

La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España¹

Albert Ferrer Orts

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

Albert.Ferrer-Orts@uv.es

Resumen: Ofrecemos una nueva lectura de la ornamentación de raigambre clasicista a través del grutesco, así como su incidencia en España entre los siglos XV y XVII. Revisamos para ello las principales aportaciones de la historiografía e incidimos en su recuperación, desde su redescubrimiento en las grutas de la *Domus Aurea* en Roma, y difusión durante el Renacimiento y el Barroco. Ya que esta decoración tuvo una larga vida gracias del esgrafiado, una técnica artística que la acogió sin reservas y la popularizó sobremanera en los paramentos de la arquitectura religiosa y civil.

Palabras clave: ornamentación clásica, grutesco, esgrafiado, siglos XV-XVII, España.

Classic Ornamentation in the Artistic Creation: the Grottesque in Spain

Abstract: We offer a new reading of the ornamentation of classical style through the grottesque and its incidence in Spain between the fifteenth and seventeenth centuries. We review the main contributions to this historiography and exercise influence in their recovery, since its rediscovery in the caves of the *Domus Aurea* in Rome, and its spreading during the Renaissance and Baroque. This decoration had a long life through sgraffito, an artistic technique that was unreservedly welcomed and greatly popularized in religious and civil architecture.

Keywords: classical ornamentation, grotto, sgraffito, XVth-XVIIth centuries, Spain.

L'ornementation classique dans la création artistique: le grotesque en Espagne

Résumé: Nous proposons une nouvelle lecture de l'ornementation de racine classique à travers le grotesque et son incidence en Espagne entre les XV^{ème} et XVII^{ème} siècles. Nous passons en revue les principales contributions à cette historiographie et essayons d'exercer une influence dans leur rétablissement, depuis sa redécouverte dans les grottes de la *Domus Aurea* à Rome, et au cours de la Renaissance et du Baroque. Depuis, cette décoration a eu une longue vie grâce au sgraffito, une technique artistique qui a été accueillie sans réserve et popularisée dans les murs de l'architecture religieuse et civile.

Mots-clés: ornamentation classique, grotesque, sgraffito, XV-XVII siècles, Espagne.

Una de las decoraciones que más polémica ha generado entre los historiadores del arte dedicados principalmente a la arquitectura desarrollada entre las últimas décadas del siglo XV y el siglo XVII, a la que además se le han dedicado ríos de tinta en forma de novedosos estados de la cuestión, meditadas reflexiones y arduas controversias, ha sido sin lugar a dudas el grutesco (Chastel, 1978 y 2000; Kayser, 1981). En tierras españolas, capitalizado aparentemente por el Plateresco y su afortunada incardinación en no pocas zonas de su geografía², pero en realidad mucho más imperecedero que su puntual influjo al transformarse para adaptarse triunfante al Renacimiento pleno y al Barroco tardío (Ferrer, 2009-2010, pp. 237-240).

Las generalizaciones tal vez hayan pecado en considerar su aplicación y desarrollo como meros accidentes léxicos en determinadas fases críticas por las que transcurría la arquitectura española formalmente gótica, en ocasiones hispano-mudéjar, hacia otros presupuestos de raigambre romanista; es decir, su carácter abiertamente ornamental a modo de membrana en detrimento de la estructura, a la que cubría y llegaba a enmascarar. Opiniones de las que se sustrae Fernández Arenas:

La decoración grutesca es algo esencial en la arquitectura española del siglo XVI. Hasta tal punto llega a definir la decoración nuestro arte renacentista, que se ha utilizado el término “Plateresco” para denominarla. El fenómeno no se da únicamente en España; es un hecho que se extiende en los demás países europeos, produciéndose el movimiento renacentista en cada nación según una manera propia de interpretar las formas ornamentales italianas (1979, p. 5).



Figura 1: Thomas Vincidore, 1532

Sin embargo, como decíamos, el ornamento de inspiración clásica basado en los grutescos –como los motivos a *candilieri*, los festones, los *putti*, las hojas de acanto, los trofeos, bucráneos... a menudo confundidos, englobados y considerados genéricamente como tales–, probablemente nacido en Roma con el descubrimiento de la *Domus Aurea* neroniana, como parte la cimentación de las termas de Trajano, en los últimos decenios del siglo XV, pero desarrollado sobrema-

nera en Nápoles, Urbino, Lombardía y el Véneto (Fernández, 1987, pp. 30-34), y desde el norte de Italia a Francia, Flandes, Alemania o España, no sólo vino a coincidir con el florecimiento del gótico tardío o flamígero sino que, además, contribuyó a actualizarlo tal como había sucedido en la península transalpina, por otro lado tan peculiar y diversa artísticamente. Hasta el punto que su influjo no se circunscribió únicamente, ni mucho menos, al Plateresco, sino que se fue adaptando sin solución de continuidad al clasicismo herreriano y, ya en la segunda mitad del siglo XVII, a los paramentos de centenares de edificios (templos principalmente) adscritos a la plenitud barroca.

Prueba de ello son las decoraciones que todavía conservan aquella pujanza decorativa entre 1642 y 1710, especialmente en tierras valencianas³, pero también en el bajo Aragón (Sebastián, 1974), el sur de Cataluña⁴ y en Castilla⁵ a través de la técnica de los esgrafiados. Lo que indica que su aceptación y carácter no ya culto sino eminentemente popular se adaptó perfectamente a las demandas de sociedades cambiantes desde su redescubrimiento en las grutas del Opio romano.

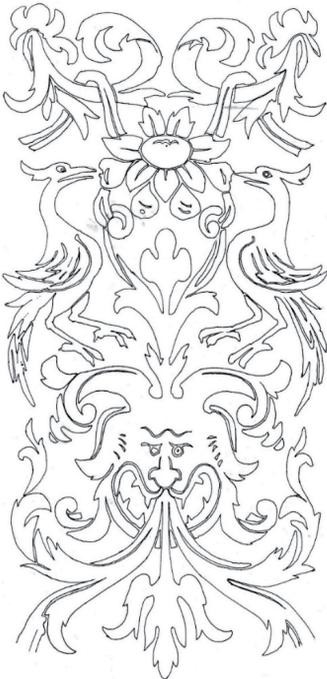


Figura 2: Dibujo de un fragmento esgrafiado en la iglesia de Nuestra Señora de la Salud. Xirivella (Valencia). JMGL.

Para Focillon, el ornamento fue el primer alfabeto del pensamiento en lucha contra el espacio, afirmación a la cual Maltese añadiría que también significó el discurso, o sea el lenguaje en acción, mientras Clédát refiere que éste surgió de ideas religiosas. Sea como fuere, no cabe duda que el humanismo literario promovió el interés por la arqueología, acción que en el norte de Europa adquirió matices anticuarios (Müller, 1985, p. 127) cuando a consecuencia de la exploración de la *Domus Aurea* desde 1480 aproximadamente (Dacos, 1969; Müller, 1985, p. 141) se recuperan repertorios de la Antigüedad en un afán por imitar a la naturaleza, a pesar de que uno de sus elementos, el grutesco, no se acoplaba a esta mimesis. Müller (1985, pp. 143-181) señala que simbolizan al mismo tiempo el agua y la sabiduría mediante seres monstruosos, quiméricos y metamórficos a los cuales se opusieron los teóricos clásicos, como también los contrarreformistas porque hacían posible la expresión de motivos secretos no necesariamente cristianos.

Ghirlandaio, Pinturicchio, Perugino, Filippino Lippi, Morto da Feltre, Andrea da Cosimo Feltrini, y más tarde Rafael, Giovanni da Udine, Giulio Romano, Penni, Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano il Bologna, Tommaso Vincidor y Polidoro da Caravaggio hicieron una reedición íntegra de éstos, toda vez que asimilaron las técnicas del fresco y del estuco e integrando decididamente el ornamento en la arquitectura –según Vasari, la *terza maniera*– (Müller, 1985, pp. 170-174). Más tarde, Giulio Romano se encargó de fusionar ambas y Serlio de proporcionar un completo cuerpo teórico (Müller, 1985, pp. 197-245).

Según Berliner (1928, pp. 117-120), Racinet (1992, pp. 13-14) y Clédát (1992, p. 13), la decoración es un sector artístico independiente que proporciona materiales a los demás, añadiendo que su desarrollo obedecía a leyes propias. Puntualizando también su carácter anónimo, ya que ningún creador consideraba un demérito el hecho de copiar, además de la confluencia común en su utilización por parte tanto de dibujantes como de grabadores (Berliner, 1928, pp. 121-122).



Figura 3: Fachada de la Universidad de Salamanca (detalle)

Las creaciones de los ornamentalistas en forma de modelos cuajaron primero en hojas sueltas y después en colecciones que tuvieron una gran difusión e influencia en las artes textiles y más tarde en la orfebrería (Berliner, 1928, pp. 122-123; Villanueva, 1935, pp. 54-55). Posteriormente, entre los pintores y, ya en la segunda mitad del siglo XVI, entre arquitectos del prestigio de Ducerceau, C. Floris o Vredeman de Vries, aunque a finales de esta centuria y principios del siglo XVII la hegemonía volvió a los artistas gráficos y a los orfebres, para pasar después a los pintores, grabadores y de nuevo a los arquitectos hacia finales del Seiscientos⁶.

En términos absolutos, los países que marcaron la evolución del ornamento europeo serán Italia, entre los siglos XVI y XVII, y Francia durante el siglo posterior⁷, gracias, fundamentalmente, a la importancia que adquirió el grabado en los Países Bajos y Alemania como precursores y también en Italia hacia 1500 (Berliner, 1928, p. 125). Italia aportó los grutescos, los arabescos, los roleos, el acanto esti-

lizado, mientras que en el norte europeo, como reacción a la universalidad italiana, se detecta una especialización: los arabescos los desarrollarán los alemanes, los roleos se elaborarán en Flandes y los grutescos alcanzarán en Francia su máximo esplendor, hasta el punto de capitalizar la evolución ornamental a partir de 1600 (Berliner, 1928, pp. 125-127; Racinet, 1992, pp. 50-52).

Sin embargo, la divulgación de los modelos ornamentales y su práctica no se entienden sin valorar debidamente el papel que desempeñaron los editores, pues de su iniciativa y laboriosidad dependía el éxito de sus producciones. Siendo éstos a menudo grabadores en cobre que no habían conseguido reputación como pintores. Curiosamente, los editores de grabados italianos tenían escaso interés en la edición de series ornamentales: solo Antonio Salamanca desde 1530 y su socio Antonio Lafrery a partir de 1544, así como T. Barlachi y Giovanni Orlandi, éste último ya en el siglo XVII.

No obstante esta circunstancia, los dibujos ornamentales italianos fueron de gran interés en el extranjero, ya que a pesar de que muchas reproducciones se publicaron en Roma, su interés en Italia fue más bien escaso. El polo opuesto al que se encuentra en Flandes, donde proliferará la edición de ornamentos desde el mismo siglo XVI, especialmente en la persona de Hyeronimus Cock, H. Liefrinck y Gerard de Jode. Preocupación que se mantendrá hasta la primera mitad del siglo XVII bien complementados por alemanes y franceses como las familias Langlois y Mariette, para ir perdiendo importancia después (Berliner, 1928, pp. 126-128).

Algunos de los autores que se preocuparon vivamente por la ornamentación fueron Isrhael von Meckenem, Nicoletto da Modena, Daniel Hopfer, Aldegrever, J. A. Ducerceau y Oppenordt (Berliner, 1928, p. 131), grupo al que se añaden fra Giocondo, Leonardo da Vinci, il Rosso, Primatticio, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, Serlio y Paul Ponce Trabati (Racinet, 1992, p. 57). Artistas que mayoritariamente trabajaron estos diseños con independencia de toda mutación artística, basándose en elementos de la Antigüedad que después tuvieron una existencia propia como la voluta (de importancia secundaria, en su trama se mezclaron motivos antropomorfos y faunísticos), los *rabeschi* italianos del quinientos conocidos como arabescos (decoración ascendente de las pilastras), los *morescos* (de ascendencia islámica

que en Francia se enfatizaron), los *leviores* (motivos despreocupados de las leyes del naturalismo), los grutescos, los trofeos, las guirnaldas o festones, los candelabros (utilizados en dirección ascendente) o los *cartoccio* (base del sistema ornamental del roleo con inscripciones de gusto antiguo) que, al combinarlos, consiguen efectos insospechados (Berliner, 1928, pp. 132-139).



Figura 4: Museo de l'Almodí. Xàtiva (Valencia). AFO

Así pues, se entiende la importancia de las decoraciones ejecutadas en el castillo de Fontainebleau por voluntad de Francisco I en la primera mitad del siglo XVI, en las que Il Rosso y demás colaboradores ejecutaron las superficies de la galería del monarca como si de esgrafiados se tratara al vaciarlas en sucesivas capas; trabajos que difundió Antonio Fantuzzi mediante grabados, aunque fueron franceses y holandeses quienes agotaron sus posibilidades (Berliner, 1928, pp. 155-156; Racinet, 1993, p. 59).

De Fontainebleau procede igualmente la asociación entre la arquitectura y la composición figurada a gran escala de carácter acentuadamente burlesco, participando de este espíritu Leonardo Thiry, Ducerceau, V. Solis, Vredeman de Vries, Étienne Delaune, Franz Cleyn, Daniel Marot, Lucas Kilian o Kager (Berliner, 1928, pp. 156-172; Racinet, 1992, p. 63). Sin embargo, hacia 1620, se intentó volver nuevamente a los modelos antiguos, principalmente en Italia por medio del ornamento arcaizante (el acanto) y los *cartucchi* (los roleos) magistralmente conjugados por Tempesta, Giancarli, Agnelli, Agostino Mitelli o Stefano della Bella, a la vez que se detecta en los diversos obradores europeos una fricción entre los ideales clasicistas y los autóctonos (Berliner, 1928, pp. 170-173).

1. La penetración de los modelos ornamentales clásicos en España

No hay duda de que la repercusión que tuvo para la creación artística occidental la difusión de los modelos del mundo clásico encontrados en las grutas del Oppio romano fue de enorme trascendencia. Si bien es cierto que algunos de estos ornamentos ya habían sido asimilados en los repertorios de escultores y pintores desde la Edad Media⁸, no lo es menos que el descubrimiento de la *Domus Aurea* construida por Nerón y habitada entre el 64 y 104, bajo las ruinas de las termas de Trajano, causó un auténtico revuelo entre algunos de los artífices activos en la ciudad eterna a partir de los últimos decenios del siglo XV, como Rafael, Giulio Romano, Penni, Perin del Vaga, Giovanni da Udine, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, Tommaso Vincidor, Polidoro da Caravaggio, Pinturicchio, Perugino, Filippo Lippi, Ghirlandaio, Morto da Feltre, Andrea da Cosimo Feltrini o Mantegna entre otros⁹. Creadores que ampararon sin reservas los controvertidos grotescos (formas vegetales y animales, candelabros, arabescos, guirnaldas, festones, falsas arquitecturas y figuras mitológicas ordenadas de forma fantástica), sistema ornamental que enlazaba también con el pasado medieval de un extenso bestiario de contenido simbólico y que provocaba al mismo tiempo desconfianza por proceder del paganismo romano¹⁰. Convirtiéndose en un vocablo que fue incluido por Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611

(Fernández Gómez, 1987, pp. 16-18), y del que en la actualidad se pueden encontrar definiciones como la que sigue:

(...) se trata de un tipo de ornamentación que se inspira en las decoraciones plásticas y pictóricas que, a partir del Cuatrocientos, se iban descubriendo en las excavaciones de edificios antiguos, sobre todo en la Domus Aurea de Nerón, cuyos restos sepultados bajo ruinas de las Termas de Trajano, eran llamados “grutas”. La decoración en grutescos se caracteriza por formas vegetales y animales, candelabros, arabescos, guirnaldas, festones, falsas arquitecturas, figuras mitológicas, dispuestos según un orden absolutamente fantástico en composiciones briosas y vivaces (Salvini, 1989, p. 68).

Este vocabulario de espíritu ambivalente, sin embargo, fue utilizado tempranamente con finalidad propagandística por la Curia romana, deseosa de mostrarse como legítima heredera del legado de la Antigüedad (Chastel, 1986, p. 25; Salvini, 1989, p. 15).

No se puede entender de otra manera el programa ornamental encargado por el cardenal Bibbiena a Rafael para habilitar su apartamento vaticano en el año 1516, como tampoco la finalización de la ambiciosa decoración de las *logge* del citado espacio entre 1516-1519 por el mismo Sanzio y un numeroso elenco de colaboradores, ni la construcción y exornación de Villa Madama por parte del de Urbino, G. Romano e il Fattore¹¹.

La recuperación arqueológica de este ilustre tiempo tampoco pasó inadvertida para los grabadores y editores que, gracias a las posibilidades ofrecidas por la imprenta, divulgaron por Francia, Alemania, los Países Bajos y también España, abundantes diseños ornamentales por medio de las estampas, de los libros, de las series decorativas...¹² Modelos que serán continuamente copiados como si de recetarios se tratara, cuando no libremente reinterpretados –se llega a un compromiso entre la producción autóctona y la foránea, la cual se pretendía imitar– en cada uno de los países donde recalaron, particularmente al norte de Europa (Chueca, 1953, p. 13; 1989, p. 6; Fernández Gómez, 1987, p. 22).

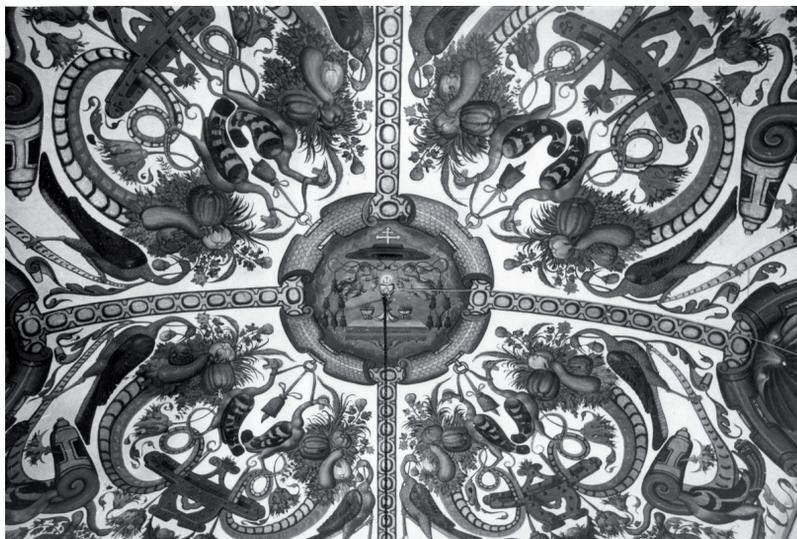


Figura 5: Bóveda de la capilla de las Reliquias. Colegio de Corpus Christi. Valencia. FBD.

En España este nuevo léxico cosmopolita fue primeramente adoptado por una aristocracia ávida de prestigio y de un mayor reconocimiento social¹³ y, en menor medida, por el arte religioso todavía adscrito a los postulados del universo gótico (Fernández Gómez, 1984, pp. 266-267; Castillo, 1989, p. 34; Criado-Ibáñez, 2003, pp. 293-340). Así se entiende la progresiva asimilación y puntual acogida de estos motivos en las zonas muertas de los edificios tardomedievales. Para Marías

(...) los repertorios decorativos italianos fueron penetrando en nuestro país, engalanando –a golpe de grutesco– las zonas muertas o los miembros arquitectónicos clásicos, meras decoraciones al pasar su sentido tectónico a un segundo plano de nuestros edificios góticos (1983, p. 33).

No obstante, para Fernández Gómez (1984, pp. 263-264): “(...) los grutescos refuerzan, valoran, subrayan, acentúan y magnifican los elementos arquitectónicos que les sirven de sustento”. En palabras de Chueca

(...) en España, la decoración, salvo casos (casi siempre un poco toscos) de purismo, se encuentra desorientada cuando

tiene que organizarse y articularse. Se copiaban mal que bien los elementos, pero luego faltaba conocimiento para agruparlos. Se recordaba algo el vocabulario, pero se desconocía casi en absoluto la sintaxis, y muchas veces, para salir del aprieto, se escribía una especie de aljamía con grafismo clásico en lengua gótica. Lo que menos preocupaba era la tectónica clásica. Los miembros arquitectónicos eran solamente un subterfugio para explayar la fantasía de la decoración, de los grutescos (...) ¹⁴ (1953, p. 15).

Cuando este espacio irreal, sin perspectiva e hiperdecorativo (Checa, 1988, p. 110) llegó a la península ibérica, Italia ya había superado este primer estadio, por lo cual tanto Fernández Arenas como Marías proponen tres formas de penetración: la vía directa (a través de los arquitectos, escultores, tallistas... italianos y franceses), la vía indirecta (los conocimientos que los artífices locales habían aprendido de los extranjeros llegados de fuera o merced a sus viajes al exterior) y por la vía de la imprenta (Fernández Arenas, 1979, pp. 13-14; Marías, 1983, p. 32).

Con todo, lo que resultó de este período que abarcó entre 1490 y 1570 (Fernández Arenas, 1979, pp. 14-16), o desde finales del Cuatrocientos a 1560, aproximadamente (Castillo, 1989, p. 34) –aunque su esplendor se circunscribió para Chueca (1989, p. 180) entre 1520-1555–, fue el controvertido Plateresco, híbrido artístico que cuajó fundamentalmente en el ámbito castellano ¹⁵.

Posteriormente, la progresiva predilección de la monarquía hispánica por el purismo clasicista, especialmente por lo que se refiere a la arquitectura, comportará una paulatina desornamentación externa, que no necesariamente interior como lo manifiesta el ornato de algunas estancias de El Escorial con estos repertorios: “(...) el barroco superornamental español sigue encerrado en la cárcel estructural herreriana. Las plantas de nuestras iglesias del siglo XVII siguen siendo rígidas y secas (...)” (Chueca, 1989, p. 285). Lo que demuestra para Checa que

(...) un conjunto tan importante como las salas capitulares presenta un programa religioso de difícil interpretación, enmarcado, sin embargo, en un entorno de carácter lúdico como es el grutesco. Y

así, entre el juego y la religión, los grutescos de las salas capitulares, obra de Granello y Fabricio, nos hablan de la pluralidad de alternativas que una imagen contrarreformista de la religión como es la escorialense permite a un arte versátil como es el del manierismo (1988, p. 366).

Lo cual no hará sino ayudar a explicar la futura y decisiva huella de la obra teórica de Serlio –ornamental, anticlásica, antiestática, cromática, compleja compositivamente, lineal, acumulativa, donde se conjugaba la fantasía y el capricho– (Marías, 1983, pp. 51-42); según Santiago Sebastián

El mayor difusor de los soportes antropomorfos (...) no fue un compilador de los tratadistas, sino un maestro que concibió la idea de enseñar la arquitectura por medio de dibujos, sirviéndose de las enseñanzas, escritos y dibujos de su maestro Peruzzi (...). Pronto se convirtió fuera de Italia en el maestro indiscutible de varias generaciones, ya que su manual fue el recetario deseado por los prácticos, de ahí las numerosas ediciones de sus libros y las correspondientes traducciones en latín, francés, holandés y español. Es comprensible que su influencia fuera superior a la de cualquier tratadista del siglo XVI, y gracias a Serlio algunos principios del manierismo adquirieron carácter internacional, y los modelos decorativos que tomó de la Roma antigua fueron imitados e interpretados en lugares lejanos. Por sus libros, la cultura clásica tuvo un florecimiento, aunque fuera buena parte de sentido anti-clásico. La mayor influencia de Serlio fue en lo ornamental [ya que] se sentía muy orgulloso de crear un arte sin normas racionales con base en los juegos de su propia fantasía (...) Por lo que respecta a España, la influencia de Serlio llegó directamente por medio del manierismo francés (...) (1986, pp. 66-67).

Así pues, en el ecuador del siglo XVI se preferirá la vía italiana a la propia renovación artística (Checa, 1988, p. 187), pero en la siguiente centuria el Barroco, además de recuperar la decoración grutesca, influirá en su futuro desarrollo proporcionándole un reconocimiento antes denegado (Chueca, 1989, p. 8 y Fernández Gómez, 1987, p. 18).



Figura 6: Cúpula del templo de la cartuja de Ara Christi. El Puig (Valencia). AFO.

Notas

1 Este artículo se inscribe en el marco y los beneficios científicos del proyecto de investigación I+R+D del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, Plan Nacional: *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; investigador principal X. Company, Universitat de Lleida).

2 Gómez Moreno, 1919, pp. 20-35; Chueca, 1953, pp. 13-15 y 1989, pp. 5-285; Bury, 1976, pp. 199-217; Fernández Arenas, 1979, pp. 5-20; Benito y Bérchez, 1982, pp. 9-11; Marías, 1983, pp. 23-24, 1989, pp. 247-253 y 1990, pp. 117-130; Fernández Gómez, 1984, pp. 263-272, 1987, pp. 15-34, 1992, pp. 124-161 y 2000; Llobregat y Ivars, 1987, pp. 329-367; Checa, 1988, pp. 108-366; Castillo, 1989, pp. 5-126; Falomir, 1990, pp. 263-270; Falomir y Marías, 1994, pp. 101-120; Bérchez, 1995, pp. 11-113 o Criado y Ibáñez, 2003, pp. 293-340.

- 3 Bérchez, 1993; Pingarrón, 1998; Ferrer, 2003; Ferrer y Ferrer, 2014, pp. 265-271 o Gil, 2004 y 2010, pp. 25-40.
- 4 Comas, 1913; Garrut, 1959, pp. 179-186; Benavent, 1959, pp. 270-271; Pujol, 1980a, pp. 10-13 y 1980b, pp. 99-102; Casas, 1983 y Bosch, 2003.
- 5 Alcántara y Peñalosa, 1971; De la Puente, 1990; Gilsanz y Martínez, 2007, sp.; Gilsanz; Pérez y Del Río, 2012, pp. 85-92 y Ruiz, 2001 y 2014.
- 6 Berliner, 1928, pp. 123-124; Racinet, 1992, pp. 56-57 y Villanueva, 1935, pp. 54 ss.
- 7 Berliner, 1928, p. 124; Racinet (1992, pp. 54-56) hace otra división.
- 8 Gómez, 1919, pp. 20-22; Fernández Arenas, 1979, pp. 8-11; Fernández Gómez, 1987, pp. 15-24; Checa, 1998, pp. 108-110 y 153-157; Marías, 1989, p. 247; Salvini, 1989, p. 68 y Chueca, 1989, pp. 5-6.
- 9 Vasari, 1976, pp. 184-200; Dacos, 1969; Gómez, 1919, pp. 20-22; Fernández Arenas, 1979, pp. 10-11; Martí, 1988, pp. 55-56; 1988, pp. 55-56; Salvini, 1989, p. 68; Marías, 1989, p. 247 o Buck, 2000, p. 105. Sin embargo, Berenson (1954, p. 157) se muestra muy crítico con algunos de estos artífices como Giulio Romano, Perin del Vaga, Penni, Polidoro da Caravaggio y sus discípulos.
- 10 Fernández Arenas, 1979, pp. 11-13; Fernández Gómez, 1987, p. 33; Marías, 1989, p. 247; Chastel, 1978 y 2000; Kayser, 1981 y Galt, 1982.
- 11 Vasari, 1976, pp. 184-200; Gómez, 1919, pp. 20-21; Orlandi, Cinotti y Rizzatti, 1976, p. 95; Freedberg, 1983, pp. 67-73; Chastel, 1986, p. 25 o Salvini, 1989, pp. 15ss.
- 12 Marías, 1983, p. 34; Berger, 1987, pp. 33-34, 37 y 40; Muntada, 1988, p. 6 o Gállego, 1991, pp. 81, 86, 94-95 y 114.
- 13 Así sucede en La Calahorra, donde trabaja Carlone, y la Casa Real de la Alhambra (Granada), pintada por Julio y Alejandro; el palacio de Viso del Marqués (Ciudad Real), decorado por los hermanos Peroli; el palacio del Infantado (Gualajara), ornamentado por Rómulo Cincinato; y las salas capitulares del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), decoradas por Granello y Fabricio entre otras obras.
- 14 Criterio compartido, por otro lado, por Gállego (1991, p. 14).
- 15 Bury, 1976, pp. 199-217; Fernández Arenas, 1979, pp. 5-7 y 14-16; Checa, 1988, pp. 108-109; Marías, 1989, p. 247 y Chueca, 1989, pp. 179-180.

Referencias

- Alcántara, F., Peñalosa, L. F., y de Bernal, S. (1971). *Los esgrafiados segovianos*. Segovia: El Adelantado.
- Benavent, p. (1959). El esgrafiado tradicional en Cataluña y el esgrafiado actual. *Ibérica*, 398, 270-271.
- Benito, F., y Bérchez, J. (1982). *Presència del Renaixement a València*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- Bérchez, J. (1993). *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Bancaixa.
- Bérchez, J. (1995). *Arquitectura renacentista valenciana*. Valencia: Bancaixa.
- Berenson, B. (1954). *Los pintores italianos del renacimiento*. Barcelona: Argos.
- Berger, P. (1987). *Libro y lectura en la Valencia del renacimiento*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Berliner, R. (1928). *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Barcelona: Labor.
- Bosch, C. (2003). *La pell de les cases. L'esgrafiat de Lleida, del barroc al noucentisme*. Nadales, 8. Lleida: Ajuntament de Lleida i Pagès Ed.
- Buck, S. (2000). *Rafaello Santi, llamado Rafael (1483-1520)*. Barcelona: Gedisa.
- Bury, J. B. (1976). The stylistic term 'Plateresque'. *Journal Warburg and Courtauld Institute*, 39, 199-217.
- Casas, M. (1983). *Esgrafiats*. Tarragona: Publicacions del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Tarragona.
- Castillo, M. A. (1989). *Renacimiento y Manierismo en España*, 28. Madrid: Historia del Arte/Historia-16.
- Clédat, J. (1992). *Arquitectura de interiores. La decoración mural desde la antigüedad hasta mediados del siglo XX*. Madrid: Eagle Books España.
- Comas, R. N. (1913). *Datos para la historia del esgrafiado en Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Criado Mainar, J., y Ibáñez Fernández, J. (2003). La introducción del ornato *al romano* en el primer renacimiento aragonés. Las decoraciones pictóricas. *Artigrama*, 18, 293-340.
- Chastel, A. (1978). *Fables, formes, figures*, v. I y II. París: Flammarion.
- Chastel, A. (1986). *El saco de Roma*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Chastel, A. (2000). *El grutesco*. Madrid: Akal.

- Checa, F. (1988). *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*. Madrid: Cátedra.
- Chueca Goitia, F. (1953). *Arquitectura del siglo XVI*, v. XI. Madrid: Ars Hispaniae/Plus Ultra.
- Chueca, F. (1989). *Historia de la arquitectura occidental*, t. V. Madrid: Dossat.
- Dacos, N. (1969). *La decouverté de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres: The Warburg Institute.
- Falomir Faus, M. (1990). Sobre el Marqués de Cenete y la participación valenciana en el castillo de la Calahorra. *Archivo Español de Arte*, 250, 263-270.
- Falomir Faus, M., y Marías, F. (1994). El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6, 101-108.
- Fernández Arenas, J. (1979). La decoración grotesca. Análisis de una forma. *D'Art*, 5, 5-20.
- Fernández Gómez, M. (1984). El lenguaje de los grotescos y Diego de Siloé. *Academia*, 59, 261-312.
- Fernández Gómez, M. (1987). *Los grotescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*. Valencia: COPUT.
- Fernández Gómez, M. (1992). El autor del Codex Escorialensis 28-II-12. *Academia*, 74, 123-162.
- Fernández Gómez, M. (2000). *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*. Murcia: Patrimonio Nacional/Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Ferrer Orts, A. (2003). *L'esplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1710) i la seua presència en l'arquitectura religiosa de Xirivella*, 6. Xirivella: Premis d'Investigació Ramon Muntaner/Ajuntament de Xirivella.
- Ferrer Orts, A. (2009-2010). El esgrafiado arquitectónico valenciano y su irradiación a Cataluña y Aragón. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24, 227-232.
- Ferrer Orts, A., y Ferrer del Río, E. (2014). Ocultar y engalanar: el esgrafiado en la arquitectura seiscentista valenciana. *Quaderns*, 4, 265-271.
- Freedberg, S. J. (1983). *Pintura en Italia (1500-1600)*. Madrid: Cátedra.
- Galt Harpham, G. (1982). *On the grotesque: Strategies of contradiction in art and literatura*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Gállego, J. (1991). *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- Garrut, J. M. (1959). El esgrafiado en la arquitectura barcelonesa. *Ibérica*, 396, 179-186.
- Gil, Y. (2004). *Arquitectura barroca en Castellón*. Castellón: Exma. Diputació de Castelló.
- Gil, Y. (2010). Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos. *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 10-11, 25-40.
- Gilsanz Mayor, M. Á., y Martínez Serrano, M. F. (2007). Grupos de simetría en el esgrafiado segoviano. I Jornada nacional de investigación en la edificación. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, sp.
- Gilsanz Mayor, M. Á., Pérez-Gómez, R., y Del Río-Merino, M. (2012). Las simetrías del esgrafiado segoviano: Frisos. *Informes de la Construcción*, 64 (525), 85-92.
- Gómez-Moreno, M. (1919). Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 20-35.
- Kayser, W. (1981). *The grotesque in art and literatura*. Nueva York: Columbia University Press.
- Llobregat, A. A., Ivars, J. F. (dirs.). (1987). *Història de l'Art del País Valencià*, v. 3. València: 3 i 4.
- Marías, F. (1983). *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. I. Toledo: CSIC.
- Marías, F. (1989). *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus.
- Marías, F. (1990). Sobre el castillo de la Calahorra y el *Codex Escorialensis*. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, 117-130.
- Martí, J. (dir.). (1988). *Los grandes descubrimientos de la arqueología*. V. 7. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Müller, L. (1985). *El ornamento icónico y la arquitectura: 1400-1600*. Madrid: Cátedra.
- Muntada Torrellas, A. (1988). Miniatura y pintura, la fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la tardía Edad Media Hispánica. El Maestro de Osma, ilustrador de los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja. *Fragmentos*, 10, 5-6.
- Orlandi, E., Cinotti, M., y Rizzatti, M. L. (1976). *Rafael*. Barcelona: Marín.

- Pingarrón, F. (1998). *Arquitectura valenciana del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia: Col. *Estudis*, 12/Ajuntament de València.
- Puente, A., de la. (1990). *El esgrafiado en Segovia y provincia. Modelos y tipologías*. Segovia: Exma. Diputación Provincial de Segovia.
- Pujol, R. (1980a). Esgrafiats i terres cuites de Barcelona (I). *Muntanya*, 708, 10-13.
- Pujol, R. (1980b). Esgrafiats i terres cuites de Barcelona (II). *Muntanya*, 709, 99-102.
- Racinet, A. (1992). *Enciclopedia de la ornamentación*. Madrid: Libsa.
- Ruiz, R. (2001). *El esgrafiado. Un revestimiento mural*. León: De los Oficios.
- Ruiz Alonso, R. (2014). Aspectos del esgrafiado en el Renacimiento español. *Goya*, 348, 208-229.
- Salvini, R. (1989). *Roma. Estancias y logias de Rafael*. Novara: Atlantis.
- Sebastián, S. (director). (1974). *Inventario artístico de Teruel y suprovincia*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia.
- Sebastián, S. (1986). Los soportes antropomorfos y sus variaciones. *Fragments*, 8-9, 66-67.
- Vasari, G. (1976). *Vida de grandes artistas*. Madrid: Mediterráneo.
- Villanueva, A. P. (1935). *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona: Labor.