



ALGUNOS ANTECEDENTES CRÍTICOS EN TORNO AL MANIERISMO Y SUS APORTES A LA ARQUITECTURA EN IBEROAMÉRICA DURANTE EL SIGLO XVI

Romolo Trebbi del Trevigiano / Chile

En el clima cultural en el cual casi inconcientemente van apareciendo en Italia los primeros atisbos de una *nuova maniera*¹, o por lo menos de una concepción diversa de la temática artística, propongo detenemos en dos casos que considero claves, ambos de finales del siglo XV y realizados o propuestos en el Veneto y en Lombardía.

El primer caso es una obra literaria de Francesco Colonna²

“*Hypnerotomachia Poliphili*”, escrita en Treviso posiblemente alrededor de 1470, pero publicada sólo en 1499 por Aldo Manuzio en Venecia. Inscribiéndose en la tradición clásica de la época, esta obra extraordinaria rompe gran parte de los cánones renacentistas haciéndonos partícipes de un viaje fantástico donde se suceden escenografías extravagantes, grotescas con monstruos y alcanzando visiones surrealistas como las del Jardín de seda y el Jardín de oro. Se anticipa así en más de medio siglo a las escenografías manieristas de los grabadores flamencos y germanos, solamente para citar algunos³.

El otro ejemplo sobre el cual quiero llamar la atención es el proyecto urbanístico de Leonardo da Vinci para renovar y vitalizar Milán integrando ciudad y naturaleza.

Alrededor de 1490, basándose en sus estudios previos de topografía, de ingeniería, de botánica y de anatomía ideó una ciudad como si fuera un cuerpo humano, concibiéndola en varios niveles en cada uno de los cuales se desarrollaría un sistema de vida específico: por el complejo trazado de sus canales pasarían las comunicaciones de servicio a la ciudad, carros y caballos recorrerían el nivel tierra mientras los peatones tendrían una ciudad de calles y plazas elevadas para ellos solos⁴. En esta *Milano Nova* habría edificios públicos en forma de esfera para permitir a los concejales sentarse en anillos circulares y alrededor del canal principal se ubicarían en ambos lados edificios escalonados de departamentos.

Su proyecto rompía una vez más la concepción plana de las ciudades ideales del Renacimiento para proponer una planificación en niveles, según funciones previamente especificadas.

Los ejemplos citados no son los únicos y anteceden a dos textos que constituyeron las herramientas conceptuales y formales básicas para los artistas de la *nuova maniera*, me refiero a la reedición en 1521 por Cesariano de la obra de Vitruvio y en 1537 la primera edición de Sebastiano Serlio⁵.

Fue sin embargo en las primeras décadas del siglo XVI cuando surgió una nueva visión crítica y revisionista del hacer artístico frente a una situación sociopolítica de inseguridad que fomentaba la duda en todos los campos y que por lo tanto buscaba en la paradoja y en el juego dialéctico una vía de escape⁶.

La diáspora de artistas comenzada en 1522 a causa de la peste y continuada por el Saco de Roma en 1527, permitió a Giulio Romano emigrar a la Corte de Mantua donde tendrá plena libertad de expresar su mundo fantástico tanto en pintura como en arquitectura.

Esto podemos constatarlo en sus intervenciones en el enorme Palacio Ducal y en un nuevo proyecto de su autoría, el famoso Palacio del Té construido entre los años 1524 y 1530. En el primer edificio diseñó y realizó para el Patio de las Caballerizas una arquitectura "rústica" y que "debe ser gruesamente labrado"⁷, de trazados grueso, enmarcada por una sucesión de columnas retorcidas que representaban en su época la visión opuesta a la regularidad de los fustes de las columnas clásicas. Serenas en su estaticidad ahora se transformaban en un sorprendente dinamismo irreverente. Ésto acontecía cien años antes que Rubens dibujara estas diferencias contrastantes de "estilos" y que Bernini las empleara teatralmente en sus cuatro célebres columnas "salomónicas" para soportar el *baldacchino* del altar mayor de San Pedro en el Vaticano, confiriendo a estos elementos arquitectónicos las consideradas características del Barroco.

Retornando a Mantua, era en el Palacio del Té donde Giulio Romano alcanzaba su momento creativo más alto y original proyectando en los interiores de este edificio de los Gonzaga un extraordinario ciclo de frescos que bautizaba oficialmente el nacimiento del Movimiento Manierista en Italia y en Europa⁸.

Entremos en su Salón de los Gigantes y un sorprendente terror nos embarga al ver frente a nosotros derrumbarse una entera pared con su techo vanamente soportado por Los Gigantes que tratan de suplir las grandes columnas que se están quebrando: aquí se exaltan las categorías definidas por Hocke de "manierista" del ilusionismo, de la paradoja y esencialmente de la sorpresa de efecto teatral⁹.

Esta sorpresa retorna siempre en el Palacio del Té cuando miramos una de sus fachadas interiores del patio central, paño arquitectónico que a primera vista pareciera una obra típicamente clásica, pero que descubre, a una mirada más exigente, como todo en ella ofrece una lectura anticlásica.

Así, anticlásico es el ejemplo de columnas geminadas de alturas diversas sobre un único pedestal, o el trabajo

del *bugnato* cuya mampostería penetra y transforma el diseño de ventanas ciegas, o el empleo de un entablamento toscano que se quiebra dejando caer sus triglifos y rompiendo la unidad de algunas metopas que se transforman en ventanillas de los servicios.

Esta libertad para tratar el proyecto arquitectónico de una fachada, inspirará en 1579 a Federico Zuccari, también arquitecto y pintor, que tratará con ideas plásticas parecidas, la fachada de su primera residencia en Florencia para sucesivamente, en 1593, realizar una extraña puerta y ventanas en forma de rostros monstruosos con bocas abiertas en el otro Palacio Zuccari de Roma. Este último caso encuentra su antecedente formal en otro monstruo, el gigantesco rostro cuyas fauces dan paso a un reducido recinto interior que mandó construir el duque Pierfrancesco Orsini en su "Sacro Bosco" en Bomarzo alrededor de 1550.

Aquí encontramos la materialización de algunas imágenes de la "Hyipnerotomachia Poliphili" adquiriendo esta máscara-gruta la significación de la *Speunca Aevi* sobre la cual se sitúa Proserpina mirando a los emblemas heráldicos de los Orsini¹⁰. Así como "sacro" va entendido aquí, por maravilla, todo este mundo trata de encontrar en la maravilla y en el estupor algunos de los aspectos básicos de sus motivos creativos que han hecho nacer tantas y complejas interpretaciones personalísticas¹¹, a menudo contradictorias, en esta *nuova maniera* que por un lado no quiere renunciar a los logros y a la tradición formal del clasicismo, y por el otro no puede ya comulgar con este mundo y prefiere expresar un erasmiano elogio de la locura¹².

Más fácil será para los artistas operantes en el Nuevo Mundo superar este dilema, ya que los cánones del Primer Renacimiento casi no habían cambiado ni la forma ni la conceptualidad de la gran masa popular hispana, que seguía siendo gótica en su gusto y realizaciones. Justamente parte de esta sociedad era la portadora en América de una cultura y una fe que el Imperio había confirmado como universales¹³ y que seguía impregnada de misticismo medieval, aunque estaban interviniendo ciertos aires humanistas especialmente por obra de los artistas flamencos.

En efecto, hubo en sus comienzos algunos aportes renacentistas: por ejemplo la llegada en 1519 de Fray Alessandro Geraldini un florentino que había conocido el esplendor de la corte medicea, nombrado por León X Obispo de Santo Domingo, constituyó un acontecimiento que pudo haber significado un aporte y un ligamen espiritual con los centros culturales europeos ya que en esta primera ciudad, fundada en la nueva tierra del Imperio,

comenzaron a notarse en las décadas sucesivas algunos cambios del gusto.

Así, en la Catedral proyectada según un plano gótico¹⁴ cuando finalmente se construye la fachada principal, ésta asume módulos protorrenacentistas y en su portada se sobrepone dos arcos fuertemente abocinados hacia el centro que con sus paredes en casetones sugieren un efecto sorprendente de un estrabismo perspectivo aún más acentuado por la columna de pedestal que separa las dos puertas.

Es también el caso de Francisco Becerra que en su proyecto para la Catedral de Puebla revive en tierra mexicana el proyecto inicial de Bramante para la Basílica de San Pedro en el Vaticano: un edificio de cinco tramos con cuatro torres de esquina cuya nave central cruza con el transepto en la mitad de la fábrica rematando en una cúpula sobre un tambor. Becerra adaptaba la planta de cuadrada a rectangular, para poderla situar a lo largo de la plaza. Así como se había transformado la planta de Bramante, también esta sufrió cambios notables como la pérdida de dos de sus torres y agregados en la zona del abside.

Entramos ya en un plano de búsquedas en las que la experimentación se origina de un conocimiento de los elementos clásicos de ejemplos anteriores y de una lectura bastante libre de estos materiales histórico-arquitectónicos.

Por lo general en la arquitectura de los grandes conventos-fortaleza de México o en las muy variadas portadas de las capillas abiertas de la primera mitad del s. XVI se denunciaba la intervención de maestranzas indígenas dirigidas por alarifes que preferían la magnitud simbólica de un poder omnipotente, a la precisión o finura de un estilo arquitectónico, obteniéndose a menudo resultados muy eclécticos.

Sin entrar aquí a tratar la genial solución típicamente americana de los atrios amurallados con capillas posas y capillas de indios, quiero hacer una rápida referencia a la armónica y limpia portada de Actopan en el estado de Hidalgo que ha sido atribuida a Fray Andrés de Mata¹⁵ que contrasta bruscamente con la simplicidad formal tanto de la fachada, como del conjunto.

Pero su portada lleva los aires del Renacimiento. Realizada en la mitad del siglo, se encuadra mediante cuatro columnas corintias con pedestal y de orden gigante, dos por cada lado, montadas manierísticamente sobre un zócalo para salvar su altura. En esta composición se insiere otra portada de orden menor y siempre mediante cuatro columnas corintias geminadas con pedestal, ahora apoyadas directamente al piso, sobre las cuales se origina un arco de medio punto que presenta otro elemento manierista,

produciéndose la sugerencia de un abocinado ilusorio mediante el degradar de sus casetones. Se podría decir que el artífice de esta portada realizó una relectura más clásica y más fina del programa compositivo de la portada catedralicia de Santo Domingo.

"Si el espíritu de Vitruvio cruzó el Atlántico", según Mc Andrew y Toussaint¹⁶, algo de su enseñanza ha sido captada, pero proponiendo ya una refinada lectura manierista.

Esta influencia de los textos retornará en el importante caso de la iglesia del Convento de San Francisco en Quito. El tratamiento de su fachada y la bramantesca escalera redonda de su atrio demuestran fehacientemente que los arquitectos que trabajaron en esta obra conocían el tratado de Sebastiano Serlio y por la fecha temprana del comienzo de los trabajos puede haber sido la versión italiana de 1537 o la flamenca de 1539 reeditada en 1549 traída o encargada por el culto franciscano flamenco Jodoko Ricke van Maserlaer.

En efecto, el tratamiento dado a las columnas laterales del primer cuerpo de orden toscano a las que se sobrepone cinco fajas rústicas, es el mismo empleado en un grabado ilustrativo del grabado de Serlio¹⁷, acentuándose aún más su gusto manierista mediante el empleo de un almohadillado en la poderosa fachada.

Siempre del mismo tratado, proviene la referencia inventiva a la escalera de Bramante para el Belvedere que encontramos desarrollada en la escalinata curva empleada en el pretil de San Francisco dispuesta en dos semicírculos complementarios siendo convexa una y cóncava la otra¹⁸. Esta referencia bramantesca ya había sido aplicada en Europa como en 1546 en los frescos del "Salone dei Cento Giorni" del Palacio de la Cancillería en Roma y se repetiría, decorando dos escaleras cóncavas en los frescos de la "Strage degli Innocenti" realizado por Bernardino Poccetti al comenzar el s. XVII en el Hospital de los Inocentes de Florencia.

En Iberoamérica comenzará a notarse una mayor intervención de maestranzas locales presentes siempre con sus respectivas tradiciones manuales y conceptuales, activas en las más variadas provincias del vasto Imperio Español. Esta situación se reconoce aún más donde hubo un mayor desarrollo artístico y cultural durante la época precolombina. Es así que desde la plenitud del s. XVI hasta muy entrado el s. XVII irrumpe, en el complejo panorama del diseño arquitectónico y de la iconografía plástica y figurativa tanto en Mesoamérica como en Sudamérica, una variadísima mezcla de elementos hispano-medievales. Entre ellas incluiremos el modelo mudejar, conjuntamente

a soluciones platerescas, a decoraciones iconográficas originadas por grabados italianos y flamencos, además de relecturas, con mayor o menor fidelidad interpretativa, de los tratados llegados de Europa.

Todo este panorama ecléctico era transmitido en gran parte por la manualidad de las maestranzas novo-hispanas, mestizas o indígenas que trataban perpetuar, hasta donde era posible, métodos constructivos, expresiones decorativas y sistemas organizativos tradicionales. Tal interpretación y ejecución de la obra arquitectónica y artística en el Nuevo Mundo, significó la pérdida del concepto de "estilo", por lo menos de lo que se había entendido por estilo en Europa desde varios siglos¹⁹.

Esta situación estética puede ser entendida sólo mediante una compleja revisión crítica de las obras, de sus estímulos creativos y de un mayor acercamiento intuitivo a ellas y a su contexto, lo cual nos permitirá

comprender el manierismo americano y el porque de su largo perdurar.

Así, mientras todavía en 1604 Juan Bautista Villalpando trataba en vano convencernos que las medidas del Templo de Salomón coincidían con las medidas clásicas de Vitruvio²⁰, ya desde casi un siglo en Europa y desde la segunda mitad del s. XVI en América, el manierismo le había dado nuevas, variadas y a veces contradictorias interpretaciones. En el nuevo siglo se estaba conformando en Roma el Barroco estimulado, según Germain Bazin²¹, por un esfuerzo racional de Vignola y de los Carracci y por un lance pasional de Caravaggio que pondría fin al Manierismo. Tal vez sea esta una manera demasiado simple de entender el importante y complejo traspaso de una "manera" a un "estilo" por lo cual nos preguntamos ¿Efectivamente terminó aquí el Manierismo?.

NOTAS

- ¹ COLLETTI, LUIGI, "Intorno alla storia del concetto di manierismo", *Convivium*, 6, 1948, pp. 801-811.
- ² COLONNA, FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili* a cura di G. Pozzi y L.A. Capponi, Padova, 1964.; AA.VV. "Hypnerotomachia Poliphili", *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, 1978; Trebbi del Trevigiano, Romano, *Los lineajes Renacentistas en Italia: Trazados y Programas Simbólicos*, Valparaíso, edit Universidad Católica, 1994, pp.64-67.
- ³ Como, por ejemplo, Martin van Heemskerck, Wendel Dierrlerlin, Hendrik Goltzius, Tobias Verhaecht etc.
- ⁴ DIGIROLAMO, VITTORIO, "La ciudad pensada por Leonardo", *Leonardo da Vinci, Pensamiento. Obras*, Museo BB.AA. Santiago, edit. Marinetti, 1988, pp.87-103; Carpicci, A.C. *L'Architettura di Leonardo*, Bonechi, Firenze, 2ª edic., 1984.
- ⁵ SERLIO, SEBASTIANO, *Tutte l'opere d'architettura*, Venecia, Libro IV, 1537. Francisco de Villalpando traduce al español el tratado de Serlio en Toledo, 1573.
- ⁶ HAUSER, ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- ⁷ HEYDENREICH, L.H. Passavant, G., "Giulio Romano", *Época de los Genios*, Madrid, Aguilar 1974, pp.71-79 y 337-341.
- ⁸ WÜRTEMBERGER, FRANZETTI, *Il Manierismo*, Milano, Silvana, 1964.
- ⁹ HOCKE, G.R., *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961, p.294.
- ¹⁰ BENEVOLO, LEONARDO, "Saggio d'interpretazione storica del Sacro Bosco", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* n.789, Roma, 1955, pp.166-169.
- ¹¹ FASOLA, GIUSTO NICCO, "Storiografía del Manierismo", *Scritti in onore di Lionello Ventura I*, Roma 1956, pp.429-447.
- ¹² VENTURI, LIONELLO, "Nuovo elogio della Pazzia", *L'Espresso*, Roma, 15-4-1956.
- Como lo hace notar Santiago Sebastián López, los gérmenes del manierismo ya estaban, probablemente, encubando en *Progatorio de amor* de Lázaro Bejarano con su espíritu erasmista y su Nave de los locos: ver "Summa Artis" vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pág.16.
- ¹³ ROMERO, JOSÉ LUIS, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976, pag.64; Trebbi del Trevigiano, R., 1985.
- ¹⁴ PALM, EDWIN WALTER, *Los Monumentos Arquitectónicos de la Española con una introducción a América*, Ciudad de Trejillo, 1955, pág.17; Buschiazzo, Mario J. *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961, pág. 13.
- ¹⁵ VARGASLUCCO, ELISA, *Las portadas religiosas de México*, México, 1986, pp.123-125; Ascúe y Manera, L., Toussaint, M., Fernández, J., *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Hidalgo*, México, Secretaría y Crédito Público, 1942, 2ª vol.I, pág.7.
- ¹⁶ MC ANDREW, J. TOUSSAINT, M., "Tecali, Zacatlan and the Renacimiento Purista in Mexico", *The Art Bulletin*, 1942, vol. XXIV, n.4, pág.312.
- ¹⁷ SEBASTIÁN, SANTIAGO, "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.7, abril 1967, pp. 30-67.
- ¹⁸ DE MESA, J. GIBBERTI, T., "Un diseño de Bramante realizado en Quito", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.7, abril 1967, pp.68-73.
- ¹⁹ TREBBI DEL TREVIGIANO, R., 1985, pp. 63-66.
- ²⁰ VILLALPANDO, JUAN BAUTISTA, *In Ezechielem explanacimes et apparatus urbis ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596 vol.I, 1604 vols.II y III; Ramírez, J.B. y otros, Dios Arquitecto: J.B. Villalpando y el Templo de Salomón, Situela, 1994.
- ²¹ BAZIN, GERMAIN, *Destins du Baroque*, Hachette, Londres, 1968, pág.78.