

Las rutas de migración de los grutescos al arte novohispano del siglo XVI: el caso de Luis Lagarto

Grotesque Migration Routes to 16th-century Art in New Spain: The Case of Luis Lagarto

Artículo recibido el 27 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 3 de febrero de 2021; aceptado el 30 de agosto de 2021; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2798>

Edgar Mauricio Ulloa Molina Universidad de Costa Rica (UCR), Facultad de Artes, Escuela de Artes Plásticas, <https://orcid.org/0000-0002-8883-8734>, edgar.ulloamolina@ucr.ac.cr

Líneas de investigación Arte y arquitectura medieval; arte del Renacimiento; teoría del arte; historia del pensamiento.

Lines of research Medieval art and architecture; Renaissance art; art theory; history of thought.

Publicación más relevante “*De Materialibus ad Immaterialia Transferendo*: el influjo de la filosofía del Pseudo Dionisio Areopagita en la reforma arquitectónica de la iglesia de la abadía real de Saint Denis en época del abad Suger”, *Revista de Filosofía de la UCR* 54, núm. 139 (2015): 19-225.

Resumen Con la guía de las nociones “supervivencia de la Antigüedad” y “rutas de migración”, las cuales provienen de la obra de Aby Warburg, se reconstruye un *itinerario de viaje* de los grutescos desde la Antigüedad tardía, su redescubrimiento durante el Renacimiento, hasta Granada, España y de allí a la iluminación de libros de coro de Luis Lagarto en la Nueva España.

Palabras clave Domus Aurea; grutesco; Luis Lagarto; supervivencia de la Antigüedad; rutas de migración; libros de coro; iluminación novohispana.

Abstract With the guidance of the notions “Survival of Antiquity” and “Migration Routes”, which come from the work of Aby Warburg, a travel itinerary of the Grotesques is recreated from late Antiquity, its rediscovery during the Renaissance, to Granada, Spain and from there to the illuminated choirbooks by Luis Lagarto in New Spain.

Keywords Domus Aurea; grotesque; Luis Lagarto; survival of Antiquity; migration routes; choirbooks; New Spain; illuminated manuscripts.

EDGAR MAURICIO ULLOA MOLINA
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

*Las rutas de migración
de los grutescos al arte novohispano
del siglo XVI:
el caso de Luis Lagarto*

La presencia de la cultura grecorromana en el arte novohispano del siglo xvii no ha sido desatendida en la literatura especializada. Para citar solamente el ejemplo paradigmático, Francisco de la Maza publicó, en 1968, un estudio inaugural y fundamental sobre estos problemas, que tituló *La mitología clásica en el arte colonial de México*.¹

Si bien De la Maza consagró en su libro un espacio considerable a la influencia de la mitología clásica en las artes plásticas durante el siglo xvii en México,² no se ocupó de la presencia del sistema decorativo de los grutescos en la obra de Luis Lagarto (ca. 1556-1624). A principios de ese siglo, este iluminador sevillano realizó una gran cantidad de iniciales de libros de coro, enriquecidas con una fantástica profusión de grutescos, en la Ciudad de México y en Puebla de los Ángeles.³

En conformidad con la orientación cardinal del programa de investigación establecido por Aby Warburg y continuado por el Warburg Institute: “la

1. Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968).

2. De la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, 44-140.

3. Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1988).

supervivencia de la tradición clásica en épocas posclásicas” (*Das Nachleben der Antike*),⁴ y según han mostrado las investigaciones del mismo Aby Warburg,⁵ de Erwin Panofsky y Fritz Saxl⁶ y de Jean Seznec,⁷ el influjo de la Antigüedad en la cultura occidental es un agente de transformación cultural y, en el ámbito específico de las artes visuales, supone un cambio estilístico, una reorientación de las fuerzas creativas y psicológicas que están en juego en el desarrollo histórico.

De acuerdo con Gertrud Bing, Warburg se preguntó por los “factores selectivos” que “definen la forma recordada” de la herencia antigua “en diferentes periodos”.⁸ Para ello indagó acerca de las relaciones entre artistas y patronos —sus costumbres religiosas populares, las imágenes en sus objetos suntuarios, sus festejos y fiestas, en síntesis, “la imaginería completa de la ‘vida en movimiento’— y “el estrecho vínculo que une la obra de arte con su contexto social y su función práctica”.⁹ No es, luego, tanto el alcance geográfico y temporal de la supervivencia lo importante para Warburg, como su significado: “¿de qué naturaleza es la influencia de la Antigüedad en las generaciones posteriores?”¹⁰

Entonces, desde semejante perspectiva, la herencia de la Antigüedad es multifacética, no algo estático o determinado de antemano. Así, cada época y cada periodo admitirá la influencia de ciertos aspectos mientras rechazará la de otros. En palabras de Warburg:

No debemos intimar con la Antigüedad para que nos responda a la cuestión de si es clásicamente serena o, por el contrario, está afectada de un frenesí demoníaco, apuntando una pistola sobre su pecho, obligándola a elegir entre una cosa o la otra. Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la serenidad de una tranquila sabiduría depende en realidad del carácter subjetivo de la

4. Fritz Saxl, “La biblioteca Warburg y su propósito”, en *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*, ed. Salvatore Settis, Coup de Fés (Barcelona: Ediciones de La Central, 2010), 91-101.

5. Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, eds. Gertrud Bing y Felipe Pereda, trad. Elena Sánchez Vigil, Alianza Forma (Madrid: Alianza, 2005).

6. Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Mitología clásica en el arte medieval*, trad. Isabel Mellén (Victoria-Gasteiz y Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2016).

7. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. Barbara F. Sessions (Nueva York: Harper Torchbooks, 1961).

8. Gertrud Bing, “Prólogo”, en *El renacimiento del paganismo*, 62.

9. Bing, “Prólogo”, 61.

10. Saxl, “La biblioteca Warburg”, 92.

posteridad antes que de la consistencia objetiva de la herencia clásica. *Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece.*¹¹

Por tanto, no sólo es relevante establecer si hubo o no supervivencia de la Antigüedad en un lugar o tiempo particular, sino también averiguar qué aspectos del mundo antiguo ejercieron su influjo y de qué manera lo hicieron en un territorio y coordenadas temporales específicos, incluso, de ser posible, en cada arte particular.

De igual manera, y por razones similares, es importante identificar las rutas de migración de las imágenes (*Bilderwanderung*) de la tradición clásica en épocas posteriores. El paso de los motivos y los temas por diversos trayectos espaciales y temporales estampa huellas en ellos que trasmutan su forma y su significado cultural, y revisten, idénticamente, el carácter de su asimilación por las distintas culturas y los diversos momentos históricos.¹²

11. Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 17 [nota del material relativo a la conferencia “Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts”, mayo de 1926 (WIA III.101) (las cursivas son mías)]. [“Man darf der Antike die Frage „klassisch ruhig“ oder „dämonisch erregt“ nicht mit der Räuberpistole des Entweder -Oder auf die Brust setzen. Es hängt eben vom subjektiven Charakter der Nachlebenden, nicht vom objektiven Bestand der antiken Erbmasse ab, ob wir zu leidenschaftlicher Tat angeregt, oder zu abgeklärter Weisheit beruhigt werden. *Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*”, en Aby Warburg, “Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts (1926)”, en Aby Warburg, *Nachhalder Antike. Zwei Untersuchungen*, ed. Pablo Schneider (Zurich y Berlín: Diaphanes, 2012), 101 (las cursivas son mías)].

12. Aby Warburg, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”, en *El renacimiento del paganismo*, 417. En este artículo Warburg llamó la atención en que el simbolismo del registro intermedio de los frescos del Salone dei Mesi del Palazzo Schifanoia —el cual no había sido explicado hasta el momento— correspondía a “los símbolos de las estrellas fijas que, *transcurridos siglos de migraciones* desde Grecia, pasando por el Asia Menor, Egipto, Mesopotamia y Arabia hasta España, han perdido la claridad de su forma griega” (“als Fixsternsymbole, die allerdings die Klarheit ihres griechischen Umrisses *auf jahrhundertelanger Wanderung* von Griechenland durch Kleinasien, Ägypten, Mesopotamien, Arabien und Spanien gründlich eingebüßt haben”, en Aby Warburg, “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912)”, en Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Band 2*, ed. Gertrud Bing (Leipzig y Berlín: B. G. Teubner, 1932), 462-464 [las cursivas son mías]). En Aby Warburg, “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)”, en *El renacimiento del paganismo*, 446, el autor se ocupa de la presencia de la Antigüedad —mediante la astrología— en la propaganda político-religiosa durante la Reforma protestante, Warburg resalta que los dioses antiguos sobrevivieron en la forma de demonios astrales, los cuales fueron “[f]idedignamente transmitidos a través de los *camino migratorios* que llevan desde el helenismo, pasando por Arabia, España e Italia,

¿Cómo llegó el sistema decorativo de los grutescos a la producción artística novohispana de Luis Lagarto y cómo podemos caracterizar, al menos de forma general, su asimilación de esta herencia antigua?

Los grutescos de Lagarto no son ni las únicas ni las primeras manifestaciones de este sistema decorativo en el arte virreinal de México.¹³ Representan,

hasta llegar a Alemania” (las cursivas son mías) (Durch getreue Überlieferung auf *der Wanderstraße* vom Helienismus her über Arabien, Spanien und Italien nach Deutschland”. Warburg, “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)”, en Warburg, *Gesammelte Schriften. Band 2*, 491 [las cursivas son mías]). Por su parte, Aby Warburg, en “Astrología orientalizante (1926)”, en *El renacimiento del paganismo*, 415-416, coloca el estudio de las rutas de migración de las imágenes del mundo antiguo como un objetivo fundamental de su biblioteca: “La esperanza de la K.B.W. [...] es que sean desenterradas las innumerables señales de esta *ruta migratoria* en la que apenas hemos presentado su trazado y que recorre Cícico–Alejandría–Oxene–Bagdad–Toledo–Roma–Ferrara–Padua–Augsburgo–Erfurt–Wittenberg–Goslar–Lüneburg–Hamburgo. Una vez completado, la cultura europea aparecerá con claridad creciente como el producto de una confrontación; un proceso en el cual nosotros, mientras estudiamos los intentos del ser humano por buscar una orientación astrológica, no necesitamos tomar partido, sino más bien encontrar los síntomas de una agitación psíquica unitaria que bascula entre dos polos opuestos de enorme tensión: de la práctica del culto religioso a la contemplación matemática, y viceversa” (Die Hoffnung der K.B.W. ist, daß noch zahlreiche weitere Meilensteine auf der vorerst nur trassierten *Wanderstraße* Kyzikos-Alexandrien–Oxene–Bagdad–Toledo–Rom–Ferrara–Padua–Augsburg–Erfurt–Wittenberg–Goslar–Lüneburg–Hamburg. Ausgegraben werden, damit in steigender Unanfechtbarkeit die europäische Kultur als Auseinandersetzungserzeugnis heraustritt, ein Prozeß, bei dem wir, soweit die astrologischen Orientierungsversuche in Betracht kommen, weder nach Freund noch Feind zu suchen haben, sondern vielmehr nach Symptomen einer zwischen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation — und zurück”. Warburg, “Orientalisierende Astrologie (1926)”, en Warburg, *Gesammelte Schriften. Band 2*, 565 [las cursivas son mías]).

13. De la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, 54-56; Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El friso monumental de Ixmiquilpan”, en *Actes du XVII Congrès International des Américanistes*, vol. 10 (París: Société des Américanistes, 1976), 9-19; Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización”, en *Muros, sargas y papeles: imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 507-28; Patrizia Granziera, “El grutesco en el arte novohispano: imágenes profanas en los muros conventuales”, *Colonial Latin American Review* 26, núm. 2 (2017): 154-75, <https://doi.org/10.1080/10609164.2017.1312879>; María Celia Fontana Calvo, “El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”, en *Imaginario del grotesco: teorías y crítica*, eds. Angélica Tornero y Lydia Elizalde, Teorías y Crítica del Arte y la Literatura (Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Juan Pablos Editor/Universidad Iberoamericana, 2011), 49-65.

sin embargo, su asimilación más sistemática y creativa, y no solamente por su número.

Una respuesta que parecería evidente para el interrogante arriba planteado es que el intermediario fundamental en este proceso fue el grabado. Y seguramente así lo fue en la mayoría de los casos en América, tanto los anteriores como los posteriores a la obra del iluminador sevillano, así como en la mayoría de países europeos.¹⁴

No obstante, en los casos de España, de Granada, y concretamente de Luis Lagarto, es posible mostrar que fue otra la ruta de migración del sistema de decoración de los grutescos. Una vía más vital y directa, la cual vincula las ornamentaciones novohispanas de Lagarto directamente con el desarrollo del estilo decorativo *all'antica* de grutescos en el arte italiano de las últimas décadas del *Quattrocento* y las primeras del *Cinquecento*.

Este artículo no trata, luego, de los grutescos antiguos de la Domus Aurea, ni se consagra a un análisis pormenorizado de los grutescos renacentistas, ni de la obra de Luis Lagarto (aunque sí se observarán, con cierto detalle, dos ejemplos de su obra). Su único objetivo es dilucidar la ruta de migración de este sistema decorativo en su producción plástica.

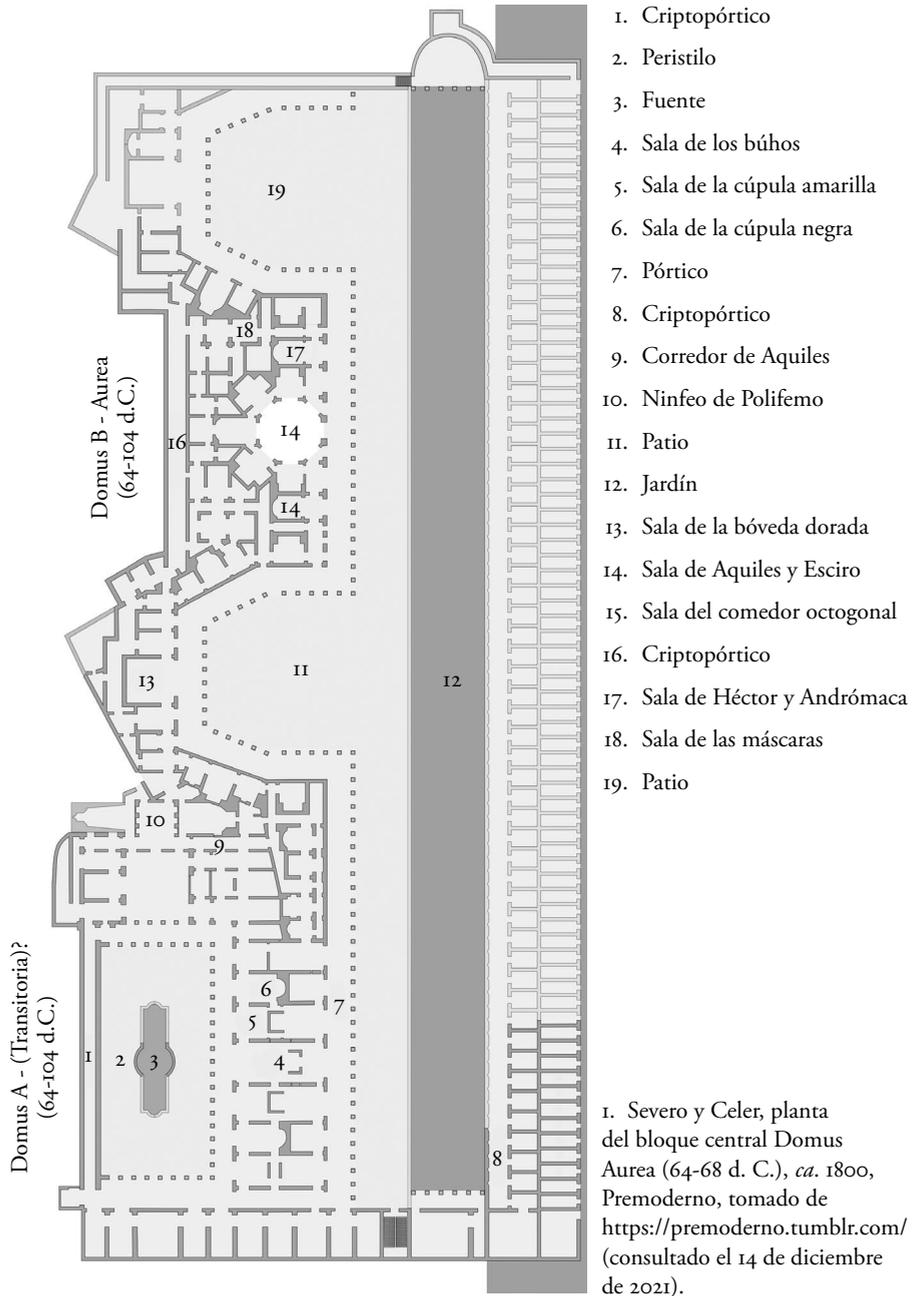
*De la Domus Aurea al nuevo estilo all'antica de decoración
de grutescos en el Renacimiento*

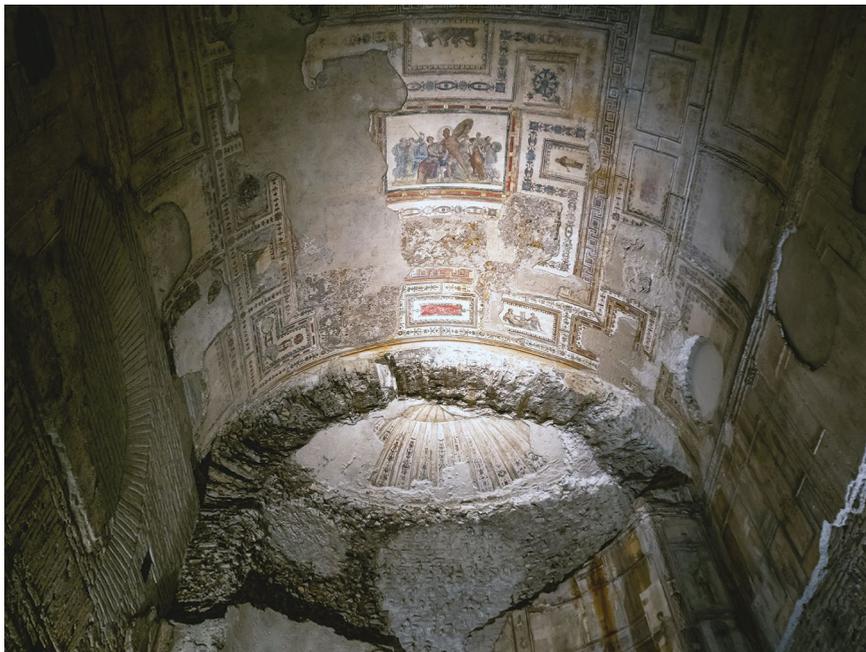
Todos los grutescos renacentistas, manieristas y barrocos, europeos o americanos, derivan, en última instancia, de las decoraciones de la Casa dorada, Domus Aurea (fig. 1) —ubicada entre las colinas del Palatino y el Esquilino—¹⁵ del emperador romano Nerón Claudio César Augusto Germánico (ca. 37-68 d. C.). Ésta constituía un gran complejo de alrededor de 59 hectáreas, construido inmediatamente después del desastroso incendio de 64 d. C. y hasta la muerte del emperador.¹⁶

14. Granziera, “El grutesco en el arte novohispano”; y Fontana Calvo, “El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”.

15. Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Studies of the Warburg Institute 31 (Londres y Leiden: Warburg Institute; E. J. Brill, 1969); y Alessandra Zamperini, *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale* (San Giovanni Lupatoto [Verona]: Arsenale Editrice, 2013), 91-118.

16. P. Gregory Warden, “The Domus Aurea Reconsidered”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 40, núm. 4 (1981): 275-278.





2. Detalle de la bóveda de la Sala de Héctor y Andrómaca en la Domus Aurea de Nerón (habitación 129), 64-68 a.C., fresco, Roma. Foto Sebastia Giral, CC BY-NC-SA 2.0.

Las paredes y las bóvedas de muchas de las estancias de la Domus Aurea estaban recubiertas con una profusa ornamentación en fresco y estucos correspondiente a lo que actualmente los arqueólogos clásicos denominan “Cuarto estilo de decoración mural” (fig. 2).¹⁷

No se conoce con precisión la fecha del descubrimiento de la Domus Aurea, posiblemente fue durante la segunda mitad del *Quattrocento*. Ha de haber sucedido entre los últimos años de la década de 1470 y los primeros de la siguiente, durante el papado de Sixto IV della Rovere.¹⁸ La confrontación con la decoración pictórica ornamental allí ejemplificada provocó el surgimiento, en el arte del Renacimiento italiano, de un nuevo estilo de decoración denominado *grotesco*.

17. Michael Squire, “‘Fantasies so Varied and Bizarre’: The Domus Aurea, the Renaissance, and the ‘Grotesque’”, en *A Companion to the Neronian Age* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 2013), 445-46, <https://doi.org/10.1002/9781118316771.ch25>; y Zamperini, *Le grottesche*, 31-55.

18. Squire, “‘Fantasies so Varied and Bizarre’”, 446; y Zamperini, *Le grottesche*, 95.

Se le dio este nombre —*grottesche* en italiano— porque las visitas a la Domus Aurea, enterrada bajo la colina del Esquilino, debían hacerse mediante túneles cavados en las paredes, los cuales eran genuinas *grotte* (cuevas) que había que cruzar agachado y a la luz de antorchas:¹⁹ “Por último, sabemos que las excursiones se organizaban bajo la forma de meriendas, con manzanas, jamón y vino ‘para hacer más extravagantes a los grutescos’, como recuerda el anónimo escritor de *Antiquarie Prospettive* (escrito entre 1496 y 1498), lo que nos restituye intacto el entusiasmo por este descubrimiento”.²⁰

Durante el Renacimiento, sólo las bóvedas y la parte superior de las paredes de algunas de las estancias estaban excavadas. Lo demás permanecía oculto. La expedición para adentrarse en estas cuevas era difícil y peligrosa.²¹ Esto, sin embargo, no detuvo a los interesados entusiastas. Vasari narra, por ejemplo, el descenso, la sorpresa y la seducción de Rafael Sanzio y su discípulo Giovanni da Udine.²²

19. August Schmarsow, “Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, núm. 2 (1881): 132; y Zamperini, *Le grottesche*, 95.

20. “Sappiamo infine che le escursioni erano organizzate sotto fonna di merende, con tanto di mele, prosciutto e vino ‘per esser più bizzarri alle grottesche’, come ricordava l’estensore anónimo delle *Antiquarie Prospettive* (stese fra il 1496 e il 1498), che ci restituisce intatto l’entusiasmo per quella scoperta”, en Zamperini, *Le grottesche*, 95.

21. J. Schulz, “Pinturicchio and the Revival of Antiquity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, núms. 1-2 (1962): 47.

22. “Poco después, se encontraron algunas habitaciones subterráneas en San Pietro in Vincoli, entre las ruinas del palacio de Tito, todas cubiertas y llenas de grutescos, pequeñas figuras e historias, con algunos ornamentos de estuco en bajo relieve. Ya que cuando Giovanni fue con Rafael, quien fue llevado a contemplarlos, ambos quedaron asombrados por la frescura, la belleza y la bondad de esas obras, pues les pareció sorprendente que se hubieran conservado durante tanto tiempo: pero no era gran cosa, al no haber sido tocadas o vistas por el aire, el cual con el tiempo todo lo consume, mediante la variedad de las estaciones. Estos grutescos por tanto (que grutescos se les llamó por haber estado dentro de las cuevas encontradas), realizados con tanto diseño, con tantos y extravagantes caprichos, y con esos adornos de fino estuco intercalados con varios campos de colores, con esas pequeñas historias tan hermosas y graciosas, entraron en el corazón y la mente de Giovanni, quien se entregó a este estudio y no se conformó con una o dos veces dibujarlos y retratarlos”. [*Vita di Giovanni da Udine*: “Non molto dopo, cavandosi da San Piero in Vincola fra le ruine ed anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte, e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Perchè andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l’uno e l’altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell’ opere, parendo loro gran cosa ch’elle si fusserò sì lungo tempo conservate: ma non era gran fatto, non essendo state tocche nè vedute dall’aria, la quale col tempo suole consumare, mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa. Queste

Sobre las paredes de la residencia imperial neroniana los visitantes renacentistas dejaron graffiti que han permitido a los historiadores del arte identificar algunos de los artistas que realizaron la travesía para estudiar el sistema de decoración de los grutescos *in situ*.²³

En la Domus Aurea se encontraron los renacentistas ante un nuevo estilo de pintura *all'antica* radicalmente opuesto al estilo ideal de movilidad intensificada que los artistas italianos del periodo habían derivado de los relieves triunfales y de los sarcófagos antiguos²⁴ y cuyos fundamentos se estaban codificando y sistematizando precisamente en ese periodo.²⁵ Lo que les fascinaba a los renacentistas de este nuevo sistema decorativo era la frescura, la belleza, la variedad, la invención y la extraña fantasía desplegada en las bóvedas de estas *grotte*: “realizadas” —en palabras de Vasari— “con mucho diseño, con tantos y extraños caprichos”.²⁶

Las decoraciones del palacio imperial del Esquilino estaban conformadas por un amplio repertorio figurativo que incluía figuras híbridas y mitológicas, tíasos (figuras de culto báquico), *pelte*, zarcillos, *putti*, eflorescencias, gorgonas, hojas de acanto, candelabros, elementos fitomorfos y antropomorfos, pájaros posados o en vuelo, hipocampos y cabras, atlantes, *pinakes*, estatuillas femeninas, pavos reales sobre flores, candelabros que sostienen imágenes, entre otros. Éstas se combinan, sin solución de continuidad, con imágenes reales tales como ánforas y urnas, vegetación, búhos, liras, cisnes, episodios literarios y diversos elementos arquitectónicos “con cierta labilidad tectónica” —en conformidad con la adecuada caracterización de Granziera—²⁷ entre otros. Todos estos moti-

grotesche adunque (che grottesche furono dette dall'essere state entro alle grotte ritrovate), fatte con tanto disegno, con sì varj e bizzarri capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili tramezzati da varj campi di colori, con quelle storiettine così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che datosi a questo studio non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle”, en Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, vol. 6 (Florenca: G.C. Sansoni, 1906), 551-552.

23. Nicole Dacos, “Graffiti de la Domus Aurea”, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome Institut Historique Belge*, núm. 38 (1967): 145-175.

24. Aby Warburg, “The Entry of the Idealizing Classical Style in the Painting of Early Renaissance”, en *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, eds. Richard Woodfield y Kathryn Brush, *Critical Voices in Art, Theory and Culture* (Ámsterdam: G+B Arts International, 2001), 7-29.

25. Sobre la doctrina humanística de la pintura véase Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, trad. Consuelo Luca de Tena (Madrid: Cátedra, 1982).

26. *Vita di Giovanni da Udine*: “fatte con tanto disegno, con sì varj e bizzarri capricci”, en Giorgio Vasari, *Le vite*, vol. 6, 551.

27. Granziera, “El grutesco en el arte novohispano”, 155.

vos adquirirían, además, una cualidad gráfica y lineal, y se combinaban, con base en ciertos principios, en un proceso aditivo, aparentemente infinito, organizado por recuadros que subdividían las bóvedas de la Domus Aurea.²⁸ Por lo general, estos elementos se desenvolvían en bandas horizontales a modo de friso, o bien, de manera vertical, estas últimas denominadas *a candelieri*.²⁹

Se debe comprender que para los artistas y humanistas italianos del Renacimiento no se trataba del palacio de Nerón, sino que identificaban vagamente estas cuevas y estructuras con los Baños o el Palacio de Tito. Para ellos, estas decoraciones representaban el ejemplo principal, más espléndido y extenso de pintura antigua conocida.

A la luz del descubrimiento de Pompeya, en la primera mitad del siglo XVIII, se ha aprendido a ver el Cuarto estilo como el resultado de un largo proceso de desarrollo de la pintura mural romana.³⁰ Para los renacentistas esto no era así.³¹

Al mismo tiempo, sin embargo, el Renacimiento estaba familiarizado con el texto canónico del teórico romano de la arquitectura del siglo I a. C., Marco Vitruvio Polión, en el cual, con paladina claridad, el arquitecto augusteo denostaba el sistema decorativo de los grutescos que estaba en boga en su época por su carácter “irracional”:

Estas representaciones pictóricas, que eran una copia o imitación de objetos reales, ahora son despreciadas por el mal gusto del momento presente, ya que se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales: se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones por paneles con hojas rizadas y con volutas. Pintan candelabros que soportan como pequeños templos y sobre sus frontones hacen emerger de las raíces muchos tallos con volutas, que absurdamente sirven de soporte para estatuillas sedentes; y también otros tallos más pequeños que en su parte central poseen figuritas con cabeza humana por un lado y de animal por otro.

Todo esto ni existe, ni existió ni puede existir. Estas costumbres modernas han forzado a que jueces ignorantes nos han hecho despreciar la buena calidad artística, debido a su estupidez, pues ¿cómo puede una caña soportar realmente un techo, o cómo puede un candelabro sostener todos los adornos de un frontón?, ¿cómo un pequeño tallo frágil y delicado puede sustentar una estatua sedente?, ¿cómo pueden salir de unas raíces y de pequeños tallos unas flores por un lado y además unas

28. Zamperini, *Le grottesche*, 31-47.

29. Granziera, “El grutesco en el arte novohispano”, 155.

30. Zamperini, *Le grottesche*, 9-53.

31. Squire, “Fantasies so Varied and Bizarre”, 445-446.

figuritas con doble rostro? Muchas son las personas que, observando tales fraudes, no los censuran, sino que muestran su agrado, sin percatarse de si son factibles en la realidad o no. Sus opiniones, ensombrecidas por apreciaciones sin peso, carecen de fuerza para valorar lo que sí se puede hacer conforme a la garantía que avalan las reglas del decoro. No es posible dar la aprobación a pinturas que no imitan la realidad y, aunque fueran esmeradas y correctas, técnicamente hablando, no se deben estimar o apreciar al instante como buenas, a no ser que expresen cierta estructura racional, sin ningún tipo de contradicción con las reglas del buen gusto y del arte.³²

Las tensiones entre la esplendorosa pintura mural del palacio neroniano, la teoría humanística de la pintura y el texto canónico de Vitruvio produjeron un importante y significativo caudal de discusiones teóricas y dogmáticas durante el Alto Renacimiento, de las cuales no se ocupará este artículo.³³

Vale la pena enfatizar que, precisamente por sus características irreales, caprichosas, extrañas y fantasiosas —el aspecto “irracional” identificado en el texto de Vitruvio y por el cual le condena—, el sistema de decoración de los grutescos ejemplifica de forma paradigmática la noción “diferencia icónica” del teórico de la imagen Gottfried Boehm: “[l]o icónico descansa [...] sobre una ‘diferencia’ que acaece en el acto de ver. Ésta instituye la posibilidad de ver lo *uno* a la luz de lo *otro*”.³⁴ Desde semejante punto de vista, luego, el sistema de

32. “Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur, nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae: pro columnis enim struuntur calami striati cum crispis foliis et volutis, pro fastigiis appagineculi, item candelabra aedicularum sustententia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum volutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt quemadmodum enim potest calamus vere sustinere tectum aut candelabrum ornamenta fastigii, seu coliculus tam tenuis et mollis sustinere sedens sigillum, aut de radicibus et coliculis ex parte flores dimidiataque sigilla procreari? at haec falsa videntes homines non reprehendunt sed delectantur, neque animadvertunt, si quid eorum fieri potest necne ergo ita novi mores coegerunt, uti inertiae mali iudices convincerent artium virtutes; iudiciis autem infirmis obscuratae mentes non valent probare, quod potest esse cum auctoritate et ratione decoris, neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati, nec, si factae sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debet ‘recte’ iudicari, nisi argumentationis certas rationes habuerint sine offensionibus explicatas”, en Vitruvius Pollio, *Vitruvii De architectura libri decem*, ed. F. Krohn (Leipzig: in aedibus B.G. Teubneri, 1912), lib. VII, § 5, ¶ 3-4.

33. Sobre estas controversias véase André Chastel, *El grutesco*, trad. Miguel Morán Turina (Madrid: Akal, 2000), 39-56.

34. Gottfried Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes

decoración de grutescos “se encuentra a medio camino entre una clara realidad fáctica y un sueño etéreo, es la paradoja de una irrealidad real”.³⁵

De acuerdo con Vasari, fue el pintor Morto da Feltre, cuyo nombre era Piero Luzzi (o Lorenzo Luzzi),³⁶ el primer artista en explorar las *grotte* y en estudiar con entusiasmo el sistema decorativo de las bóvedas de la Domus Aurea.³⁷ Sin embargo, actualmente no se conserva ninguna obra o decoración de grutescos suya.³⁸

Sea lo que fuese de lo anterior, lo cierto es que este pintor fue colaborador de Bernardino di Betto di Biagio (1454-1513), llamado Pinturicchio, en las decoraciones de los Appartamento Borgia (fig. 3) en el Vaticano y en la realización de los frescos, hoy día desaparecidos, de la logia y las salas del piso inferior del Castel Sant’Angelo.³⁹ Ambos trabajos, concluidos hacia 1495, incluían grutescos y fueron comisionados por el papa Alejandro VI.⁴⁰

nes”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, ed. y trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 49 (las cursivas son del original).

35. Boehm, “¿Más allá del lenguaje?”, 48.

36. Chastel, *El grutesco*, 25-30.

37. “Morto recobró los grutescos más similares a la forma antigua que cualquier otro pintor, y por esto merece un elogio infinito, ya que por su principio ahora son reducidos por las manos de Giovanni da Udine y otros artesanos a tal belleza y bondad, como se puede observar. Pero si dicho Giovanni y otros lo han reducido a la perfección extrema, no es sin embargo que el primer elogio no sea de Morto, que fue el primero en encontrarlos, y puso todo su estudio en este tipo de pinturas, llamadas grutescos por ser helenísticos y que se han encontrado en su mayor parte en las cuevas de las ruinas de Roma; sin que todos sepan que es fácil agregar cosas a las ya encontradas”. [*Vita di Morto da Feltre*: “Ritrovò il Morto le grottesche più simili alla maniera antica, ch’alcuno altro pittore; e per questo merita infinite lode, da che per il principio di lui sono oggi ridotte dalle mani di Giovanni da Udine e di altri artefici a tanta bellezza e bontà, quanto si vede. Ma se bene il detto Giovanni ed altri l’hanno ridotte a estrema perfezione, non è però che la prima lode non sia del Morto, che fu il primo a ritrovarle, e mettere tutto il suo studio in questa sorte di pitture, chiamate grottesche per essere elleno state trovate per la maggior parte nelle grotte delle rovine di Roma; senza che ognun sa, che è facile aggiugnere alle cose trovate”], en Vasari, *Le vite*, vol. 5, 205-206.

38. Sobre Morto da Feltre véase Christian Hülsen, “Morto da Feltre”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 2, núms. 3 y 4 (1915): 81-89.

39. *Vita di Morto da Feltre*: “[I]n quel tempo che il Pinturicchio per Alessandro VI dipingeva le camere papali, e in Castel Sant’Angelo le logge e stanze da basso nel torrione, e sopra altre camera”, en Vasari, vol. 5, *Le vite*, 201-202. [En ese momento Pinturicchio pintaba las cámaras papales para Alejandro VI, y en Castel Sant’Angelo las logias y las habitaciones inferiores de la torre, y encima de otras cámaras].

40. Schmarsow, “Der Eintritt der Grottesken”, 133-134.



3. Pinturicchio y ayudantes, detalle de la bóveda de la Sala del Credo, Appartamento Borgia, 1492-1495, fresco, Palacio Vaticano, Roma. Photo Scala, Florencia.



4. Pinturicchio, Capella de San Girolamo, 1477-1479, fresco, *Santa Maria del Popolo*, Roma. CC BY-SA 4.0 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_del_Popolo_\(Rome\)_-_Cappella_Della_Rovere.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_del_Popolo_(Rome)_-_Cappella_Della_Rovere.jpg).

Pinturicchio ha sido reconocido como uno de los primeros artistas en asimilar, de forma paulatina, pero finalmente metódica, el sistema de decoración de grutescos.⁴¹ El ejemplo más temprano que conservamos de la utilización de grutescos en el Renacimiento es su decoración de los antepechos de las ventanas y de las pilastras que articulan las bahías en la Capella de San Girolamo (fig. 4) en Santa Maria del Popolo, realizada para el cardenal Domenico della Rovere.⁴²

Poco a poco, Pinturicchio desarrolló un sistema de decoración de bóvedas —explotando las posibilidades que aprendió de la organización y composición de los frescos de la denominada *Volta Dorata* de la Domus Aurea—, en el que los grutescos tuvieron un papel fundamental. Este proceso culmina con el esquema ornamental del ciclo de frescos de la Libreria Piccolomini, en Siena

41. Schmarsow, “Der Eintritt der Grottesken”, 134; Zamperini, *Le grottesche*, 99-106.

42. Claudia la Malfa, “The Chapel of San Girolamo in Santa Maria Del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. 63 (2000): 259-270; Zamperini, *Le grottesche*, 102.



5. Pinturicchio, detalle de la bóveda de la Libreria Piccolomini, 1502-1507, fresco, Siena. Photo Scala, Florencia.

(fig. 5). Las ornamentaciones fueron ejecutadas entre 1502 y 1507, para Francesco Todeschini Piccolomini.⁴³

El contrato para estos frescos se conserva y es uno de los primeros documentos en utilizar el vocablo *grottesche*. En él se instruye a Pinturicchio a que

[l]a bóveda de esta Biblioteca hay que trabajarla con esas fantasías, colores y divisiones que serán a juzgar más vagas, más bellas y llamativas, de colores buenos, finos y contenidos, una forja y diseños *que hoy llamamos grutescos*, con campos variados, como se estimase lo más bello y vago.⁴⁴

Rápidamente, después del desarrollo inicial del nuevo estilo decorativo *all'antica* en el entorno de Pinturicchio, los grutescos se utilizaron en el ambiente artístico romano por un grupo cada vez más amplio de decoradores murales y arquitectos, tales como Pietro Perugino (Collegio del Cambio, Sala delle Udienci, Perugia, 1500),⁴⁵ Filippino Lippi (Santa Maria sopra Minerva, Cappella di San Tommaso d'Aquino, Roma, 1489-1493 y Santa Maria Novella, Cappella Strozzi, Florencia, 1487-1502),⁴⁶ Luca Signorelli (Duomo di Orvieto, Cappella Nuova di San Brizio, Orvieto, 1499-1504),⁴⁷ Giovanni Antonio Bazzi, llamado il Sodoma (Monte Oliveto, Chiostro dell'Abazia, Siena 1505-1508),⁴⁸ entre otros.⁴⁹ Sobresale dentro de este grupo, el taller de Rafael, en particular su colaborador y discípulo Giovanni Nanni (1487-564), conocido como Giovanni da Udine.⁵⁰ Rafael y Nanni, como ya se vio, visitaron juntos las *grotte* de la Domus Aurea.

Vasari le atribuye a Giovanni, a partir del estudio de las decoraciones de la Domus Aurea, el redescubrimiento de la fórmula romana antigua del estuco, al mezclar cal blanca de travertino con mármol blanco en polvo.⁵¹

43. Schulz, "Pinturicchio and the Revival of Antiquity", 48; Zamperini, *Le grottesche*, 105.

44. "Sia tenuto et debba lavorare la volta de essa Libreria con quelle fantasie, colori et spartimenti che più vaga, più bella et vistosa iudicará, di buoni, fini et recipienti colori, a la forgia et disegni *che hoggi chiamano grottesche*, con li campi variati, como più belli et più vaghi saranno stimati", en Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese: raccolti ed illustrati dal Dott. Gaetano Milanesi*, vol. 3 (Siena: Presso Onorato Porri, 1854), 9 (las cursivas son mías).

45. Zamperini, *Le grottesche*, 105.

46. Zamperini, *Le grottesche*, 105.

47. Zamperini, *Le grottesche*, 106.

48. Zamperini, *Le grottesche*, 110.

49. Squire, "Fantasies so Varied and Bizarre", 452.

50. Squire, "Fantasies so Varied and Bizarre", 456; Zamperini, *Le grottesche*, 123-148.

51. Zamperini, *Le grottesche*, 130; "Pero finalmente [Giovanni], después de haber triturado las cas del mármol más blanco que se pudo encontrar, reducido a un polvo fino y tamizarlo, lo mez-



6. Rafael Sanzio, Giovanni da Udine y otros colaboradores, Stufetta del Cardenal Bibbiena, interior, Vaticano. Photo Scala, Florencia.

Parte del resultado de la colaboración de estos artistas fueron dos decoraciones con grutescos antonomásticas en el Vaticano. Primero, los frescos para la Stufetta del Cardenal Bibbiena (fig. 6) en sus residencias privadas, del año 1516,⁵² y la *Loggia Vaticane* (fig. 7) ejecutada *ca.* 1517-1519, para el papa León X.⁵³

Poco tiempo después, mediante la labor de Marcantonio Raimundi y otros grabadores como Agostino Veneziano, Giagiacomo Caraglio y Marco Marchetti, el nuevo estilo *all'antica* del sistema de decoración de grutescos se convirtió

cló con argamasa de travertino blanco. [*Vita di Giovanni da Udine*: “Ma finalmente [Giovanni] fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridotto in polvere sottile e stacciato, lo mescolò con calcina di trevertino bianco”], en Vasari, *Le vite*, 6, 552 (lo agregado es mío).

52. Michael Squire, “Fantasies so Varied and Bizarre”, 456; Zamperini, *Le grottesche*, 124-128; Una Roman D’Elia, “Grotesque Painting and Painting as Grotesque in the Renaissance”, *Notes in the History of Art Source: Notes in the History of Art* 33, núm. 2 (2014): 7.

53. Squire, “Fantasies so Varied and Bizarre”, 457-460; Zamperini, *Le grottesche*, 128.



7. Rafael Sanzio, Giovanni da Udine y otros colaboradores, *Loggia Vaticane*, ca. 1517-1519, fresco, Palacio del Vaticano, Roma. Foto: Gaspard Miltiade, CC BY-SA 3.0.

en una moda entusiasta que alcanzó todos los territorios europeos⁵⁴ y, eventualmente, los americanos de la monarquía compuesta castellana.⁵⁵

54. Squire, “Fantasies so Varied and Bizarre”, 460.

55. Cada vez hay una mayor conciencia de que el fenómeno cultural que denominamos Renacimiento, en especial el siglo XVI, debe estudiarse como un proceso de intercambios y transferencias globales y la circulación de los grutescos es un buen ejemplo de ello. Otro ejemplo interesante es el desarrollo de la tipología del palacio urbano. Curiosamente, en la ciudad de Puebla se encuentra una encarnación ejemplar de la transferencia de esta tipología a los virreinos americanos en lo que sobrevive de la Casa del Deán Tomás de Plaza y Goes (1580). Sobre este enfoque global respecto del Renacimiento véase Claire J. Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (New Haven: Yale University Press, 1995); Thomas DaCosta Kaufmann, “Pintura de los Reinos. Una visión global del

8. Andrés de Melgar,
Diseño grutesco, ca. 1545-
1560, 19.8 × 33.7 cm,
tinta negra y café oscuro,
The Elisha Whittelsey
Collection, The Elisha
Whittelsey Fund, 1952, The
Metropolitan Museum of
Art, Nueva York.



La migración de los grutescos de Italia a Granada, España

El grutesco se extendió con rapidez por los demás territorios europeos fuera de la península itálica. En un principio, mediante artistas italianos peregrinos.⁵⁶ A Francia llegó en 1531, por ejemplo, con Rosso Fiorentino (1495-1540), llamado

campo cultural”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglos XV-XVIII*, ed. Juana Gutiérrez Haces, vol. 1, 4 vols. (Ciudad de México: Grupo Financiero Banamex, 2008), 87-135; Claire J. Farago, “On The Peripatetic Life of Objects in the Era of Globalization”, en *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, ed. Mary D. Sheriff, Bettie Allison Rand Lectures in Art History (Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 2010), 17-41; Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel, eds., *Circulations in the Global History of Art*, Studies in Art Historiography (Londres y Nueva York: Ashgate, 2015).

56. Zamperini, *Le grottesche*, 191-195.

a trabajar en la Galería de Francisco I en Fontainebleau. Al año siguiente arribó también Francesco Primaticcio (1504-1570).⁵⁷

Por su parte, en España la asimilación y adaptación de la cultura del Renacimiento italiano supuso la introducción de los grutescos,⁵⁸ los cuales, a decir de Zamperini, “en un círculo particularmente sensible a las innovaciones romanas, se inspiraron directamente en modelos rafaelescos, incluso con ideas precisas procedentes de las obras genovesas de Perino del Vaga”.⁵⁹

A principios de la década de 1530 llegó a España el pintor romano Giulio Aquili (muerto en 1556, Úbeda, España) —conocido por los españoles como Julio de Aquiles— junto con Alexandre Mayner, quienes fueron discípulos de Giovanni da Udine.⁶⁰ Se les convocó para decorar con grutescos el palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid, pero de estas pinturas ya nada se conserva. Algo de su aspecto se puede reconstruir, empero, mediante los dibujos de Andrés de Melgar (ca. 1500-1554) que se conservan en el Metropolitan Museum of Art en Nueva York (fig. 8). Trabajaron juntos, asimismo, en el Peinador de la Reina⁶¹ y en la antecámara conocida como de la Estufa,⁶² en la Casa Real de la Alhambra (1537-1541), donde los motivos decorativos de los grutescos derivan de los prototipos vaticanos.⁶³

En términos generales, sin embargo, en la mayoría de los territorios de la península hispánica los grutescos se vincularon al llamado estilo plateresco, donde un repertorio decorativo italianizante —entre los que se encontraban

57. Zamperini, *Le grottesche*, 191.

58. Sobre los grutescos en territorio español, en el ámbito específico de la arquitectura ficticia, pero sin mención de Granada, véase Ana Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Iconografía 18 (Barcelona: Anthropos, 1993), 104-120.

59. “presso una cerchia particolarmente sensibile alle novità romane vennero direttamente ispirate da modelli raffaelleschi, con persino spunti precisi dai lavori genovesi di Perin del Vaga”, en Zamperini, *Le grottesche*, 192.

60. Nuria Martínez Jiménez, “La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael”, *Archivo Español de Arte* 92, núm. 365 (2019): 1-16, <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.01>.

61. Nicole Dacos, “Julio y Alejandro’ Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina”, *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 47 (2007): 80-117.

62. Juan Carlos Hinojosa Canovca, “La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 47 (2007): 69-79.

63. Zamperini, *Le grottesche*, 192; Martínez Jiménez, “La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael”, 2; Rosa López Torrijos, “Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador”, en *Carlos V y la Alhambra: 24 julio-30 diciembre, 2000: Palacio Carlos V, Alhambra, Granada* [catálogo de exposición], ed. Pedro A. Galera Andréu (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife/Consejería de Cultura, 2000), 107-129.



9. Atribuido a Jacopo Torni. *Madonna del Pozzo*, 1515-1518. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia, tempera grassa sobre panel, 106 × 81 cm. Inv. 1890 no. 1445. Photo Scala, Florencia.

aquellos— se superponía a una “persistencia de un espíritu ‘gótico’ en lo que éste tiene de negación de la idea renacentista del orden y proporción, tal como lo entendía el sistema vitruviano”.⁶⁴

Así, este tipo de ornamentación se desarrolló, de manera preferente, en el ámbito de la decoración arquitectónica y escultórica.⁶⁵ Como ejemplo paradigmático se puede recordar la fachada esculpida de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca (1514-1529), donde el sistema decorativo se hermana con elementos autóctonos de procedencia medieval:⁶⁶

los grutescos se sustentan en criaturas híbridas, mitológicas y monstruosas, en cruces de jarrones, bustos, escudos y medallones. Y si Diego de Sagredo, en el tratado

64. Fernando Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Manuales Arte Cátedra (Madrid: Cátedra, 1983), 109.

65. Granziera, “El grutesco en el arte novohispano”, 158-160.

66. Zamperini, *Le grottesche*, 192.

Las medidas del Romano (1526), asignaba a la decoración una función “más de ornamento que de necesidad”, en Salamanca se suman a la celebración del conocimiento de la Corona, dejando al mundo de los cruces irrazonables la tarea de detectar por contraste las imágenes de los sabios y gobernantes que protegían la Universidad.⁶⁷

Mientras tanto, Andrés de Melgar utilizó, asimismo, grutescos en la policromía del retablo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (ca. 1540), inspirado en las pinturas parietales de Julio de Aquiles para el palacio de Francisco de los Cobos.⁶⁸

En el mismo ambiente granadino en el que se desarrollarían las innovaciones de Aquiles y Mayner había arribado, en 1520, Jacopo Torni *L'Indaco* (1476-1526), llamado también Jacopo Fiorentino (fig. 9).⁶⁹ Éste fue uno de los muchos asistentes y colaboradores de Pinturicchio en las decoraciones realizadas para Rodrigo Borgia —el papa Alejandro VI.

Torni también era discípulo del maestro florentino Domenico Ghirlandaio cuando conoció a Miguel Ángel y fue, posteriormente, colaborador suyo en los frescos del techo de la Capilla Sixtina (1508-1511).⁷⁰ En España se quedó hasta su muerte.⁷¹ Allí contrajo nupcias con Juana de Velasco, hija del entallador Juan José López de Velasco, quien participó en la producción de la sillería de coro de la catedral de Jaén.⁷²

L'Indaco conocía con profundidad y de primera mano la primigenia asimilación renacentista del sistema de decoración de los grutescos —pues, como se

67. “le grottesche si sostanziano in creature ibride, mitologiche e mostruose, in incroci di vasi, busti, stemmi e medaglioni. E se Diego de Sagredo, nel trattato *Las medidas del Romano*, (1526), assegnava alla decorazione una funzione «più di ornamento che di necessità», a Salamanca essa si affianca alla celebrazione del sapere della Corona, lasciando al mondo degli incroci irragionevoli il compito di rilevare per contrasto le immagini dei saggi e dei sovrani che protegavano l'Università”, en Zamperini, *Le grottesche*, 192.

68. Zamperini, *Le grottesche*, 192.

69. Su presencia se encuentra documentada, a partir de 1520, en torno a la Capilla Real de Granada. Marzia Villella, “Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella funebre ‘a La Antigua’ di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia”, *Annali di Architettura: rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio”*, núms. 10-11 (1999): 84.

70. Liliana Campos Pallarés, “Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni: características e hipótesis en torno a ella”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 42 (2011): 20-21, <https://doi.org/doi:10.30827>.

71. Campos Pallarés, “Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni”, 21; Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 23.

72. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 23.

vio con inmediata antelación, fue colaborador en el taller de Pinturicchio. Pero también, con toda seguridad, ha de haberse familiarizado con la regularización de dicho sistema que significó su adopción rafaelesca a partir de la Stufetta del Cardenal Bibbiena y la *Loggia Vaticane*. Tal vez, inclusive, conoció los proyectos y el inicio de la ejecución de las ornamentaciones de la Villa Madama, en Roma, realizadas por el taller de Rafael para el cardenal Giulio de Medici (posteriormente papa Clemente VII), entre 1518 y 1525.⁷³

Torni tuvo un hijo con Juana, Lázaro de Velasco (después de 1520-1584).⁷⁴ El licenciado Velasco “fue clérigo mayordomo del arzobispo don Pedro Guerrero (1546-1576), beneficiado de la parroquia de San Andrés y rector del colegio de Niños”.⁷⁵

Ostentó, además, inclinaciones hacia las artes visuales. Practicó la arquitectura, como lo demuestra su nombramiento como maestro de obras de la catedral de Granada, tras la muerte de Juan de Maeda (en 1576), al que al poco tiempo tuvo que renunciar, no obstante, por la oposición de Juan de Orea Racionera (1525-1580).⁷⁶

También se ocupó de la pintura y después de 1550 se consagró —como miniaturista sobresaliente— a la iluminación de manuscritos y trabajó en los libros de coro de la Catedral de Granada. En ellos utilizó con profusión la decoración con grutescos, particularmente en sus iniciales iluminadas.

Velasco poseía, por añadidura, una formación humanista y fue, además, traductor del tratado arquitectónico de Vitruvio al español.⁷⁷ No se debe olvidar que en la ciudad de Granada se encontraba la Real Cancillería, instituida por los Reyes Católicos en febrero de 1505, con jurisprudencia sobre Andalucía,

73. Zamperini, *Le grottesche*, 133-34.

74. Campos Pallarés, “Un recorrido por la pintura de Jacopo Torni”, 21.

75. María Angustias Álvarez Castillo, “Lázaro de Velasco pintor de libros de coro en la Catedral de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 23 (1992): 120.

76. Álvarez Castillo, “Lázaro de Velasco”, 120.

77. Álvarez Castillo, “Lázaro de Velasco”, 120. Hasta donde se sabe, Velasco realizó su traducción entre 1573 y 1583 pero su obra no se editó, muy probablemente porque la traducción de Miguel de Urrea se hizo en los años de la década de 1560 y se publicó en Alcalá de Henares en 1582. Por estas razones, actualmente se considera que la primera traducción de Vitruvio al castellano fue la de Urrea (véase Fernando Marías, “Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI”, en *Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, eds. Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán [Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013], 199-233).

Extremadura, parte de La Mancha, el reino de Murcia y las islas Canarias. Esto dio un impulso significativo al arte de la iluminación en esa ciudad.⁷⁸

Como resultado de la labor de Torni, sus colaboradores, su hijo, Julio de Aquiles y Mayner, y la de otros artistas como Domenico Fancelli (1469-1519) y Pietro Torrigiano (1472-1528), entre otros, en la Granada del siglo xvi y principios del xvii se vivió una fuerte influencia italianizante —desde el punto de vista de la producción artística—,⁷⁹ que favoreció poderosamente la asimilación del sistema decorativo de grutescos de primera mano.

*La migración de los grutescos al arte de la iluminación novohispano
de Luis Lagarto*

Luis Lagarto de la Vega nació hacia la mitad del siglo xvi, seguramente en Sevilla.⁸⁰ Fue hijo, con toda probabilidad, de Luis Lagarto de Castro, quien fuese maestro mayor de escribir, leer y contar de la ciudad de Granada en la década de 1560.⁸¹

En conformidad con Tovar de Teresa en su investigación seminal acerca de la obra del iluminador sevillano, con seguridad Lagarto de Castro conoció a Lázaro de Velasco, uno maestro de primeras letras y el otro rector del colegio infantil. Si el primero fue, en efecto, el padre del artista, es muy probable que colocase su formación en manos de uno de los iluminadores más sobresalientes y activos en ese momento en la ciudad de Granada, mientras éste trabajaba en las letras capitulares de los libros de coro de la catedral.⁸²

Con su maestro y en el italianizante ambiente granadino ha de haber aprendido, es de suponer, el sistema de decoración de los grutescos y se ha de haber familiarizado, asimismo, con las obras de Juan de Aquiles, Mayner, Andrés de

78. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 25.

79. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 23.

80. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 156.

81. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 19. En la biblioteca de Lagarto se encontraba una edición de 1563, impresa en Granada, del *Teatro de aritmética* por fray Juan de Ortega, que reza en un agregado de la portada: “Todo lo qual en esta postrera impresion, va visto, corregido y enmendado por Juan Lagarto de Castro, maestro de enseñar a escribir y contar de esta insigne ciudad de Granada”, en Manuel Romero de Terreros, “La biblioteca de Luis Lagarto”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* 8, núm. 4 (1949): 376.

82. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 24.

Melgar, entre otros. Lamentablemente, no quedó huella material de su actividad artística en España. Por su parte, la producción en miniaturas novohispana de Luis Lagarto debe enmarcarse en el contexto del manierismo.

Luis Lagarto fue poeta⁸³ y compositor de comedias para las fiestas coloniales del Corpus Christi de la Ciudad de México, en las cuales trabajó como contratista para las celebraciones de 1592, 1593 y 1594.⁸⁴ Fue también dueño de una importante biblioteca.⁸⁵ Además, en la Nueva España fue nombrado, en 1586, examinador sinodal —al igual que su padre en Granada— del arte de leer, escribir y contar por el virrey marqués de Villamanrique.⁸⁶ Todo esto revela que Lagarto era poseedor de una profunda cultura humanística.

No se sabe con certeza la fecha de llegada del miniaturista sevillano a la Nueva España, lo cierto es que para 1585 —sugerentemente, el mismo año de la muerte de su putativo maestro, Lázaro de Velasco, y del III Concilio Provincial Mexicano— ya se encontraba en la Ciudad de México y es probable que haya arribado poco tiempo antes.⁸⁷

En la Nueva España, Luis Lagarto iluminó varios capitulares de libros de coro de la antigua Catedral de la Ciudad de México y consta que estuvo relacionado con la obra de ésta en 1586.⁸⁸ Ulteriormente, alrededor de 1600 se trasladó a la ciudad de Puebla de los Ángeles y desde ese año hasta 1611 se consagró a elaborar las iniciales figuradas y algunas de ellas historiadas, de más de cien de los libros de coro de la Catedral de Puebla,⁸⁹ enriquecidas, muchas de ellas, con decoraciones de grutescos.

Bien puede ser que su traslado a Puebla y contrato por parte del cabildo catedralicio estén vinculados con el obispo de Puebla-Tlaxcala, Diego Romano y Govea (1578-1606), quien había sido provisor y gobernador de la diócesis de la ciudad de Granada, donde pudieron haberse conocido por medio de Lázaro de Velasco.

Ahora bien, para analizar de manera adecuada los grutescos de algunas de las iniciales de los libros de coro de la Catedral de Puebla es necesario tener al menos una idea sumaria de cómo se diseñaban las páginas en las que Luis Lagarto, tiempo después, estamparía sus iluminaciones. Esto se puede conseguir si se

83. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 42-45.

84. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 33-41.

85. Romero de Terreros, "La biblioteca de Luis Lagarto".

86. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 19 y 29.

87. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 26.

88. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 70.

89. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 79-125.

presta atención a la doble página que contiene el folio 68r del volumen 97 de la Catedral de Puebla de los Ángeles.⁹⁰

Allí es posible destacar algunos elementos importantes respecto de su *mise-en-page*, la cual condicionó en alguna medida, como es natural, las circunstancias formales en las que Lagarto realizó sus iniciales. La caja de justificación está trazada de manera visible con delgadas líneas dobles en tinta roja. Los bordes de los márgenes tanto internos como externos son amplios, mientras que el de cabecera es considerablemente más estrecho y el borde del margen de pie posee dimensiones similares a las de los márgenes externos.

La caja del renglón está pautada con un lineamiento sencillo y la escritura es de renglón tirado, esto es, en una sola columna. La página consigna 12 líneas de texto. La caligrafía consta de una letra gótica libraria redonda⁹¹ de generosas dimensiones. Está asentada en tinta negra con rúbricas en rojo, con una pluma con un corte en bisel agudo de alrededor de 45 grados. Las letras mayúsculas, en este caso, letras a, están decoradas con trazos de curvas contrapuestas en la parte inferior del lado izquierdo.

La escritura presenta, también, halografía en las letras erres, las cuales varían si se encuentran después de otra letra con trazo redondo, como en la primera palabra del primer renglón de la página de la izquierda —*gloria*—, mientras que en la segunda palabra del cuarto renglón de la misma página —*paraclito*—, la erre es la denominada de martillo. Por su parte, las eses exhiben un fenómeno similar. La ese inicial de la segunda palabra del quinto renglón de la página de la izquierda —*sempiterna*— está construida por una vertical larga con una curva en la parte superior, pero la correspondiente al final de la palabra, en rúbrica, *Psalmus*, en la página derecha, en el segundo renglón, al lado de la inicial iluminada, es de doble curva. Por último, la letra *d* también varía entre una con forma uncial y otra de trazo recto, sin ningún criterio discernible.

En este caso, la inicial M figurada de Lagarto ocupa tres reglones y está contenida en un marco cuadrado. El trazo vertical central de la letra está formado

90. Lamentablemente, no fue posible reproducir en este artículo las imágenes correspondientes de los libros de coro de Luis Lagarto, resguardados en la Catedral de Puebla, porque las autoridades a su cargo optaron por no otorgar los permisos necesarios. La consecuencia inmediata de decisiones de este tipo es que el estudio académico y el aumento del conocimiento respecto de la obra de este iluminador novohispano no podrá avanzar, para desmedro de la comunidad.

91. Juan Carlos Galende Díaz, “Los ciclos escriturarios”, en *Introducción a la paleografía y la diplomática general*, ed. Ángel Riesco Terrero, Letras Universitarias (Madrid: Editorial Síntesis, 1999), 43-45.

por un sátiro alado sentado con las piernas de cabra abiertas sobre un tronco en cuya parte inferior hay una abertura en la que se encuentra un hombre de edad madura rezando (quizá se trate de un santo). A ambos lados, en la parte inferior del tronco, se encuentran dos personajes vestidos de azul, en pena, con el rostro oculto entre las manos. El sátiro sostiene en cada mano unas cintas que tienen en sus extremos amarradas ramas con hojas y diversas frutas. Por su lado, los trazos laterales de la M están hechos de especies de cartelas de cuero tensado que se curvan sobre sí mismas en sus partes más delgadas y que tienen unos medallones ocreos en los cuales se representó un caballero en cada uno. La textura de las cartelas se consiguió mediante una sucesión prieta de puntos en un tono de azul más oscuro que el fondo.

En la parte de arriba de estos elementos de cuero se superponen unas hojas de acanto de las cuales salen unas flores que se dirigen hacia las esquinas superiores y las cuales están rodeadas por los cuernos del sátiro alado. En la parte inferior hay atados, con unas cintas, unos demonios alados con cuernos en las cabezas y con las extremidades inferiores como las de un sátiro, las cuales se curvan al final y terminan en hojas de acanto. Sobre la de uno de ellos se posa una mariposa y en la del otro un animal similar a un ratón. Todo este conjunto sorprendente se destaca mediante la proyección de sutiles sombras sobre un fondo oro.

Por último, el folio 16v, del volumen 49 de la Catedral de Puebla, contiene una miniatura de una inicial D historiada con la llegada de Cristo a Jerusalén; la escena se representa en el centro del formato cuadrado que enmarca la inicial. Ésta se encuentra dentro de una cartela de cuero tensado, cuya textura se logró de la misma manera que la inicial comentada anteriormente, sólo que ahora los tonos son naranjas. Esta cartela está sostenida en la parte inferior por una gran flor en forma de copa, con una guirnalda de diversas frutas a cada lado, unidas a la cartela mediante unas perforaciones por las que pasan unas cintas que se juntan en la parte inferior de la flor en forma de copa. A ambos lados de la cartela, que está parcialmente cubierta por hojas de acanto, unos jóvenes de pie observan la parte central superior de ésta. Allí se encuentra un pequeño escudo oval con el monograma de Cristo (IHS) coronado por las alas y la cabeza de un querubín rechoncho sonriente. A ambos lados de este escudo oval, la cartela de cuero gira en dirección opuesta y se transmuta en unos mascarones de abultadas narices y gruesos labios inferiores. En la cartela, por sobre ellos, reposan macetas con sendas flores y frutos.

El cuerpo de la letra, que rodea todo este conjunto que contiene la cartela con la escena historiada, está también formado por elementos que simulan

cuero de tono rojizo, ejecutados con la misma textura. Éstos están rodeados por hojas de acanto de tonos azules claros y rosas, las cuales describen complejas curvas en el espacio y se entrelazan entre sí y con los elementos de cuero que conforman, en sí mismos, la forma de la letra D. De las hojas de acanto crecen, en algunos pocos lugares, flores o frutos. En las extremidades del trazo vertical de la inicial hay otras hojas sobre las que descansan unas mariposas. En la esquina superior derecha se encuentra un ave posada sobre un acanto, mientras que en la mitad superior del borde izquierdo hay una especie de dragón que mira, al parecer enfadado, la terminación de una hoja de acanto.

En el lado opuesto al dragón, acomodado en una abertura que se abrió en la parte más pronunciada del trazo curvo de la D, se encuentra un ser fantástico fitomorfo: su cabello termina en lo que parecen ser hojas y sus piernas se transforman también en hojas de acanto que describen distintas formas sinuosas. Lo más sobresaliente de este personaje, no obstante, es que sus manos están juntas a la altura de su pecho en señal de plegaria y mira directamente a la escena representada de la vida de Cristo. De esta manera, un motivo que de inicio parece del todo ornamental se integra al universo discursivo doctrinal de la escena narrativa, y refuerza y complica su contenido y significado. No es éste, sin embargo, el único personaje que reacciona y participa del drama neotestamentario. En el extremo opuesto, por debajo del dragón, un hombre maduro con sencillas vestimentas se hinca de una pierna sobre el arabesco de un acanto, también en oración, con las manos juntas a la altura del pecho, contemplando el monograma de Cristo.

Por último, cabe resaltar que en los grutescos que adornan las capitulares de sus miniaturas, Luis Lagarto no se contenta, como se ha visto, con repetir un repertorio heredado y aprendido de motivos y fórmulas. Muy al contrario, lo que deja entrever un examen atento de sus producciones para las catedrales de la Ciudad de México y Puebla es una utilización variada, libre y creativa de los principios del sistema de decoración de grutescos realizados por un magnífico dibujante y colorista. Sus creaciones, donde las formas vegetales dan paso a animales fantásticos, y torsos humanos, a mascarones y urnas, etc., que conviven con animales del mundo natural, festones, guirnaldas, jarrones, *putti*, y demás, son variantes, en efecto, de todo el repertorio procedente del palacio neroniano que fue codificado en el Renacimiento al que se ha estado haciendo referencia, y mucho más. Por ello, nunca dejan de sorprendernos. Además, sus composiciones revelan un humor inteligente y, a veces, incluso lascivo.

Conclusión

De la Domus Aurea en el periodo antiguo al entusiasmo renacentista por el sistema de decoración de grutescos; de Molto da Feltre a Pinturicchio; de éste a Jacopo Torni en Granada, España; de allí a su hijo Lázaro Velasco y hasta Luis Lagarto en el mundo novohispano, se ha recreado un itinerario de viaje migratorio plausible —sin la necesidad de la mediación de grabados— del estilo *all'antica* del sistema de decoración de los grutescos en el arte de la miniatura en la Nueva España.

Lo anterior no quiere decir, vale la pena aclarar, que Lagarto fuese ciego e indiferente a las diversas fuentes visuales —pinturas, esculturas, iluminaciones, dibujos y, por supuesto, grabados de toda índole— con las que debió haberse enfrentado durante su formación en España y, posteriormente, cuando desarrolló su labor profesional en la Nueva España. Pretender lo contrario sería de necios, sobre todo a la luz de su vena humanística y su actividad como artista visual. Claro está, lo anterior es también cierto respecto de sus decoraciones miniadas con grutescos.

Para repetir lo que se estatuyó al inicio, los grutescos de Lagarto no son ni los únicos ni los primeros en el arte novohispano. Los conventos en la Nueva España de las órdenes mendicantes presentan sobre sus muros, asimismo, una profusa decoración de grutescos, por lo general monocromos, cuyos modelos provienen de frontispicios de libros impresos y de estampas cuyo origen era diverso: español, alemán, flamenco, italiano, entre otros.⁹² Mientras que para las escenas narrativas contenidas dentro de las iniciales con grutescos de Luis Lagarto se han encontrado diversas fuentes y modelos de los que éstas dependen,⁹³ para los grutescos sólo es posible mostrar similitudes generales de algunas secciones o de motivos particulares con otras obras —entre ellas grabados, como es evidente. Esto sucede porque comparten un repertorio visual que

92. Así, el modelo de los grutescos de los muros de la escalera del convento agustino de Actopan se identificó en el frontispicio de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de fray Bartolomé de las Casas (1552), los del convento de Zinacantepec proceden del *Libro de Horas de Rouen*, impreso por Simon Vostre en 1508. De este mismo proceden algunos motivos de aves del friso de la iglesia de Cuernavaca, véase Granziera, “El grutesco en el arte novohispano”, 160. En Zinacantepec se identificó también otra fuente en el frontispicio del *Dialogo de doctrina christiana*, de fray Maturino Gilberti (1559), véase Fontana Calvo, “El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”, 55.

93. Xavier Moysén Echeverría, “Un grabado de J. Sadler y el miniaturista Luis Lagarto”, *Boletín del INAH*, núm. 34 (1968): 8-10.

procede de la recuperación renacentista de los grutescos descubiertos en el palacio imperial en el Esquilino, en la que tanto se ha insistido.

En esto reside, precisa y concretamente, la diferencia central entre los grutescos de Lagarto y su ruta de migración y la de los conventos novohispanos de las órdenes mendicantes: los últimos dependen en gran medida de la mediación de grabados, los primeros, en contraste, pueden haber abrevado del capital visual que Lagarto ha de haber acumulado, pero dependen en gran medida de su familiaridad con el sistema de decoración de grutescos según fue normalizado por Rafael y, por supuesto, de su inagotable imaginación, inventiva y capacidad técnica.

Hay, luego, para retomar, un vínculo directo y una evolución continua entre el descubrimiento de la Domus Aurea, el desarrollo del estilo *all'antica* del sistema de decoración de grutescos en el taller de Pinturicchio en el *Quattrocento* tardío y las capitulares angelopolitanas de Lagarto.

No deja de ser sintomático que este tipo de ornamentación, de carácter humanístico y que supone una relajación de las costumbres de la estricta y observante sociedad novohispana y una ampliación del ámbito vital de la experiencia, solamente haya sido gozado por unos pocos: los religiosos de las catedrales de la Ciudad de México y Puebla, quienes por sus privilegios sociales contaban con la licencia para disfrutar de estos delicados y deliciosos productos artísticos. ❀

N. B. Este artículo es un adelanto de la investigación en curso para mi disertación doctoral respecto de la supervivencia del arte de la Antigüedad clásica en la pintura novohispana.