

Los escenarios oscuros del Renacimiento. La gruta como principio y cierre del paraje pastoril

Secret places in Renaissance art. The grotto as opening and closure of the pastoral landscape

Blázquez Mateos, Eduardo *

BIBLID [0210-962-X(1998); 29; 201-212]

RESUMEN

Visualizar la imagen de la Gruta, en relación con la Antigüedad y con el humanismo hispano, verifica la relevancia de una temática fundamental para el conocimiento de los escenarios del Renacimiento. En estos espacios se está expresando la dinámica relación del debate entre lo natural y lo artificial (Natura-Artificio), entre la imagen intencionadamente inacabada y el diseño perfectamente normativizado, entrelazados para enriquecer la unión entre las artes dentro del marco de la poesía y de la novela pastoril.

El plano del escenario rústico de la gruta debate, a su vez, el tema del Diluvio Universal como lugar oscuro del origen cósmico que contrasta con la norma idealizante del Humanismo Cristiano y del puro Clasicismo que apuesta por la escena geométrica en plano y alzado armónico.

Palabras clave: Iconografía; Alegorías; Simbología; Grutas; Arte renacentista.

ABSTRACT

The image of the grotto as perceived in Antiquity and in the Spanish humanistic tradition can also be considered central to our knowledge of Renaissance artistic settings. It seems to represent the dynamic relationship between the natural and the artificial, between the deliberately unfinished image and that completed according to accepted conventions, thus enriching the integration of the arts within the genres of poetry and the pastoral novel. The use of the pastoral grotto settings also recalls the theme of the Flood as a dark place in the origin of the cosmos which contrasts with the idealizing conventions of Christian Humanism and pure Classicism which prefers a geometrical plan, with a harmonic elevation.

Key words: Iconography; Allegories; Symbology; Grottos; Renaissance art.

«Y tras haber permanecido en la entrada algún tiempo, dos emociones contrarias me invadieron, miedo y deseo, miedo de la oscura gruta y deseo de ver si allí dentro había cosas maravillosas» (Leonardo da Vinci).

* Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes. Universidad de Salamanca.

Desde la Antigüedad, Filóstrato el Viejo descubre la relación de la Gruta con Afrodita y los Eroses. De la gruta emana una corriente «del más profundo azul, fresca y potable, que se distribuye en regueros para alimentar los manzanos». Esta imagen de la roca como origen y fuente de fertilidad está unido a la historia de las Ninfas, quienes han levantado un santuario en esta cueva para ubicar la estatua de Afrodita, en agradecimiento por haber sido nombradas las madres de los Eroses por esta diosa del amor. Mientras, éstos bellos ángeles mantienen siempre la frescura de un vergel que acoge una gruta-fuente, ofreciendo sus manzanas a Afrodita en un ritual de armónica y graziosa coreografía¹.

Otra de las imágenes del Filóstrato es la recogida en el episodio de Sémele, en el cual se describe el nacimiento de Dioniso. De fondo, el autor se recrea en los sonidos musicales de Pan sobre las cumbres de Citerón. Se puede deducir de lo anterior que se plantean dos partes esenciales en estructura de las tipologías de las grutas. Una es la apolínea, la otra es la dionisiaca. Una es la imagen idealizada y la otra es la siniestra. La imagen de Filóstrato advierte de la unión de ambas vertientes puesto que la cueva de Dioniso es a la vez «gruta amena» y «lugar en llamas». El fragmento siguiente lo matiza de esta forma:

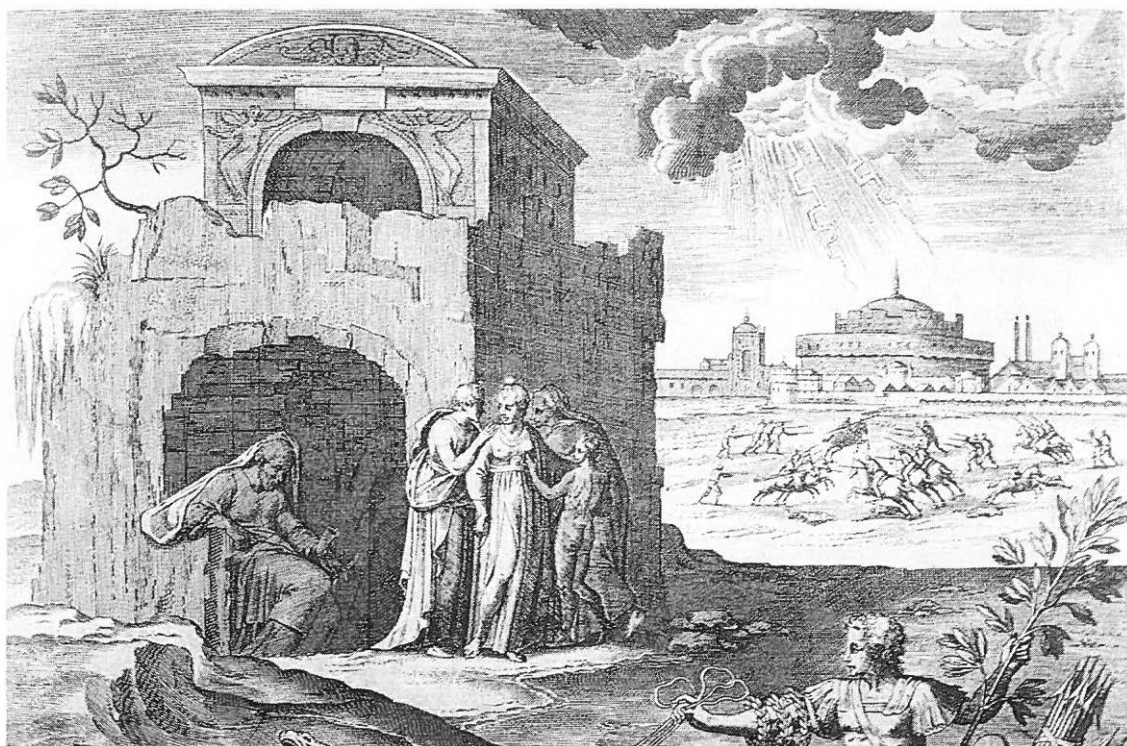
«La llama, al expandirse, le esboza a Dioniso una gruta más amena que las de Asiria y Lidia: florecen en torno zarcillos y corindos de hiedra, vides, tallos de tirso que brotan espontáneamente de la tierra e incluso, en ocasiones, del propio fuego. No nos sorprendemos de que la tierra corone al fuego en honor de Dioniso, pues ambos elementos participarán en la orgía báquica, y la tierra hará que mane vino de las fuentes»².

Por otro lado, el «lugar de los lugares» es Celenas, en Frigias, donde estaban las más famosas fuentes y grutas del pasado. Los habitantes son Sátiros, Olimpo y Marsias, que se recrean en la música de sus instrumentos, principalmente de la flauta. En esta escena, las melodías tienen una relación estrecha con los sentimientos de la naturaleza, especialmente del agua, dentro de una narración descrita con un carácter festivo que está presidido por la danza de las ninfas.

La imagen de Narciso está inmersa en el escenario de una Gruta consagrada a las Ninfas y a Aqueloo, Dios-río que es el símbolo de las corrientes fluviales. En este contexto aparecen esculturas de piedra local y desgastadas por el tiempo. Lo precisa Filóstrato en el siguiente fragmento:

« Y alguna relación hay entre el estanque y los ritos de Dioniso, pues éste ha revelado la existencia del lugar a las Bacantes. Se encuentra el paraje sombreado por parras, hiedras y bellas plantas trepadoras».

Como cierre, otra tipología descubre la Gruta divinizada o gruta de los Sueños —a modo de monumento funerario— que, desarrollándose en el episodio de Anfiarao, está representando un lugar de meditación con fuentes y plataneros donde habita la Verdad que, vestida de blanco sobre manto negro —reflejo de su doble condición diurna y nocturna—, está en la puerta de los Sueños con el cuerno simbólico de la alegoría, dando paso a la reivindicación de los Humanistas por este emblema fuera de la regla y que sirve para evocar al sabio reflexivo en actitud melancólica. Un escenario donde lo acabado-regulado y lo



1.—Andre Caron. Gruta de los Sueños. *Imágenes de Filóstrato* “El Viejo”.

inacabado(non-finito) de la arquitectura plantea paralelismos con la gruta del palacio de Té(Mantua) y con la gruta-galería del jardín de la Casa de Campo (Madrid).

LAS GRUTAS EN EL RENACIMIENTO: LAS CAVERNAS DE LA VIDA Y DE LO ORIGINARIO

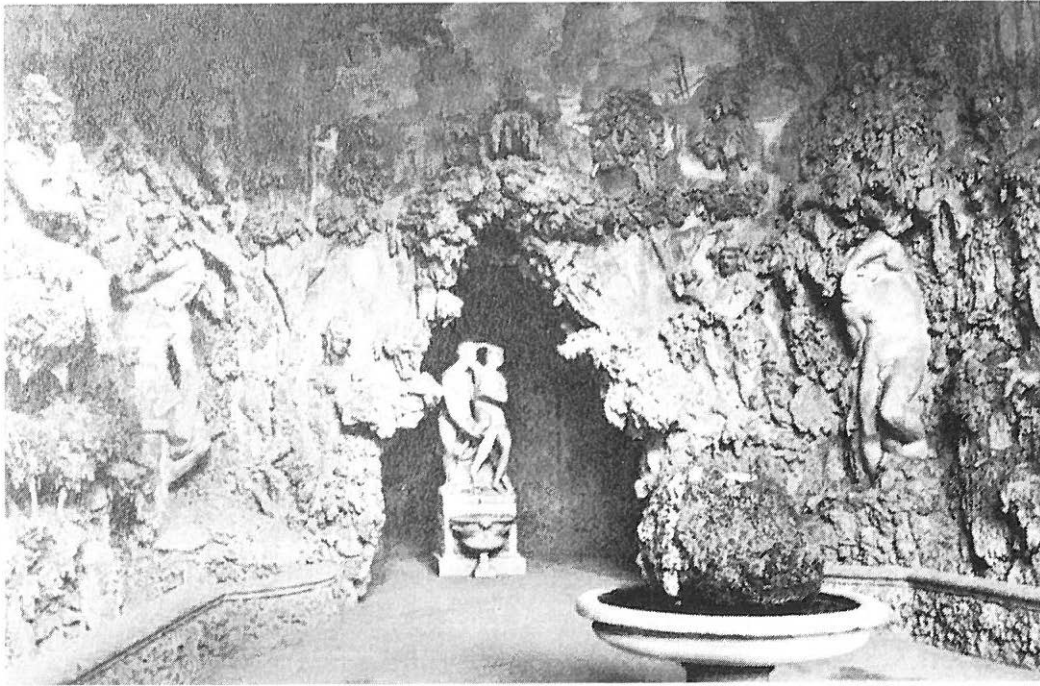
Desde Alberti, se retoman las imágenes del pasado sobre las Grutas que irán recobrando gran valor en el Humanismo hispano, surgiendo así recodos en los que se recrearán los artistas, recordando el paraje ameno y platónico o bien el viaje al infierno de Dante. Emerge así el símbolo de la Gruta como vuelta a la naturaleza primitiva, tanto por la vía pagana como por la cristiana, convirtiéndose en las escenografías idóneas para la música o para la representación fingida de una obra teatral.

El máximo exponente de esta idea se puede encontrar en la obra de Bernardo Buontalenti (1536-1612), concretamente en la Gruta de Bóboli(1589-1593) realizada sobre un vivero de Vasari. Dentro de los jardines del Palacio Pitti se crea una “iconografía de lugar” que, bajo el trasfondo literario de los textos antiguos, se acerca a la interpretación de la Gruta como

lugar de Venus y del Amor. Sin embargo, la Gruta da cabida a otros temas también que matizan y enriquecen los primeros mensajes de los programas, esbozando la gruta idealizada para Afrodita; enfrentándose así a la gruta dionisiaca de los parajes oscuros y remotos de Pan, contrarios musicalmente con los de Apolo. Así lo recoge Filóstrato el Viejo, desarrollándolo en los episodios de Olimpo, los Eroles, los Sátiros o los Centauros.



2.—Andre Caron. Gruta de los Sátiros. *Imágenes* de Filóstrato El Viejo.



3.—B. Buontalenti. Gruta del jardín de Bóboli. Florencia. Imagen de la gruta de Bóboli según un anónimo de 1790. New York, Cooper-Hewitt Museum.

Es éste recodo el camino para el debate Arte-Natura, en donde se está llevando a cabo la identificación de ambos conceptos, es el símil por excelencia entre un espacio natural artificioso o una artificiosa natura. Este «naturalismo científico» se basa así en un fidedigno principio de Mímesis, recreando un universo presuntamente verdadero y reconocible; mientras, el aparente «naturalismo» de la Gruta está inmerso en un clima en el que todo depende de las relaciones irracionales provocados por un mágico conocimiento.

Es en la Domus Aúrea, en la descripción de Suetonio y en las secuencias de las ruinas clásicas, junto con las Grutas de Esquilino, donde se retoma el nombre de los grutescos y sus tendencias. Allí se reinventaron, lo que permite hacerse una idea de lo que aquello pudo ser, un tiempo revivido y ejemplificado en la colosal escultura de Nerón y en un idílico parque con cultivos, pastos, viñedos y arboledas varia.

Sin embargo, en la Gruta de Bóboli se hace también referencia al mito de Deucalión y Pirra. Deucalión es hijo de Prometeo y de Clímene, además de ser el protagonista del mito del Diluvio, en la versión griega, para lo que Prometeo le construyó un gran arca, llevándoles al monte Parnaso, único lugar no anegado. En paralelo, arrojaron piedras de las que nacieron hombres y mujeres como si de un proceso artístico-creativo se tratara, similar al mito de Adán. De este mito se harán eco cronistas hispanos tan destacados como Florián de Ocampo o Ambrosio de Morales.

A su vez, la historia de Deucalión y Pirra introduce el proceso de Metamorfosis, en el que se entrelazan materia y forma en la estructura física de la gruta que, contraponiendo el mensaje platónico de la cueva, va expresándose en la gran luminosidad del jardín por contraste con este oscuro recodo del origen del Universo. Esta lucha es evidenciada también en el diseño de la cúpula ojival, como forma cósmica del globo terrestre. Al mismo tiempo, la escenografía vivifica la esencia de lo bucólico con las ruinas y fisuras simuladas en las pinturas murales y en las siluetas coloreadas de animales y sátiros en los que aparece el mundo irracional y salvaje entre porosas formas pétreas. De esta manera, en la estructura física de la Roca-Gruta la decadencia de la arquitectura se prolonga por su mismo renacimiento en la naturaleza, con el agregado «natural» de una materia calcárea.

En torno a la «Venus Húmeda» —y a los símbolos procreadores de la naturaleza— se expresan las fuerzas que animan el corazón profundo de la materia. En la gruta de Bóboli, las relaciones visuales de las tres aperturas, y sus adornos, recuerdan la Leyenda de los poetas, como si después de la destrucción y desaparición de los hombres en el mundo de Deucalión hubiera resucitado para esculpir hombres de piedra. Es así también como el jardín romano de Bomarzo acoge a Pier Francesco Orsini en la gran gruta como cueva de un anacoreta, expresando una vertiente novedosa con respecto a la profusas cuevas del mítico San Jerónimo. La gruta ahora es una «Boca de la Verdad», ha sufrido una metamorfosis y coloca en su labio superior la frase «Todo pensamiento vuela», para recordarnos que es una caverna de resonancias platónicas y que constata el contraste de las luces y sombras. La salida de la gruta suponía un nacer de nuevo por un retorno a la matriz.

Algunas esculturas de la Gruta de Bóboli son de Miguel Ángel, dos de ellas pertenecían a la Tumba de Julio II y representan a los esclavos emergiendo de la piedra, naciendo. La



4.—Pirro Ligorio. Gruta o Boca de la Verdad. Bomarzo.

«terribilità» de las mismas intensifica los descubrimientos de Leonardo sobre el «chiaroscuro», enriquecido por el non-finito expresado en el inacabado de las siluetas de las esculturas de Miguel Ángel.

De esta forma, a nivel teórico, se plantean en éste deformado lugar cuestiones como la armonía y «la grazia» como principios organizadores de toda la obra artística, demandando

una armonía en tensión como evolución de la norma renacentista, expresando así las contraposiciones del momento. El abandono de la obra responde, por lo tanto, a un nuevo ideal de belleza a favor de la subjetividad y de la creación del artista, apostando así por la dinamización de la capacidad imaginativa del espectador y abarcando tanto al plano consciente como al inconsciente.

A su vez, la escenografía de Bóboli se ve altamente agraciada por las pinturas al fresco de la caverna que, realizadas por Alessandro Allori, introducen el mito y los tópicos de la pastoral que se recrea en las imágenes de los paisajes bucólicos y los marjales, con hombres rústicos imaginados y recogidos en las descripciones de Filóstrato, descubriendo además el poder de la teoría de la manchas de Leonardo para desarrollar la capacidad creativa de sus discípulos en base al juego abstracto que facilitaban estos recursos imaginativos e intelectuales.

Las salidas de la regla apuestan por la despreocupación intencionada. Es un desdén como virtud de la naturalidad contra la aparentemente artificialidad lograda por la licencia que busca el efecto deseado de captar las desviaciones de los parámetros normativizados. Es el triunfo del manierismo³.

De esta forma, además de los estanques, las fuentes, la flora y las obras escultóricas esparcidas por los jardines renacentistas, con mayor o menor rigor programático, aparecen en los contenidos literarios del pasado la recuperación de ciertos motivos de la poesía pastoral potenciados por el Humanismo, proyectando en el gusto y la mentalidad del Renacimiento la imagen de la Gruta⁴. Desde los griegos se cuenta con la vivencia del «locus amoenus» y del recodo paisajístico como atmósfera ideal para las grutas. Así lo expresó Homero (Odisea, 13, 102-112):

«En el extremo del puerto, hay un olivo cubierto de hojas, y cerca hay una caverna que está oculta, y agradable, y consagrada a las ninfas que son llamadas Ninfas de la Primavera,[...] y allí el agua siempre florece. Hay dos entradas, una de ellas abierta al Viento del Norte, donde la gente puede entrar, y la otra hacia el Viento del Sur es la Divina. Ese es el camino de los Inmortales, y los hombres no pueden entrar por aquel lugar».

Las propiedades mágico-místicas de las grutas datan de los más remotos tiempos, cuando eran lugares de refugio. Se pintaban sus paredes para aumentar sus poderes de encantamiento y el carácter milagroso que abundaban por los jardines míticos. En el mundo antiguo la gruta se convierte en un lugar de oración o en un centro curativo. Virgilio describe en «La Eneida» la caverna de la Sibila que se encontraba dentro del monte volcánico de Cuma (6, 44):

«Arriba también hay un bosque negro, de oscuras sombras, bajo la cumbre del acantilado hay una Gruta de rocas colgantes, dentro hay aguas frías y asientos en las rocas vivas, donde se dan cita las Ninfas».

Al igual que los tópicos de la primavera y de las aguas emblemáticas, las grutas fueron famosas por esa particular propiedad curativa que además tiene un sentido mágico, de contacto con la piedra, en el que se inserta la imagen del manantial de agua surgiendo de la roca, insistiendo en el poder autorrenovable de la roca. De esta manera, hasta el

Renacimiento este recurso clásico prevalecerá como rasgo particular del paisaje pintado y del jardín real, la gruta podía ser interpretada desde varios puntos de vista: el sagrado y el profano, el idílico y el bucólico, el mitológico y el místico, el teatral y el ornamental, constituyendo una compleja manera de crear una obra artística.

La Gruta es un elemento relativamente inmutable en el efímero mundo de los jardines, un lugar de reposo y de reunión como las «stoas», pero también de reclusión y oscuridad, es un escenario de sombras. Es un recodo de reunión académica, un museo o «triclinio» como santuario para las Musas y para el encuentro de las Ninfas; un paraje de recreo y de poética inspiración como puerto para la primavera y las fuentes. La Gruta es en esencia una «metamorfosis del cosmos» en su variedad de formas y funciones, en el enfrentamiento de la Naturaleza con el Arte.

Si las «arqueologizantes» investigaciones del siglo XV aportaron evidencias concretas de jardines antiguos, los humanistas fueron conscientes de ello a través de los textos de esa misma Antigüedad. Los poetas describieron sus paisajes de ruinas con elocuencia, Boccaccio escribió sobre el lago Averno y Jacopo Sannázaro de la caverna de la Sibila cercana a su villa, próxima a la tumba de Virgilio. Como en la Antigüedad, los discursos filosóficos fueron sostenidos en las grutas dentro de recintos cerrados del jardín. Los humanistas se convirtieron así en los mentores de los Príncipes y Papas, determinando el resurgir del pasado y del concepto del jardín con sus accesorios que, mediatizados por los textos literarios difundidos por la imprenta, van llegando también al jardín hispano mezclándose con el recodo sensual de herencia islámica.

En España los comienzos del estilo fueron trazados por el Romance de Francesco Colonna de «El Sueño de Poliphilo», publicado por vez primera en Venecia en 1499. El texto de Colonna y el de Alberti son el paradigma de los trazados y de las licencias que se irá implantando en los jardines. Alberti —en un marco diferente pero de inevitable confluencia— en «Los Diez Libros de Arquitectura (9, 4) expresó lo significativo de la mirada a la gloriosa Antigüedad y a su “pintoresquismo”:

«Los antiguos acostumbraban a revestir las paredes de las grutas y cavernas, con toda clase de trabajos toscos, realizados con astas de piedra[...]; y yo he visto pinturas de aquellos sobre verdes papeles encerados, imitando las superficies cubiertas de musgo, que nosotros hemos visto siempre en las húmedas paredes de las grutas. Me agradó especialmente una gruta artificial que he visto de esa clase, con una fuente de agua clara manando de ella; las paredes se componían de varias clases de conchas, todas labradas artificialmente, algo inesperado, siendo sus colores tan artísticamente combinados para formar una variedad de gran belleza».

En los jardines españoles pocas veces se verán estos elementos en la medida de los italianos. Sin embargo, uno de los centros más destacados fue Sevilla, tanto para los Reales Alcázares como para las Casas de Placer. También fueron muy conocidas las grutas de Abadía⁵, jardín de los Alba en Cáceres donde se une el motivo de la gruta a las puertas en forma de Arco Triunfal, con fondo semicircular en hemiciclos o con nichos convertidos en escenarios teatrales como en el palacio de Té de Mantua. Un alzado que también se impregnará en la gruta-galería de la Casa de Campo de Felipe II, que señala un tercer eje



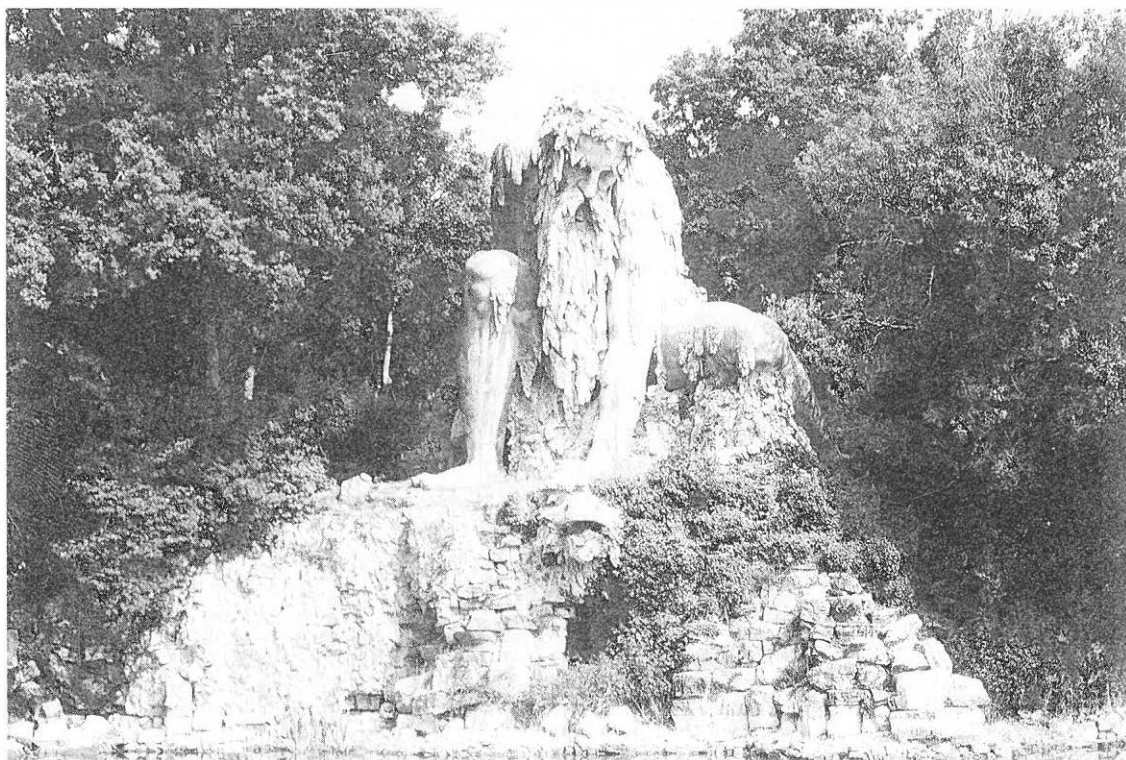
5.—Gruta del jardín secreto. Palacio de Té. Mantua.

paralelo al de la gruta de Neptuno(en la línea este-oeste) y que pasa por la fachada norte del edificio.

Es en estos escenarios donde son insertados los mitos populares esculpidos y las pinturas sobre las fuentes con mosaicos de colores, tal y como recomendó Alberti. Este es otro de los planteamientos posibles que vinculan la introducción del tópico del paisaje con el desarrollo de «Las Entradas Triunfales» en el contexto de amplios jardines y de las ciudades; la sorpresa y el juego facilitarán que se construyan gigantescas imágenes que en muchas ocasiones serán realizadas en cartón para posteriormente ser quemadas.

LA ESCENOGRAFÍA ALEGÓRICO-PAISAJÍSTICA. COLOSOS Y APENINOS COMO IMAGEN TRIUNFAL Y SINIESTRA DE LA GRUTA

Como último elemento de la “varietà”, emergen con fuerza los grandes colosos que se relacionan estrechamente con las grutas, lo mismo ocurre con la representación del Parnaso. Entre los ejemplos más destacados se cuenta con el Apenino de Ammanati para el jardín florentino de Castello, sirviendo de cierre a este tridimensional recorrido que pasa por la Gruta de los animales de Giambologna, para ensalzar las grandezas de los Medici



6.—Estatua Colosal del Apenino del Jardín de Pratolino. Florencia.

según las pautas de Benedetto Varchi, creando así un espacio cósmico en ascenso hasta el coloso.

En el jardín de Pratolino, Giambologna inventó el gran Apenino con distintas grutas en su entramado laberíntico, desde donde Tomaso Francini produjo los juegos más sorprendentes, difundiendo sus misterios también para Enrique IV. La tramoya escénica reafirma el tema del agua donde es creado el inmenso y genial Apenino que, metamorfoseado, dinamiza la piedra esponjosa y la naturaleza para expresar el humor y el hermetismo de un mensaje intelectual claramente manierista.

En España, los Colosos quedarán reducidos a efímeras figuras, algunas en bronce como el Océano, que servirán para representar las alegóricas imágenes de las Entradas Triunfales. En el Recibimiento en Sevilla de Felipe II, el humanista Mal-Lara recreó un programa aludiendo y alabando al río Guadalquivir, llamándose Betis por el rey Beto, sexto rey de los Íberos. Aunque las actitudes de los Ríos eran tumbados, aquí se le representó altivo, como Océano, padre de los antiguos, con barba larga y los cabellos con una guirnalda de cañas, olivas y espadañas.

De esta manera se dejaban hechizar los hombres del Renacimiento, por éstas grutas y sus aguas, las del diluvio, como espejos de un rostro deformado y simbólico. Más allá de la

llama germánica, las grutas expresan unos valores empáticos en los que el espectador se integra totalmente participando de los sonidos y colores de las grutas, de los efectos lumínicos y de las fragancias del musgo y de las hierbas acuáticas que dan paso a la representación de los misterios de la Creación y del destino del cosmos.

Salamanca, 1997-03.

NOTAS

1. FILÓSTRATO EL VIEJO. *Imágenes*. Madrid: Siruela, 1993, pp. 41-46. Esta descripción será recogida en la imagen de la «Ofrenda a Venus» (Museo del Prado), perteneciente a la serie de tablas para el programa de la duquesa de Ferrara.
 2. *Ibid.*, pp. 59-60 y p.75.
 3. BUENDÍA, José Rogelio. *Las Claves del Arte Manierista*. Barcelona: Planeta, 1990.
 4. MILLER, Naomi. *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*. New York: George Braziller, 1982.
 5. JIMÉNEZ MARTÍN, Antonio. «Cáceres. Jardín de Abadía. Sotofermoso». *Periferia*, 2 (1984), pp. 63-87.
- HANSMANN, Wilfried. *Jardines del Renacimiento y del Barroco*. Madrid: Nerea, 1989. Este texto contiene un epílogo realizado por Aurora RABANAL sobre jardines en España, donde aparece una detallada bibliografía entre la que destacan los magníficos trabajos de Carmen Añón Feliú.