



EL MANIERISMO Y SUS MANIERAS

Margarita Vila da Vila / España

Lejos estamos de los tiempos en los que el término *Manierismo* era manzana de discordia entre destacados historiadores del arte, a pesar de que éste siga siendo —como dijo Bialostocki— “uno de los conceptos más problemáticos” de cuantos usamos para designar a los estilos artísticos¹.

Las cuatro magnas exposiciones celebradas a mediados del siglo pasado sobre el tema —en primer lugar la de Nápoles, de 1952, y entre 1965-1966 la de París—, sirvieron para familiarizar al público con las características, artistas y obras señeras del periodo. La exposición de Amsterdam de 1955, *El triunfo del manierismo europeo*, marcó, como señala Sylvie Béguin, “el momento más alto de la tendencia “expansionista” del término manierista”, aquel en el que se llegó a concebir este estilo como prácticamente el característico de toda Europa entre 1520 y 1600. Como suele suceder en la investigación histórico-artística, la postura triunfante de los organizadores de la muestra y de los especialistas que contribuyeron al catálogo, no tardó en ser revisada por otros colegas, más escépticos acerca de la amplitud del fenómeno e incluso de la pertinencia o validez del nombre. Tanto las Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte de Nueva York publicadas en 1963, como la exposición celebrada en Manchester en 1964 —simplemente titulada “Entre el Renaci-

miento y el Barroco”—, reflejaban las inquietudes de algunos historiadores ante lo que les parecía un uso abusivo del término manierismo, si éste se aplicaba indiscriminadamente a todas las artes y a figuras tan distintas como Bruegel, Cranach o Shakespeare, por ejemplo².

Por nuestra parte, pensamos —como Bialostocki en su artículo de 1966— que si bien puede ser excesivo hablar del “triunfo del manierismo” al no haber sido éste el único estilo vigente en Europa tras el pleno renacimiento, tampoco merece ser ignorado como si nunca hubiera existido. Y así, por poco claro que el concepto resulte para algunos, no habría que desecharlo si se estableciese un acuerdo sobre su contenido y límites³.

A ello apunta esta comunicación, al reseñar las investigaciones y monografías publicadas últimamente, las cuales —salvo reacciones adversas como las de G. Nicco Fassola (1956) o E. Battisti (1960) —, tienden a reconocer la valía de este estilo artístico, aunque delimitando su periodización y alcances⁴.

Veamos pues, antes de revisar las características del *Manierismo* y de las maneras que lo integran, cuando surge el término, cual ha sido su desarrollo historiográfico y de dónde deriva éste.

Coinciden los especialistas en que fue Luigi Lanzi, en su *Storia Pittorica della Italia*, publicada en 1789, quien

utilizó por primera vez el vocablo “manierismo” para designar al estilo imperante en la pintura italiana entre el saqueo de Roma por las tropas imperiales alemanas en 1527 y el éxito del clasicista Annibale Carracci hacia 1600. En tanto que adjetivo, el término “manierista” ya había sido utilizado antes en Francia por Fréart de Chambray, quien en 1662 lo aplicó peyorativamente a un grupo de artistas entre los que se encontraban el Caballero de Arpino y Lagrenée. Con ello no hacía más que compartir las críticas que, empezando por G.B. Agucchi en 1610, y siguiendo con G. P. Bellori en 1672, Malvasía en 1678, o Baldinucci en 1681, se alzaron “contra aquellos que abandonaron el estudio de la naturaleza y viciaron el arte



Rafael. *Sagrada Familia del Roble*. Museo del Prado.

con la *maniera*”, a la que definían como una caprichosa idea basada en la rutinaria práctica en vez de las enseñanzas de la naturaleza⁵.

Como los anteriores, la consideración de Lanzi por tal estilo no pudo ser más negativa, al juzgar sus resultados como una *alterazione del vero* y negar cualquier originalidad a sus artistas, capaces sólo, según el crítico, de la simple imitación y repetición de fórmulas aprendidas⁶. Este juicio perduró hasta el siglo XIX, creyendo todavía Wölfflin en 1888, en una evolución continua del Renacimiento al Barroco. Solo con Riegl, Busse o Dvorak, a comienzos del siglo XX, empezó a afirmarse la autonomía del estilo manierista. Con W. Friedlander, a partir de 1915, el Manierismo empezó a clasificarse en dos fases, distinguiendo el autor entre un **Primer manierismo** —que hundía sus raíces en ciertas obras de Miguel Ángel y se caracterizaba por el anticlasicismo buscado por Rosso, Pontormo y Parmigianino a partir de 1520—, y una fase de **imitación** que concluía con una reacción **anti-manierista** que pretendía volver a los ideales del Renacimiento y conduciría, hacia, 1580, a la nueva concepción estética y temas que sentarían las bases del arte del siglo XVII⁷. A partir de ahí, y como nos recuerda S. Béguin, para mejor entender las sutilezas del periodo, se procedió a compartimentarlo, discerniendo, F. Antal en 1927 **tres movimientos**, incluyendo uno clásico, dentro del **Manierismo**, S. J. Freedberg una sucesión de fases que van del **Pleno renacimiento** al **Primer y Segundo Manierismo**, y Briganti, en 1960, tres generaciones de la *maniera*⁸.

Tal vocablo ya aparece en el tratado escrito por el pintor toscano Cennino Cennini hacia 1390. En su proemio afirma que “Giotto cambió el arte de la pintura; de la *maniera griega* la condujo a la *maniera latina moderna*”. Se refería con ello Cennini a que Giotto había hecho evolucionar la pintura italiana del estilo o modo bizantino al propio del Trecento toscano, tal como puede advertirse, por ejemplo, contrastando la *Madonna entronizada con ángeles y profetas* de Cimabue (ca. 1290) con los frescos pintados por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua hacia 1306⁹.

A mediados del siglo XVI, **Giorgio Vasari** (1511-1574), autor de *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, publicadas en Florencia en 1550 y 1568, emplea el término de dos modos diferentes, uno aludiendo al estilo propio de una época o de un artista y otro a un conjunto de deseables cualidades artísticas. El primero distingue, por ejemplo, el estilo un tanto anticuado de Giotto —anclado a su juicio en la *maniera vecchia*— del característico de los maestros del *Quattrocento*, artífices

de la *segunda maniera*, y del propio del Renacimiento Pleno, correspondiente a la *tercera maniera* o *maniera moderna*. En ésta se encuadra la que el historiógrafo califica de *bella maniera*, fundamento del ideal estético de perfección formal, fantasía y virtuosismo que caracteriza a los practicantes de la *Maniera*¹⁰.

En su tratado dice Vasari que las figuras logradas merced al estudio del desnudo y en actitudes variadas “exhiben buena gracia y *bella manera*. Porque quien estudia las buenas pinturas y esculturas hechas de semejante modo...es forzoso que consiga una *bella manera* en el arte”. Piensa también que el artista “debe diferenciar los gestos y las actitudes”, de modo que “se reconozca una armonía unitaria, que suscite *terror* en lo furioso y *dulzura* en los efectos agradables, y que represente de un golpe la *intención* del pintor”. Tales palabras pueden ser aplicadas tanto a las creaciones de los artífices de la *Maniera*, como a las obras maestras del Renacimiento Pleno, ya se trate del *David* y el *Moisés* de Miguel Ángel –ejemplos supremos de la *terribilitá* del genio florentino– o, en el extremo opuesto, de las serenas *madonnas* que plasma Rafael en obras como *La Sagrada Familia del Roble*. Y es que “conviene –opina Vasari– ...que el arte vaya siempre acompañado con gracia, facilidad y limpia hermosura de colores, y la obra sea llevada a la perfección no con penas y fatigas despiadadas”, sino con la agilidad que es fruto del estudio y del esfuerzo, pero no de la fatiga. Tales deseos no hacen más que repetir lo que ya otros entendidos antes, como Baltasar Castiglione en 1528 en *El Cortesano*, habían exaltado de las exquisitas obras de Rafael, dotadas de una sin par *sprezzatura* (soltura) y gracia¹¹.

El mismo Vasari aconseja a los artistas que se guarden “de las rigideces” y que miren al natural, con lo que podría estar censurando tanto el envaramiento, dureza y poses un tanto mecánicas de algunos artistas del *Quattrocento*, como la tirantez y repetición de formulas aplicadas por algunos contemporáneos suyos pertenecientes a la segunda generación del *Manierismo*, y exhortando a la inspiración en la naturaleza, sin que ello signifique un total sometimiento a su mimesis. Debido, pues, a que la mayoría de los artistas de su época practicaban esto y buscaban reproducir las cosas más bellas, considera el autor que los “modernos” habían llegado “a la más alta perfección”.

Pensamos que este texto es de crucial importancia para comprender el ideal estético de lo que Shearman y Smyth definieron como el arte de la *Maniera*. Esta expresa, como bien ha resumido S. Béguin, “el ideal cortés y refinado del siglo XVI, tal como lo encarna, por ejemplo, *El Cortesano* de Baltasar Castiglione. En éste, la búsqueda



Parmigianino (1503-1540). *Madonna del collo lungo*.



de la gracia se confunde con el de perfección, de “saber hacer”, de virtuosismo y de elegancia”, cualidades que se advierten en la mayoría de las obras pintadas en Toscana y Parma por Andrea del Sarto, Pontormo, Beccafuni, Rosso o Corregio, y que vemos ejemplificadas en la celeberrima *Madonna del Cuello Largo* del Parmigianino. Con su ritmo fluido y ondulante, con el alargamiento inhumano de su figura y la inconmensurable perspectiva que se extiende tras ella, se manifiesta como una obra llena de elegancia y gracia, tanto fantástica como exquisitamente abstracta en sus proporciones¹². No ha de extrañarnos, pues, que Vasari piense que “en muchos aspectos de gracia... y de bella manera” Parmigianino haya superado a su maestro Corregio.

Su aspecto no podría distar más de las figuras “toscas y desolladas” del Renacimiento temprano que critica Vasari, faltándoles a sus autores “elegancia para hacerlas esbeltas y graciosas” a todas ellas. Carecían, además, de “la variedad de tantos detalles caprichosos...”, y sus pies y manos no alcanzaban el “acabado y la suprema perfección” que, de haberlos tenido, piensa Vasari, habrían logrado “elegancia”, además de una “pulcritud y suma gracia”.

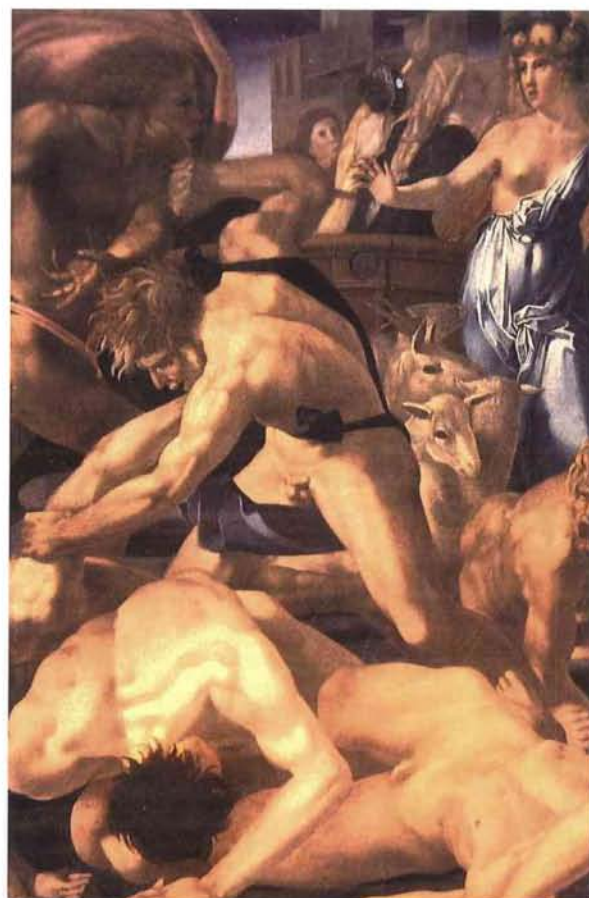
Izquierda. Andrea del Sarto. *Asunto Místico*. (c. 1530) Museo del Prado.



Corregio. *Danae*. (1530) encargo de Fco. Gonzaga.

Fue Leonardo, según él, quien inició “aquella tercera manera (llamada) moderna” y siguió esta manera “aunque más dulce de colorido y no tan gallarda, Andrea del Sarto” (1486-1531), cuyas obras, como puede advertirse en el *Asunto místico del Prado*, “carecen de errores” según Vasari, pese a que las perspectivas de obras tardías como ésta o el *Sacrificio de Isaac* de 1529, sean un tanto abstractas y la forma, alargada y serpentina, se difumine con novedosos tonos verde, rosa, malva o turquesa impropios de la práctica del Renacimiento pleno, pero ya presentes —como la reciente restauración ha probado— en la bóveda de la Capilla Sixtina pintada entre 1508 y 1512 por Miguel Angel.

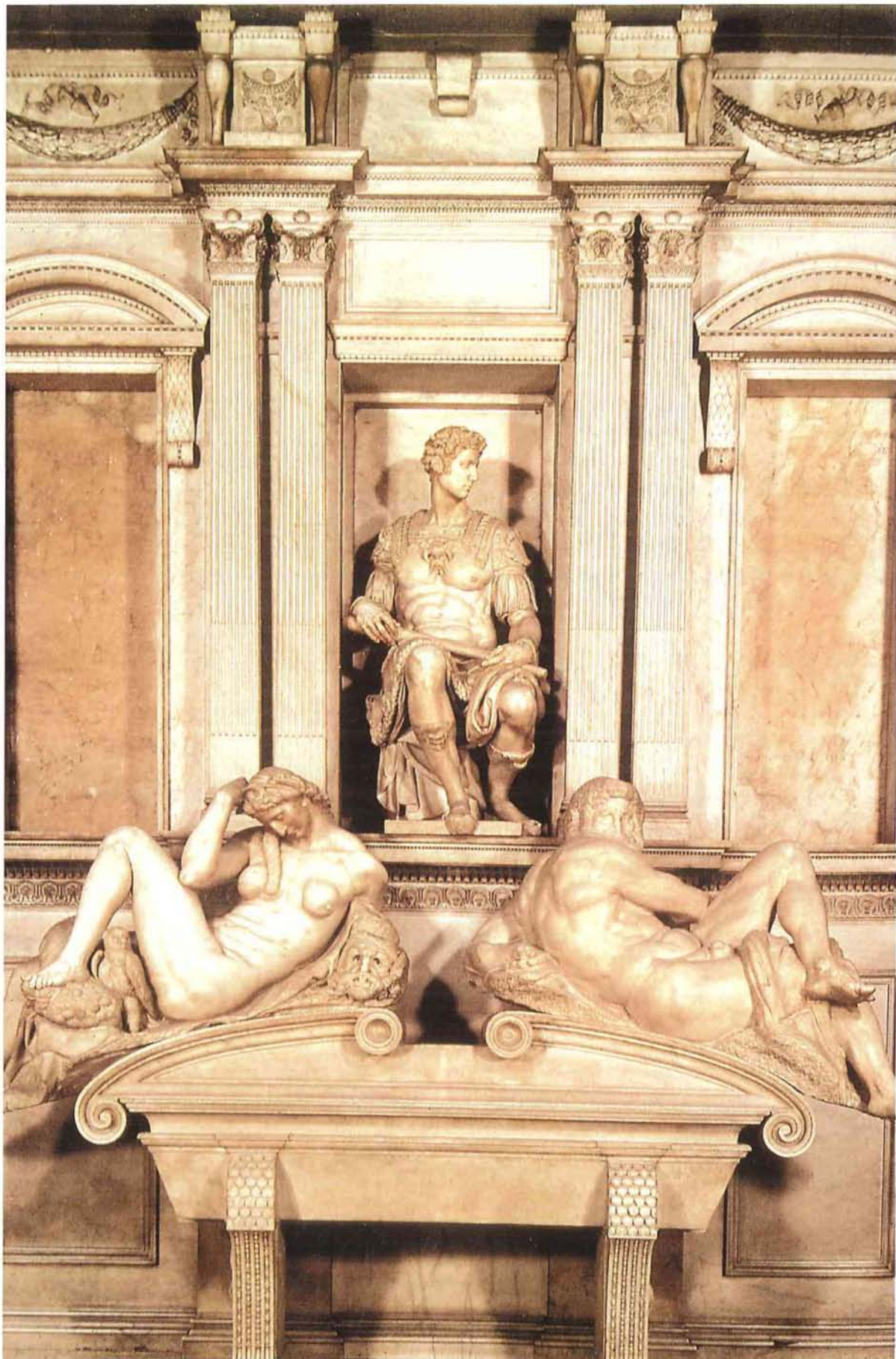
Elogia también Vasari como “elegantísimas y vivas animaciones” además las obras de Parmigianino —de quien ya hemos hablado— a las de su maestro Correggio (1489-1534), pintor que en la sensualidad de escenas mitológicas como la *Danae* de 1531 unifica tendencias estilísticas tan diversas como las de Rafael, Leonardo y los Venecianos, al tiempo que, por su particular tratamiento de la atmósfera y las ilusionistas perspectivas que aplica a las bóvedas de



Derecha. Rosso Fiorentino (1494-1540)
Moises y las hijas de Jethro. (1523). Óleo 160x117 cm.



Miguel Angel (1508-1512)
Capilla Sixtina.



Miguel Ángel.
Noche y Día. Tumba
de Sinliano de Medici.

iglesias de su Parma natal –como es el caso de la de *San Juan Evangelista*– anticipa un estilo que podría calificarse de **Proto-Barroco**¹³.

Entre los pintores ya difuntos cuando a mediados del siglo XVI escribe sus *Vidas*, alaba Vasari los colores de Rosso Florentino, Sebastiano del Piombo o Giulio Romano y la *facilidad* y *rapidez* de ejecución de la que hacen gala todos ellos. Basta mirar el cuadro de *Moisés defendiendo a las hijas de Jetró* pintado por Rosso en 1523 para entender a qué se refiere el biógrafo con tales palabras, además de ver concentradas en él muchas de las características formales –*horror vacui*, composición complicada, alargamiento de las proporciones, colorido estridente, variedad y violencia de las poses– que suelen asociarse al *Manierismo*¹⁴.

Con todo, y pese a las innegables cualidades de los anteriores, piensa Vasari que “el que ...se lleva la palma,

y les sobrepasa y domina a todos, es el *divino* Miguel Angel ...que tiene la primacía en las tres (artes) juntas” por su “*divinísimo ingenio*”, pudiéndose afirmar que “sus estatuas ...son mucho más bellas que las antiguas ...y lo mismo se puede creer de sus pinturas”.

Llegamos con él al artista que más influyó en la formación de la *Maniera* y del estilo buscado por los jóvenes artistas italianos que le idolatraron. Obras como el *Tondo Doni* y el cartón de la Batalla de Cascina ejecutadas en Florencia hacia 1505, o la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina terminada en 1512 se convirtieron –con su audaz concepción del espacio, sus vigorosas figuras, sus colores inusuales y sus formas dramáticas y dinámicas– en fuente inagotable de motivos para los más audaces. Y lo propio sucedió con las esculturas del maestro, aludidas por el erudito Varchi en el parangón que estableció entre las artes, al señalar que “requiere gran



Jacopo Robusti (Tintoretto) (1518-1594). *Milagro del esclavo San Marcos*. 1548. 4.5x5.4m.



Miguel Angel. *El Juicio Universal*. (Vaticano).

fatiga tener que hallar...algún miembro que toque a otros...en alguna actitud difícil, y que esté proporcionado a los demás y se acomode a toda la figura, como puede verse en *La Noche* de Miguel Angel”, la exhausta alegoría femenina de la tumba de Juliano de Médici en San Lorenzo de Florencia. Obras posteriores del artista, como el *Juicio Final* de la Sixtina, las pinturas de la *Capilla Paolina* o la descarnada *Piedad Rondanini*, brindaron, ya mediado el siglo XVI, a los artistas de la segunda generación manierista soluciones aun más atrevidas y un arte místico que se apartaba del clasicismo renacentista¹⁵.

Junto con las de Miguel Angel, fueron algunas obras tardías de Rafael –como la *Transfiguración* del Vaticano– las que más contribuyeron al gusto manierista, por la fuerza dramática y expresividad de los personajes, la riqueza del colorido y los contrastes lumínicos. Discípulos suyos, como Julio Romano, Pierino del Vaga o Polidoro da Caravaggio, extendieron este ideal por Mantua, Génova, Florencia o Nápoles, ciudades que con Roma, Siena o Parma acogieron tempranamente esta estética.

También Venecia, a partir de 1530, recibió infiltraciones manieristas de Florencia, Roma o Parma a través de algunas pinturas de Vasari, Salviati, Zuccaro y Parmigianino. Tiziano no escapó a su influjo, como prueba su *Cristo coronado de espinas* de 1542; pero fue Tintoretto –para Vasari “el espíritu más fantástico y extravagante que la pintura haya producido”– el más notorio de los manieristas venecianos. *El Milagro del esclavo* pintado en 1548 para la Cofradía de San Marcos muestra ya la gestación de su estilo maduro, habiendo dejado atrás una primera *maniera* influida por Parmigianino. Con sus formas alargadas, los violentos escorzos y su personalísimo tratamiento del espacio, Tintoretto se muestra afín, en efecto, a los ideales manieristas, en tanto que, con su hiriente claroscuro y su técnica vibrante anticipa soluciones más propias del barroco. Al parecer, la intención del pintor con todo ello era crear un arte en donde se combinaran “el dibujo de Miguel Angel y el colorido de Tiziano”, lema que había colgado en su estudio según Ridolfi. Tal búsqueda de síntesis –aunque los resultados no se parezcan en nada al estilo de los maestros admirados– forma parte del concepto manierista del *ideal* y transcribe el juicio que el pintor veneciano Paolo Pino expresa en el *Diálogo sobre la pintura* de 1548, al afirmar que “si Tiziano y Miguel Angel formaran un solo cuerpo, o bien si al diseño de Miguel Angel se uniera el color de Tiziano, se les podría llamar el *dios* de la pintura, puesto que a la par son dioses realmente¹⁶”.

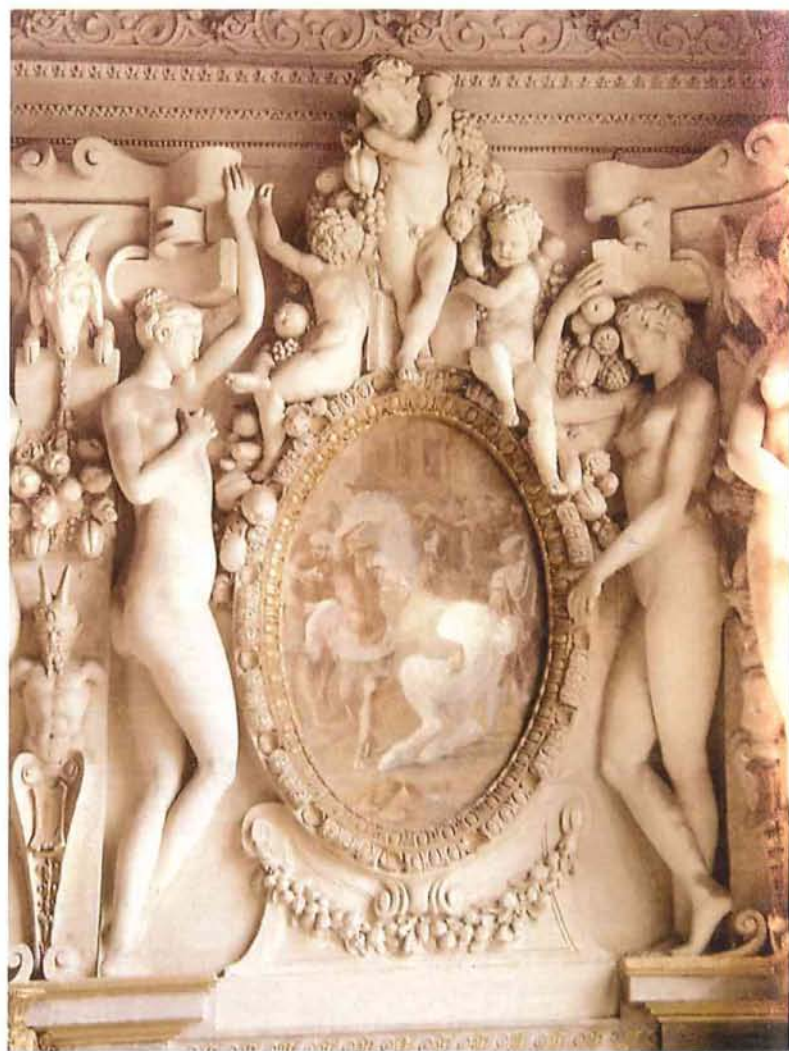
Esa rendida admiración hacia Miguel Angel –que tantos en el siglo XVI sintieron– no estuvo exenta de envidias y críticas maliciosas. La más conocida fue expresada por Ludovico Dolce, autor, en 1557, del *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino*. En él considera superior en el dominio de la pintura a Rafael por su “rica inventiva” y la “conveniencia” de sus figuras, ya que Miguel Angel atenta contra la “honestidad, al descubrir siempre sin respeto aquellas partes de las figuras desnudas” que deberían estar ocultas, “sin tener miramientos ni para la santidad de las personas que se representan ni para el lugar donde

están pintadas”, solo para “evidenciar las dificultades del arte” y hacer gala así de sus extraordinarias dotes para el diseño, facultad en la que, al menos, Dolce reconoce que sobresale. Aluden tales palabras al *Juicio Final* pintado en el testero de la Capilla Sixtina por Miguel Angel apenas unos años antes y muestran tanto los escrúpulos despertados por las disposiciones del Concilio de Trento, como la antipatía que en el veneciano Aretino suscitó la falta de favor de Miguel Angel.

Como sea, esa vergüenza por el desnudo que tan medieval parece, fue compartida por el escultor **B. Ammannati**, quien en una conmovedora *Carta a los Académicos del Diseño* de 1582 se arrepiante públicamente de los “gravísimos errores” y pecaminosas licencias de su pasado, implorando a los académicos florentinos que no hagan “nunca para ningún lugar una obra deshonesta o lasciva..., ni nada que pueda suscitar...malos pensamientos”, pesándole “sobre la conciencia” los desnudos que hizo para la *fuelle de Neptuno de Florencia*. Confía, además, en que bajo el pontificado de Gregorio XIII “ese abuso vicioso quedará suprimido del todo, evitándose las obras de carácter licencioso de escultores y pintores”, especialmente en lugares sagrados¹⁷.

Estas consideraciones moralistas, que aplican un enfoque más político-artístico que estético o técnico, se interesan por los efectos del arte y no tanto por su esencia, como nos recuerda Schlosser y son consecuencia de toda la agitación espiritual que produjo la Reforma protestante. A ella la Iglesia católica respondió con el Concilio de Trento que, reunido desde 1545, en el terreno de las artes figurativas se tuvo que enfrentar tanto con la iconoclastia nórdica como con la sensualidad en las iglesias de ciertas imágenes renacentistas. En una de sus ordenanzas el Concilio indicaba que se evitase “toda lascivia, de modo que las figuras no se pintarán ni se adornarán con una hermosura que incite a la lujuria”. Coincide en ello con moralistas de la época como Gilio de Fabriano –quien en el segundo de sus *Dialoghi* (1564) trata de los “Errores y abusos de los pintores en los cuadros históricos– o el Cardenal Paleotti, autor de un ensayo en 1582 sobre las imágenes profanas y sagradas. Algunos artistas, como Ammannati, siguieron fervorosamente tales indicaciones y otros sufrieron procesos ante los tribunales de la Inquisición –como le ocurrió a Veronese en Venecia en 1573– por no ajustarse a las reglas del *decorum*.

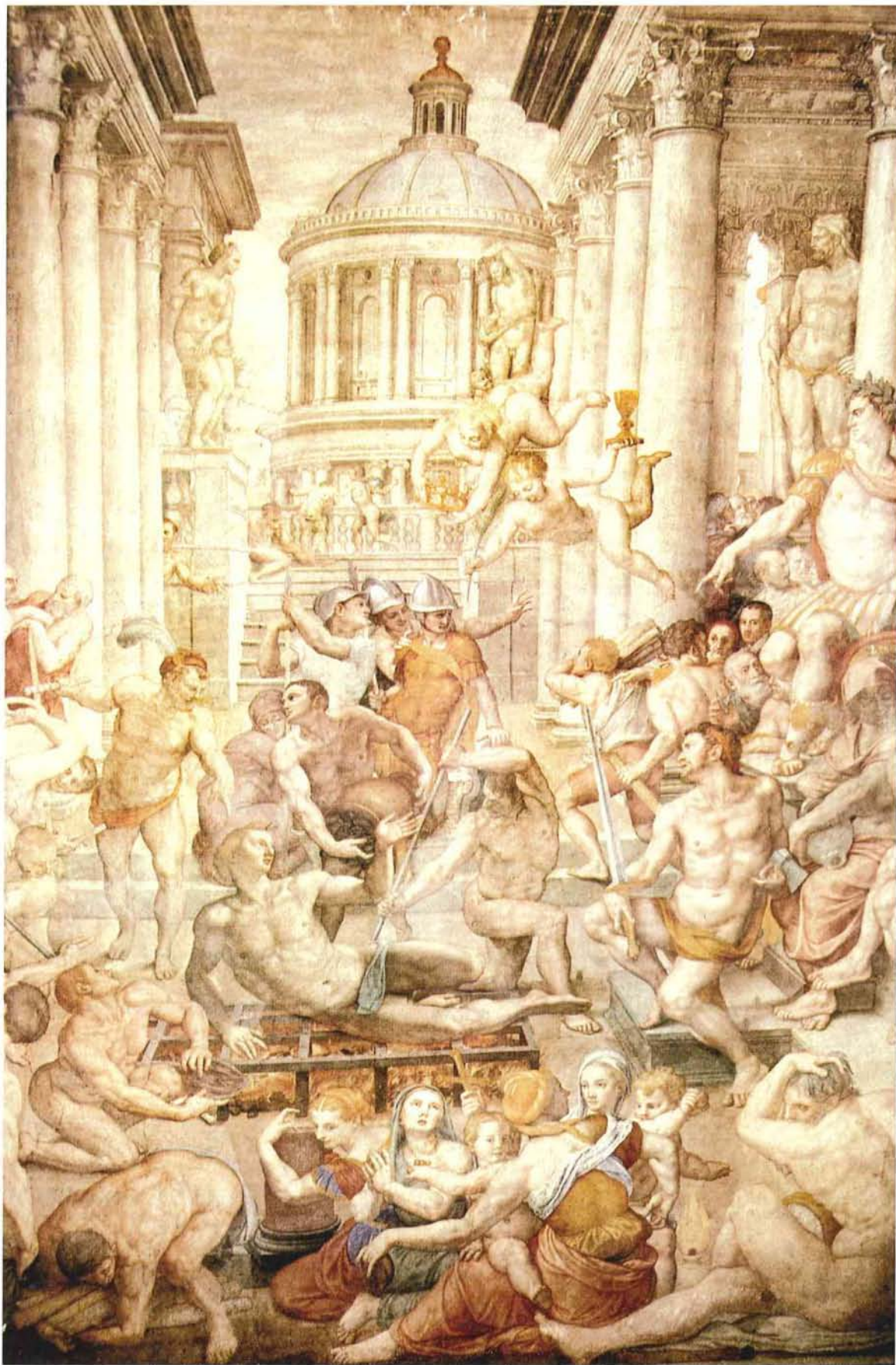
Existió, pues, a la par del *manierismo* practicado un tanto mecánicamente por los seguidores de la *Maniera*, un *arte trentino* o *contrarreformista*, del cual es ejemplo severo y monumental en arquitectura el *Monasterio del*



Primaticcio (1541-45). *Palacio de Fontainebleau*.

Escorial, levantado por orden de Felipe II entre 1563 y 1584 y representante, por antonomasia, de la llamada *Maniera grande*¹⁸.

Esta, que define tanto a las obras de Rafael como al Escorial y está anclada en la tradición clásica del Renacimiento, fue una de las muchas posibles en el siglo XVI europeo. Junto a ella, cabría recordar, por extranjera a Italia, la *maniera francesa* desarrollada por los decoradores de la Primera escuela de Fontainebleau –dirigida por los italianos Rosso y Primaticcio– hacia 1535 y buen exponente del grado de aceptación que el Manierismo tuvo en cortes europeas como la de Rodolfo II de Praga o Francisco I de Francia. También suele hablarse de los manieristas de Amberes y nadie discute el manierismo tardío del Greco en Toledo. En general, todas esas obras comparten rasgos formales de alargamiento corporal o



Bronzino. *Fresco con el martirio de S. Lorenzo*. (c. 1565 - 1569).

limitación del espacio, pero muestran diferencias sensibles respecto al grado de intencionalidad de la manera y conocimiento de sus reglas o en la intensidad espiritual puesta en las obras por sus autores.

Si revisamos los textos de tratadistas y artistas de la época, nos damos cuenta de que se reconocían tantas maneras como estilos personales o formas de hacer arte. Había la "manera bella, bellísima, buena, buenísima, graciosa, juiciosa, vaga, maravillosa", pero también la que era "mala, no buena, malvada, con poco que alabar, feísima, despreciable, dura, cruda, seca", junto con otras muchas, cada una de las cuales podía ser "aguda, delicada y dulce, mórbida y pastosa, precisa, gallarda, diligente, fácil o cansada", según la recopilación de Battisti. Con todo, la *maniera* por excelencia, como ya se dijo, es la *bella maniera*, que —en palabras de dicho autor— "se opone, considerada como estilo personal del artista, a la imitación exacta de la naturaleza" y que busca la gracia, la viveza, lo novedoso, lo atrevido, la libertad frente a las reglas impuestas previamente —haciendo prevalecer el juicio del propio artista— y fascinar, sorprender o divertir a los espíritus refinados y cortesanos¹⁹.

Ni para Vasari, ni para los otros artistas o escritores del siglo XVI —como el milanés Lomazzo (1538-1600), autor del conocido *Trattato dell' arte della Pittura* de 1584— tenía el término *maniera* significado peyorativo alguno, a diferencia de lo que aconteció con él y con el de *manierismo* a partir del siglo XVII, tras las consideraciones de Agucchi y de Bellori. El primero, en un *Tratado* de 1610, censura lo sucedido con la pintura tras las cimas del Renacimiento, lamentando que cambiara y se corrompiera, "alejándose del camino verdadero..., al tiempo que surgen maneras nuevas y diferentes, ajenas a la realidad y a lo plausible, más entusiastas de las apariencias que de la auténtica sustancia, contentándose los artistas con regalar la vista del populacho con colores hermosos y ropas chillonas y haciendo uso de cosas plagiadas de todo lugar...". Por su parte Bellori —admirador como Agucchi del clasicista Annibale Carracci— afirma en *Le Vite...* publicadas en Roma en 1672 que "cuando decayó la feliz época (el Renacimiento)...los artistas abandonaron el estudio de la Naturaleza y adulteraron las artes con la

manera, es decir, con una idea caprichosa basada más en la rutina que en la imitación de la realidad...", siendo "increíble —piensa él— el grado en que degeneraron las artes, no solo en comparación con Rafael, sino también con aquellos otros que iniciaron la *manera*". Uno y otro autor, deseando continuar la obra de Vasari —quien ya había afirmado que "a través de las cosas artificiales jamás se aprende lo suficiente"— reivindicaron el estudio de la naturaleza y de los grandes maestros; pero en lugar de considerar la multiplicidad de maneras practicadas en el siglo XVI, se limitaron a juzgar —en palabras de Gombrich— como "degradada y problemática" la manera "de los afectados imitadores de Miguel Ángel". Tal expresión puede aplicarse bien al artificioso, recargado, incongruente y teatral *Martirio de San Lorenzo*, pintado al fresco por Bronzino en la iglesia homónima de Florencia hacia 1565. Fueron obras como esa las que dieron al *Manierismo* la connotación de estilo "amanerado" (*manieroso, manierato*) durante los siglos XVII y XVIII. A partir de entonces, la fortuna del *Manierismo* corrió al compás de los tiempos, trocándose la censura en alabanza, una vez que cesó en el siglo XIX la admiración unánime por el clasicismo y lo académico²⁰.

Como dijimos al comienzo, vivimos tiempos de apertura y hoy nadie parece negar la existencia de tal fenómeno artístico. Pero el arte del siglo XVI en Europa y América es tan rico y variado en sus propuestas y *manieras* que, calificar toda su segunda mitad como *manierista* es tan extremo, como creer que esta tendencia se extendió sin limitaciones por Occidente a partir del saqueo de Roma²¹. Junto a aquellos embelesados por la *Maniera* en la primera mitad del siglo, hubo los que se contentaron con repetir artificiosamente fórmulas aprendidas de los primeros; pero también existieron los que continuaron los ideales del Renacimiento, los que pusieron su arte al servicio de las directrices del Concilio de Trento y aquellos otros que anticiparon el Barroco. Hubo artistas que participaron, a lo largo de su carrera, de varias de estas tendencias y otros de estilo difícilmente clasificable que reunieron rasgos —de todas ellas. Y mucho de ello sucedió a fines del siglo XVI, cuando propiamente se vivió el tránsito del **Manierismo al Barroco**.

- 1 BIALOSTOCKI, J., "El manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, (1966), Barral Editores, Barcelona, 1973, pp. 59-77.
- 2 BEGUIN, S.: "Maniérisme", *Dictionnaire de la Renaissance*, Ed. Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, Paris, 1998, pp.541-556; SMYTH, C. H., "The Renaissance and Mannerism", *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, N. York, 1963.
- 3 BIALOSTOCKI, J., *Ibid.*, p. 72.
- 4 NICCO FASOLA, G.: "Storiografia del Manierismo", en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, I, pp. 429-447; BATTISTI, E., "Infortunios del manierismo", *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990 (ed. original, Roma, 1960)
- 5 FREART DE CHAMBRAY, R., *L'Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662; BEGUIN, S., *Ibid.*, p.542, y en "Manierismo", *Diccionario LAROUSSE de la Pintura*, Ed. Planeta-Agostini, Barcelona, 1987, Vol. II, p.1270.
- 6 LANZI, L., *Storia pittorica della Italia*, Basano, 1789; BEGUIN, S., *Ibid.*, p.542.
- 7 BEGUIN, S., *Ibidem*; FRIEDLANDER, W.: *El surgimiento del estilo anticlásico en la Pintura italiana hacia 1520* (trad. del alemán), 1925.
- 8 BEGUIN, S., *Ibid.*; BRIGANTI, G.: *La Maniera italiana*, Roma, 1961. Por su parte, tanto Shearman como Smyth, al analizar el estilo de los artistas usualmente adscritos al llamado Primer Manierismo han centrado sus investigaciones en las características formales de la Maniera, cuyo arte para Shearman no es anticlásico como pensaba Friedlander, sino que surge del mismo renacimiento. Al respecto, véanse SMYTH, C. H.: *Mannerism and Maniera*, N. York Univ., 1963; SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967; BIALOSTOCKI, J.: *Ibid.*
- 9 CENNINI, C., "Il Libro dell' Arte" (ca. 1390), en YARZA, J. et al., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp.300-306. Las obras mencionadas pueden verse en R. G. TANSEY y F. S. KLEINER, *Gardner's ART through the Ages*, Harcourt Brace Publ., Fort Worth, 1996, pp.635-637.
- 10 VASARI, G., *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, Florencia, 1550 y 1568; SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967.
- 11 TANSEY, R. Y KLEINER, F., *Gardner's ART...*, pp. 740-756; VASARI, G.: op.cit. en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos...*, IV, pp. 238-244; También Vasari en el mismo tratado nos recuerda que "la pintura es un plano recubierto de campos de colores" (adelantándose con ello en casi trescientos cincuenta años a Maurice Denis, el teórico de los Nabis).
- 12 Añade Vasari que gracias, en parte, a que "la manera se convirtió en más bella por haberse difundido el uso frecuente de reproducir las cosas más bellas (manos, cabezas, cuerpos, piernas), conjuntarlo todo y componer una figura con todas aquellas bellezas...y aplicarla en cada obra a todas las figuras, que por eso se dice que es bella manera" (VASARI, G.: op.cit., en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.270-283 (El esquema evolutivo del arte aplicado por Vasari repite el que los entendidos del Siglo IV a. C. habían aplicado ya al griego); SHEARMAN, J.: *Mannerism*, Londres, 1967; SMYTH, C. H.: *Mannerism and Maniera*, N. York, 1963; BEGUIN, S.: *Dictionnaire de la Renaissance*, *Ibid.*, p. 542; TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética, III: La estética moderna (1400-1700)*, Ed. Akal, Madrid, 1991, pp. 188-197.
- 13 TANSEY, R. Y KLEINER, F., *Gardner's ART...*, pp.760-762; HERNANDEZ PERERA, J.: "El Cinquecento Italiano", pp.10-218 de *Renacimiento (II) y Manierismo*, Vol. VI de la HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Ed. Planeta, Barcelona, 1988, pp.188-193.
- 14 VASARI, G., *Ibidem*, en GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.286; TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética, III: La estética moderna (1400-1700)*, Ed. Akal, Madrid, 1991, pp. 188-197.
- 15 VASARI, G., *Ibidem*, pp.286-288. A las figuras de la Capilla Sixtina, precisamente, hace referencia el florentino Jacopo Pontormo en la carta que en 1547 dirigió a Benedetto Varchi al afirmar que "la profundidad del diseño y la grandeza del ingenio divino" de Miguel Angel se demuestra mejor "en las milagrosas obras de pinturas con figuras tan variadas y bellas actitudes y escorzos"(VARCHI, B.: *Disertación sobre la primacía de las artes*, Academia de Florencia, 1547 (Discurso publicado en 1549 y citado por GARRIGA, J. et al.: *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. IV. Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, pp.245-254, y PONTORMO, J.: Carta a Benedetto Varchi, *Ibidem*, pp.257-259). Sobre la estética de Miguel Angel, véase TATARKIEWICZ, W., *Ibidem*, pp. 175-187; BEGUIN, S.: *Ibidem*, pp.545-546; Vol. VI de la HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, Ed. Planeta, *Ibidem*, pp. 136-147.
- 16 BEGUIN, S., *Ibidem*, pp. 545-550 (Pioneras de la estética manierista fueron las obras que Rafael pintó con algunos colaboradores en algunas estancias del Vaticano y en la villa Farnesina de Agostino Chigi, además de la memorable *Transfiguración del Vaticano*); PINO, P., *Diálogo sobre la pintura* (Venecia, 1548), en GARRIGA, J. et al.: *Ibid.*, pp. 263-269; WEST, Sh.: *The Burlington Guide to Art*, Londres, 1996 ("Tintoretto", pp. 545); MURRAY, P. y L.: *Diccionario de arte y artistas*, Ed. Parramón, Barcelona, 1978, pp. 540-541 ("Tintoretto") y pp. 342-344 ("Manierismo").
- 17 DOLCE, L., *Diálogo sobre pintura titulado el Aretino* (Venecia, 1557), pp.291-299 y AMMANNATTI, B.: *Carta a los Académicos del Diseño* (Roma, 1582), pp. 304-308, en *Fuentes y documentos... Renacimiento...*, Vol. IV.
- 18 SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Ed. Cátedra, Madrid, 1976, pp. 305-386: "La literatura artística en el periodo manierista", pp. 365-370: "Los moralistas"; MARIAS, E.: *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Ed. Sílex, Madrid, 1992, pp. 182-197 ("Los ideales religiosos: Dogma y propiedad") y 205-215 ("Del modo funerario al clasicismo cosmológico: El Escorial"); SEBASTIÁN, S.: "El arte al servicio del dogma", en *Contrarreforma y Barroco*, Almuzza Ed., Madrid, 1981, 1989, pp. 145-194; ID.: *Arte y Humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978, pp. 106-127 ("El Escorial"); MACARRÓN, A. Ma.: *Historia de la conservación y de la restauración*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 63-68; MARTÍN GONZALEZ, J. J.: *Historia del arte*, Vol. II, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pp. 51-58: "Arquitectura contrarreformista o trentina".
- 19 BEGUIN, S. y DEBOUT, M. A., "Maniérisme", op.cit., pp. 554-557; TANSEY, R. y KLEINER, F.: *Gardner's Art...*(op.cit.), pp. 803-815; BATTISTI, E.: "Infortunios del Manierismo", *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 151-164; AGUCCI, G.B.: *Trattato* (hac. 1610), en MAHON, D.: *Studies in Seicento*

Art and Theory, Londres, 1947, pp. 245, 247; BELLORI, G.F.: "Vita de Annibale Carracci", *Le Vite...* (Roma, 1672), pp. 19.²¹ y 79 (ambos citados por GOMBRICH, E.H. en "El manierismo: trasfondo historiográfico", *Norma y forma*, Alianza Ed., Madrid, 1984).

²⁰ *Ibidem*, op.cit., pp. 224-225. Recuérdese, además, todo lo dicho al comienzo de este artículo. Sobre el fresco de Bronzino, véase P. HUMFREY, "Mannerism", en *The Encyclopedia of Visual Art*, Londres, 1983, pp. 675-694.

²¹ Un buen resumen de la expansión del Manierismo por Europa puede encontrarse en el artículo que le dedicaron S. BEGUIN y M.A. DEBOUÏ en el *Dictionnaire de la Renaissance ya señalado*.

Más críticos respecto a los alcances de la misma son P. y I. MURRAY en *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford Univ. Press, 1996. Sobre la difusión del Manierismo por América han de consultarse los otros artículos de estas Actas, aparte de los ya célebres volúmenes de J. DE MESA y T. GISBERT dedicados al *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, (*Summa Artis*, Vols. XXVIII y XXIX, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986) y a la *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Fundación A. N. Wiese, Lima, 1982, o de la obra de R. GUERRERIZ et al.: *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

BATTISTI, E., "Infortunios del Manierismo", *Renacimiento y Barroco*, (Turín, 1960), Ed. Cátedra, Madrid, 1990, pp. 151-164.

BEGUIN, S. y DEBOUÏ, M.A.: "Mannerisme", *Dictionnaire de la Renaissance*, Ed. Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, Paris, 1998, pp. 541-559.

BIALOSTOCKI, J., "El manierismo entre el triunfo y el crepúsculo", *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, pp. 59-77, Barral Ed., Barcelona, 1973.

BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

GARRIGA, J. et al., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. IV: Renacimiento en Europa*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

GOMBRICH, E.H., "El manierismo: trasfondo historiográfico", *Norma y Forma*, Alianza Ed., Madrid, 1984, pp. 219-226.

HUMFREY, P., "Mannerism", *The Encyclopedia of Visual Art*, Vol. IV, Ed. Encycl. Britannica, Londres, 1983, pp. 675-694.

Le triomphe du manierisme européen, Rijksmuseum, Ámsterdam, 1955

MARIAS, F., *El Siglo XVI: Gótico y Renacimiento*, Ed. Silex, Madrid, 1992.

NICCO FASOLA, G., "Storiografia del manierismo", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, I, pp. 429-447

NIETO, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento*, Madrid, 1980

PANOFSKY, E., "El Manierismo", *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pp. 67-92.

RENACIMIENTO (II) Y MANIERISMO, vol. VI de la *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*, Ed. Planeta, Barcelona, 1988.

SCHLOSSER, J., "La literatura artística en el periodo manierista", *La literatura artística*, Ed. Cátedra, Madrid, 1976, pp. 307-386.

Id.: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Ed. Akal, Madrid, 1988.

SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1978

Id.: *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1981, 1989

Studies in Western Art. Acts of the International Congress of the History of Art, II (The Renaissance and Mannerism), Princeton, N.J., 1963.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700*, Ed. Akal, Madrid, 1991.

TREVES, M., "Manner, the History of the Word", en *Marsyas*, I, 1941, pp. 69-88.

VENTURI, L., *Historia de la crítica de Arte*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1982.

WEISE, G., "Le manierisme: histoire d'un terme", *Information d'histoire de l'art*, VII, 1962, pág. 124.