene una clara referencia en el claustro del Hospital Tavera (5). Desde 1548 reside en Almagro y desarrolla gran parte de sus trabajos entre la tradición goticista de su padre y la renaciente de Covarrubias, un maestro que supo ser clasicista y entendió el significado y los fundamentos de la arquitectura «a la antigua».

En planta, se traduce la impronta de la ingeniería militar en la que el patio y las torres son los elementos principales de este lenguaje humanista. Tuvo en su momento cuatro torres que han desaparecido y es el propio Mosquera de Figueroa quien manifiesta la belleza de su alzado y lo pragmática que era para tiempos de guerra —aún se estaban manifestando altercados en tierra granadina—: es el triunfo del arte militar. El origen de esta planta está más allá de ser una atalaya o una torre-testigo enmarcada en la idea de los puestos-frontera frente a los árabes; el bloque rústico está respondiendo a dos vías del humanismo militar que están en comunión. Una es la vía importada de Italia y la otra la evolución de castillo a palacio. De las influencias italianas van llegando las galerías, los cortiles que penetran desde la fuente del arte militar napolitano —donde trabajan artistas hispanos— se entrecruzan con los primordiales patios que, con cuatro torres por la vía de la fortaleza medieval de cuatro lados de fácil defensa con referencia en los castros romanos, están hermanados con los castillos hispanos. Son elementos que surgen en paralelo y El Viso es un buen ejemplo de tan lúdica metamorfosis. El palacio de los Bazán es un emblema de una estructura conocida que se transforma en palacio y donde las vías diferentes de influencias no son excluyentes, ambas van unidas. El resultado es austeridad al exterior para la defensa e interior suntuoso para la vida de usos palatinos.

Además de aportar su carácter rústico, en 1585, Mosquera señala que su aspecto exterior tiene «grazia», simetría y proporción y que «sus hermosas torres al cielo levantadas con vistosa disminucion, y, fortaleza». La existencia de estas cuatro torres también la señala Juan Antonio de Estrada en su obra *Poblacion General de España, sus Tropheos, Blasones y Conquistas heroicas* (1747). Probablemente fueran torres-mirador, con vanos en sus cuatro lados,

(5) VV.AA.: *La provincia de Ciudad Real. Arte y Cultura*. Tomo III, cord. L. de Cañigral y J. L. Loarce, Ciudad Real, 1992. Díez de Baldeón, C.: *Almagro. Arquitectura y sociedad*. Ciudad Real, 1993.

con arcos o adinteladas y con un tratamiento plástico que está presente en los edificios civiles y religiosos de la época.

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 y se constata que en 1748 —siete años antes del demoledor terremoto de Lisboa— las obras de las torres fueron costosas, comprándose «ladrillos de piedra de jaspe cuadrados, ladrillos fragmentados, veintitres baldosas negras ôchabadas y porciones de pizarra» (6). Este dato de la pizarra puede hacer pensar en la existencia de chapiteles de este material y se podría comparar con las torres y el alzado frontal del palacio del cardenal Diego de Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas (1570-1574), proyectado por el



Salón de Honor.

arquitecto real más tradicional de la época, Gaspar de Vega, que viajó a Flandes, Inglaterra y Francia con Felipe II. La falta de la rigurosa axialidad, las torres y la ausencia de la ordenación columnaria en la fachada evidencian su salida de los postulados clásicos, en consonancia, por tanto, con el lenguaje expresado en el exterior del palacio de los Bazán.

Tradicionalmente se ha pensado que las torres del palacio principal de los Bazán desaparecieron tras el terremoto de Lisboa de 1755; sin embargo, el 15 de octubre de 1838 Pedro M. Laguna señala unas mejoras que se llevaron a cabo tras los destrozos ocasionados por los «alercados de Oregita», el 17 de abril del mismo año. Además del daño causado a determinadas pinturas —especialmente afectadas fueron las del salón de los Linajes y las de la sala de Proserpina—, se destruyeron la casi totalidad de las puertas de madera —incluida la del balcón del salón del Honor o de los Paisajes— y de las cerraduras, de los brocales de algunos aljibes y de «las ventanas del Cuarto de la Torre, que hacen esquina contigua a la casa cochera» (7). Se deduce que en las torres estaban cuartos con vanos que participaban de nuevos valores plásticos y prácticos de la España Renacentista; en este sentido, los palacios y las casas manchegas estaban haciendo vanos en torno a 1575, tal y como consta en las

(6) Archivo de Santa Cruz, Inventario de Trofeos, Bienes y Despojos, leg. 8, n.º 9, exp. 3.

(7) Archivo de Santa Cruz, leg. 8, n.º 19.

Relaciones Topográficas de los pueblos de España mandadas hacer por Felipe II (8). Esta magnífica crónica reproduce en sus páginas algunos de los palacios realizados por los Bazán y, mientras habla de la villa de Calzada, señala lo famoso que es el palacio de El Viso:

«... a cinco leguas esta la Villa del Viso, el dicho marqués tiene una Casa que va acabando que se dice es el mejor edificio e más curioso que hay en España» (9).

En 1575 está el edificio «acabándose» y es considerado sumamente «curioso» cuando aún no se han ejecutado las pinturas murales. Dos datos que plantean lo novedoso del palacio de «extrañeza manierista», de gusto original, de patrón italianizante y de considerables proporciones —según Lampérez—; así se irá destacando en las distintas crónicas —históricas o de viajeros como las de Ponz que lo considera un lugar ideal de descanso— que valorarán de distinta manera el palacio, sus jardines y sus pinturas murales (10).

Entre las manifestaciones artísticas más sorprendentes están los ciclos pictóricos, murales-relato que plantean distintas historias desde claves bien diferenciadas. Ofrecen la posibilidad también de encumbrar al edificio para los que no supieron entender la belleza del aspecto rústico del exterior y fue para su tiempo una isla en el Renacimiento español. Se conquistan, al tiempo, dos grandes géneros que, considerados independientes en el siglo XVII, ya están planteados en el siglo XVI. El retrato y el paisaje son impulsados con gran fuerza desde este edificio emplazamiento para verificar unas variantes tipológicas en lo concerniente a sus grandes representaciones murales, aunque, por otro lado, los programas van diferenciándose para adentrarse en el marco iconográfico e iconológico.

Se puede decir que en El Viso están presentes los pilares del Renacimiento: la conquista de la antigüedad y de la naturaleza. Otro de los pilares es la perspectiva científica, por lo que se elabora la arquitectura real y la pintada con rigor y se alían y unifican para aplicar los criterios estéticos del momento, apostando por los juegos commensurables y sorprendentes que logran con su movilidad, adentrándose en el mundo de la sorpresa, el juego y la dificultad. Se plasma, por tanto, una revolución decorativa en los frescos que radica en la vuelta a los paradigmas del manierismo, canalizados por artistas genoveses y, principalmente, por el piamontés Cesare Arbasia. Estos artistas emulan aspectos efímeros y escenográficos que se acercan diacrónicamente al arte conceptual y al minimal. Al mismo tiempo, al margen de Italia, estas pinturas

(8) *Relaciones Topográficas de los pueblos de España mandadas hacer por Felipe II*. 1575 y 1578, Biblioteca Nacional, Sección de Raros y Manuscritos, Mss-Imp-2148.4, p. 585. Está este texto publicado por el CSIC, en el Instituto de Sociología «Balmes», Madrid, 1971. El original se encuentra en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

(9) *Ibidem*, p. 162.

(10) VILLAR GARRIDO, A. y VILLAR GARRIDO, J.: *Viajeros por la historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*. Toledo, 1997.

plantean el espacio común para las artes y lo interdisciplinario. La historia, la crónica y la poesía se alían con la gran pintura de carácter ilusionístico para proyectar juegos de ingenio y fantasía. Por eso, el *horror vacui* y el trampaño proyectados en el palacio manchego caminan hacia lo etéreo y recrean arquitecturas del vacío, intercaladas con personajes que forman parte de este gran teatro del mundo, toda una metáfora de la historia.

Esta empresa tuvo como mecenas a Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz. Su familia, los Bazán, forman parte de los míticos guerreros-humanistas que estimularon las artes y participaron, como Garcilaso de la Vega y Cervantes, de la dualidad mecenas-héroe militar. Artistas españoles e italianos formaron un pequeño grupo de «parnasianos» que visitaron y aportaron sus ideas en esta desconocida «corte de amor» donde la música de los instrumentos —uno de los grandes placeres del marqués de Santa Cruz— se veía enriquecida con la importantísima colección de relojes (11) y se intercalaba con el sonido de los exóticos pájaros albergados en extrañas casetas en el jardín.

En este sentido, los caprichos del I marqués de Santa Cruz se ponían de manifiesto no sólo en el interior de su palacio central, sino que también era dado a la fastuosidad en el lujo que desplegaba en sus suntuosas galeras. Felipe II entró en su «galera capitana» durante los asedios a Lisboa y participó de la corte divertida que amenizaba al marqués. Llevaba músicos, cantores, criados y esclavos moros, así como vajilla de plata y una mesa aderezada con guirnaldas y bodegones. Los gastos del decorado fueron considerables y cuando le pusieron freno a tanto derroche, el marqués señaló que era indispensable para su decoro y el del Rey (12). Este rasgo no era nuevo en el marino y de ello se desprende la abundancia decorativa que existió en El Viso. Esta abundancia ornamental se refleja en 1573 en los gastos de la casa: Fabrizio de León gasta tres ducados y medio para la cama principal, y otros tantos para un agnosedí. Este criado de la esposa del marqués será el encargado de comprar dorados todos los meses para la mansión. También se contará con un bordador milanés, Juan Bautista, que adornó la casa con telas y alegró con distintos colores los compartimentos (13).

Esta corte de los Bazán pudo relacionarse con dos grupos de humanistas: unos vinculados a la tierra manchega, como Juan de Vadillo, que realizó en el siglo XVI —en torno al año 1577— algunas de las más solemnes alabanzas en latín a los hombres destacados por sus Armas y sus Letras. Su petrarquismo no le facilitó el acercamiento a la fábula y a la mitología, mundos en los que no se adentra. En Valdepeñas destacan dos humanistas de altura. Uno es fray Miguel Sánchez-Cejudo, que evoca a Marte, Apolo, Aquiles, Alcides (Hércules) y rememora a Horacio, Virgilio, Homero y al gran Lope de Vega (14).

(11) Archivo Histórico de Protocolos. Protocolo 430, Francisco Martínez.

(12) ALTOLAGUIRRE Y DUVALE, A. de: *Don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, estudio histórico-biográfico*. Madrid, 1888, pp. 194-195.

(13) Archivo de Santa Cruz, Libro de Gastos, leg. 18, n.º 19.

(14) CAÑIGRAL, L. de: *Aspectos y figuras del Humanismo en Ciudad Real*. Ciudad Real, 1989.

El Ariosto manchego fue Bernardo de Balbuena (1568-1627). Nacido en Valdepeñas, Balbuena alabó con gran colorismo lo caballeresco, aceptó la teoría de Aristóteles de la Epopeya y admiró enormemente los orlandos italianos, las crónicas españolas y las historias de los Reyes Católicos y Colón. Su estilo épico le llevó siempre a ensalzar al tiempo los paisajes, los jardines, los coloridos surtidores y las fuentes tan profusas que existían en los parajes manchegos relacionados con el marqués de Santa Cruz: Valdepeñas, El Viso y Daimiel, entre otros. La descripción más vinculante con el palacio de El Viso es una típica escena con atmósfera de color que crea Balbuena y que señala aspectos ya comentados del palacio de los Bazán:

«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).

De otro lado estaban los humanistas de la escuela lírica sevillana: Herrera, Mal Lara, La Torre, Medrano, Arquijo, Mosquera de Figueroa... Este grupo supone un puente de unión entre el estilo de la época del Emperador y la nueva de Felipe II. En El Viso se mantiene el triunfo del mundo heroico sobre la ascética imperante en la segunda mitad del siglo XVI. Fue en la escuela de Mal Lara, ubicada en la Alameda de Hércules, donde los poetas identificaban a Juan de Austria con Júpiter o donde se deleitaban con los clásicos. Uno de sus memorables temas es la ruina, un sentimiento que se refleja en las pinturas de El Viso y que también está presente en la obra poética de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Las ruinas no son lloradas, los humanistas ven ellas un motivo y un emblema de la fama del lugar, son ruinas para la memoria.

Al mismo tiempo, existe un autor poco conocido en relación con El Viso. Se trata del dramaturgo y poeta épico Cristóbal de Virués (1550-1609) del que se puede destacar un posible encargo de los Bazán: *Elogio en loor de los tres famosos varones Don Jaime rey de Aragón, Don Fernando Cortés y Don*

(15) VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la Literatura española*. Tomo III, Barcelona, 1981, p. 350.



Jardín Pintado.

Álvaro de Bazán (1601). De su novedoso teatro sobresale *La honra de Dido* que desarrolla la vida de la viuda Dido en la que aparecen la fundación de Cartago, las tempestades, los tritones convocados por Neptuno, la retórica apoteosis con Diana y la Fama..., un teatro puente entre la tragedia grecolatina del siglo XVI y la comedia de Lope, que sintetiza los puntos cardinales del programa del palacio: Neptuno, la Fama y Diana.

El jardín del militar humanista

La estética del jardín en el siglo XVI alcanzó un carácter inaudito. El jardín que existió en el palacio fue prácticamente destruido, poco queda de aquella belleza de los espacios verdes que emocionaron a los humanistas y que Mosquera de Figueroa clasificó como «deleitosos jardines», valorando de forma especial las variadas fuentes que allí se manifestaron.

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, está el jardín del palacio napolitano junto al parque de Santa Lucía que compró el marqués a Antonio Doria. En realidad, el jardín principal de los Bazán coincide en lo significativo con estos espacios naturales trazados con regla y compás como el del médico Fabián Sánchez, donde se aplicó el orden y la armonía proporcional presente en Alberti para organizar con módulos una imagen del cosmos que pasa por ser uno de los



Jardín Real.

grandes recintos renacentistas. Fue una obra puramente geométrica, sin programa iconográfico y repleto de fuentes y surtidores; el agua como elemento primordial del *locus amoenus*.

El otro jardín predecesor del desarrollado en El Viso es el jardín de Nápoles. Este lugar lo compró el marqués al tiempo de dar las trazas del palacio Enrique Egas «El Mozo». Compró Bazán un palacio napolitano con un importantísimo jardín junto al parque de Santa Lucía y éste perteneció con anterioridad a Antonio Doria. Toda la obra en su conjunto pudo ser determinante para crear algunos de los modelos referenciales que pudieron repercutir en las obras de El Viso.

En 1573 se encuentran algunos datos que van confirmando lo significativo de unos espacios naturales que cuentan también con huertas prácticas. Así, aparece un jardinero que, cuando aún no se han acabado las obras del palacio ya está realizando día a día su trabajo en estos recodos, intercalando las fuentes de taza italiana con las fuentes bajas del arte nazarí que tanto gustaron al marqués y a su padre Álvaro de Bazán «El Viejo». 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 las columnas o se encarga de plantar el estrabón y otros condimentos en la huerta de la cocina (16). Las fuentes procederán de Italia y

(16) Archivo de Santa Cruz. Libro de Gastos, 1573-74, leg. 18, n.º 19.

se conserva una que perteneció, probablemente, al jardín principal y que es la ubicada en el centro del gran patio del palacio. Sin embargo, la atmósfera exótica la pondrán las pajareras y las fuentes que los alarifes plasmaron para recordar las huertas y jardines que los Bazán tenían en Granada. Aunque algunas las estaban vendiendo, otras las mantenían tal y como se refleja en las escrituras árabes del Archivo de Santa Cruz, donde están reflejados el gran número de cortijos y jardines que fueron incorporando los Bazán a su patrimonio, destacando a la afueras de Granada el paraje edénico de Davajedid (17).

El destrozó más cruel del jardín se llevó a cabo en 1838 y fue realizado por «los facciosos de Oregita»; sin embargo, la restauración realizada el 17 de abril de ese año facilita lo más significativo de estos recintos (18). Existían diferentes jardines y huertas, destacaba el jardín del salón grande —conocido como salón de Portugal— que alberga, actualmente, el único recinto conservado de estas características, aunque existieron huertas y jardines que se comunicaban con otros compartimentos como los dos vergeles que daban al despacho y a la huerta medinal de la cocina.

En el recinto ajardinado del salón de Portugal es en donde la cerámica talaverana moderna pretende ser evocadora de las referencias al pasado renaciente y dan de esta manera un color a un escenario en el que prima el intimismo. Por otro lado, alberga al tiempo una pajarera y otros recintos arquitectónicos de tono popular en consonancia con la arquitectura manchega del XVI, con un lenguaje de logias de madera y de balcones relacionados con las ermitas de la zona y con los alzados de los corrales de comedias y de la plaza central de Almagro. Del mismo modo, un recinto dedicado a Diana recuerda que, con toda probabilidad, existió un sutil programa en el jardín en el que la diosa aparecería y se vincularía así a las pinturas en las que ella está representada —en un carro triunfal una de ellas—, planteando así un idilio reiterado en el humanismo español y en las referencias ancestrales de los páramos manchegos. En este sentido, los libros de pastores tienen su emblema en Diana.

La obra *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor y su seguidora *La Diana Enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, son un canto a la vida bucólica y un elogio a la Edad de Oro. Describen lugares edénicos donde reinaban la paz, la magia y la armonía desde la base filosófica de León Hebreo. Entre los recodos de este «templo de Diana» van surgiendo las referencias a Escipión y a otros personajes del pasado, aunque el elogio permanente se ofrece al mundo femenino. En el jardín del palacio de Felicia, Montemayor describe esculturas plateadas y fuentes como la de Orfeo. La sala principal del recinto está decorada con retratos de damas de la nobleza protegidas por la diosa Minerva, algunas de ellas son Catalina de Milán, Ana de Aragón y Catalina de Aragón y Sarmiento, entre otras. Este espacio estaba comunicado con el jardín de fuentes y sepulcros de ninfas y grandes damas, efectos que reflejan la necesidad de la memoria. Los recodos pastorales de

(17) Archivo de Santa Cruz, legs. 1-5.

(18) Archivo de Santa Cruz, legajo 17, caja 35, exp. 2.

Montemayor dan paso a las tempestades marinas de la Diana de Gil Polo. En *La Diana Enamorada* el respaldo de la Academia de los Nocturnos fue fundamental y potenció también la esencia del discurso de El Viso, alentando los recodos placenteros donde lo escenográfico abarca desde ermitas a grutas y, por si fuera poco, plantean en un jardín la danza del ciervo para alabar a las mujeres. Con estos precedentes, Cervantes en *La Galatea* (1585) y Lope de Vega en *La Arcadia* (1598) alimentarán el eterno debate del concepto de la naturaleza en España, de la dualidad *otium-negotium* y de la lucha entre la *natura naturata* —la de los neoplatónicos— y la *natura naturans*, que es la naturaleza activa con rango divino (19). El escenario de Diana y el tema acuático están unidos para representar un ciclo unitario.

El monumento funerario del jardín de El Viso fue colocado posteriormente y pese a ello recuerda un lema de clave bucólica: *Et in Arcadia ego*, la pastoral de la muerte. El asunto está en uno de los autores citados por Mosquera: Sannazaro. La tumba es un monumento funerario e introduce un colorido dramático a una escena en la que la obra escultórica señalada está realizada desde el mecenazgo de una mujer. Estas estatuas sepulcrales —con un tratamiento triunfal— de Alonso de Bazán y María de Figueroa fueron realizadas para el convento de la Concepción de El Viso y son obra de Antonio de Riera, escultor, fray Alberto de la Madre de Dios, diseñador de los nichos y por Martín de Azpillaga y Francisco de Mendizábal, canteros que trabajaron en el panteón de El Escorial (20).

La última metáfora, el paraíso pintado de los Bazán

En otro contexto, el jardín de las Hespérides es uno de los mitos fundamentales para los humanistas (21). Para algunos cronistas renacentistas era un paisaje verdaderamente delicioso, los árboles tenían frutas de oro y la tierna primavera era alterada en pocas ocasiones. Su vigilante era un dragón y por el lugar paseaban personajes como Anteo, Atlante —el máximo padre de las Hespérides— o el mismísimo Hércules. Todos ellos están ligados a la fábula de las Hespérides como señala Eurípides y, en ocasiones, también participan las tumbas-jardín que, aunque fueron impulsadas por la cultura islámica, potenció su presencia el Renacimiento.

En este sentido, el viaje metafórico realizado en torno a la obra de los Bazán tiene dos puntos estratégicos ubicados en el centro rampante de la escalera y en el espacio del salón de los Paisajes, unidos por el eje axial puntual. Los trabajos de Hércules pintados en la escalera inician un camino hasta el

(19) BLÁZQUEZ MATEOS, E.: *Lugares de Recreo en el Renacimiento español: la escena paisajística en El Pardo y Aranjuez*, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXXIV, Madrid, 1994, pp. 105-119.

(20) HERRERA MALDONADO, E.: *Arte y cultura. La provincia de Ciudad Real. El Barroco*. Coordin. Luis de Cañigral y José Luis Loarce, Ciudad Real, 1992, pp. 164-166.

(21) ALDRETE, B.: *Varias Antigüedades de España, África y otras provincias*. Amberes, 1614, Biblioteca Nacional, Sección de Raros y Manuscritos, R-30778.

jardín pintado entre columnas móviles que tiene ocho frágiles árboles amenizados por la brisa primaveral. Estos árboles estilizados están en un primer término y rememoran los fértiles huertos de las Hespérides. En esta línea, Filóstrato «El Viejo» expresó lo siguiente:

«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: ésta es Libia y ése es Anteo, a quien parió la Tierra para que hiciese mal a los extranjeros mi opinión (...) 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* —para Heracles no fue un trabajo tan admirable vencerlas a ellas como derrotar al dragón—. 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».

Los luchadores son representativos de la retórica visión sobre el hombre virtuoso —el marqués de Santa Cruz como Hércules— sobre el enemigo; sin embargo, estos dos mitos son representados en el contexto del palacio de los Bazán como gigantes y como seres metamorfoseados que, impregnados de hermetismo, valoran una lectura ascendente desde el patio para llegar al recinto noble y al salón más solemne e imponente. El salón de armas o de Paisajes crea entre tantos panoramas una escenografía como metáfora del jardín final, un mirador ficticio para modificar el paisaje real y crea una nueva Arcadia artificiosa que evoca la Antigüedad. Entre ruinas sublimadas, se hace referencia al Templo de la Memoria y al jardín edénico; así lo constató Mosquera de Figueroa en el elogio al marqués ya apuntado. La imagen de la naturaleza artificiosa triunfa, enfatiza y enriquece el debate de la obra «rústica», una estética enmarcada en la irregularidad de la naturaleza que alimentan las tensiones del gran debate de los humanistas.