

SOBRE LA DECORACIÓN ESGRAFIADA EN EL BARROCO ESPAÑOL (*)

ALBERTO FERRER ORTS

AL acudir a cualquier diccionario o enciclopedia en busca del vocablo esgrafiado, nos encontramos generalmente con la siguiente definición: "Técnica decorativa, de probable origen italiano, utilizada para el exterior de los edificios. El esgrafiado consiste en la superposición de capas de revoque con distinto color, generalmente blanco, ocre, rojizo o amarillento. En determinadas zonas, según dibujo previo, se quita alguna de dichas capas, con lo cual queda al descubierto la inferior y se consigue una decoración policroma, resistente y barata. En España se practicó desde la época medieval (Segovia) y tuvo difusión progresiva hasta el s. XVIII, particularmente en Cataluña..."¹

Si bien el significado viene a resumir acertadamente el término, éste no deja de parecernos insuficiente a tenor de nuestras investigaciones, como a continuación trataremos de razonar. Para ello recurriremos a diversos estudios monográficos sobre el particular, como el que en 1913 publicó Ramón N. Comas sobre los esgrafiados barceloneses,² quien lo definió como "El trozo o rasgueo abierto en una superficie material más o menos duro, como por ejemplo, piedra, madera, yeso o metal, con la fuerza de un instrumento punzante y cortante según los casos", para, a continuación, abundar en su etimología a través de las aportaciones de R. Barcia: "...un compuesto de dos voces: ex, que en este caso significa fuera, y graphein, que equivale a escribir, di-

ríamos que es una palabra que comprende dos conceptos: el ex, concepto de extraído, y graphein, que tiene la significación de dibujo; así tendríamos mejor indicada la idea de ser un dibujo precisado por extracción del material en el cual se ha aplicado".³

Si atendemos exclusivamente la acción de esgrafiar, entendiéndolo por tal su significado, esto es "dibujar o hacer labores con el grafío sobre una superficie estofada o que tiene dos capas o colores superpuestos",⁴ podemos llegar a la conclusión de que dicha técnica debió ser tempranamente conocida en la antigüedad y, en consecuencia, quizás tan remota como la propia utilización de la ornamentación.⁵

Posiblemente la acción de esgrafiar fuera practicada por algunos pueblos del Próximo Oriente, de donde pudo pasar a Europa a través de la civilización grecolatina. Pues parece que fue un recurso ornamental muy socorrido por su fácil, barata, efectista y rápida aplicación a la arquitectura, como lo vienen a demostrar las alusiones a la misma realizadas por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*⁶ y Marco Vitruvio Polion en *Los Diez Libros de Arquitectura*.⁷ Precisamente, gracias a la romanización la técnica del esgrafiado pudo extenderse geográficamente, apareciendo en culturas tan definidas como la bizantina e islámica, esta última de amplio calado en la Península Ibérica durante la Edad Media.⁸

(*) Debido al retraso en la publicación del presente artículo, presentado en 1996, nos hemos permitido incorporar nuevas noticias que enriquecen el texto original, toda vez que actualizan su contenido.

¹ Extraída de la *Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo IV (DUC-FRA), Ed. Planeta, Barcelona, 1980, p. 378.

² Comas, R. N., *Datos para la historia del esgrafiado en Barcelona*, Barcelona, 1913.

³ *Ibidem*, p. 142. Etimología que repite Casas i Hierro, M., *Esgrafiats*, Col. Escaire-5, Tarragona, 1983, p. 20.

⁴ Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 20, Hijos de Espasa Ed., Barcelona, s.a., p. 1202.

⁵ Comas, R. N., *op. cit.*, p. 145 y ss. Atribución que siguen Garrut, J. M.^a, "El esgrafiado en la arquitectura barcelonesa", *Ibérica*, n.º 396, 1959, p. 180 y Casas i Hierro, M., *op. cit.*, p. 22.

⁶ Plinio, C. S., *Naturalis Historiae*, XXXV, 15.

⁷ Urrea, M. de y Gracián, J., *De Architectura*, 1582, fol. 90 v. y ss., Col. Juan de Herrera (dirig. por L. Cervera Vera), Ed. Albatros, 1978. También hacemos referencia a la reciente edición de *Los diez libros de arquitectura*, Ed. Iberia, Barcelona, 1986, p. 165 y ss.

⁸ Sobre su introducción en la Península por el Islam nos hablan Torres Balbás, L., "Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar", *Ars Hispaniae-Historia Universal del Arte Hispánico*, Vol. IV, Madrid, 1949, pp. 373-375, Gómez-Moreno, M., *El arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*, *Ars Hispaniae-H.U.A.H.*, Vol. III, Madrid, 1951, pp. 172 y 323. Mientras que a su desarrollo se refiere ampliamente Borrás Gualis, G. M., *Arte mudéjar aragonés*, Tomo I, 1985 y del mismo autor *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1987, *El islam. De Córdoba al mudéjar*, 1990 y *El arte mudéjar*, Col. Cuadernos de Arte Español, n.º 7, Historia-16, 1991, así como Alcántara, Fco., Peñalosa, L. F. de y Bernal, S., *Los esgrafiados segovianos*, Segovia, 1971 y Puente Robles, A. de la, *Modelos y tipologías del esgrafiado segoviano*, Tesis doctoral, Facultad de

Sin embargo fue en el Renacimiento cuando dicha fórmula de decoración arquitectónica experimentó un revival sin precedentes, participando en esa búsqueda de lo antiguo que caracterizó a Italia durante el Quattrocento. Pues no sólo se recuperaba una técnica que a buen seguro nunca estuvo perdida, sino que se la hacía partícipe, además, de las extraordinarias posibilidades que ofrecía un novedoso repertorio edilicio y ornamental, en suma otro vocabulario, recientemente redescubierto gracias al hallazgo de la monumental obra vitruviana y al no menos trascendental reencuentro con la decoración clásica en las grutas de la Domus Aurea neroniana.⁹

Desde entonces pudo desarrollarse un nuevo concepto de la ornamentación, libre y creativo a la vez, íntimamente unido a la técnica del fresco,¹⁰ que tanta aceptación y difusión experimentara en Italia y del que posteriormente, aunque en menor medida, en otras regiones de su entorno, caso de la actual República Checa,¹¹ o de amplias zonas de la geografía española como Castilla, Aragón, Cataluña y Valencia.¹² Lugares, estos últimos, que a pesar de no mostrar excepcionales muestras de pintura al fresco hasta finales del siglo XVI e inicios de la siguiente centuria —recordemos, a modo de ejemplo, que las pinturas de las estancias del palacio de Carlos V en Granada y la decoración del monasterio

de El Escorial fueron resueltas entre la primera mitad y la última década del siglo XVI, respectivamente—¹³ sí que encontraron en el esgrafiado una nueva forma de dar sentido a la arquitectura. Como lo vienen a demostrar los estudios realizados en Segovia por Aurora de la Puente,¹⁴ que ha abordado ampliamente sus modelos y tipologías, además de profundizar en sus orígenes mudéjares. Mientras que su repercusión en Zaragoza y Teruel ha sido objeto de la atención del destacado mudéjarista aragonés Gonzalo M. Borrás Gualis.¹⁵ Respecto a Cataluña, especialmente Barcelona, cabe destacar las aportaciones del ya mencionado Ramón N. Comas, así como las posteriores de J. M.^a Garrut, R. Pujol, P. Benavent o Marià Casas, autores que vienen a complementar los estudios del primero.¹⁶

El caso valenciano, sin embargo —a diferencia de lo visto en otros ámbitos geográficos—, presenta un vacío absoluto en lo que se refiere a monografías sobre el tema, excepción hecha de la valiosa aportación de Elías Tormo¹⁷ y de algún puntual estudio de reciente edición.¹⁸ Lo que ha venido a reflejar un desconocimiento general del esgrafiado arquitectónico en obras de mayor calado, minimizando su importancia a la categoría de lo simplemente accesorio o puramente anecdótico.¹⁹

Esta modalidad de ornamento, a falta de aportacio-

Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1989 y *El Esgrafiado en Segovia y Provincia. Modelos y Tipologías*, Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1990.

Para tener una visión más general del sistema de decoración islámica nos remitimos a la obra de Grabar O., *La formación del arte islámico*, Madrid, 1990.

⁹ Como puntualmente reflejan las aportaciones de Comas, Garrut, Alcántara-Peñalosa-Bernal, Casas y de la Puente.

¹⁰ Comas, R. N., op. cit., p. 145 y ss.

¹¹ En particular, Praga nos ofrece buenos ejemplos de esgrafiado arquitectónico ejecutados entre los siglos XVI y XVII, caso de la casa conocida como U Minuty, del mayor de los dos palacios de los Schwarzenberg, de la torre del puente de Judith o del palacio de Martinice, entre otros.

¹² Deducimos que el esgrafiado tuvo una amplia aceptación y predicamento entre la población, razón por la que se extendió su uso por diversas zonas del país. Como, por ejemplo, las provincias de Ávila, Burgos y Segovia (según el marqués de Lozoya, Alcántara-Peñalosa-Bernal y de la Puente), Vizcaya (Torres Balbás), Teruel y Zaragoza (Borrás Gualis), Tarragona y Barcelona (Comas, Benavent, Pujol, Casas o Caballé-Pugès-Revilla), Málaga y Córdoba (Torres Balbás y Gómez-Moreno), o Valencia y Castellón (Tormo, Sarthou Carreres y Calvo-Felip, entre otros).

¹³ Para Valencia recordemos la decoración de la iglesia y capilla del Monumento del Real Colegio de Corpus Christi por Bartolomé Matarana, rodeado de un elevado número de colaboradores, y Tomás Hernández, respectivamente, entre los años 1597 a 1608. Todo ello estudiado por Benito Doménech, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 59-63 y 65-91. Autor al que agradecemos la atenta lectura del texto y sus siempre aleccionadores consejos. Quede, igualmente, constancia de nuestra gratitud a Amadeo Serra por su interés en nuestros avances y sus palabras de aliento en momentos de desánimo.

¹⁴ Puente, A. de la, op. cit., autora que recoge las aportaciones de Alcántara, Fco., Peñalosa, L. F. de y Bernal, S., op. cit.

¹⁵ Borrás Gualis, G. M., ops. cit. Asimismo, resulta útil la aportación de VV.AA., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974.

¹⁶ Comas, R. N., op. cit., Garrut, J. M.^a, art. cit.; Benavent, P., “El esgrafiado tradicional de Cataluña y el esgrafiado actual”, *Ibérica*, n.º 398, 1959; Pujol, R., “Esgrafiats i terres cuites de Barcelona”, *Muntanya*, 1980; Casas, M., op. cit., o Caballé, F., Pugès, M. y Revilla, E., “Palacio de la calle ‘Correu Vell’ de Barcelona. Restauración de la fachada esgrafiada del siglo XVIII”, *Actas del IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla, 1992.

¹⁷ Tormo, E., “El arte barroco en Valencia”, *Arte Español*, V, 1920. Sin olvidarnos de Sarthou Carreres, C., “La capilla de San Pascual en Villarreal, la cuna del churriguerismo valenciano”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1922.

¹⁸ Sanchis, J. R. y Benito, D., *La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Anunciación de Aldaya (Estudio histórico-artístico)*, Aldaya, 1977.

¹⁹ Mínguez, V., “El Carmelo de Caudiel: su legado artístico”, *Estudis Castellonencs*, n.º 3, Castelló, 1986. Vilaplana, D., “Una obra maestra del barroco valenciano: el Santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXVIII, 1987; Calvo, A. y Felip, V., *L'Església de la Sang de Nules (Procés de recuperació i conservació)*, Castelló, 1990.

Serra, A. y Soriano, F. J., *San Vicente de la Roqueta. Historia de la Real Basílica y monasterio de San Vicente Mártir, de Valencia*, Valencia, 1993. VV.AA., *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, Conselleria d'Educació, Cultura i Ciència de la Generalitat, Tomo X, Valencia, 1995.

Ferrer, A., “L'esgrafiado barroco a l'Horta”, periódico *El Cresol*, n.º 17, marzo 1997, p. 29. “Presencia de la decoración esgrafiada en la arquitectura valenciana (1642-1710)”, en prensa; “Presència de la decoració esgrafiada en l'arquitectura de l'Horta de València durant el darrer terç del segle XVII”, *Actes del I Congrés d'Estudis de l'Horta Nord* (Meliana, 1997), València, 2000. *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi*, Ajuntament del Puig, 1999, pp. 95-102; Pingarrón, F., *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la Ciudad de Valencia*, Ajuntament de Valencia, 1998 y VV. AA., *Historia de Valencia*, Levante EMV-Universitat de València, pp. 307-308 y 311-313.

¹⁹ No tenemos constancia de que el esgrafiado haya sido objeto de particular atención monográfica en obras de publicación reciente referidas al arte valenciano. Más bien continúa asociándose al modo de exornar la arquitectura producida en la segunda mitad del siglo XVII, sin aportar generalmente nuevos y sustanciales datos para su estudio. Sin embargo, López Azorín, M.^a J., “El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXXIV, 1993, p. 75 y ss. viene a confirmar la estrecha relación entre el esgrafiado turolense y el valenciano.

nes que demuestren lo contrario, se halla perfectamente documentada en tierras valencianas, especialmente en las provincias de Valencia y Castellón,²⁰ entre la primera mitad del siglo XVII y la primera década del siglo XVIII,²¹ siendo la arquitectura religiosa la que más y mejores ejemplares presenta en la actualidad.

Pues basta con ojear la extensa nómina de conventos, ermitas, iglesias o santuarios y compararla con los edificios civiles que también muestran esgrafiados, para darnos cuenta de una desproporción tal vez no ajustada a la realidad, quizás atribuible a la mayor versatilidad que experimenta por lo general la vivienda privada.²²

Con la particularidad de ser una decoración que encuentra acomodo en los espacios interiores fundamentalmente, a semejanza con la que encontramos en el sur de Aragón, y diferente con su modo de aplicación en

Segovia o Barcelona, donde se desarrolla habitualmente en fachadas.²³ Además de utilizar repertorios ornamentales de inconfundible inspiración renacentista, basados en un libre, particular y reiterativo tratamiento del grotesco que, a buen seguro, proporcionarían a sus creadores²⁴ las estampas, grabados, láminas o libros al uso.²⁵

Además se refieren a él, directa o indirectamente, diversos tratadistas activos en la España del siglo XVII, como Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Pablo de Céspedes, Fray José Sigüenza, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Fray Lorenzo de San Nicolás o Antonio Palomino.²⁶

Para Gutiérrez de los Ríos²⁷ "...la pintura, escultura, y las demás artes del dibuxo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería y el bordado, si es de matiz, no son artes mecánicas";²⁸ afirmación que

²⁰ Las actuales provincias de Valencia y Castellón, objeto de nuestras investigaciones, ofrecen múltiples ejemplos de esgrafiado; técnica que, excepto en contadas ocasiones, no tuvo al parecer el mismo predicamento en tierras alicantinas.

²¹ El esgrafiado en tierras valencianas se constata, en su época de esplendor, en una cronología que viene a abarcar en términos generales entre 1642, año en que comenzaron las obras y 1710, año del inicio del revestimiento de la iglesia arciprestal del Salvador de Requena.

²² La presencia del esgrafiado en la arquitectura religiosa valenciana se detecta en Dénia (Convento de Ntra. Sra. del Loreto y el Ermitorio de Jesús Pobre) y Orihuela (Colegio de Santo Domingo); en Alcalá de Xivert (Ermita de San Benito y Santa Lucía), Castelló de la Plana (Iglesia de San Miguel), Caudiel (Santuario de la Virgen del Niño Perdido), Mascarell (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), Nules (Iglesia de la Sangre y Ermita del Calvario), Olocau del Rei (Iglesia de la Virgen del Pópulo), Segorbe (Colegio de Jesuitas e Iglesia de San Joaquín y Santa Ana), Traiguera (Santuario de la Virgen de la Salud) y Vila-Real (Convento de San Pascual Bailón); en Alaquàs (Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción), Aldaia (Iglesia de Ntra. Sra. de la Anunciación), Alginet (Iglesia de San Antonio Abad), Aras de Alpuente (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), Altura (Cartuja de Valldecríst), Benavites (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), Benicalaf (Iglesia de Santiago Apóstol), Benimàmet (Iglesia de San Vicente Mártir), Chulilla (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), El Puig (Cartuja de Ara Christi y Monasterio de Santa María), El Genovés (Iglesia de Ntra. Sra. de los Dolores), La Yesa (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), l'Olleria (Iglesia del Loreto), Losa del Obispo (Iglesia de San Sebastián), Llíria (Iglesia de la Asunción de Ntra. Sra.), Llombai (Iglesia de la Santa Cruz), Massalfassar (Iglesia de San Lorenzo), Oliva (Iglesia de Santa María la Mayor), Quart de les Valls (antigua Iglesia de San Miguel), Requena (Iglesia del Salvador), Sagunto (Iglesia de Santa María e Iglesia del Salvador), Serra (Cartuja de Porta-Coeli), Torrent (Iglesia de la Asunción de Ntra. Sra.), Torres-Torres (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), Tuéjar (Iglesia de Ntra. Sra. de los Ángeles), Valencia (Basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados, Iglesia de San Andrés Cahora y San Juan de la Cruz, Iglesia de San Esteban, Iglesia de la Santa Cruz antes perteneciente al Convento del Carmen, Iglesia de San Juan del Hospital, Iglesia de San Valero y San Vicente Mártir, Colegio de San Pablo, Iglesia del Salvador, Convento de Ntra. Sra. de los Ángeles, Iglesia de Santa Lucía, Iglesia del antiguo monasterio de San Vicente de la Roqueta y la Casa Profesa de la Compañía de Jesús), Xàtiva (Capilla Real del Castillo y el Convento de Santa Clara) y Xirivella (Iglesia de Ntra. Sra. de la Salud). Mientras que aplicado a la arquitectura civil lo encontramos en Valencia (Palacio de Berbedel y en la Alquería Julià).

²³ Como podemos constatar en los estudios referidos al esgrafiado practicado en Cataluña y Segovia, generalmente de aplicación en exteriores; así como en los dedicados a Aragón y las evidencias que muestra esta técnica decorativa en tierras valencianas, concebida en ambos casos fundamentalmente para interiores.

²⁴ No cabe duda que anteriormente al Renacimiento los pintores esgrafiaban el perfilado de las figuras, así como los fondos dorados de los retablos que realizaban, pero con la llegada y posterior aceptación de la pintura al óleo que permitía experimentar con el fondo de la superficie pintada, ésta fue una técnica que progresivamente fue desapareciendo.

En adelante, al aplicarse el esgrafiado a la escultura —estofado— y, particularmente, a la arquitectura es muy probable que quien realizara dicha labor fueran los doradores, mientras los pintores o escultores, péritos en el dibujo, ideaban en cartones el plan general de la decoración (Comas, R. N., op. cit., pp. 150-155).

Una vez ejecutados los cartones, éstos se agujereaban con alfileres, respetando contornos y perfiles, para a continuación disponerse en la superficie a decorar (previamente enfoscada con buen mortero de cal apagada y tamizada y arena limpia, sobre la que se practicaba un segundo revoco —colorido o no— con mortero de cal apagada y tamizada y arena muy fina que, después de fratasado, se enlucía, afinaba y blanqueaba horizontal y verticalmente). Con un lienzo de tejido claro o cisquero, lleno con polvo de carbón finamente molido, se restregaba quedando los contornos nítidamente dispuestos en la pared. Comenzaba entonces la labor del esgrafiador que, según la calidad del material y de su pericia, conseguía mayor o menor perfección.

En particular, se cree que los primeros en aplicar el esgrafiado a la decoración arquitectónica fueron Cossimo, Mattusino y Polidoro de Caravaggio, colaboradores de Rafael. Pero no debemos olvidar que la técnica fue ampliamente utilizada en la Península Ibérica por los alarifes mudéjares desde la Edad Media (ver nota 8).

²⁵ Berliner, R., *Modelos ornamentales de los s. XV a XVIII*, Barcelona, s.a.

²⁶ Los comentarios de Gutiérrez de los Ríos, Pablo de Céspedes, Fray José Sigüenza y Vicente Carducho los hemos tomado de Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, 1991, mientras que los demás los hemos recogido de Pacheco, F., *El arte de la pintura* (edición de B. Bassegoda), Madrid, 1990, San Nicolás, Fray L. de, *Arte y uso de arquitectura*, 1639 y 1664, Col. Juan de Herrera (dirig. por L. Cervera Vera), Ed. Albatros, 1989 y Palomino, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Tomo I, Madrid, 1988.

²⁷ Calvo Serraller, F., op. cit., pp. 61-84.

²⁸ *Ibidem*, p. 67. Comentario extraído de su tratado *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, Madrid, 1600.

viene a completar Pablo de Céspedes²⁹ al referir “Los hieroglíficos de los egipcios demuestran esto mismo, porque aquellas figuras que grababan en los obeliscos y otras obras dan a entender que primero se hacían padrones de ellas y se estarían en el mármol para poderse cortar”,³⁰ y después continuar diciendo que “...(Polidoro de Carabagio) Pintó de blanco y negro muchas delanteras de casas, con tanto artificio e imitación de las cosas antiguas, que ultra que es escuela de los pintores su pintura... Otros muchos hubo... como Tadeo Zúcaro y su hermano Federico, archivos verdaderamente del tesoro de este arte... a Julio Romano, discípulo de Rafael, o por decir mejor, otro Rafael; Lucio Romano, gran mi amigo en su última vejez, maestro de pintar grutescos por su excelencia. Y en nuestra España no han faltado algunos, más su excelencia fue más en dorados y estofados...”,³¹ para concluir aseverando “Fue parecer... (de los príncipes romanos) adornar sus paredes encastrándolas con mármoles de diversos colores, con los cuales a modo de taracea, variaban las piezas con varios compartimentos de arquitectura y labores grutescas...”.³² Con posterioridad, será Fray José de Sigüenza³³ quien, al hablar de los Capítulos de la magna obra de El Escorial, diga “...De la cornija arriba está pintada de muy graciosos brutescos sobre estuque. Esta manera de pintura es nueva en España, y aun en Italia no ha mucho que resucitó, después de largos años muerta y olvidada, en tiempo del Emperador Carlos V, que comenzó a favorecer todas las buenas artes... El modo como se tornó a usar esta pintura fue que Rafael de Urbino y Juan de Audene, grandes maestros de pintura, entraron una vez entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte, en los subterráneos o grutas de San Pedro in Víncula, donde dicen fue el palacio de Tito; encontraron allí con algunos pedazos de su extrañeza y hermosura y de ver que el tiempo ni el lugar no hubiesen sido parte para quitar el lustre y la perfección de los colores. El Juan de Udine, o Audene, se dio a mirarla más atentamente; como era hombre ingenioso comenzó a contrahacerlas, y probó tantas maneras de cal y de estuques y colores que vino a hacer cosas excelentes en este género de pintura, y por haberla hallado en aquellas grutas la llamaron ‘grutesco’, otros la llamaron ‘brutesco’, porque ven en ella diferencias de animales u monstruos, como sátiros, silvanos, ninfas, leones, tigres, y mezclas de unos y de otros; y, a mi parecer, la llamarían mejor ‘egipcia’, de donde creo la trajeron los romanos, que barrieron todo lo bueno del mundo para ennoblecer su ciudad; porque como los egipcios figuraban con los símbolos de animales, ahora según la propia naturaleza de cada uno, ahora componiendo unos con otros, haciendo monstruos sus misterios, y la Filosofía, que no querían comu-

nicar con todos, ponían en las paredes de los templos y en las columnas y obeliscos que para esto levantaban, y en otros lugares sacros, estas figuras, que llamaron ellos notas sagradas, que servían de adorno y de doctrina... Redujeron esto los romanos a mejor forma, aunque no tan significativa, a lo menos más galana, y usaron de ella para adornar las paredes de sus exedras y grutas, donde tenían baños y cosas de recreación. De Italia ha venido a España y se ha extendido por Europa...”.³⁴

Sin embargo, Vicente Carducho³⁵ es más parco al comentar, a propósito del dibujo y el color, que “Sabemos que en muchos años no se usaron colores, y siempre se llamaron, conocieron, y estimaron por pinturas; de quien tomaron renombre y opinión en la antigüedad aquellos tan famosos Artífices Ardice Corintio y Thelefane Siconio, excelentes en este género de pintura sin colores, que llamaron Monocromato, ...y en nuestros tiempos los famosos Polidoro y Maturín, cuya fama será eterna, y sus obras estimadas, como nos lo aseguran las fachadas y frisos que hicieron de blanco y negro por toda Italia, tan admiradas, y tan repetidas y copiadas con dibujos y estampas”.³⁶ Mientras que Francisco Pacheco³⁷ expone que “Bizarra fue la invención que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relieve y la arquitectura de los retablos dorados de oro bruñido, a quien llamaron estofado, en la qual fueron introduciendo los gallardos caprichos de los grutescos usados de los antiguos, de que hablaremos primero; los cuales son nuevos en España, y aun en Italia no ha mucho que resucitó este modo, después de luengos años; aunque Vitrubio lo reprehende como quimeras impropias y, entre otras razones, dice: que no deben ser aprobadas las pinturas que no son semejantes a la verdad.

Con todo eso, en las partes donde las usaron los antiguos tienen gala y bizarría”, para a continuación citar los razonamientos del padre Sigüenza en cuanto a su redescubrimiento e introducción en España, añadiendo: “De aquí pienso yo que se enriquecieron Julio y Alexandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino), los cuales valientes hombres vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, Secretario del Emperador en la ciudad de Úbeda y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada (en una y otra parte a temple y fresco), la qual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles, de aquí Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma y otros muchos que han sido aventajados en esta parte; y un Antonio de Arfían, que comenzó en esta Ciudad a levantar el género del estofado, a imitación de lo de Julio... Algunos se aficionaron tanto a los grutescos que, no contentándose con adornar los reta-

²⁹ *Ibidem*, pp. 85-108.

³⁰ *Ibidem*, p. 93. Extraído de su tratado *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si aventajaba a la de los modernos*, 1604.

³¹ *Ibidem*, p. 94.

³² *Ibidem*, p. 96.

³³ *Ibidem*, pp. 109-143.

³⁴ *Ibidem*, pp. 123-124. Entresacado de su obra *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia*, Madrid, 1605.

³⁵ *Ibidem*, pp. 261-335.

³⁶ *Ibidem*, pp. 300-301. De su obra titulada *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633.

³⁷ Pacheco, F., op. cit.

blos en los frisos, pilastras y recuadros, revestían todas las figuras de bulto, y ropas de ellas, de este género de follajes, sin perdonar cosa alguna y todo en punta de pincel, y más punta de pincel, sin más atención que henchir las obras de aquello en que les parecía que se aventajaban a los otros, sin usar de otros géneros de grabados, telas o primaveras que imitan lo natural; otros, por el contrario, han desterrado los grutescos y cohellos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores, arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, y yo lo he visto en Madrid..., donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen otros modos de labores y hojas, fuera de la buena manera”, para finalizar hablando del estofado y aconsejando “El medio que se debe tener entre los dos extremos que apuntamos en el adorno de las ropas de los Santos y figuras de escultura, supuesto que en los frisos, cornisas, pilastras, columnas, pedestales, bancos y recuadros no se puede huir de los grabados y grutescos (aunque se debe guardar el decoro no pintando mascarones, sátiros ni bichas en los templos ni en las cosas sagradas, reservando esto para los camarines, casas reales y de campo); si bien será lícito adornar con serafines, niños, pájaros y frutas, será conveniente no ser tan pródigos de los grutescos y punta de pincel...”.³⁸ Fray Lorenzo de San Nicolás,³⁹ al tratar del modo de adornar las bóvedas, señala que “De Ordinario se adornan las bóvedas con pinturas, lazos y labores. Muchas bóvedas pudiera referir que oy lo estan, baste por todas la gloria que está pintada en el Escorial, en el Coro, templo de que ya hemos hecho mencion, y que merece que sola se nombre, por su primor; y assi puedes hazer adornar de pintura tus bobedas y dar lugar a que se haga: aunque Platón dize, que los templos no tengan mas pintura que la que un pintor acaba en un solo dia. Para aquellos tiempos convenian estas amonestaciones, por la superfluydad, mas en el presente, bien es de

adornar los Templos, y escusar a otros gastos. Tambien los puedes adornar con lazos, y labores, porque uno y otro no es todo uno... y assi despues de traçadas en las bobedas, sentaras unas tablillas, ó reglas, dexando el espacio de la labor libre, y llenádole de yeso quedará la labor, ó lazo formado. Siendo toda la bobeda blanca, no hay que advertir, sino que las esquinas procuren queden lo mas vivas que se puedan, y que sea el fondo de pardo, y la faxa de blanco, estando las bobedas altas, que si estan baxas todo puede ir blanco mas siendo de negro, ó pardo, procurarás echar del mismo yeso blanco, arrimada a la faxa un dedo de cinta, para que parezca de lexos que tiene dos relieves...”.⁴⁰ Por último Antonio Palomino,⁴¹ al hablar de la pintura plástica, variedad que incluye en la denominada embutida, refiere “Esta pintura con pasta de yeso, secretamente preparado, adjuntas los colores, que conducen a la representación. De esto hay también poco; aunque en nuestros tiempos, y en esta Corte, se hacen bufetes de esta pasta, con harto primor, imitando frutas, flores, pájaros y otras cosas; y lo que más admira, es el pulimento, que admite, como si fuera un jaspe. Es especie propiamente de pintura embutida; porque formados los senos de lo que se ha de ejecutar en la pasta del tablero principal, se van introduciendo en ellos pastas de diferentes colores, según lo pide la pintura.

En el reino de Méjico usan los indios este género de pintura embutida, para pintar las canoas, aljofainas y otras vasijas, y alhajas de madera, cubriéndolas con una pasta de aquel color, de que quieren que sea el campo de la pintura; y quedando esto bien pulido, y en moderada cantidad, para que no salte, van dibujando lo que han de pintar; y vaciándolo con un punzón, y paletilla de hierro, van rellenando aquel vacío del color más general de la figura; y entresacando después las demás partes, que constan de otra, y de otras tintas, lo van rellenando de ellas, hasta que estando en su perfección, lo pulen y barnizan...”.⁴²

³⁸ Ibidem, pp. 460-463.

³⁹ San Nicolás, Fray L. de, op. cit.

⁴⁰ Ibidem, fols. 105rv.-107 v.

⁴¹ Palomino, A., op. cit.

⁴² Ibidem, pp. 130-131.