

CARMINE BENINCASA Manierismo

...El elemento que distingue particularmente al Manierismo es el anticlasicismo.

El anticlasicismo del arte manierista significa, básicamente, el rechazo de los valores normativos y ejemplares, de la validez universal del arte de principios del Cinquecento; significa la renuncia a los principios de objetividad y racionalidad, de equilibrio, de orden, de regularidad; significa la pérdida de la armonía y de la claridad.

El Manierismo se opone a la idea por la cual la obra de arte es un todo orgánico; a causa del anticlasicismo la obra de arte se compone de elementos diferentes, es heterogénea; en cambio, la obra de arte clásica es una síntesis, síntesis de todas aquellas realidades que un clásico considera como la quintaesencia del ser. A partir de esto, el artista clásico se propone eliminar de su trabajo, de su imagen del mundo todo lo que es accesorio, ambiguo, fortuito, marginal, gratuito; todo lo que puede aparecer como molesto, confuso, inorgánico, insignificante.

La obra de arte clásica intenta encontrar la esencia, el centro de la realidad, el "concepto", para decirlo socráticamente; no consta de partes diferenciadas, de detalles aislados, sino que despliega una visión del ser entendido como unidad y centralidad.

El arte anticlásico, por el contrario, plantea una imagen del mundo que no mira a la quintaesencia del ser, no mira a un núcleo central y fundamental, sino que mira a la riqueza, a la multiplicidad figurativa, a lo cambiante; es dinámica, inorgánica; la vida que representa está caracterizada por la ambigüedad y la contradicción; el ser que la obra de arte manierista reconoce y revela no tiene centro en un lugar, sino que lo tiene en todas partes.

Por lo tanto, una obra no clásica es una obra abierta, un sistema abierto, es inconclusa; es, en síntesis, un laberinto, en el cual uno se extravía y del cual no se busca un camino de salida.

El concepto de anticlasicismo conlleva implícito el de antinaturalismo.

El arte clásico del Renacimiento era esencialmente naturalista, y se apoyaba en el famoso principio de la *adecuación del arte a la realidad* y a la naturaleza. Lo que el Manierismo nos presenta es una intencionada y consciente *alteración de las formas naturales*.

El Manierismo es la primera corriente artística y cultural que comienza a darse cuenta de la *diferencia fundamental*, de la fundamental incongruencia *entre arte y realidad* (alienación), y que considera la diferenciación con la naturaleza

como la base para un programa estético, para un programa de búsqueda en la pintura, en el arte y en la cultura

De *Sul Manierismo*, Officina Edizione, Roma, 1979.
Trad. J. Valentino, Arq.

V. NIETO ALCAIDE Y F. CHECA CREMADES El fin del lenguaje clásico

Ya es un lugar común en la historiografía cómo el Manierismo hunde sus raíces en las obras del llamado Alto Renacimiento. Shearmann, por ejemplo, sitúa en Roma, entre los años 1520-27 la fase del Manierismo ascendente (*Mannerism rampant*) haciendo especial hincapié en la última etapa de la obra de Rafael y sobre todo en sus inmediatos seguidores que extenderán sus planteamientos por toda Italia y Europa. (...)

La comprensión del nuevo lenguaje puede hacerse desde los más variados puntos de vista. Para no perdernos en la maraña de interpretaciones que la sintaxis y la espacialidad manierista plantean, vamos a resumirlas en dos categorías y en el análisis de una tipología concreta. *Lo lúdico y lo heterodoxo*, y el estudio detallado del *grutesco*, como motivo ornamental básico de la época, nos suministrarán las claves para las consideraciones posteriores.

La *idea del juego* se convierte en el siglo XVI en una categoría fundamental. Las sociedades cortesanas y principescas ven en el juego uno de los motivos que dan sentido a su vida. Y el Manierismo será ante todo *un arte lúdico y cortesano*. Este fenómeno nos explicará muchos aspectos de este arte y en especial el mundo fantástico de monstruos, seres híbridos y arquitecturas imposibles que constituyen parte esencial de la cultura visual del siglo XVI. El juego no se reducirá sólo al recuerdo de formas caprichosas. A la idea lúdica se une la idea combinatoria, ya que se considera una diversión y un capricho el combinar elementos que nos ha legado el mundo formal del Clasicismo renacentista o *Klassische*: durante el resto de Cinquecento se posee un lenguaje artístico codificado y apto para todo tipo de manipulaciones. No se articula una nueva espacialidad unitaria, como la renacentista o la barroca, y se recurre a la destrucción de lo dado; se fragmenta, se descompone y, de manera caprichosa, se vuelve a recomponer.

La *idea del juego combinatorio* se escinde en dos vertientes. Por un lado, *el mundo de la ornamentación*, de los grutescos, de las pequeñas joyas manieristas y de *las fiestas*. En el máximo del capricho se llega en ocasiones al *absurdo*, como en los cuadros de Archimboldo o en los grabados de Dieterlin. Junto a este aspecto hay un mundo más rigorista,

más unitario y que procede del estudio, combinación y definitiva codificación del repertorio clásico. Es el mundo de A. Palladio que hace resultar el esquema de las plantas de sus villas de la distinta combinación de los mismos elementos, o la tipología de fachada de iglesia que propone el manierismo romano de fines del siglo XVI con Vignola a la cabeza. Lo que en estos dos casos se está realizando no es otra cosa que la combinación *ad infinitum* de modelos que ya habían sido tratados en el momento clásico del Renacimiento, si bien ahora, la combinación *obedece más a la regla que al capricho*; el arte del "Cinquecento" se debatirá entre estos dos conceptos, y *la polémica Clasicismo Manierismo* es uno de los ejes claves para comprender la diversidad de posiciones y actitudes, desde las fantasías de un Pirro Ligorio a las rigideces palladianas o de Juan de Herrera, de la imagen caprichosa de un Archimboldo a la solemne de los Leoni.

La idea del juego, al incidir sobre el aspecto caprichoso que lo lúdico posee, señala *el fin de las regularidades clásicas*, desde una contestación exasperada a las mismas. El Manierismo es, pues, la época de los heterodoxos, y hará de la *heterodoxia* su razón de ser y justificación. Se termina con la idea de regularidad de los órdenes clásicos, dogma máximo de la arquitectura de la época. (...)

La relación entre todos ellos [los distintos elementos], es de *mera yuxtaposición*. Este es uno de los caracteres propios de la sintaxis Manierista; las relaciones entre los elementos de la arquitectura en esta época están dominadas por la idea de yuxtaposición, sin llegar nunca a una concatenación e integración armónica; son como piezas de un "puzzle" que el artista ordena a su antojo; voces sueltas en un discurso que no las engloba unitariamente. (...)

Nos encontramos en un momento de acentuado *experimentalismo*. La heterodoxia que venimos señalando se trasluce en el deseo de nuevos experimentos y juegos con los elementos sintácticos ya dados. M. Tafuri ha visto con agudeza el problema, señalando varias maneras de experimentación formal, todas ellas aplicables al Manierismo. La acentuación de un tema hasta la contestación más radical de sus leyes fundamentales; la introducción de un tema, profundamente arraigado en un contexto, en otro distinto; el "assemblage" de elementos sacados de códigos diversos y distantes entre sí; el compromiso de temas arquitectónicos con estructuras figurativas de distinta naturaleza, son caracteres posibles de analizar en las obras del Manierismo. (...)

Desde el punto de vista de un *análisis espacial* de las obras manieristas, las categorías de *lo lúdico*, *lo experimental* y *lo heterodoxo* siguen siendo válidas. En resumen, *la espacialidad manierista* puede definirse en dos puntos: el primero sería la

yuxtaposición espacial, ya que, al igual que en los elementos decorativos, o los análisis en fachada, los espacios del Manierismo se relacionan entre sí en combinaciones paratácticas o de mera yuxtaposición. (...)

El segundo punto típico de la espacialidad manierista es la *ausencia de un punto de fuga*; en las obras del siglo XV y del Clasicismo, la teoría perspectiva albertiana se aplicaba de manera rigurosa o con ligeras variaciones.

(...) El uso de la perspectiva no desaparece con el Manierismo; lo que sucede con ella es que se produce una *inversión de su función*. Si en el Renacimiento lo que se pretendía con ella era dar una mayor sensación de realidad, la consecuencia de un espacio científico y real, el *uso heterodoxo* de la misma por parte del Manierismo da la sensación de fantasía, irrealidad y ficción. Al igual que el uso de los elementos, columna o frontón, se ha invertido, se invierte el uso y el sentido que se daba a otro de los pilares del Clasicismo renacentista; perspectiva ya no equivale a realidad, sino viceversa; no a conocimiento científico sino a conocimiento ilusorio. Lo que se acentúa de esta manera en el *juego ilusionista*... (...)

Entre el capricho y la angustia, la fantasía y los monstruos se debate el hombre europeo durante el siglo XVI. Lo *monstruoso* es una categoría fundamental para entender las realizaciones plásticas de la época. La idea de lo fantástico y caprichoso adquiere en esta época caracteres diferentes; si en la Edad Media el arte se pobló de monstruos de significación religiosa, en el Renacimiento y el Manierismo a estos monstruos -que ahora son distintos- se les añadió toda una serie de elementos que dieron lugar a un nuevo tipo de motivos decorativos que se llamó *grutesco*.

De *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*,
Ed. Istmo, Madrid, 1980

<p>MANFREDO TAFURI Tratadística, Tipología, Modelos</p>

El florecimiento de una vasta producción teórica en los siglos XV y XVI está relacionado con las propias bases sobre las que se apoya la hipótesis clasicista. Asumir el papel del intelectual significa en realidad, para el artista del 400 y del 500, no sólo reivindicar una nueva dignidad personal, sino también -y principalmente- reconocer en el arte un valor propulsor y activo en el seno de las perspectivas ofrecidas por las nuevas clases en el poder, traduciendo en programas ideológicos las más progresivas instancias civiles.

La tratadística tiene, por tanto, varias tareas que desarrollar. Sobre el plano ideal es la principal vía de coloquio con la historia y la antigüedad, y asegura la transmisibilidad y la perfectibilidad de las experiencias. Sobre el plano lingüístico define un "código" capaz de

responder a los cometidos universales y cosmopolitas del nuevo lenguaje artístico. Sobre el plano de las relaciones de producción sanciona la nueva división social del trabajo, dado que a la racionalización de los métodos proyectuales corresponde una profunda revolución en la ejecución, en la organización de sus corporaciones, en los ritmos y en la extensión de la actividad edificatoria. El surgir de las biografías - recordamos de nuevo la del Anónimo brunelleschiano señala claramente el reconocimiento oficial de la nueva condición del arquitecto como intelectual: desde el pseudo-Manetti a Vasari, ese género de literatura se desarrolla paralelamente a la de la tratadística propiamente dicha.

Tratadística que tiene una historia correlativa con la de la praxis arquitectónica: no sin razón los esfuerzos hechos para definir un estable y definitivo código lingüístico y sintáctico chocan contra la realidad histórica concreta. (...)

Pero también la recuperación arqueológica de la antigüedad, elegida como segunda y más perfecta naturaleza, entra bien pronto en crisis. Cuando en 1540, Claudio Tolomei funda la Academia vitruviana con el propósito de resolver definitivamente tanto las contradicciones del oscuro texto latino [Vitruvio] como aquéllas surgidas de su confrontación con los restos monumentales, está ya clara la polivalencia de la clasicidad misma, y lo insostenible de su reducción a un modelo ahistórico. Se abren, por tanto, dos vías opuestas, sólo sintetizables en el ámbito del proyecto: de un lado, la institucionalización del léxico arquitectónico; del otro, la exploración curiosa e inquieta de los márgenes de "herejía" concebidos por el propio léxico.

La primera vía conduce, en el ámbito de la cultura italiana, a la *Regola dei cinque ordini* de Vignola (1562); la segunda al *modellismo* de Serlio... Mientras de un lado se fijan de un modo ahistórico y abstracto los elementos del léxico del Clasicismo, desmembrando las leyes sintácticas con el fin de hacerlo disponible para una gama infinita de aplicaciones (se hace el último esfuerzo, con otras palabras, de universalizar la *langue* arquitectónica), de otro se pone entre paréntesis ese problema y se apunta por el contrario hacia las articulaciones sintácticas internas, en una obstinada búsqueda de modelos figurativos y espaciales inéditos y de complejos modos de combinación.

Por tanto, norma y herejía: y es significativo que en el plano internacional ambas vías sean recibidas y sintetizadas.

De *La arquitectura del Humanismo*, Xarait Ed., Madrid, 1978

SEBATIANO SERLIO El contenido del Tratado de Arquitectura

En el primer libro trataré de los principios de la Geometría y de las diversas intersecciones de líneas, de modo que el Arquitecto pueda dar buena cuenta de todo lo que vaya a hacer.

En el segundo mostraré en dibujos y en palabras tantas cosas de la perspectiva que cuando quiera (el arquitecto) podrá expresar sus conceptos en dibujos comprensibles.

En el tercero se verá la Iconografía, esto es, la planta, la Ortografía, que es el alzado y la Escenografía, que quiere decir el Escorzo, de la mayor parte de los edificios que existen en Roma, en Italia, y fuera de ella, diligentemente medidos y puesto por escrito el lugar donde están y su nombre.

En el cuarto, que es éste, se tratará de las cinco maneras de edificar y de sus ornamentos: Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, y con ellas se abarca casi todo el arte gracias al conocimiento de las diversas cosas.

En el quinto hablaré de los tipos de templos diseñados de diversas formas, es decir, redonda, cuadrada, de seis caras, de ocho caras, ovalada, en cruz, etc., con sus plantas, alzados y escorzos diligentemente medidos.

En el sexto hablaremos de todas las viviendas que hoy en día se pueden usar: comenzando con la más pequeña casucha, que podemos llamar cabaña, siguiendo, paso a paso, hasta el palacio más adornado de un príncipe, bien sea una villa o esté en la ciudad.

En el séptimo y último se acabará con los muchos accidentes con que se puede encontrar el Arquitecto en diversos lugares, y las extrañas formas de algunos sitios; y con las restauraciones y restituciones de casas; y cómo hemos de hacer para servirnos de los otros edificios que están, o han estado alguna vez, en construcción.

El Orden Rústico

Ha sido opinión de los antiguos romanos mezclar con el almohadillado rústico no sólo el Dórico, sino también el Jónico e incluso el Corintio; por lo cual no será ningún error hacer una mezcla de un sólo estilo, representando en él parte en obra natural y parte en obra artificial; por ello, las columnas con bandas de piedras rústicas, y también el arquitebe y el friso interrumpidos por las claves, manifiestan una obra natural, pero los capiteles y parte de las columnas, así como la cornisa con el frontón representan una obra de la mano del hombre; esta mezcla, en mi opinión, es muy grata a la vista y representa en sí una gran potencia. Por tanto, creo que para una fortaleza este estilo es más conveniente que ningún otro; y en cualquier parte de los edificios rústicos donde se coloque, quedará bien; con esta mezcla se deleitaba más que ningún otro Giulio Romano, como dan fe

muchos lugares de Roma y también en Mantua en el bellissimo palacio llamado del Te, un poco alejado a las afueras de la ciudad, sin duda un magnífico ejemplo de
Arquitectura y pintura de nuestros tiempos...

De las Regole generali de Architettura..., 1537-1575, Libro IV. 1ª versión castellana: Tercer y Cuarto Libros de Arquitectura de Sebastiano Serlio, Madrid, 1552.
Ed facsímil en Albatros Ed., Valencia, 1977.

ANDREA PALLADIO

De los abusos

...no se deberá poner, en lugar de columnas o pilastras que tengan en torno suyo alguna carga, cartelas, que se denominan "cartuchos", que son ciertas envolturas que para los inteligentes tienen un aspecto malísimo y para aquellos que no entienden aportan más confusión que placer, y no producen otro efecto que el de aumentar los gastos a los constructores. De igual manera no se hará nacer fuera de las cornisas ninguno de estos "cartuchos", puesto que es necesario que todas las partes de la cornisa estén hechas con algún propósito y sean como demostraciones de lo que se vería si la obra fuese de madera... (...)

Pero lo que en mi opinión importa mucho es el vicio de hacer los frontones de las puertas, de las ventanas y de los pórticos partidos en el medio, puesto que estando hechos para demostrar y acusar

las vertientes del edificio, que los primeros constructores, motivados por la propia necesidad, hicieron cerrado por el centro, no sé qué se puede hacer que sea más contrario a la razón natural que partir esta parte, que tiene la misión de proteger a los habitantes, y a los que entran en la casa, de la lluvia, la nieve y el granizo; y si bien la variación y las cosas nuevas deben agradar a todos, no se debe hacer esto, sin embargo, en contra de los preceptos del arte y en contra de lo que nos demuestra la razón. De donde se ve que los Antiguos hicieron variaciones, pero sin embargo jamás se separaron de algunas reglas universales y necesarias del Arte, como se verá en mis libros de la Antigüedad.

Respecto a los salientes de las cornisas y otros ornamentos, no es un vicio pequeño el hecho de hacer que sobresalgan mucho hacia afuera, ya que cuando exceden lo que razonablemente es adecuado, además de que si están en un lugar cerrado lo hacen estrecho y desgarrado, asustan a los que están debajo, porque siempre amenazan con romperse. Y lo mismo se debe hacer al trazar las cornisas si no están proporcionadas con las columnas, tal que sobre columnas pequeñas se pongan cornisas grandes, o sobre columnas grandes cornisas pequeñas; quién duda que tal edificio no debe tener un aspecto malísimo?

De I Quattro Libri dell'Architettura, Venecia, 1570