



Ilustración de El Tano

Actual (Mérida) (23): 195-198,
Octubre de 1992.

Para un enfoque del manierismo en Venezuela

Simón Noriega

Casi inmediatamente después del “descubrimiento”, la sociedad colonial se vio en la imperiosa necesidad de transplantar las corrientes artísticas de Europa. Sin la gestación histórica que las habían conformado en sus lugares de origen, ellas fueron adoptadas en América, con la huella de una sensibilidad distinta, engendrada por el proceso del mestizaje cultural. Aunque el artesano de aquellos tiempos debió seguir los patrones impuestos desde la metrópoli, no dejaron de expresar, de manera muy sutil, un flagrante desacato a las normas establecidas por la Corona y la Iglesia. Tal actitud debe plantear una manera diferente a la usual, de afrontar el examen de la historia artística de la Venezuela de aquella época. Vale la pena observar que el estudio de las manifestaciones barrocas y neoclásicas en el ámbito hispanoamericano, requieren de métodos y categorías un tanto distintas a las que rigen en el análisis de la realidad artística europea, sobre todo si se trata de la consideración de nuestras expresiones manieristas a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. No olvidemos que el manierismo ha sido, desde sus orígenes, un fenómeno sumamente complejo, que ha originado controvertidas posiciones

historiográficas. Se le ha vinculado con las más disímiles coordenadas de la historia del pensamiento, a veces imposibles de ser asumidas en la América Hispana tal como pueden ser advertidas en la historia de Europa. Algunos autores llegaron a identificar su origen con la Contra-reforma. Es esta la idea de Alois Riegl y de Max Dvorax. Los estudios del primero, referidos al Tintoretto y al Grecco, señalan un profundo subjetivismo en la obra de ambos artistas, que contrapone a un absoluto naturalismo del arte renacentista.

Ese subjetivismo sería, según dicho autor, el rasgo más nítido de la Contra-reforma. Weisbach, en cambio, sostiene que el manierismo no podía responder a las exigencias de la Reforma Católica, por no poseer la claridad, el realismo ni la intensidad emotiva—propia de este movimiento religioso—capaz de suscitar emociones en los creyentes. Y argumenta, de otra parte, que sólo a partir de 1580, es decir veinte años después de las decisiones tomadas en el Concilio de Trento, los efectos de la Contra-Reforma empezaron a dejarse sentir en gran escala. A estas alturas —concluye— el manierismo ya no poseía fisonomía unitaria.⁽¹⁾ Arnold Hauser, por su lado, puso en duda que cualquiera de los movimientos religiosos de la época pudieran determinar directamente el aparecimiento del manierismo en Europa; sin embargo, hace suya la tesis de Weisbach que considera el barroco como el arte de la Contra-reforma, y el manierismo una corriente afín al espíritu de la reforma luterana.

Tales disquisiciones ponen de relieve las dificultades de vincular las diferentes manifestaciones artísticas con sucesos francamente extra-artísticos, y ello acarrearía dificultades mayores si se tratara de calificar de manieristas las obras producidas en Venezuela en el arco de tiempo que va de 1530 a 1630, es decir, el lapso más definido de ese estilo en Italia.

Bastaría considerar, en este sentido, que si en la misma Italia sería lícito establecer una base común para las obras de Rosso, Pontormo y Beccafumi, y en parte para las de Parmigianino, sería impreciso hacerlo en relación con la obra de Tintoretto y el Grecco. En el terreno de la arquitectura la situación no se presenta de manera muy diferente, ya que ni Peruzzi ni Giulio Romano pueden ser considerados como auténticamente manieristas.

En Venezuela, no podemos perder de vista, las formas manieristas se manifiestan cuando esta corriente era ya vieja en Europa habiendo sido desplazada por el barroco. ¿Cuáles criterios metodológicos serían, entonces, los más apropiados para abordar el examen de algunos lienzos venezolanos de inconfundible filiación manierista? Debemos admitir—sin que ello signifique atarnos a la ortodoxia de un método— que en el caso del manierismo en la Venezuela colonial, es inevitable acudir a la especificidad de cada una de las obras, y olvidarnos un poco de la sicología de los abismos o de mecánicas interpretaciones sociológicas.

Dicho esto, podemos calificar como manieristas muy particulares, en el área venezolana, dos cuadros que se encuentran en el Museo Arquidiocesano de la ciudad de Mérida. Una de ellas reproduce el tema de la *Visitación*, y la otra se conoce con el nombre de *La visión del Beato Alonso Rodríguez*, ambas del siglo XVII y desafortunadamente en lamentable estado de conservación. ⁽²⁾ La primera, fechada en 1660, podría derivar de la *Visitación* de Pontormo (1494-1556). Es evidente en el cuadro de Mérida, la pose “amanerada” de los personajes tan característica de los del pintor italiano. En ambos casos los cuerpos parecieran flotar, lo cual hace pensar en una sofisticada sensibilidad de sus autores. Pero las figuras alargadas del anónimo venezolano lo remiten al mismo tiempo

a las soluciones de Parmigianino, tan evidentes, en obras como la *Madonna del collo lungo*. Hay una novedad en el cuadro colonial: la introducción de la figura de San José, personaje que no existe en la versión de Pontormo, ni tampoco en los libros de Historia Sagrada cuando hacen referencia al suceso.⁽³⁾ La *Visión del Beato Alonso Rodríguez* ha debido tener como modelo un cuadro homónimo de Zurbarán (1598-1664), donde el pintor español narra la historia de un hermano lego de la Compañía de Jesús.⁽⁴⁾ He aquí una de las obras más ricas de toda la pintura colonial de Venezuela. Difiere profundamente del planteamiento de Zurbarán, tanto conceptual como estilísticamente. La huella zurbaranesca y el *pattern* manierista se disuelven en una intensa carga realista ya observada por Boulton.⁽⁵⁾

También de carácter manierista es un *Santo Domingo* del Museo de Arte Colonial de Caracas, La *Sagrada Familia* de Francisco de Lerma y Villegas, y una *Virgen de la Merced*, que Boulton atribuye al mencionado pintor. En todas estas obras es evidente la inspiración en modelos italianos. No debemos olvidar que durante los siglos XV y XVI fue notoria en España la hegemonía de las corrientes artísticas de Italia, y que en la plástica de la Colonia —como bien ha advertido Martín Soria— las raíces españolas son muchas veces secundarias, siendo más bien dominantes los estilos importados de ese país.

NOTAS

1. Sobre este aspecto existe una abundante y conocida bibliografía, remitimos, entre otros, a R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*. Einaudi, Turín, pp. 7 y ss.
2. Sugerimos la más pronta intervención de estas obras, en el plano de la restauración, con el objeto de salvar dos de los ejemplos más significativos de la pintura manierista en Venezuela.
3. cfr. Alfredo Boulton. *Historia de la Pintura en Venezuela. Epoca Colonial*. Editorial Arte, Caracas, 1964, p. 73.
4. v. A. Boulton, *op. cit.* pp. 76-77
5. *Ibidem.* pp. citadas.