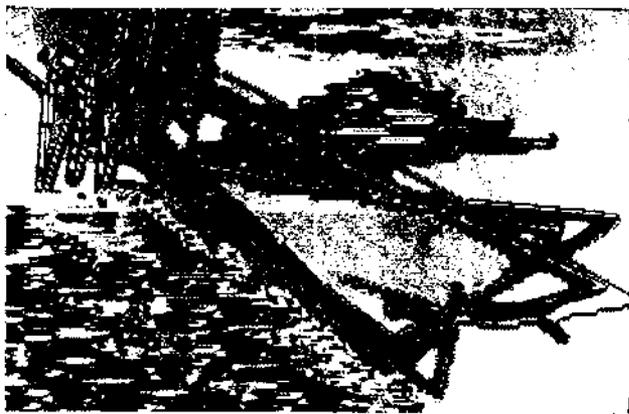


La influencia de los Estudios Literarios en la Historiografía Artística del Manierismo

Mercedes Gambús Sáiz



*Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;
Quod pulcrum aspectu Pictores pingere curant:
Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur.*
(Charles Du Fresnoy, *De arte graphica*, París 1667, 1-8)

"UT PICTURA POESIS" EN LA CRITICA ARTISTICA DEL S.XVI

Desde la asociación entre pintura y poesía que consagrara la antigüedad clásica, el discursar histórico de las artes visuales se ha visto fuertemente mediatizado por sus homónimas en el terreno literario, alcanzando uno de los niveles más álgidos de interrelación a lo largo de la edad moderna, en la que la actividad plástica se orientó hacia la elaboración de un nuevo código sintáctico basado en la recuperación del modelo clásico, deviniendo el discurso teórico un mecanismo esencial de legitimación, al perseguir la consecución de un estatuto intelectual que ennobleciera las artes frente a su tradicional acepción mecánica.

La literatura artística a partir del s. XV privilegió los aspectos cognoscitivos inherentes al acto creativo, iniciándose un largo proceso especulativo polarizado en torno a aquellos temas que justificaban la idea de las artes visuales como actividades liberales; de este modo la teoría artística en el cuatrocientos identificó arte y ciencia, convirtiendo al artífice en un investigador interesado en la consecución de unas normas objetivas (perspectiva, proporción, armonía...), que le garantizaran la imitación de la realidad.

Frente a la reflexión del arte desde presupuestos científicos, la tratadística del quinientos afectada por el auge del movimiento neoplatónico, concedió su mayor interés al discurso retórico sin menoscabo del pragmatismo preceptivo que continuó vigente; así el arte fue perfilándose en un objeto literario para diletantes, posibilitando la reelaboración de temas de filiación cuatrocentista y la aparición de

otros nuevos, como el paralelismo entre las artes figurativas y la poesía que aseguraban la continuidad argumental acerca de la liberalidad de las artes.

Rensselaer W. Lee, en su ya clásico estudio sobre la teoría humanística de la pintura, ha demostrado como entre las décadas centrales de los s. XVI al XVIII, la crítica artística recogió frecuentemente las analogías existentes entre la poesía y la pintura a causa de su estructura basada en la imitación de la naturaleza, diferenciando tan solo en los medios de expresión¹.

Este proceder venía avalado por la autoridad del mundo antiguo, invocándose hasta la saciedad los tratados literarios de Aristóteles (Poética) y de Horacio (Ars Poética), siendo elevado a categoría de tópico el símil de este último "ut pictura poesis". Igualmente las declaraciones más o menos aisladas de otros autores fueron recordadas, como el aforismo que Plutarco atribuyera a Simónides: "la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante" (De gloria Atheniensium III, 347 a), o las semejanzas por razones de finalidad expresadas por Filóstrato el Viejo (Imagines I, 294 K), Filóstrato el Joven (Imagines, Proemium, 390 K) y Plinio (Historia Naturalis, XXXV).

Era lógico que tal cosa sucediera habida cuenta la concurrencia de dos factores determinantes; por un lado, la ausencia de referencias documentales clásicas sobre el lenguaje de la pintura, a lo que debe sumarse la pérdida de la mayor parte de obras pictóricas del mundo greco-latino; por el otro, el interés de la tratadística de arte, que a partir de la primera mitad del s. XVI tal como ya indicáramos, se encaminó hacia la codificación de los conocimientos técnicos y muy especialmente hacia la reflexión filosófica sobre la naturaleza de las artes plásticas.

En consecuencia las comparaciones entre poesía y pintura expuestas por Aristóteles y Horacio actuaron como premisa indiscutible sobre la que se cimentó gran parte del edificio teórico, según puede colegirse de las formulaciones de autores quinientistas como Dolce, Lomazzo o Armenini, quienes en razón de esa similitud y recogiendo la tradición del cuatrocientos, vieron en la mimesis la función última de la pintura².

Si consideramos además la importancia que la doctrina de la imitación tuvo en el discurso manierista al incorporar el pensamiento aristotélico de la naturaleza en potencia (Poética IX. 1-3), puede advertirse fácilmente la correspondencia entre la tratadística literaria de la antigüedad y algunos de los fundamentos estéticos del manierismo, como la idea artística, la gracia y la imaginación, cuya radicalización de lo subjetivo aventaba nuevas posibilidades expresivas al estereotipado concepto de mimesis codificado a lo largo del primer renacimiento.³

(1) R.W. Lee., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid 1982 (1940). Cfr. M. Praz., *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes plásticas*, Madrid 1981 (1967), cap. III.

(2) El concepto de imitación ideal como reproducción de las formas superiores de la realidad, se convirtió en núcleo de la teoría pictórica del quinientos, cuyos antecedentes se remontaban a las formulaciones de Alberti y Leonardo, y cuya fundamentación se asentaba en la tesis aristotélica sobre el concepto de mimesis en la poesía, tal como puede comprobarse en los tratados de: Dolce., *Dialogo della pittura intitolato l'Arcano*, Venecia 1557; Lomazzo., *Tratato dell'Arte della Pittura*, Milán 1584; y Armenini., *De veri precetti della pittura*, Ravena 1587.

(3) La crítica artística del manierismo, basándose en la identificación sujeto-objeto, desarrolló hasta sus últimas consecuencias las ideas de la imitación, la expresión, la invención y el decoro, procedentes de la teoría literaria de la antigüedad, promoviendo de esta manera una revitalización de la normativa clasicista del renacimiento. Véase: R.W. Lee., ob. cit., caps. I, II, III y V.

No es de extrañar pues que el historiador del arte, al afrontar la definición fenomenológica del manierismo se haya visto influido, consciente o inconscientemente, por las raíces literarias subyacentes a sus principios estéticos, connotando conceptualmente el vocablo o vertebrando una tendencia historiográfica con signos de identidad diferenciales.

LA PROBLEMÁTICA HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE MANIERISTA

Conocida es la dificultad que el término manierismo ha entrañado para la historia del arte desde que la crítica post-romántica sancionara su uso para designar el período artístico intermedio entre el alto renacimiento y el primer barroco.

Dificultad originada por la propia complejidad del fenómeno y agravada si cabe por la carga maximalista que se le quiso imponer al encorsetarlo en un armazón estilístico.

La polivalencia semántica del manierismo, su amplia difusión geográfica desplazando a Italia de su reciente monopolio productor, así como su convivencia con las formas de renacimiento tardío y del embrionario barroco, dibujaron un panorama inusual en el contexto de una época presumiblemente lineal, lo cual hubo de inquietar al historiador habituado al análisis mediante categorías estilísticas cerradas, provocando sus dudas antes de inclinarse por la adopción convencional del etiquetado unívoco.

A finales del s. XIX, tras la reciente revalorización del barroco y en el ámbito de su análisis fenomenológico⁴, se sentaron las bases imprescindibles para la reivindicación de un nuevo período estilístico que aparentemente no participaba, ni de la unitariedad formal del renacimiento, ni de la voluntad comunicativa del barroco.

La caracterización inicial de este espacio fue responsabilidad en gran medida de los teóricos alemanes, quienes contagiados por la euforia expresionista, vieron en el manierismo el testimonio de una época de crisis y alienación.

Dvorak en su celebrísima conferencia sobre El Greco, observó un elocuente paralelismo entre la ruptura que históricamente había significado el expresionismo respecto al arte contemporáneo, y la del manierismo en relación al arte moderno, resaltando en ambas fórmulas su fuerte carácter creativo⁵.

En la misma línea Friedländer, si bien por los caminos de la pintura, destacó el carácter anti-clásico, espiritualista y expresivo del manierismo⁶; de este modo el concepto quedaba lo suficientemente perfilado como para alcanzar en los años

(4) La publicación de los trabajos de C. Gurlitt., *Geschichte des Barok-Stiles in Italien*, Stuttgart 1887 y Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1977 (1888), resultaron decisivos en la gestación conceptual del arte barroco.

(5) M. Dvorak., "über Greco und den Manierismus", en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924 (1920), pp. 261-276.

(6) V. Friedländer., "Die Entstehung des antikleisichen Stiles in der italianieschen Malerei um 1520", en *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVI (1925), pp. 49-86, y "Manierism and Antimannerism in Italian painting", Nueva York 1957 (1925-1929).

sucesivos una notable divulgación por toda Europa, siendo aplicada la nueva categoría al resto de las artes plásticas.

El reconocimiento oficial vino a culminar este proceso a través de la magna exposición dedicada al manierismo, que se celebró en el Rijksmuseum de Amsterdam en el año 1955 y que fue titulada *El triunfo del Manierismo. El estilo europeo de Miguel Angel a El Greco*.

A partir de este momento la aparición de numerosas publicaciones referidas al tema se convirtió en una constante, facilitando de este modo el acceso del gran público al conocimiento del manierismo. Sin embargo la polémica entre los especialistas acerca de la consideración estilística del manierismo no se hizo esperar, polarizando dos posturas claramente enfrentadas; así se ha venido evidenciando en los diferentes congresos y reuniones internacionales dedicados a este fenómeno artístico, entre los que cabe recordar el XX Congreso Internacional de Historia del Arte organizado en el año 1961 en la ciudad de Nueva York, en la reunión que tuvo lugar al año siguiente en la Academia Nazionale dei Linzei de Roma, o en el Simposio Internacional de México celebrado en el año 1976.

Del mismo modo las exposiciones destinadas a las manifestaciones artísticas del s. XVI han constatado la falta de consenso entre los historiadores, tal como puede inferirse de las denominaciones adoptadas en dos recientes muestras; en primer lugar la auspiciada por el Consejo de Europa en 1980 y titulada *Florenia y la Toscana de los Medicis en la Europa del Quinientos*, en un claro intento de evitar el compromiso renunciando al calificativo estilístico; en segundo lugar la retrospectiva dedicada al pintor milanés Giuseppe Arcimboldo, que bajo el epígrafe *El efecto Arcimboldo* tuvo lugar en Venecia en el curso del año 1987, siendo concebida como un reconocimiento al pintor por su ascendiente en algunos de los "ismos" del s. XX.

El debate pues continua abierto. La idea del manierismo desde su inicial aceptación por parte de la crítica alemana, ha recorrido un largo camino que ha permitido su tipificación; de este modo la caracterización del vocablo ha sido abordada desde una óptica plural, en la que han predominado los estudios referidos a su delimitación conceptual, al análisis determinista de su entorno ideológico y social, a los niveles de su difusión, y finalmente al establecimiento de sus categorías gramaticales y de sus modulaciones sintáticas en los diferentes lenguajes plásticos.

Sin embargo detrás del proceso descrito permanece el cuestionamiento del manierismo como estilo representativo del s. XVI europeo, lo que ha originado la formación de otras alternativas historiográficas hoy en día claramente delimitadas, a saber: la que estudia el manierismo desde una opción modal, reputándola como tendencia de gusto que se gestó y desarrolló en el alto renacimiento, y la que postula la idea cíclica del manierismo, reivindicando su condición de invariable a lo largo de todos los períodos artísticos.

Advirtamos finalmente que la valoración de cualquiera de las corrientes mencionadas debe realizarse huyendo de planteamientos maniqueos o dogmáticos, por cuanto ni dichas opciones historiográficas se hallan totalmente cohesionadas, incentivando sus propias polémicas internas, ni la incompatibilidad entre ellas constituye un rasgo existencial, por cuanto sus límites se nos muestran extraordinariamente flexibles enriqueciéndose mutuamente; habida cuenta además que cualquiera de las posibles lecturas conduce irremediamente al mismo objetivo, es

decir al análisis del manierismo, ya sea concebido como estilo de época, ya sea como constante cíclica, o ya sea como modo del renacimiento tardío.

EL IDEAL ESTETICO DE LA "MANERA" EN LA CONCEPCION MODAL DEL MANIERISMO

En el curso del debate propiciado por los adeptos de la idea del manierismo como estilo epocal, una de las cuestiones que ha suscitado mayor interés ha sido indudablemente la de su definición formal.

En la fase inicial la crítica germana, obsesionada por dotar de contenido al nuevo estilo, recurrió a la fórmula del anticlasicismo, lo cual le permitía vehicular su papel de alternativa frente al clasicismo renacentista, así como formalizar una explicación común a todos los fenómenos artísticos del s. XVI.

El anticlasicismo como esencia estilística del manierismo fue argumentado a partir de su carácter anormativo e irracional, materializado en un vocabulario de estructuras inorgánicas que contradecía la tesis vitrubiana de la belleza como integración de las partes⁷.

Contra esta opinión, otros autores se han inclinado por la interpretación del manierismo como testimonio de una época definida por el uso de unos recursos lingüísticos de ascendencia cortesana, preciosista y sofisticada.

En el origen de esta formulación cabe referirnos a la aportación de Weise acerca de la etimología del término manierismo, la cual precisó a partir del estudio histórico de la literatura.

Weise demostró la existencia de una corriente gótica en el seno de la literatura renacentista, cuya configuración obedecía a la recuperación de la "manière" literaria francesa de la alta edad media, recurrente a formas expresivas delicadas y afectadas.

Estableciendo un paralelismo con el arte del s. XVI, señaló este autor la presencia de una corriente surgida en el renacimiento tardío de naturaleza estética similar a la literaria, y resultante como ésta de la progresión desde la civilización caballeresca hacia un ideal de refinamiento alíptico⁸.

De acuerdo con la propuesta teórica de Weise, un buen número de autores rechazaron la argumentación del anticlasicismo por considerarla demasiado parcial para designar todas las manifestaciones artísticas calificables como manieristas, abogando a su vez por una definición estilística del manierismo como cristalización del ideal estético de la "manera", el cual era concebido como forma de comportamiento elegante y refinado, cuya premisa principal se cifraba en su alejamiento de la naturaleza y consiguiente idealización.

La profundización en esta hipótesis ha ubicado a sus partidarios hacia posiciones cada vez más restrictivas; así Blunt al repasar las principales formulaciones de los teóricos manieristas ha articulado el concepto de la "manera", basándose en

(7) Véase nota anterior.

(8) G. Weise., "La doppia origine del concetto del manierismo", en *Studi Vasariani, atti del Convegno Internazionale* (1950), pp. 181-185 y "Le maniérisme: histoire d'un terme", en *Information d'Histoire de l'Art* (1962), pp. 113-125.

nociones de filiación neoplatónica, como la "gracia" o perfeccionamiento de la naturaleza y el "diseño interno" o idea preexistente, ésta última de singular fortuna entre los manieristas tardíos por la recuperación que implicaba de los valores teológicos del catolicismo medieval, lo que enlazaba a su vez con las tesis vigentes de la Contrarreforma⁹.

Asimismo Blunt, al igual que Pevsner, Panofsky o Smyth, han destacado como distintivo de la "manera" la consecución de un difícil equilibrio entre conceptos aparentemente contradictorios que se expresan mediante los binomios: licencia-regla, gusto-belleza y opinión-juicio¹⁰. En suma, los incondicionales del ideal de la "manera" al analizar sus postulados teóricos han ido advirtiendo paulatinamente la dependencia de éstos respecto a la estética renacentista, lo que ha propiciado la idea del manierismo como continuación del código estético del alto renacimiento y no como reacción al mismo, contribuyendo de esta manera a la formación de una nueva tendencia historiográfica explicitada a partir de su definición modal en el contexto del renacimiento tardío.

La consolidación de la nueva corriente, cuyo antecedente tal como acabamos de comprobar, nos retrotrae a la acepción etimológica que Weise imputara al término manierismo, se produjo en el año 1966 a raíz de la publicación del libro del profesor Bialostocki *Estilo e Iconografía*, que comprendía una selección de artículos, entre los que figuraba: "El Manierismo, entre el Triunfo y el Crepúsculo".

En dicho artículo, Bialostocki se hacía eco de un cierto temor detectado entre los especialistas como resultado del apasionado reconocimiento del que había sido objeto el manierismo a partir especialmente de la década de los 50, así como de su aplicación indiscriminada al arte europeo del s. XVI.

Tal temor era justificado en razón de la falta de claridad observada en el establecimiento de sus principales rasgos estilísticos, como consecuencia de la voluntad por supeditarlos todo a categorías únicas. Crisis ideológica y anticlasicismo fueron tal vez los argumentos más utilizados para explicar la homogeneidad del manierismo, a los que se opuso Bialostocki aludiendo a la complejidad y diversidad del fenómeno, tal como lo demostraba la convivencia a lo largo del s. XVI de un arte dramático y expresivo junto con un arte elegante y refinado. Su propuesta consistió en definir al manierismo como integrante de un orden superior, incluyéndolo por tanto en el marco más amplio del renacimiento final¹¹.

Quedaba pues perfilada la idea de manierismo como tendencia de gusto propia del alto renacimiento, idea a la que no han sido ajenos autores como Longhi¹², o Briganti¹³, al revalorizar el significado de la "manera" de acuerdo con las tesis de Weise, demostrando su acepción de buen estilo, al que en el s. XVI se le asociaba la idea de la "gracia" argumentada como perfección y exactitud técnica. En esta misma línea

(9) A. Blunt, *La Teoría de las Artes en Italia. 1450-1600*, Madrid 1979 (1940), caps. VII, VIII y IX.

(10) A. Blunt, ob. cit., caps. VII y IX. N. Pevsner, *Las Academias del Arte. Pasado y presente*, Madrid 1980 (1940), pp. 32-57. E. Panofsky, *Idea. Contribución para un estudio de la teoría del Arte*, Madrid 1977 (1959), pp. 67-92. C. H. Smyth, "Mannerism and Maniera", en *Studies in Western Art II* (1963), p. 195 y sigs.

(11) J. Bialostocki, "El Manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", en *Estilo e Iconografía*, Barcelona 1973 (1966), pp. 59-77.

(12) R. Longhi, "Ricordo dei Manieristi" en *Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini*, Roma 1961.

(13) G. Briganti, *La Maniera Italiana*, Roma 1961.

y abundando en el rechazo del anticlasicismo, Shearman propugnó la tesis de manierismo como expresión del ideal de la "manera", el cual era explicado como atributo artístico generado en el quinientos, del que salió para desarrollarse sin provocar conflictos ni tensiones¹⁴.

Opinión semejante fue la sostenida por Smyth, al analizar las propiedades formales de la "manera", que resumió en un ansia de libertad, un sentido lúdico y una fantasía desbordante, todo ello reducido al más puro convencionalismo de la norma, lo que evidenciaba su extracción renacentista¹⁵.

La formalización definitiva de esta corriente historiográfica es deudora en buena medida de autores como Blunt o Panofsky, quienes confirmaron la filiación neoplatónica de las principales teorías manieristas¹⁶; igualmente Gombrich al argumentar la relatividad de la idea de lo clásico, demostró las reservas con que debe ser empleado en el arte renacentista, corroborando así la inutilidad de continuar sirviéndose de la clave anti clásica para definir el comportamiento sintáctico del manierismo¹⁷.

Recientemente el propio Bialostocki en un estudio sobre la expansión y asimilación del manierismo fuera de Italia ha insistido en la procedencia renacentista del ideal de la "manera", proponiendo el término "estilo vernáculo" o "pseudomanierismo" para definir aquellas obras artísticas no italianas que formalmente presentan rasgos manieristas, pero cuya calidad es inferior y la intención original diferente de la manierista, a causa de una incorrecta traducción de los modelos renacentistas o de la mecánica imitación epidérmica del manierismo italiano, cuyo ideal estético no era captado por desconocimiento del mismo¹⁸.

En los últimos tiempos la historiografía artística parece inclinarse cada vez con mayor fuerza por la opción referida, en detrimento de la consideración epocal y estilística del manierismo, orientándose preferentemente la investigación hacia aquellos temas que permiten articular la aportación del manierismo al proceso especulativo del quinientos italiano y a la difusión europea del modelo clásico, lo que ha permitido profundizar en las relaciones dialécticas entre los centros productores y receptores, así como en las variaciones cualitativas y cuantitativas de los registros sintácticos manieristas.

EL MANIERISMO COMO INVARIABLE HISTORICA

La concepción del manierismo como contraposición a la realidad objetiva, ha originado una corriente de opinión entre ciertos especialistas que apunta hacia un manierismo cíclico, regido por pautas estructurales y que rechaza lo histórico como causa existencial.

(14) J. Shearman, *Manierismo*, Madrid 1984 (1961) y "Maniera as a Aesthetic Ideal", en *Studies in Western Art*, II (1963), pp. 120 y sigs.

(15) C.H. Smyth, ob. cit., p. 195 y sigs.

(16) A. Blunt, ob. cit., caps. VII y IX. E. Panofsky, ob. cit., pp. 67-92.

(17) E. H. Gombrich., *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid 1984 (1963).

(18) J. Bialostocki, *Expansión y asimilación del manierismo*, en "La Dispersión de Manierismo", México 1980, pp. 13-27.

En el origen de esta dirección historiográfica, cabe distinguir el ascendente de la crítica germana y el de la crítica formalista de la escuela de Viena.

La teoría alemana de principios de siglo al reivindicar positivamente la etapa manierista, argumentó su modernidad atendiendo a su actuación contestataria y de ruptura frente a la normativa del clasicismo renacentista, en coincidencia con el proceder del surrealismo y expresionismo respecto al arte contemporáneo; de esta manera el manierismo era enlazado con los comportamientos artísticos actuales, superando las barreras de la sucesión estilística. Autores como Friedländer o Hoffman, al distinguir varias fases en el desarrollo formal del manierismo, establecieron entre ellas relaciones de causalidad, cuya reacción provocó el retorno a períodos clasicistas, causalidades que entendieron como constante en el discurrir de los "ismos" contemporáneos¹⁹.

Por su parte la escuela de Viena, en su deseo de fundamentar los estilos artísticos, formuló la teoría de la "pura visibilidad", consistente en explicar la historia del arte como un discurrir de estilos, cuya explicación reside en la especificidad formal de la obra de arte; así Riegl, uno de los más destacados representantes de la citada escuela, acometió la interpretación del hecho artístico mediante el desarrollo de una serie de principios formales, que avalados por la idea de la "voluntad artística", eran potencialmente aplicables a los productos artísticos de cualquier época histórica²⁰. En esta línea Wölfflin, estableció cinco parejas de categorías ópticas para exponer mediante un mecanismo bipolar las características del renacimiento y barroco, considerando a ambos estilos, más como fenómenos estéticos que como períodos históricos²¹. La idea de repetibilidad de los lenguajes artísticos fue continuada por Focillon, quién partiendo de la consideración evolucionista de las formas, distinguió cuatro edades en cada estilo: experimental, clásica, de refinamiento y barroca²²; pero sin duda uno de los autores que llevó esta teoría hasta sus últimas consecuencias fue d'Ors, quién en su estudio sobre el barroco lo definió como una constante en la historia de los estilos, distinguiendo hasta 22 épocas barrocas a lo largo de la historia del arte, todas ellas caracterizadas por su conformación anti-clásica²³.

La consideración del manierismo en términos de constante cíclica adquirió su consolidación gracias a los trabajos llevados a cabo por los historiadores de la literatura, quienes observando los paralelismos existentes con las artes plásticas, favorecieron su interpretación conjunta, alcanzando esta fórmula una favorable acogida entre algunos historiadores del arte.

Curtius en su obra *Literatura europea y Edad media latina* y concretamente en el capítulo dedicado al manierismo, utilizó esta expresión como fenómeno complementario del clasicismo de todas las épocas; de este modo el manierismo como forma

(19) Para Friedländer véase la nota 6, y en especial el texto *Mannerism and Antimannerism...*, que recoge diversos artículos sobre el tema, publicados entre 1925 y 1929.

H. Hoffman, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarok: die italienischen Kunst des XVIIten Jahrhunderts*, Zurich-Leipzig 1938.

(20) A. Riegl, *Problemas de estilo*, Barcelona 1980 (1893).

(21) H. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1977 (1888); *El arte clásico*, Madrid 1982 (1899); *conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid 1970 (1915).

(22) H. Focillon, *La vida de las formas*, Madrid 1983 (1943), pp. 17-22.

(23) E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid s.a.

de escritura que recurre a un cierto número de figuras es opuesto al clasicismo, con el que forma un binomio inmutable en la historia de la literatura²⁴.

La aportación de Curtius pronto halló una estela de seguidores en el campo de los estudios artísticos, así Hocke, basándose en la historia comparada entre arte y literatura por un lado, y en la concepción del arte como historia del espíritu por el otro, retomó la idea de manierismo como constante anti-clásica adoptada por Curtius, estableciendo cinco épocas anti-clásicas en la historia del arte, coincidiendo una de ellas con la manierista que extendió hasta la década de 1750, y que en consecuencia integraría a todo el período barroco. Hocke al afrontar el análisis del manierismo, optó por una metodología formalista que le permitió superar el cuadro histórico, insistiendo en la alternancia clasicismo-manierismo como dos posibles mecanismos de razón y locura respectivamente, de las que disponen artistas y escritores para afirmar su relación existencial. Para este autor la dialéctica clasicismo-manierismo viene a constituir como la doble faceta de una personalidad, que unas veces se mantiene en equilibrio, mientras que en otras, uno de los dos aspectos consigue imponerse. La preponderancia del clasicismo o del manierismo es explicado en razón del comportamiento genético de los recursos empleados, que en el caso del manierismo se justificaría por el ascendente que el sueño, la locura y lo insólito ejercen en la elección de las formas lingüísticas²⁵.

Similar planteamiento ha sido sostenido también por Hauser, el cual a pesar de mostrarse partidario del carácter irreplicable de los estilos artísticos, caracteriza el manierismo como una corriente subterránea que emerge periódicamente en la historia del arte occidental. El mismo manierismo es significado por Hauser como el estilo que testimonió la crisis del s.XVI, lo que le permite vincularlo con el arte actual, al que ve como la expresión de parecidos síntomas de crisis. Fundamenta esta relación en el comportamiento análogo que ambos adoptaron para representar la existencia, mediante gradaciones de realidad que articularon paradójicamente, bien con formas naturalistas, bien con formas antinaturalistas, como resultado del protagonismo conferido a lo onírico en el arte y la literatura de los s. XVI y XX.

En resumen, después de observar el contexto histórico en el que se debatió el arte manierista, infiere Hauser el origen del arte actual, destacando la repercusión de esta forma expresiva en capítulos estéticos contemporáneos como los protagonizados por el simbolismo y el surrealismo²⁶.

(24) E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1955 (1954), I, cap. V.

(25) G. R. Hocke, *El mundo como laberinto - I. El manierismo en el arte europeo*, Madrid 1961 (1957). *El mundo como laberinto - II. El manierismo en la literatura*, Madrid 1961 (1959)

(26) A. Hauser, *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid 1965 (1959). Compárese los fragmentos que a continuación reproducimos, en los que si bien este autor defiende la postura de la irrepitibilidad de los lenguajes históricos, ello no le impide caracterizar al manierismo como una corriente cíclica en la historia del arte:

"El interés renovado que muestra nuestro tiempo por el manierismo no significa, de ninguna manera, que el arte del presente constituya una repetición o prosecución de este período estilístico. Estilos artísticos, obras y personalidades son, como todos los fenómenos históricos de carácter único...".

"El manierismo, empero, aun cuando ni se repite ni encuentra una prosecución directa después de su disolución en el siglo XVII, constituye una corriente subterránea más o menos destacada en la historia del arte occidental. Desde el barroco y el rococó, y sobre todo, desde finales del clasicismo internacional se echan de ver repetidamente tendencias manieristas, las cuales se ponen especialmente de manifiesto en los momentos de cambios de estilo unidos a una aguda crisis espiritual, como lo son, por ejemplo, el tránsito del clasicismo al romanticismo o el del naturalismo al arte post-impresionista..." , p. 377.

La misma postura puede imputarse a Orozco, quién en el deseo de salir al paso de las posturas maximalistas que negaban al barroco una caracterización estilística, integrándolo en el ámbito morfológico del manierismo a causa de su comportamiento anticlásico, intentó la delimitación entre lo manierista y lo barroco, apoyándose entre otros argumentos, en la reiterada presencia del manierismo en los diferentes estilos históricos, aún cuando reconoció la existencia de un manierismo justificable históricamente que vendría a coincidir con la fase previa al barroco, de la que se distinguiría por su falta de conciencia estilística al no expresar un cambio de mentalidad respecto al período renacentista del que surgió; por esta razón Orozco define al manierismo como una invariable estilística, fundamentada en su naturaleza anticlásica²⁷.

Resultaría excesivamente prolijo continuar con la enumeración de todos aquellos autores, que remitiéndose al análisis comparado entre arte y literatura, han vertebrado esta tendencia historiográfica; por ello nos ocuparemos tan solo de demostrar la buena salud que hasta el presente sigue disfrutando la mencionada tendencia, aludiendo a dos hechos recientes. En primer lugar a la publicación de un estudio de Dubois sobre el manierismo aparecido en el año 1979, quién sin ningún tipo de ambages, aboga por el carácter cíclico del manierismo desde una perspectiva metodológica estructuralista, fundamentada en la teoría de la morfogénesis, la cual es desarrollada mediante los principios del generativismo lingüístico y del psicoanálisis teórico.

Para Dubois pues, el manierismo como fenómeno estructural, no es más que un modo de producción, cuya existencia, tanto en el campo de la expresión literaria como artística, es constatable en todos los períodos históricos, alcanzando su mayor plenitud al final del renacimiento. El análisis del manierismo debe realizarse como modo estilístico generativo, independiente de tipologías históricas, cuya caracterización le viene dada por su radical oposición al clasicismo, expresada en la búsqueda de la diferenciación y en la articulación de su propia conflictividad.

El manierismo así descrito, existirá para Dubois, siempre que se produzca una intencionalidad expresiva, modulada, bien mediante el predominio de la manera sobre la materia o del signifiante sobre el significado, bien a través de un proceso de imitación diferencial respecto a un modelo anterior²⁸.

Finalmente y en segundo lugar, nos referiremos a un acontecimiento artístico, al que anteriormente hemos hecho mención, y que constituye por sí mismo un elocuente testimonio de la huella que esta tendencia historiográfica ha dejado entre los historiadores del arte manierista; se trata de la exposición celebrada en el año 1987 sobre la obra pictórica de Arcimboldo.

La muestra, que con el sugerente título *El efecto Arcimboldo*, se

(27) E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid 1975.

(28) C.G. Dubois, *El Manierismo*, Barcelona 1980 (1979).

"La historia del manierismo debe ser comprendida desde una perspectiva biológica. Es un momento de la vida de las formas. Por esto, el manierismo del Renacimiento sólo puede entenderse como la manifestación más patente de un manierismo que se presenta cíclicamente en la historia y cuya definición debe ser más estructural que circunstancial. El manierismo abre un horizonte sobre manierismos históricos que tienen como punto común un manierismo estructural: es éste el que, en última instancia, nos interesa. Por esta razón no podemos separarlo de otras manifestaciones que llevan nombres históricos distintos (helenismo, anacronismo, preciosismo, rococó, decadentismo), pero que reproducen esquemas generativos análogos", p. 12.

desarrolló en el palacio Grassi de Venecia, fue proyectada por sus organizadores como una revaloración del pintor manierista por su influjo en todas aquellas escuelas plásticas del s. XX, que al igual que hiciera Arcimboldo, se plantearon la reconstrucción del rostro humano. Por ello la retrospectiva se dividió en dos períodos: Arcimboldo y su época, y el efecto sobre el arte de nuestro siglo.

El ámbito reservado a la obra del pintor cortesano de los Habsburgo, recogió lo más sobresaliente de sus retratos, conformados por atomizaciones del rostro, en los que se entrecruzan toda suerte de objetos naturales en una simbólica fusión. Los protagonistas de los cuadros de las estaciones y los elementos son individuos de la corte, con sus fisonomías reconstruidas por medio de animales, vegetales, plantas..., cuya iconología como metáfora de un naturalismo mutante, confiere al gesto arcimboldiano la idea de la pintura como objeto fantástico.

De acuerdo con el motivo conceptual de la exposición, se destinó una segunda parte a los pintores actuales agrupados en cinco secciones: "Trasmutaciones", que comprende obras de Picasso, Duchamp y De Chirico; "Alteraciones", con retratos de Grosz, Hausmann, Picabia y Duchamp; "Proyecciones", con trabajos de Magritte, Dalí y Man Ray; "Desintegraciones" con Duchamp, Pollock y Dubuffet; "Aislamientos" con los representantes del pop art como Warhol y Lichtenstein.

La vinculación del artífice milanés con la producción artística contemporánea, evidencia el ascendiente que la idea del manierismo como constante cíclica ha tenido entre los organizadores de la referida exposición, observando los recursos artísticos desde una óptica explícitamente formalista, cuya reiteración trasciende más allá de los límites cronológicos, prolongándose hasta el arte de nuestro tiempo.

En fin, tal como hemos venido exponiendo, la historiografía artística del manierismo ha incorporado en la modulación de algunas de sus tendencias, las tesis que desde el campo de la investigación literaria habían venido formulándose, en clara correspondencia con el sustrato literario subyacente a la teoría artística del manierismo. De esta manera, el presunto tópico "ut pictura poesis", tan intensamente perseguido por los teóricos y artistas manieristas, logró imponerse, abocando a los historiadores hacia una fructífera relación interdisciplinaria.