

LA RESIDENCIA SUBURBANA RENACENTISTA DE LA RUDIANA EN TARAZONA (ZARAGOZA). CLAVES PARA SU ESTUDIO

JESÚS CRIADO MAINAR*¹

*Dedicado a Teresa,
en reconocimiento a su pasión por los monumentos de Tarazona*

Resumen

Entre 1563 y 1573 fray Luis Talavera, castellán de Amposta, construyó una residencia suburbana dentro de los límites de una vasta explotación agrícola emplazada en las inmediaciones de Tarazona (Zaragoza), aguas abajo del río Queiles, que bautizó con el nombre de La Rudiana. Apartándose de los usos locales, el castellán y el baile Pedro de Mur, su heredero, concibieron el edificio como una adaptación a sus modestas posibilidades de las villas de la Antigüedad, a las que la cultura artística del Renacimiento había devuelto toda su vigencia.

La casa de La Rudiana se inspiró en modelos de la arquitectura funeraria de época romana que el castellán pudo admirar cuando a comienzos de la década de 1530 residió temporalmente en la ciudad eterna. El interior recibió una cuidada decoración integrada por frescos, una escultura antigua y varias series de pinturas al temple que en su momento debieron configurar un programa poco coherente desde el punto de vista iconográfico pero pleno de evocaciones clásicas, en el que el papel protagonista estaba reservado a la mitología.

Entre 1563 et 1573 le frère Luis Talavera «castellán» d'Amposta, a construit une résidence suburbaine dans les limites d'une vaste exploitation agricole située aux alentours de Tarazona (Saragosse), en aval de la rivière Queiles, qu'il a appelée La Rudiana. Se détachant des utilisations locales, le «castellán» et le bailli Pedro de Mur, son héritier, ont conçu cet édifice comme une adaptation aux modestes possibilités des villes de l'Antiquité, la culture artistique que de la Renaissance leur ayant rendu toute leur vigueur.

La maison de La Rudiana s'est inspirée des modèles de l'architecture funéraire de l'époque romaine que le «castellán» avait pu admirer lorsqu'il vivait à Rome au début de la década de 1530. L'intérieur possède une décoration très soignée avec des fresques, une sculpture ancienne et différentes séries de peintures à la détrempe qui à cette époque ont probablement configuré un programme peu cohérent du point de vue iconographique mais riche en évocations classiques où le rôle protagoniste était réservé à la mythologie.

* * * * *

* Profesor Asociado de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre arte medieval e investiga sobre arte moderno en Aragón (arquitectura, escultura y pintura).

¹ Deseo expresar mi reconocimiento a la familia Hernández Gil —actual propietaria de La Rudiana— por haberme permitido acceder a la casa, y de manera especial a Julio Hernández Gil por todo el tiempo que pacientemente me dedicó. Asimismo, a Alfonso Ainaga Yécora y a José M. y M.^a Pilar Led Huerta por las gestiones realizadas. A Jesús A. Orte Ibustreta por el reportaje fotográfico y a José Guillermo Moros por sus planimetrías. Finalmente, a M.^a Teresa Ainaga Andrés y Bernabé Cabañero Subiza que se empeñaron de manera singular en que este trabajo saliera adelante.

Una villa es un edificio construido en el campo y concebido para el esparcimiento y el reposo de su propietario. Aunque pueda ser también el centro de una explotación agrícola, el placer es el factor esencial que diferencia la villa de la granja, y el dominio que la rodea de la explotación propiamente agrícola. En general, la granja presenta una estructura simple y tiende a mantener formas antiguas que no precisan de un creador. Por contra, la villa es el producto característico de un arquitecto y afirma su modernidad.

Esta apurada definición se debe a James S. Ackerman², quizás el estudioso que más ha reflexionado sobre el tema de la villa y su evolución a lo largo de la historia de la arquitectura occidental, desde Roma hasta nuestro siglo. En ella se contienen todas las variables de funcionalidad que, con carácter general, pueden darse en una residencia suburbana, desde aquéllas concebidas como máxima expresión del lujo de un gobernante hasta las de pretensiones moderadas.

Como una faceta más de esa tarea colosal que fue la recuperación de los valores culturales de la Antigüedad, los hombres del Renacimiento se interesaron por el viejo *topos* de la contraposición entre la vida en la ciudad, centro de la actividad pública y fuente continua de tensiones, y la vida en el campo, entendida como antídoto de la primera merced a la simplicidad de lo natural y a los placeres atribuidos al devenir vital en armonía con la naturaleza.

La idealización de la vida en el campo como expresión del *otium* frente a la vida urbana como centro de los *negotii* proporciona, pues, a la villa su soporte ideológico, a la par que la vincula al pensamiento romano³. A partir de esta premisa es imposible entender la villa sin la ciudad, de la que depende para existir.

Otra cuestión bien distinta es la de cómo se define la forma arquitectónica de la villa, particular para el que los teóricos y los arquitectos renacentistas no podían acudir a la autoridad de los modelos antiguos, ni construidos ni, en la práctica, descritos. Este hecho dio pie a una fabulosa variedad y permitió escribir una de las páginas más bellas de la arquitectura del Renacimiento.

En este marco general hay que situar La Rudiana, una casa de recreo construida en el tercer cuarto del siglo XVI dentro de un extenso dominio agrícola ubicado en las afueras de Tarazona, ciudad aragonesa que vivía por entonces un momento de efervescencia cultural de una modernidad nada fácil de esperar en una población de tan reducido tamaño.

² ACKERMAN, J. S. *La villa. De la Rome antique à Le Corbusier*. París: Hazan, 1997. Col. 35/37, p. 11.

³ *Ibidem*, pp. 46-49.

La configuración de la heredad

A pesar de ser un monumento poco conocido, que ni siquiera contempla una obra de tan reciente publicación como el Inventario Artístico del Partido Judicial de Tarazona⁴, José M.^a Quadrado facilitó hace ahora más de un siglo las claves para una correcta contextualización histórica de La Rudiana.

Este viajero infatigable menciona la casa ya en la primera edición de su guía monumental de Aragón⁵. El contenido mitológico de sus pinturas le hizo pensar que se trataba de una construcción de época romana, pero el celo de Benito Llansá, duque de Solferino, le permitiría rectificar en la segunda edición del libro⁶.

Don Benito le puso al corriente de sus averiguaciones en el archivo de su tío, el barón de Pallaruelo, descendiente de una rama de la familia Mur establecida en Tarazona en el siglo XVI. Aunque las conclusiones que arrojan sus pesquisas genealógicas resultan inexactas, acertó en lo fundamental al vincular la configuración de La Rudiana con el sanjuanista fray Luis Talavera —a quien hace de manera errónea hijo de Diego I de Mur y María Talavera, respectivamente su cuñado y su hermana—. Según el duque de Solferino, fray Luis y su hermano, el chantre Juan Antonio Talavera, se ocuparon en la ampliación y mejora de la heredad, correspondiendo al primero la erección de la bella casa de campo todavía conservada.

En realidad, el comienzo de la historia se sitúa en la generación anterior. Por los datos que hemos logrado reunir parece que fue Ana de Guarás, madre de fray Luis y don Juan Antonio, quien reunió una extensa propiedad en la margen izquierda de la vega del Queiles, aguas abajo del casco urbano.

Nacida en el seno de una de las principales familias de la ciudad, doña Ana había enviudado en 1512 de Pedro II Talavera, baile y merino de Tarazona⁷. La prematura desaparición de su marido la puso al frente del no menos destacado clan de los Talavera, que dirigió hasta su muerte en 1563.

⁴ARRUÉ UGARTE, B., GESTAL TOFE, F., GUTIÉRREZ PASTOR, I. y SOTES RODRÍGUEZ, V. *Partido Judicial de Tarazona*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990. t. I del *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*.

⁵QUADRADO, J. M.^a *Aragón*. Barcelona: 1844. Col. Recuerdos y Bellezas de España, pp. 304-305. De aquí toma su cita FUENTE, V. de la. *España Sagrada*, t. XLIX, Madrid: 1865, p. 36.

⁶QUADRADO, J. M.^a *Aragón*. Barcelona: 1886. Col. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, pp. 504-505. La corrección, en la nota n.º 1 de la p. 505.

⁷Su testamento en Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Pedro García, 1512, ff. 188 v.-193, (Tarazona, 19-V-1512). Días más tarde ordenó un codicilo (A.H.P.T., Francisco Malón, 1512-1513, ff. 65 v.-66) (Tarazona, 25-V-1512) y al poco falleció, levantándose carta pública de su muerte (A.H.P.T., Pedro García, 1512, ff. 196 v.-197) (Tarazona, 27-V-1512).

El 5 de marzo de 1560 doña Ana cedía a fray Luis Talavera, para entonces su único hijo varón vivo⁸, una vasta finca emplazada en Los Tintes y Ribas, términos de Tarazona. La donación quedaba sujeta a dos condiciones. Ante todo, el beneficiario se comprometía a pagar a su hermana Ana Talavera, monja en el monasterio burgalés de Las Huelgas, un censo anual y vitalicio de 500 sueldos. Asimismo, la disponente se reservaba el derecho de señalar por vía testamentaria heredero de la propiedad una vez desapareciese su hijo⁹.

Tres meses después, el 16 de junio de 1560, Ana de Guarás ratificaba en su testamento la anterior donación¹⁰. Haciendo valer la última de estas cláusulas, estableció que a la muerte de su hijo pasara a Pedro de Mur, fruto del matrimonio formado por Diego I de Mur, baile y merino de Tarazona, y María Talavera, hija de la testadora¹¹. Debe advertirse que Pedro de Mur era el último heredero de la familia de su madre, pues tanto el comendador Talavera como su hermana eran personas consagradas a la Iglesia que carecían de descendencia legítima¹².

Llegado el momento de ordenar de sus bienes patrimoniales, fray Luis Talavera, para entonces castellan de Amposta, se atuvo a la voluntad materna. El 7 de diciembre de 1573 reconocía que *doña Anna de Guaras, mi madre, nos dexo cierta heredad en Tarazona con xardines, tierra blanca, sottomos, molinos, y con ciertos pactos y condiciones... la qual dicha heredad despues nos, dicho castellan, havemos haugmentado*. Tras presentar una autorización del capítulo general de la Orden de Malta para disponer *del dicho heredamiento, vulgarmente llamado La Rudiana, sittiado en el termino de carrera Tudela*, lo legó a Pedro de Mur, su sobrino, no sin antes imponerle que después de sus días pasara a sus *hijos y descendientes de legitimo*

⁸Pedro III Talavera, baile y merino de Tarazona, desapareció entre 3-VIII-1534 (A.H.P.T., Antón Lamata, 1534, f. 220 v.) y el 23-III-1536, (A.H.P.T., Antón Lamata, 1536, f. 43), fecha en la que esos cargos eran desempeñados por Jorge de Aibar. Juan Antonio Talavera murió el 18-VI-1556 (A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1556, ff. 225 v.-227).

⁹A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1560, ff. 95-97, (Tarazona, 5-III-1560).

¹⁰*Ibidem*, testamento cerrado incluido en un cuadernillo s. f., entre los ff. 224 y 225, (Tarazona, 16-VI-1560). Se publicó el 22-VIII-1563.

¹¹Firmaron capitulaciones matrimoniales en Zaragoza (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Juan Campí, 1539, ff. 387-423 v.) (Zaragoza, 3-VIII-1539).

Doña María falleció el 23-X-1544. Su carta de muerte en A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1544, ff. 270-271 v. De los cuatro niños que alumbró en cinco años de matrimonio, sólo sobrevivió Pedro.

¹²Los Talavera estaban muy esperanzados en que la unión fructificara y perpetuara la estirpe. Además, deseaban que esto sucediera en Tarazona, y no en Zaragoza, donde residía don Diego I. Por este motivo, días antes de la suscripción de los acuerdos nupciales éste reconoció una comanda por valor de 88.000 sueldos a favor del, por entonces, todavía arcipreste Juan Antonio Talavera, responsable de las negociaciones por parte de doña María. La contracara adjunta explícita que la suma no se reclamaría *si no en caso que el dicho Diego de Mur no vaya a residir, y tener y que tenga su domicilio y continua habitacion en la ciudad de Tarazona con su mujer, Maria de Talavera, y su casa y familia* (*ibidem*, ff. 377-378 y 379 v.-380 v.) (Zaragoza, 23-VII-1539).

*matrimonio, preferiendo el varon de mayor a mayor, y para los que de aquellos descendieran por linea legitima perpetuamente*¹³.

Esta carta de donación es el primer texto en el que la vieja hacienda reunida por doña Ana en las partidas de Los Tintes y Ribas consta con su actual nombre, La Rudiana, por lo que no hay duda que se lo otorgó el castellán de Amposta. Las fuentes notariales exhumadas no permiten esclarecer el proceso de gestación del nuevo topónimo, por lo que la sugestiva explicación etimológica ofrecida por José M.^a Quadrado, para quien derivaría del latín *rus Dianæ* —campo de Diana—, resultó por el momento indemostrable¹⁴.

El documento clave para delimitar el tamaño de la heredad y lo en ella contenido es un poco posterior. En 1577 Pedro de Mur y Francisca Ximénez de Aragüés, su primera mujer, se comprometieron a satisfacer a fray Juan de Sangorrin, castellán de Amposta, un censo anual de 2.200 sueldos durante un período de veintinueve años como contraprestación a otro contrato censal de características similares que habían rubricado unos días antes en Zaragoza¹⁵. La obligación pecuniaria se cargó sobre

*...una heredad nuestra llamada La Rudiana, sitiada en carrera Tudela, termino de la dicha ciudad de Tarazona, que sera cinquenta cahizadas de sembradura, poco mas o menos, con los sotos, molinos, casas, pesquera y conegera en ella estantes, que affrenta con carrera Tudela, con pieça de Cristoval Cerbera, con sendero que va al molino, con escorredero del soto baxo, con soto de los herederos de Jayme de Aldobera, con pieça de Joan Mateo, con heredad d'Esperanca Lamata, con carrera Malon y el rio Queiles*¹⁶.

Estos linderos coinciden, en general, con los establecidos por la carta de donación de 1573¹⁷. Sin embargo, el contrato de 1577 es el primer texto que explicita las notables dimensiones de la finca —50 cahizadas, unas 19 hectáreas— y, sobre todo, es el primero en citar las *ca-*

¹³El comendador formalizó en dos ocasiones la donación: la primera, en diciembre de 1573 (A.H.P.Z., Pablo Gurrea, 1573, ff. 333-334 v.) (Zaragoza, 7-XII-1573), y la definitiva, días antes de su óbito (A.H.P.Z., Pablo Gurrea, 1574, ff. 63-66) (Zaragoza, 14-I-1574).

¹⁴QUADRADO, J. M.^a *Aragón...* [ed. 1844], ob. cit., p. 304. En realidad, como veremos más abajo, no fue el primero en interpretar el microtopónimo en esta dirección.

¹⁵El castellán les había traspasado sus derechos sobre Mezlofa y Quintillo, con sus tierras y hacienda, por un número de años similar y a cambio de un censo de 2.220 sueldos (A.H.P.Z., Pablo Gurrea, 1576, ff. 780 v.-788) (Zaragoza, 21-XII-1576).

¹⁶A.H.P.T., Diego Blasco, 1577, ff. 33-40, (Tarazona, 26-I-1577).

¹⁷El documento señala que la heredad *conffronta por la parte alta con camino real que va a Tudela, que comienza junto al chorron de Selcos y discurre allí adelante; y por la otra parte baxa discurre por camino que va al rio Queyles, el rio abaxo hasta heredades y molino que eran de Francisco Veraton y agora los posee la viuda Esperança la Mata; y passa adelante hasta heredades de Juan Matheo y sottomos que fueron de Garçi Lopez Araviano y ahora los posee Jayme de Aldobera* (A.H.P.Z., Pablo Gurrea, 1573, ff. 333-334 v.) (Zaragoza, 7-XII-1573).

sas allí enclavadas. Así pues, la fecha de construcción de la residencia suburbana existente en La Rudiana se situaría entre 1563¹⁸, cuando la propiedad pasó a fray Luis Talavera, y 1577.

Pero todavía es posible precisar un poco más, dado que sobre la puerta principal de la casa hay un escudo de armas que combina la heráldica de los Talavera y los Guarás. Una y otra son identificables por figurar respectivamente en la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona —de los Talavera desde su fundación a fines del siglo XV— y en el vasto inmueble turiasonense ubicado a los pies de la Seo —el actual palacio de Eguarás—. Esto descarta a Pedro de Mur, cuyas divisas aparecen, sin embargo, varias veces en la decoración interior. De este modo, cabe concluir que la casa de La Rudiana se levantó entre 1563 y 1573.

El propio don Pedro, que amasó una considerable fortuna, aumentó los límites de la heredad hasta establecer su máxima extensión. Retomando la voluntad de su abuela materna, instituyó en su testamento un mayorazgo encabezado por la capilla familiar de la Seo que incluía numerosos inmuebles, bienes raíces y contratos censales. La Rudiana ocupa un lugar privilegiado:

*Item la heredad vulgarmente llamada Rudiana, con dos casas y dos molinos, el uno de arina y el otro de olibas, en ellas sitiados, con todos sus sotos, pesquera, conejar, jardín, fuentes y tierras blancas. Lo qual todo comenzando por la puerta principal del dicho jardín de La Rudiana confronta con camino que ba a Tudela, con guerto de Geronimo de Ribas, con pieza de Ines Matute, con pieza de Junez, con pieza de Francisco Cubillo, con pieza de herederos de Carrasca y pieza que fue de Juan de Laçagra, y con sendero que ba a Ribas, con el rio Queyles, con camino que ba del molino a Tortoles, con escorredero que baxa al rio Queyles, con sotos de Jayme de Aldobera el rio Queyles en medio, con cequia que baxa del dicho molino, con pieza de Goncalo Mateo, con camino de Sant Vicente, con pieza y arenal de Pedro Beraton, con el rio Queyles y camino de Ribas hasta llegar a la dicha puerta principal del dicho jardín de La Rudiana*¹⁹.

Las fuentes notariales demuestran que La Rudiana era, ante todo, una explotación agrícola de notables dimensiones en la vega del Queiles, en la que había zonas arboladas —sotos—, de huerta y de cereal —tierra blanca—, un molino de grano y otro de aceite, una pesquera

¹⁸Ni la donación otorgada por Ana de Guarás el 5-III-1560 ni la ratificación incluida en su testamento del 16-VI-1560 —que entraron en vigor tras su óbito el 22-VIII-1563— mencionan las casas; solo aluden a tierras de sembradura, sotos, huertos, una pesquera y un molino harinero.

¹⁹A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 612-647, (Tarazona, 9-X-1605). El testamento fue abierto el 14-X-1605, a requerimiento de Diego II de Mur, tras testificarse la carta pública de muerte.

para espadar cáñamo²⁰ e, incluso, una instalación para criar pequeños animales domésticos —*conejos*—.

Es improbable que las escasas alusiones a *jardines* deban entenderse como espacios ajardinados en sentido estricto, pues siempre aparecen asociadas a zonas plantadas de vid²¹. De hecho, ningún testimonio literario o documental permite concluir con cierta fiabilidad la existencia allí de un jardín formal.

En sus límites se erigió el edificio objeto de análisis en este estudio —las *casas bajas*— y otro más que ha desaparecido —las *casas altas*—. A mediados de nuestro siglo, las *casas bajas* aún disponían de una fuente en las inmediaciones y lo que José M.^a Sanz describe como una gran mesa de mármol negro²².

En las siguientes páginas intentaremos demostrar que este edificio, corazón de una finca agrícola que generaba pingües beneficios a sus propietarios, fue concebido también para su deleite, a la manera de las residencias suburbanas que rodeaban el caserío de la Sevilla del Quiñientos y que, pese a no conservarse, conocemos a través de las descripciones literarias²³.

La arquitectura

En la actualidad, las *casas bajas* de La Rudiana forman parte de un caótico paraje semiagrícola en el que abundan las construcciones de recreo heterogéneas y de aspecto descuidado. Esto contribuye a configurar un marco nada bucólico que desvirtúa el principal cometido que la cultura del Renacimiento asociaba a este tipo de edificaciones: el disfrute de la naturaleza. A pesar de ello, la residencia suburbana de fray Luis Talavera mantiene su impactante geometría cúbica.

La casa se alza en las inmediaciones del río. Su planta dibuja un rectángulo de 15,2 × 8,2 metros, con algunas irregularidades en la zona frontal —lado Este—, algo más ancha. Como consecuencia, la parte iz-

²⁰El chantre Juan Antonio Talavera construyó la pesquera, que concertó en 1554 con Bernal de Bayona (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1554, ff. 237-238 v.) (Tarazona, 19-VIII-1554).

²¹En 1579 don Pedro, por entonces justicia de Tarazona, denunciaba ante el concejo de la ciudad la agresión perpetrada por unos desconocidos en el jardín de La Rudiana, donde habían cercenado un centenar de parras (A.H.P.T., secretaría de Francisco Pobar, 1579-1580, s. f.) (Tarazona, 18-XI-1579).

La zona llamada *el jardín* ocupaba la parte alta de la heredad, junto a la acequia de Selcos, lejos de las *casas bajas*.

²²SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*. t. I. Madrid: 1929, p. 176.

²³LLEO CAÑAL, V. *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 1978, Col. Sección Arte, serie 1.^a, n.º 13, pp. 69-92.

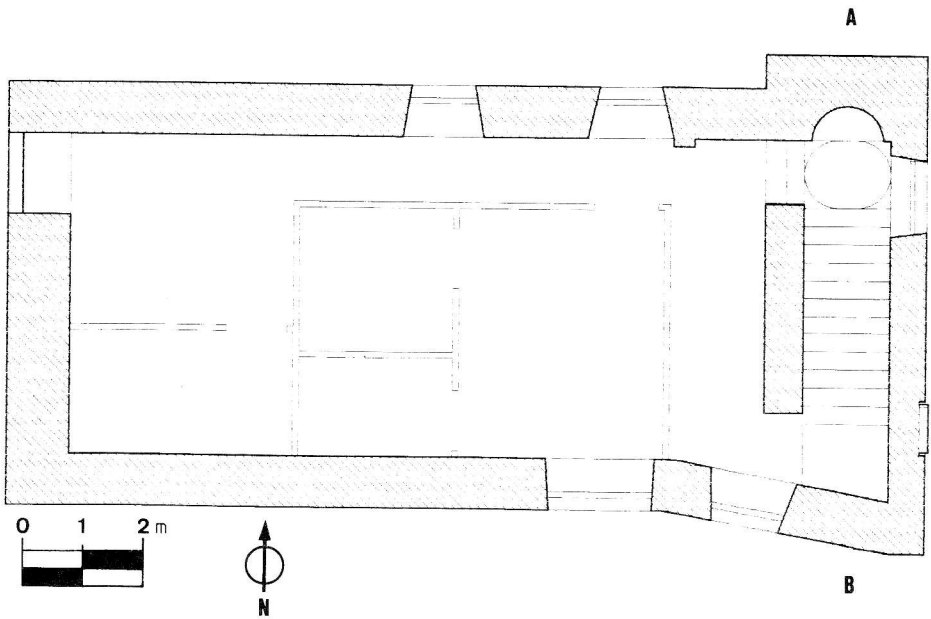
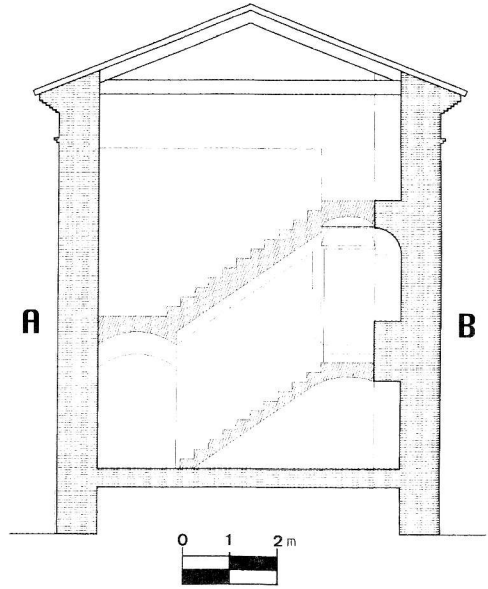


Lámina I. Fachada principal de La Rudina (fotografía de Jesús A. Orte). Sección por la zona de la escalera y plana del piso noble (planimetrías de José Guillermo).

quierda establece un trazado en ángulo bastante acusado, mientras que en la derecha se crea una fractura a modo de contrafuerte. No es fácil justificar esta anomalía, gratuita desde el punto de vista constructivo, sobre todo si se considera que no hay datos que respalden la hipótesis de que este falso cuerpo anterior constituya un añadido.

El edificio se alza sobre un poderoso basamento de cantos rodados de casi 2 metros de altura. Para su construcción se levantaron recias paredes de tapial revestidas de ladrillo, una opción de calidad poco usual en fábricas de esta naturaleza. Sus líneas, de gran sencillez, solo son rotas por las ventanas. En la parte superior se despliega a modo de remate un cuidado entablamento tripartito de ladrillo que recorre todo el perímetro y en el que apoya un funcional tejado a dos aguas.

En los lados cortos, las vertientes del tejado configuran sendos frontones. Han perdido —presumiblemente— sus correspondientes simas, lo que causa un extraño efecto visual al quedar retrasados con respecto al plano de la fachada. Esta alteración debió introducirse hace algunas décadas, al restaurarse el exterior —una intervención que se aprecia en el mortero empleado para rejuntar los ladrillos, distinto a los utilizados de manera habitual entre los siglos XVI y XIX—.

El acceso principal, en alto, está desplazado hacia la izquierda. Es la única zona construida con piedra sillar, pues los materiales utilizados en la escalinata, también de cantería, proceden del desmante de una fuente sita hasta hace poco frente a la propia casa. El perfil de la portada está moldurado, y sobre el dintel todavía se lee parte de una inscripción que reza: LA RRUD[IANA]. Más arriba se encastró una piedra armera con la heráldica de los hijos de Pedro II Talavera y Ana de Guará, ratificando que la empresa fue alentada por el comendador Talavera. La puerta actual, que no alcanza la altura del dintel, reemplazó en fecha reciente a la antigua —que sabemos lucía grandes clavos de forja—.

El interior se articula en dos niveles. La planta baja alberga todavía una zona de servicios, con una amplia cocina y una despensa. El piso noble, ahora compartimentado, presentaba en su momento una distribución más simple, con una gran sala y, quizás, una alcoba. En origen la iluminación se efectuaba a través de las cuatro ventanas de la pared septentrional, dos en cada nivel. Con posterioridad se añadieron otras dos en el muro meridional de la segunda altura.

El ascenso a la planta noble se efectúa a través de una sencilla escalera abovedada de tramo único que discurre paralela a la fachada. Termina en un rellano cubierto por una media naranja muy plana que se ilumina a través de la ventana abierta en la propia fachada. El lado li-

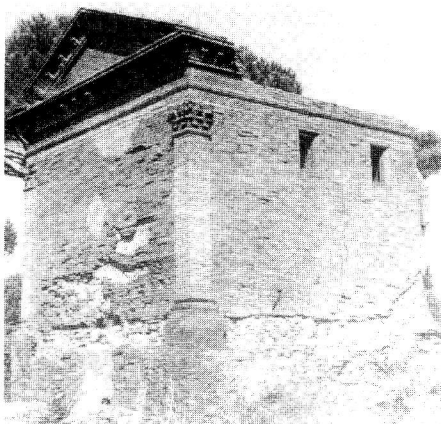


Lámina II. Exteriores de La Rudiana desde el Sur y el Norte. Detalle del entablamento exterior (fotografías de Jesús A. Orte). Tumba de época antonina de la Via Appia en Roma (fotografía procedente de J.-P. Adam, La construcción romana..., ob. cit., p. 162, il. n.º 354).

bre se aprovechó para alojar una gran hornacina a la que nos referiremos más adelante.

La planta alta conserva el suelo de la época, confeccionado con azulejos de cuenca o arista de Muel con decoración de cartabón en blanco y verde. Forma una bella trama geométrica, pero el intenso uso ha privado a numerosas piezas de su vedrío. En el umbral de la puerta de ingreso hay un escudo compuesto por cuatro azulejos que reproduce la heráldica de la fachada —los dos de la izquierda están borrados, pero en los de la derecha aún se aprecian las armas de Guarás y parte de las de Talavera—.

Los forjados están formados por vigas de más de 5 metros de luz, escuadradas pero sin verdugar y unidas por revoltones cóncavos de cañizos y yeso —una técnica constructiva muy común en la zona—. Las aguas del tejado descansan sobre poderosas cerchas de madera.

Por desgracia, no contamos con dibujos, grabados o fotografías antiguas que permitan conocer el estado primitivo del exterior de la casa, que pudo ser distinto al actual. De hecho, hay indicios para pensar que en el siglo XVI La Rudiana ofrecía una apariencia muy particular, próxima a modelos del arte clásico.

Entre las numerosas variedades de tumbas utilizadas por el arte romano figuran las inspiradas en la arquitectura de los templos²⁴. En un primer momento constituían réplicas bastante fieles, en las que la cámara funeraria estaba precedida por un pórtico *in antis* con columnas exentas, sustituidas en los laterales y el muro posterior por pilastras adosadas de escaso relieve. Un buen ejemplo es el mausoleo de época antonina existente en Fabara (Zaragoza)²⁵.

Con el tiempo esta variante se simplificó, desapareciendo el pórtico y disminuyendo el número de pilastras, en ocasiones limitadas a las esquinas. Tal sucede en varias construcciones funerarias de la Via Appia de Roma, como una pequeña tumba bastante arruinada levantada en ladrillo, asimismo de época antonina²⁶, pero también en otros puntos del imperio, caso del monumento funerario de Myra, en Turquía²⁷. Incluso

²⁴CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. Las corrientes clásicas en la arquitectura funeraria romana. *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza, 27-31 marzo, 1995. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza (C.S.I.C.), 1996, pp. 242-246.

²⁵GARCÍA Y BELLIDO, A. *Arte romano*. Madrid: C.S.I.C., 1972. Col. Enciclopedia Clásica, n.º 1, pp. 454-455; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. Fabara: avance de una excavación. *Boletín del Museo de Zaragoza*, 1982, 1, Zaragoza, pp. 173-175.

Tras la entrada del mausoleo de Fabara se dispone una escalera paralela a la fachada que baja a la cripta. Nótese el paralelismo existente con La Rudiana en la ubicación de este elemento.

²⁶ADAM, J.-P. *La construcción romana. Materiales y técnicas*. León: Editorial de los Oficios, 1996, p. 162, il. n.º 354.

²⁷CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L. Las corrientes..., ob. cit., p. 244, fig. n.º 5.

en edificios cristianos, a la manera de la muy restaurada trícora de San Sotero, en la zona externa de la necrópolis de San Calixto —en la misma Via Appia—, llega a desaparecer cualquier vestigio de elemento sustentante exterior —aunque aquí también el arquitrabe se ha atrofiado—.

Así pues, cabe plantear como hipótesis que el entablamento que ciñe el perímetro de La Rudiana en el punto de apoyo de la techumbre sea el único resto de su primitiva decoración exterior. Esta quizás fuera concebida como imitación de edificios romanos al estilo de los citados, de forma que el entablamento estuviera sostenido por pilastras de yeso que apoyaran en el basamento —que asimismo pudo ir enlucido e, incluso, presentar un despiece de sillares—. El reducido número de vanos originales del edificio también puede obedecer a un deseo de seguir fielmente dichos monumentos clásicos.

La Casa Consistorial de Tarazona (1557-1565) mantiene algunos elementos que apoyan esta propuesta²⁸. Su fachada recibió en 1571²⁹ una interesante ornamentación en yeso tallado —en parte conservada— presidida por un gran entablamento cuyo friso representa la entrada de Carlos V en Bolonia bajo el que se plasmaron tres episodios mitológicos³⁰ flanqueados por pilastras que, además, sirven de soporte al entablamento.

Es evidente que con las modificaciones apuntadas la residencia suburbana turiasonense exhibiría un aspecto bien distinto. El comendador Talavera, viajero a Roma en los años inmediatos al Saco de 1527³¹, debía tener cierta familiaridad con la arquitectura de la Antigüedad, que como hombre interesado en el arte del Renacimiento hubo de apreciar³².

²⁸ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. y AINAGA ANDRÉS, M.^a T. La Casa Consistorial de Tarazona (1558-1565). Estado de la cuestión y fuentes para su estudio. *Actas de las IV Jornadas sobre el estado actual de los Estudios sobre Aragón*, Alcañiz, 26-28 noviembre, 1981. Zaragoza: 1982, pp. 579-588.

²⁹La fecha, casi borrada, figura al final de la inscripción que acompaña a la alegoría de la Justicia, dispuesta a un lado de la entrada principal.

³⁰Tradicionalmente asociados a la legendaria fundación de la ciudad por Hércules y Tubalcáin (*ibidem*, pp. 584-586).

³¹En 1530 residía en la corte romana (A.H.P.T., Antón Lamata, 1530, ff. 8 v.-9) (Tarazona, 15-I-1530). Años después de su muerte, su sobrino Pedro de Mur otorgó una escritura relativa a cierto esclavo que fray Luis adquirió *siendo mancebo y residiendo en las partes de Ytalia* (A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, 1578-1579-1580, ff. 109 v.-112 v.) (Tarazona, 6-V-1579).

³²Como castellán de Amposta (1567-1574) promovió la decoración del desaparecido Salón Grande de San Juan de los Panetes, sede zaragozana de la Orden de San Juan de Jerusalén, con una galería de retratos de sus antecesores en la dignidad y algunos episodios entresacados de la historia reciente de la Orden. Es uno de los encargos más interesantes de su género efectuados en Aragón a lo largo del Quinientos y fue materializado por el pintor italiano Tomás Peliguet (GÓMEZ URDÁÑEZ, C. *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. t. II. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1988, p. 390. doc. n.º 136; MORTE GARCÍA, C. Documentos sobre pintores y

En el inventario de bienes de Diego II de Mur, primogénito de Pedro de Mur —el querido sobrino del castellán—, en quien recayeron las pertenencias atesoradas a lo largo de tres generaciones por los Talavera y los Mur, figuran varias guías de Roma, quizás adquiridas por fray Luis Talavera en la ciudad eterna³³. En esta rica biblioteca había también un Vitruvio, dos ediciones de Serlio y una de Labacco, que en caso de haberle pertenecido pudo utilizar como fuente de inspiración³⁴.

La decoración

El interior de La Rudiana oculta la sorpresa de un singular programa ornamental de naturaleza mitológica que en su día estuvo integrado por pinturas murales, al menos una escultura y varias series de pinturas al temple. Hoy solo se conserva una parte de las primeras, habiendo desaparecido desde antiguo las ejecutadas sobre soporte mueble, mientras que la gran escultura de la escalera se perdió en un momento difícil de precisar, en circunstancias que no hemos conseguido aclarar.

La parte más espectacular corresponde a la escalera, en la que el intradós de la bóveda se decoró a la grisalla. Allí aparece Saturno devorando a sus hijos, una figura de dibujo correcto y canon estilizado que porta una larga guadaña. A su derecha una tarja oval contiene parte de la heráldica de los Talavera, mientras que al otro lado aparece la divisa de los Guarás. Sobre Saturno hay unas guirnaldas y sendas cortinas recogidas que cuelgan de una máscara. Los laterales permanecen encalados, lo que impide apreciar el efecto de conjunto. Algunas zonas han sido repicadas —rostro de Saturno y tocado de la máscara—.

Constituye la porción de ornato pictórico más arcaizante desde el punto de vista estilístico, sujeta a los cánones formales introducidos en

pintura del siglo XVI en Aragón. II. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1988, XXXI-XXXII, Zaragoza, pp. 218-219, doc. n.º 157).

³³ *Item otro libro intitulado Maravillas de Roma* —en castellano—. *Item otro intitulado La antigüedad de Roma*. *Item otro intitulado La antigüedad de Roma de Phauno* —ambos en italiano— (CRIADO MAINAR, J. y VELASCO DE LA PEÑA, E. *El inventario de bienes muebles de Diego II de Mur*. 1611, en prensa).

³⁴ Los cuatro ejemplares en lengua italiana. Una de las ediciones de Serlio comprendía los libros III y IV, consagrados respectivamente al estudio de los edificios antiguos de Roma —con la inclusión de algunos del siglo XVI tan significativos como San Pedro del Vaticano y el *tempietto* de San Pedro *in Montorio*— y de los órdenes clásicos.

La primera versión en lengua toscana de Vitruvio es la de Como de 1521. En Venecia se editaron el libro III (1537) y IV (1540) de Serlio. Por su parte, la obra de Labacco se publicó en Roma en 1552.

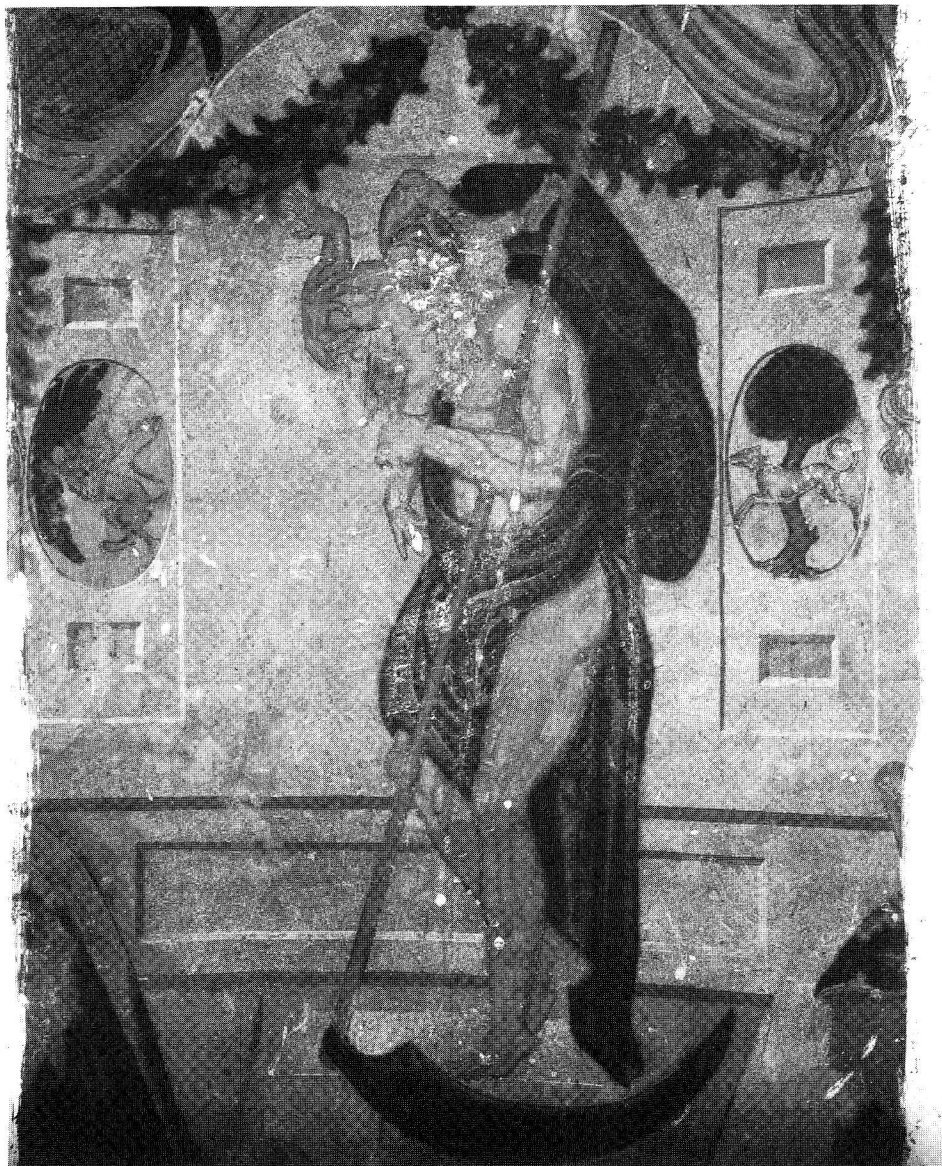


Lámina III. Saturno devorando a sus hijos. Pintura al fresco de la bóveda de la escalera de La Rudiana (fotografía de Jesús A. Orte).

Aragón a mediados del siglo XVI. Nos inclinamos, pues, por una fecha de ejecución temprana, quizás en vida de fray Luis Talavera.

El rellano dispuesto al final de la escalera ha perdido su primitiva decoración. Se cubre con una media naranja muy rebajada, cuyas pechinas quedan ocultas tras unas pieles de animales —dos leones y dos lobos, éstos quizás jabalíes— que pudieron emplearse como soporte heráldico.

La hornacina del lado meridional albergaba hasta hace unas décadas una gran escultura de algo más de 2 metros que conocemos merced a una fotografía del Archivo Mora³⁵. José M.^a Quadrado³⁶ la identificó con Diana cazadora, interpretación que Diego Angulo seguía manteniendo un siglo después³⁷.

En fechas recientes se ha propuesto que, en realidad, era una escultura de época romana que efigiaba a Meleagro³⁸. Esta identificación es más verosímil, pues no es fácil aceptar que se trate de un personaje femenino y, además, la cabeza de animal corresponde con claridad a un jabalí. De este modo, estaríamos ante el hijo de Eneo exhibiendo el trofeo conseguido en la cacería del jabalí de Calidón³⁹.

Representa a un hombre apoyado en un tronco. Se dispone en acusado contraposto, con la cabeza girada hacia la ventana y el brazo derecho flexionado, con la mano sobre la cadera. El brazo izquierdo resulta poco convincente y parece fuera de posición, disimulando su torpe unión tras la clámide; la fotografía permite advertir que la mano, que apoya en la cabeza de jabalí, era un pastiche⁴⁰. El rostro está desfigurado pero el cabello, minucioso, ofrece una apariencia muy clásica. El torso muestra un tratamiento anatómico detallado y de las caderas pende una tela que oculta los genitales. A la derecha, ante el tronco en el que apoya la figura, descansa un pequeño animal

³⁵Negativo 843/6. No consta la fecha de realización de esta fotografía ni la de otra de la pintura mural de la bóveda de la escalera, conservada también en este Archivo —negativo 852/6—. En todo caso, son anteriores a 1957, año en que la primera fue reproducida por ABBAD RÍOS, F. *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*. t. II. Madrid: Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.), 1957, fig. 16.

³⁶QUADRADO, J. M.^a *Recuerdos y bellezas...* [ed. 1844], ob. cit., p. 304.

³⁷ANGULO IÑIGUEZ, D. La mitología y el arte español del Renacimiento. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1952, CXXX, Madrid, pp. 193-194.

Mencionan la escultura SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a *Historia...*, ob. cit., p. 176, y GALIAY SARANA, J. *La dominación romana en Aragón*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza (C.S.I.C.), 1946, p. 139.

³⁸BALIL, A. Esculturas romanas de la península Ibérica. *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, 1977, XLIII, Valladolid, pp. 331-334.

³⁹RUIZ DE ELVIRA, A. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1982, pp. 318-329 [Meleagro y la cacería del jabalí de Calidón].

⁴⁰Para ajustarse a la disposición de la iconografía de Meleagro, la mano izquierda debería sostener una lanza (cfr. el meticuloso análisis de BALIL, A. *Esculturas romanas...*, ob. cit., p. 332).



Lámina IV. Escultura de Meleagro -desaparecida- (fotografía Archivo Mora). Escudo de armas del comendador Talavera sobre la puerta principal de La Rudiana y pinturas del techo de la planta noble (fotografías de Jesús A. Orte).

—quizás un perro— que parece un añadido posterior y al que más adelante nos referiremos.

A pesar de la deficiente calidad de la fotografía, cabe concluir que se trataba de una copia romana —quizás de los siglos I-II d.C.— que, según Alberto Balil, debe vincularse al tipo de Meleagro atribuido a Escopas. Parcialmente mutilada, la escultura debió ser restaurada para adaptarla a su nuevo destino⁴¹.

José M.^a Quadrado menciona la existencia de pinturas entre las vigas del techo de dos de las habitaciones, que describe como *grecas de vivos colores y delicado dibujo con ninfas, monstruos, lámparas, filósofos leyendo en arrollados pergaminos*. Estas pinturas, en su mayor parte localizadas en la última sala de la planta noble y su alcoba, pero que en origen debieron cubrir todo el techo de este piso —quedan restos en diversos puntos—, responden a la estética renacentista, con composiciones *a candelieri* que afectan tanto al neto de las vigas como al campo de los revoltones.

Las maderas lucen una decoración al óleo aplicada sin preparación y, por tanto, muy degradada. Está formada por trofeos de máscaras, jarrones, frutos y panoplias militares inspirados en los repertorios grabados de moda en Aragón en el último tercio del siglo XVI. Más variada es la serie que aparece en los revoltones, donde los motivos citados alternan con cartelas correiformes. El colorido es aquí intenso y la ejecución de aceptable calidad. Otra novedad respecto a las vigas es la inclusión de pequeños animales como ardillas, caracoles, papagayos, monos —algunos, con rollos, son los referidos *filósofos leyendo en arrollados pergaminos*— y prótomos de carnero.

Conviene destacar la esencia heráldica de esta decoración, dada su importancia para establecer su cronología. En la parte visible se distinguen escudos con las armas de los Talavera —unos con un león rampante sosteniendo una palma y otros terciados en banda con estrellas sobre campo de gules—, los Guarás —un árbol con un galgo pasante— y los Mur —un muro almenado de plata en campo de gules—. Ignoramos a quién corresponde el que representa un águila bicéfala coronada con un escudete en el pecho sobre campo de plata.

Las pinturas de la planta noble han de ser, pues, posteriores a las de la escalera. Más evolucionadas que los otros ejemplos zaragozanos conocidos de decoración de revoltones, interesa subrayar su proximidad

⁴¹ En fechas recientes han vuelto a llamar la atención sobre la escultura HERNÁNDEZ VERA, J. A. y BONA LÓPEZ, I. J. Casa de los Moros (Meleagro). Tarazona. *El Moncayo: Diez años de investigación arqueológica. Prólogo de una labor de futuro*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 1989, p. 65.

a las realizadas en la iglesia de San Andrés de Uncastillo por Daniel Martínez, datadas en 1584 mediante una inscripción⁴². Aunque de temática más variada que las de La Rudiana, no difieren en exceso desde el punto de vista estilístico. A la espera de que nuevos datos permitan precisar más, proponemos como fecha de su materialización los últimos años del siglo XVI o los primeros del XVII.

Podemos reconstruir a grandes líneas la decoración mueble de la casa a partir del meticuloso inventario de bienes formalizado en 1611, a la muerte de Diego II de Mur⁴³. Primogénito y heredero del mayorazgo instituido por Pedro de Mur, don Diego II no alcanzó hijos varones en ninguno de sus dos matrimonios aunque con Mariana de Aguirre, su segunda mujer, engendró a Mariana de Mur⁴⁴. Tras fallecer, los tutores de la niña instaron la redacción del recuento para preservar sus derechos en los enseres muebles que habían pertenecido a su padre⁴⁵.

Entre las pinturas propiedad de Diego II de Mur se detallan en primer lugar *tres quadros grandes y uno mediano al olio, que son los que estaban en La Rudiana: en el uno la historia de Danae, en el otro la historia de Europpo, y en el otro la historia de Venus y Adonis, y el mediano una Venus. Todos desnudos*.

Apenas hay duda de que los tres primeros eran copias u obras inspiradas en la serie de pinturas mitológicas realizadas por Tiziano para Felipe II que el artista italiano bautizó con el sugerente nombre de *poesías*, creadas para el deleite privado del, por entonces, todavía joven príncipe⁴⁶.

Las primeras en terminarse fueron justamente la Dánae y la de Venus y Adonis, que el pintor de Cadore envió a Felipe en 1554. Por su parte, *la historia de Europpo* se corresponde con el Rapto de Europa, llegada a España en 1562. La serie se inspiró en el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio, una obra de gran altura literaria y muy popular en el Renacimiento que no podía faltar en la biblioteca de los Talavera-Mur, en la que existía un ejemplar en español.

⁴²MORTE GARCÍA, C. La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del obispo Pedro del Frago. *Artigrama*, 1984, 1, Zaragoza, p. 155, p. 169, fig. 8, y p. 172, fig. 12.

⁴³Diego II de Mur hizo testamento en el otoño de 1610 (A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1610, ff. 447-448 v.) (Tarazona, 4-IX-1610), falleciendo en la primavera siguiente. Su carta pública de muerte, en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1611, ff. 117-117 v., (Tarazona, 16-III-1611).

⁴⁴Bautizada el 31-VIII-1608 (Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.], Libro IV de Bautismos (1600-1622), f. 84).

⁴⁵CRIADO MAINAR, J. y VELASCO DE LA PEÑA, E. *El inventario...*, ob. cit., en prensa.

⁴⁶La bibliografía sobre las poesías es muy extensa. El trabajo básico es el de WETHEY, H. E. *The Paintings of Titian. Complete edition. t. III. The Mythological and Historical Paintings*, Londres: 1975, pp. 71-84. Véase también CHECA CREMADES, F. *Tiziano y la monarquía hispánica*. Madrid: Nerea, 1994, pp. 98-108, 114-125, y pp. 265-268 —núms. 36 a 42 del catálogo—.

No fue la turiasonense la única familia aragonesa que poseyó mitologías tomadas de Tiziano. Sabemos que en la colección de María de Pomar, segunda mujer de Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, había al menos una —Venus y Adonis—, quizás dos más —Dánae y el Rapto de Europa⁴⁷—, incluidas en la relación elaborada a su muerte en 1574⁴⁸. También en el inventario levantado tras el deceso de Luis Zaporta (+1581), heredero de Gabriel Zaporta (+1580), se refieren *cuatro lienços de poesia*⁴⁹. A finales de siglo, en la casa de campo que Jusepe de Aragón tenía en Casetas —en las afueras de la capital aragonesa— se inventarió una nueva versión de Venus y Adonis junto a una tela de Perseo y Medusa, otra de las fábulas elegidas por el veneciano como tema de sus poesías⁵⁰.

Más difícil es identificar la pintura de formato mediano de Venus desnuda, pues los posibles modelos son inagotables, tanto en la obra de Tiziano como en la de otros artistas del siglo XVI. Además, es improbable que nuestra Venus fuera concebida en origen junto a las tres poesías, sin menoscabo de que en su primitiva instalación en La Rudiana las cuatro telas integraran un mismo ciclo.

Al detallar lo existente en *la casa baja de La Rudiana* —expresión utilizada para diferenciarla de la desaparecida *casa primera de La Rudiana*— se mencionan diversos objetos de mobiliario: una cama vieja, cuatro taburetes, varias mesas con sus bancos y una alacena con vidrios, búcaros, escudillas y *platos de Talabera*. También se incluye un nuevo bloque de pinturas, integrado por *catorce quadros al temple*, que se dividen en varios grupos: *los cinco son los cinco sentidos, los otros cinco son de Julio Cesar, otro La Rudiana y dos de la muerte*. También se citan *cinco mapas*, de ellos *cuatro pequeños y uno unibersal grande*.

⁴⁷La primera aparece como un *quadro grande de Dafne*. 500 sueldos, y la segunda como un *lienzo grande de la Europa*. 400 sueldos.

⁴⁸La transcripción del inventario en ABIZANDA BROTO, M. *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón*. t. III, Zaragoza: Patronato Villahermosa-Guaquil, 1932, pp. 78-81 [pinturas]. Su datación correcta en MORTE GARCÍA, C. Rolan Moys. *Aragón y la pintura del Renacimiento*. Zaragoza: Museo Camón Aznar, 1990, p. 160, nota n.º 2.

Jusepe Martínez ya señaló que el pintor Pablo Scheppers había copiado las poesías de Tiziano para don Martín (MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Avila: Akal, 1988. Col. Fuentes de arte, 4. [Edición y notas de GALLEGO, J.], pp. 216-217).

⁴⁹GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I. *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987. Col. Estudios y Monografías, 4, pp. 181-182; ESTEBAN LORENTE, J. F. *El Palacio Zaporta y Patio de la Infanta*. Gante: iberCaja, 1995. Col. Monumentos y Museos, 8, p. 14; CRIADO MAINAR, J. *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza, 1996, p. 89.

⁵⁰MORTE GARCÍA, C., ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª T. y MATEOS GIL, A. J. La colección de pinturas, tapices, dibujos, estampas y esculturas de Miguel Climent Gurrea, protonotario del Consejo Supremo de Aragón, y otros inventarios del siglo XVI, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1996, LXV, Zaragoza, pp. 161-162, doc. n.º 4.

El primer grupo es, quizás, el más común de entre los reunidos en nuestra residencia suburbana. A partir de los años setenta del siglo XVI⁵¹ numerosos inventarios aragoneses registran la presencia de series temáticas consagradas a una iconografía que, popularizada a fines de la Edad Media, alcanzaría su apogeo durante el Barroco. Menos frecuentes son los que descienden a describir el modo en que los cinco sentidos eran representados, por lo que es preciso acudir a las pinturas conservadas en otros lugares y, sobre todo, a las series de grabados que sobre el tema circularon en la segunda mitad de la centuria, en particular la preparada en 1561 por Cornelis Cort sobre dibujos de Frans Floris⁵².

Más estimulante es la presencia de cinco pinturas de Julio César, que suponemos inspiradas en el ciclo de los Triunfos de César de Andrea Mantegna. Como se sabe, este artista empezó a trabajar hacia 1474 en la serie, destinada al duque Ludovico III de Mantua, aunque no se mencione por vez primera hasta 1486. En 1492 todavía no estaba concluida. Los nueve lienzos realizados permanecieron en Mantua hasta que en 1629 fueron adquiridos por Carlos I de Inglaterra. En la actualidad se conservan en Londres, en el palacio real de Hampton Court⁵³.

Este ciclo constituye una de las principales aportaciones de Mantegna a la recuperación de la Antigüedad. Fue concebido como una recreación fabulosa en el más puro lenguaje clásico de la pompa triunfal concedida por el Senado de Roma a Julio César en el año 46 a.C., en reconocimiento a sus victorias sobre la Galia, Egipto, el Ponto y Africa. La enorme difusión alcanzada por los Triunfos de César se debe no solo a la existencia de copias de los originales, realizadas a lo largo del siglo XVI, sino sobre todo a las diferentes series de estampas que las reprodujeron, en especial la preparada en 1559 por A. Andreaini⁵⁴.

A pesar de que su contenido y temática sea bien distinto, vale la pena recordar que en la biblioteca de esta conspicua familia había un ejemplar en castellano de los *Triunfos* de Petrarca. También disponían

⁵¹ CRIADO MAINAR, J. *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 90.

⁵² KONECNY, L. Los cinco sentidos desde Aristóteles hasta Constantin Brancusi. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 35-41. En la misma obra, las fichas de AA. VV. del capítulo III, Las primeras definiciones en el siglo XVI, pp. 102-131.

⁵³ MARTINDALE, A. *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*. Londres: Harvey Miller Publishers, 1979; HOPE, Ch. *The Triumphs of Caesar. Andrea Mantegna*. Londres-Nueva York: Olivetti-Electa, 1992, pp. 350-356, y cat. núms. 111-115, pp. 363-372; CÁMARA MUÑOZ, A. *Andrea Mantegna*. Madrid: Historia 16, 1996. Col. El arte y sus creadores, 2, pp. 46-48.

⁵⁴ ERSERIJIAN, D. Catálogo núms. 116-127. *Andrea Mantegna...*, ob. cit., pp. 373-389.

de los textos básicos para conocer la biografía del personaje: la *Vida de los doce Césares* de Suetonio —en italiano— y las *Guerras Civiles* del propio Julio César —en castellano—.

La existencia de una pintura figurando la heredad —suponemos que en torno a la residencia suburbana— es un dato de inestimable interés sobre el que volveremos enseguida pero que, de entrada, permite establecer vínculos ideales con otras villas del Renacimiento, tanto en Italia como en la misma España. Ahora nos limitaremos a recordar que, en realidad, se trata de una iconografía que hunde sus raíces en la Antigüedad tardía, un período para el que se conocen diversas representaciones en mosaico de explotaciones agrarias presididas por las correspondientes *villae*, en las que el propietario suele ser incluido junto a su familia⁵⁵.

Una casa de recreo no parece el lugar indicado para guardar dos pinturas *de la muerte*, —con probabilidad sendas *vanitas*—. Quizás llegarán a La Rudiana desde alguna otra de las residencias pertenecientes a la familia, pues introducen un tono lúgubre que no encaja en el ambiente lúdico de este lugar⁵⁶.

Más comprensible resulta la existencia de estampaciones cartográficas, muy difundidas en la época⁵⁷. El inventario registra *cinco mapas, cuatro pequeños y uno unibersal grande*. Además, el interés de algún miembro de la familia por la geografía queda subrayado por la presencia en el inventario de un ejemplar latino de gran formato del *Teatro de la redondez de la tierra*.

La Rudiana frente a la Antigüedad

Como suele suceder con los monumentos y obras de arte de verdadero interés, el estudio de La Rudiana deja abiertos más interrogantes de los que por ahora somos capaces de responder. En ese sentido, podemos decir que marca el punto de arranque y no el final de esta investigación.

⁵⁵ BIANCHI BANDINELLI, R. *Roma. El fin del arte antiguo*. Madrid: Aguilar, 1971. Col. El Universo de las Formas, pp. 223-225, ilustrac. 207 y 208.

⁵⁶ BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Seix Barral, 1973. Col. Breve Biblioteca de Reforma. Serie Iconológica, 2, pp. 185-200.

Sobre la presencia de pinturas de *vanitas* en el arte aragonés del siglo XVI, véase MORTE GARCÍA, C., *et al.* La colección de pinturas..., ob. cit., p. 139.

⁵⁷ MORÁN TURINA, M. y CHEGA CREMADES, F. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid: Cátedra, 1985. Col. Ensayos Arte, p. 108. Para el caso aragonés GÓMEZ URDÁÑEZ, C. *Arquitectura civil...*, ob. cit., p. 144, nota n.º 43.

Nuestra residencia suburbana no fue concebida —parafraseando a León B. Alberti— *per semplice diletto*⁵⁸, pues su sostenimiento no dependía de las plusvalías generadas por sus propietarios en su actividad urbana. Lejos de ello, encabezaba un dominio agrícola que generaba excedentes. No parece casual la posición preeminente ocupada por Saturno en el, por lo demás, inconexo programa decorativo de la casa, pues esta antiquísima divinidad itálica pasaba por haber enseñado la agricultura a los habitantes del Lacio, tal y como recalca Virgilio en las *Geórgicas* —obra que con la *Eneida* y las *Bucólicas*, los otros textos básicos del escritor romano, figuraban en la biblioteca de la familia, en la que tampoco faltaban diversos tratados sobre el cultivo de la tierra y las labores del campo—.

El funcionamiento de esta hacienda era parangonable al de otras de parecido propósito que rodearon la Sevilla del Quinientos⁵⁹, organizadas según el modelo de explotación puesto en marcha a gran escala en la primera mitad del siglo XV por los Medicis en sus villas de Trebbio, Cafaggiolo o Carreggi⁶⁰. Además, estas instalaciones, espacio de recreo y centro productivo a un tiempo, brindaban a sus ricos propietarios la oportunidad de diversificar riesgos al permitirles colocar parte de su capital en tierras, un bien poco rentable pero seguro en momentos de crisis.

La concepción de La Rudiana, de apariencia compacta y cerrada, en acusado contraste con el paraje agrícola que la rodea, corresponde a uno de los dos modos de interacción entre una villa y su entorno definidos por James S. Ackerman. La ausencia de jardines hace aquí banal todo intento de integración de la arquitectura en el paisaje circundante, por lo que la forma cúbica y elevada sobre un alto basamento reafirma este valor y establece un claro distanciamiento⁶¹.

No ha lugar, por tanto, a comparaciones rigurosas con otras villas hispanas, en las que el aprovechamiento agrícola se compaginaba con la existencia de un jardín formal de aceptables dimensiones junto a la residencia, tal y como sucedía en la Casa de Campo de Madrid, configurada en la vega del Manzanares a partir de 1556 y ajardinada para Felipe II por Juan Bautista de Toledo⁶².

⁵⁸ *Diverse sono le case di campagna abitate dagli uomini liberi e quelle abitate dai contadini. Queste vengono costruite essenzialmente per motivi d'interesse, quelle piuttosto per semplice diletto* (ALBERTI, L. B. *L'Architettura [De re aedificatoria]*. t. I, Milán: Il Polifilo, 1966. Col. *Classici Italiani di Scienze, Tecniche e Arti*, p. 404).

⁵⁹ LLEÓ CAÑAL, V. *Nueva Roma...*, ob. cit., pp. 71-73.

⁶⁰ ACKERMAN, J. S. *La villa...*, ob. cit., pp. 84-92.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 27 y 38.

⁶² Sobre la tipología de las villas hispanas del Renacimiento, cfr. BONET CORREA, A. *La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España*. En *A introdução da arte da Renascença na*

El ropaje clásico conferido a La Rudiana permite relacionarla con los presupestos introducidos en el último cuarto del siglo XV en villas tan importantes como la medicea de Poggio a Caiano. Lorenzo el Magnífico y su arquitecto, Giuliano da Sangallo, pusieron el acento —influidos por el tratado de Alberti— en aquellos aspectos que tenían por objeto dotar al edificio de una apariencia acorde con la imagen que se tenía de la arquitectura de la Antigüedad y que, a la par, fuera digna de la calidad social del encargante. Su masa cúbica se alza sobre un poderoso basamento con arcadas que recuerda los criptopórticos romanos, y su acceso principal se subraya mediante un bello pórtico con frontón⁶³, un elemento que Palladio explotaría en sus villas de Badoer, Foscari, Emo o La Rotonda.

Esto nos lleva a nuestra reconstrucción del primitivo ornato exterior del inmueble turiasonense. No conocemos más ejemplos en que la arquitectura funeraria romana sirviera de modelo a una villa, pero creemos que de esta manera en La Rudiana se intentó vincular el prestigio de las formas arquitectónicas *all'antica* —reforzado en el interior por las pinturas del Triunfo de César— a la preeminente posición social de la familia mediante la aplicación de recursos de signo parecido a los descritos para Poggio a Caiano.

No debe olvidarse que a lo largo del siglo XVI, con una breve interrupción entre 1534 y 1539, primero los Talavera y más tarde los Mur fueron los máximos representantes de la autoridad real en Tarazona y que, en ese sentido, La Rudiana pudo concebirse como un signo muy particular del poder ostentado por el clan⁶⁴.

Nada podemos decir respecto a la morfología de la fuente que existió junto a la casa, pero vale la pena señalar que poco antes de morir, el castellán pagó 1.000 sueldos al broncista Guillén Tujarón —citado como *maestro de arquitectura*—, a cuenta de lo adeudado por

Península Ibérica, Coimbra, 26-30 marzo, 1980. Coimbra: Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1981, pp. 135-145.

Para la Casa de Campo, cfr. IÑIGUEZ ALMECH, F. *Casas reales y jardines de Felipe II*. Roma: Delegación de Roma del C.S.I.C., 1952; RIVERA, J. *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1984. Col. Arte y Arqueología, 3, pp. 243-252, y lám. XXIV-XXVI. Una exhaustiva revisión de la problemática en torno a este paraje en RIVERA, J. *Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI*. En *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Real Jardín Botánico (C.S.I.C.) y Área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 103-135; NAVASCUÉS, P., ARIZA, M.ª C. y TEJERO, B. La Casa de Campo. En *A propósito de la Agricultura...*, ob. cit., pp. 137-159.

⁶³HEYDENREICH, L. H. y LOZT, W. *Arquitectura en Italia. 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1991. Col. Manuales de Arte, pp. 214-216; ACKERMAN, J. S. *La villa...*, ob. cit., pp. 96-109.

⁶⁴Véase el caso constituido por las villas erigidas por patricios venecianos en la Terraferma desde fines del siglo XV (BENTMANN, R. y MÜLLER, M. *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona: Barral Editores, 1975. Col. Breve Biblioteca de Respuesta, n.º 133, pp. 129-159).

cierta *piña* que le estaba haciendo⁶⁵. No tenemos otras noticias de tan curioso artefacto, quizás ideado a imitación de la famosa piña de bronce de época clásica que cuando fray Luis Talavera visitó Roma todavía presidía una bella fuente en el atrio de la basílica de San Pedro⁶⁶.

Parece lógico que, al margen de su experiencia personal, fray Luis Talavera requiriera el consejo de un artista que le ayudara a dotar de forma y contenidos al edificio, quizás Tomás Peliguet —que trabajó para él— o Pietro Morone —de quien consta su actividad como tracista y arquitecto en la Zuda de Tarazona—, dos pintores italianos activos por entonces en Aragón y con una educación clásica suficiente.

Carecemos de datos para comparar el monumento turiasonense con las residencias suburbanas de Zaragoza —todas desaparecidas—, que los escritos sitúan de manera mayoritaria en la margen izquierda del Ebro, y en las que el aprovechamiento agrícola constituía también parte fundamental, pues no han sido estudiadas. Ni siquiera estamos mejor informados respecto a Bonavía, la villa que acogía parte de la colección de pintura y antigüedades del duque de Villaherrosa⁶⁷. No obstante, nos consta que tanto en esta última como en la casa de recreo que Jusepe de Aragón poseía en Casetas la decoración era de naturaleza profana, como convenía a tales ámbitos.

Pero hay otros aspectos que, de momento, sólo podemos plantear. La tristemente desaparecida escultura romana de Meleagro nos introduce de pleno en el problema de la recuperación y reutilización de obras de arte clásico en el Renacimiento y, por extensión, en el de la presencia del pasado romano en la Tarazona de la segunda mitad del siglo XVI.

Es poco todavía lo que sabemos del *municipium Turiaso*, cuya delimitación urbana distamos de conocer con rigor. En los últimos años apenas si ha mejorado el horizonte bibliográfico y seguimos moviéndonos entre las escasamente fiables menciones que facilitan las fuentes impresas y los esporádicos descubrimientos arqueológicos.

Si atendemos a las primeras, *Turiaso* habría sido una población de cierta importancia con cuatro templos dedicados a Diana, Apolo, Júpiter

⁶⁵A.H.P.Z., Pablo Gurtea, 1574, ff. 19-19 v., (Zaragoza, 2-I-1574).

Cfr. SAN VICENTE PINO, A., La capilla de San Miguel del Patronato Zaporta, en la Seo de Zaragoza, *Archivo Español de Arte*, 1963, 142, Madrid, p. 112, nota n.º 19.

⁶⁶La piña procedía, junto a los dos pavos de bronce que la coronaban, del mausoleo de Adriano. Se conoce el montaje medieval de la fuente merced a un dibujo (1611) de Domenico Taselli. En la actualidad, tanto la piña como los pavos se conservan en el Cortile de la Pigna, en el Belvedere vaticano.

⁶⁷MÉLIDA, J. R. Noticia de la vida y escritos de D. Martín de Gurtea y Aragón, duque de Villaherrosa, conde de Ribagorza. *Discursos de medallas y antigüedades*. Madrid: 1903.

ter y Minerva, ninguno de los cuales ha sido localizado⁶⁸. No obstante, el hallazgo en 1980 de un magnífico retrato en sardónice de Augusto anciano junto a otros destacados restos en las prospecciones efectuadas con motivo de la construcción de unos anexos al Colegio Público «Joaquín Costa» —cerca del actual término de La Rudiana— parecen otorgar relevancia a este enclave romano⁶⁹.

De otra parte, ignoramos hasta qué punto los turiasonenses del siglo XVI eran conscientes de su pasado romano, aunque sí tenían a su disposición los textos clásicos. También gustaban de las obras artísticas de contenido mitológico, representadas en los inventarios a partir de mediados de siglo y patentes en los escasos restos que sobreviven de decoraciones civiles, tanto públicas —fachada de la Casa Consistorial— como privadas —Saturno de La Rudiana, bodas de Neptuno y Anfitrite del palacio de Eguarás—. Incluso nos consta en un caso —el de Bernardino García, viajero a Nápoles— la importación de pinturas de idéntico sujeto⁷⁰.

No ha sido posible hallar ningún tipo de información literaria o documental que aclare la procedencia de la escultura de Meleagro y harían falta más datos sobre la ciudad romana para aceptar sin reparos la hipótesis de un hallazgo local. De cualquier forma, debemos recordar de nuevo que fray Luis Talavera y otros miembros de la familia viajaron a Roma, ciudad en donde pudieron conseguir la pieza, tal y como hiciera el duque de Villahermosa con las dos estatuas clásicas que, procedentes de su colección, conserva el Museo Provincial de Zaragoza.

Otra cuestión es la del primitivo significado iconográfico de la escultura. Como veremos enseguida, ya en el siglo XVIII se tenía por una imagen de Diana, en sintonía con la denominación otorgada a la heredad. Además de lo ya dicho, en contra de esta interpretación se puede aducir la ausencia de arco y flechas, atributos de la diosa, pero no ha de olvidarse el perro de la parte inferior, su acompañante habitual. No hay que descartar la posibilidad de que el pequeño animal fuera incorporado en el siglo XVI junto a un arco, quizás desaparecido en el siglo

⁶⁸ Las fuentes literarias aparecen recogidas en ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. y AINAGA ANDRÉS, M.^a T. La Casa Consistorial..., ob. cit., p. 584.

⁶⁹ BELTRÁN LLORIS, M., PAZ PERALTA, J. y ROYO, J. I. Las excavaciones del Museo Provincial de Zaragoza en el Municipium Turiaso, *Casaraugusta*, 1985, 51-52, Zaragoza, pp. 117-119; BELTRÁN LLORIS, M. El retrato de Divus Augustus del Municipium Turiaso (Tarazona, Zaragoza). Un palimpsesto de época trajanea, *Madridler Mitteilungen*, 1984, 25, Madrid, pp. 103-134.

Otros hallazgos menores en las inmediaciones (siglo I d.C.) han sido dados a conocer por GARCÍA SERRANO, J. A. Excavación de urgencia en la calle Rudiana (Huertos) de Tarazona. En *Arqueología Aragonesa*. 1990. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1992. Col. Arqueología y Paleontología, 12. Serie Arqueología Aragonesa. Memorias, pp. 241-242.

⁷⁰ CRIADO MAINAR, J. *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 91-92.

XIX, con la intención de transmutar la estatua de Meleagro en otra de Diana cazadora.

La Rudiana y las pinturas que en su día la ornaron permiten estimar el papel reservado a la cultura clásica por la sociedad española del Renacimiento. En el último cuarto del siglo el recurso a las fábulas mitológicas para configurar espacios profanos se convirtió en algo frecuente y a los ejemplos citados podrían añadirse otros muchos, en especial en el ámbito cortesano. Pero quizás ninguno sea tan significativo como el de la colección que el aragonés Antonio Pérez, malhadado secretario de Felipe II, logró reunir en su quinta de recreo de La Casilla, y que en 1585 incluía medio centenar largo de mitologías, entre las que destacaban los originales de tres de las poesías de Correggio —Dánae, Leda y Ganímedes—, precedente iconográfico de la serie que Tiziano realizaría años después para el rey prudente⁷¹.

El interés por la Antigüedad del clan turiasonense queda confirmado por los numerosos textos clásicos de su biblioteca, en la que no faltan los principales títulos renacentistas dedicados al estudio y sistematización de algo tan importante aquí como la mitología —en particular, los de Cartari y Pérez de Moya—. Pero ese interés no queda refrendado en el recuento de 1611 por la presencia de medallas⁷², camafeos u otras piezas susceptibles de integrar una colección a la manera de las reunidas por Jerónimo de Insausti⁷³ o, a mayor escala por, Martín de Gurrea o Antonio Agustín.

Es probable que cuando fray Luis Talavera y su sobrino levantaron La Rudiana albergaran la intención de erigir una pequeña villa *all'antica*. Con todas las matizaciones, limitaciones y carencias que hemos intentado exponer, parece que esto fue así. De otra manera no se entiende que en 1611 se custodiara en su interior *una pintura de La Rudiana*, probablemente una *escenografía* de la heredad presidida por la casa, al estilo de la serie de pinturas de las villas de la familia Medici elaborada en 1598 por Giusto de Utens o de la realizada hacia 1637 por Félix Castello de la Casa de Campo —ahora en el Museo Municipal de Madrid—.

⁷¹ FORCE, A. de la. The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II, *The Burlington Magazine*, 1982, CXXIV, Londres, pp. 742-751.

⁷² En la biblioteca no aparecen ninguno de los numerosos textos impresos de la época consagrados a las medallas y monedas antiguas. Este género literario ha sido abordado por LÓPEZ TORRIJOS, R. Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español. *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 15-18 diciembre, 1992. Madrid: Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.), 1993, pp. 102-104.

⁷³ MORTE GARCÍA, C. El inventario de bienes del canónigo aragonés Jerónimo de Insausti, secretario en Nápoles del virrey Pedro de Toledo. *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca (C.S.I.C.), 1995, pp. 603-605.

La singularidad de la residencia suburbana de La Rudiana fue valorada en su justo término dos siglos después por el canónigo Vicente Calvo. Su texto manuscrito, redactado para participar en el concurso convocado en 1781 por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, se detiene en glosar el probable origen mitológico del paraje en que se alza la casa para luego afirmar que *el bosque de Diana y su hermoso palacio siguen todavía hoy ornando el paisaje y deleitando a los visitantes*⁷⁴. Una apreciación que, con certeza, habría alcanzado el beneplácito del exigente círculo de intelectuales que cien años antes de su construcción se reunía en las villas florentinas de Fiésole y Poggio a Caiano.

⁷⁴ ANSÓN CALVO, M.^a C. *Tarazona en la época de la Ilustración*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» de la Diputación de Zaragoza (C.S.I.C.), 1977, p. 219.