

LA PERIODIZACION EN LA HISTORIA DEL ARTE. MANIERISMO, BARROCO.

por

LUIS BARRIENTOS

I

Al reflexionar acerca de la Historia del Arte, uno de los temas cruciales, que se muestra de inmediato como problema organizativo de la masa de conocimientos y vivencias existentes, es el de su articulación en el tiempo alrededor de algunas ideas básicas extraídas de la misma materia de la reflexión, es decir, la periodización de ese contenido.

Es muy cierto que en la Historia general, esa preocupación es casi tan añeja como la disciplina misma, puesto que los más antiguos atisbos de conciencia histórica se han materializado precisamente cuando alguien pretendió poner diques —aunque fueran equivocados o artificiales—, al vertiginoso devenir de los acontecimientos, tratando de encauzarlos o por lo menos delimitarlos para glorificar la propia religión o para presentar su época como la culminación de los tiempos. La periodización histórica con una tendencia a la universalidad fue sólo posible cuando se comprendió el suceder histórico como un conjunto relacionado de lo sucedido no sólo en el ámbito propio sino también en otros pueblos. A esta dirección ecuménica contribuyeron generosamente en la antigüedad la filosofía estoica y el cristianismo. Cuando el mundo occiden-

tal desarrolló más libremente sus posibilidades especulativas durante el Renacimiento, el problema de la organización temporal de la Historia no era una novedad.

Y fue del intelectualizado mundo de los humanistas de esta época de donde salió la periodización más arraigada y permanente, y también la más sencilla: Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna, primera en la Literatura y luego llevada a la Historia general por C. Cellarius en 1685. El fundamento teórico de semejante división aparece como extremadamente débil e incluso, como producto de conceptos peyorativos y de suficiencia personal de quienes la imaginaron y de los que luego la adoptaron entusiastamente. Parece que los humanistas del siglo XVII, en su apasionada búsqueda y restauración de los modelos antiguos, se encontraron, desde su punto de vista “moderno”, con una etapa, un largo período en que la cultura antigua —devastada por múltiples y luctuosos acontecimientos— había sido dejada de lado por hombres cuya principal preocupación era subsistir, en medio del derrumbamiento general; en fin, una época sombría de mínimo nivel intelectual. A la vez, ellos mismos se sentían llamados a crear una nueva Edad, la Edad Moderna. Aceptaron pues, para ese largo intervalo histórico, el nombre con que lo conocemos.

Pero la Historia del Arte tiene algunos caracteres distintos de los de la Historia general; pues hay una circunstancia en la primera que hace inútil el intento de averiguar “cómo ocurrieron las cosas”, dado que el objeto de esta Historia está al alcance de nuestra mano y sólo por él, por la presencia actual de ese objeto, tal Historia se justifica, en esencia. La Historia de la Pintura o de la Literatura del siglo XVIII francés, tiene su razón de ser y su sentido, en la efectiva existencia de pinturas y libros que se produjeron por artistas de esa época. La Historia general ordena sus materiales con un criterio de sucesión, observa el proceso del ahora y el antes. Los períodos

de la Historia del Arte son ciclos unitarios, no trechos o fases de un proceso. (H. Cysarz).

“El arte no reclama reconstrucción sino que se alumbra a sí mismo como ser perdurable. La inmortalidad en el arte se fundamenta en la perduración en el presente de la vida espiritual del autor, corporizada en la obra de arte.” (Herbert Cysarz). Esto resulta plausible teniendo en cuenta sólo la obra de arte; queda por considerar la existencia del autor y la de su entorno físico, cultural y humano en cuanto atañan al mejor conocimiento de la obra; la intencionalidad y el criterio estético del autor son elementos tan valiosos como puede ser el juicio estético del público, ya que —lo sabemos—, el lector o el espectador están siempre presentes en la mente del creador y colaboran con él en lo que acepta, en lo que rechaza y en el sentido de su creación. Este lector o espectador ideal, resulta ser un concepto en el más pleno sentido de la palabra puesto que se forma en el espíritu del artista por la abstracción de rasgos, caracteres y preferencias de un sinnúmero de personas reales vinculadas a él.

La obra de arte, como proyección de la personalidad del creador, proporciona muchas de las respuestas buscadas por la Historia del Arte. Para averiguar el resto, parece valiosa la ayuda de otras disciplinas, como la Historia de la Cultura o de la Economía.

II

Precisamente, el provechoso intercambio existente entre las disciplinas históricas, puede ilustrarse con el concepto de Renacimiento, cuya palabra misma parece provenir de una reflexión de Giorgio Vasari en su “*Vite dei piu eccellenti Architetti, Pittori ed Scultori Italiani...* (1550) acerca del refloramiento del arte que él observaba a partir de Giotto.

El objeto de estas páginas es mostrar, en forma de una reseña, algunos momentos en cuyo transcurso la idea de Rena-

cimiento dio nacimiento a otro período, el Barroco y, en especial, cómo se desprende luego el concepto de Manierismo, destacándose con rasgos propios tanto del primero como del segundo.

Una obra fundamental para la acuñación de la idea de Renacimiento fue "La Cultura del Renacimiento en Italia", de Jacobo Burckhardt publicada en 1860. En el mejor momento de irradiación de las orientaciones de este libro (que ocurrió cuando se impuso a la consideración general, a fines del siglo pasado), el concepto de Renacimiento abarcó el campo de la cultura general, y presentaba a esta época histórica como un gran movimiento cultural, restaurador de la antigüedad, creador del hombre moderno, libre y dependiente sólo de sí mismo, indiferente ante la religión y la moral, pero cuya fuerza había dado al mundo esta gran época histórica. Este período de florecimiento cultural tiene su ápice alrededor de 1500, con un centro de localización geográfica en Italia.

Pero, como observa Huizinga, la noción de Renacimiento ofrecía algunos rasgos confusos en cuanto a sus límites con la llamada Edad Media, por una parte, y también con el mundo "moderno" en el otro extremo del eje temporal. Y estas zonas difusas, se producirían por la existencia, además, de una corriente dirigida —en la pintura— a una más perfecta reproducción de la realidad. Así, considerando un progresivo logro de la intención de mimesis en las figuras y en el paisaje, este hecho podía hacer retroceder los límites del período hacia el interior del campo de la Edad Media de una manera no completamente justificada, ya que donde hubiera una buena reproducción de la realidad, de hecho se había logrado con antelación el ideal progresivo que va, por ejemplo, de Giotto a Rafael, o por lo menos se había jalonado esa vía con un hito de progreso de tipo renacentista. La otra idea obrante en el concepto de Renacimiento, es la de clasicismo, entendida como el noble equilibrio de los elementos de la obra de arte; o sea que si, por otro lado, en la pintura del siglo XVII se lograba,

como ocurrió algunas veces, un alto exponente de equilibrio, medida y elegante proporción, era lícito pensar que el Renacimiento perduraba aún en esa época en todo su lozano vigor.

Por otra parte, el considerar el corto lapso del primer cuarto del siglo XVI como la cumbre del clasicismo, y éste a su vez, como la más legítima expresión del arte, daba por resultado forzoso que todo el arte posterior a esa cima fuera juzgado —como así ocurrió—, con criterios peyorativos.

Circunscribiendo nuestra atención a la frontera “moderna” del Renacimiento, resulta bastante claro que, en el delgado espacio temporal en que el arte llegó a la cumbre —con artistas que exhibían en sus obras un majestuoso equilibrio y armonía, unidos a un soberano dominio de la técnica—, el Renacimiento unió un ideal naturalista junto a la perfección clásica. Con cierta aproximación, esa etapa puede fijarse entre 1490 y 1520 en Italia.

I I I

Para la periodización histórica, interesa subrayar que pocos años después (y tal vez es importante el año 1527, fecha del saqueo de Roma), esta época de plenitud comenzó a cambiar rápidamente, debido en parte, a la actividad de artistas que, como Miguel Angel, abandonaron ostensiblemente el ideal clásico. Todo el período que se extendió luego, interpretado como de decadencia por quienes concebían un solo modo de plasmar la belleza, se cubrió con una nueva palabra portadora de un concepto de minusvalía; palabra que quería nominar ciertos extraños caracteres del arte de la época, que chocaban fuertemente con el anterior ideal clacisista; y esa palabra fue Barroco, cuyo contenido se extendió hasta abarcar el arte de todo el siglo XVII.

Las notas que se asignaron a este nuevo concepto —como propias de la actividad artística que comprendía—, encajaban

bien con las posibles etimologías del vocablo mismo elegido; por ejemplo, perla irregular o bien término mnemotécnico de la escolástica para designar un tipo de silogismo; usado para apoyar argumentos extravagantes; en suma, un sentido muy parecido al de “grotesco”. Correlativamente, el arte que se deseaba caracterizar, se destacaba del renacentista por lo desmedido y falto de armonía, por la distorsión de las figuras, por el extraño e incomprensible tratamiento de la luz y del espacio, por la falta de unidad. El gran teorizador de este largo período es Heinrich Wölfflin, quien construyó con el Barroco un polo de atracción opuesto al Renacimiento, organizando no sólo un procedimiento de análisis, sino también una dialéctica que se cumpliría en la Historia del Arte, especialmente en el pasaje de la pintura del siglo XVI, donde dominaría la visión clásica, al siglo XVII en que prevalecería la visión barroca. En su esquema formal, la primera ofrecía el predominio de lo lineal, de los planos paralelos a la superficie del cuadro, mientras la segunda, la visión barroca, mostraba el predominio de lo pictórico, con los planos en dirección oblicua que provocan el ahondamiento de la visión. En sus “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte” expresa: “Todo el período del arte moderno se ha supeditado a los dos conceptos clásico y barroco. En esto no tiene naturalmente la palabra clásico un sentido cualitativo” (p. 7). En el sistema de Wölfflin desaparece el sentido peyorativo del Barroco frente al clasicismo renacentista, afirmando que “El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte” (pág. 19).

Pero la noción de Barroco, a su vez, mostraba cierta falta de relación con la realidad histórica circundante, al no dar suficiente importancia a grandes acontecimientos de carácter religioso con epicentro en Italia e innegable influencia en el resto de Europa; y también ofrecía al análisis atento —en el amplio campo que comprendía—, una poco explicable mezcla

de estilos producida por la pretendida sujeción al Barroco de artistas tan distintos en su expresión como Pontormo, Parmigianino o Salviati, y Pietro da Cortona, Bernini o Baciccia. Con respecto a lo primero, la Contrarreforma religiosa iniciada en Italia por la Iglesia católica como reacción frente al cuestionamiento general de que era objeto por parte de la Iglesia reformada, logró su punto culminante en el Concilio de Trento (1545-1563), donde se condenó a las doctrinas protestantes haciéndose a la vez, una clara definición del dogma católico. Tan importante como esto fue —para nuestro tema— que se dieran, asimismo, cursos de acción destinados a restablecer el prestigio de la Iglesia, directivas que —con avizora prudencia—, se dirigieron también al campo del arte, reconociendo su poderosa influencia sobre el público. El arte, así, fue puesto al servicio de nuevas ideas, expuestas y manejadas con claridad, teniendo en cuenta definidas metas prácticas. A medida que estas orientaciones del Concilio de Trento tomaban cuerpo en la realidad, comenzaron a limitarse las posibilidades de las generaciones de artistas que habían dominado el Arte en Italia a partir de 1520 en adelante, hasta fines del siglo, y a cuya producción, en general, convenían los rasgos que hemos considerado más arriba, a saber, la falta de equilibrio, las figuras serpenteantes, la disgregación compositiva.

Pero los artistas posteriores —Cortona, Bernini—, que actuaron en el siglo XVII y que también eran abarcados por el concepto de Barroco, no ofrecían en sus obras tales caracteres, sino por el contrario, más bien revelaban una cierta vuelta a los valores clásicos y, sin duda, un cierto orden y una mayor sencillez. La nueva finalidad del Arte había resultado decisiva, pues ahora se buscaba la admiración de un público más numeroso y, correlativamente, con menos exigencias intelectuales, un público al que había que transmitir el mensaje de la nueva Iglesia, con los ropajes del Arte, sí, pero libre de otras alusiones que disminuyeran su efecto.

I V

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, quedaba, pues, una etapa que no encajaba bien con el clasicismo renacentista anterior ni con el Barroco posterior, del siglo XVII. La tendencia historicista de nuestro siglo, no tardó en centrar su atención en esta época, agrupando muy pronto sus logros bajo una palabra que, para la crítica de inspiración clasicista, había tenido un significado peyorativo: Manierismo. El Manierismo ya había sido notado por los propios artistas del segundo tercio del siglo XVI, como una corriente distinta del gran clasicismo anterior. El artista e historiador (de esa época) Giorgio Vasari expresa que los artistas contemporáneos adoptaron “una manera” diferente a lo hasta entonces conocido. Grandes historiadores del Arte de nuestra época se dedicaron al deslinde y a la acuñación del nuevo concepto, entre ellos Walter Friedländer, Max Dvorák y Arnold Hauser.

La investigación de Friedländer puede resumirse en algunos criterios que sirven no sólo para la Historia de la pintura, sino que pueden extenderse a otros campos. Primeramente estableció una teoría que considera el quehacer artístico de ver y representar como un determinante autónomo del estilo, justificando así criterios de ponderación del Arte, distintos al influenciado por el arte clásico, hasta entonces predominante, y coincidiendo, en parte, con Wölfflin. En segundo lugar, distinguió fases en el desarrollo del manierismo y explicó las mutaciones producidas en el estilo, desde el Alto Renacimiento hasta el Barroco, como una consecuencia de la lucha generacional entre artistas, por la cual la última generación rechaza, aunque sea en parte, los resultados obtenidos por la precedente. Luego, señaló una relación entre las actitudes hacia lo trascendente y la representación del espacio en la pintura. Finalmente, relacionando la expresión de la espiritualidad en la pintura con la Contrarreforma religiosa, ganó otro criterio para distinguir el Manierismo de otros estilos que pre-

sentan rasgos manieristas, como convención. (G. Sebba). El anticlasicismo es subrayado también por Friedländer como un elemento esencial del Manierismo.

Dvorák señala como importante una corriente espiritual que sería una actitud metafísica y supraterránea, religiosa, una espiritualización de la vida, opuesta a la concepción empírica y científico-naturalista que predominará en la época posterior. Este espiritualismo no agotaría la esencia del manierismo, como lo sabe Dvorák, pero el problema radicaría, según Hauser, en que tal espiritualismo no es religioso, sino netamente intelectual. Este contenido espiritual del manierismo —por otra parte—, no queda nunca absorbido totalmente por la forma, es aludido, nunca dominado totalmente, creándose así la famosa *tensión* presente en toda obra manierista. Dvorák creía que el manierismo continuaba haciendo sentir su influencia en otras corrientes artísticas desde el siglo XVI en adelante.

Una posición sociológica es adoptada por Arnold Hauser quien en su “Historia Social de la Literatura y el Arte” dedica un importante capítulo al Manierismo, culminando su labor con su obra “El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del Arte moderno”. Hauser ve la clave del Manierismo en el concepto de alienación entendiendo por tal “la amenaza o la presencia actual del peligro”, “la enajenación, el extrañamiento, la pérdida de la subjetividad, un estar fuera de sí, un poner fuera de sí y arrojar de sí aquello que debería quedar en el interior del yo, lo cual adquiere de esta manera una esencia distinta del yo, extraño y opuesto al yo y que amenaza menospreciarlo y destruirlo” (pág. 123). En suma, significa la pérdida de la totalidad, de la esencia universal del hombre. El arte manierista es expresión de la inquietud, angustia y confusión que se siente ante la alienación del individuo ante la sociedad y ante la objetivación de las estructuras culturales. El manierismo es el arte de un mundo alienado (p. 138).

¿Cómo se refleja esto en la obra de arte? Hay una fuerza espiritual, un torcedor que se expresa desbordando los cán-

nes y deformando la realidad, una idea interior que está más en la mente que en las cosas, una inquietud casi existencial. Todo, realizado con una técnica soberana que, a veces, se convierte en fin en sí misma. No obstante estos rasgos comunes por lo menos a las primeras generaciones manieristas—, la peculiaridad individual se manifiesta, por ejemplo, en la extraña atmósfera creada por la luz espectral que baña las figuras centrales en “El descendimiento de la cruz” de Pontormo; en los rostros hieráticos, como pulidas máscaras de una belleza casi sobrehumana de los retratos de Bronzino (Lucrecia Panchiatichi); en la “Madonna dall collo lungo” de Parmigianino, con sus figuras alargadas y serpenteantes, o, finalmente, en los dos mundos separados que muestra la tela, el cielo y la tierra, en una división transversal (“La caída de los Gigantes” de Perin del Vaga). También en la literatura puede verse esta división en la bipolaridad que estructura la más grande novela de Cervantes o en el dilema que anonada al Hamlet de Shakespeare.

V

Nos parece oportuno resumir ahora algunos caracteres del Manierismo, tratando de destacarlo tanto del Renacimiento como del Barroco y, seguidamente, citar algunos rasgos propios de éste que sirven a tal fin.

Hacia 1520, en Italia, artistas y público son los mismos que actúan en el Renacimiento, pero comienza a formarse una nueva concepción del mundo y el estilo artístico se dirige ahora a romper la regularidad y armonía del arte clásico.

Primero en las artes plásticas y luego en la literatura, el Manierismo expresa una tensión entre elementos contrarios, antitéticos, que surge de una visión escindida del mundo que expresa la bipolaridad de todo ser, la ambivalencia de toda actividad humana. Nada existe en su unilateralidad: la verdad tiene dos caras, la realidad dos estratos y si se quiere ser veraz

y fiel a esa realidad, es preciso evitar toda simplificación y captar las cosas en su complejidad. La obra de arte refleja esta situación en su carencia de unidad, ya que surge de la adición de elementos independientes que mantienen su estructura atomizada: cada imagen puede ser considerada y gozada aisladamente y por sí misma. La falta de proporción y orden se muestra en la acumulación de detalles, juegos de palabras y agudezas. Campean su intelectualismo refinado, lleno de alusiones y vivencias culturales, y su virtuosismo. Es un arte difícil, apto sólo para minorías muy cultas. Su carácter restringido —deseado por el artista y su público— es esencial al Manierismo.

En cuanto al Barroco, despojado ya de las notas que parecen corresponder con más exactitud al Manierismo, y teniendo en cuenta la importancia del acontecer histórico sobre él (Concilio tridentino, afianzamiento del absolutismo político), nos ofrece —entre otros— los siguientes rasgos distintivos: En primer lugar, el Barroco es un arte simbólico, y lo que simboliza es el triunfo del orden en el mundo, tanto en el cielo como en la tierra, el triunfo de la Iglesia católica y el triunfo del poder absoluto de la monarquía. Este simbolismo es la verdadera razón de ser del Barroco. En segundo lugar, el Barroco es una dirección emocional que busca influir en amplios sectores de público. En tercer lugar, se presenta como la reunión de las tres artes: Arquitectura, pintura y escultura, bajo la hegemonía de la primera, es decir, subordinándolas a sus propios fines. Tal como puede verse con claridad en artistas como Lorenzo Bernini (1590-1680), las tres artes actúan de consuno para producir en el espectador una fuerte emoción, invitándolo por ejemplo, a participar en los éxtasis de los santos y en el triunfo de los poderes celestiales o terrenos. La mezcla de ilusionismo, luz, color y movimiento (y suntuosidad) se combinan para impactar al espectador en un intento propagandístico de efecto inmediato. Otros rasgos relacionados estrechamente con los anteriores se refieren a su universalidad, derivada de la

nueva visión del universo, luego de afianzada la teoría de Copérnico; el orden compositivo, como reflejo de su simbolismo, su sencillez (que no excluye la ampulosidad).

El arte Barroco aspira a construir un modelo a escala humana del orden universal, cuyo triunfo está destinado a reflejar. Su visión cósmica se manifiesta tangiblemente en las características pinturas de cielos y triunfos de santos y monarcas que adornan los cielorrasos de los palacios e iglesias barrocas.

Hemos tratado de reseñar, muy incompletamente, algunas nociones relacionadas con la periodización en la Historia del Arte. De la concreta referencia a los conceptos de Renacimiento, Manierismo y Barroco, parece desprenderse la creciente importancia del segundo, tal vez por su afinidad con nuestra propia circunstancia vital, acuciada también por problemas semejantes a los que aquellos hombres del siglo XVI supieron enfrentar.

B I B L I O G R A F I A

- BECHERUCCI L., *Manieristi Toscani*, Bergamo, 1944.
- CLARK KENNETH, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London, 1964.
- CURTIS ERNEST ROBERT, *Literatura y Edad Media Latina*, México 1955.
- CYSARZ HERBERT, *El principio de los periodos en la Ciencia Literaria. en Filosofía de la Ciencia Literaria*, Ermatinger E. y otros. México, 1946.
- CHASTEL ANDRÉ, *Problemas actuales de la Historia del Arte*, en *Diógenes* Nº 4, Buenos Aires 1953.
- ABBATE FRANCESCO, BONICATTI M. y otros, *Storia Universale Dell Arte, Il Manierismo*, t. 21, Milano 1966.

- ABBATE FRANCESCO, BONICATTI M. y otros, *Storia Universale Dell Arte, Il Seicento in Europa. Il Barocco*, t. 24, Milano; 1966.
- DE LA ENCINA JUAN, *El estilo Barroco*, México 1980.
- HAUSER ARNOLD, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, t. II, Madrid, 1957.
- HAUSER ARNOLD, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*. Madrid, 1965.
- HUIZINGA J., *El problema del Renacimiento, y Renacimiento y Realismo, en El concepto de la Historia y otros ensayos*, México, 1946.
- MICHELETTI EMMA y LENZINI M., *Galería de los Uffizi*. Madrid, 1967.
- MURRAY PETER and LINDA, *A dictionary of Art and Artists*, London, 1964.
- NEWTON ERIC, *European Painting and Sculpture*, London, 1964.
- PINDER, WILHELM, *El problema de las generaciones en la Historia del Arte*, Buenos Aires, 1946.
- ROSSI FILIPPO, *The Uffizi and Pitti*, London, 1966.
- SEBBA GREGOR, *Baroque and Mannerism*, en *Filología y crítica hispánica*, Madrid, 1969.
- WÖLFFLIN ENRIQUE, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, 1952.

