

VI

EL MANIERISMO

1

EL CONCEPTO DE MANIERISMO

El Manierismo ha aparecido tan tarde en el primer plano de la investigación histórico-artística que el juicio peyorativo que está en el fondo de este concepto todavía se sigue muchas veces sintiendo como decisivo y dificulta la comprensión de este estilo como una categoría puramente histórica, que no lleve implícito un juicio de valor. En otras denominaciones estilísticas, como el Gótico y el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, el valor primitivo —positivo o negativo— se ha borrado ya por completo; frente al Manierismo, empero, es todavía de tanta influencia la postura despectiva, que hay que luchar con una cierta resistencia interior antes de atreverse a designar como “manieristas” a los grandes artistas y poetas de este período. Sólo cuando se separa por completo el concepto de manierista del de amanerado se obtiene una categoría histórica-artística útil para los fenómenos a estudiar. Los conceptos de especie y de calidad, que hay que distinguir, coinciden entre sí, en grandes trechos de su desarrollo, pero esencialmente no tienen, puede decirse, nada en común.

Los conceptos de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros proceden del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carrac-

ci¹. En Vasari *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa "estilo" en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una *gran' maniera*, y por ella entiende algo positivo. Una significación plenamente positiva tiene *maniera* en Borghini, quien en ciertos artistas la echa de menos hasta lamentándolo², y con ello realiza ya la moderna distinción entre estilo y carencia de él. Por primera vez los clasicistas del siglo XVII —Bellori y Malvasia— unen con el concepto de *maniera* la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas; ellos fueron los primeros en comprobar la cesura que el Manierismo significa en la evolución, y se dan cuenta del alejamiento que respecto del Clasicismo se hace sensible en el arte después de 1520.

Pero ¿por qué se llega tan pronto a este alejamiento? ¿Por qué el Renacimiento pleno es —como Wölfflin dice— una "sutil cresta" que, apenas alcanzada, ya está superada? Es una cresta incluso más estrecha de lo que se podría pensar por las explicaciones de Wölfflin. Pues no sólo las obras de Miguel Angel, sino ya las de Rafael, llevan en sí los elementos de disolución. La *Expulsión de Heliodoro* y la *Transfiguración* están llenas de tendencias anticlásicas, que rompen en más de una dirección los marcos renacentistas. ¿Qué es lo que explica la brevedad del tiempo en que dominan todavía sin alteración los principios clásicos, conservadores, de rigor formal? ¿Por qué el clasicismo, que en la Antigüedad es un estilo de calma y duración, aparece ahora como un puro "estadio de transición"? ¿Por qué se llega ahora tan pronto, por una parte, a la imitación puramente externa de los modelos clásicos, y, por otra, a un íntimo distanciamiento de ellos? Quizá porque el equilibrio que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue

¹ BELLORI: *Vita dei pittori...*, 1672. Cf. WERNER WEISBACH: *Der Manierismus*, en "Zeitschr. f. bild. Kunst", 1918-1919, vol. 54, páginas 162 s.

² R. BORGHINI: *Il Riposo*, 1584. Cf. A. BLUNT: *op. cit.*, p. 154.

desde su comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad, y el Renacimiento siguió siendo hasta el final una época esencialmente dinámica, que no se tranquilizaba por completo con ninguna solución. El intento de dominar la insegura naturaleza del espíritu capitalista moderno y la dialéctica característica de una visión del mundo basada en las ciencias naturales lo alcanzó, en todo caso, el Renacimiento tan poco como los períodos ulteriores de la época moderna. Una estática permanente de la sociedad nunca se ha vuelto a alcanzar desde la Edad Media; por eso los clasicismos de la época moderna han sido siempre únicamente el resultado de un programa, y más bien la expresión de una esperanza que una verdadera pacificación. Incluso el hábil equilibrio que se creó hacia los finales del *Quattrocento* por obra de la gran burguesía satisfecha y dispuesta a transformarse en cortesana, y de la Curia pontificia, poderosa en capital y con ambiciones políticas, fue de corta duración. Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la Iglesia por la obra de la Reforma, de la invasión del país por los franceses y españoles y del *sacco* de Roma, ya no se podía sostener la ficción de equilibrio y estabilidad. En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto —y partiendo no sólo de Italia— se expandió por todo el Occidente.

Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fidelidad, angustiada y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones. La actitud de los jóvenes artistas frente al Renacimiento pleno es extraordinariamente complicada; no pueden simplemente renunciar a los logros artísticos del clasicismo, si bien la armoniosa imagen del mundo de tal arte se les ha vuelto extraña por completo. Su deseo de continuar sin interrupción el desarrollo artístico apenas podía realizarse si no prestaba su empuje a tal esfuerzo la continuidad de la evolución social. Pero artistas y público son en lo esencial los mismos que en la época del Renacimiento, si bien el suelo empieza a ceder

bajo sus pies. El sentimiento de inseguridad explica la naturaleza contradictoria de su relación con el arte clásico. Esta contradicción ya la habían sentido los tratadistas de arte del XVII, pero no se dieron cuenta de que la imitación y la simultánea distorsión de los modelos clásicos en su tiempo estaban condicionadas no por la falta de espíritu, sino por el espíritu nuevo de los manieristas, completamente ajeno al clasicismo.

Sólo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del Manierismo respecto del Clasicismo, podía comprender el modo de crear de este estilo, y reconocer en la imitación, a veces minuciosa, de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto a ellos. Hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del Manierismo, en Pontormo y Parmigianino como en Bronzino y Beccafumi, en Tintoretto y el Greco como en Bruegel y Spranger, el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras, un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juegos con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil. Pero la solución artística es siempre lo mismo si se exterioriza como protesta contra el arte clásico que si procura mantener las conquistas formales de este arte, un "derivativo", una criatura que en último término sigue dependiendo del clasicismo, y que, por consiguiente, tiene su origen en una experiencia de cultura y no de vida. Nos encontramos aquí frente a un estilo privado de *ingenuidad*³, que orien-

³ WILHELM PINDER: *Zur Physiognomik des Manierismus*, en *Die Wissenschaft am Scheidewege. Ludwig Klages-Festschrift*, 1932, página 149.

ta sus formas no tanto por el contenido expresivo cuanto por el arte de la época anterior, y en tal medida como hasta entonces no había ocurrido con ninguna dirección artística importante. La conciencia del artista se extiende no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención. El programa teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como a los fines del arte. El Manierismo es en este sentido la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia. La tradición no es más que una defensa contra la novedad demasiado impetuosa, sentida como un principio de vida pero a la vez de destrucción. No se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma.

La actualización del Manierismo para nosotros, la revisión a que recientemente ha sido sometido el arte de Tintoretto, del Greco, de Bruegel y del Miguel Angel tardío, es tan significativa de la situación espiritual de nuestros días, como lo fue la nueva valoración del Renacimiento para la generación de Burckhardt y la honrosa salvación del Barroco para la generación de Riegl y Wölfflin. Burckhardt consideraba todavía a Parmigianino como un artista desagradable y afectado, y también Wölfflin veía aún en el Manierismo algo así como una desviación en la evolución natural y sana, un internado superfluo entre el Renacimiento y el Barroco. Sólo una época que ha vivido como su propio problema vital la tensión entre forma y contenido, belleza y expresión, podía hacer justicia al Manierismo y precisar su peculiaridad tanto frente al Renacimiento como frente al Barroco. A Wölfflin le faltaba todavía la auténtica e inmediata vivencia del postimpresionismo, esto es, la experiencia que puso a Dvorák en situación de medir la importancia

de las tendencias espirituales en el arte y de reconocer en el Manierismo la victoria de una de estas tendencias. Dvorák sabía muy bien que el espiritualismo no agota el sentido del arte manierista, y que no se trata en él, como en el trascendentalismo de la Edad Media, de una completa renuncia al mundo; en modo alguno olvidó que junto al Greco hubo también un Bruegel y junto a Tasso un Shakespeare y un Cervantes⁴. Su problema capital parece haber sido precisamente hallar la mutua relación, el común denominador y el principio de diferenciación de los diversos fenómenos —espiritualistas y naturalistas— dentro del Manierismo. Las explicaciones de este autor, tempranamente desaparecido, no van desgraciadamente mucho más allá de la formación de estas dos tendencias, “deductiva” e “inductiva”, según él las llamó, y hacen que lamentemos muchísimo que la obra de su vida quedara interminada precisamente en este punto.

Las dos corrientes contrapuestas en el Manierismo —espiritualismo místico del Greco y naturalismo panteísta de Bruegel— no están siempre por completo, como tendencias estilísticas distintas, personificadas en artistas diversos, sino que suelen estar revueltas entre sí de manera insoluble. Pontormo y Rosso, Tintoretto y Parmigianino, Mor y Bruegel, Heemskerck y Callot son tan decididamente realistas como idealistas, y la unidad compleja y apenas diferenciada de naturalismo y espiritualismo, falta de forma y formalismo, concreción y abstracción en su arte, es la fórmula fundamental de todo el estilo, que los une unos con otros. Pero esta heterogeneidad de las tendencias no significa puro subjetivismo ni puro capricho en la selección de los grados de realidad de la representación, como todavía pensaba Dvorák⁵, sino que es más bien un signo de la conmoción en los criterios de realidad y el resultado del intento, muchas veces desesperado, de poner de acuerdo la espiritualidad de la Edad Media con el realismo del Renacimiento.

⁴ MAX DVORÁK: *Über Greco u. den Manierismus*, en *Kunstgesch. als Geistesgesch.*, 1924, p. 271.

⁵ IDEM: *Pieter Bruegel der Aelt.*, *ibid.*, p. 222.

Nada caracteriza mejor la destrucción de la armonía clásica que la desintegración de la unidad espacial, en la que la visión artística del Renacimiento había hallado su expresión más quintaesenciada. La unidad de la escena, la coherencia local de la composición, la lógica trabada de la construcción espacial eran para el Renacimiento los supuestos más importantes del efecto artístico de una obra. Todo el sistema del dibujo de perspectiva, todas las reglas de la proporcionalidad y de la tectónica eran para aquél sólo medios para lograr este efecto espacial. El Manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa; hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento: en una, el principio de la economía; en otra, el del despilfarro del espacio. La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda espacialmente desvalorizado y relegado. Como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas! El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico, el libre operar con los coeficientes espaciales según el objeto que se desea alcanzar. La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la más aguda observación de la realidad. En algunos detalles recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte mo-

dero, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en la técnica de montaje de las novelas de Joyce, y en el soberano dominio del espacio en las películas. Sin la experiencia de esta dirección artística, el Manierismo apenas habría conseguido tener para nosotros la significación que tiene en realidad.

Ya la caracterización general del Manierismo contiene rasgos muy dispares, difíciles de reunir en un concepto unitario. Una dificultad especial está en que en este caso el concepto estilístico no es en modo alguno un concepto puramente temporal. Es verdad que el Manierismo es el estilo que prevalece entre el tercer decenio y el fin de siglo, pero no domina sin competencia, y particularmente al principio y al fin del período se confunde con tendencias barrocas. Ambas líneas se entrelazan ya en las obras tardías de Rafael y Miguel Angel. Ya en ellas compite la voluntad artística apasionadamente expresionista del Barroco con la concepción intelectualista "surrealista" del Manierismo. Los dos estilos postclásicos surgen casi contemporáneamente a la crisis espiritual de los primeros decenios del siglo: el Manierismo, como expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de esta época; el Barroco, como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción basada en el sentimiento espontáneo. Después del *sacco* de Roma las tendencias estilísticas barrocas fueron reprimidas progresivamente; sigue entonces un período de más de sesenta años en los que el Manierismo domina la evolución. Algunos investigadores comprenden el Manierismo como una reacción que subsigue al Barroco inicial, y el Barroco en su plenitud como el contramovimiento que después disuelve el Manierismo⁶. La historia del arte en el siglo XVI consistiría, según esto, en el repetido choque de Barroco y Manierismo, con la victoria provisional de la tendencia manierista y la definitiva de la barroca.

⁶ W. PINDER: *Das Problem der Generation*, p. 140; IDEM: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss.*, 1928, II, p. 252.

Pero esto es una construcción que, sin fundamento suficiente, hace comenzar el Barroco inicial antes del Manierismo y exagera el carácter transicional de éste⁷.

La contraposición de ambos estilos es en realidad más bien sociológica que evolutiva e histórica. El Manierismo es el estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático; el Barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, más afectiva, más matizada nacionalmente. El Barroco maduro triunfa sobre el más refinado y exclusivo Manierismo, mientras que la propaganda eclesiástica de la Contrarreforma gana en amplitud y el catolicismo vuelve a ser de nuevo religión popular. El arte cortesano del siglo XVII acomoda al Barroco sus exigencias específicas; por una parte, realza sus rasgos emocionales en magnífica teatralidad, y, por otra, desarrolla su clasicismo latente, hasta que sirva de expresión a un principio de autoridad estricto y severo. Pero en el siglo XVI el Manierismo es el estilo cortesano por excelencia. En todas las principales cortes de Europa disfruta la preferencia sobre cualquier otra tendencia. Los pintores áulicos de los Médici en Florencia, de Francisco I en Fontainebleau, de Felipe II en Madrid, de Rodolfo II en Praga, de Alberto V en Munich son manieristas. Con las costumbres y usos de las cortes principescas italianas se extiende el mecenazgo por todo el Occidente, y experimenta en algunas cortes, por ejemplo, en Fontainebleau, un realce mayor. La corte de los Valois es ya muy grande y pretenciosa y muestra rasgos que recuerdan el Versalles de más tarde⁸. Menos magnífico, menos público y más acorde en muchos aspectos con la naturaleza íntima e intelectualizada del Manierismo es el ambiente de las cortes menores. Bronzino y Vasari en Florencia, Adrian de Vries, Bartholomäus Spranger, Hans de Aquisgrán y José Heinz en Praga, Sustris y Candid en Munich disfrutaban, junto a la magnanimidad

⁷ Ello acontece ante todo en W. WEISBACH: *Der Manierismus*, página 162, y MARGARETE HÖRNER: *Der Manierismus als künstl. Anschauungsform*, en "Zeitschr. f. Aesth.", vol. 22, 1926, p. 200.

⁸ ERNEST LAVISSE: *Histoire de France*, V, 1, 1903, p. 208.

de sus protectores, de un ambiente más íntimo y menos pretencioso. Hasta entre Felipe II y sus artistas domina una cordialidad de relaciones sorprendente en este hombre adusto. El pintor portugués Coelho pertenece a su círculo más íntimo; un corredor especial une las habitaciones del rey con los talleres de los artistas áulicos, y, según se dice, él mismo pintó⁹. Rodolfo II se traslada, al llegar a ser Emperador, al Hradschin en Praga, se aísla del mundo con sus astrólogos, alquimistas y artistas, y hace que pinten para él cuadros cuyo erotismo refinado y rápida elegancia hacen pensar en un ambiente rococó gozador de la vida, no en el alojamiento sombrío de un maniaco. Ambos primos, Felipe y Rodolfo, tienen siempre dinero para comprar obras de arte, y tiempo para los artistas o los marchantes. La manera más segura de acercarse a ellos es a través del arte¹⁰. En el afán coleccionista de estos príncipes hay algo de celoso y secreto; los motivos propagandísticos y representativos quedan casi por completo por debajo de su gusto y goce.

El Manierismo cortesano es, especialmente en su forma tardía, un movimiento unitario y de extensión europea: el primer gran estilo internacional desde el Gótico. La fuente de su valor general está en el absolutismo monárquico que se extendía por todo el Occidente y en la moda de las cortes orientadas intelectualmente y ambiciosas en el terreno del arte. La lengua y el arte italianos adquirieron en el siglo XVI un valor general que recuerda la autoridad del latín en la Edad Media; el Manierismo es la forma particular en que los logros artísticos del Renacimiento italiano encuentran difusión internacional. Pero el Manierismo no sólo tiene de común con el Gótico este internacionalismo. La renovación religiosa de la época, la nueva mística, la nostalgia de desmaterialización y salvación, el desprecio del cuerpo y el sumirse en la vivencia de lo sobrenatural llevan a una "gotificación"

⁹ LUDWIG PFANDL: *Spanische Kultur u. Sitte des 16. u. 17. Jahrh.*, 1924, p. 5.

¹⁰ L. BRIEGER: *op. cit.*, pp. 109 s.

que halla muchas veces expresión no ya sólo evidente, sino exagerada, en las proporciones alargadas de las formas manieristas. El nuevo espiritualismo se anuncia, empero, más bien en una tensión de los elementos espirituales y corporales que en la absoluta superación de la *καλοκάγαθια* clásica. Las nuevas formas ideales no renuncian en modo alguno a los encantos de la belleza corporal, pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento que recuerda los éxtasis del arte gótico. El Gótico dio, mediante la animación de la figura humana, el primer gran paso en la evolución del arte expresivo moderno; el segundo lo dio el Manierismo, con la disolución del objetivismo renacentista, la acentuación del punto de vista personal del artista y la experiencia personal del espectador.