

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL MANIERISMO

Para formarnos una idea menos oscura del Manierismo convendrá paseemos alrededor de él, pues dice Ortega que el Guadarrama se ve distinto desde Segovia o desde Madrid, y esto lo hace la toma de perspectiva.

El concepto clásico, decimonónico, del Manierismo lo tomaremos de un autor «admitido»: sea Woerman. El Manierismo adquiere personalidad dentro de la crítica como aquel arte ecléctico de la primera generación de la segunda mitad del siglo xvi italiano, que se individualiza por dos rasgos: su *procedimiento inductivo* —*síntesis de buenos elementos tomados de los mejores maestros* pero que no logran cohesión suficiente para formar unidad de estilo—, y su *convencionalismo*, concepto que ya apunta a la verdadera esencia de los manieristas (no decimos del Manierismo): su antivitalismo.

De la otra ladera, la de las *concepciones del Manierismo como reacción anticlásica*, caen Fridländer, Dvorak, Hoffman, y el fracaso de su caracterización por insuficiente.

Para Fridländer el Manierismo es una reacción anticlásica en la cual están los gérmenes de la siguiente evolución artística, a saber el Barroco. Prefiere Dvorak considerarla un retorno desde el conocimiento racional del hombre que caracteriza el Quinientos, a la constante del arte medieval: el *sentido de transcendencia de toda realidad*. *Culto de la inestabilidad*, como la Época clásica lo es del equilibrio, es idea que gusta al tercero. Veremos pronto dónde se inserta la deficiencia en esta línea de conceptualización.

Afin a ella es la opinión de María L. Caturla para quien el Manierismo es «un arte de época de transición» cuya característica más sintomática es la de su «incertidumbre» (sugerencia que bellamente apuntala en cinco postulados que quizá detallemos luego), y cuya característica más esencial es su antivitalismo, la falta de libertad en su propio desenvolverse, precisamente porque

no nace de una inspiración, sino de una imitativa o eclectis compositiva.

Fiel a su línea formalística, y a su presentación de ideas paradójica, Marangoni da al Manierismo un encaje más genérico dentro de las tendencias artísticas de la historia del Arte, y una caracterización de tipo estilístico.

Primeramente el Manierismo no es una tendencia histórica privativa del XVI que se individualiza frente a todos los demás movimientos y tendencias como original e independiente de todas ellas, un grito nunca oído y sin segundo lanzado por el espíritu artístico. El Manierismo no es una época histórica (aunque el antonomástico es el del XVI) sino la *expresión temporal de una tendencia innata del espíritu*, que por lo tanto reaparece y desaparece (como dice d'Ors del «eón» barroco) en la historia de las tendencias artísticas, y aun, en destellos, en la producción de casi todos los grandes artistas (1).

En su propia naturaleza considerado, el Manierismo es *un hedonismo*, una «caligrafía». Se abandona el «interés humano» y, al perder todo latido de humanidad, queda un «arte puro». Da como fruto, en cambio, la coherencia rítmica, y la unidad estilística. Pero, consecuentemente también, se caracteriza por una deformidad «funcional» en el empleo de elementos prefabricados y lamentablemente yuxtapuestos, no vitalmente fusionados. Es sencillamente la degeneración de las conquistas de los grandes maestros. Solamente alguno que otro llega siquiera a este mínimo de saber asimilarse su pasto de copista, como lo hace Salviati con la ciencia compositiva de Miguel Ángel.

De manera nítida distingue la Enciclopedia Italiana los conceptos de «bella manera» y «manierismo», así como la depuración que del primitivo concepto genérico de éste ha llevado a cabo la crítica más reciente. Dos caracteres fundamentales, y un tercero concomitante, se le asignan: la *tendencia anticlásica* que le lleva con inquietud a la superación, y el abrirse a la novedad por la *asimilación de aportaciones flamencas y alemanas*. El carácter de reflexión crítica, que se manifiesta en el florecer de tratados sobre técnicas de pintura y arquitectura, así como de historias, y en la multiplicada fundación de Academias, como la medicea del Dibujo en Florencia o la vitrubiana romana, acompaña como constante secundaria.

Pero al caracterizar simplemente el Manierismo como

tendencia anticlásica, en virtud de un fenómeno corriente para el que conoce la teoría de las líneas «trenzadas» del arte de Angel Apraiz, se encontró que existían tales tendencias tan entrañadas y numerosas en la época clásica, que era imposible señalar lo «anticlásico» como elemento discriminativo.

Luisa Becherucci en su obra «Manieristi Toscani» aclara muy bien ésta y otras antinomias proponiendo una visión aclarativa del complejo manierista. Este es su pensamiento.

Los primeros tratadistas, al contrastar el concepto por ellos elaborado de manierismo-anticlasicismo, encuentran que el Manierismo se les escapa de los topes cronológicos consagrados, es decir: no es una época que «sucede» al clasicismo. El fenómeno, o sucesión de ellos, que origina el Manierismo es otro. El problema de la Pintura del Quinientos fué el de resolver el problema insoluble de la oposición entre idealismo y realismo, que en alguna manera se traduce en la íntima lucha entre fondo y forma. Ahora bien: la antinomia idealismo-realismo fue superada, si por alguno, por Leonardo. En virtud de su pensamiento humanístico la superó, identificándola con la antinomia esencial de la vida humana: la materia y el espíritu. El Academismo quiere solucionar la antítesis defendiendo desesperadamente uno de los extremos; negando el otro: es la *defensa rabiosa de la forma*. ¿Y el Manierismo? La «bella maniera», tras Miguel Angel, venía impuesta como técnica obligada, cuyo imperio no podía sino aceptarse. Ahora bien: los espíritus más pequeños la aceptaron con admirable resignación. Imitaron y se perdieron para el Arte. De aquí se originó el concepto de manierismo «bella maniera». Solamente unos pocos espíritus superiores intentaron superarlo mediante un intenso trabajo intelectual que quiere *potenciar la «bella maniera» más allá de su significación originaria y sus medios expresivos*. De aquí sus esfuerzos por lo nuevo. Fracasan, pero preparan el camino al Seiscientos, donde el Manierismo se sublimará y redimirá en un Greco. Cuatro notables manieristas florentinos contribuirán a esta provechosa mutación del arte: el Pontormo con su tensión espiritual, Rosso con su mordaz ironía, que desconoció el clasicismo, Beccafumi con el irrealismo de su color opuesto a la severidad de la «bella maniera». Y el Bronzino adelantando la conquista de los valores inmediatos de la realidad, que constituirá una de las innovaciones logradas por el Seiscientos.

Veamos ahora el ocurrente y original ensayo de María Luisa Caturla. El Manierismo se le presenta como un arte de transición típicamente caracterizado por su irrealismo, la huída de lo inevitable, que aparta de sí la sensación de permanencia de las cosas. Es, pues, un arte entrañablemente esquivo que como todos los artes de transición, cual el de nuestros días, se expresó irremediabilmente por formas y lenguajes equívocos. Los medios de expresión clásicos son siempre nítidos, directos y primarios: se sabe lo que quiere decir. Solamente el arte relativista y tornadizo de épocas de transición, con todas las certidumbres derruidas, busca al estilo de Dalí, lenguajes ambivalentes donde cuerpos informes vienen a resultar cabezas (2), y donde el equívoco es un juego morbosamente buscado.

La disociación de las formas es el primero de los síntomas que delatan esa incertidumbre. En el gótico, y en la época clásica, los personajes de los cuadros se nos presentan en amicales diálogos, o en sacras conversaciones. Ahora las formas pierden su cohesión, no en cuanta tales, ya que con frecuencia las une el hedonismo de la caligrafía exterior, sino en cuanto a su lenguaje contentutista que se dispersa porque se ha secado el espíritu que en la época clásica las animaba y aglutinaba. De aquí proviene, como un efecto, una cierta rígida disciplina geométrica que preside la composición. Se encajan las figuras según esquemas geométricos que incluso pueden llegar a ser característicos y servir para la discriminación de sus autores. El Vasari es ejemplo de ello.

La figura humana queda reducida a una función pura y vilmente decorativa, delatando así esta desvalorización humanística la patente incertidumbre de una humanidad desalentada. Todavía en otro perfil pueden buscársele a la figura humana secretos sintomáticos que señalen presencia de «*incertidumbre*»: la inestabilidad compositiva de la figura humana. Siempre se dió importancia a la relación en que aparece la figura con relación al suelo que la sustenta. En el Manierismo esta relación no es de reposada seguridad, cual sucede hasta ahora, sino que quiere expresar un estado espiritual de transitoriedad, de provisionalidad, de inequilibrio en suma. De aquí las figuras apoyadas sobre un pie, o sobre ninguno, figuras «deslizantes» o «suspendidas», cual sucede con el «San Sebastián» de Berruguete (o en los Angeles pisando nubes tan característicos del Greco añadimos nosotros).

Señala después la ensayista como síntoma cuarto, *la com-*

placencia en el equívoco, típica maniestación de todo arte de épocas inciertas, en correspondencia con la movilidad de la filosofía que lo sustenta. Por último el que se dé también el *equívoco incluso en los tonos de color* —aparición, o más bien, moda de la pintura iridiscente, «changeant», siempre buscando, por sí misma, el efecto de sorprender, de extrañar— no es sino una derivación de la tendencia anterior. Decimos moda porque la pintura iridiscente apunta ya en el siglo xv, y en el xvi Correggio la emplea usualmente.

Epocas. Se han solido señalar las fechas de 1520 y 1570 como límites cronológicos del Manierismo. Más interesante resultaría el poder precisar etapas o épocas diferenciadas que ayudaran para una mejor inteligencia y clasificación de los artistas.

Woerman parece distinguir dos fases manieristas: la primitiva, hasta el triunfo del academismo de los Carracci, y la moderna, ya después de la victoria académico-ecléctica y conviviendo con ella. Es decir —la fecha no la pone Woermann, la interpretamos nosotros señalando el año de la obra cumbre de los Carracci, el Palacio Farnesio— desde 1604 hasta algo después de 1630.

María L. Caturla igualmente distingue dos épocas, coincidiendo la segunda con la producción de Bronzino y Primaticcio. Como el primero produce principalmente de 1530 a 1550, y el segundo hasta 1574, sobre poco más o menos las fechas extremas señalarían la segunda época. Refiriéndose a la primera de las épocas demarcadas distingue ella dos fases partiendo de la distinta realización del encaje de las figuras. En efecto, la fase primitiva se caracteriza por el «paralelismo», es decir la alineación de los ejes de las figuras según las plumadas de los bordes del lienzo, y por las «quebraduras», quiere decirse, las medias figuras o personajes quebrados en primer plano, como haciendo tránsito entre el mundo de la pintura y el mundo real.

Por el contrario predomina en la fase siguiente la tendencia a encajar dentro de espacios geométricos previamente designados.

Pues si queremos discernir algún criterio entre ambas épocas, podría señalarse como diferenciativo de la segunda la aparición de las formas llamadas «elegantes», es decir ese refinamiento de la sensibilidad —piénsese en Parmeggianino—unido a cierta impresión de libertad frente a lo ya sabido.

LUIS SIERRA

NOTAS

(1) Con tal indicación está de acuerdo Pinder. Para él la relación Manierismo-Miguel Angel no es la que se pensaba: degeneración de las conquistas de Miguel Angel mediante la cual se llega al Manierismo. Miguel Angel mismo es ya manierista en las últimas pinturas de la bóveda Sixtina, en ciertos rasgos de los Sepulcros Médicis y, sobre todo, en el «Juicio final».

(2) Alusión a cierta cabeza deformada, motivo ornamental en «La Madona de Port Lligat» de Dalí, que quiere expresar como un símbolo, la realidad de la deformación de las facciones en los pilotos de aviones supersónicos. (Explicación del autor en la presentación del cuadro en la Bienal de Madrid 1952).

(3) Las láminas que se citan remiten a Becherucci, o. c.