

La presencia italiana y eco humanista en el Arte de Extremadura

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

*Catedrático de Historia del Arte
de la Universidad de Valladolid.*

La «devotio» que siento hacia la figura de D. José Álvarez y Sáez de Buruaga me obliga comparecer en esta muestra colectiva de homenaje. Pero mis circunstancias personales y la premura del tiempo concedido fuerzan que presente alguno de los temas que tengo apenas hilvanados sobre el patrimonio extremeño. Así, elijo una visión sintética de «La presencia italiana y eco humanista en el Arte de Extremadura»¹, realizando desde mi óptica históricoartística una continuación -«mutatis mutandis»- de la densa huella italiana del tiempo romano tan bien afirmado por los estudios del homenajeado.

No pretendemos para el arte extremeño un acusado italianismo ni su culturización italianizante o exaltación patrimonial como «Nueva Roma», sino sólo marcar algunos de los ecos del arte italiano, la huella de maestros italianos, o ciertas notas propias de la mentalidad humanista. Además, sólo insinuamos varios ejemplos, sin pretensiones inventariadoras.

En ciertos momentos apreciamos el eco italiano o su huella, pero nos centraremos en lo más atractivo que es la época renacentista y su secuela barroca. Ordenamos algunos ejemplos en dos grupos, los religiosos y los nobiliarios.

1. LA DENSIFICACIÓN ARTÍSTICA EN LOS CENTROS RELIGIOSOS.

Las circunstancias históricas y el específico emplazamiento territorial de Extremadura no favorecieron las relaciones medievales con los países de fuera

¹ Este texto corresponde a la conferencia expuesta el 29 de abril de 1988 en la Societá Dante Alighieri de Sevilla; de tal circunstancia es consecuencia el tipo de redacción. Las referencias bibliográficas tienen también la limitación temporal indicada, aunque con posterioridad han aparecido algunas publicaciones que insisten en los aspectos recogidos.

de nuestra península durante el medievo, que en otros casos beneficiaban con su renovación artística a tierras por donde cruzaba el Camino de Santiago o la zona levantina próxima a núcleos de actividad comercial marítima o con focos cortesanos específicos. Pero durante el siglo XVI y los siguientes veremos que ciertos templos extremeños se enriquecen con puntuales aportaciones italianas.

EL MONASTERIO DE TENTUDÍA Y SUS AZULEJOS ITALIANOS.

Exponente de los factores circunstanciales de la historia de Extremadura en los inicios del siglo XVI es el retablo cerámico del monasterio de Santa María de Tentudía².

Como es sabido, gran parte del solar de la actual Extremadura estaba repartido jurisdiccionalmente, a fines de la Edad Media, entre las Ordenes de Alcántara y Santiago como consecuencia del conocido proceso reconquistador y repoblador del medievo. Bastión fundamental en dicha secuencia de avance meridional fue la encomienda santiaguista de Calera de León, erigida en los confines de la serranía que al Sur de Extremadura divisan el valle del Guadalquivir. En un elevado punto de sus proximidades, en **Tentudía**, erigió el maestre de la Orden de Santiago Pelay Pérez de Correa un monasterio dedicado a la Virgen para conmemorar un hecho victorioso sobre los moros producido en el siglo XIII mediante su concurso, pues a petición de los cristianos detuvo el día para acabar

² Sobre este monasterio y sus cerámicas hay diversos estudios y referencias, entre las que cabe recordar las siguientes. MELIDA ALINARI, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1925-26. FROTHINGHAM, Alice Wilson: *The Altars by Niculoso Pisano and others at Tentudia, Spain*. The Connoisseur. January, 1964. HERNANDEZ DIAZ, José: *Los retablos cerámicos de Tentudia*. «Tentudia», agosto, 1972. BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura*. «Estudios de Arte Español». Sevilla, 1974. MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Col. «Arte Hispalense». Sevilla, 1977. ALVAREZ VILLAR, Julián: *Extremadura*. Col. «Tierras de España». Madrid, 1979. CASQUETE SANCHEZ DE PRADO, D.: *Tentudia y Calera de León*. «Alminar», n° 8. Badajoz, 1979. TERRON ALBARRAN, Manuel: *Tudia y no Tentudia*. «Alminar», n° 8. Badajoz, 1979. MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano y el Retablo Mayor del Monasterio de Santa María de Tentudia*. «Tentudia», agosto, 1984. SOLIS Y SANCHEZ ARJONA, A. de: *Santa María de Tudia*. «Revista Tentudia», 1984. GONZALEZ RODRIGUEZ, Alberto: *Los mosaicos de Tentudia pudieron desaparecer a principios de siglo*. «Revista Tentudia», 1984. MOGOLLON CANO-CORTES, Pilar: *El monasterio de Tentudia, Vicaría de la Orden de Santiago*. Actas del I Simposio Nacional «Arte y Ordenes Militares». Cáceres, 1985. ANDRES ORDAX, Salvador (Dir.) et al.: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Salamanca, 1986.

la jornada triunfante; de ahí la piadosa interpretación popular del nombre del monasterio y de la sierra en que está enclavado.

Levantada a mediados del siglo XIII una primera ermita sencilla, fue sustituida en la siguiente centuria por un templo mudéjar, el cual sería transformado a fines del mismo siglo o inicios del XV y en otras intervenciones hasta el siglo XVII.

La actuación que nos interesa ahora se operó en los inicios del siglo XVI al encargarse su retablo mayor. Sin duda por la proximidad a Sevilla y la importancia de la Vicaría de Tentudía, se buscó a un personaje afamado en el región, el maestro italiano Niculoso Pisano.

Francisco Niculoso era un afamado maestro ceramista, natural de Pisa (por lo que firmaba sus obras como «Niculoso Pisano»), cuya formación artística debió realizarse en los talleres de Faenza y Cafaggiolo. A fines del siglo XV viene a Sevilla, ciudad entonces de extraordinaria relevancia pues era foco en el se centraban las relaciones con el Nuevo Mundo. En Sevilla se instaló en el barrio de Triana, donde estaban situadas las actividades alfareras y cerámicas, y pronto destacó su novedosa actividad hasta el punto de conocerse algunas obras ya en los primeros años del siglo XVI. Entre sus obras conocidas se encuentran los azulejos cerámicos del Monasterio de Santa Paula, la Catedral de Sevilla, los Alcázares Reales o el Monasterio de Tentudía en Calera de León.

Los aspectos más destacados de la actividad artística de Niculoso Pisano³ son la introducción de la técnica del azulejo de superficie lisa o pintado en el taller sevillano, y la aportación de la temática del grutesco como novedad estética de la decoración cerámica renacentista.

El retablo cerámico de Tentudía fue encargado a Francisco Niculoso por el Vicario del Monasterio don Juan Riero mediante contrato suscrito el 17 de marzo de 1518.

El conjunto parece haber sido organizado mezclando los conceptos compositivos del tapiz y de la arquitectura de los retablos, pues participa de ambas ideas. Anchas fajas limitan los cuatro costados del amplio conjunto cuadrangular, cuya parte superior se anima mediante un resalte con el objeto de llamar la atención sobre el crucificado, que destaca al mismo tiempo pictóricamente sobre el fondo claro del espacio.

³ MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano y el retablo mayor del Monasterio de Santa María de Tentudía*. «Revista Tentudía», agosto, 1984.

El interior del campo representativo se divide en tres calles. La central, más amplia, se dedica a la genealogía de la Virgen, presentando el Arbol de Jessé que enmarca una hornacina en la que se disponía la imagen titular del monasterio, la Virgen de Tudía⁴. Culmina esta calle central el grupo del Calvario, enmarcando en sendas arquerías clásicas al Crucificado, la Virgen y San Juan, destacados sobre el celaje del firmamento.

En las calles laterales se superponen tres escenas asimismo limitadas por arquerías y columnas renacentistas. Las dos inferiores representan al fundador del monasterio y al promotor del retablo, ambos genuflexos en actitud orante hacia la Virgen; unas leyendas indican al espectador que se trata de «PELAE PERES CORREA EL GRAND MAESTRO DE LA ORDEN DE SANTIAGO» y de «EL VICARIO IOAN RIERO». Encima se suceden cuatro temas marianos: el Nacimiento de la Virgen, la Presentación–Purificación, la Anunciación y la Asunción–Coronación, a las que acompañan algunas leyendas.

La amplia faja que enmarca el conjunto tiene motivos decorativos de *candelieri*, grotescos y de tipo renacentista, como trofeos, máscaras, aves, delfines, etc., entre los que se intercalan emblemas de la Orden de Santiago, así como una cartela que señala la autoría y fecha de realización: «NICVLOSVS PISANVS ME FECIT A. D. 1518».

Como ha indicado A. J. Morales⁵, Francisco Niculoso se inspiró en fuentes conocidas para la representación temática de las escenas. Así, el Arbol de Jessé procede del grabado incluido en la Crónica de Nuremberg publicado en 1495, que también empleó Niculoso en el mismo tema del retablo de la Visitación del Alcázar de Sevilla. Coincide la composición de la Asunción–Coronación con la que aparece en el Libro de Horas de Compline; la de la Presentación–Purificación con la del Libro de Horas publicado en París por Thielman Kerver el año 1505; y el Calvario se asemeja al del capítulo de «Horas de la Cruz» de un Libro de Horas francés.

Todo ello es exponente de la temprana implantación renacentista en el foco sevillano y su irradiación a tierras de su influencia, como es este monasterio santiaguista, el cual se muestra receptivo ante tales novedades plásticas.

⁴ Se trataba de una obra de alabastro fechada en 1327, ya desaparecida. En el siglo XVI sería sustituida por otra, que hoy se conserva en la iglesia parroquial de Calera de León. Vid. HERNANDEZ DIAZ, José: *Los retablos cerámicos de Tentudia*. «Tentudia», agosto, 1972.

⁵ MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano y el retablo mayor...*, págs. 2–3.

ALGUNOS OBSEQUIOS DE GUSTO ITALIANO PARA EL REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE.

La universalización de la devoción mariana a fines del medievo tuvo la más notable muestra en la Virgen de Guadalupe, pero parte de su patrimonio ha desaparecido. Consta que trabajaron aquí maestros extranjeros, y la influencia de Italia se aprecia ya en el bajo medievo en su famosa **Arca de los esmaltes**, pero no se debe ello a que fuera obra de artífices de aquella procedencia sino tan sólo a influencia suya. Ahora nos interesan los esmaltes reaprovechados en dicha obra, los cuales se suelen datar en el año 1374, durante el priorato de D. Diego Fernández, quien mandó hacer un gran trono en plata repujada y esmaltes, a cuya labor contribuyó con sus donativos el rey Enrique II de Trastámara. Aunque algunos creen que fuera obra de maestros locales, parece más admitida su ejecución en algún taller de Barcelona, donde a la sazón dominaba una corriente plástica de tendencia italogótica⁶. Debía ser obra fundamentalmente de plata, pues fue deshecho por el prior D. Juan Serrano, que ordenó fundir el metal precioso que contenía y se entregó al rey D. Juan I para contribuir a los gastos que el monarca tuvo con motivo de la guerra contra Portugal, de 1384-85 en especial la batalla de Aljubarrota. Debemos lamentar esa pérdida artística, de la que al menos quedan los esmaltes en una «Arqueta de los esmaltes», que fue realizada en el siglo XV por el artífice guadalupense fray Juan de Segovia aprovechando los esmaltes y planchas repujadas que no desaparecieron con aquella fundición.

Sí es obra de procedencia claramente italiana el **escritorio del rey Felipe II**, dispuesto en el retablo mayor como sagrario, que en realidad era un pequeño bufete o bargueño, donado por el monarca al monasterio el año 1569. Está documentada en una cartela de su parte frontal tanto la autoría como la fecha y el lugar de su realización: «Ioannes Giamin fecit in Roma, 1561». Consta que fue obsequiado por el rey Felipe II al monasterio de Guadalupe en el año 1569 para que sirviera de sagrario del retablo mayor, como se indica en el «Libro de Capellanías, lámparas y bienhechores»⁷.

Se trata de un escritorio de madera de cedro, con aplicaciones de bronce, el cual presenta su frente flanqueado por columnas pareadas. Encima hay dos

⁶ ACEMEL, I. Y RUBIO, G.: *Guía ilustrada*. Barcelona, 1927, pág. 21. MARTIN ANSON, María Luisa: *Esmaltes en España*. Madrid, 1984, pág. 114.

⁷ «Libro de Capellanías, lámparas y bienhechores», f.º 30. Archivo del Real Monasterio de Guadalupe, cód. 90.

figuras desnudas, indolentemente recostadas según gusto miguelangelesco. En el centro tiene a Dios Padre dentro del frontón, y la parte inferior con cinco relieves con parejas de alegorías y la escena «Noli me tangere». Plásticamente es una bella muestra del manierismo renacentista romano.

Y consta mediante inscripción latina, en dos placas, que fue expresamente dedicado al rey Felipe II con unos versos: «Nil pulchrum satis aut decens Philipo: / Nam, dignum hoc pote Rege nil videri, / Ni dignum ille putet suumque dicat»; «Opus expolivit seque vicit artifex studio: / Sed, ejus qui dedit par non fuit».

Se suele considerar como obra italiana, y nada menos que del propio Miguel Ángel, un extraordinario **Crucificado** de marfil, que desde luego responde a las calidades del renacimiento italiano, el cual se encuentra encima del sagrario o «escritorio» comentado. Es un crucificado que regaló asimismo el rey Felipe II cuando regresaba de Portugal en 1583. La tradición de atribuirlo a Miguel Ángel parte de la afirmación hecha en tal sentido por Fray Francisco de San José en 1743.

De autor italiano es la imponente escultura guadalupense de **San Jerónimo, de Pietro Torrigiano**, que se encuentra en la capilla de la sacristía. Parece ser que Torrigiano, artista florentino que fuera compañero y rival de Miguel Ángel, ejecutó el año 1522 en Sevilla esta obra, que se encargó para ser dispuesta en el retablo mayor de la iglesia, bajo la imagen de la Virgen, lo que tuvo lugar en 1526. Realizado en barro cocido policromado, como otro ejemplo del mismo escultor para los Jerónimos de Sevilla, es pieza vigorosa que muestra al santo arrodillado en penitencia, acompañado por su emblemático león.

ALGUNAS PINTURAS ITALIANAS RELIGIOSAS PARA TEMPLOS EXTREMEÑOS EN ÉPOCA BARROCA.

La comunicación establecida entre Extremadura y la Corte permite la presencia de algunas pinturas de italianos vinculados al círculo cortesano, obras lógicamente adscritas a centros de singular poder, como vemos en el ejemplo de Guadalupe o en uno de los templos de jesuitas, el de Cáceres.

Pintores italianos en el Camarín de Guadalupe.

El Camarín es obra característica del Barroco, con la que se pretende acceder fácilmente a la imagen de la Virgen para cuidarla y para venerarla; al mismo tiempo forma un transparente que llama la atención de los fieles. Fue construido el Camarín entre los años 1687 y 1696, por el maestro de obras Francisco Rodríguez Romero, aunque fue enriquecida con materiales suntuarios

de revestimiento mural e ilustración artística durante los años 1736 a 1739, parte de cuya decoración fue ejecutada en 1737 por Pedro de Uceda.

La bóveda de la capillita en que está el trono de la Virgen fue ilustrada en 1694-96 con una pintura de la Anunciación por el pintor veneciano **Francesco Leonardi**, que acababa de ser nombrado Pintor de Cámara del rey.

Más importante es la presencia a fines del siglo XVII del napolitano **Luca Giordano**, quien pintó en 1696 varios lienzos de gran tamaño para el camarín. Es posible que fuera recomendado su arte por el mismo Leonardi, mas no es necesario recurrir a esa suposición ya que Lucas Jordán había triunfado en lugares relacionados con Guadalupe: en el monasterio también jerónimo y regio del Escorial, en el palacio del Buen Retiro, o en la sacristía de la catedral toledana. Aquí manifiesta Giordano⁸ un arte en cierto modo hispanizado de gran realismo, con resolución compositiva y factura barroca. Se trata de nueve lienzos con escenas de la vida de la Virgen, dotados de gran fuerza, con escenografía en la que intervienen fondos de nubes con ángeles, según es propio del artista. Entre otros cuadros podemos destacar por su iconografía el de los «Desposorios de la Virgen y San José», donde tiene en cuenta las narraciones apócrifas que refieren cómo el elegido para María sería aquél cuya vara floreciera, lo que se ve en la de San José, mientras en primer término recoge la figura de otro varón que decepcionado rompe su vara; además, al lado de éste se dispone un personaje marginal con antiparras, quizás autorretrato del artista.

«El milagro del cangrejo», en los Jesuitas de Cáceres.

Dentro del casco medieval de Cáceres fundaron los jesuitas un notable Colegio con impresionante templo dedicado a San Francisco Javier. Obra del siglo XVIII, en la que interviene el maestro Pedro Sánchez Lobato, esta iglesia tiene un retablo mayor que casi constituye el soporte para un gran lienzo dedicado al «Milagro del cangrejo», obra del pintor napolitano Paolo de Matteis (1662-1728).

Pintor de la órbita de Lucas Jordán, cuyas influencias funde con aspectos de Maratta y Solimena, el «Milagro del cangrejo» sería un encargo recibido a través de la Compañía de los jesuitas para ilustrar el conocido portento del santo misionero oriental. Hay que recordar que la relación del artista con España se

⁸ Volvemos a recurrir a la visión sintética de GONZALEZ TOJEIRO, Carmen: *Guadalupe, Monasterio Regio*, pág. 25.

asentaba en la protección que le dispensó el Marqués del Carpio, Virrey de Nápoles, donde Matteis fue el más notable discípulo de Lucas Jordán.

2. HUMANISMO Y HUELLA ITALIANA EN EL ARTE NOBILIAR DE EXTREMADURA.

PROTORRENACIMIENTO ARTÍSTICO EN EXTREMADURA: DON LORENZO SUÁREZ DE FIGUEROA.

En la catedral de Badajoz se conservan dos notables obras de arte de procedencia italiana, asociadas a la capilla funeraria de don Lorenzo Suárez de Figueroa, sencillo espacio abierto a la nave septentrional que se cubre con finas bóvedas con nervios de ladrillo de gusto mudéjar. Esta capilla dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación se construía en el cambio de siglo, y el 1 de abril de 1501 otorgó el papa Alejandro VI una bula de institución de capellanías y autorización de entierro del fundador, su esposa y descendientes directos⁹.

Su fundador, don Lorenzo Suárez de Figueroa y de Mendoza fue el característico noble prepotente de la época. Recordemos que los Figueroa fueron condes y duques de Feria. Don Lorenzo disfrutaba del señorío de Arcos, pero se distinguió además como hombre afecto a la corona, a la cual sirvió en las armas y en la diplomacia. Activo en la guerra de Granada, pasó en Italia los últimos años de su vida, entre 1494 y 1506, como embajador en Roma y en Venecia. Falleció precisamente en Venecia el 2 de marzo de 1506, habiendo tenido abandonada a su familia en Badajoz.

Así parece indicarlo la actitud de su esposa doña Isabel de Aguilar, fundadora de la capilla y beaterio de San Onofre, en Badajoz, la cual decidió ser enterrada no en la catedral sino sólo en la capilla del beaterio, precisando en su testamento de 16 de junio de 1519 que «dentro de la capilla que yo estuviere no se entierre otra persona sino la mía, pues es muy justo que quien tan sólo fue en la vida no tenga compañía en la muerte»¹⁰.

La preocupación del noble por la fama, señalada en los aspectos que rodean a la muerte, se refleja tempranamente en el legado que don Lorenzo Suárez de Figueroa hace desde Italia, enviando dos notables piezas artísticas.

⁹ LOZANO RUBIO, Tirso: *Aportación a la Historia de Badajoz*. Apéndice a la *Historia de la Fundación del Convento de Religiosas Carmelitas*. Badajoz, 1930, págs. 194-6. Citado por GOMEZ-TEJEDOR CANOVAS, M^a Dolores: *La Catedral de Badajoz*. Badajoz, 1958, pág. 70.

¹⁰ GOMEZ-TEJEDOR CANOVAS, M^a Dolores: *La Catedral de Badajoz...*, pág. 167.

Una es su propia lauda sepulcral, realizada en bronce¹¹, cuya superficie está ocupada en gran parte por la efigie de don Lorenzo en medio relieve. Se encuentra él en pie, en una posición de tres cuartos, diagonal respecto al espectador, al que dirige su mirada. Según la moda de su época, viste con amplio ropón, calza grandes zapatos, y cubre la cabeza con gorra, bajo la que se advierte una cabellera cuidadosamente recortada, resaltando su cabeza mediante un collar formado por doce vueltas de cadenilla. En su mano derecha tiene una espada, que descansa en el suelo, y en la izquierda una filacteria con la leyenda «La insignia es cuya compaignera es mia»; flanquean la parte inferior de la composición sendos escudos del matrimonio¹².

Orla la composición una estrecha faja de finos grutescos, reservando la parte inferior para una memoria sepulcral: «Sepulcro de Lorencio Suarez de Figueroa y de Mendoca con dona Ysabel de Aguilar su muger: este en la juuentud hizo segun la edad, y en las armas uso lo que conuenia: fue hecho despues del Consejo de sus altezas y enbiado enbaxador diuersas uezes: asi conformo el exercicio con los años: y dexa para despues esta memoria: Lo que del mas sucediere digalo su sucesor».

Otra pieza de bronce, que formaba los pies de la anterior, reitera los escudos del matrimonio, cuyas armas aparecen aquí acoladas mediante un lazo que las une. Una inscripción completa las referencias textuales de la memoria: SOLA SALVS SERVIRE DEO SVNT CETERA FRAVDES.

Es interesante valorar adecuadamente esta pieza por constituir unos de los sepulcros más interesantes de los inicios del renacimiento cuando la península aún seguía dentro de la tradición gótica. Plásticamente se trata de obra de gran belleza, en la que hay un acierto espacial en la disposición de la figura sin referencias físicas ambientales, de suerte que sólo su efigie crea una sensación espacial. También hay que recordar los motivos de grutescos, que causarían impresión en Badajoz en fechas tan tempranas. Por otro lado, desde el punto de vista compositivo, es curiosa la representación del difunto en pie, cuando lo normal era presentarlo yacente u orante. Se trata de un tipo escasamente empleado, con antecedentes europeos del siglo XIV, pero que tendrá alguna extensión en el XV en sepulcros de prelados alemanes, y de un modo específico

¹¹ Mide 235x130 cms.

¹² El del marido es partido de Figueroa y Mendoza, timbrado por yelmo con lambrequines. El de la esposa lleva las armas de los Aguilar tenidas por un águila pasmada.

en algunos nobles venecianos que así pretendían peremnizar su preeminencia social o su virtud militar¹³. No cabe duda que la postura refleja altivez y seguridad en sí mismo, sin yacer, ni postrarse. Ya subrayan tal actitud la leyenda de la memoria sepulcral, que sin duda sería dictada por el propio comitente, o con su complacencia.

Es difícil poder precisar el nombre del autor de esta obra, fechable en torno al año 1503. Justo lo asignó al escultor y bronceista Alessandro Leopardi, quien trabajaba por aquellos años en los mástiles del bronce de la Plaza de San Marcos, de Venecia. Gómez Moreno, sin embargo, prefiere atribirlo a Pier Zuanne delle Campane, con cuyos grutescos del basamento de la Madonna della Scarpa, en San Marcos, se relacionan los de la pieza badajocense.

Este irrupción temprana del Renacimiento italiano en Extremadura tiene compañía en un bello **relieve de la Virgen con el Niño**, realizado en alabastro¹⁴, que se atribuye a Desiderio da Setignano. Actualmente se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Encarnación que fundara don Lorenzo Suárez de Figueroa, pero incluido en un retablito de formas barrocas.

Representa de medio cuerpo a la Virgen cogiendo con sus manos al Niño, el cual abraza por el cuello a la madre, con sugestión de ternura y delicadeza propias del arte en cierto modo amanerado de fines del siglo XV. Está realizado en relieve muy bajo, reforzando la sugestión espacial y volumétrica el donatelliano recurso al «*schiacciato*» y la complementación del «*sotosquadro*». Es obra que se incluye dentro de los epígonos de Donatello, entre los que Gómez Moreno considera que se debe al escultor Desiderio da Setignano.

LOS JARDINES DE GUSTO ITALIANO: SOTOFERMOSO, EL JARDÍN DEL DUQUE DE ALBA EN ABADÍA.

Una de las manifestaciones más fieles al espíritu humanista italiano son los jardines. Son conocidos los ejemplos italianos de Villa Madama, en Roma, proyectado por Bramante en 1516; en 1550 comienza los jardines de la Villa d'Este en Tívoli el artista Pirro Ligorio, el cual realiza entre los años 1558 y 1563 el «Casino de Pio IV» en los Jardines del Vaticano; Vignola proyecta en 1551 la

¹³ CANTERA REDONDO, María José: *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid, 1987, págs. 132-3.

¹⁴ Mide 56x40 cms.

Villa Giulia, en Roma, con cuidados jardines. En 1565 y 1583 se publican dos obras de J. Vredeman de Vries sobre temas de jardinería y plantas; en 1592 se publica la obra «Agricultura de los Jardines», del español G. de los Ríos. En España se inician el año 1527 los Jardines de la Casa del Príncipe en Aranjuez; en 1543 comienzan las obras del Cenador de la Alcoba, en los Reales Alcázares de Sevilla, cuyos notables jardines se realizaron a partir del año 1561, con participación de los mejores jardineros flamencos, franceses, ingleses y españoles, dilatándose su formación hasta el año 1627; en 1564 se proyectan los jardines del Escorial.

En el paisaje extremeño, que se supone completamente árido, no faltaron sin embargo algunos ejemplos en la Alta Extremadura. Tal es el caso del jardín construido en Béjar (algo más al norte, pero limitando con la región y perteneciente a la diócesis de Plasencia), donde en 1567 se crea el jardín denominado «El Bosque» por encargo del Duque de Béjar. Suponemos que en Yuste se formarían también unos jardines para el retiro del Emperador. Las riberas del Jerte debían estar asimismo aprovechadas para amenísimos jardines. Tenemos conocimiento de los que adornaban la casa de don Fabián de Monroy, arcediano de Béjar y Plasencia. El místico placentino Luis de Toro¹⁵ dice que su casa, a orillas del Jerte, «está rodeada por todas partes de árboles frutales y amenos viñedos y cuidadosamente adornada con un jardín en el cual se admira el arte del jardinero con rosas y violetas que rivalizan entre sí, los limoneros con los árboles de la canela, cinamonos de cidros que envidian el coral, con verdes calabazas, pimientos, las plantas leguminosas, ciruelos, y perales, la generosa vid con las higueras; y en medio como dejaré de ocuparme de aquél bien adornado cenáculo, rodeado de bellea por obra del jardinero, que sobre la orilla del Jerte, con admirable artificio para solaz de los ojos y del espíritu, maravillosamente ha construido; cómo silenciarse también las fuentes que lanzan frigidísima agua clara, entre la que salta la lasciva Venus con su hijo Cupido, provisto de aljaba, y los sátiros retozones y las desvergonzadas Ninfas, que a mí me parece que si son verdaderas estas cosas que cantan los poetas, que fueron aquí los huertos e las Hespérides con sus árboles auríferos de los cuales el insomne Draco hubiese sido el guardián». Han desaparecido estos jardines renacentistas, pero no podemos dejar de sospechar que el acomodado arcediano placentino Don

¹⁵ TORO, Luis de: *Placentiae Urbis et eiusdem episcopatus descriptio...* An. 1573. Manuscrito, ed. con traducción y notas, por Marceliano Sayáns Castaños, Plasencia, 1961, págs. 51, 56 y 58.

Fabián, que también lo era de Béjar, quiso emular aquí los jardines del «Bosque», realizados para el duque de Béjar.

Se conserva, sin embargo, parte de otro jardín renacentista altoextremeño, el de los duques de Alba en la población de Abadía¹⁶. En él se manifiestan las referencias deseadas en los jardines de placer, dispuestos junto a un palacio campestre, en los cuales se combina la naturaleza, la jardinería y las esculturas clásicas y mitológicas.

Está Abadía a orillas del río Ambroz, cerca de Hervás, Baños de Montemayor y Granadilla (antigua Granada). Parece ser que estas tierras fueron entregadas a la Orden del Temple¹⁷ a raíz de su reconquista a fines del siglo XII. En la centuria siguiente se erigió aquí una abadía de monjes cistercienses, lo que daría nombre a la población en la cual Alfonso X instituyó el año 1260 un señorío dependiente de la inmediata villa de Granada, pese a la oposición que a ello manifestó el abad de Morerueta por perjudicar sus intereses. Incorporada Granada, a mediados del siglo XV, al señorío de la casa de Alba, ocupó el edificio monacal convirtiéndolo en residencia.

En lugar agradable, junto al paso de caminos de la Mesta, esta casa de los Alba fue un punto más de las posesiones nobiliarias que permitían el hospedaje regio. Así consta que en setiembre de 1497 pasaron por la casa de Abadía los Reyes Católicos de camino hacia Portugal con el objeto de asistir a la boda de su hija la infanta Isabel con el rey don Manuel. Así se refiere un documento de Guadalupe al palacio: «E otro día, sábado, venieron ha La Abadía, donde hay una casa del duque de Alva, antigua e onrrada, aunque no bien ordenada, teniala muy bien aderezada de paños franceses e camas de brocado e seda, e syrbieron a sus altezas e probeyeron a muchos de la corte de todo lo que ovieron menester»¹⁸.

¹⁶ Es muy importante el estudio realizado por Jiménez Martín y Lozano Bartolozzi, citado al final de esta nota, en que relacionamos obras interesan para el Jardín de Abadía: PONZ, Antonio: *Viage de España*. Segunda edición. Madrid, MDCCLXXXIV. Tomo Octavo, págs. 18–30. MELIDA ALINARI, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Madrid, 1924. WINTHUYSEN, Xavier de: *Jardines clásicos de España. Castilla*. Madrid, 1930. MARTÍN GIL, Tomás: *Una visita a los Jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba*. «Arte Español», n.º 15. Madrid, 1945. BONET CORREA, Antonio: *La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España*. «Introdução da arte da Renasença na Paninsula Iberica». Coimbra, 1981. JIMENEZ MARTIN, Alfonso y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *Jardín de Abadía. Cáceres*. «Periferia», n.º 2. Sevilla, diciembre de 1984.

¹⁷ MELIDA ALINARI, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*. Tomo I, pág. 254.

¹⁸ Publicado en «Revista *El Monasterio de Guadalupe* », 15 de junio de 1918).

La casa en que estuvieron los Reyes Católicos era un edificio cuadrangular, formado por cuatro crujías en torno a un patio claustral. Sus cuatro galerías, en dos plantas, están formadas por cinco arcos en cada lado; en la planta inferior con arcos túmidos, y los superiores rebajados (estos, fruto de reforma posterior, quizás del siglo XVI)¹⁹. Pero ya nos dice la referencia documental que estaba «no bien ordenada», lo que se compensaba mediante los paños, brocados y sedas. El edificio, propio de los inicios del siglo XV, coincide artísticamente con el ejemplo bien conocido del claustro de Guadalupe.

A mediados del siglo XVI se convierte esta casa en un palacio residencial mediante la organización de unos interesantes jardines renacentistas, realizados por iniciativa del tercer duque de Alba, don Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel (1507-82). La casa de Alba tenía entonces posesiones o jurisdicción sobre Coria, Granadilla, Piedrahita, Alba de Tormes, etc., lugares que conocería don Fernando, pese a que gran parte de su vida discurrió fuera de España. En efecto, como corresponde a su momento, tuvo una activa intervención en el servicio a la corona en sus aspectos militares (Africa, defensa de Viena contra los turcos, Italia y Flandes), diplomáticos y políticos en los reinados de Carlos V y Felipe II. Pero se caracterizó también por una formación culta y refinada (su ayo el poeta Boscán -traductor El Cortesano, de Castiglione- estaba al servicio de la casa de Alba; Garcilaso de la Vega fue compañero suyo en la formación juvenil y en las armas, asistiendo también a la «Academia Doméstica» de Abadía, y realizó en sus Églogas encendidos elogios del duque, diciendo de él que tuvo una formación humanística y la condición de protector de Apolo y Las Musas, de Mercurio, Marte y Venus). Sobre su condición humanista de mecenas de las artes y las letras del duque don Fernando insistirá más tarde Lope de Vega destacando entre sus principales virtudes precisamente la de haber formado la Academia o Parnaso de Abadía en homenaje a Garcilaso, en la cual se habían formado tantos poetas (La casa de Alba se distinguió como protectora de las artes ya en el XV cuando tenían a Juan de la Encina en su palacio); y Lope, que se relaciona con el duque don Fernando, le rinde igual consideración de hombre culto señalando que le gustaría ser hijo (Faetón) del sol Albano (don Fernando), en lo que también hace incapie Arias Montano al resaltar la inclinación cultural del duque²⁰.

¹⁹ MOGOLLON CANO-CORTES, Pilar: *El mudéjar en Extremadura*. Salamanca, 1987, págs. 113-4.

²⁰ Vid, como para otros muchos datos que citamos, JIMENEZ MARTIN, Alfonso y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *Jardín de Abadía. Cáceres*. «Periferia», nº 2. Sevilla, diciembre de 1984.

La intervención ducal en Abadía a mediados de la centuria renacentista afectaría también al edificio del palacio, como la renovación de la galería superior, distinta compartimentación de estancias, el esgrafiado del patio, o los nuevos huecos (la puerta principal adintelada, por ejemplo). Pero lo más notable son los jardines, que convierten el retiro campestre en un lugar de placer humanístico, a imitación de los numerosos ejemplos conocidos en Italia, que también se difunden por España.

Aprovechando la ribera del río Ambroz, la frescura de sus aguas, siempre suficientes gracias a las reservas de las nieves del Sistema Central, se forma un jardín en el que se combina la naturaleza, la creación artística de la jardinería, los recursos del agua, fuentes, órganos, y la arquitectura, a los que se añade la estatuaria de iconografía renacentista, con motivos clásicos y mitológicos, según la concepción neoplatónica propia del humanismo de la época.

Se emplea en los jardines la poda artística o «ars toparia», a que se refiere ya Plinio el Viejo, que cultiva o remodela las plantas según formas, olores y colores. Y los jardines eran verdadera obsesión en Abadía, donde consta que estaba empleado un jardinero flamenco.

El toque culto y humanístico se acentuaba con la serie de esculturas cuyo blanco marmóreo se unía al verdor del ambiente. Son esculturas con tema clásico o mitológico, que en algún caso está firmada por el italiano Francesco Camilani en la sexta década del siglo XVI. Este único artista documentado es el escultor Francesco Camilani, que según Giorgio Vasari, era «scultore fiorentino et accademico il quale fu discepolo di Baccio Bandinelli, dopo aver dato in molte cose saggio di essere buono scultore, ha consumato quindici anni nedl'ornamenti delle fonti, dove n'è una stupendissima, che ha fatto fare il signor don Luigi di Tolledo al suo giardino di Fiorenza. I quali ornamenti intorno a cio sono diverse statue d'uomini e d'animali in diverse maniere, ma tutti reicchi e veramente reali e fatti senza risparmio dispesa. ...».

Ya percibieron los valores humanísticos de los Jardines de Abadía sus más conspicuos visitantes, alguno de los cuales escribieron sobre ellos. Es el caso de Bartolomé de Villaba (llamado «El peregrino curioso») en 1577. Lope de Vega en 1592 acompañando al duque don Antonio, nieto del constructor, llama a aquél Júpiter y a la Academia literaria allí reunida la titula «Academia Doméstica» y «Arca de Albano»; denomina a estos jardines «Otava de las siete maravillas», «Paráiso», «muestra del cielo y del valor del dueño», «Parnaso», «piedra del anillo *-del duque-*». Mucho más tarde, en 1772, el ilustrado Antonio Ponz se refiere a Abadía, constituyendo con los antecitados guías valiosas para comprender cómo eran aquellos jardines.

Dada su específica condición ha desaparecido su aspecto vegetal. Y el paso del tiempo ha deteriorado gravemente su patrimonio escultórico y parte de sus construcciones. Sin embargo se conservan algunas piezas escultóricas, restos de las puertas y construcciones, que con las descripciones de los escritores han permitido al arquitecto Alfonso Jiménez diseñar una Anaparastasis de Sotofermoso.

EL HUMANISMO EN LOS NOBLES DE LAS ÓRDENES MILITARES.

El dominio de las Órdenes Militares en Extremadura tuvo en alguno de sus representantes unas referencias humanísticas de singular interés. Así no es extraño que en el siglo XVI se mencione en la documentación de San Benito de Alcántara la existencia en su Enfermería de representaciones con «la historia de faeton» y con «la historia de amadis»²¹.

Pero por su temprana cronología nos parece más importante destacar el gusto humanista de Don Juan de Zúñiga. A fines del medievo, el año 1475, poco antes de que los Reyes quisieran asumir el control de las Órdenes Militares, fue elegido el último Maestre de la Orden de Alcántara, Juan de Zúñiga, que a la sazón sólo tenía ocho años de edad. Hijo de los condes y duques de Plasencia Álvaro de Zúñiga y Leonor de Pimentel, durante su minoridad administró el maestrazgo su padre. Ante el propósito real de controlar la gran capacidad económica de las Órdenes, renunció Juan de Zúñiga al maestrazgo en favor de los Reyes, y se retiró a Villanueva de la Serena, con una situación personal de privilegios que se extinguirían tras su muerte. En 1503 fue ordenado y elevado a arzobispo de Sevilla, alcanzando incluso el título de cardenal.

Pero lo que nos interesa aquí es destacar el ambiente de sensibilidad humanista en que vivía a fines del siglo XV e inicios del XVI este noble placentino en la corte de sabios, artistas e intelectuales de que supo rodearse en sus palacios de Villanueva de la Serena. El cronista Torres y Tapia²² cita la serie de médicos, astrólogos y músicos que le acompañaban: «...Abasurto Judío de nacion, Astrologo; el Maestro Antonio de Lebrixa, y el Maestro de Capilla Solorzano, el mayor Musico que conocieron aquellos siglos. El Maestro Antonio le enseñó latin, y el habia dado el Habito y la Encomienda de la Puebla á Frey

²¹ Archivo Histórico Nacional. Órdenes Militares, 1478C, Visita de la Enfermería de 1525, sin foliar.

²² TORRES Y TAPIA, Alonso de: *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, 1763, tomo II, pág. 569.

Marcelo de Lebrixa su hijo. El Judío Astrologo le leyó la Esfera, y todo lo que era licito saber en su Arte; y era tan aficionado que en un aposento de los mas altos de la casa hizo que le pintasen el Cielo con todos sus Planetas, Astros y Signos del Zodiaco. Ya hoy está esto muy deslustrado con la antigüedad. En estos estudios y exercicios, y en el gobierno de aquella Provincia pasaba su vida el Maestre».

Cabe suponer que ese desaparecido «Cielo con todos sus Planetas, Astros y Signos del Zodiaco» fuera semejante al pintado por Fernando Gallego en la bóveda de la antigua Librería de la Universidad de Salamanca, a la que estuvieron vinculados también los intelectuales mencionados de la corte de Zúñiga, que se conserva en su Museo de las Escuelas Menores salmantinas.

Hay además un testimonio gráfico elocuente de la sensibilidad italianizante de Don Juan de Zúñiga, que es la fina miniatura, iluminada en el taller de Juan de Carrión, en la que aparece el maestro alcantarino recibiendo las lecciones del humanista Elio Antonio de Nebrija. Aumenta el valor significativo de la miniatura el hecho de que ilustre un ejemplar de la segunda redacción de las *Introductiones latinæ* escritas por el mencionado Antonio de Nebrija. Esta obra, escrita e ilustrada para su protector Don Juan de Zúñiga, había tenido una primera redacción cuya edición «princeps» data del año 1481, y constituye el manual por el que desde entonces se instruyeron los universitarios españoles en la lengua latina.

LOS PALACIOS DE LA NOBLEZA: LA CASA DE LOS MARQUESES DE MIRABEL, EN PLASENCIA.

En las casas palaciegas extremeñas de época renacentista e inicios del siglo XVII se aprecia cierto eco italianizante. Unas veces al incorporar formas arquitectónicas aprendidas en láminas de libros de tratadistas, como los de Sebastián Serlio. Es el caso del palacio de Carvajal, cuya portada incorpora tenantes, o el «orden rústico» que se dispone en las portadas de los cacereños palacios de Abrantes o de la Isla.

Otras veces el gusto por la «auctoritas historica» les mueve a ilustrar sus estancias con pinturas murales de tipo histórico, para admirar la «uirtus» antigua que deben imitar los caballeros. Temas históricos -romanos e hispánicos- tienen las Casas Consistoriales de Trujillo²³. El Palacio de Moctuzuma de Cáceres incorpora una serie de los emperadores a caballo, tomada de grabados de una

²³ ANDRÉS ORDAX, Salvador y PIZARO GÓMEZ, Francisco Javier: *El patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*. Salamanca, 1987.

edición antuerpina de los «Doce Césares» de Suetonio²⁴. Y consta que en el placentino palacio de Mirabel había un ciclo con batallas de Carlos V.

Este último palacio es el que escogemos como muestra de la impresión que causarían los ejemplos italianos a los nobles extremeños que recorrieron Italia, determinando la adecuación de sus casas solariegas a aquellos modelos.

Plasencia era la ciudad extremeña más importante al Norte del río Tajo, cuya familia más destacada era la de los Zúñiga. El propietario del palacio de los Zúñiga era en el segundo tercio del siglo XVI Don Fadrique de Zúñiga Sotomayor, primer marqués de Mirabel, con cuya primogénita y heredera, María de Zúñiga, había desposado don Luis de Avila y Zúñiga, primo de ella, en los inicios del año 1542. Aunque su suegro don Fadrique viviera hasta 1570, aproximadamente, el verdadero informador del espíritu renacentista italiano que se percibe en el palacio fue don Luis de Avila.

Era don Luis de Avila y Zuñiga un hombre de grandes vivencias, repartidas entre el mundo de la milicia, el de la diplomacia y el de la literatura. Nacido en Plasencia²⁵ en la segunda década del siglo XVI, de pequeño debió vivir en la casa del Rey, como paje. Como miembro de la corte asistió a la coronación del Emperador en Bolonia, recibiendo el año 1530 el hábito de Santiago, con la Encomienda de Calzadilla; en 1543 dejaría dicha orden para pasar a la de Calatrava, que también abandonó posteriormente para ingresar en la de Alcántara, de la que llegó a ser Comendador Mayor. También tuvo el cargo de gentilhombre de cámara de Su Majestad, mostrando el afecto correspondido en los medios cercanos a Carlos V, pues como indica Zapata llegó a ser «muy privado de su persona real».

De sus empresas militares cabe recordar que acompañó al Emperador en el socorro de Viena, sitiada por los turcos en el año 1532, y más tarde su intervención en la expedición de Túnez; es conocida la anécdota producida aquí cuando Zúñiga salvó la vida al emperador al darle su propio caballo tras haber caído muerto el del César. Intervino en distintas batallas de Alemania, como en el sitio de la plaza de Metz, en 1552, ocasión en la que Carlos V designó a Luis

²⁴ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *El palacio de Moctezuma, en Cáceres*. «Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes», Vol. I. Badajoz, 1983. ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Los frescos de las Salas Roamana y mejicana del Palacio Moctezuma de Cáceres*. «Norba-Arte», V. Cáceres, 1984.

²⁵ La biografía más reciente y actualizada es la de DIAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, Alfonso: *D. Luis de Avila y Zuñiga, Marqués de Mirabel*. Plasencia, 1986.

de Avila como General de la Caballería Ligera, dando lugar a los elogios que le dirigiera el famoso Aretino: «De igual modo atendéis a ejercitar la espada de la milicia en la guerra, que se os ha visto ejercitar la pluma de la inmortalidad en la historia»²⁶.

Las actividades diplomáticas de don Luis de Avila y Zúñiga fueron frecuentes. Ya en 1539 está ante la Corte Pontificia, y de allí va a Flandes a dar cuenta de sus gestiones al emperador. Nuevos viajes a Castilla, Alemania, Roma, Bruselas, etc. siempre al servicio de Carlos V, de cuyo retiro en Yuste estuvo también próximo don Luis, que realizaba visitas desde la próxima Plasencia. Con Felipe II continuó su labor diplomática, acudiendo a Roma en 1563 en relación con el Concilio de Trento. Los últimos años, transcurridos en Plasencia, fueron más tranquilos siendo enterrado a su muerte, producida en 1573, en el vecino convento dominico de San Vicente Ferrer.

Completa la dimensión renacentista de don Luis de Avila su proyección cultural y literaria. Querido en los ambientes cultivados italianos, a los que se adaptó, estuvo relacionado con el poeta Bernardo Tasso y con el Aretino. Este le dedicó la segunda edición de su *Razonamiento de las Cortes* del siguiente modo: «Al señor don Luis de Avila, ornamento de la gentileza y pompa de la cortesanía», y en una carta que escribe en 1537 elogia así al noble placentino: «¿Qué joven tuvo como vos ilustre la virtud del alma y la belleza del cuerpo? En verdad la naturaleza alcanza el colmo de su poder cuando forma una perfección cual se ve en la delicada y valerosa persona vuestra?».

Pero estas amistades y el mecenazgo prodigado en Italia se vieron acompañados por la afición literaria, saliendo de su pluma al menos un par de romances satíricos y algunos poemas, si bien lo que tuvo mayor interés fueron sus crónicas de las guerras del emperador en Túnez y Alemania. Desconocida la primera, pues no se editó, la segunda alcanzó justificada difusión desde su primera edición en Venecia el año 1548, siguiendo en poco tiempo otras ediciones en diversos idiomas (italiano, holandés, latín, francés, inglés y alemán). Recordemos cómo incluso es mencionado en *El Quijote* con motivo del episodio de la quema de libros, lo que habla de su popularidad Su admirador Aretino llega a valorar el verismo de la narración de don Luis de Avila comparándola con el realismo de los lienzos de Tiziano: «Vuestros unicos

²⁶ DIAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, Alfonso: *D. Luis de Avila...*, pág. 10.

Comentarios son imágenes no menos naturalezas de sus gestas como son vivos ejemplares de sus sentimientos las pinturas del solo Tiziano»²⁷.

También en su tierra natal, en Plasencia, fue don Luis de Avila y Zúñiga estimado en su dimensión de hombre renacentista. Así el gran médico y notable escritor coetáneo Luis de Toro dice de él: «Te deleitas con la Filosofía, gozas con la Historia, amas a los poetas, penetras con admirable sagacidad en lo más recóndito de cualquiera de las disciplinas, investigas con ingenio y tu juicio prevalece y así te recreas teniendo a lado a hombres de docto saber, aficionado a las ciencias...»²⁸. A juzgar por tales expresiones suponemos que en la ciudad del Jerte don Luis de Avila y Zúñiga recrearía el ambiente humanista y culto al que se aficionara en Italia, no faltando el propio Luis de Toro, destacados eclesiásticos de la ciudad y algunos escritores o artistas que por entonces brillaron en Plasencia.

Esta acusada formación humanista de don Luis de Avila, se reflejó necesariamente en su vivienda de Plasencia, el palacio de los marqueses de Mirabel.

Situado en lugar emergente del extremo meridional de Plasencia, dando contrapunto al Alcázar que se alzaba en el Norte, el palacio de los marqueses de Mirabel tiene sus antecedentes en la casa-fuerte que elevó en los primeros tiempos de la vida de la ciudad la familia de los Almaraz, que con el tiempo pasó a la de los Zúñiga. Restos de este edificio medieval constituyen el núcleo de la torre que se alza en el lado NE del conjunto, una ruda ventana lateral geminada, o la sencilla puerta posterior que da al jardín, esta última quizás de la época de los duques de Plasencia don Alvaro de Zúñiga y doña Isabel de Pimentel, en la segunda mitad del siglo XV.

Este palacio medieval fue completamente transformado en el segundo tercio del siglo XVI²⁹, en los tiempos del primer marqués de Mirabel don Fadrique de Zúñiga y Sotomayor y su predilecto sobrino y yerno don Luis de Avila y Zúñiga, segundo marqués de Mirabel.

²⁷ Vid. las referencias en DIAZ DE BUSTAMANTE Y QUIJANO, Alfonso: *D. Luis de Avila...*, págs. 17-18.

²⁸ TORO, Luis de: *De febris epidemicae...* (Citado por M. Sayáns en su ed. de la obra de Toro sobre la Descripción de la ciudad y obispado de Plasencia).

²⁹ ANDRÉS ORDAX, Salvador (Dir.), et al.: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Salamanca, 1986, págs. 516-519.

El resultado es un palacio en el que se regulariza en cierto modo el edificio medieval, pero respetando un camino que divide el suelo, salvado mediante un amplio túnel, denominado vulgarmente «cañón», sobre cuya embocadura septentrional se dispone un bello balcón renacentista, ilustrado con las armas de la familia y la leyenda DON FADRIQVE ÇVÑIGA SOTOMAYOR. DOÑA YNES DE GVZMAN Y AYALA. 1550. TODO PASA.

A un lado del «cañón» se desarrolla una parte del palacio organizada en torno a un patio claustral, regular, de arquitectura renacentista con reiteración de los blasones familiares en las enjutas de sus arcos. El otro lado del «cañón», desigual, donde continúan las estancias palaciales, capilla, etc. debió ser ejecutado en el tercer cuarto del siglo XVI, bajo la atenta tutela de don Luis de Zúñiga. Resulta llamativo el «pensil», jardín elevado, cubierto, en el que encuentran una serie de piezas arqueológicas, que también ocupan otras estancias del pequeño claustro anejo. Unas proceden de Italia, donde fue obsequiado don Luis de Avila con una serie de bustos de emperadores por parte de estudiosos de la antigüedad romana cuando estuvo allí como embajador ante el Papa. Otras corresponden a hallazgos hispánicos de distintos lugares de España, como Cáparra y Mérida (en el caso de una bella inscripción en griego se precisa al dorso que, hallada a mediados del siglo XVI en Mérida, ESTA ANTGVALLA ME DIO EL MVI ILUVTRE SEÑOR DON PEDRO MANRIQVE CONDE DE OSORNO.

Algunas piezas han desaparecido por el paso del tiempo. Luis de Toro dice expresamente: «Muchos y curiosísimos monumentos y esculturas adornan a esta casa, estatuas marmóreas e inscripciones, que de Italia y Roma, antes vencedora de todo el mundo, trajo el ilustrísimo D. Luis de Zúñiga, sucesor y representante meritísimo de esta familia; varios, también, trajo de otros lugares de España con gran lujo y cuidado... En el jardín de aquel pensil se ven las esculturas marmóreas de los Césares y héroes... Se ven también en el mismo jardín las imágenes de Escipión Násica, Ptolomeo rey de Egipto, también Bruto, Drusila, Antonio Pio y de Sabina entregadas a D. Luis en Roma como regalo de los estudiosos y amantes de la antigüedad romana, cuando ante el Papa Pío, Máximo Pontífice de la Iglesia de Dios, llevaba encargo de Felipe, Católico e invictísimo rey de España. Y hay bustos de Trajano y Galba, encontrados en

³⁰ TORO, Luis de: *Placentiae Urbis et eiusdem episcopatus descriptio...* An. 1573. Manuscrito, ed. con traducción y notas, por Marceliano Sayáns Castaños, Plasencia, 1961, págs. 43-45.

Mérida, un leño de la nave de Julio César encontrada en el lago de Neme, cerca de Roma. Un pie de mármol de admirable grandeza y talla. Además hay otros elegantes y preclaros monumentos de la antigüedad»³⁰

A este ambiente verdaderamente italianizante, por su acusado humanismo, incorporó don Luis de Avila y Zúñiga un notable píceza, con la que marcaba su fidelidad personal hacia Carlos V. Se trata de un busto en mármol que representa al emperador según la tipología honorífica romana. Toca su cabeza una corona de laurel, del cuello cuelga la corona con el toisón, que cae encima de la coraza militar que cubre su pecho, en cuyo centro tiene grabado un crucificado. En la base presenta la inscripción **CAS.V. R. I.** (Carlos V, emperador de los romanos), y en el pedestal se desarrolla la frase italiana llena de orgullo: **CARLO QVINTO / ET E ASSAY QVESTO PERCHE SE SA PER TVTO IL MONDO IL RESTO** (Carlos V, y esto es suficiente, porque se sabe en todo el mundo el resto). Sin duda se trata de una obra de origen italiano, como señala inicialmente la propia inscripción, afirmando una tradición que arranca del viajero Ponz que es probablemente una obra temprana de León o Pompeo Leoni³¹.

Otro aspecto de la italianización de don Luis de Avila es el profundo humanismo y su deseo de convertir el palacio en templo de la Fama, por lo que se pintó en las paredes de la escalera una serie de escenas con batallas del emperador Carlos V. No se conservan, pero llegó a verlas el ilustrado Antonio Ponz a fines del siglo XVIII, recogiendo así su impresión: «Las paredes de la principal (de la entrada) apenas se conocen las pinturas que había al fresco, y representaban algunas victorias de Carlos V que, a lo que parece, era cosa buena»³².

³¹ En 1951, ha sido arreglada por el restuarador del Museo del Prado D. José Peresejo.

³² PONZ, Antonio: *Viage de España*. Segunda edición. Madrid, MDCCLXXXIV. Tomo Séptimo, págs. 117-123.