

A propósito del problema del manierismo en la pintura española

Sviatoslav Savvatyeyev

Museo Estatal del Hermitage de San Petersburgo

Antes de abordar el problema del manierismo en la pintura española, consideramos que es imprescindible aclarar el significado del término *manierismo* y definir el fenómeno que designa.

Sobre el manierismo se han escrito numerosos estudios. No vamos a realizar aquí un repaso a los mismos, puesto que ello sería objeto de un trabajo especial, trabajo, además, ya realizado. En casi todos los estudios sobre el manierismo existe la propensión a hacer hincapié en los aspectos de la forma y del estilo. Los autores que abordan este método pictórico (y estamos de acuerdo con ellos) se ven obligados, a menudo involuntariamente, a tratar el estilo y concepto de la *maniera* para argumentar sus opiniones. La palabra *maniera*, que fue polisémica en el siglo XVI y que tiene en la lengua moderna un significado bastante claro, estando ahora vinculada a la noción de algo amanerado o imitación de una manera, dio nombre a un período muy importante y prolongado en la historia del arte europeo.

Nuestra interpretación del término *manierismo* es la siguiente.

El manierismo abarca el período comprendido entre los años veinte y fines del siglo XVI y, en algunos casos, inicios del XVII. El manierismo no se oponía al Renacimiento, sino que fue una etapa independiente en la evolución de la pintura europea, estando genéticamente vinculado con el arte del Renacimiento. El término *manierismo* no es acertado, ya que originariamente calificaba a determinadas características particulares de la forma, no estando relacionado con la esencia de los procesos artísticos. Hacia los años veinte del siglo XVI la pintura europea concluye su período renacentista. Los aspectos relacionados con forma y estilo pictóricos finalizan su evolución, debido a los cambios en la situación cultural e histórica. Las repeticiones e imitaciones se convierten en inevitables. Surge la conciencia y el deseo de determinar nuevas leyes sobre la forma. La pintura del Renacimiento era un medio de estudiar el mundo y perseguía el fin de una representación realista de la Naturaleza. Los pintores del manierismo no parten de la imitación de la naturaleza, sino del sentido interno, van al exterior a través del interior. La comparación de la teoría artística y la práctica pictórica demuestra que el manierismo se caracteriza por un examen de los problemas formales que a menudo reviste carácter especulativo. Se postula la importancia del factor espiritual, determinado por las nociones *idea, forma, disegno*. *Disegno* no tiene el significado unívoco de “dibujo”. Este término tiene una interpretación amplia y significa el plan pensado y práctico de realización de las estructuras mentales. Conviene señalar que los autores de los tratados artísticos estaban muy influenciados por ideas filosóficas, que a menudo les llevaban a la contradicción inevitable entre la teoría y la práctica pictórica. Los teóricos del período del manierismo nunca defendieron necesariamente posturas afectadas, la ornamentación o la contradicción entre la forma y el contenido temático, es decir aquellas cualidades que ahora suelen considerarse características del manierismo. El significado de la noción de *maniera* no consiste en las manifestaciones externas de la forma. La comparación de los razonamientos teóricos y prácticos de la pintura nos permite concluir que la noción *maniera* debe entenderse como un repertorio concreto de recetas, hábitos y ejecución que deben contribuir a la creación de obras perfectas. Sin embargo, las obras artísticas no se ajustaban, en la práctica real, a estos preceptos. La idea de que la pintura es la conjunción de la capacidad del hombre de conferir aspecto visible a las ideas y abstracciones, por una parte, y de que el pintor debe

ser un profesional de alto nivel, por otra, era un gran obstáculo en la práctica artística. Esta situación engendraba las características estilísticas que dieron motivo a que esa pintura se llamase pintura *amanerada*. En el manierismo la obra de arte se convierte en atento objeto de análisis de la forma. Desde este momento, la obra de arte se convierte en un fin y un valor en sí mismo.

Sólo en Italia, donde existía un desarrollo artístico de alto nivel, podía surgir un interés predominante por los problemas estéticos y formales. La posibilidad de su aparición estaba relacionada con la elevada condición social y cultural de los pintores y vasta por la variedad de los temas. Con relación a ello, puede plantearse el siguiente problema: ¿Existió el manierismo en España? De ser así ¿En qué consiste el manierismo español?

El problema del manierismo español debe plantearse en el contexto del problema del manierismo fuera de Italia. Y se produce, en este caso, una situación en la que el investigador tiene que usar unos términos y nociones de las categorías formales y estilísticas que tergiversan la situación artística real. También es necesario partir de la referencia de la pintura italiana, con el resultado de que la impresión es que en cada país la versión nacional no es más que una variante secundaria del manierismo. Jan Bialostocki en su artículo significativamente titulado *El manierismo y “el estilo popular” en el arte polaco* destaca en el arte polaco del siglo XVI dos corrientes: el manierismo importado de Italia y el arte nacional con una posible influencia del manierismo¹. N. Pevsner, refiriéndose al arte inglés del siglo XVI, diferencia también dos corrientes: el manierismo internacional, importado de fuera, y el antimanierismo nacional.² F. Marías, autor de la introducción a la edición española del libro de *Manierismo*, obra de J. Scherman, considera que para definir la noción *manierismo español* son necesarios otros adjetivos especiales, puesto que hace referencia a fenómenos secundarios.³

Los términos *antimanierismo*, *pseudomanierismo*, *contramaniera* tienen amplia difusión en la literatura dedicada al arte del siglo XVI, especialmente en la segunda mitad de siglo. En algo que no es sólo prueba de la dificultad en la definición de procesos artísticos que coincidían en el tiempo, sino de las diferencias existentes, dictadas por las diferencias en las peculiaridades nacionales.

Acontecimientos artísticos distintos se califican con los mismos términos, a pesar de que obedecen a diferentes imperativos culturales. Para tratar de compensar la imperfección patente de estas definiciones se recurre a adjetivos más concretos. Camón Aznar, por ejemplo, emplea el término *manierismo trentino* para referirse a fenómenos relativos a la pintura española de la segunda mitad del siglo XVI, acentuando así el carácter religioso de la pintura y el modo de expresión de la misma. Pero el problema no sólo consiste en las definiciones, sino también en el de la proporción o adecuación entre los fenómenos artísticos italianos y los específicamente españoles. El objetivo número uno es interpretarlos, quedando sólo en segundo lugar las definiciones de los mismos.

En el siglo XVI, por condiciones sociales y culturales, los pintores españoles eran equiparables a artesanos, por lo que su trabajo estaba muy reglamentado. Por lo tanto, los pintores no podían prestar gran importancia a los problemas de forma y estilo. No olvidemos que ese interés por forma y estilo determinó en gran manera el carácter de la pintura del siglo XVI. De todos conocida es la clara reglamentación existente con relación a los pintores

¹ “Manierismus und “Volkssprache” in der polnischen Kunst”, en Bialostocki, J., *Stil und Ikonographie*, Dresden, 1966, S. 36-56.

² Pevsner, N., “L’Inghilterra e il Manierismo”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d’Architettura*, 1966, vol. 9, págs. 293-303.

³ Marías, F., “A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI”, en Shearman, J., *Manierismo*, Bilbao, 1990, pág. 9.

españoles del siglo XVI e incluso del XVII. Por ejemplo, en los contratos se estipulaban escrupulosamente todos los detalles de la escena representada, concretándose incluso el estilo en que debía ser ejecutada y los sentimientos debían experimentar los espectadores.

Los aspectos pictóricos temáticos y los formales a aquellos vinculados están en gran parte determinados por las ideas dominantes en aquel entonces. Nuestro estudio de las fuentes de la teoría pictórica española nos permite llegar a una conclusión que puede resumirse concisamente de la siguiente manera: Los autores españoles de la época consideraban que el objetivo fundamental de la Pintura era la imitación de la Naturaleza. Se basaban para ello en la doctrina de Aristóteles según la cual en la Naturaleza todas las cosas son unidad de materia y forma. En la forma se encuentra la entidad del objeto. La semejanza entre la pintura y la naturaleza sobrentiende la capacidad de la pintura por percibir y expresar la entidad natural de los objetos que está en la forma. Pintar algo natural es revelar y demostrar algo que se encierra detrás de la semejanza externa.

La afirmación que la pintura puede representar la entidad de las cosas dio la posibilidad de afirmar su capacidad de demostrar también lo que no existe como visible y tangible pero sí demanda expresión pictórica. La pintura se considera una variedad de la actividad mental, capaz de expresar ideas abstractas a través de medios plásticos.

La problemática vinculada con el entendimiento de que la pintura es imitación de la Naturaleza comprende la noción de *idea*, básica en el manierismo. En la versión escolástica del aristotelismo en la que se basaba la teoría española de la imitación, las palabras *forma* e *idea* eran sinónimos. Los razonamientos habituales eran similares a los de los autores italianos sobre la idea. La noción de *idea* se asemeja a la del dibujo y al igual que en el caso de aquél, existen ideas internas y externas. Pero si en Italia la idea y las nociones a ella vinculadas de *disegno* y *invenzione* son aquellas nociones que ofrecen a la pintura la posibilidad de una amplia elección de los medios artísticos de tratar la forma, en España el concepto de estas nociones no ofrece esa posibilidad. F.Pacheco entiende la idea como una forma que tiene su prototipo en el mundo real. Nada inventa, sino que actualiza algo ya existente. Partiendo de la suposición de que Dios es la causa original, Pacheco dice que no existen las ideas, sino los intermediarios que contienen esas ideas. En caso de hechos divinos ese intermediario son los ángeles y en el caso de hechos naturales, la conciencia del hombre. El pintor se encuentra dentro de unos límites cuando resuelva los problemas de forma. A pesar de que la imaginación es creadora de imágenes y por tanto parece que el pintor tiene voluntad en su elección, en realidad la imaginación se limita a reproducir en sus intenciones lo que ya existe en la naturaleza. La idea creada por el pintor en su conciencia y materializada por medio del dibujo no fue creada por él sino que es extraída del exterior mediante el juicio. En otras palabras, aunque la idea es conocida y materializada por medio del sujeto, es decir del artista, aquella existe genéticamente en el mismo objeto representado. Es comprensible que a causa del pensamiento teológico predominante en España de aquel tiempo la noción de *idea* fuese interpretada y estudiada exclusivamente desde el punto de vista de los problemas religiosos. Casi todos los autores españoles vinculan estrechamente Pintura y Teología. F. Pacheco las parangona directamente: ambas explican la esencia del Dios y sus creaciones. El jesuita Feliciano de Figueroa, a su vez, escribe:

...se dice con mucho fundamento que esta arte [pintura] por la execucion y manifestación de las imagenes sagradas y misterios de nuestra fe, en su manera hace lo mesmo que la Sagrada Teología, sirviendo a la Iglesia poderosa y eficazmente⁴.

⁴ Citado por F.Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, p.556.

Con relación a la teología, la pintura se equipara a la retórica. Los cuadros son titulados como oraciones en imágenes y la pintura, al igual que la retórica, utiliza metáforas, comparaciones, alusiones. De tal manera se afirma que la pintura no copia solamente determinados objetos, objetos aislados, sino a toda la naturaleza que incluye a la par a los objetos reales y a lo divino.

La crisis religiosa del siglo XVI influyó considerablemente en la pintura española. En España aparecieron nuevas órdenes religiosas, que serían las encargadas de poner en práctica las decisiones de Trento. Esas órdenes influyeron mucho en el arte español desde el punto de vista de que éste incrementaría su asistencia a la ideología católica. En los tratados teológicos se presta gran atención a la pintura. Ya en 1522 Diego López Zúñiga iniciaba una serie de las obras dedicadas a la argumentación y elaboración de las imágenes religiosas⁵. En 1544 Diego de Cabranes en su tratado *Ábito y armadura espiritual*⁶, que continuaba la tradición de *El Enchiridion o Manual del Caballero Cristiano* de Erasmo, escribió también sobre el problema de la imagen religiosa. En su tratamiento de la pintura Cabranes se muestra partidario de la claridad y eficacia de las imágenes, refiriéndose en términos negativos a los artificios formales de los pintores. Las soluciones del Concilio de Trento en la esfera de la pintura tuvieron gran resonancia en España⁷.

Dado que la pintura tenía que ayudar a la Iglesia como instrumento de propaganda y difusión del dogma católico, la forma de los temas tratados debía estar relacionada con la temática religiosa. Además de reflejar la verdad histórica, en otras palabras, de adecuarse exactamente a las Santas Escrituras, la pintura debía ser narrativa, clara y comprensible. Son muy característicos, en este sentido, los rasgos peculiares de los ciclos pictóricos en los monasterios. En grandes espacios y galerías se desarrollan biografías santorales y escenas de la historia religiosa. Es comprensible enteramente que a tal pintura se adscribiese las iconografía y forma apropiadas. Para conseguir el mayor grado de narratividad, las medidas de los cuadros se ajustaban a las proporciones del hombre, colocándose a poca altura, para sugerir una impresión de coparticipación en lo representado.

La pintura española del siglo XVI está influenciada por el naturalismo y patetismo de la pintura flamenca, con la cual los pintores españoles mantenían contactos estrechos desde el siglo XV⁸. La objetividad y el carácter narrativo de la pintura hispanoflamenca se reflejaron en el sistema representativo de la pintura del siglo XVI. En una situación que se daba ya antes del Concilio de Trento, y que no hizo sino intensificarse después de él, para entrar en contradicción con las aspiraciones subjetivas del manierismo.

En el siglo XVI el misticismo español cobra un nuevo impulso. La argumentación de la aportación concreta de la mística como fenómeno cultural al arte español se requiere de un estudio especial, no efectuado hasta el momento. Pero lo que sí puede afirmarse con un elevado grado de certeza es que la mística contribuyó a mantener la tendencia al realismo de la pintura española.⁹

La pintura española del período estudiado se caracteriza por una gran homogeneidad estilística, a pesar de la diversidad de las particularidades regionales y individuales. Esta

⁵ Marías, F., op.cit., p.25.

⁶ Checa, F., "Clasicismo, mentalidad religiosa e imagen artística: las ideas estéticas de Diego de Cabranes", en *Revista de ideas estéticas*, 1979, t.37., N° 145, págs. 51-60.

⁷ Cañedo-Arguellos, C., *Arte y teoría: la Contrarreforma y España. 1450-1600*, Oviedo, 1982.

⁸ Checa, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983.

⁹ San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila abogan por un arte realista, que despierte los corazones y reproduzca con naturalidad los temas sacros; cfr. Camón Aznar, J., *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, 1972, pág. 27.

homogeneidad estaba determinada por la codificación de tradiciones estables que evolucionaban con gran lentitud, las exigencias de las instituciones religiosas y el carácter específico del ambiente nacional cultural. A pesar de la indudable concurrencia de determinados elementos formales tomados de los manieristas italianos, en la pintura española, no obstante, existen rasgos estilísticos específicamente nacionales. Al mismo tiempo, junto a la ya mencionada tendencia al naturalismo, la claridad de organización de la composición y a la narración, habría que hacer referencia asimismo a características subjetivas muy importantes como, por ejemplo, la integridad de percepción de la obra pictórica por el espectador, integridad que se logra a través de medios formales.