

LOS CONTENIDOS HUMANISTAS Y LA PRESENCIA DEL PASADO EN EL PALACIO DE EL VISO DEL MARQUÉS: EL DEBATE SOBRE LAS ESCULTURAS PINTADAS

Eduardo BLÁZQUEZ MATEOS
Doctor en Historia del Arte

La figura del Marqués de Santa Cruz es como la de los príncipes italianos del Renacimiento, formando su corte privada en paralelo a El Escorial, perfilando una de las imágenes más ricas de nuestra historia: la del palacio de El Viso, una de las maravillas de España y emblema de paradigmas complejos.

Así fue como Álvaro de Bazán —como hombre de Armas y Letras, sensible y guerrero modélico— ideó el crear las obras escultóricas fingidas de su Templo del Sol y de la Fama.

De esta manera, con la participación del círculo andaluz se crean los elementos recurrentes en el renacer de la evocadora emulación del pasado culto. Los monarcas y la nobleza hispana se relacionan así con el gusto neoático, con la pintura sobre grisalla y otras ficciones de los frescos repletos de estas referencias «neoclásicas» o lombardas. Este gusto anticuario lleva a la realización de pinturas que simulan figuras entalladas en mármoles, bronces y oro, de mármol africano en ocasiones, para permitir sacar los diferentes tonos de color y para, a su vez, alardear en las capas monocromas con los tratamientos de luces y sombras a través de este tallado-sombreado. El desarrollo del ilusionismo matiza otra de las vertientes del lema de la *imitatio*, del arte imitador del arte y rival de la Naturaleza.

Este exponente del gusto por la Antigüedad es propio del pensamiento humanista floreciente de Álvaro de Bazán. En ocasiones es un alarde técnico o decorativo, aunque también será un tema vinculante a los enfoques didácticos. Éste es el ambiente en el que los artistas genoveses se están involucrando en España, surgiendo así los contactos de los Castello, Granello y de Lázaro Tavarone con el Humanismo sevillano, con referente en el centro granadino, donde bajo el mecenazgo de la noble familia de los Bazán se irá potenciando el interés por los pintores genoveses.

De esta manera, Lázaro Tavarone se pondrá en manos de Cesare Arbasia para trabajar en El Viso del Marqués, con el sucesor familiar del mecenas de Antonio Semino en Granada, Álvaro de Bazán «el Viejo». El hijo de éste, el marqués de Santa Cruz, tendrá puesta su mirada para levantar su nuevo palacio partiendo de los planos ideados por «Il Bergamasco», fechados en 1563 según un documento del archivo de Protocolos.

Van poniéndose de manifiesto los temas relacionados con el dibujo de las esculturas y el juego de estos conceptos como tema central de esta tendencia



de Tavarone. Uno de los símbolos más importantes para artistas y mecenas será el conocimiento de las metáforas y significados ocultos de los textos antiguos. De esta forma, Filóstrato «el Viejo» se convirtió en el modelo del círculo en el que se mueven en España los genoveses. Los ejemplos más contundentes se ubicaron en la galería baja del palacio de El Viso del Marqués para Álvaro de Bazán. De esta manera, entre alegorías morales y virtudes religiosas o heroicas surgen dioses y mitos paganos entre los que se representan al fresco por Tavarone y Arbasia las esculturas doradas como la miel, en veneras



gigantes, del marqués de Santa Cruz, Felipe II, Enrique III, Mohomet Bey — nieto de Barbarroja—, dos guerreros turcos y la imagen de un joven pintando.

Las referencias a la Antigüedad van canalizándose hacia Filóstrato. En la historia de Escamandro es donde expresó la relación entre el fuego y el oro, en donde el paisaje marino en llamas es representado y descrito como un mar dorado como el sol (1). La cita del autor es la siguiente:

(1) FILÓSTRATO «EL VIEJO»: *Imágenes*, edición de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Madrid, 1993, pp. 34-35.



«El fuego que circunda al Hefesto se derrama sobre el agua, y el propio río suplica en su dolor merced a Hefesto. Pero el río no aparece pintado con su cabellera, pues ésta ha ardido, y Hefesto no cojea, pues se le ve correr. Y las llamas del fuego no son rojas, no ofrecen su apariencia habitual, sino que se asemejan al oro y al sol; esto no lo indica Homero» (2).

(2) FILÓSTRATO «EL VIEJO»: *op. cit.*, p. 34.



El paisaje pintado se empapa de los nuevos gustos del momento. En la invasión y asedio de Tebas por las tropas de Polinices, el hijo de Edipo, Filóstrato describe el mito del profeta de la ciudad. Éste es el hijo de Creonte, Meneceo, que deberá morir en la cueva del dragón para salvar a la ciudad. El texto de Filóstrato juega con los elementos comentados al describir la imagen del mártir como una escultura de color miel, tal y como Platón reprodujo en *La República* para adscribir la palidez y el color amarillo de este joven que se



simula en la imagen de André Caron, en el Filóstrato. El fragmento de las *Imágenes* lo describe así:

«Mira la obra del artista. Pinta un joven bronceado, no educado en la molicie, valiente y formado en la palestra, como la flor de los jóvenes color de miel que ensalzara el hijo de Aristón . Lo adorna con un pecho y costados bien curtidos» (3).



(3) *Ibidem*, p. 39.



También, en el retrato de las tropas de Memnón con el lamento de su muerte, Filóstrato describe dos planos: en el celeste está su madre, la Aurora; en el terreno, un primer plano con el héroe tumbado sobre un amplio paisaje en profundidad. El autor advierte así la imagen del muerto:

«No se diría que Memnón es negro, pues el negro profundo de su piel deja traslucir matices de color [...]. No se trata de la tumba de Memnón, sino del propio Memnón, que en Etiopía ha sido transformado en estatua de piedra

negra. Aparece sentado, pero es sin duda su figura, y los rayos del Sol caen sobre la imagen. Y es el Sol quien, pulsando como un plectro los labios de Memnón, arranca de ellos una voz y con este artificio sonoro consuela a la diosa del Día» (4).

La llegada inminente de la Noche, por petición de la Aurora, contextualiza el momento de este nuevo debate en el que se alude a los célebres Colosos de Memnón, ubicándose en el templo funerario de Amenofis III en Tebas, ya que los griegos pensaron que se trataba del héroe etíope del ciclo troyano. Un corrimiento de tierras provocó su resquebrajamiento evocando los chasquidos al amanecer, que fueron interpretados como la llamada del hijo de la Aurora a ésta. Este discurso de las esculturas parlantes se mantuvo en el Renacimiento inmerso en un debate altamente mediatizado por la literatura y por «la iconografía de hora», proyectándose en el sorprendente programa de El Viso.

Es en este mundo controlado donde «la iconografía de lugar» se convierte en espacio de poder dominado por la razón del artista, para dar paso al ámbito salvaje, alejado de las urbes. La situación nueva elegida por Filóstrato está enmarcada en el estanque de Narciso con la gruta de Aqueloo —símbolo de las corrientes fluviales— y las Ninfas. En la gruta están ubicadas unas estatuas de «pobre calidad artística y realizadas en piedra local», algunas de ellas están desgastadas por el paso del tiempo, en tanto que otras han sido mutiladas por los hijos de los pastores que, según Filóstrato, están relacionadas con el estanque y los ritos de Dionisos. La imagen principal está reflejada en las distorsiones del espejo del estanque, retratando la imagen esculpida de la tabla descrita (5).

Por lo tanto, desde los modelos de Filóstrato, puestos de moda en el Renacimiento, se expresa el valor del mármol pintado con figuras del pasado, el material simulado se convirtió así en materia que revelaba la naturaleza de su alma, pues el arte había modelado en ella los diversos componentes anímicos, haciendo visible el curso de los pensamientos, ofreciendo al espectador la imagen de una vida sublimada, recreada por los mitos en esta evocación.

Las pinturas de estatuas y los paisajes en la teoría del Renacimiento

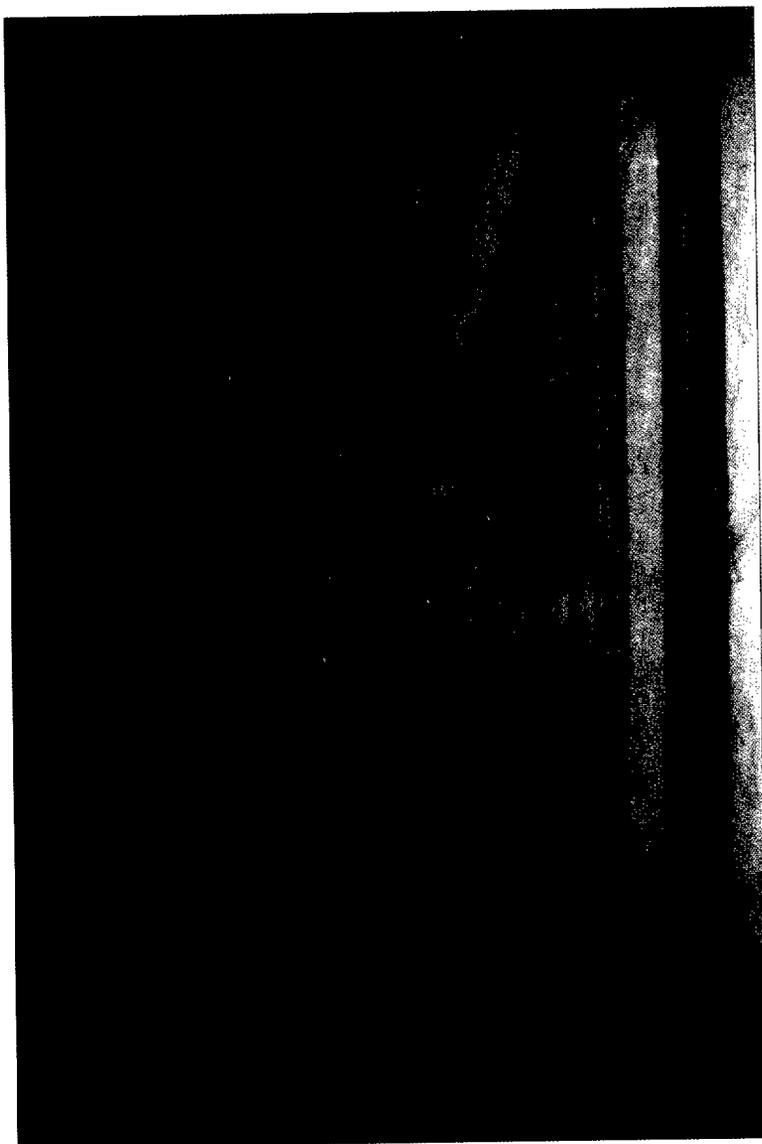
La relación entre la pintura y la escultura es un parangón inagotable para el hombre del XVI. En *El Cortesano* de Castiglione, el debate se realiza para afirmar una superioridad amplia de la pintura (6). En la imitación de pinturas simulando esculturas destacan en el contexto de lo hispano Cesare Arbasia y Lázaro Tavarone, realizando los trabajos a «grisalla» bajo las pautas de Arbasia en la distintas paredes del palacio manchego (7), destacando la de los

(4) *Ibidem*, p. 46.

(5) *Ibidem*, pp. 75-77.

(6) CASTIGLIONE, B.: *El Cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, 1984.

(7) MAGNANI, L.: *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella cultura genovesa*, Génova, 1987. La labor ejecutada por «Il Bergamasco» abarcaba este tipo de pinturas, imitando doncellas romanas que ubicaba sobre las balaustradas pintadas y daban paso a grandes paisajes con ruinas en los telones de fondo.



césares de la sala mayor del «piano nobile», donde se encuentran los ocho paisajes de Cesare Arbasia. Respaldados en el pasado se establece una relación con base en el pasado cultural, social y político.

El emparejamiento escultura-pintura tiene en este contexto un fondo pagano, de humanismo pagano en sus raíces, que se instala en un lugar y una familia excepcional, la de los Bazán. Éstas son las ideas de Federico Zuccari y Arbasia, la de relacionar los paisajes pintados con las esculturas pintadas del pasado, rememorado en las vistas las ruinas clásicas. Los dos géneros conviven de nuevo por separado, pero en un mismo espacio, el más noble. En la *Lettera à Principi*, Zuccaro exalta la perfección de las estatuas, reflejo de la belleza de los cuerpos y la armonía de rostros, expresados en llantos y alegrías. Junto a estos se representará «el marfil de la fuente, las flores, los lirios y las rosas de las mejilla, los corales de los labios, el azul y el negro de los ojos» (8). El ejemplo lo verifica en la realización de un retrato de Francesco Purbis a la condesa Angela María Ardiccia que, al faltarle colores para representar su belleza, el académico y poeta Ferrari compuso un poema para completarlo.

En suma, la pintura puede representar cualquier belleza o fealdad, la claridad del día, la oscuridad de la noche, una tempestad en el mar, según Federico Zuccari, así como:

«un lampeggiar dell'aria, un fulminar del Cielo, un'incendio d'una Città, una pugna d'un'essercito, una caccia pastorale, un'impresa amorosa, un'armata maritima, un edificio sontuoso, & per conchiuderla può mostrar Cielo, Terra, Mare, monti, selve, prati, giardini, fiumi, fonti, Città, e campagne, & tutto ciò che vuole» (9).

Esta diversidad se vio favorecida por la perspectiva como engaño para la vista, sembrando imágenes para los ojos de los que miran y llegan hasta donde la escultura no puede; éste es el caso de los paisajes con fuego, rayos, relámpagos, luces, la puesta de sol, el nacer de la Aurora. Cherubino Ferrari da Milano (10), poeta de la corte de Mantua, manifestó a Zuccaro cómo la pintu-

(8) ZUCCARO, F.: *Lettera à Principi & Signori amatori della Pittura*, p. 111. El texto, fechado en 1605 en Mantua, comienza con un poema de un carmelita llamado Cherubino Ferrari, dedicado a Leonora Medici Gonzaga, duquesa de Mantua y Monferrato. La relación de la Corte de Mantua con España fue muy estrecha. Los homenajes a Carlos V y su hijo fueron importantes, destacando la alabanza realizada en el palacio de Té al Emperador, donde retratos y paisajes están ubicados en un mismo espacio en la sala de las Águilas.

(9) ZUCCARO, F.: *op. cit.*, p. 111.

(10) El poeta carmelita admiró las pinturas de Zuccaro en Mantua, lo que le llevó a realizar unas composiciones poéticas, clasificándolas por su «grazia» como las imágenes pintadas por Giovanni Bellini, alabadas y recreadas por «el Bembo». Así lo expresó éste:

O imagine mia celeste, e pura,
Che Splendi più che'l sole à gli occhi miei,
Et mi raffembri il volto di colei,
Che Scolpita ho nel cor con maggior cura.

ra es una poesía muda o «la Poesía una loquace Pittura». Así como el pintor utiliza colores el poeta requiere de la palabra, lo que uno representa con el pincel el otro lo realiza con la pluma.

También la música y la armonía se complementan, tampoco una sola abeja sino muchas son las que hacen la miel. De la misma manera, para hacer una dulce armonía o una suave miel es necesario que en la Academia se junten los ingenios, sucediéndose los intercambios precisos de ideas para recibir cada uno lo que no tiene. A la vez que se imparten las clases, educan y forman, ejerciendo con sus estudiantes y discípulos, manejando las normas y los términos científicos para su perfeccionamiento. El favor de los príncipes es como «el rocío y la lluvia para la tierra seca».

El espacio de las tertulias es un templo del saber que otorga honor a las ciudades. La acción inventiva del ingenio hace descubrir las semejanzas, lo común y lo singular dentro de la diferencia. De esta manera, los programas de Cesare Arbasia y Federico Zuccari recurren a la metáfora y la invención con fondo literario y filosófico como fundamento sólido del saber científico. El ingenio y la fantasía son el puente entre la experiencia personal y el pensamiento teórico. La fantasía permite al espectador actuar inventivamente y modificar los elementos constitutivos de la argumentación literaria. Por tanto, mediante esta traslación de significados, la metáfora revela los múltiples momentos y situaciones históricas representadas por las pinturas, respaldadas por los programas literarios conjuntos. Los argumentos para estos contenidos ordenados proceden, en definitiva, de la literatura, el arte y las facultades interpretativas de los mecenas-mentores, ejemplificado, en el caso del palacio manchego, en el triángulo formado por Mosquera de Figueroa, Cesare Arbasia y Álvaro de Bazán.

Por tanto, los planteamientos del círculo romano sacaron, a modo de conclusión resultante, que los grandes modelos de la *imitatio* en el pasado reciente del siglo XVI serán reflejados en obras muy concretas, entre las que destacaron las pinturas de Peruzzi en la villa Farnesina de Roma y en palacio de El Viso del Marqués. Desde la Farnesina se irradiarán las líneas de un tipo de paisaje y de pinturas sobre esculturas que serán canalizadas por la vía de Génova en muchos casos. «Il Bergamasco» y Cesare Arbasia lo difundirán por las salas de los palacios de nobles, capillas y residencias reales.

La imagen pintada de los emperadores y del mito de Hércules como alabanza a la familia Bazán

Enmarcadas por las columnas jónicas que soportan su arquitrabe y su friso corrido correspondiente, aparecen las imágenes de Tavarone cubiertas por una sucesión de historias y personajes que hacen mención a los sucesos del marqués en Portugal. En el ancho de los muros han sido representadas las pinturas de bustos —esta vez grises y no dorados—, simulando las texturas de las esculturas de los emperadores de origen hispano equiparados con el marqués

de Santa Cruz. Son Trajano, Adriano, Marco Aurelio y Teodosio, sugiriendo el escenario de una galería-museo a la antigua (11).

Emerge así este teatro de verano comunicado con el jardín estival, que alberga el recodo de Diana al fondo. La imagen de los emperadores se equipara con los héroes del momento, aludiendo a las virtudes de los Bazán, reforzando la metáfora celebrativa anunciada en el zaguán y exaltada por las arquitecturas pintadas de la sala de Portugal.

En paralelo, en el Salón del Linaje se recrea un nuevo teatro presidido por el busto del antepasado virtuoso de la noble familia: Hércules. El busto —con la piel de león— rememora la imagen de la nube dorada y la corona entregada por Hermes al lograr los alabados triunfos del héroe en sus Trabajos.

Esta importancia de las esculturas del pasado fue destacada por el más importante colaborador del programa del palacio de los Bazán. Se trata de Mosquera de Figueroa, quien en su «Elegía a la muerte de Garcilaso de la Vega» destaca este valor y significado de las esculturas; tal y como lo describe es un «lugar de laurel con celajes de oro», donde reinan además las sombras de las esculturas de las Tres Gracias y Marte:

Las antiguas estatuas de famosos,
las agudas pirámides alzadas,
soberbios edificios suntuosos,
son señal de riquezas estimadas;
que el ánimo creció por medio de ellas,
y al fin se ven del tiempo derribadas;
la lumbre del ingenio con centellas
eternas en los versos vive ardiendo,
y llega y corre sobre las estrellas. (12)

(11) BLÁZQUEZ MATEOS, E.: «La Sala de Portugal en el palacio del Marqués de Santa Cruz en Ciudad Real. El retrato de los Héroes y del paisaje documental» en *Revista de Historia Naval* del Instituto de Historia y Cultura Naval, Armada Española, Año XII 1994, núm. 46, pp. 31-44. En el artículo se da una visión sobre la trayectoria de Tavarone en España e Italia, aunque es sobre todo desarrollada su labor emprendida en la gran Sala de Portugal.

(12) MOSQUERA DE FIGUEROA, C.: «Elegía a Garcilaso de la Vega en su muerte» en *Poesía de la Edad de Oro. Renacimiento*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, 1982, p. 379.