

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXXIV



C. S. I. C.
1994

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXXIV



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1994

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	13
Arte	
Puentes sobre el Arroyo Abroñigal, por Pilar Corella Suárez	19
Los Artífices y las Artes en Madrid en 1694, por José Manuel Cruz Valdovinos	47
La Iglesia de las Descalzas Reales de Madrid según un inventario de 1703, por José Luis Barrio Moya	79
Pedro de Ribera y la remodelación del Puente del Retamar por Matilde Verdú Ruiz	95
Lugares de recreo en el Renacimiento Español: la escena paisajística en El Pardo y Aranjuez, por Eduardo Blázquez Mateos	105
El primitivo Convento de San Pascual Bailón y la Purísima Concepción de Nuestra Señora en el Paseo de Recoletos de Madrid, por Concepción Lopezosa Aparicio	121
El Cementerio de la Sacramental de San Nicolás, por Carlos Saguar Quer	143
Jayme Marquet, un arquitecto francés en la Corte de España: nuevos datos sobre la actividad en el Real Sitio de Aranjuez, por Virginia Tovar Martín	167
Jano, dibujante de Madrid, por Luis Armenteros María	207
Geografía	
El Madrid Prehistórico fue un poblado minero, por José María Sanz García	223
Apunte geográfico-económico de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el 1752, por Fernando Jiménez de Gregorio	241

	<u>Págs.</u>
Historia	
Hitos de la Historia de Madrid, por Ramón Ezquerro Abadía ...	271
El Concejo de Madrid y el Real de Manzanares: un modelo de conflicto territorial en la Castilla de los Reyes Católicos, por María del Carmen Cayetano Martín	279
Las prioras del Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid durante la Edad Media, por Manuel Montero Vallejo	293
El Colegio Imperial, fundador de una Cátedra en Arganda, por José Barros Campos	319
Problemas que plantea el asentamiento nobiliario de la Corte (ocupación, distribución y parcelación del suelo), por África Martínez Medina	337
Leonor Mascareñas, Aya de Felipe II y fundadora del Convento de los Ángeles de Madrid, por Gregorio de Andrés Mar- tínez	355
Información sumaria del proceso de don Antonio de Beaufort, por José Antonio Martínez Bara	369
El solar del Banco de España, por José del Corral	407
Estatuto del tribunal de Corte (1752), por María Pilar Domínguez Salgado	415
Madriños en América en el siglo XVIII (2.ª parte), por José Valverde Madrid	427
Notas sobre la prostitución en Madrid a comienzos del si- glo XVII, por Enrique Villalba Pérez	505
Festejos populares y manifestaciones patrióticas celebradas en Madrid con motivo de la Guerra de África (1859-1860), por Miguel Ángel López Rinconada	521
El Ayuntamiento de Madrid a finales del reinado de Fernando VII, por Pablo Baena Pinedo y Manuel Martínez Neira	543
Un jesuita madrileño en Corea, por Valentín Dorado Dell- mans, S. J.	565
Noticias que ahora cumplen centenario, por J. del C.	569
Literatura	
Alejandro Dumas, huésped de Madrid, por Luis López Jiménez ..	583
Héctor Florencio Varela en Madrid (1881-1885) aportación a la historia del americanismo en España, por Isabel Hernández Prieto	603

	<u>Págs.</u>
El dilema colonial en la prensa anarquista madrileña, por Rafael Núñez Florencio	621
Algunos datos para la biografía de Gregorio Martínez Sierra, por José Montero Padilla	643
Dos actos de confraternidad entre intelectuales madrileños y catalanes, por Ramón Ezquerro Abadía	657

LUGARES DE RECREO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: LA ESCENA PAISAJÍSTICA EN EL PARDO Y ARANJUEZ

Por EDUARDO BLÁZQUEZ MATEOS

*REAL CASA DE PLACER DE EL PARDO*¹. Situada a dos leguas de Madrid, en medio de un bosque, junto al río Manzanares, entra en el Jarama, atravesando álamos y sauces. Aparece la casa como figura cuadrada, con cuatro torres con chapiteles y harpones, en torno a un ancha cava. Decorado el marco por vasos y macetas, con cuatro fuentes en cada esquina², labrada de piedra parda berroqueña, tiene dos corredores, el alto y el bajo, mientras las paredes de los lados tienen dos círculos en cada una; mostrando las horas del día, uno, los planeta, el otro³. Los aposentos bajos fueron para oficiales, para el

¹ Fradejas Lebrero, J., *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, 1991. El trabajo desarrollado en este libro recoge las descripciones posibles acerca de los dos parajes paisajísticos de este artículo, además menciona las investigaciones realizadas sobre temas relacionados con el asunto así como aquellos documentos originales de la época. Es el caso del manuscrito del que parte nuestro trabajo, escrito por Gonzalo Argota y Molina en su Libro de Montería. Sevilla, 1582. Biblioteca Nacional, sección de Manuscritos, R-2499.

² Hansmann, W., *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid, 1989. Dentro del libro se encuentra el trabajo de Aurora Rabanal sobre los jardines españoles. Para ampliar el estudio del contexto cultural y los gustos de anteriores mecenas contamos con la obra de Luis Calandre: *El Palacio del Pardo* (Enrique III-Carlos III), Madrid, 1953. Desde esta fuente se indica como desde los antiguos reyes se consideró el lugar como especial para el recreo y la caza, así lo señaló Gil González Dávila, cronista de Felipe IV, colocando la fecha de 1405 como año de la fundación del lugar, por Enrique III. Antes y después de este momento pasaron por el lugar personalidades como Alfonso X y el Marqués de Santillana, sus valoraciones sobre el lugar coinciden con las apuntadas.

³ Los contenidos del texto de Argote, fuera y dentro del palacio, son unitarios. Esta idea también se desarrolla en el Romancero de Francisco Enriquez: *Descripción de El Pardo y del convento de los Capuchinos*, de 1613, B. N., sec. Manuscritos, 3661. Es más peculiar el entusiasmo de la mirada de Enriquez, para el cual el Palacio y su entorno es de insuperable gusto, además pueblan solitarios valles y «coronan los cerros». Pero son las pinturas lo más deslumbrante para él, dice:

«Están pintados al vivo
en hermosísimos lienzos
las victoriosas hazañas...
Otros ocupan Payses,
monstruos, animales y fieras

monarca los altos. La descripción de Francisco Enriquez lo define como «Alcázar con jardín ameno», es decir, un escenario de poder como lugar de paradoja, donde conviven lo placentero y contemplativo con fines más prácticos.

La primera sala alta tiene sobre la puerta un cuadro de Tiziano, en donde Júpiter, convertido en Sátiro, contempla la belleza de Antiopa, que está dormida⁴. El recodo placentero es el inicio de una visión del mundo armónica, en base a la filosofía platónica entendida al modo veneciano⁵. Un paisaje abierto frente a otro cerrado, dos caminos temáticos diferentes, para dos iconografías de lugar complementarias, la terrena y la espiritual⁶.

El paisaje pastoril une pintura y literatura, para abarcar el resto de las artes en un todo unitario e independiente en sus peculiaridades. El encuentro de Giorgione y Leonardo, en Venecia, sirve a Tiziano para crear la moderna colección pictórica del palacio. El escenario de El Pardo se convirtió, como El Escorial, en marco pionero donde la pintura creativa se independiza de la literatura por el vertiginoso avance formal de tratamiento matérico⁷. La pintura va más allá, con más sensibilidad.

Esta pastoral de cazadores, continuada en los frescos, procede de la literatura bucólica, como un modo de vida perfecto, considerada en la segunda mitad del siglo XVI como modelo a imitar⁸. Iniciado en el ambiente ciudadano de la cultura helenística, de los grandes del saber técnico y literario, es en donde

tan vivos que a quien los mira
admiran y causa miedo.
Otras ingeniosas cosas
ciudades, guerras, yncendios,
ymaginaciones locas
y disparatados sueños.»

⁴ La contemplación de Júpiter-Sátiro a Antiopé está presente en «El Sueño de Polifilo», representado en una imagen muy parecida con el cuadro de Tiziano. El estudio realizado por Michel Laclotte, en *Le siècle de Titien* (París, 1993), en donde se hace un estudio amplio de la obra de Tiziano.

Del cuadro deducimos un contenido cercano a los tratados astrológicos, la mujer es la serenidad y la verdad, como ha estudiado Panofsky, por contraste con la ferocidad salvaje del Sátiro. Tiziano contrapone estas dos fuerzas, las compara en un marco de caza-pastoral, para concluir en una síntesis basada en el triunfo de la Armonía, de la belleza sincera de la mujer desnuda, impasible ante lo salvaje del entorno.

⁵ La Venecia del Renacimiento fue contundente al reflejar las doctrinas neoplatónicas que, en ocasiones dominan sobre la pastoral. «El Amor Sagrado y Profano» de Tiziano es un ejemplo.

⁶ La obra de Panofsky continua siendo la más esclarecedora, la unión de belleza y valor tiene su superación en la concepción platónica del amor como motor.

⁷ El desfase de la teoría de los tratadistas y la realidad española, en base al gusto por lo veneciano del monarca, demuestra lo controlado del ambiente artístico español.

⁸ Las lecturas de pastorales en la sociedad española del Renacimiento, recopilado por Francisco López Estrada en «Los libros de pastores en la Literatura española», Madrid, 1974, es muy amplia y tuvo una gran repercusión.

surgió la nostalgia por el campo, marcado por el tema del amor y la muerte⁹. Esta actividad es sublime y creativa, como un escape del desarrollo de las ciudades y de la corte en busca del ocio; por otra parte, es el contexto de donde parte la evolución del término «paisaje»¹⁰, basado en la relación ocio-negocio.

Tras el cuadro de Tiziano están dos retratos de Antonio Moro, de dos muchachas con cabellos respresentando extrañas figuras, continuado por el retrato de un «follero de Flandes». Inmediatamente se encontraban las ocho tablas de «los disparates», de Hieronimo Bosco, despertando admiración especial el retrato del niño recién nacido que parece de tres años¹¹. Las otras tablas son de las tentaciones de San Antonio, formando parte de un apartado la pintura del norte, de grandes perspectivas y enormes panorámicas, espectaculares cielos y sorprendentes incendios. Son el exponente de la otra forma de ver y representar la realidad, más espontánea y menos normativa.

En la frontera con la sala contigua estaba un lienzo al temple denominado «retrato de Fonte Nebleu», casa de placer de los reyes de Francia, acompañado por «los retratos de las fiestas y de los triunfos de Binz», apropiación de estados descrita por Cristóbal Calvete Estrella en «El viaje del Príncipe»¹².

De esta sala se pasa al Corredor: «cuya vista descubre aquel espacioso Bosque, poblado de diversidad de animales, javalies, corzos, gamos, liebres y conejos...». Este espacio está decorado con lienzos de Antonio de las Viñas¹³, «pintor valiente», sobre «las grandes islas y tierras de Zelanda», con todas sus villas, puertos, ríos, riberas, diques y mar. Unos paisajes topográficos y conmemorativos del descubrimiento del reino de Inglaterra, de riguroso realismo histórico, propio de este pintor flamenco, cercano a la «veduta» panegírica.

Dejando la Capilla Real en un corredor de dentro, pasamos, a través «del Corredor del Campo», a un aposento cuadrado pintado de perspectivas, en el techo, de «estrañísima pintura», de mano de Pelegrín, vidriero, matemático y

⁹ El pastor-poeta y la vivencia de la inmediatez, al estar cerca de los dioses menores como Pan y de los misterios de la naturaleza, se acerca a la reflexión de la muerte en la Arcadia. El paso hacia lo enigmático del escenario paisajístico lo marcó el puente de Giorgione a Tiziano. La relación de estas aventuras de pastores en contextos de islas lo hace Ignacio Gómez de Liaño, en *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, 1990.

¹⁰ La unión al término de «pago», recogido por Covarrubias, liga y determina el paisaje a un «lugar rentable», la apertura empezó a darse con los viajes y con postulados como el de Petrarca. Será el exponente de una nueva visión, la estética y la emocional.

¹¹ Argote y Molina, op. cit., página 21.

¹² Marías, F., *El Largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989, páginas 529-532.

¹³ Conocido como Antonio van der Wyngaerde. Estudiado por Richar L. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, 1986.

relojero del rey. Sobre la chimenea está una tabla protagonizada por el duque Carlos de Borgoña cazando, acompañado por cortesanos y damas¹⁴.

Comunicado con el anterior está la Sala de Perspectivas, cubierta de pinturas en su totalidad, comparándolo, Argote de Molina, con los escritorios de encajes de madera procedentes de Alemania. Nos introduce el elemento de ficción propio de este tipo de salas. Podemos hacer un paralelismo con el salón de las Perspectivas de Baldassarre Peruzzi en la Farnesina de Roma, donde las arquitecturas pintadas al fresco son engañosos planos en profundidad, dentro de la concepción espacial, simulando un espacio mayor, al modo de la pintura helenístico-romana. Estas ideas fueron desarrolladas por Il Bergamasco también, así lo constatan sus pinturas de la villa Pallavicino «della Peschiere»¹⁵.

Del aposento de las vistas se pasa a la Sala Real de los Retratos, donde estuvieron cuarenta y siete retratos, de príncipes, caballeros y damas, sin faltar el de Carlos V, Felipe II y Tiziano; son todos de «vara y tercia», descubriendo el cuerpo entero, hasta la rodilla. Fueron realizados por Tiziano, Antonio Moro, Sánchez Coello y el Maestre Luca, pintor flamenco. La sala es considerada la de mayor majestad y están, bajo las obras maestras, dos retratos de Stanislao, enano del monarca. Además, encontramos cuatro paisajes de las villas de Valladolid y Madrid, junto con las vistas de las ciudades de Londres y Nápoles; complementadas con ocho tablas de las jornadas de Carlos V en Alemania¹⁶, de mano de Juan Barvalonga, flamenco de origen.

¹⁴ Los cuadros de Jan Brueghel y Rubens sobre el programa son un exponente de este programa. Algunos ejemplos dan un tratamiento especial al tema de la caza, donde la idea de jardín y bosque se funde con la de parque, tal es el caso de la obra «La Infante Isabel Clara Eugenia en el parque de Mariemont», protagonista del epílogo de Argote. El cuadro fue pintado por Jan Brueghel y Joost Momper, autores de «la Excursión campestre de Isabel Clara Eugenia», con el palacio al fondo como emblema, nos trae a la memoria la serie de cuadros de los Reales Sitios, del Monasterio de El Escorial. Jan Brueghel, en «Los Archiduques de caza» hace un retrato de conjunto, mientras descansan a la sombra de los árboles. Otros ejemplos son los de Isaac van Oosten o Pieter Paul Rubens, en «La visión de San Humberto».

¹⁵ Los trabajos realizados en esta villa están relacionados con los de Peruzzi, para «la Farnesina», de Roma. Así lo señala Lauro Magnani, en *il tempo di Venere*, Génova, 1986. Sus paisajes están dominados por el contexto de la escuela paisajística romana, pero sin conducirlo a la visión real, situándose en la visión ideal. Es un paisaje con Ruinas alegóricas, dando una imagen nueva basada en la interpretación culta de la naturaleza, convertida en metáfora de la orientación de estas perspectivas engañosas. Gian Battista Castello pudo representar esta especialidad suya en El Pardo, más certero parece que lo hiciera en el Alcázar Real, sin descartar la repercusión que esto pudo tener en obras como la de El Viso de El Marqués, realizadas por Cesare Arbasia. Se trataría de la introducción en España de una representación de mito y de historia antigua, a través de la «veduta» real y el paisaje, abierto por la logia pintada y los miembros arquitectónicos típicos del Renacimiento. Recuperando el pasado crea la relación palacio-logia-pórtico-jardín, enlazando arquitectura y paisaje, en clave intelectual, donde convergen todas las artes.

¹⁶ Los modelos de las guerras de Alemania tienen un referente en las obras de Luis de Ávila y Zúñiga, de 1550, testigo de algunos hechos de Carlos V, o la de Enea Vico, de 1551.

A continuación, están ubicados los aposentos de los Reyes, finalizando en el aposento de la Camarera, pintado al fresco «de mano Gaspar Becerra, Baptista Bergamasco y Rómulo, donde se ve la historia de Perseo, con muchas Tarjas a lo Romano, de admirable pintura sobre estuco»¹⁷. El tratamiento dado a los fondos arquitectónico-paisajísticos, como el panteista primer plano de una de las escenas, nos acercan a los trabajos de Cincinnato en sus frescos de Guadalajara.

El espacio reservado al libertador de Perseo está realacionado con Pegaso, con la poética del vuelo y, según la leyenda, vinculado a la Península, donde estuvo. También está presente la ciudad de Etiopía, puerto con mar representado en los fondos, rica en edificios clásicos, aunque no está fortificada como ocurre en la pintura de Vasari para el Palazzo Vecchio. Es un paisaje desértico que ha dado una enorme importancia a los celajes y a un amplio mar en calma, similar a los paisajes de los lunetos de la sala de Atalanta en el Palacio del Infantado de Guadalajara. El artista atiende al principio de «decoro», en el sentido horaciano de «convenienza», tal y como lo recuerda Gilio, en 1564, dijo en su Tratado: «[il pittore] averta però a non ci far cose sconvenevoli al luogo: come se [...] dipingese i sterili deserti di Arabia e d'Etiopia pieni di amenissimi giardini, di limpidissimi fonti, di chiari e freschi rucelli, intorno ai quali volasser vaghi uccelli, et inoltre fussero pieni di ornati e bei palazzi intorno ai quali fussero fioriti e verdi prati, ameni boscheti di allori, di mirtelle e d'altri vaghi alberti».

En el siglo XVII, tras el incendio, van recuperándose espacios con otros tratamientos e intenciones nuevas. De esta forma, surgen dos salas donde el tema del paisaje tiene un interés especial.

LA SALA DE LA AURORA. LAS ESCENAS DE CAZA. Los ambientes de caza son el tema predominante, bajo el escudo de la Aurora, vinculada a esta historia por su relación con Céfalo. Son introducidas doce escenas donde la naturaleza tiene una importancia considerable. El tema de la caza venía afir-mándose en la segunda mitad del siglo XVI, en la pintura al fresco italiana, como argumento ideal en todas sus variaciones estacionarias.

Era agradable ver los paisajes al enfatizar la provocación de un efecto psicológico positivo sobre el espectador, así lo consideró Alberti en «De Re Adificatoria» (1485): «I nostri animi sono deliziati maggiormente dalla visione dei dipinti che rappresentano le campagne amene, i porti, scene di pesca, di caccia, di nuoto, di gare agresti, con foglie e fiori...».

¹⁷ Argote y Molina, G., pág. 21. Il Bergamasco y Cincinnato trabajaron en la conocida como sala de Becerra, dos de los fondos coinciden con los frescos de Guadalajara. La mano de Bergamasco está por determinar, pudo haber realizado los frescos de las paredes.

El repertorio con imágenes de estos temas empezó a difundirse, se divulgaron los grabados y pasó a los paisajes decorativos de palacios y villas italianas¹⁸ donde los fondos son paisajes nórdicos esencialmente, más naturalistas y como ventanas explicativas de una naturaleza interpretada originalmente, dentro de los pintores del «giro poético». Antonio Tempesta es destacado modelo para los artistas del país —así lo han apuntado teóricos como Vicente Carducho— junto a Paul Brill, al mitigar y mitificar la visión cruda y analítica de estas representaciones, haciéndola más fluida y atmosférica.

Como resultado de la presencia de Stradano —uno de los más grandes difusores del arte flamenco—, en el último tercio de siglo xvi, hace posible la reafirmación de la paulatina introducción del mundo flamenco, dentro de un proceso de valorización y asimilación de la modalidad y la temática nórdica¹⁹.

El tema del paisaje junto a grutescos es denominado paisaje de invención así aparecen en los frescos del corredor de levante de los Uffizi, en Florencia pintados en 1581 por Giovan Maria Butteri (1540-1606) y dirigido por Alessandro Allori, basado en modelos de estampas nórdicas, dentro del repertorio más tradicional, dedicado a las cuatro estaciones, las ocupaciones de los meses la caza y los pastiempos en las villas.

Las variaciones del tema de la caza están relacionadas con los temas conmemorativos le interesaron más a Felipe II que a Carlos V. Aunque algunos ejemplos fueron destacados, como los frescos de paisajes de la Alhambra, los cuadros de Cranach sobre la cacería en honor de Carlos V y los doce tapices de «la cacería de Maximiliano del Louvre».

Se van introduciendo los nuevos gustos en El Pardo. Mientras los programas son realizados por los artistas más destacados del momento, participaron desde Jerónimo de Mora²⁰, tras el incendio de 1607, a la vez que contratarán a los pintores Patricio y Eugenio Cascesi, Vicente Carducho, Francisco de Carvajal y Julio Cesar Semino²¹. Pero la realización de las pinturas de la sala fueron debidas a Luis de Carvajal, aunque sería posible la colaboración de otros pintores, como Julio César y Alejandro Semino²², al estar muy próximos a los

¹⁸ En ejemplos como el palacio Capponi y el Pitti.

¹⁹ Se pueden citar los ejemplos de Federico Zuccari, al estar más atento al interés escenográfico que al dato «naturalista». Otro caso es el de Alessandro Allori, aunque su evolución es distinta. La introducción de elementos nórdicos en Zuccari se hará patente gracias a su relación con Soens y el grupo romano, en el que estaban Cesare Arbasia y Pablo de Céspedes.

²⁰ Marias, F., *El Largo Siglo xvi*, pág. 463. Hace referencia a Viñaza. De la sala y El Pardo destacamos la tesis doctoral, por la Universidad Autónoma de Madrid, 1994, de Araceli Martínez Martínez. Un artículo de esta autora aclara la autoría de la bóveda de la sala de la Aurora, en «Un fresco de El Pardo atribuido a V. Carducho, documentado como de Luis de Carvajal», en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1991.

²¹ Idem, págs. 463, 595, 596 y 605.

²² López, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 1985, págs. 360 y 369.

programas realizados en el palacio. Los Semino son una familia de grandes paisajísticas, cuentan con impresionantes ciclos y colaboraciones, especialmente en Génova. El más notable ejemplo de Julio César y Alejandro son los paisajes de la Villa Centurione, de Génova²³.

Los contenidos de la sala están respaldados por Pedro de Valencia, encargado de dirigir los planteamientos iconográficos²⁴, llevando a cabo la eliminación de las pinturas de Aquiles a favor del tema de Eos, personificación de la Aurora, hermana de Helio y Selene. De sus numerosas historias de amor destaca la tenida con Céfalos, descendiente de Deucalión, de quien tuvo dos hijos, Faetón y Héspero. La Aurora es imaginada en un carro de dos caballos, o con blancas alas, con vestidos de color amarillento —la del peplo de azafrán es llamada por Homero— con un cántaro en los brazos como portadora del rocío.

El escenario del Bosque en los doce «quadro riportati» es el lugar sagrado donde Aurora sorprende a Céfalos, así como el marco donde Céfalos iba de caza e invocaba a Brisa, lo que despertó los celos de su mujer, Procris. Relacionada con el mito de vuelo y vinculada a la Primavera y a la alegoría del Tiempo, coincide en los atributos con Flora. Da paso la Aurora a otra sala femenina, sobre Astros y zodiacos ambas tratan. Es la sala de la Reina, llamada de Esther. Las salas de mujeres son la escenografía adecuada para la decoración de los tipos de paisaje más variados²⁵.

LA SALA DE ESTHER. LAS ESCENAS CAMPESTRES. Jerónimo Cabrera realizó el resultado pictórico contemplado, la Abundancia y el Tiempo son los dos conceptos dominantes. En los textos sagrados Mardoqueo dijo: «Recuerdo un sueño que tuve sobre estos acontecimientos y todo ha sucedido: La fuentequilla que se convirtió en río abundante de aguas, la luz que se transformó en sol. El

²³ Los ciclos decorativos de los Semino abarcaron algunos palacios y villas genovesas, es el caso del palacio de Agostino Pallavicino; aunque algunos de ellos lo hicieron en España, el primero de ellos fue Antonio Semino, que despertando el interés de la familia Bazán realizó las pinturas de su palacio de Granada. Otro de los trabajos de la familia, en concreto el de Andrea, fueron los paisajes de algunas de las escenas al fresco del palacio de Té en Matua, atribuidos a Guilio Romano.

²⁴ Marías, F., Op. cit., págs. 477-478. Desarrollado también en «La mitología en la pintura española del Siglo de Oro», por Rosa López Torrijos.

²⁵ El Peinador de la Reina de la Alhambra o las salas de la Reina, de El Pardo, son paralelos ejemplos de un ensamblaje de temas ubicados en espacios concretos, dedicados a la mujer, más vinculada, por tradición, a la naturaleza. El huerto cerrado de «las Vírgenes del prado florido» por un lado, contrastan con los de la mujer humanista, por otro. En «Los paisajes del placer y de la culpa» de Ignacio Gómez de Liaño, los escenarios de la mujer son islas remotas, donde se relacionan con seres subterráneos y acuáticos, viven en grutas y criptas, en islas-jardín dominadas por lo sensual y por una naturaleza mineralizada, tal y como lo describe Cervantes en «Persiles y Segismunda».

río es Esther a quien el rey esposó e hizo reina; los dos dragones somos yo y Amás. [...] Salvó Dios a su pueblo y nos libró de todos los males, obró prodigios y maravillas como jamás se vieron entre los gentiles» (Ester. 10, 13).

Fiestas profanas y banquetes son la celebración más popular, formando parte de los temas estacionales y las alegorías de los meses. Las dos vertientes del tema la expresan los calendarios de «las Ricas Hors del Duque de Berry» con un tratamiento continuado por Bruegel, enlazando con una tendencia hacia los temas rústicos.

La otra vertiente es la ofrecida por los Triunfos Estacionales, recogidos en el repertorio de la Escuela de Martín de Vos, pertenecientes al Museo de Prado, donde los dioses en Carros representan el paso del tiempo, inmersos en un marco paisajístico importante de abundante información. En el Pardo las figuras son puntos de referencia dentro del luneto, como ocurre en la Sala de Esther del Palacio Viejo de Florencia²⁶. Del grupo de los Triunfos sobresale la acumulación de símbolos, con edificios emblemáticos y jardines racionalizados como sucede en el Triunfo de Venus.

Los doce lunetos representan otro modo de mirar. Es la conquista calmada del paisaje, en sentido práctico, eliminando el del paisaje salvaje. Son actividades humildes con sus correspondientes casas rústicas, pero la agricultura es tema central de la vida y tiene en «La Eneida» de Virgilio su referencia. Es la Edad de Hierro, es el tiempo de «Las Geórgicas», del esfuerzo por la tierra, alejado de los lugares paradisíacos y de la situación excepcional dada al pastor y al agricultor en los recodos del placer. El jardín desvela y aclara estos dos mundos separados en el siglo xv que irá evolucionando de manera distinta.

Mientras Venecia representa el lado utilitario, los jardines romanos expresan, en clave alegórica, los contenidos metafóricos de la naturaleza más compleja. En la transición de estos focos podríamos citar el escenario de la Villa Castello, en Florencia²⁷. Giovanni Stradano (1523-1605) dará las pautas de las pinturas de jardines de Giusto Utens, el precedente estaría en la «veduta» de la Vallombrosa, fresco de 1583, en la capilla de la familia Pazzi de Parugiano. La vista del castillo de Montemurlo recuerda las vistas del Palazzo Vecchio, entre 1555 y 1556, dirigidas por Vasari²⁸.

La sala de los meses de El Pardo se relaciona con el jardín real, coincidiendo con las ideas desarrolladas en los ámbitos florentinos y romanos. La casa de Federico Zuccari, en Florencia, pintada por él en 1579, representa al tiempo, en el «soffitto» central, las pinturas de los meses y los signos zodiacales, así

²⁶ Muccini, U., *Palazzo Vecchio*, Firenze, 1989.

²⁷ Gianni C. Sciolla, «Ville Medicee», Novara, 1982.

²⁸ Son paisajes con un tratamiento similar al de Cabrera en la sala de Esther, paisajes basados en un esquema compositivo esencial, analítico y detallista. Tomadas del natural —o no— son vistas naturalistas, realista, y cercanas al espectador, en «ex sede comune».

como de las figuras alegóricas de la Aurora, el Día, el Crepúsculo y la Noche, junto a las de Ceres, la Agricultura y la Caza²⁹.

El programa unitario de El Pardo tiene en la Villa d'Este (1565-1572), en Tívoli, el esquema alegórico de la Agricultura, donde se mezclan las alusiones a las personificaciones temporales de los meses, en recuerdo a la vida en el campo, disfrutando del placer de la caza. Otro referente destacado es del Casino Gambara de la Villa Lante, en Bagnaia (1578-1579), por el Tempestà, en el que aparecen escenas de caza al estilo nórdico, dominando el elemento narrativo y anecdótico.

*EL BOSQUE REAL DE ARANJUEZ Y LA ÉGLOGA PASTORIL DEL NACIMIENTO DE LA INFANTA ISABEL*³⁰. La descripción del bosque, en verso, realizada por Gómez de Tapia, es el epílogo del Libro de Montería de Argote de Molina. Así se inicia:

«En lo mejor de la felice España
do el río Tajo tercia su corrida,
y con sus cristalinas aguas baña
la tierra entre las terras escogida,
esta una vega de belleza estraña
toda de verde yerva entretexida,
donde natura y arte en competencia
lo ultimo, pusieron de potencia»³¹.

Ambrosio de Morales, en «Las Antigüedades de las ciudades de España», describe la trascendental importancia del tema de la caza en las Casas de Recreo de Granada. Era una actividad de los lugares deleitables, pero «el lugar de los lugares» era Aranjuez, en el capítulo XVI lo describe Morales como Bosque de gran frescura: «Es de gran frescura la Acequia que Carlos V de gloriosa memoria hizo sacar de río, para regar y plantar, queriendo domar también los grandes ríos y hacer que le obedezcan. Lo que después ha mandado

²⁹ Sobre signos zodiacales y su relación con temáticas concretas consultar el texto de Rosa López Torrijos, op. cit., págs. 295-296. El paisaje y el Tiempo relaciona la Aurora y la poética del vuelo. Los significados de los signos zodiacales desempeñaron un papel importante en las Entradas Triunfales, es el caso de la realizada por Mariana de Austria y Felipe IV, en Madrid, con motivo de su boda. En el Arco Primero, dedicado a Europa y el Aire, los lienzos de la villa de Madrid tienen los cielos habitados por planetas, con Júpiter en un Carro triunfal, junto al signo de Sagitario. Al otro lado está el Carro de El Sol, convirtiendo a Madrid en Ciudad del Sol. Estaciones, Meses, Días y Horas, están representadas en el reverso del Arco Primero o del Prado, dominado por las alegorías de la Hermosura y la metáfora de Madrid, como Templo de la Paz y la Fama.

³⁰ Fradejas Lebrero, J., op. cit., págs. 239-260.

³¹ Argote y Molina, G., op. cit., págs. 22-25.

hacer en jardines y fuentes». Lo define como «Bosque dentro de un Bosque», estableciendo la relación oportuna con los «lugares» de Horacio.

Ignacio Gómez de Liaño nos desvela la visión de Gracián, a través de «La historia de Falsirena y Falimundo», del entorno de Madrid, descrita como modelo de laberintos y centauros y donde destacan «los dos milagros del mundo»; uno, El Escorial, milagro del Arte, el otro, Aranjuez, que lo es de la Naturaleza³².

El sitio es un nuevo Paraíso, donde reina la eterna primavera y todos los tópicos del paraje ameno. Aunque contiene un jardín racional, modulado con cuadrículas, con una fuente central³³. Es un lugar de rivalidad entre el hombre y la naturaleza, donde se juega con los temas de dos cuadros:

«Pomone allí con mano delicada
lo natural con arte aderezando
esta en la planta a Venus dedicada
siempre varias figuras estampando
qual de ave, qual de fiera denodada
de tal manera al bivo remedando
que aura quien alas aves red tendiesse
y de las fieras quien temor vuisse [...]
qual con natural lo artificiado
decrece o con lo bivo lo pintado³⁴»

El prado florido y fresco, diferenciado del monte y el huerto, acoge las soberbias puertas acotadoras de los espacios paisajísticos. Desde la grandeza de estas se contempla el edificio, son las puertas de Thile y Thate. Toda la artificiosidad es espléndida, refrescada por un blando Zéfiro sobre «el bello Bosque, y de la huerta amena la fama y de la casa peregrina, del Ártico al Antártico resuena». Aquí concurren todos los pastores, cuentan de sus amores o juegan. También están las Ninfas, pues salen de sus moradas, de las amenas fuentes y los lagos de Aranjuez.

Los mitos de los frescos de El Pardo se dan cita:

«Con nueva risa descubrió aquel día
la bellísima Aurora el rostro de oro
con luz más clara el mundo enriquecía

³² Gómez de Liaño, I., op. cit., págs. 96-97.

³³ Rabanal, A., op. cit., Epílogo.

³⁴ Argote y Molina, G., op. cit., pág. 22v. La naturaleza en el estado natural vence, mientras la visión de Garcilaso en la tercera Égloga considera el arte como esencial elemento para la sublime belleza de la naturaleza.

del claro sol el inmortal Tesoro
las claras aguas con dulce armonía
y con mas dulce son y mas sonoro
se van por las guijuelas despeñando
el gusto y los oydos despertando³⁵».

Glauce, de las Ninfas la más bella e ingeniosa, realiza debajo de un Moral un cuadro, sobre una triste y trágica historia de amor y sangre. El otro lienzo es el citado a continuación:

«La mensajera un lienzo desplegada
donde la hermosa Daphne auia texido
el lugar nunca bien encarecido
el illustre edificio se mostrava
el Bosque, y Huerto, arriba referido
tan claro que quien la pintura viera
de mirar la verdad, desseo perdiera³⁶»

El cuadro de paisajes pintado por la Ninfa es descrito como un recodo placentero, repleto de arboledas que dan sombra y con muchos cupidos compartiendo juegos con Ninfas y pastores, en medio de manadas de venados, corzos y gamos.

Cintia es otra de las pintoras, ha «labrado» una historia de Galatea, Lucina, las tres Gracias y Talia. Junto a ellas estaba Eufrosina, con una cuna. Dibujada riendo estaba la Infanta Isabel, acompañada de las tres diosas que compitieron en el valle de Yda; Juno, Palas y Venus, para desearla poder en la tierra, claro entendimiento y amor valeroso. Entre el cielo pintado y la rica naturaleza se desarrolla la historia, pero domina el poder de una Naturaleza musical y transformadora, esbozada como irracional, aunque llena de poder creativo.

Philis, como juez, debe elegir entre los dos cuadros, pero el desenlace estará en manos de Virgilio y Dafnis, dos pastores que dialogan en el epílogo de lo tratado³⁷. El desamor y el lado oscuro de la naturaleza, la noche y la tempestad, dominan el diálogo de los dos pastores, dos lados unificados al sentir la naturaleza como el hombre. Por simpatía los estados de ánimo se funden; así dice el pastor Virgilio: «Ya los peñascos duros se enternecen de mis continuas quejas condolidos».

³⁵ Idem, pág. 23v.

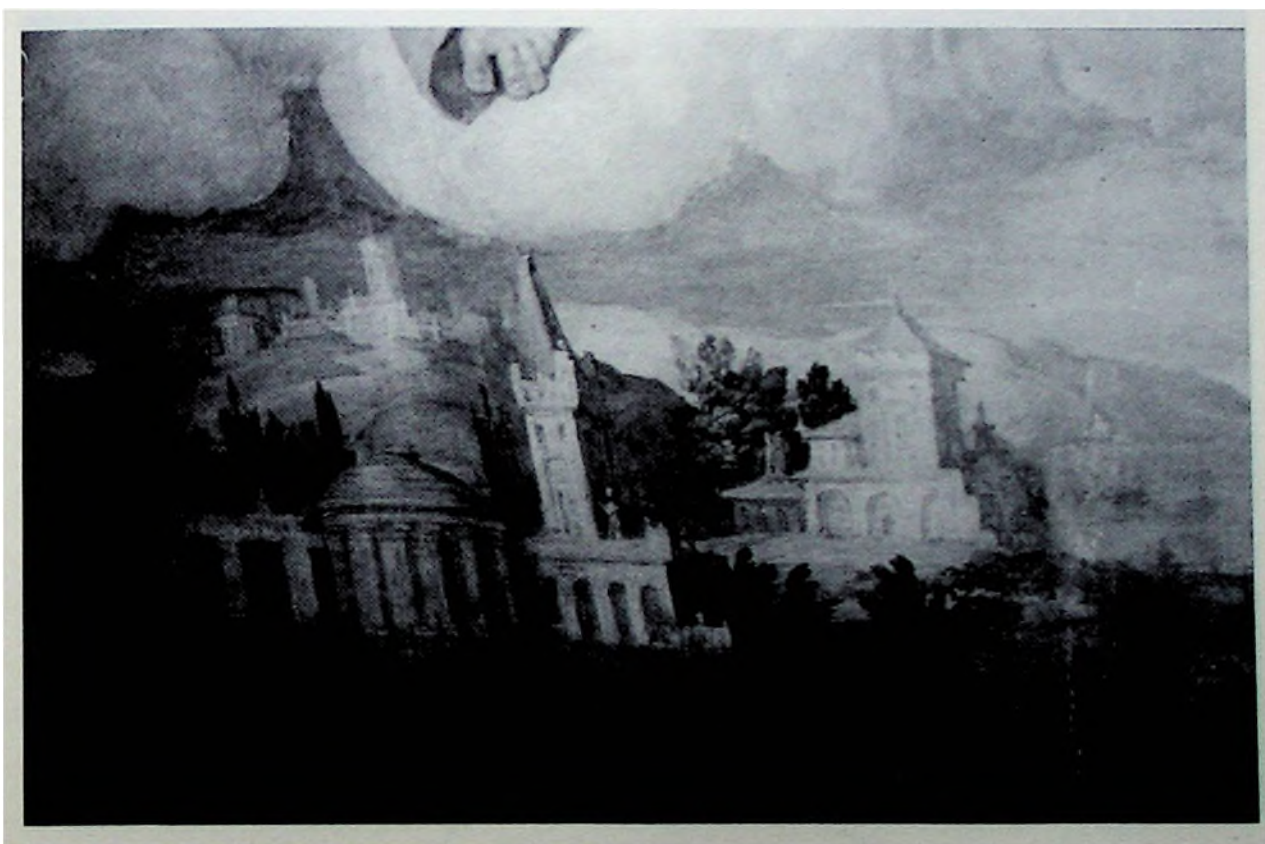
³⁶ Idem, pág. 24v.

³⁷ Dafnis es un pastor de Sicilia, hijo de Hermes. Amado por ninfas y dioses, aprendió de estos a tocar la siringa, con la que se acompaña en sus dulces canciones bucólicas, género por él inventado, por lo que Teócrito le dedicó su primer Idilio.

Las Ninfas se recogen en el escenario del Tajo, unas hacia las selvas, las otras hacia su estanque. De esta forma, termina la reunión de los dioses y pastores, conocido como Arcadia, lugar edénico. Es la italianización del paraje ameno de Teócrito que en el Renacimiento iba unido al género de diálogo, a la convivencia y la conversación, también a la contemplación y a los juegos. En este ejemplo, el jardín de Aranjuez sirve para el concurso de pintura como excusa para exaltar el Nacimiento virtuoso de la Infanta Isabel, con unos elementos similares a los del marco pastoral-paraíso rústico del nacimiento de Hermes y el de París.

La actividad ociosa está vinculada a la creativa y activa, así lo manifiesta la égloga de Aranjuez. Es un concepto de la felicidad como vuelta al pasado basado en la plenitud de lo primitivo.

La fertilidad y la caza son temas ya presentes en las cuevas prehistóricas. Pero se irá tratando de manera muy diferente en los ámbitos españoles. La novela cortesana los recogerá, es el paisaje de la epopeya heroica como bosque salvaje, escenario adecuado para que el poeta del Mio Cid conmueva los ánimos. Un punto de partida que conduce a la aparición de la independencia del paisaje, ayudado por la separación cartesiana de objeto y sujeto. Su evolución se define entre la norma, el gusto y el placer, dentro del contexto de jardines.



Rómulo Cincinnato, *Paisaje urbano de la historia de Perseo*, Madrid, Palacio de El Pardo.



Francisco Carvajal y los Semino, *Paisaje rural*, Sala de la Aurora, Madrid, Palacio de El Pardo.



Jerónimo Cabrera, *Paisaje nevado*, Sala de Esther, Madrid, Palacio de El Pardo.