LOS GRUTESCOS: CONSIDERACIONES GENERALES Y DESARROLLO EN LAS OBRAS GRANADINAS DEL RENACIMIENTO

MARÍA DOLORES PÉREZ RUIZ DE LA FUENTE*

RESUMEN

La riqueza ornamental que conforma el panorama artístico del Renacimiento granadino ha propiciado el interés de este trabajo. Dado que una buena parte del repertorio decorativo estudiado está integrado por composiciones de grutescos, se ha pretendido hacer una aportación en la que se aborden aspectos de carácter general tan interesantes como su origen, opinión de distintos teóricos, características, ubicación y difusión. Posteriormente se realiza un recorrido cronológico que confirma su presencia en el arte granadino, dando lugar a una serie de características muy singulares que diferencian la forma de ser tratados por distintos autores.

Palabras clave: Renacimiento, ornamentación, grutescos.

ABSTRACT.

The ornamental wealth that makes up the artistic panorama of the Granadinian Reinaissance has given rise this article. Giben that a good part of the decorative repertoire of this paper is integrated by grotesque compositions, we have tackled to make a contribution in which some aspects of the general. Some of these aspects are as interesting as their origin, characteristics, situation, difussion and the opinions of different theorists about them. Afterwards, we make a chronological journey that confirms its presence in Granadinian art, giving form to a set of specific characteristics that show the differences between the various authors' opinions toward Granadinian art.

Key words: Renaissance, ornamental, grotesque.

* Universidad de Granada.

Origen del término "grutesco"

Con el término grutesco vamos a englobar una serie de figuras humanas, animales y vegetales en combinaciones extrañas que, como de modo reiterado observan numerosos autores, se podría decir que son el lenguaje simbólico de la locura, signo de la realidad existente y de la que podría existir, a mitad de camino entre el mundo real y el irreal del que participan profundamente los sueños.

Se trata de un lenguaje fundamental desde el Protorrenacimiento hasta el Manierismo, una decoración que se introduce de lleno en un período de clasicismo y que, sin duda, enlaza con la mitología griega (Antigona transformada en pájaro, las ninfas que tras despreciar a Baco se convierten en murciélagos, Dafne que se metamorfosea en laurel, etc). Ovidio en sus *Metamorfosis* nos proporciona una nueva concepción de la naturaleza como eterno devenir, una naturaleza en la que tienen cabida todas las formas extrañas que enlazan con la iconografía de los grutescos.

Durante la época que nos ocupa las fachadas se dividen en episodios particulares dotándolas de una gran simetría por su equivalencia semántica. El primer ejemplo de esta arquitectura "parlante" lo constituye el Oratorio de San Bernardino en Perugia de Agostino di Duccio en 1461[1]. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, por el término grutesco podemos entender el siguiente concepto: "Dícese de adorno caprichoso de bichas, sabandijas, quimeras y follajes, llamados así por ser imitación de lo que encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito".

Según Margarita Fernández: "Este término surge por primera vez en *Antiquarieae Prospettiche romane*, escrito de finales del S.XV"[2]. También aparece en 1502 en el contrato entre Piccolomini y Pinturicchio para la decoración de la librería del Duomo de Siena[3]. De cualquier forma lo cierto es que estos elementos ornamentales se conocían en la Antigüedad y tuvieron gran difusión tras el descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón. Resaltar este aspecto pensamos que es interesante para ahondar en la terminología ya que aunque se contemple la posibilidad de que se construyeran grutas para decorarlas a base de grutescos, más bien habría que atribuir el origen de este término a la situación en la que se encontraba el palacio cuando los artistas penetraron en él

(1) MÜLLER, Luciana. *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985, p.154

(2) FERNANDEZ, Margarita. "El lenguaje de los grutescos y Diego de Siloe". En: *Academia* nº LIX, 1. 984, p.268.

(3) ÁVILA, Ana. *Imágenes y símbolos.*Barcelona: Anthropos, 1991, p.111

para conocer las pinturas de sus bóvedas. Accedieron a su interior mediante una tovera en el techo y realizaban pasadizos a la altura del arranque de estas bóvedas[4]. Esta descripción de los hechos nos llevaría a pensar que el lugar por el que anduvieron dichos artistas se asemejaba más a una gruta que a cualquier otro tipo de construcción, por lo que la acuñación del término "grotta", gruta en italiano, sería el origen claro, no teniendo nada que ver con el concepto de grotesco o grosero con el que a menudo se le tiende a identificar erróneamente.

En España el término grutesco aparece por primera vez en la tasación que en 1546 hizo Machuca sobre las pinturas de Julio de Aquiles para el Peinador de la Reina. Dice así: "Honce quadros de grutescos y bestiones de quadrados y molduras... Un friso grande de follaje a lo Romano. Otros dos frisos de grutescos ençima de las puertas...[5]. Pero este término no será reconocido de manera oficial en España hasta 1616 en que Sebastián de Covarrubias lo inserta en su *Tesoro de la Lengua Castellana* diciendo así: Grutesco: "Se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas... Este género de pinturas se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes, medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros: al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco"[6].

Pacheco en su *Arte de la pintura* dice: "Y por haberla hallado en aquellas grutas la llamaron grutesco, y otros brutescos porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, ninfas, leones, tigres y mezcla de unos y de otros"[7]. Luciana Müller afirma: "Los grutescos toman su nombre de las "Grutti" de Roma donde fueron encontrados por los primeros arqueólogos. Estas "Grutti" antiguamente eran estancias, invernáculós, estudios, salas... Los encontraron en los lugares cavernosos que fueron construidos por los antiguos allí donde el terreno presentaba alguna depresión. Se llamaron grutescos porque se utilizó la palabra gruta para designar los lugares bajos[8]".

Opinión de los teóricos sobre la ornamentación grutesca y su significado.

Resulta interesante conocer la valoración que los teóricos hacen de las manifestaciones ornamentales y cual es la influencia que sobre los grutescos

(4) GONZALEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "El grutesco en el mundo antiguo y moderno. Consideraciones sobre el origen y su hipotético carácter semántico u ornamental en las artes". En: *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar* nº XXXIII, Zaragoza, 1988, p. 18.
(5) FERNÁNDEZ, Margarita. "El lenguaje... ", p. 268.
(6) Ibidem, p. 269.
(7) PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura.* Madrid: Ediciones Madrid, 1956, p. 41.
(8) MÜLLER, Luciana. *El ornamento...*, p.141.

ejercieron las teorías artísticas del S. XV, con el fin de medir la responsabilidad que la tratadística tuvo en la difusión de los mismos. Remontándonos a la Antigüedad, es Vitrubio el primer teórico que trata de temas artísticos[9]. Su obra data del S. I. a.C. y será el punto de partida en la tratadística sobre las artes en el Renacimiento. El interés hacia su obra surge precisamente en esta época, en un momento en el que la recuperación de la Antigüedad a través de manuscritos es una de las mayores pasiones de los artistas.

El rechazo de Vitrubio respecto a los grutescos es patente y queda reflejado en su tratado *De Arquitectura* de la siguiente forma: "Todos estos cuadros en los que los modelos están tomados de objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornos de hojas y cauliculos, o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes, y así mismo, dediles tallos que terminan en estatuillas que por un lado tienen cabeza humana y por otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca". "No obstante, hay personas que sin dejar de reconocer como falsas estas cosas, no solo no las condenan, sino que se complacen en ellas, sin preocuparse de si puede ser o no ser; y las mentes cegadas por estos falsos juicios, no tienen el valor de negar su aprobación a estos absurdos que no pueden ser autorizados ni justificados por las conveniencias. En efecto, no se debe aceptar como buenas las pinturas que no representan la verdad, y aunque estuvieren pintadas con arte y elegancia, no se debe formar un buen juicio de aquellas pinturas cuyo tema no este al menos de acuerdo con la razón y siempre que no haya en ellas nada que se oponga al buen sentido"[10]. Estas opiniones de Vitrubio, en quien primaba una visión racional de la arquitectura y veía la ornamentación como algo meramente superficial, eran compartidas, en general, por sus contemporáneos. Horacio, en la misma línea que Vitrubio, se burla de aquellos pintores que se dejan llevar por meras fantasías en lugar de inspirarse en la naturaleza. En los primeros versos de su *Ars Poética* se expresa así: "Si un pintor quisiera disponer bajo una cabeza humana el cuerpo de un caballo y aplicar plumas de diversos colores sobre sus

(9) FERNÁNDEZ, Margarita. *Los grutescos en la arquitectura española del proto-renacimiento*. Valencia: Generalitat, 1987, p. 25

(10) VITRUBIO, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia, 1970, pp. 182-183.

miembros y cuando acabase en horrendo pez negro lo que empezó siendo bella mujer, ¿podríais, inducidos a contemplar tal obra, impedir la risa?[11]. Pero pese a este rechazo, los grutescos fueron admitidos por la Antigüedad. Hay que dejar claro que estos teóricos evidentemente aceptan los grutescos en tanto en cuanto guarden fidelidad a los modelos que la naturaleza suministra y no se caiga en una pura fantasía. Ésta será la teoría defendida por Leonardo al decir: "Para que parezca natural un animal fingido, por ejemplo, una serpiente, se le hará la cabeza copiándola de un mastín o perro de muestra, los ojos como los de un gato, las orejas de ístrice, la nariz de lebrel, las cejas de león, las sienes de gallo viejo y el cuello de tortuga"[12]. También Alberti, aunque se muestre reticente al empleo de este tipo de ornamentación irreal, deja un poco de cabida a la fantasía al señalar: "La misma Naturaleza tiene su delicia en ello, pues vemos que en las manchas de los mármoles se representan muchas veces centauros y cabezas de larga barba"[13]. Pero, como señala Margarita Fernández en su libro sobre *los grutescos en la arquitectura española del Protorrenacimiento*: "No serán los teóricos del arte los responsables de la incorporación de los grutescos al panorama artístico, sino los pintores, escultores y arquitectos, que, haciéndose eco del gran interés suscitado por el descubrimiento del mundo clásico, mostrarán su adhesión introduciendo lenta y gradualmente estas manifestaciones artísticas en sus obras"[14]. La misma autora en otra de sus publicaciones[15] hará con el caso de España una diferenciación en este sentido, pues aquí los artistas sí se sentirán influidos en un principio por las ideas de los teóricos, escogiendo para sus ornamentaciones temas extraídos de la naturaleza. Evidentemente en las obras más tempranas de nuestro Renacimiento abundan los temas vegetales, dando éstos cabida paulatinamente a la entrada de elementos fantásticos. En el caso granadino sólo habría que contemplar las obras de Jacobo Florentino y Francisco Florentin en dónde los roleos y acantos ocupan la práctica totalidad de las superficies a decorar, mientras en autores como Siloe, que llega a Granada en una etapa ya muy hecha de su carrerera artística y de la introducción de los grutescos en nuestro país, se observa un despliegue extraordinario de monstruos en una clara separación de

(11) DACOS, Nicole. *La découverte de la Domus Aurea et la formation de grutesques á la renaissance*. Leyden,1979, nota 1, p. 123.

(12) REJON DE SILVA, Diego Antonio. *Traducción del Tratado de pintura de Leonardo da Vinci y de los tres libros que sobre el mismo arte escribió L. B. Alberti*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1980. Libro III, p. 127.

(13) Ibidem, Libro II, p. 224.

(14) FERNÁNDEZ, Margarita. *Los grutescos...*, p. 23.

las ideas mantenidas por los teóricos hasta ahora comentadas, cambio en buena parte debido a la incorporación de temas traídos por artistas italianos y a la venida de aquellas tierras de españoles que allí viajaron para contemplar de cerca la cuna del Renacimiento.

En el S. XVI la postura de los clasicistas era lógicamente la misma, el grutesco era una visión fantástica que nada tenía que ver con la realidad. Según Luciana Müller, tanto Cellini como Scamozzi calificaron a los grutescos de imágenes "oníricas y fantasmagóricas" y Vasari diría al respecto: "Los grutescos son un género de pintura licenciosa y ridicula a más no poder, que crearon los antiguos para adornar los vanos allí donde no quedaba bien dejar las cosas al aire; con esta finalidad los artistas faltos de inspiración y caprichosos crearon toda una suerte de monstruosos abortos que nacieron de su imaginación sin regla alguna y, así, aplicaron a un hilo finísimo un peso onerosísimo, a un caballo tallos de hoja, a un hombre patas de grulla o infinitas extravagancias y disparates. Y estos artistas eran considerados tanto más valientes cuantas más cosas extrañas imaginaran..."[16].

Pacheco al hablar de la recuperación de los grutescos la califica de bizarra, y aunque tiene en cuenta y hace alusión a la opinión que sobre este tema manifestaba Vitrubio, afirma: "Con todo eso en las partes donde las usaron los antiguos tienen gala y bizarría"[17]. Pirro Ligorio en su obra el *Libro delle antichitá* ve en los grutescos imágenes y símbolos de una condición existencial que únicamente en el sueño emerge del inconsciente, es decir, como afirma González de Zárate refiriéndose a éste autor, son algo más que composiciones oníricas, para él son plasmaciones plásticas de símbolos[18]. El texto de Pirro Ligorio dice así: "Y se concretan los grutecos en representaciones de vanos deseos, en cosas vagas y poco razonables que corren velozmente de boca en boca y que producen incertidumbre y son parecidos a los vanos ensueños en los cuales asimilaron la naturaleza de las cosas verdaderas a las de las cosas verosímiles. Allí se dan cita los juegos pueriles... Aunque parezcan al vulgo materias fantásticas, todas ellas eran símbolos y cosas enjundiosas no carentes de misterio.... aquí se trata de formas fantásticas y como fueron pergeñadas en sueños, en ellos se mezclaron las cosas morales y fantásticas de los dioses... no se han utilizado para una finalidad fantástica ni para mostrar asuntos viciosos ni extravagantes... Se han hecho para provocar estupor y producir admiración, por

(15) FERNÁNDEZ, Margarita. "El lenguaje...", p. 279.
(16) MULLER, Luciana. *El ornamento...*, p. 144.
(17) PACHECO, Francisco. *El arte...*, p. 41.
(18) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "El grutesco en el mundo antiguo...", p. 24.

decirlo de algún modo, a los míseros mortales, para indicar, aunque sólo sea por aproximación, la gestación y plenitud de las ideas del intelecto así como sus imaginaciones... y para mostrar los accidentes, para contentar el hambre...."[19]. La ornamentación grutesca prioriza el simbolismo, dejando en un plano secundario el aspecto quimérico. Por lo tanto no es esta decoración un simple ornato caprichoso, sino que en él se mezclan temas mitológicos y escenas bíblicas, dando lugar todo el conjunto a programas complejos de significados diversos.

Un ornamentista anónimo, según Fernández Arenas, tal vez el pintor Vincitore, colaborador de Rafael en la decoración grutesca de las logias romanas, ha expresado en versos latinos, sobre un grabado de grutescos, esta lucha: "El poeta y el pintor siguen los mismos pasos y su ardiente deseo tiende hacia el mismo fin, así como aparece expresado en estas láminas, ornamentos dignos de elogio por su trabajo y su arte, Roma puede ofrecernos un ejemplo. Roma, centro de reunión de todos los espíritus preclaros, de cuyas grutas, en las que nunca amanece, irradia ahora una luz que reanima este hermoso arte"[20]. Esta identificación del pintor con el poeta refiriéndose a este tipo de ornamentación es de gran importancia ya que frente a esa apreciación peyorativa que consideraba a esos elementos como puramente ornamentales, se va a ir reconociendo en ellos una nueva valoración que es la consideración del grutesco como imagen en la que cabe la posibilidad de ser transmisora de mensajes. En esta línea Lomazzo en su *Tratatto della Pittura*, inserto en un pensamiento neoplatónico propio del momento, considera a los grutescos como una variante de las Hieroglyphicas, como signos cargados de un fuerte contenido semántico[21].

También la iglesia católica postridentina se pronunciará al respecto dando mensajes en contra de toda imagen pagana no sólo en los templos sino en las residencias de cualquier persona que se considerase cristiana. Ésta será la postura mantenida por la iglesia, y hasta tal punto influirá en el terreno artístico que llevará a desembocar en la desnudez manierista en la que sólo deben aparecer elementos sacros exponentes de la religiosidad de la iglesia católica frente al protestantismo y la ornamentación grutesca, portadora de significaciones paganas[22]. La idea que sobre estos motivos ornamentales se tenía en el S.

(19) Apud. MÜLLER, Luciana. *El ornamento...*, p. 145.
(20) FERNANDEZ, José. "La decoración grutesca: análisis de una forma". En: *D 'art*, Barcelona, 1979, p. 9.
(21) LOMAZZO, Gio Paolo. *Trattato dell arte della pittura, scoltura, et architettura.* Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1635, p. 367.
(22) GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María. "El grutesco en el mundo antiguo...", nota 34.

XVIII no era muy diferente a la hasta ahora descrita, en este sentido hay que destacar la opinión de Ceán Bermúdez para el que el plateresco era sumamente abigarrado llegando su característica ornamentación al extremo de desfigurar la arquitectura. Opinión interesante, no sólo por ser la de un granadino, sino por la radicalidad que entraña, es la mantenida por Don Manuel GómezMoreno González al referirse a las pinturas del Peinador de la Reina. La repulsa hacia este género de pintura es evidente y bastante agresiva al decir: "Todas las pinturas referidas, ejecutadas al fresco, pertenecen al gusto italiano, llamado grutescos; y la extraña y repugnante mezcla que se nota de figuras cristianas y figuras mitológicas manifiesta el sentimiento pagano que dominaba a las artes y demás ramos del saber en la primera mitad del siglo XVI"[23].

Luciana Müller, a la que seguimos en gran parte de este estudio, ve en los grutescos un valor altamente decorativo, si bien habla en numerosas ocasiones de "arquitectura parlante" por lo que indiscutiblemente ve en ellos un trasfondo semántico claro, una posible expresión de contenidos que subyacían en profundidades inconscientes, de imágenes soñadas que se manifestaron en este tipo de decoración. Tal vez en esta ambigüedad sea en donde resida su poder de atracción, en sus formas ingeniosas y a veces cómicas que han movido a opinar a tantos investigadores a lo largo de los siglos dando distintas y hasta contradictorias opiniones sobre el mismo tema.

El grutesco y su ubicación espacial.

El grutesco da vida a las superficies inanimadas de la arquitectura dando lugar a verdaderos laberintos en los que se combina sin una lógica aparente lo real con lo imaginario, lo vivo con lo inanimado, el movimiento con el estatismo, así como los mundos humano, animal y vegetal. De esta forma asistimos a un mundo compuesto por sabandijas, grifos, bichas, dragones y leones alados, mascarones, roleos, putti, arpías, cartelas, etc. que se insertan en arcos, enjutas, frentes de pilastras, frisos... si bien es cierto que aunque no exista un lugar determinado para cada elemento ornamental, sí existen espacios más aptos que otros para cada repertorio decorativo. Los frentes de pilares y pilastras así como las jambas son, tal vez por su verticalidad, los más apropiados para desarrollar la decoración de "candelieri"; los arcos se prestan a una variedad decorativa superior, con frecuencia en las molduras de los mismos se observan rosetones, roleos, hojas o querubines; las enjutas albergan también

(23) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Pinturas del Tocador de la Reina en la Casa Real de la Alhambra*. Granada, 1873, p. 8.

gran cantidad de motivos tales como tondos, roleos, escudos, rosetones, victorias, querubines o animales monstruosos; las molduras de los entablamentos se ven recorridas por flechas, ovas y collares; el friso es un lugar de gran profusión decorativa a lo que contribuye de manera decisiva la horizontalidad del mismo, se dibuja en él desde el más simple roleo o ingenuo querubín, hasta la figura más metamorfoseada y horrenda que la imaginación pueda concebir; el tímpano suele ser el lugar destinado al Padre Eterno, si bien en este mundo decorativo puede ser soporte de cualquier otro motivo ornamental; será lógicamente la superficie lisa del muro la que pueda admitir un mayor repertorio en el que se mezclen temas diversos.

La versatilidad de estos motivos hizo que fuesen susceptibles de estar ubicados en cualquier espacio, ingeniados inicialmente para ser dibujados o labrados, se demostró también su aptitud para ejecutarse en formas caladas como las realizadas en hierro, así como para ocupar superficies de distintos tamaños y formas. Si el espacio es muy amplio se suele recurrir a roleos vegetales, pero repetir siempre el mismo elemento resultaría monótono, por lo que entre las sinuosas curvas de estas ramas o en sus extremos se colocan multitud de figuras diferentes llenando de vitalidad lo que en un principio pudo ser estático y aburrido. De la misma forma cubren espacios pequeños en los que se desarrollan ingeniosos temas con escasas figuras llenas de movimiento en las que no suelen faltar los putti acompañados de elementos vegetales, frutas, o aves de diversa índole.

Bien es cierto que aunque existan lugares más proclives para la ubicación de determinados elementos, la eclosión de estos temas fantásticos fue tan llamativa, sobre todo en la primera mitad del siglo XVI, que los grutescos no sólo cubrían y daban vida a las superficies arquitectónicas, sino que pasaron a formar parte de la ornamentación de las telas en los estofados con los que se cubrían los paños de nuestras esculturas. Esta labor, según Pacheco, fue mucho más intensa en Andalucía, y sobre todo en Granada que en otras zonas como Castilla: “Algunos se aficionaron tanto a los grutescos, que no contentándose con adornar los retablos en los frisos, pilastras y recuadros, revestían todas las figuras de bulto y ropas de ellas de este género de follaje, sin perdonar cosa alguna, y todo era punta de pincel y más punta de pincel; sin más atención que henchir las obras de aquello en que les parecía aventajaban á los otros sin usar de otros géneros de grabados, telas ó primaveras, que imitan lo natural. Otros por el contrario han desterrado los grutescos... huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debujo. Esto hacen los de Castilla y yo lo he visto en Madrid (aquellos dos años que viví allí) donde se tiene muy poca

noticia de las cosas de Granada, y siguen otros modos de labores y hojas fuera de la buena manera"[24]. Es de gran interés este texto no sólo por la referencia que hace al éxito que este tipo de decoración tuvo en aquellos momentos, ampliándose el lugar donde generalmente se localizaban, sino porque valora esta labor para la que se necesita ingenio y una clara capacitación para el trabajo. Pero la idea más interesante tal vez sea la que se obtiene de sus últimas palabras en las que centra a Granada como núcleo de interés en la ornamentación grutesca. De esta forma no resulta extraña la consideración de esta ciudad como lugar donde se trabaja siguiendo la "buena manera", muy distanciada de otras en donde no se siguen sus pasos.

De gran interés resulta la opinión que Sánchez-Mesa tiene sobre la presencia de la ornamentación de grutescos en las labores de estofado, los autores que en Granada la introdujeron, así como los motivos y colores empleados. Dice así: "En esta técnica de imitar adornos o estofar las ropas, principalmente con decoración de grutescos a la italiana, sabemos que, en 1513, ya destaca en Burgos, León Picardo, pintor francés italianizado, que decoró, principalmente las obras escultóricas de Bigarny y de Diego de Siloe (Ej.: Retablo de la Capilla del Condestable)".

Los adornos que se emplearon frecuentemente en estas labores de estofado fueron los grutescos, que ya usaron los clásicos y que en España aparecieron, en Castilla, en el XVI, y en Granada concretamente con dos pintores, formados en Italia junto a Rafael o Juan de Udine. Fueron pintores de Carlos V y vinieron a pintar el cuarto de la Estufa en la Alhambra, entre 1537 y 1541. Eran adornos donde los límites entre el mundo vegetal, animal y humano desaparecen...

Rápidamente se extendieron estos dibujos por toda España y pasaron, de decorar los retablos, a decorar los vestidos de imágenes, principalmente en sus galones.

En Granada se hicieron estos dibujos a todo color. Se empleó principalmente el bermellón, el azul ultramar, el blanco, el rosa y el negro... Por respeto, como nos dice Pacheco, no se emplearon en obras religiosas muchos desnudos, mascarones, bichas ni sátiros, cambiando por serafines, niños, pájaros y frutas, que como todo grutesco, se pintaban a punta de pincel..."[25]

(24) PACHECO, Francisco. *El arte...*, p. 43.

(25) SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *Técnica de la escultura policromada.* Granada: Universidad, 1971, pp. 46-49.

Las características definidoras de los grutescos y su clasificación.

Se pueden establecer una serie de características que definen la originalidad de los grutescos:

En primer lugar, hay que hablar de simetría y de repetición de los motivos representados. Los grutescos se suelen presentar formando bandas horizontales o verticales, estando limitados por las molduras de los espacios a los que se incorporan. Cualquiera de los motivos que dan lugar a estas composiciones puede formar el eje central, situándose a ambos lados del mismo, de forma repetitiva y simétrica, los demás elementos compositivos. Todo ello da lugar a gran cantidad de combinaciones en las que la estabilidad y el equilibrio son las notas fundamentales. Este tipo de estructuración responde a lo que conocemos como decoración de "candelieri".

Frente a este equilibrio y estabilidad también hay que hablar, paradójicamente, del movimiento que imponen ciertos motivos, tales como roleos, drapeados y guirnaldas, dando un gran dinamismo a ambos lados de la figura que marca el eje central. Tal vez sea la monstruosidad la que mejor defina a este mundo decorativo en el que sin duda alguna será la fantasía la que imponga su original visión de un universo que participa más del mundo de lo que pudo ser y no fue que de lo real. Lo monstruoso es lo que contradice el orden natural: al ave se añade tronco humano y cabeza de león; al hombre se le agrega cola de delfín y sus brazos terminan en sinuosos roleos. En definitiva son motivos llenos de fantasía, de sueños irreales, transformaciones que en las fábulas mitológicas y en las metamorfosis ovidianas pueden encontrar parte de su génesis.

María Teresa Fernández Madrid[26] hace un estudio de estos motivos ornamentales en el que nos basamos para hacer una clasificación atendiendo tanto al análisis formal de los mismos como a sus fuentes de inspiración:

a) Diseños geométricos. Provienen del arte islámico, de los marfiles y telas. Hay que destacar en primer lugar el carácter cúfico, la inscripción que en ocasiones se refería al nombre del artista o del propietario. Otro motivo geométrico es el zig-zag que podría provenir de los dibujos existentes en las telas que describen los viajeros de Oriente. También la cinta ondulada forma parte de este tipo de ornamentación. Ésta rodea las ruedas cósmicas y se vincula a la nube convencional china "el chi", asociada a la sombra protectora de Dios.

(26) FERNÁNDEZ, María Teresa. "Grutescos, literatura e iconografía en el Renacimiento español". En: *Lecturas de Historia del Arte* nº 2. Vitoria-Gasteiz: Ephialte, 1990, pp. 270-271.

b) Diseños vegetales. En su mayoría se inspiran en los grabados del milanés Fr. Antonio de Monza y en los cálices de Agostino de Musi. Los roleos vegetales eran ya conocidos en el Mediterráneo antiguo y se propagaron en los manuscritos coptos reapareciendo en la escritura lombarda uniendo a los tallos cabezas diversas de forma muy similar a como hoy los observamos en cualquiera de las obras descritas en las que cabezas humanas o animales se metamorfosean en roleos vegetales, generalmente en forma de "ese" o voluta. Desde el S. XI estos motivos aparecen en la miniatura, de forma aislada y con características muy similares a las del románico castellano y el último gótico. Los candelabros y elementos florales también tienen un origen oriental, ya aparecían en el año 400 decorando pilastras o bajorrelieves en arquitecturas efímeras para representaciones teatrales y otros acontecimientos.

c) Diseños animales: puede buscarse su inspiración en la literatura fantástica de los bestiarios.

d) Diseños antropomorfos: Dentro de este grupo se incluyen toda una serie de seres monstruosos cuya proliferación se va a ver impulsada por el florecimiento durante el S. XVI de la literatura teratológica que ahora las causas patológicas de la monstruosidad a nivel biológico, siendo ésta interpretada como el efecto de un castigo divino[27]. Junto a estas representaciones hacen su aparición una serie de figuras humanas, animales y artesanales que unidos a la heráldica y a los motivos religiosos y mitológicos constituyen la ornamentación del Renacimiento llenando las arquitecturas de mensajes que desvelan un enriquecedor trasfondo histórico, social y cultural.

Recuperación y difusión de los grutescos del Renacimiento.

En la recuperación de los grutescos tendrá una importancia decisiva la arqueología. Así, la exploración de la Domus Aurea en 1480 da lugar a la aparición de una serie de motivos fantásticos, que influirán en artistas como Sangallo, Pinturichio, Perugino, Filippo Lippi y Andrea Mantegna[28]. Esto no significa que estos motivos no se conocieran con anterioridad, así las construcciones de Adriano en Tívoli, los estucos del Coliseo y diferentes obras artísticas como los sarcófagos tenían representadas figuras de grutescos[29], pero

(27) Ibidem, pp. 270-271.
(28) FERNÁNDEZ, Margarita. *Los grutescos...*, p. 25 y SS.
(29) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "El grutesco en el mundo antiguo..., p. 18.

sin lugar a dudas será a partir de 1480 cuando los artistas retendrán gran cantidad de figuras, casi siempre dispuestas aisladamente.

Tras este momento, los modelos encontrados comenzarán a imitarse pero, en opinión de Hocke, los motivos aumentan y nacen otros nuevos en el S. XVI. debido en gran medida a la escuela de Rafael. En palabras de este autor: "Los motivos grutescos creados en el taller de Rafael supusieron en gran medida un repertorio importante al que se sujetaron muchos artistas, por lo que hablar de imaginación personal en la creación de estos motivos está claramente condicionado al estado individual de cada obra"[30]. Ello refuerza la defensa de la tesis de que en muchas ocasiones no se copiaban literalmente estos modelos, dando pie a la imaginación del artista para mezclar y crear según el lugar en el que éstos debiesen reposar y de esta forma dotar del adecuado contenido semántico dicho espacio.

Los distintos motivos de que se componen estos grutescos se ordenarán según unas reglas establecidas: elementos repetidos que se reparten en torno a un eje central, adoptando comúnmente la forma de un candelabro. La gran diversidad de motivos excitó la imaginación de los artistas, alimentando el gusto por lo fantástico y eliminando las normas rígidas e incluso la fiel imitación de la naturaleza. Especial mención merece la figura de Ghirlandaio, cuyos dibujos se hallan recogidos en el Codex Escurialensis, gozando de una gran transcendencia en la arquitectura española del Protorrenacimiento, y de forma muy especial en el Palacio de la Calahorra. Se trata de una interesante colección de dibujos renacentistas tomados de las ruinas de Roma, cuyo título es el siguiente: *Libro de dibujos o antigüedades / De mano....* En la primera página del códice aparecen las iniciales D.Dil de Ma., que parecen corresponder a Don Diego de Mendoza, conocido como Don Diego Hurtado de Mendoza, hijo del primer conde de Tendilla y arzobispo de Sevilla en 1485. Fue a su muerte cuando el códex debió de pasar a su primo el marqués del Zenete, Don Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza[31]. El interés de este dato reside en que en la fecha de 1509 trabajaba, según sus modelos, Michele Carlone en el Palacio de la Calahorra, por lo que la difusión de estos dibujos en la provincia de Granada está más que justificada. Así podríamos decir que en Granada una vía de penetración de estos motivos es por influencia de estos dibujos y, según opinión de otros autores, "por los repertorios lombardos que lo adquieren directamente

(30) Apud. Ibidem, nota 9.

(31) SEBASTIÁN, Santiago. "Los grutescos del Palacio de la Calahorra". En: Goya nº XCIII. Madrid, 1969, p. 146.

de Mantegna"[32]. De nuevo aquí nos veríamos obligados a citar la ornamentación de la Domus Aurea y otras obras de la Antigüedad que recogidas en el *Códex Escurialensis* darían lugar al repertorio decorativo del Palacio de la Calahorra, llevado a cabo, entre otros por artistas venidos de Lombardia y que de alguna manera traerían consigo los modelos allí realizados por autores como Mantegna. Según Margarita Fernández "los artistas lombardos copian textualmente los dibujos del cuaderno en sus bajorrelieves dando a entender que no es el motivo formal lo que importa sino su contenido simbólico, su significación dentro de un contexto"[33].

Dos tesis contrapuestas explican la adhesión de los innovadores del temprano Renacimiento español al vocabulario lombardo: Rosenthal cree que estos artistas ven la antigua arquitectura romana como altamente decorativa, así al tratar de imitarla siguen la misma línea[34]. Bury desestima esta teoría al justificar la adhesión al decorativismo por un endeudamiento de estos artistas con la tradición gótica. Esta afirmación de Bury es de gran interés si tenemos en consideración que los grutescos han sido conectados por Chastel con las "monstruosidades" extendidas al final del arte gótico y con las "diabluras flamencas"[35].

La Edad Media no renunciará jamás a lo fantástico, característica común al Renacimiento, hundiendo una y otra época sus raíces en fuentes comunes: la Antigüedad Clásica y la Cultura Oriental, fuentes en las que abundan repertorios exóticos que han alimentado la imaginación de los artistas de ambas etapas. De estas dos fuentes comunes a la Edad Media y al Renacimiento, la Antigüedad Grecorromana tiene dos caras: la que presenta a sus dioses y héroes llenos de belleza, y la de sus seres fantásticos que mezclan cuerpos y naturalezas heterogéneas. Es precisamente esta última la que alimenta a buena parte del repertorio ornamental del "Clasicismo Gótico", así como a los grutescos del Renacimiento. Como monstruos medievales representativos de esta influencia grecorromana podemos citar a las "grillas"[36] compuestas por una cabeza humana provista de patas que se ajustan directamente a ella, carecen de

(32) LÓPEZ, Rafael. *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo.* Granada: Diputación provincial, 1987, p. 137.
(33) FERNÁNDEZ, Margarita. "Una nueva lectura del Palacio de la Calahorra". En *Traza y Baza,* nº 9, p. 109.
(34) ROSENTHAL, Earl. "The image of Roman Architecture in Renaissance Spain". En: *Gazette des Beaux Arts* nº LII, 1958, p. 329.
(35) CHASTEL, André. *Arte t y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico.* Madrid: Cátedra, 1982, p. 332.
(36) BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico.* Madrid: Cátedra.1987, pp. 11-28.

tronco y de vientre y, en ocasiones, de su nuca brota una cola y las orejas son sustituidas por brazos. Composiciones parecidas se hacen también con cabezas de animales. Pero, según Baltrusaitis[37] el origen de estas curiosas figurillas no es precisamente ni Grecia ni Roma, sino que parecen provenir de Egipto. De Oriente se tomarán también una serie de elementos vegetales y artesanales que estaban ya presentes en la Edad Media y que el Renacimiento seguirá utilizando. Evidentemente aunque los motivos medievales y renacentistas difieran unos de otros, hay algo que está claro y es la aceptación y proliferación de ese mundo fantático poblado de monstruos que, habiendo nacido de las dos fuentes antes mencionadas, son adoptados por ambas etapas.

En un país con un sustrato medieval tan fuerte como España, no se puede pasar por alto la repercusión ejercida por la iconografía de los siglos VII al XII, en la cual se mezclan influencias del helenismo, Islam y Extremo Oriente y el gusto por lo exótico, dando lugar a un repertorio ornamental hasta entonces desconocido por el arte occidental y que procedían tanto de las descripciones de viajeros a Oriente como de la llegada de materiales y nuevos conceptos decorativos del Nuevo Mundo recién conquistado.

Si nos mantenemos en la línea de Rosenthal, habría que añadir que el protorenacimiento español tendió a la imitación de los pequeños detalles decorativos que para el hombre de la época tenían poder suficiente para evocarle el arte de la Antigüedad. Como se sabe, uno de los fundamentos del arte del Renacimiento fue su relación con la Antigüedad, y para ello Roma ofrecía un interesante campo de estudio por las numerosas ruinas que allí se encontraban, así que las peregrinaciones artísticas a la vieja ciudad imperial fueron la meta anhelada de muchos artistas, por lo que se puede afirmar que en la difusión de estos motivos tuvieron gran relevancia los grabados y estampas que, tomadas del pasado, llegaron a ilustrar las páginas de importantes cuadernos de artistas. Según Santiago Sebastián "entre las figuras italianas que más influyeron hay que destacar a Zoan Andrea, pintor y grabador de Mantua que trabaja ya en 1475 bajo la influencia de Durero y Mantegna. También hay que señalar a Nicoletto Roxes da Módena, grabador que llega a Roma en 1507 procedente de Ferrara, que proporciona a los grutescos un carácter más ampuloso, así como a Agostino de Musi, el grabador milanés fra Antonio da Monza",o el anónimo grabador de los dibujos de la "Hypnerotomachia Poliphili"[38], autores todos ellos que

(37) Ibidem, p. 23.

(38) SEBASTIÁN, Santiago. "El Renacimiento". En: *Historia del Arte Hispánico*. Madrid: Alhambra.

sirvieron de inspiración a numerosos artistas de nuestro Renacimiento entre los que cabría destacar a Siloe, en quien tanto en la Escalera Dorada de la Catedral burgalesa como en la Portada del Perdón de la granadina, la huella de todos ellos es clara.

No fueron las influencias italianas las únicas importantes, ya que hay que añadir a éstas las influencias germánicas entre las que destacan las provinientes de Israhel van Meckenem con sus temas de hojarascas góticas acompañados por danzas populares y representaciones de refranes, siendo éste el caso de algunos de los temas que decoran la escalera de la universidad de Salamanca en la que aparecen representados varios de los grabados de este autor[39].

Tras hablar de la trascendencia que en nuestros grutescos tuvo Italia y, consecuentemente, la Antigüedad clásica, la influencia del medievo y, por último los dibujos y grabados de artistas italianos y alemanes que se encargaron de su difusión, es de sumo interés detenemos en una cuestión de relevante interés que nos lleva a las raíces más puras de los gmtescos: ¿De dónde tomaron los antiguos estos modelos o qué tipo de cultura les sirvió de inspiración? Para dar respuesta a esta pregunta resulta interesante abordar el estudio realizado por el profesor González de Zárate en el que se habla de Queremón, gramático grecoegipcio que acudió a Roma como maestro de Nerón. Es evidente que fue una persona interesada por la cultura y la escritura egipcias y presumiblemente pudo dar origen a la decoración y al ambiente cultural que Nerón propició en la Domus Aurea y que sin duda estaría muy ligado al mundo de los jeroglíficos y a su relación con el lenguaje de los símbolos[40]. Ya el P. Fray José de Sigüenza al hablar de la ornamentación grutesca apunta que debía ser llamada mejor egipcia: "A mi parecer mejor la llamaran egipcia, de donde creo la trajeron los romanos, que variaron todo lo noble del mundo para ennoblecer sus ciudades. Porque los egipcios figuraban con los símbolos de animales, ahora según la propia naturaleza de cada uno, ahora componiendo unos con otros, haciendo monstruos, sus misterios, y la filosofía que no querían comunicar con todos, ponían en las paredes de los templos y en columnas y obeliscos y en otros lugares sacros, estas figuras que llamaron ellos notas sagradas, que servían de adorno y de doctrina... Redujeron esto los romanos a mejor forma, aunque no tan significativa, a lo menos más galana: y usaron de ella para adornar las paredes de sus exedras y grutas, donde tenían sus baños y casas de recreación. De Italia se

(39) SEBASTIÁN, Santiago. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco". En: *Príncipe de Viana* nº 104, 1966, p. 231.

(40) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. "El grutesco en el mundo antiguo...", p. 21.

ha traído a España, y se ha extendido a Europa"[41]. Las ya citadas "grillas" son un ejemplo más de esta influencia egipcia de seres fantásticos en Occidente, si bien su difusión corresponde a una etapa anterior. Su nombre derivaba de un caricatura de un tal Grylos, realizada por Antíphilos el egipcio, contemporáneo de Apeles. Quizás estén relacionados estos monstruos con una serie de dioses decapitados tales como Osiris, el creador acéfalo del mundo; Molos, que perdió su cabeza por querer violentar a una ninfa; el dios Bes, acéfalo, con sus ojos sobre el pecho etc. Hasta tal punto este tipo de ornamentación egipcia influyó en Occidente que Don Felipe de Guevara, hijo de Don Diego, intendente de tapices de Margarita de Austria, hace alusión al gran parecido existente entre ésta y las pinturas realizadas por el Bosco[42]. No puede pasarnos desapercibida, en este sentido, la importancia que en el Renacimiento tuvo la Hieroglyphica de Horapollo y como consecuencia de ésta, el interés manifestado en la época por el significado de la imagen.

Otro aspecto a tratar, de gran interés, es la influencia árabe que nos viene por los tejidos, cerámica, orfebrería, y en el caso granadino por la multitud de ejemplos que de su arte han pervivido entre nosotros. La España árabe tuvo una importante producción textil que floreció fundamentalmente durante los siglos XI y XII. Los motivos clásicos con seres fantásticos fijados en el interior de medallones y cuyo origen se remonta a formas sasánidas, se reproducen en estas producciones hasta mediados del S. XIII. Bastaría con examinar esta única fuente para tener una amplia referencia de las aportaciones islámicas al arte occidental. Elementos geométricos y temas zoomórficos son trasladados a nuestra ornamentación, a modo de ejemplo podemos citar la trenza con aspecto de ser animado que aparece en algunos repertorios, concretamente se la puede observar en la reja del crucero de la Capilla Real granadina, siendo muy similar a la que figura en un manuscrito inglés de 12831300[43].

Las tan abundantes plantas zoomórficas de nuestra decoración renacentista aparecen ya en leyendas islámicas como aquella en la que un árbol maravilloso de una isla lejana lleva sobre sus ramas las cabezas de los hijos de Adán[44]. Todo esto vendría a indicamos también una procedencia oriental de los grutescos, cuya lectura dificultosa llevaría a considerarlos por muchos como meros repertorios decorativos, pero que indiscutiblemente tuvieron un significado en su origen al igual que en la actualidad podemos leer en muchos de ellos claros mensajes

(41) Apud. PACHECO, Francisco. *El arte...*, pp. 41-42.
(42) BALTRUSAITIS, Jurgis. *La Edad Media...*, p. 56.
(43) Ibidem, p. 110.
(44) Ibid, p. 123.

legados por nuestros antepasados, siempre y cuando formen parte de verdaderos programas iconográficos.

Desarrollo en las obras granadinas.

Entendemos que resulta esencial al grutesco la confluencia de temas ornamentales diferentes, dando vida a conjuntos abigarrados. Por lo tanto, conviene seguir primero el desarrollo de los mismos en las obras granadinas, para analizar después, de manera disociada, los motivos que los forman, observando que muchos motivos en unos casos se integran en grutescos, mientras que en otros cobran personalidad diferenciada.

Comenzamos nuestro recorrido en 1486 con la espada del Conde de Tendilla[45], incluida en este estudio por constituir un símbolo en el inicio de este tipo de ornamentación renacentista. Su rica decoración está centrada en la empuñadura y en la vaina. Esta última es un anticipo de lo que constituirán los ricos "candelieri" de otras obras posteriores. Los elementos que la componen son esencialmente vegetales y artesanales, quedando excluido cualquier tipo de ser fantástico. El eje central que separa los motivos situados a ambos lados del mismo aparece marcado con claridad así como la simetría y verticalidad, características de este tipo de ornamentación.

Esta misma norma será válida para algunos de los grutescos que embellecen las portadas del Castillo de la Calahorra, hacia 1509[46]. En esta obra, pionera de nuestro Renacimiento, la mitología, la heráldica y los grutescos se combinan dando lugar a espacios con una gran riqueza ornamental, basada en una buena parte en el Codex Escurialensis. Si la mitología y la heráldica juegan un papel importante en la decoración de sus portadas, tanto a nivel semántico como meramente formal, serán los grutescos los que, sin duda, pueblen frentes de jambas, roscas de arcos, enjutas, pedestales y frisos. Como en el caso anterior son los elementos artesanales y vegetales los más abundantes, si bien las figuras de animales, tanto reales como fantásticos, hacen su aparición en numerosos lugares. Algunos de estos elementos marcan el origen tipológico que posteriormente veremos desarrollado en otras obras granadinas. Se establecen claras diferencias en la ejecución de estos motivos, diferencias que van desde una mayor tosquedad en las portadas de la planta baja, hasta una mayor perfección técnica en las superiores.

(45) TORMO, Elias. "El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del S. XV". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* nº XXV, pp.51-65 y nº XXVI, pp. 116-130.

(46) JUSTI, Carl. *Anfänge der Renaissance in Granada. Das Schloss La Calahorra*. Berlin: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsanunlugen, 1981, pp. 173-192.

Un verdadero despliegue de grutescos hallamos hacia 1512[47] en la Reja de la Capilla de San Ildefonso, en la Capilla Real. Se encuentran poblando frentes de pilares, frisos y coronación. En los "candelieri" se marca perfectamente el eje compositivo, quedando todos los elementos a ambos lados del mismo en perfecta simetría. En los frisos y coronación los seres fantásticos se disponen a ambos lados de elementos artesanales, composición que se repetirá con mucha frecuencia en la ornamentación grutesca posterior.

No serán los grutescos los que constituyan la parte más importante de en la decoración del Cenotafio de los Reyes Católicos, realizado en 1517[48], integrada fundamentalmente por temática religiosa y heráldica. Sim embargo no debemos olvidar la delicadeza con la que son tratados los pequeños motivos fantásticos que aparecen salpicando los escasos espacios que dejan libres estructuras ornamentales superiores.

Un año después[49] asistimos a una de las mayores proliferaciones de grutescos reunida en una misma obra: se trata de la Reja del Crucero de la Capilla Real. En ella el Maestro Bartolomé, junto a la heráldica y a la iconografía cristiana, utiliza prácticamente todas las tipologías de las que se nutre el mundo de los grutescos, organizándolas de distintas formas según el lugar en donde han de ser ubicadas. Serán los elementos artesanales junto con los rostros deformados, los ángeles, aves y delfines los que ocupen un primer plano, sin prescindir del ornato vegetal, tan útil en el enlace de los diferentes motivos.

Al igual que sucediera en el Cenotafio de los Reyes Católicos, el grutesco ocupa un plano secundario en la decoración del Cenotafio de Doña Juana y Don Felipe. La menudez de los mismos no significa la no existencia, pues están tratados de forma bellísima en los espacios existentes entre las hornacinas y en el basamento del monumento funerario.

Hacia 1520[50] se realiza el Antepecho del Coro de la Capilla Real, y en los pilares que sostienen los paneles rectangulares que lo componen, hallamos representaciones de "candelieri" bastante estilizadas. Esta obra fue posiblemente

(47) GÓMEZ-MORENO, *Manuel. Sobre el Renacimiento en Castilla. I Hacia lorenzo Vázquez. II En la Capilla Real de Granada.* Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp.87-88.

(48) ANDREI, Pietro. *Sopra Domenico Fancelli florentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Spagna le arti belle italiane. Memorie* estratte da documenti inediti. (Tipografía di C. Frediani). Massa, 1871. Doc. IV y V, pp. 38-46 y 47-48.Apud. LEÓN, Miguel Ángel. "Los Mausoleos Reales y la Cripta". En: *El Libro de la Capilla Real.* Granada: Cabildo de la Capilla Real, 1994, pp.69-95.

(49) GÓMEZ-MORENO Manuel. *Guía de Granada.* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1994, p. 291.

(50) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Sobre el Renacimiento...*, pp. 134-135.

diseñada por Jacobo Florentino, pues guarda semejanza con otros grutescos trazados por el maestro italiano. A él atribuimos los grutescos realizados en las mismas fechas para el Retablo Mayor de la Capilla Real. Ocupan frentes de pilastras, frisos e interiores de hornacinas. Algunos de los motivos que los integran, tales como sartas de frutas, collares de cuentas, pequeñas guirnaldas y elementos artesanales de base gallonada, ya los encontramos en la Calahorra y tendrán una clara influencia posterior en autores como Francisco Florentino, Juan García de Pradas e incluso en el mismo Diego de Siloe. También a Jacobo Florentino obedece el diseño de la Sillería del Coro de la Capilla Real, realizada en 1521 por Martín Bello[51]. En ésta los grutescos son tratados con gran sencillez y belleza, tanto en las pilastras de separación entre los sitiales, como en los frisos que recorren los respaldos. En éstos últimos la originalidad y fantasía es palpable, así como la maestría en su ejecución. Su resonancia posterior es patente en autores como García de Pradas y Marquina, pudiéndose observar en la Portada de la Lonja, en los vanos del Hospital Real y en la Portada de la Antigua Universidad.

Una vez más tenemos que mencionar a Jacobo Florentino en una de sus obras realizadas para la Capilla Real: se trata del Retablo del Tríptico de la Pasión, fechado en 1521[52]. La ornamentación grutesca rellena los frentes y laterales de los pilarotes que separan las pinturas del banco de dicho retablo. En algunas ocasiones el eje axial de estas composiciones se pierde, si bien la intención de simetría sigue permaneciendo en todo momento. Motivos muy similares a los que aquí se representan los encontramos en la Puerta de acceso a la Sacristía de la Capilla Real, realizada en 1521[53]. Una gran variedad de seres fantásticos, elementos artesanales, cornucopias, pequeñas guirnaldas formadas por flores de tres pétalos, y otros motivos vegetales, dan lugar a un recargado conjunto en el que se alternan los "candelieri" con otras composiciones en las que la simetría siempre queda reflejada.

En 1521[54] Francisco Florentino nos muestra, en su obra para la escalera de la Capilla Real, uno de los repertorios más poblados y bellos de grutescos del arte granadino. Una abundantísima temática vegetal sirve de enlace a un fantástico mundo de seres híbridos y motivos artesanales, en su mayor parte, siguiendo perfectos esquemas simétricos sólo desviados en algunas ocasiones. Precedentes de algunas de estas tipologías se hallan en la Calahorra y en obras

(51) Ibidem, pp. 138-139.
(52) Ibid. pp.35-36.
(53) Ib. p. 139.
(54) Ib. pp.134 y l40.

de Jacobo Florentino, sin embargo la delicadeza de esta obra será prácticamente irrepetible en la evolución grutesca posterior.

García de Pradas, en 1521[55], nos muestra grutescos en la Portada de la Lonja, pudiéndolos observar tanto en las jambas como en el friso del entablamento y en su coronación. La finura en la ejecución de los anteriores no es la que aquí aparece. La presencia de motivos y composiciones empleadas por Jacobo Florentino se aprecian claramente en el friso y en los Acandelieri de las jambas, labrados toscamente. Algo similar se podría decir de las representaciones que este autor realiza en los vanos de la fachada del Hospital Real. La semejanza entre las composiciones grutescas de ambas obras son palpables, así como la ubicación de las mismas.

Entre 1520 y 1521[56] Francisco Florentino realiza la Pila Bautismal de la Iglesia del Sagrario. En esta obra los grutescos, en cuanto a conjunto ornamental, se localizan en la cenefa horizontal que recorre la pila propiamente dicha, recordándonos bastante a los creados por este autor para el Antepecho de la Escalera de la Capilla Real. También encontramos elementos aislados, que generalmente forman parte de repertorios más amplios, en el pie de la pila, tales como esfinges y un corro de niños cuyo precedente más inmediato lo hallamos en los balcones del arranque de la escalera del Castillo de la Calahorra, y el más lejano en Donatello, en la Cantoría de la Catedral de Florencia.

García de Pradas, en 1527[57], trata el grutesco en la Portada de la Capilla Real, de forma muy escueta, repitiendo una serie de motivos trabajados con mayor perfección que en obras anteriores. Utiliza también tipologías aisladas como elementos artesanales y "eses" estriadas. Olvida este autor en esta obra su dependencia de Jacobo Florentino, prescindiendo de los frondosos tallos vegetales como base en sus composiciones.

En la fecha de 1528[58] llegamos a una serie de realizaciones de mano de uno de los grandes maestros del Renacimiento: nos referimos a la obra de Diego de Siloe en el Monasterio e Iglesia de San Jerónimo. Aunque en la Iglesia el grutesco es tratado en varias ocasiones, será en el claustro del Monasterio donde se le atribuyan a este autor una serie de portadas en las que hace un maravilloso despliegue ornamental de este tipo. Frentes de pilastras, dinteles, frisos y

(55) Ib. p.109.
(56) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía*..., p.286.
(57) GÓMEZ-MORENO, Manuel. "Sobre el Renacimiento...", p.109.
(58) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía*..., p. 376 y HENARES Ignacio. "El siglo XVI: Granada renacentista". En: *Granada:* Diputación, 1981, p. 1169.

coronaciones albergan todo un repertorio en el que aparecen nuevas tipologías características de Siloe y de sus discípulos, por lo que viene a iniciar otra tendencia diferente a la que hasta ahora hemos contemplado. El mundo de los seres fantásticos prevalece sobre los largos tallos vegetales. Éstos, en su misión de enlace entre varios motivos, son sustituidos en numerosas ocasiones por candelabros y otros elementos artesanales típicos de este autor. Sin embargo debemos de llamar la atención sobre el tratamiento de algunos temas, como es el caso de las sartas de frutas trabajadas en racimos cubiertos de hojas y separadas por cintas onduladas, ya utilizadas en el Castillo de la Calahorra y posteriormente por Jacobo y Francisco Florentino.

Hacia 1530[59] se realiza una bella composición para la puerta de acceso a la Cuadra Dorada, en la Casa de los Tiros. Su autor, aunque desconocio, por la forma de trabajar los rostros que en ella aparecen, se aproxima bastante a los tipos de Berruguete. Los grutescos se distribuyen en cenefas que bordean ambas hojas y separando los cuarterones que las componen. Tanto los motivos que integran los "candelieri" como los de los pequeños frisos y los animales fantásticos que rodean las laureas inscritas en dichos cuarterones son tratadas con gran destreza haciéndonos pensar en las manos de un gran maestro.

La influencia de Jacobo y de Francisco Florentino volvemos a encontrarla en otro de nuestros autores del Renacimiento: Juan de Marquina. Aunque las soluciones ornamentales que adopta están muy vinculadas a García de Pradas, los antecedentes de ambos hay que buscarlos en los anteriores. En la Portada de la Antigua Universidad los grutescos son empleados en los frentes de las pilastras y en el friso, siguiendo una línea ya iniciada por sus antecesores. La forma de resolver el nacimiento de numerosos elementos partiendo de cogollos vegetales o de motivos artesanales gallonados, así como la distribución de seres fantásticos con prolongación de frondosos tallos vegetales, a ambos lados de un jarrón central, son temas ya mencionados en la Sillería del Coro de la Capilla Real, en la escalera de dicho templo, en la Portada de la Lonja y en los vanos del Hospital Real. Otro tanto se podría decir de la obra realizada por Marquina en 1533[60] para la Portada de la Iglesia de San Cecilio. Sin embargo no sucede lo mismo con la ornamentación que este autor desarrolló en la Portada del Colegio de Niñas Nobles, en donde utiliza motivos más aislados dotando al conjunto de una gran elegancia.

(59) OROZCO, Manuel. "Meditaciones en torno a unas esculturas en la Casa de los Tiros en relación con el Monasterio de San Jerónimo". En: *Boletín de la R. A. de BB.AA. Nuestra Señora de las Angustias* nº 3. Granada, Mayo 1993, p. 37.

(60) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 227.

En 1531[61] y 1532[62] Siloe trabaja en las Portadas del Ecce Homo y de San Jerónimo de la Catedral. En este autor manda la arquitectura sobre los repertorios ornamentales, hay una clara supeditación de las artes, si bien el grutesco hace su aparición fundamentalmente en la de San Jerónimo, desarrollándolo en los frentes de las pilastras. Los "candelieri" recuerdan bastante en su composición a algunos de los del Monasterio de San Jerónimo, con un claro predominio de tipologías artesanales, que suelen hacer de eje axial, y de seres fantásticos situados a ambos lados en perfecta simetría.

Será en la Portada de la Sacristía de este templo en donde, hacia 1534[63], Siloe nos vuelva a ofrecer un despliegue de grutescos, situándolos fundamentalmente en las jambas. El autor da rienda suelta a su imaginación y nos muestra todo un repertorio de seres fantásticos unidos a una sorprendente forma de concebir la estructura arquitectónica de esta portada.

Vicente Fernández, en 1535[64], utiliza los grutescos en la Portada lateral de la Iglesia de San Matías. Las soluciones que adopta, tanto en el friso como en la coronación, no nos son desconocidas aproximándose a obras de Juan de Marquina como la coronación de la Iglesia de San Cecilio, el vano del Colegio de Niñas Nobles o el friso de la Portada de la Antigua Universidad.

En el segundo tercio del siglo XVI[65] algunas de las puertas de los corredores del Palacio de la Chancillería nos ofrecen motivos pertenecientes al mundo de los grutescos. Éstos ocupan un lugar muy secundario en la ornamentación, se tratan de forma aislada y sus tipologías nos evocan a Diego de Siloe.

Hacia 1537[66], las habitaciones de Carlos V también nos ofrecen algunas muestras de este tipo de decoración en la coronación de una de las chimeneas y en el alicer de las dependencias. La forma de tratar estos motivos nos aparta de los autores vistos hasta ahora, acercándonos al círculo de los que trabajan en la Alhambra. En esa misma fecha[67] se realiza una de las obras en las que la ornamentación grutesca luce de forma singular, nos estamos refiriendo a la Portada del Perdón de la Catedral. Si en ella la arquitectura ocupa un lugar pre-

(61) ROSENTHAL, Earl. *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español.* Granada: Universidad-Diputación, 1990, pp. 114-115.
(62) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía..., p. 210.*
(63) Ibidem, p. 274 y ROSENTHAL, Earl. *La Catedral...*, p. 114.
(64) GÓMEZ-MORENO, Manuel, p *Guía...*,. 206.
(65) Ibidem, p. 404 y LEÓN, Miguel Angel. *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada.* Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1988, p. 403.
(66) GALLEGO, Antonio. *La Alhambra.* Granada: patronato de la Alhambra, 1963, p. 109.
(67) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, p. 272.

ferencial, la decoración la acompaña poblando ricamente de grutescos tanto las distintas partes del arco de triunfo como los muros laterales y el friso del primer cuerpo de esta portada. El ornato vegetal es prácticamente inexistente en esta obra, siendo los candelabros de largos brazos antropomorfos, las figuras de forzudos en los que se lee una comicidad casi trágica, y la monstruosidad en su más amplia gama las que ocupan un lugar predominante.

Llegamos en nuestro recorrido cronológico a dos obras en las que la mitología, la alegoría y las alusiones al poder real e imperial mediante sus emblemas y otros temas ornamentales, ocupan todo el vocabulario decorativo, dejando al margen al mundo de los grutescos. La fantasía cede su paso al poder en obras como el Palacio de Carlos V o el Patio de los Mármoles, en el Hospital Real.

El "horror al vacío" se pone de manifiesto en una intervención que podríamos definir como el exponente más recargado de ornamentación grutesca en Granada. Nos referimos a la fachada de la Casa de Castril, realizada en 1539[68]. Un mundo de seres fantásticos dan lugar a un bello conjunto ornamental en el que diversos motivos se combinan con una aparente finalidad semántica, en tanto que otros rellenan espacios con la simple idea de embellecer.

Entre 1535 y 1540[69] el autor desconocido de la Reja de la Capilla de la Santa Cruz nos muestra series de grutescos repartidas en cuatro bandas verticales, recorriendo los fustes de sus columnas. Al igual que los que se representan en el friso del segundo cuerpo, muestran una temática muy repetitiva basada en tallos avolutados y motivos artesanales a los que se suelen unir pequeños querubines y rostros que podíamos identificar como figuras de mascarones. Su ejecución no goza de la diversidad y perfección técnica que observamos en la Reja del Crucero, si bien su autor debió conocer la obra del Maestro Bartolomé así como la de Sancho Muñoz, con cuya Reja Coral de la Catedral de Sevilla guarda alguna similitud.

En 1543[70] realiza Juan Ruiz la portada principal de la Iglesia de San Matías, diseñada por Sebastián de Alcántara. La semejanza, tanto en la composición como en los motivos empleados, con la portada lateral de este mismo templo es clara, trayéndonos a la memoria, en el friso, la composición iniciada por Jacobo Florentino en la Sillería del Coro de la Capilla Real, repetida numerosas veces en las obras analizadas.

(68) LÓPEZ, Rafael. *Tradición y clasicismo...*, p. 417.
(69) DOMÍNGUEZ, José. *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1989, p. 184.
(70) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, p.206.

Nada novedoso nos ofrece Siloe en la Portada de la Iglesia del Salvador, realizada hacia 1543[71], pues tanto los temas utilizados como la forma de distribuirlos, nos recuerdan a algunas de las del Monasterio de San Jerónimo.

Nuevos aires nos llegan de Italia con la llegada de Julio Aquiles y Alejandro Mayner para trabajar en el Peinador de la Reina, en los que se respiran las tendencias de Rafael y Udine. De entre estos dos autores será Julio Aquiles el que, se haga cargo de la ornamentación grutesca. Junto a las bellas representaciones alegóricas y mitológicas que lucen en estas dependencias, los grutescos ocupan un lugar primordial. El magnífico colorido y la diversidad de motivos, tratados con exquisita delicadeza, son las notas que más caracterizan a esta ornamentación, recordándonos a la de la Stufetta de Clemente VII en el Castillo de S. Angelo. Los distintos elementos que la componen los encontramos distribuidos en frisos, frentes de pilastras y salpicados en los muros exteriores del Peinador, así como en los de la segunda estancia, alrededor de otras composiciones de temática mitológica.

En 1544[72] Siloe realiza la Sillería Coral de la Iglesia de San Jerónimo. Si fantásticas nos han resultado las obras de este autor, citadas con anterioridad, no menos va a serlo ésta. Las tendencias ornamentales propias del lenguaje siloesco cobran belleza, manifestándose en respaldos y pilas trillas. Su vocabulario está compuesto por cornucopias flameantes, máscaras, elementos artesanales y toda una serie de seres fantásticos y monstruosos que hacen de los tableros de nogal verdaderos tapices esculpidos.

Siguiendo nuestro recorrido cronológico llegamos a la realización de obras como el Pilar de Carlos V o la ornamentación de la Fachada Occidental del Palacio. Como aludíamos con anterioridad, la ornamentación grutesca pierde aquí su preponderancia, cediéndosela a otros temas más en consonancia con el lugar que debían ocupar.

Hacia 1561[73] Siloe se encargaría de la decoración de la Cabecera de la Catedral. En la Capilla Mayor hallamos tipologías aisladas que en otras ocasiones se unen a verdaderos conjuntos de grutescos. Será en los retablos situados a ambos lados del arco toral, frente a las dos primeras naves colaterales, en donde este tipo de decoración vuelva a retomar sus espacios tradicionales. El vocabulario en uso es el anterior en este autor, recordándonos la decoración de "candelieri" de sus pilastras a los motivos utilizados en las de la Portada del

(71) Ibidem, p.477.
(72) GALLEGO, Antonio. *Guía de Granada*. Granada: Don Quijote, 1982, p. 293.
(73) ROSENTHAL, Earl. *La Catedral*...., p.31. En el grabado de Heylan, de 1612, ya aparecen esto motivos finalizados.

Perdón. Seres fantásticos, cartelas, forzudos y cornucopias se reparten a ambos lados de un eje central formado generalmente por candelabros. El léxico formado por estos elementos es tan variado que resulta difícil establecer una clasificación de sus tipologías, siendo la monstruosidad y la figura humana de aspecto humillado y dolorido las que adquieren mayor protagonismo.

De nuevo la fantasía y la adversidad se dan cita en una obra de corte siloesco: nos referimos al Facistol del Coro de la Capilla Real, realizado entre 1560 y 1570[74]. También la línea de este maestro la hallamos en la Portada del Tesoro de la Catedral, ya que pertenece a uno de sus discípulos predilectos: Juan de Maeda, quien la realiza en 1565. Si la inspiración en el maestro es clara en esta portada, en cambio la ornamentación grutesca desaparece en ella, dejando espacios más desnudos y utilizando sólo de forma independiente algunas tipologías que tradicionalmente la acompañan.

Llegamos al final de nuestro estudio hacia 1570[75], momento en el que se realiza el Retablo Mayor de la Iglesia de San Jerónimo. Tanto en los fustes de las columnas como en las paredes de los encasamientos del banco, los grutescos se representan llamando nuestra atención por la intensa policromía que conservan. Si en etapas anteriores habíamos detectado la importancia del ornato vegetal, fundamentalmente como medio de enlace entre los distintos elementos, aquí la figura humana, generalmente metamorfoseada, comparte protagonismo con ella. La simetría se mantiene en todas las composiciones, haciendo casi siempre de eje compositivo copas de largo pie del que emergen fantásticos brazos.

De esta heterogeneidad de manifestaciones que hallamos en la ornamentación grutesca de las obras analizadas, llegamos a la conclusión de que aun atendiendo a una gran diversidad, se advierten ciertas tendencias que vendrán marcadas por la obra pionera de la Calahorra, seguidas de la línea marcada por Jacobo y Francisco Florentino. Todas éstas nos hacen beber de fuentes italianas que servirán de inspiración a autores como García de Pradas o Marquina. Por otra parte encontramos un estilo totalmente diferente que surge de manos de Diego de Siloe, dejando una huella imborrable en el arte granadino, si bien hemos encontrado también cierta influencia en él de temas empleados en la Calahorra y posteriormente por Jacobo Florentino.

(74) GÓMEZ-MORENO, José Manuel. "El Coro de la Capilla Real". En: *El Libro de la Capilla Real*. Granada, Cabildo de la Capilla Real, 1994, p. 234.

(75) GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía...*, pp. 370 y 371 y GALLEGO, Antonio. *Guía...*, p. 293.