

Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco

El llamado estilo plateresco ha sido estudiado recientemente por Camón Aznar y por Chueca Goitia; basta ojear estos trabajos para percatarse de lo complejo que es el problema del Protorrenacimiento español. Habiendo sido la aportación de este estilo de carácter ornamental, se comprenderá que el mayor interés radique en estudiar con todo detalle la iconografía y morfología de la decoración. Este examen, que es de orden fundamental, está por hacer. No se ha llevado a cabo por las dificultades de orden bibliográfico que conlleva. Mientras no se realicen investigaciones se seguirá desconociendo la esencia de la versión española del Protorrenacimiento, es decir, el llamado plateresco, una de las acuñaciones estilísticas españolas en la que se ha querido ver algo netamente nacional. Recientemente escribía Georg Weise que el tema de los grutescos españoles del siglo XVI ofrece uno de los tópicos más apasionantes de la Historia del Arte en España. Y nosotros venimos a encarecer la recomendación del historiador germano, pues mientras no se realicen investigaciones concretas y básicas, el problema del origen y evolución del plateresco continuará sin resolver en lo que es fundamental, el aspecto decorativo.

En orden a plantear este problema tan interesante como las fuentes inspiradoras de los grutescos, reuno en este artículo algunas identificaciones de modelos inspiradores realizadas por Cortés y Brinckmann y mis personales aportaciones ya que este tópico me ha interesado recientemente. Al difundir estos resultados, esperamos que lleguen debidamente ilustrados algunos de los ejemplos que mostramos, con el original y su precedente del que deriva.

Antes que todo es muy importante aclarar que nuestro Protorrenacimiento se inspiró para su repertorio decorativo en la tendencia ornamental de carácter anticlásico existente en la Antigüedad puesto que a Vitruvio ya le llamó la atención: «Pero todos estos cuadros —escribió—, 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, ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; 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 asimismo débiles 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».

Tanto el Protorrenacimiento como el Manierismo sintieron especial predilección por este tipo de ornamentación; sólo así se comprende que hasta Miguel Ángel defendiera este género decorativo. No era fácil para el temperamento

anticlásico español la comprensión recta del Renacimiento, entonces al tratar de interpretarlo se buscó una relación con la Antigüedad con base en la decoración de grutescos, que gozó en España de mucho prestigio de tal suerte que, según Felipe de Guevara, a mediados del siglo XVI, había muchos que tenían por «mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura».

El grutesco en manos de españoles sirvió para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición a *candelieri*, esto es partiendo de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales, bichas o seres monstruosos, realizados casi siempre en bajorrelieve. Que todo esto fue así se comprende mejor cuando se ve en las obras protorrenacentistas la falta de una verdadera articulación arquitectónica, de acuerdo con las normas vitruvianas. No hay que olvidar que el fenómeno no fue exclusivamente español, pues el Protorrenacimiento francés muestra un carácter parecido.

La importación de grutescos se hizo ya directamente por medio de los artistas que viajaron a la misma Italia o por la adquisición de grabados o estampas italianas y germanas. Era natural que los artistas más inquietos trataran de estudiar las ruinas romanas, viajando hasta la misma Roma. De los artistas españoles que viajaron en esta época vamos a destacar a Diego de Siloe, quien no solamente trajo un repertorio más rico que el empleado hasta entonces, sino también una comprensión más amplia de lo que el Renacimiento era. En la temprana fecha de 1519 proyectó en la catedral de Burgos la Escalera Dorada, que por su composición pertenece ya al Pleno Renacimiento, pero está todavía recargada del grutesco dominante en el Protorrenacimiento.

Wethey demostró que la fuente del diseño de la Escalera Dorada estaba en la terraza del Bramante para el *Cortile del Belvedere*. Obra tan pletórica de reminiscencias romanas no sólo le dio prestigio sino que le convirtió en maestro indiscutible de la escuela castellana. Bien justificado parece que Villalón escribiera, con su énfasis renacentista, que Siloe llegó a superar a Fidias y Praxiteles, de acuerdo con su mentalidad renacentista. Pero lo que nos interesa del maestro burgalés es cómo alcanzó a mostrar en esta obra las sugerencias que había recibido de los grabadores italianos y de las obras que vio en Italia. Dada su poderosa personalidad no incurrió en copias, sino que supo darles un carácter propio, superando a los originales. Examinado el repertorio decorativo de la famosa escalera burgalesa, observamos que los motivos vegetales están relacionados con los grabados del milanés Fra Antonio da Monza (fines del XV). Unos curiosos cálices florales parecen derivar de la obra de Agostino de Musi. La esfinge con cola de serpiente y un tipo de gallinácea están emparentados con una estampa de Agostino Veneciano. La bicha en la que cabalga un hombre desnudo portador de una cartela, parece derivar de Nicoletto Rossetti da Modena. Las escultóricas bichas aladas, pletóricas de vida, que hay en el arranque de la escalera están relacionadas con un grabado de Agostino de Musi, asimismo como otras extrañas figuraciones de fauna. En los grutescos del intradós del arco central ha desaparecido el eje de *candelieri* y las figuras se superponen, como en los grabados de Giovanni da Brescia. La devoción al Buonarrotti la indican una serie de veneras con la charnela hacia arriba, que nos recuerdan las que decoran las aristas de los lunetos de la Capilla Sixtina, aunque más evi-

dente parece la relación de las figuraciones humanas, cuyo parentesco con los *ignudi* miguelangelescos fue ya notado por Wethey.

Dado el carácter eminentemente decorativo del Protorenacimiento tanto en España como en Francia o en Alemania, los decoradores recurrieron con frecuencia a las fuentes grabadas donde encontraban complicados conjuntos ornamentales, que generalmente tradujeron literalmente en piedra.

Zoan Andrea fue un pintor y grabador de Mantua, que trabajaba, ya en 1475, bajo la influencia de Durero y de Mantegna. He podido constatar que uno de sus grabados, datado hacia 1505, sirvió a Nicolás de Vergara, hacia 1520, para la decoración del púlpito de la iglesia burgalesa de San Esteban. El dibujo del flamero consta de cuatro eses vegetales, decoradas con máscaras en los extremos inferiores y con dos pájaros en sus ramas. Este modelo de Zoan Andrea gustó al germano Hans Vischer (c. 1498-1550) quien lo copió en uno de sus grabados dándole carácter propio.

La obra más característica del Protorenacimiento español, la portada de la Universidad de Salamanca, refleja fielmente su dependencia de las estampas ornamentales del Renacimiento italiano. Camón Aznar intuyó certeramente que «el maestro italiano o italianizante que la tallara estaba impregnado de clasicismo, y este clasicismo conforma figuras y composiciones. Corre por toda ella, henchiendo de belleza todos los ornamentos, un gentil aire de paganía que había de morir en flor. Todos los recuerdos clásicos que aquí pululan aparecen trabajados con sensibilidad idónea al tema, fragante de *pathos* antiguo». Si bien el autor todavía se mantiene en el anónimo, el descubrimiento de una estampa de Nicoletto da Modena, que está imitada en el papel inferior derecho, viene a corroborar ese aire clásico de que habló el profesor Camón. Sobre Nicoletto sabemos que estuvo en Roma en 1507; su desarrollo artístico está entre dos polos: Mantegna-Durero. Trabajó como grabador de 1500 a 1512; una de las estampas fechadas en 1510 sirvió de modelo para la composición de grutescos del panel aludido arriba, me refiero precisamente a la que muestra en la parte superior dos cartelas con las inscripciones VICTORIA y AUGUSTA. La identificación del panel salmantino fue hecha por Brinckmann hace más de medio siglo, pero su aporte pasó desapercibido a los historiadores nacionales y extranjeros hasta que, estudiando este tema, vine a redescubrirla.

Otro grabador italiano, Fra Antonio da Monza, trabajó a fines del siglo XV, y parece ser que influyó en las creaciones de Vasco de la Zarza, aunque supo asimilarlo. Más evidente fue su influencia en el arte del grabado español, como lo declara la portada del libro *Aranzel* publicado en Burgos por Juan de Junta en el año de 1538.

La influencia germánica aparece en la famosa escalera de la Universidad de Salamanca, que está datada en el tercer decenio del siglo XVI. Queda por averiguar si las diferentes composiciones forman una unidad o son muestras ornamentales sin conexión. Uno de los bajorrelieves deriva de un grabado de Israhel van Meckenem, fechado hacia 1490. La parte superior está flanqueada por dos filacterias, en la de la izquierda reza: *Flore pulchro nobili apes mella colligunt*, y en la otra: *Ex hoc vermes friuoli virus forte hauriunt*. El hombre que cabalga sobre la mujer semeja a la abeja, que recoge miel en la flor; entrete se halla una mujer cabalgando sobre un hombre, la cual muestra al dañino escarabajo, que en la misma flor recoge veneno. La composición parece

referirse al ciclo de las alegorías amorosas sobre el dominio del hombre o de la mujer en el matrimonio. Muy oscura parece la significación de las dos parejas de luchadores, en cada una de las cuales uno busca la salvación en la huida. Preciso es advertir que el anónimo artista que trabajaba en Salamanca no actuó como un mero copista, pues introdujo notables cambios en la composición, aunque manteniendo el esquema del nuevo estilo, el llamado plateresco. La identificación se debe a Cortés Vázquez.

Recientemente he venido a descubrir cómo otro grabado de Israhel van Meckenem fue aprovechado en un bajorrelieve de la misma escalera. En este caso la composición apaisada se adapta mejor al espacio del antepecho y los cambios introducidos no fueron tantos. Siempre en las versiones pétreas es mucho lo que se pierde del grabado pensando que se lo haya querido reproducir con fidelidad. En el presente caso sirve de eje a la composición el tronco de un árbol que se bifurca en dos ramas para recibir a una dama; las ramas se desarrollan en tres roleos simétricamente dispuestos, que sirven para circunscribir cada uno a la figura de un bailarín en contorsionado movimiento casi salvaje. Al pie del árbol, debajo de la dama, hay dos personajes más: a la izquierda se halla un loco gesticulante mostrando un cetro, mientras que al otro lado aparece un músico que se vuelve hacia el espectador. Esta danza fue llamada morisca en Alemania desde fines del siglo XV, aunque el motivo del baile en torno a una mujer existe desde mediados del siglo XV, la noticia más antigua sobre tal danza morisca se remonta al año de 1479, en la ciudad de Nuremberg.

No fueron estas las únicas influencias de Israhel van Meckenem, puesto que fue también tenido en cuenta en las ilustraciones de libros de la época. Así su tema del «Árbol de Jesús», que parece ser una versión religiosa del tema profano anterior del baile morisco. Parece evidente que este grabado germánico fue imitado en el *Missale Romanum* (Zaragoza, G. Coci 1548). No es de extrañar que esto ocurriera ya que según Lyell algunos de los grabados de este misal fueron usados anteriormente en el *Breidenbach* de 1498 y más tarde en el *Flos Sanctorum* (c. 1521). Es de sobra conocida la influencia germánica en la tipografía española del momento y no hace falta insistir en este punto.

El caso más importante de la influencia de modelos clásicos es la portada de la capilla del Palacio de la Calahorra, en Granada, cuya identificación hice gracias a los dibujos contenidos en el *Codex Escorialensis*, pero éstos parecen corresponder a un programa de tipo simbólico, que merece un comentario independiente.

SANTIAGO SEBASTIÁN
Universidad de Yale

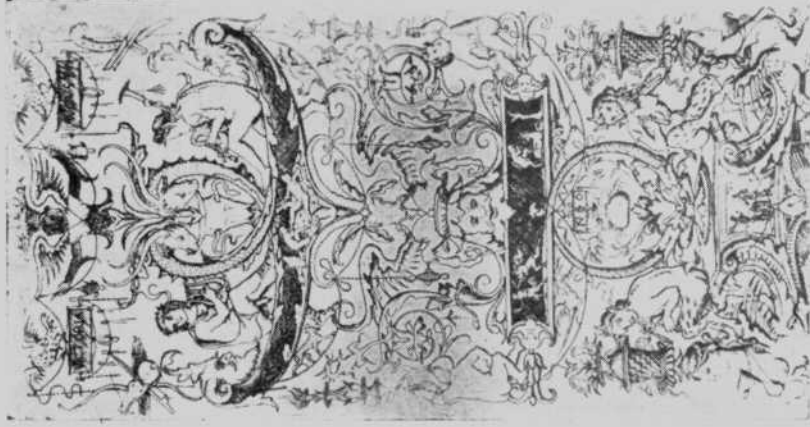


Grabado de Zaan Andrea (c. 1505),
reproducido en el púlpito burgalés
de San Esteban

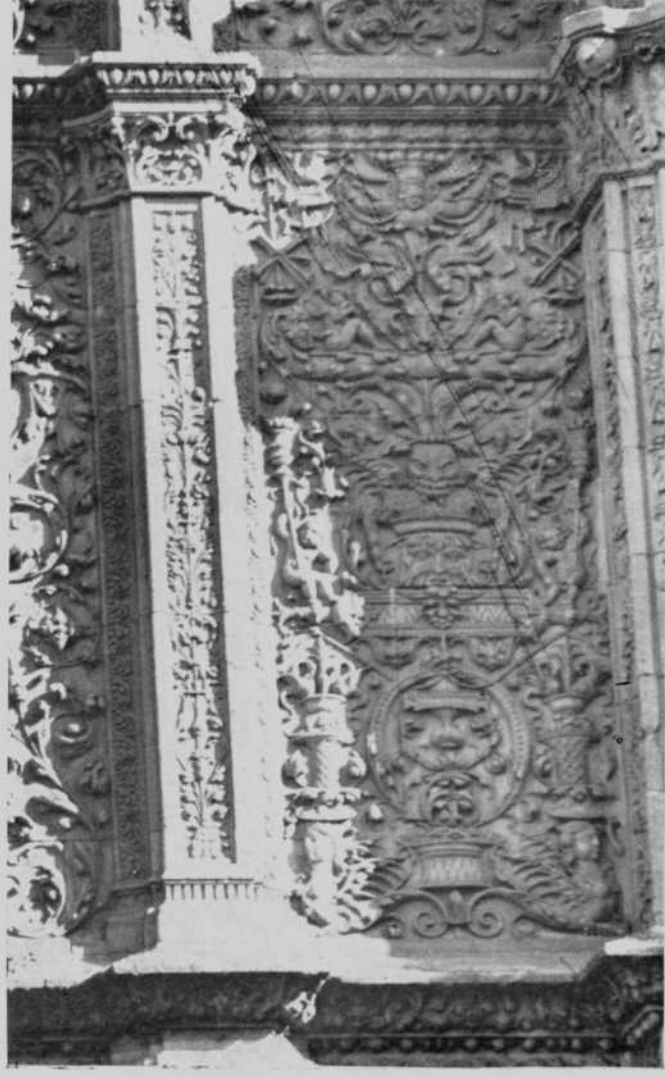


Burgos.—Iglesia de San Esteban. Detalle del púlpito

(Photo Club)



Grabado de Nicoletto da Modena (1510), imitado en el panel derecho inferior de la portada de la Universidad de Salamanca



Salamanca.—Universidad. Panel derecho inferior de la portada

(Foto Más)



Grabado de Israel van Meckenem, titulado la «Danza morisca», imitado en otro de los antepechos de la famosa escalera de la Universidad de Salamanca



Salamanca.—Universidad. Antepecho de un tramo de escalera

(Foto Más)

- J. CAMÓN AZNAR: *La arquitectura plateresca*. Madrid 1945.
- J. CAMÓN AZNAR: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Madrid 1959.
- H. E. WETHEY: «The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe», en *The Art Bulletin*, XXV (1943)).
- R. BERUNER: *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15 bis 18 Jahrhunderts*. Ed. Klinckschardt. Leipzig 1925.
- BRINCKMANN: *Die praktische Bedeutung der Ornamentische für die deutsche Frührenaissance*. Strassburg 1907.
- J. P. R. LYELL: *Early book illustration in Spain*. Londres 1926.
- L. CORTÉS VÁZQUEZ: «De la aportación germánica al plateresco», en *Trabajos y Días* n.º 10. Salamanca.
- Israhel van Meckenem. Goldschmied und Kupferstecher*. Ed. Stadt Bocholt, 1953.
- S. SEBASTIÁN: «La Escalera Dorada de la catedral de Burgos», en *Goya* n.º 47.
- S. SEBASTIÁN: «Antikisierende Motive in der Dekoration des Schlosses La Calahorra», en *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft* XVI, 1.^a serie, Muenster 1960.

NOTA: Mis aportaciones en este campo fueron posibles gracias a una bolsa de viaje de la Fundación Lázaro Galdiano, que me permitió consultar la biblioteca de la Universidad de Heidelberg. También pude revisar las bibliotecas de Yale y Harvard gracias a la generosa ayuda de la Fundación John Simon Guggenheim.

