

La decoración grutesca

Análisis de una forma

José Fernández Arenas

I

EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

La decoración grutesca es algo esencial en la arquitectura española del siglo XVI. Hasta tal punto llega a definir la decoración nuestro arte renacentista, que se ha utilizado el término de «Plateresco» para denominarla.

El fenómeno no se da únicamente en España; es un hecho que se extiende en los demás países europeos, produciéndose el movimiento renacentista en cada nación según una manera propia de interpretar las formas ornamentales italianas.

El análisis de la decoración grutesca ha despertado interés entre los estudiosos durante los últimos años, destacando las aportaciones que estudian el fenómeno bajo dos puntos de vista distintos: el primero se preocupa del grutesco como fenómeno histórico surgido en Roma, con motivo de los descubrimientos arqueológicos de finales del siglo XV, y el segundo se preocupa de analizar el grutesco como fenómeno sintomático de un momento de crisis hacia el manierismo [1].

Tres son los elementos determinantes de las formas renacentistas: 5 la utilización de los órdenes construc-

tivos romanos, la decoración grutesca y la renovación formal y temática de dioses, semidioses y mitos de la antigüedad con sentido alegórico. Los tres elementos forman un estilo que hacen definir a Vasari como «la buona maniera moderna» o «il moderno si glorioso» como opuesto al medieval, oscuro y bárbaro.

Los documentos coetáneos españoles invierten los términos y hablan de edificar «a la moderna», para referirse a las formas góticas medievales, o «a la romana», para indicar la manera antigua o renacentista.

Esto indica un enfoque distinto en la consideración de las formas artísticas: lo que para los italianos renacentistas es bárbaro, falso, sin interés, tiene un valor substantivo, actual y moderno para los hispanos. Es cierto que Villalón (1539) al comparar la grandeza de los edificios españoles, utiliza los nombres de Práxiteles y Fidias, pero observemos que los monumentos que le sirven tanto son los de Bigarni o Siloe como las nuevas catedrales góticas [2]. Habrá

[1] Entre la bibliografía más reciente destacamos: DACOS GRIFO, N.: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Warburg Institut, Leiden. 1969 y PIEL, F.: *Die ornament-groteske in der Italiänischen Renaissance Zu ihrer kategorialen Struktur und Entstehung*, Berlín, 1972.

[2] VILLALÓN, Cristóbal de: *Ingeniosa*

que esperar a Pacheco para que la consideración de lo medieval sea negativa [3].

Son conscientes de la coexistencia de una doble forma estilística, de que se ha producido un cambio, y, consecuentemente, en el mundo artístico, se establecería esa lucha interna que se manifiesta entre los detractores y los aceptadores de lo nuevo. Cuando el Renacimiento italiano, movimiento eminentemente toscano, se extiende por el resto de Europa, es ya un hecho consumado. Los demás países, entre ellos España, aceptan este movimiento con retraso e interpretando las formas desde puntos de vista distintos y con presupuestos socioculturales diferentes. A ello se debe que en nuestro país no se dé el Renacimiento, tal como se entiende desde la vertiente italiana, sino lo que viene llamándose «Plateresco». El hecho de que haya prevalecido esta denominación ya es por sí mismo un síntoma [4].

Los presupuestos socioculturales de España son distintos que los de Italia, como ha esbozado sutilmente Azcárate [5].

Por un lado, la política unificadora y matrimonial de los Reyes Católicos termina con dos hechos importantes: la reconquista del suelo patrio, expulsando a los musulmanes del último reducto de Granada, y la unificación de la Corona, hechos a los que hay que añadir el descubrimiento de América y, más tarde, la Corona Imperial. La edad media es, por tanto, la época de formación del gran Imperio Español, y los coetáneos vivían esta realidad en el aspecto político y cultural y creían que no había ninguna razón para renunciar a un próximo pasado medieval glorioso y considerado «moderno» para volver la mirada hacia un imperio cultural romano, que era extraño, aunque en él se hundiera una de las más profundas raíces de la cultura ibérica. En el aspecto social y cultural tenía aún más fuerza la influencia árabe,

cuyas costumbres se seguían en las cortes reales durante el siglo xv.

A este hecho políticocultural se unía la actitud religiosa del pueblo, tal como se manifiesta en el establecimiento del tribunal de la Inquisición. La cultura antigua despierta recelos de paganismo, opuestos a las creencias religiosas medievales. Nuestros humanistas se empeñan en aclarar el carácter de personajes históricos o puramente fabulosos de los dioses antiguos (Villena, Tostado), sin conceder, en ningún momento, la posibilidad de que fueran seres divinos. Esta actitud religiosa cristiana de premisas medievales determina la expulsión de los judíos y musulmanes y la persecución de protestantes, erasmistas e iluminados, la evangelización de América y las luchas contra la Reforma protestante.

En el aspecto social destaca la lucha contra extranjerismo que intenta monopolizar o contaminar el espíritu nacional, tal como se manifiesta en la postura de Cisneros, después de la muerte de Isabel y, sobre todo, en los belicosos levantamientos de las Comunidades.

Ante estos presupuestos, es lógica la permanencia de formas artísticas góticas hasta muy avanzado el siglo xvi y la tardía y característica aceptación de las formas renacentes, interpretadas más como ornamentación que como estructura. Por eso la

comparación entre lo antiguo y lo presente, Ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1898.

[3] Esta gran ficción histórica de desprecio hacia lo medieval permanece hasta el Romanticismo y hasta que se establecen unos criterios más rigurosos y unos métodos científicos para escribir la historia del arte.

[4] Los intentos de cambiar esta denominación por otras como «arte carolino», «arte imperial», «pre-renacimiento», no han tenido eco. Incluso se vuelve a justificar tal nombre de «plateresco» por BURY, J. B.: *The stylistic Term «Plateresque»*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXIX, 1976, pág. 199.

[5] *Castilla en el tránsito al Renacimiento*, en: *España en las crisis del arte europeo*, C.S.I.C., Madrid, 1968, págs. 129-135.

3 decoración grotesca es el distintivo renacentista de la arquitectura española del siglo XVI, ya que las formas estructurales góticas permanecen o coexisten durante mucho tiempo.

Las raíces se hallan en tres estratos sociales que alimentan la creación artística a principios de siglo.

Por un lado, existe lo que pudiéramos llamar un arte oficial o cortesano (hispanoflamenco), patrocinado por los Reyes Católicos, que se manifiesta en la edificación de hospitales y catedrales, con la colaboración de maestros extranjeros de origen flamenco y germano (Guas, Egas, Colonia). El estilo Cisneros intenta restablecer un arte hispanoárabe, que se puede interpretar como una reacción de raíz nacionalista, contra el extranjerismo europeo y el renacentismo italiano.

En segundo lugar, hay un reducido número de la alta aristocracia, especialmente los Mendoza, que introduce las formas italianas, lombardas y toscanas, buscando los modelos, los artistas y aun los materiales en Italia (Florentín, Indaco, Fancelli, Carlone). Se empeñan en una misión italianizante, cuyos resultados no son demasiado fructuosos.

Por otro lado está la clase más poderosa e influyente, la eclesiástica, que conserva intacta la tradición medieval en el aspecto religioso y cultural. La restauración de la Escolástica (el P. Vitoria se incorpora a Salamanca en 1527) dará como fruto el predominio teológico español en Trento. Pero estos eclesiásticos, al mismo tiempo, se interesan por las corrientes humanísticas italianas, por su necesario contacto con los medios romanos. Son estos poderosos obispos, salidos de los conventos y apoyados por el dinero de los aristócratas (suelen ser de la misma familia) quienes confían a artistas castellanos las más importantes obras, como son los monasterios, las iglesias, las capillas funerarias y los

7

palacios (Alba, Fonseca, Tavera, Cobos, Fuenleal, Mendoza).

Es en este medio socioeconómico, que defiende el emperador Carlos V, donde se desenvuelve fundamentalmente la decoración grotesca española, conjuntándose la tradición constructiva medieval y las formas ornamentales italianas. Los artistas foráneos son sustituidos por los maestros españoles, vizcaínos, castellanos, aragoneses y andaluces (Juan de Álava, Solórzano, Riaño, Covarrubias, Martín de Santiago, Rodrigo Gil, Badajoz, Hermanos Corral, Vandelvira, Vallejo, Tudelilla, Gaínza, Hernán Ruiz) o artistas de origen extranjero pero nacidos ya en España (Siloe). Los extranjeros, normalmente tallistas y decoradores, viven a la sombra de esta gran reacción nacionalista (Jamete, Vigarni, Cornelis, Moreto).

Son estos los grandes maestros del manierismo español, un momento cultural y artístico que, por gracia de un literato se llama «Plateresco», y que otro escritor, Menéndez y Pelayo, calificó como nombre «afortunadísimo».

No es el momento de discutir esta «afortunada» denominación. Rosenthal ha planteado la revisión del nombre desde unos presupuestos convincentes pero que no han tenido demasiado eco entre los más importantes tratadistas de conjunto de esta época [6]. Tal vez, porque la propuesta denominación de «Protorrenacimiento» no responda a la realidad, ya que el prefijo «proto» tiene más sentido de preeminencia y superioridad que de primero o anterior, que se expresaría por «Prerrenacimiento».

[6] *The image of Roman architecture in Renaissance Spain*, en: «Gazette des Beaux-Arts, París, 1958, LII, pág. 329. Tal denominación es defendida también por SEBASTIÁN, S.: *Arquitectura del protorrenacimiento en el mundo Hispánico*, Cali, 1969.

NOMBRE Y ORIGEN DEL GRUTESCO

Hacia el año 1480 se produce un hallazgo arqueológico en Roma que despierta el interés de todos los artistas: el descubrimiento de pinturas antiguas de la época de los emperadores en la Domus Aurea neroniana. No fue un hecho aislado; pinturas de este tipo ya eran conocidas y a ellas alude Alberti en su libro *De re aedificatoria*. Las llamadas hasta el siglo XVIII «Termas de Tito», hoy conocidas como Domus Aurea de Nerón, y después en la Campania, proporcionaron nuevos motivos que vienen a enriquecer el repertorio ornamental ya utilizado durante las décadas anteriores: grifos, esfinges, centauros, tritones con alas y colas de pez, zarcillos y elementos arquitectónicos a base de columnas delgadas y arquitrabes con cierta labilidad tectónica.

Los nuevos motivos ornamentales descubiertos en las salas imperiales encuentran un campo preparado y no hacen sino acentuar la dedicación, multiplicar los modelos y aumentar la tendencia a convertir la decoración del Quattrocento en verdadera pintura y relieve escultórico.

La más importante contribución de los descubrimientos subterráneos, aparte de los nuevos repertorios y su divulgación, es el nombre que proporciona a la ornamentación renacentista italiana. Las salas donde se ofrecían aquellas pinturas de la época augustea, por estar bajo el suelo, oscuras y llenas de humedad, se consideraron como bodegas o grutas, por lo que se las denominó, con expresión italiana, GROTTA. De ella se deriva el nombre con el que será conocida esta forma ornamental en los distintos idiomas: grotteschi, grutesque, grotteske, y GRUTESCO. En español se usa también la forma adjeti-

va «grotesco», que define una manera identificable con absurdo, contradictorio, irreal, ilógico y risible.

El nombre grutesco aparece ya el año 1502 en el contrato que hace el cardenal Piccolomini con Pinturicchio, para decorar la Librería de la catedral de Siena [7]. Esto supone que ya era habitual la expresión y conocida popularmente para denominar esta clase de ornamentación.

Despectivamente se llamaban también «monstruos» y el fundamento para esta expresión la encontraban los críticos en Vitruvio, cuando recrimina estas clases de pinturas, que aparecieron en la antigüedad romana: «Es una moda ilógica y en los enlucidos se pintan frecuentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos (...) siendo así que estas cosas ni existen, ni pueden existir, ni han existido nunca.» [8]. Cellini confirma la existencia y uso de ambas denominaciones: «Estos grutescos han adquirido tal nombre de los modernos porque los encuentran los estudiosos en ciertas cavernas de la tierra de Roma (...) monstruos es su verdadero nombre y no grutescos.» [9].

Esta apreciación peyorativa se refleja también entre los autores españoles como Felipe de Guevara cuando se lamenta de que «hay muchos que tienen por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura» [10]. Esta impresión se prolonga hasta el siglo XVII cuando Sebastián de Covarrubias cree que los temas de los grutes-

[7] Citado por SCHMARSOW, A.: en *Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Italiänischen Renaissance*, en: «Jahrbuch der preussischen Kuntssammlungen, 1881, página 133.

[8] VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*, Libro VII, Cap. V (Ed. Iberia, Barcelona, 1955).

[9] CELLINI, B.: *La vida de los más célebres maestros*, Libro I, Cap. XXXI (Ed. Hispanoamericana, Barcelona).

[10] GUEVARA, F.: *Comentarios de la Pintura* (1560), pág. 73 (ed. Madrid, 1888).

5 cos se han tomado, no de las pinturas, sino de los animales que viven o se refugian en las cuevas y los define como «cierto modo de pintura imitando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criarse en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimientos, listones y follages, figuras de medio sierpes medio hombres, cyrenas, sphinges, ninotauros» [11]. La expresión perdura en el barroco permaneciendo con el nombre de «follajes», «grutescos» o «brutescos» en Palomino [12].

Los coetáneos observan y son conscientes del nacimiento de un nuevo género artístico que tiene sus detractores. La polémica se inicia sobre la base de lo clásico y lo anticlásico, que es tanto como recrudescer la disputa platónica de lo representativo y lo fantástico, ya que la decoración grutesca presenta más figuras monstruosas y de imaginación que reales. El nacimiento de la decoración grutesca es índice de una reacción anticlásica contra el Renacimiento.

Para ambas partes había argumentos válidos: los unos, porque los romanos habían utilizado este tipo de pintura, tal como se podía ver en las grutas y estucos, recientemente descubiertos; los otros, porque tenían la autoridad de Vitruvio, que rechazaba claramente esta clase de figuras. En el fondo, se trataba de saber si la libertad de la fantasía era un derecho común a los pintores y a los poetas, según el verso del escritor latino. No sólo era una reacción anticlásica, sino la exigencia de una retórica común para la pintura, la música y la poesía. Será precisamente esta retórica o un modo conceptual de expresión de las formas lo que define el Manierismo contra el Renacimiento.

Un ornamentista anónimo, 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.» [13].

Esta disputa se prolonga a lo largo de todo el siglo XVI. En el fondo se trataba de situar la decoración grutesca en un rango de género artístico que le correspondía por sus especiales características: decoración y figuración, ornamento e imagen.

Si creemos a Francisco de Holanda, Miguel Ángel se inclinaba a ver como razonable este género de imágenes «para la variación y relajamiento de los sentidos y cuidado de los ojos mortales», según expresión que pone en boca del gran artista [14]. Ello no supone la valoración del grutesco como imagen, pero indica una aceptación como entretenimiento y juego visual de las formas plásticas, porque el grutesco tiene mucho de capricho y lo caprichoso es una de las características del manierismo.

Intentando realzar el sentido del grutesco como arte figurativo y superando la discusión de su incorporación en el arte, el arquitecto y tratadista italiano Pirro Ligorio introduce, avanzado ya el siglo XVI, un término nuevo para definir el grutesco: el simbolismo como valor preferente, quedando el aspecto quimé-

[11] COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1911.

[12] PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*, pág. 1.153 (Ed. Aguilar, Madrid, 1947).

[13] Lámina incluida por BERLINER, R.: en *Ornamentale Vorläge-Blätter des 15 bis 18 Jahrhundert*, Lám. 47, pág. 21, Leipzig, 1926.

[14] *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1923.

rico en segundo término. Despreciando el elemento monstruoso e híbrido de la animalística grotesca, se fija Ligorio en el aspecto de la metamorfosis, por el cual las figuraciones grotescas vienen a representar el mundo de los temas mitológicos, con un cierto sentido moralizante y valor simbólico, no sólo en las figuras naturales, sino también en los animales monstruosos: «La onde havemo da credere, che le pitture grottesche dei gentili non siano senza significaciones, et ritrovate de qualche bello ingegno philosophico, et poeticamente representante.» [15].

Los filósofos que cita Ligorio son los pitagóricos y las leyendas ovidianas de la metamorfosis o mutaciones de hombres en animales, vegetales y otros elementos. En el fondo, se deja ver cierto neoplatonismo ficiniano que viene a inundar la existencia de la ornamentación grotesca. El tratado de Ligorio, escrito ya en la segunda mitad del siglo XVI, es de gran importancia por su extensión literaria y porque resume una de las tendencias en boga durante todo el siglo sobre el grotesco. El mismo Vasari elogia las producciones grotescas de algunos maestros que superan en belleza a la de los antiguos decoradores del tiempo del Imperio.

La decoración grotesca no es, por tanto, un simple ornato caprichoso, sino que en él se mezclan temas mitológicos, y fábulas poéticas y, en ocasiones, hecho normal dentro de la concepción neoplatónica, se intercalan escenas o personajes bíblicos. El grotesco se asocia a un programa conceptual, muy complejo a veces del cual forma parte.

Lo cierto es que las pinturas grotescas, bajo el ejemplo de los modelos romanos, se imponen en el ambiente artístico, llenando un espacio de tiempo comprendido entre 1500 y 1700.

[15] Texto publicado íntegramente por DACOS GRIFO, N., en al obra citada Apéndice I.

III

DIBUJANTES, PINTORES Y GRABADORES

A favorecer esta expansión de la ornamentación grotesca, contribuyeron, de manera especial, los dibujos que tomaron los artistas visitantes de las grutas. Como constancia de estas visitas a la Domus Aurea, nos han dejado también los «grafitos», con sus nombres y algunas fechas, incluso en las paredes y que han sido leídos por Dacos.

La peregrinación de los artistas a Roma era un deseo normal para admirar los monumentos de la antigüedad *in situ*. El conocimiento y descripción de estos monumentos, divulgado por libros como «*Mirabilia Urbis Romae*», no satisfacía suficientemente la curiosidad de los artistas. El tratadista español Diego de Sagredo hace notar que también en España se hallan monumentos romanos, sobre todo en Mérida, donde se podían ver muchas de las cosas que él aconsejaba en su libro *Medidas del Romano*.

El fruto de estos viajes eran dibujos, copias y estudios que, en forma de cuadernos, se propagaban de un taller en otro y servían de modelos para grabadores, pintores y arquitectos. De estos cuadernos conservados, algunos han tenido influencia en las decoraciones del arte español: *Hypnerotomachia Poliphili*, el libro de Francesco de Giorgio, el *Codex Escurialiensis* del taller de Ghirlandaio, *Il libro di Giuliano de Sangallo* y el *Libro de las Antigüedades*, de Francisco de Holanda.

Bajo la aportación de estos dibujos que corren por los talleres o directamente tomados de los muros y restos de obras escultóricas romanas, los repertorios o motivos concretos de los grotescos aparecen en los cuadros de los pintores o murales, durante las dos últimas décadas del siglo XV.

7 En realidad, son los mismos temas de las décadas anteriores, a las que se incorporan nuevos motivos tomados del elenco de las grutas o sus libres combinaciones imaginarias. Estos motivos se despliegan horizontalmente en forma de frisos o verticalmente a modo de pilastras o columnas, según fórmula tomada de la Domus Aurea. En ambos casos se trata de composiciones *a candelieri*, a candelabro, forma compositiva que perdurará largo tiempo y es uno de los principios estructurales de la decoración grotesca.

Durante estas dos últimas décadas del siglo xv, la decoración renacentista, que comienza a llamarse grotesca, se hace subsidiaria de la arquitectura o, mejor dicho, de las arquitecturas pintadas en los murales y cuadros. El grotesco es un tema de segundo orden. Sólo en los primeros años del Cinquecento comienza a adquirir un relieve e importancia como género artístico.

Vasari considera que las primeras decoraciones grotescas fueron utilizadas por el pintor Marto da Feltre en las cámaras papales de Santangelo, decoradas por Pinturicchio (1492). Pero Pinturicchio utilizaba ya temas de la Domus Aurea, como las esfinges y los delfines en el palacio Bufolini (1483). Filippino Lippi en Santa María supra Minerva (1488-1493), Signorelli en la capilla San Bricio de Orvieto (1500-1504), Perugino en la catedral de Cambio (1499-1500), y, ante todo, Rafael y Juan de Udine, son quienes consagran definitivamente el uso del grotesco en las Logias papales del Vaticano. La decoración grotesca gana su batalla y se desarrolla sobre pilastras, frisos, en decoraciones de yeso, en adornos de tumbas y en ilustraciones de libros.

Los grabadores proporcionan a los pintores, escultores y arquitectos los «modelos ornamentales», tal como venía sucediendo en períodos anteriores. Estos dibujos xilografiados, o

divulgados por la imprenta, se ponen a disposición de los artistas en un comercio que se extiende por Europa, tal como ha precisado Berliner. Entre estos grabadores destacamos en Italia a Zoan Andrea, formado en el ambiente de Durero y Mantegna, cuyos dibujos fueron utilizados por Nicolás de Vergara; Nicoletto Rosex de Módena, que proporciona a los grotescos un carácter más ampuloso, mezclando triunfos mitológicos y alusiones emblemáticas como la «Victoria Augusta» reproducida en un panel de la Universidad de Salamanca; el anónimo grabador de los dibujos de la «*Hypnerotomachia Poliphili*», algunos de los cuales se han reproducido en el antepecho del patio universitario de la misma ciudad y en la misma fachada.

De Alemania podemos citar las hojas de Israhel van Meckenem, de hojarasca gótica con personajes que interpretan refranes y danzas populares, algunas tenidas en cuenta en Salamanca. En los Países Bajos, en muy estrecha relación política y cultural con España destacan los grabados de Lucas van Leyden, que si es frío y naturalista en sus temas, muestra una gran técnica y fuerte imaginación en los motivos ornamentales de los grotescos, muy cercano formalmente a las decoraciones platerescas salmantinas del segundo período.

IV

ANTECEDENTES MITOGRÁFICOS

La consideración de la decoración grotesca como cosa monstruosa y puramente imaginativa, por parte de los tratadistas, ha olvidado el fondo significativo que pueden tener estas figuraciones. Ligorio, en el tratado anteriormente citado, acude a la mitología, las fábulas y las metamorfosis ovidianas para explicar el fondo simbólico y significativo de los grotes-

cos. Llega incluso a recoger una relación amplia de los diversos temas o mitos que se pueden representar en forma grotesca. Tal vez sea esta la parte menos estudiada de la decoración grotesca, sin que, por ello, pensemos que toda ornamentación puede tener un valor significativo.

En la decoración renacentista, y sobre todo en la española, se mezclan grotescos de pura fantasía con temas mitológicos y poéticos y se intercalan escenas o personajes bíblicos en forma de alegoría. Por lo cual, el grotesco adquiere un carácter moralizante y religioso en obras como iglesias y sepulcros y una forma de exaltación triunfal en fachadas. Este valor significativo está dependiendo, muchas veces, de promotores intelectuales que ofrecen los programas figurativos, interpretando los tratados sobre los mitos de los héroes y dioses de la Antigüedad, al mismo tiempo que los temas bíblicos.

La supervivencia de los mitos de la Antigüedad en el arte de la Edad Media es cada vez mejor conocida, gracias a recientes estudios [16]. Esta supervivencia se hace más explícita en forma y temática durante el Renacimiento, gracias a los nuevos tratados de mitología que contribuyen a despertar el interés por los mitos antiguos.

Entre estas obras sobre mitología tienen gran importancia los escritos de Petrarca y, sobre todo, la *Genealogia Deorum*, de Juan Boccaccio (1373) que tuvo gran influencia durante el Quattrocento y se puede considerar como el libro de texto sobre esa materia durante el Renacimiento. Le sigue en importancia la fuente de los emblemas de Horapolo, *Hieroglyphica*, descubierto en 1422 y editado por primera vez en 1505, y la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, escrito en 1467 y publicado por Manuzio en 1499. Durante el siglo XVI aparecen los tratados de Gyraldus (1548), Conti (1551) y Cartari (1556).

En lo que se refiere a España conocemos el tratado de Enrique de Villena *Los doze trabajos de Hercules* (1417) y la *Philosophia Secreta*, de Juan Pérez de Moya, publicada en Madrid en 1585. Sin embargo, no se ha tenido en cuenta un libro que, por su temprana creación y la calidad científica y literario de su autor, es la primera también en lengua vulgar: *Sobre los dioses de los Gentiles*, de Alonso de Madrigal Tostado [17].

El Tostado debió escribir su tratado cuando era maestrescuela de la catedral de Salamanca, hacia el año 1440. Es un estudio enciclopédico de los poetas y escritores grecolatinos, con cuyas opiniones intenta el autor esclarecer el origen, nombre y atributos de los distintos dioses y héroes, así como las transformaciones ovidianas. De esta obra, que debió ser popular en forma manuscrita, se hicieron dos ediciones impresas: una en Salamanca en 1507 y otra en Burgos en 1545.

Pérez de Moya amplió el estudio de El Tostado, sin citarle, aunque le utiliza, a veces literalmente, y prevaleció sobre el escrito del obispo de Ávila, del cual no volvieron a hacerse más ediciones. Pero hemos de suponer que, dada la fama y autoridad literaria de El Tostado, su libro, formando parte de una obra extensa «Sobre las Edades del Mundo, y del hombre y las Virtudes» tendría una gran repercusión entre los mitólogos, poetas y decoradores de los siglos XV y XVI.

[16] Entre otros: SEZNEC, J.: *La survivance des Dieux antiques*, Londres, 1940 (Warburg Institut) y SELDMAYR, H.: *Die Wieder-Geburt der Antiken Götter im Bilde*, Munich, 1954. Pier-Almanach. PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos, en el arte occidental*, Madrid, 1975, Alianza Editorial.

[17] Es conveniente revalorizar esta obra que no ha sido tenida en cuenta por los tratadistas de estos temas. Puede verse: FERNÁNDEZ ARENAS, J.: *Sobre los dioses de los Gentiles, de Alonso de Madrigal Tostado*, en: A.E.A., Madrid, 1976, núm. 195, página 338.

9 Los temas de mitología antigua se mezclan en diversas producciones literarias del humanismo español, sobre todo la poesía y la novelística, y hemos de suponer que este ambiente, fomentado por la obra de Villena y el Tostado — uno escribe en catalán y el otro en castellano —, se dejará notar también sobre las representaciones figurales del arte plástico, algunas recogidas por Angulo [18].

Basta citar algunos ejemplos de lo que puede constituir un estudio más profundo: Fernando Rojas define las virtudes de Calixto a Melibea con esta rotunda expresión: «Fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta» (*Celestina*, Act. IV). El poeta Juan Agraz compara al conde de Niebla con Hércules. Gómez Manrique recuerda los trabajos del héroe mítico al hablar de Diego Arias de Ávila. El maestro Fernán Pérez de Oliva, rector de Salamanca (1529-1531) y que interviene en la programación de su fachada, escribe una obra de teatro sobre *El nacimiento de Hércules*, que no es sino una readaptación del *Anfitrión* de Plauto. Cristóbal de Villalón describe en *El Crotalón* el palacio del amor y la fama con toda clase de ornamentos y figuras míticas. Jorge de Montemayor, en *Diana*, relata temas míticos. Por fin, León Hebreo, con las repetidas ediciones de sus *Diálogos de Amor*, intenta conciliar Aristóteles con Platón, y a éstos con Moisés y la Kábala, en un esfuerzo paralelo al de Ficino.

A la hora de estudiar la decoración grotesca hay que contar con estos antecedentes mitográficos que colabora en la confección de los grandes programas figurativos de mediados del siglo XVI.

V

LA DECORACIÓN GRUTESCA EN ESPAÑA

Así como en Italia la decoración grotesca tiene su campo prioritario en la pintura y el grabado, en Espa-

ña casi no se puede hablar de grotesco pintado, salvo contadas excepciones. Sin embargo, la floración de grotescos en nuestro país sobrepasa a las creaciones italianas. Se desarrolla preferentemente en la ornamentación interior y exterior de la arquitectura, en el adorno escultórico de los retablos y sepulcros funerarios y en las creaciones de forja de hierro en las verjas, sin olvidar los grabados y dibujos de las artes gráficas.

LAS VÍAS DE PENETRACIÓN

Los grandes temarios de la decoración grotesca se introducen en España por tres importantes vías.

En primer lugar, la actividad directa de artistas italianos o franceses que trabajan en España o envían obras realizadas en diversos lugares de Italia. Durante el último decenio del siglo XV y el primero del XVI acuden a nuestro país una serie de artistas procedentes, principalmente, de Lombardía que trabajan en importantes realizaciones arquitectónicas, emprendidas, sobre todo, por la familia de los Mendoza. Al mismo tiempo se importan obras realizadas en aquel país, sepulcros preferentemente, y materiales de mármol que en algunos casos vienen trabajados ya.

Estas primeras decoraciones que cubren las pilastras, columnas y frisos son netamente renacentistas de tipo lombardo o toscano, zarcillos, trofeos bélicos, búcaros, hojas de acanto, láureas, guirnaldas, cabezas de querubines y alguna insinuación animalística de quimeras y aves entre vegetación. En algún caso, como en el castillo de La Calahorra, y Vélez-Blanco se introducen representaciones de temas mitológicos, tomados, en el primero de los casos del

[18] *La Mitología y el arte español del Renacimiento*, en: «Boletín de la Real Academia de la Historia», CXXX, pág. 106.

Codex Escorialensis, según pudo demostrar Sebastián [19]. No puede hablarse de decoración grotesca en el sentido de ser temas de fantasía y creaciones monstruosas.

La segunda vía de penetración se realiza por los mismos maestros españoles que viajan a Italia y aprenden en los talleres las nuevas formas decorativas. Entre ellos destaca Diego de Siloé, Bartolomé Ordóñez, Machuca, P. Berruguete y otros, como Lorenzo Vázquez, la actividad de cuyos primeros años desconocemos.

La tercera vía la constituyen los dibujos, láminas y grabados que, en un comercio muy extendido por Europa, llegan a nuestro suelo. Ya hemos aludido a la influencia, en algunos casos, identificada de estos modelos ornamentales. Grabadores alemanes trabajan en los primeros momentos del establecimiento de la imprenta en España y aportan portadas para libros, letras orladas y dibujos que ilustran los textos. De autor alemán son las bellas xilografías del libro *De las mujeres ilustres en romance*, de Boccaccio, editado en Zaragoza el año 1494; *Los trabajos de Hércules*, de Villena, impreso en Zamora (1483) y en Burgos (1499). En este aspecto se debe tener en cuenta también los relieves de las sillerías de los coros que interpretan fábulas y cuentos populares y algunos temas de mitos antiguos [20].

Una sistemática investigación y ordenación de los grabados y dibujos en incunables importados y los impresos en la Península puede proporcionar más conexiones entre la decoración grotesca utilizada en la arquitectura y la escultura del siglo XVI en España.

PERÍODOS DE LA EXPANSIÓN DEL GRUTESCO

Teniendo en cuenta estos tres caminos por donde se da a conocer el vocabulario de la ornamentación grotesca en España, se aprecia ya la po-

sibilidad de que su desenvolvimiento pueda estudiarse en períodos que muestren características distintas. Estas características no se producen por los maestros más representativos, ya que ellos utilizan los servicios de equipos de tallistas que se desplazan de un lugar a otro, y, salvo excepciones relevantes, estos tallistas permanecen bastante anónimos. Tampoco se dan los distintivos por regiones, ya que los grandes maestros suelen desplazarse a puntos bien distintos. En algunos casos, el material usado puede favorecer ciertas diferencias en la labor-piedra blanda de Salamanca, piedra granítica de Ávila, el trabajo en yeso de los hermanos Corral y los aragoneses. Prescindiendo de todos estos caracteres diferenciales, que veremos al analizar cada monumento, hemos preferido ver el fundamento para los distintos períodos de la decoración grotesca en el análisis estructural de su composición, en la que entran tres elementos: los temas, su interpretación con respecto al fondo donde nacen y la composición dentro del programa figurado en la obra. Es decir, el vocabulario ornamental, la morfología y su retórica, expresado de manera lingüística.

El primer período (1490-1520), que se puede llamar el momento de los iniciadores en las distintas regiones, se protagoniza por los maestros italianos que trabajan en España y los artistas españoles o afincados en nuestro suelo, que continúan las formas constructivas góticas pero se inician en la temática ornamental renacentista. Es éste un período inicial

[19] *Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calaborra bei Granada*, Görresgeschellschaft, t. 16, pág. 184, Münster, 1960.

[20] Tema cada vez mejor conocido gracias a las aportaciones de MATEO LÓPEZ, I.: *Los trabajos de Hércules en las sillerías góticas españolas*, en: A.E.A.T., XLVIII, número 189, Madrid, 1975 y otras publicaciones.

11 que se quiere llamar Protorrenacimiento, según expresión preferida por los profesores Sebastián y Rosenthal. Que la influencia de los maestros italianos sobre los períodos posteriores no es muy importante, muriendo así el empeño de los Mendoza, puede verse en la reacción puramente castellana que se produce hacia el año 1520.

El vocabulario ornamental está compuesto por guirnaldas, niños alados, parejas de delfines, trofeos bélicos, búcaros, mezclados con zarcillos y formas vegetales, motivos típicamente del Renacimiento italiano.

Esta decoración se desarrolla sobre las pilastras, jambas, dinteles, antepechos y marcos de las ventanas, quedando los lienzos del muro vacíos, salvo en el llamado Estilo Cisneros, con ascendencia hispanomorisca, que tiende a cubrir los muros.

El relieve de la decoración es poco profundo, como excavado en la piedra y conservando la línea del plano sin que unas figuras sobresalgan de otras. Son decoraciones con más carácter pictórico que escultórico, demostrando así su dependencia de modelos pintados o grabados.

A finales del segundo decenio del siglo XVI se produce una serie de acontecimientos polícticoculturales, ya reseñados arriba, que motivan el inicio de un segundo momento en la decoración grotesca: Carlos I proclamado heredero del trono; la reacción de las Comunidades; las grandes conquistas de América; el inicio de la actividad de Ordóñez en Barcelona, de Siloé en Burgos y un gran despliegue de la actividad constructiva en torno al emperador Carlos.

Este segundo período (1520-1540) se puede denominar como consolidación de las escuelas geográficas y formación de los grandes maestros que han de definir el tercer período.

Perdura en este momento el convencimiento de que las estructuras constructivas han de ser las tradicionales, mientras que las labores tos-

canas tienen finalidad ornamental. Este sentido ornamental enraizado en las formas gótico-flamencas y en las hispanomorisca, da como resultado esta característica ornamentación grotesca que se ha llamado «plateresco».

El vocabulario en uso es el anterior, pero ampliado con nuevos motivos específicamente grotescos: dragones, aves, máscaras, calaveras, harpías, esfinges, hipocampos, bucráneos, grifos y toda clase de animales monstruosos combinados con la figura humana. Los bustos y personajes históricos entre láureas y medallones se repiten constantemente en las fachadas, en los patios o las capillas. Son frecuentes las alusiones mitológicas.

Los grotescos invaden totalmente la superficie de las zonas ornamentadas, cubriendo todas las partes de la fachada en verdaderos tapices esculpidos. El léxico formado con este vocabulario nuevo es más rico, abundante, de mayor bulto escultórico y movilidad.

La temática se ordena en torno a un programa conceptual y significativo de exaltación hacia los mecenas o promotores. La decoración grotesca tiende hacia una independencia como género artístico que terminará consiguiendo.

Desde el año 1540 al 1570 se da una manera de interpretar la decoración grotesca que consideramos como distintiva del tercer período. Si señalamos esa fecha inicial es porque en torno a ella se producen hechos importantes entre los que destaca la madurez e inicio de actividad de los más importantes maestros que cultivaron la decoración grotesca. Es el gran momento de lo que pudiéramos llamar el Manierismo español o de los grandes maestros manieristas, porque cada uno tiene su «maniera».

La temática es la misma de los períodos anteriores, pero se acentúan las preferencias hacia la representación de la figura humana en forma monstruosa, con rasgos de sufri-

miento en una mezcla de hombre y bestia o de hombre y vegetal. Es el hombre que aúna los distintos niveles de la creación el objeto más representado.

El relieve adquiere mayor corporeidad e independencia respecto a la superficie de donde sobresale en bulto. Las figuraciones, aisladas o formando grupos, adquieren formas escultóricas, como si quisieran desprenderse del plano, a donde quedan, no obstante, agarrados como reptiles al suelo y en expresión gesticulante. Desaparece el dibujo pequeño y orfebrizado, del período anterior. Se desarrolla preferentemente en frisos, capiteles, cresterías y bóvedas, volviendo a quedar libres las pilas-tras y columnas que muestran todo su carácter tectónico como elementos constructivos, aunque nada apoyen realmente.

La decoración se transforma en imagen con sentido significativo y alegórico, unida a temas mitológicos y poéticos que se intercalan con escenas o personajes bíblicos. La decoración grotesca, en su punto álgido de capricho, de estupefacción, de sorpresa y de complicados conceptos filosóficos, consigue su independencia como género artístico, independencia por la que ha luchado desde las primeras decoraciones renacentistas.

El nuevo aire de la Contrarreforma tridentina terminará matando en geometría herreriana o barroca la vitalidad de la decoración grotesca.

VI

ESBOZO PARA UN «CORPUS» DEL GRUTESCO

El repertorio temático de la decoración grotesca es muy variado. Coexisten, en un principio, elementos de la ornamentación vegetal y animal del gótico tardío y se añaden otros nuevos tomados de la Antigüedad romana, imitando los relieves ornamentales de la época augus-

tea y las pinturas murales de las salas descubiertas en Roma. A ello hay que añadir la libertad creativa de los artistas y grabadores, que despliegan su fantasía proporcionando seres monstruosos y complicadas formas ornamentales.

El elemento básico de esta decoración es el vegetal y el animal, que se halla como integrante del arte decorativo en todas las culturas. Por eso, lo importante no son los temas, sino la forma en que esos motivos se interpretan en los distintos momentos.

Desde las culturas más primitivas hasta las grandes series de bestiaros y naturalistas de la Edad Media, el tema vegetal y el animal monstruoso adquiere una gran importancia, no sólo en el aspecto decorativo, sino también bajo formas significativas.

Nos interesa ahora destacar los diversos temas que intervienen en la decoración grotesca; posteriormente intentaremos analizar su carácter estructural, visual y significativo.

Hacer un *corpus* de las figuraciones que intervienen en la decoración grotesca no es tarea fácil: su léxico está compuesto por los más diversos elementos del campo natural e imaginario, en combinaciones híbridas y complejas. Pero intentemos hacer un esbozo reduciéndolo a grupos indicados por el reino de donde se toman.

Elementos artificiales de fabricación humana. Destacan entre todos ellos los arreos militares (panoplias) formados por petos, corazas, yelmos, carcaj, picas, escudos. Son elementos con alusiones nobiliarias y guerreras, de uso más frecuente en fachadas de palacios y tumbas. En el aspecto nobiliario destaca el frecuente uso de escudos (heráldica), que en ocasiones constituyen el tema central del ornato. Los candelabros y los vasos (orfebrería) forman un tema importante; su composición simétrica sir-

13 ve para señalar la verticalidad y el eje de simetría del grotesco, hasta tal punto que la denominación *a candelieri* es expresión de una constante estructural y compositiva de la decoración grotesca. A estos hemos de añadir elementos artificiales como cintas, eses, anillos, contarios, cartelas, que sirven de unión entre los distintos motivos y proporcionan una cierta labilidad, movimiento y ritmo a la composición. Papel importante corresponde a las partes arquitectónicas, columnas, pilastras, frisos, tímpanos, entablamentos que forman el marco donde se desenvuelve el grotesco.

Elementos naturales y vegetales. Los zarcillos y las hojas de acanto formando eses y espirales en composición geométrica constituyen un motivo frecuente y muy antiguo en toda ornamentación. Estos zarcillos, utilizados en su natural forma vegetal, en un primer período, se desdoblán en figuras animales o humanas en los momentos culminantes del grotesco. Suelen formar parte de la figura animal o humana, constituyéndose en miembros como brazos o piernas vegetales.

Las guirnaldas rodean escudos o bustos de personajes, siempre con sentido heráldico o triunfal (láureas), o en forma de colgaduras acompañadas de flores y frutos. La flor es de uso frecuente en casetones o cara interior de piedras.

Elementos animales. Éstos están tomados de los terrestres entre los que destaca el caballo, en las formas de centauro, caballo alado, unicornio; los reptiles, basilisco, sabandijas, dragones, cabras, a veces en forma de faunos. Los marinos, con predominio del delfín casi siempre en pareja simétrica, el caballo de mar, tritones, nereidas, ninfas. Los volátiles, aves en forma de perdiz, de águila y de murciélago, éste último re-

petido en mezcla humana, animalística y volátil.

Elementos muertos. Es frecuente el uso de objetos que pertenecen o aluden a la muerte: calaveras en ménsulas, columnas o sobre colgaduras; bucráneos adornados con guirnaldas, caretas, máscaras y conchas. Éstas muy abundantes y en ocasiones como símbolo jacobeo.

Elementos humanos. Se nota una gran preferencia por la representación de la figura humana en su edad infantil, en la primera y segunda época de la decoración grotesca: niños desnudos, niños con alas (ángeles, querubines, serafines) jugueteando entre los tallos vegetales o cabalgando sobre diversos animales grotescos. A veces, sentados sobre un vaso o candelabro, cogiendo con sus manos los zarcillos.

En la época final la figura humana adquiere modalidades distintas de lucha, con gestos de dolor, terror y amarga comicidad. Quedan amarrados por las extremidades, de forma vegetal, a los capiteles o frisos, o bien en forma mixta de hermes, telamones y cariátides o tenantes. La figura humana aparece con mucha frecuencia en medallones como personajes históricos.

Elementos de fantasía monstruosa. La combinación de vegetales y animales compone representaciones del *corpus* grotesco que es una de las características más destacadas. El paso de una especie a otra se hace con suavidad, de tal manera que dificulta la identificación de los componentes, dando por resultado los monstruos, que han definido durante mucho tiempo el grotesco.

Elementos alegóricos y poéticos. La representación de alegorías, sobre todo de las virtudes y los vicios, en forma de damas o animales, es bastante normal. A ello hay que añadir los triunfos, las danzas, las procesio-

nes de músicos, los temas mitológicos y las escenas o personajes bíblicos o del Santoral: núcleo del elemento programático o figurativo de la decoración grotesca.

VII

EL CARÁCTER VISUAL Y SIGNIFICANTE DEL GRUTESCO

El abundante repertorio que constituye la decoración grotesca, como vocabulario de un variado texto ornamental, no impide reducir a un principio estructural compositivo la esencia de esta forma decorativa. Este principio no puede ser único, sino que está compuesto por una serie de conceptos reducibles a una cualidad polivalente: el carácter visual y significativo.

La decoración grotesca, como toda obra de arte, es al mismo tiempo una unidad estructurada por distintos elementos y una totalidad diferenciada y diferenciante. El principio integrador de esa individualidad y esa totalidad ha de ser una cualidad visual, común a las distintas partes que componen la obra, es decir, el carácter visual plástico o la fisonomía visual de la decoración grotesca, principio y partida para cualquier válida interpretación de la obra artística.

La decoración grotesca, perteneciente al campo ornamental, entra también en el área de la figuración, por lo que necesariamente este carácter visual, constitutivo de su esencia y rango artístico, ha de estar situado entre esas dos coordenadas, o lo que es lo mismo: el grotesco participa del ornamento tanto como de la imagen figurativa.

Este principio ha sido formulado en forma negativa, lo cual nos parece poco acertado, por Piel, cuando afirma que el grotesco «no es ornamento puro, ni tampoco imagen» [21]. Expresado así tal vez sirva para definir la decoración grotesca

del Renacimiento italiano — idea buscada por el autor en su, por otra parte, aguda búsqueda y determinación estructural del grotesco, según la metodología del *Struktur Analyse* de Sedlmayr. Pero es que la decoración grotesca del Renacimiento español, tiene sobre el italiano, y aún el francés, una vertiente más acentuada de tipo significativo y figural, poco tenida en cuenta. El análisis de algunos programas iconográficos de las fachadas, nos proporciona argumentos que apoyan nuestra afirmación. La desaparición de la decoración grotesca lleva consigo la muerte de los programas figurativos, que vuelven a renacer en el Barroco, pero con un lenguaje distinto.

El análisis de la temática, de la estructuración respecto al fondo, el relieve y la acentuación morfológica y plástica de las figuras, nos lleva a poder señalar algunas características de la fisonomía visual del grotesco.

La primera característica del grotesco es la *simetría*. Todas las formas grotescas se centran a ambos lados de una línea, a veces puramente óptica, que divide la composición en dos partes geoméricamente semejantes. Es lo que se ha llamado composición *a candelieri*, a candelabro. El eje central está formado por la misma verticalidad de la figura en su parte media, por un sutil candelabro en cuyos torneados relieves se sitúan las figuras, por representaciones pareadas iguales o por figuras distintas a ambos lados de una máscara, de un lazo, o de una figura central que señala el eje.

Esta simetría, tanto en forma vertical como horizontal, no siempre es igualdad formal, lo que se consigue con roleos, espirales o zarcillos, sino también equivalencia simétrica compositiva a ambos lados de un eje. Esta simetría se da también en frisos o grupos escultóricos que desarrollan un tema, aunque no sea con

[21] En la obra citada (ver nota 1).

15 formas grotescas o monstruosas.

La segunda razón de ser del grotesco es el *movimiento*. La mayor parte del *corpus* decorativo que analizamos está formado por elementos móviles: vegetales, zarcillos, hojas que forman espiral; niños alados cabalgando, danzando; cintas que se enrollan o anillos que unen; animales marinos, delfines, hipocampos, grifos, harpías, basiliscos, aves; máscaras con expresión vociferante y figuras humanas monstruosas en gestos y actitudes de gran expresión de dolor, sufrimiento y patetismo.

Esta movilidad supone inestabilidad, labilidad, inseguridad (la cualidad visual de una obra de arte se describe con abjetivos), bien patente en las decoraciones colgadas del tercer período. Es una especie de juego óptico en el espacio, de capricho que despierta estupefacción ante la increíble lesión de las leyes tectónicas. El cardenal Daniel Bárbaro, preocupado por definir la expresión de los grotescos los califica como *leviores*, ligeros y *extemporaneus*, momentáneos, con lo que ya apreciaba esta movilidad [22].

Esta movilidad del temario grotesco comporta también una dualidad: el equilibrio formal de la composición simétrica se contrapone al movimiento constante. Esta contradicción entre el movimiento de los elementos y la quietud de balanza equilibrada de la composición vuelve a ser síntoma de una antinomia: movilidad y simetría.

La tercera característica del grotesco es la *monstruosidad*. Como tal se definió por mucho tiempo. Lo monstruoso es lo que contradice el orden natural: al ave se añade tronco humano y cabeza de león; al hombre se mezcla tronco de reptil y brazos o piernas de vegetarinas. El monstruo no tiene vida real, es un sueño, una imaginación, una ironía, una comicidad, un capricho, una tragedia.

19 Las fábulas mitológicas y las trans-

formaciones ovidianas tienen gran importancia en el origen de la decoración monstruosa, y los pintores y escultores se arrojan para sí el mismo derecho que los poetas. Felipe de Guevara ironiza sobre las decoraciones grotescas diciendo: «Son risa las penas de Tántalo, Sísifo y Prometeo comparadas con las de estas figuras.» [23].

La figura monstruosa implica también una dualidad: lo real se mezcla con lo irreal, lo que es con lo que parece ser, o, en palabras de Vitruvio: lo que existe con lo que no existe, ni ha existido, ni existirá. De nuevo estamos ante una antinomia: lo real contra lo irreal, lo que es contra lo que no es. Pero al mismo tiempo, este mundo monstruoso que no pertenece al mundo real, se une al mundo figurativo de temas mitológicos, bíblicos y religiosos para formar un programa conjunto, por lo que la dualidad, ornamento y figuración se acentúan.

El carácter visual de la decoración grotesca, el punto de partida para un método interpretativo, es una antinomia o dualidad múltiple: composición formal doble: simetría, canchales, balanza; simetría contra movilidad; mundo real, contra mundo irreal; ornamento y figuración; ornamentalismo contra estructuralismo constructivo.

La decoración grotesca, que se desarrolla en un momento histórico de tipo dialéctico contra el clasicismo de las proporciones áureas del Renacimiento, y en un momento en que los géneros artísticos luchan por conseguir una independencia, consigue el rango artístico que la correspondía por sus especiales características: decoración e imagen. Como decoración entra dentro de este campo artístico,

[22] Texto publicado por DACOS GRIFO en la obra citada, Apéndice II.

[23] Texto recogido por SÁNCHEZ CANTÓN, en: *Fuentes para el estudio del arte en España*, t. I, pág. 157.

y como imagen es figuración y cabe dentro del área figurativa como transmisor de ideas, conceptos o temas, con lo que se sitúa en los confines del arte figurativo que distingue al manierismo.

Ornamentalismo contra estructura: ésta es la dualidad y, al mismo tiempo, la lucha en la que se empeña este movimiento hasta ser suplantado por las formas escurialenses. Es como un paréntesis entre el Renacimiento italiano, que le da vida en lo ornamental, y la seriedad tectónica herreriana, que ahoga esta vida. Pero un paréntesis amplio, rico, lleno de sugerencias, de imágenes, de símbolos y conceptos, porque el plateresco español no es sólo ornamentación sino conceptos, y aquí es donde debe plantearse seriamente el problema del nombre de este movimiento artístico.

El plateresco no es sólo una forma decorativa, sino un concepto dependiente de una mente, de unos promotores intelectuales de origen humanista y medieval, que programan la temática que los artistas interpretan en piedra, hierro o madera. Lo que define a este movimiento, más que las formas decorativas, que tienen su propia vida y desarrollo, son los significados. Es decir, la nota

esencial de lo que cada vez más claramente se viene llamando Manierismo.

La decoración grotesca es de suyo anticlásica y fue criticada por Vitruvio como «moda ilógica». Los decoradores españoles, sugestionados por las láminas y dibujos procedentes de Italia, veían en ello un entronque con las formas antiguas y las utilizaron para cubrir las fachadas, sin una norma arquitectónica, pero cada vez más interesados en el poder ornamental y significativo que poseía el género, unido a la temática figural religiosa y mítica.

Incluso el que se puede considerar como tratadista de este momento Diego de Sagredo ofrece la posibilidad de utilizar toda clase de decoración sin necesidad de tener medida determinada, confiando únicamente en la fantasía conceptual del artista y, en su tratado, proporciona detalles arquitectónicos, pero no medidas y proporciones, como se ha observado con frecuencia. Una vez más defiende el ornamentalismo contra la estructura: algo totalmente opuesto al clasicismo del Renacimiento italiano, con sus medidas áureas. Lo que importa al plateresco español no es tanto la proporción como el significado de las formas.