

Seminari Internacional

Identitat, poder i representació: els nacionalismes en l'art

ACAF/ART, 22-25 octubre 2014.

De la nación a la patria¹, del ciudadano al súbdito². Evolución de los conceptos en el desarrollo de la literatura artística toscana del Manierismo.

Juan María Montijano García

Universidad de Málaga.

Una de las características de la literatura artística toscana bajo medieval es su marcado carácter social y político. Claros ejemplos son los tratados reivindicativos de Leon Barttista Alberti sobre una nueva consideración socio-económica del artista y de sus obras. Actitudes similares a las albertianas con respecto a las llamadas tres artes mayores las encontramos en la poesía, en la filosofía o en las crónicas urbanas. En todas ellas los artistas juegan un papel fundamental en la definición política de los territorios y sus naciones, utilizando fundamentalmente términos o conceptos como la gloria, la fama, o el sentimiento ciudadano, que los definirían.

A partir de la mediación del XVI estos conceptos casi desaparecen de los escritos artísticos toscanos, y cuando sí aparecen se relacionan más con el príncipe y el cortesano que con el artista y su civismo. Ahora aparecerán otras categorías que modifican los significados sociales y políticos por los estéticos y artísticos. Y así nos encontraremos en estos textos con la gracia, la belleza, la *maniera*³ o la extravagancia, que de aplicarse a los artífices por la crítica y la historiografía contemporánea, será

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Madrid, Real Academia Española, 1995, s.v. *nación*: “Conjunto de habitantes de un país”; s.v. *país*: “Nación, región, provincia, o territorio”. Aunque sus significados son muy cercanos semánticamente, en su interpretación histórica y social son diametralmente opuestos, una, la nación, hace referencia a los habitantes, a los hombres y mujeres que viven y comparten un territorio, o no. El segundo, el país, habla de la geografía de la nación, más que de los que habitan esa geografía o territorio.

² Real Academia, *op.cit.*, s.v. *ciudadano*: “El habitante de ciudades o estados que como sujeto de derechos políticos puede intervenir en su gobierno”; s.v. *súbdito*: “Sujeto a la autoridad de un superior con obligación de obedecer”. En este binomio léxico nos encontramos como en el anterior en una cercanía más que semántica de uso. Sin embargo un análisis, incluso simple, nos lleva a diferenciarlos diametralmente. El primero hace referencia a la libertad política y cívica; el segundo al sometimiento a la voluntad de un señor, generalmente un monarca.

³ Como veremos más adelante, la *maniera* a pesar de ser un término artístico equivalente, aunque con muchos matices esta afirmación, con el estilo, aparece cargado de connotaciones sociales y políticas en algunos autores del Manierismo, como Giorgio Vasari, Ludovico Dolce, G.B. Armenini o Federico Zuccari.

exclusivamente por empatía con el príncipe, a cuyo marco semántico pertenecerían por definición⁴.

El espíritu independiente de las repúblicas o *signorie*, y de sus artistas en el siglo XV se irá convirtiendo a partir de la mediación del siglo siguiente en un vasallaje y dependencia que se concretará en academias subvencionadas y controladas por los príncipes, con imposición de gusto y estilo, de motivo y de contenido, incluso de estructura y forma. Florencia apuesta por el dibujo, Giorgio Vasari, Venecia por el color, Paolo Pino⁵. El paradigma es la *Accademia del Disegno* de Florencia⁶. Velar y promover la gloria de los reyes y señores será ahora la misión fundamental de la ciudadanía, principalmente de los artistas, encargados también de su difusión. Las naciones no se definirán nunca más por sus ciudadanos y su fama. Ahora el concepto es otro: un país es un territorio geográfico, que se gana y que se pierde en salones reales, en guerras, en matrimonios concertados de las mismas dinastías. Las gentes de los territorios no son más que los contextos que los pueblan; la plusvalía de sus productos, el mantenimiento de las oligarquías y monarquías.

La tarea de mantener el poder real recae en todos y cada uno de los súbditos en la medida que le corresponda según el capricho del poder, y una de las más importantes será glorificar, deificar, convertir el totalitarismo áulico en belleza y arte, misión encomendada a poetas, pintores, arquitectos, escultores, músicos. Ya no es la fama del artista la que contribuye a la gloria de la nación, sino que es la del príncipe la que se tiene que reflejar en ésta a través de las manifestaciones artísticas.

Los estudios que contemplan la historia del arte desde posicionamientos sociales y en el contexto hegeliano, inicialmente, leen en algunos casos esta coyuntura como una contaminación mutua entre espíritu de una época, cultura, civilización, política, historia,

⁴ El caso paradigmático es el de Rafael Sanzio en la mayoría de los escritos italianos de la época y en la crítica historiográfica posterior de corte clasicista. Para los teóricos toscanos será Miguel Ángel Buonarroti.

⁵ Cuando Paolo Pino, inspirándose en Cicerón y Quintiliano, divide la pintura en tres partes, *disegno*, *inventione* y *colorire*, y el *disegno* a su vez en cuatro, *guidicio*, *circoscrittione*, *pratica*, *retta composizione* está ya intentando resolver el problema de la experiencia plástica en lo que se refiere al propio concepto de *disegno*. Es decir, la limitación o delimitación del *disegno* ya no es sólo simples contornos, sino a la vez, claroscuros y boceto (*contorni e il darle chiari e scuri a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate schizzo*). Por tanto, Pino en esta delimitación del pincel habla de algo más que del dibujo, algo que tiene calidad pictórica y no un simple contorno. Además, el *colorire*, incluye también la prontezza et sicurità di mano, además del illuminare, que él define como anima del colorire. Pino pretende que el dibujo sea absorbido en lo pictórico de la obra, que el dibujo se disuelva en el color. Véase PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*. Venecia: Paolo Gherardo, 1548.

⁶ Véase MONTIJANO GARCÍA, J.M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Málaga : Universidad, 2002, cap. 2.2. "La Accademia del Disegno", pp. 26 y ss.

lenguaje, arte, imbricadas profundamente y que desde el pensamiento espiritual de G.W.F. Hegel y su traslado, a través de Carl Schnaase a Jacob Burckhardt, llegará a la mayor parte de los miembros de la llamada Escuela de Viena, fundamentalmente Max Dvôrak y Alöis Riegl. Un traslado particular de estos presupuestos a ámbitos ideológicos y políticos se producirá, a través de Dvôrak con Arnold Hauser, Frederick Antal o Nikos Hadjinicolau a la Historia Social del Arte, la Sociología del Arte o la lucha de clases en estas manifestaciones. Las lecturas marxistas, antropológicas y estructuralistas del fenómeno histórico artístico señalan un final de la línea marcada, que pretendemos emulsionar introduciendo variables que a nuestro juicio enriquecen la investigación. En primer lugar el vocabulario, la terminología, los conceptos en los que los teóricos y críticos, contemporáneos al hecho o desde una posición histórica, han fundamentado sus discursos. En segundo lugar el carácter cíclico de algunos fenómenos que emergen de esta problemática, los usos de las dos posiciones o actitudes seculares frente al fenómeno artístico, *clasicismo*, *romanticismo*, y su adscripción a modelos políticos y territoriales, y que señalaría la problemática que aquí presentamos como un episodio más de esta génesis estético-artística que funciona en la catarsis entre los fenómenos políticos y artísticos.

Un caso único para la Historia del Arte es el de Florencia. Desarrollo artístico y desarrollo político y social se presentan, a veces con naturalidad y en otros casos absolutamente manipulados ideológicamente en las fuentes y literatura artística como ejemplo de su progreso, libertad y bonanza. Glorioso y único *quattrocento fiorentino* de Donatello, Masaccio, Brunelleschi, pero también de Lorenzo el Magnífico, Marsilio Ficino o Miguel Ángel, únicamente equiparables a las *edades de oro* de la Antigüedad, la Atenas de Fidias, de Sócrates, la Roma de Augusto, de Trajano, todas ellas verbalizadas en clásico. El binomio gloria y clasicismo aparecen aquí como las dos caras de Jano.

Pero el devenir histórico hace tambalear los esquemas generales. Los banqueros Médicis se convierten en príncipes de un estado en la figura del Gran Duque de Toscana Cosme I⁷. La libertad creativa se convierte en vasallaje por medio de las academias y de

⁷ Cosme de Médicis nació en 1519 y con sólo 17 años fue nombrado Duque de Florencia, tras el asesinato de Alejandro de Médici por Lorenzino de Médicis. El 27 de agosto de 1569 fue nombrado Gran Duque de Toscana, tras conquistar Siena.

los encargos regioes. Y así lo que empezó como una revolución en el *trecento* y en el primer *quattrocento*, libertad creativa fundamentada en unos principios estéticos y teóricos humanistas matriz de una de las mayores efervescencias artísticas de la historia del arte, fracasó en la mediación del siglo XVI. El modelo florentino de renovación artística libre y personal, naufraga el mismo día que es nombrado Gran Duque de la Toscana Cosme de Médici. El manierismo es su canto del cisne. El dogma, la academia, el centralismo, la falta de libertad del artista y de sus poéticas convertirán al arte toscano o florentino en el paradigma del estilo normalizado en un permanente descenso decadente desde lo que fue a lo que no llegó a ser siguiendo la espiral vasariana. La cultura que nació como nostalgia del pasado se convierte en nostalgia de sí misma con el paso del tiempo.

Florenia es el paradigma del discurso, pero no es el discurso⁸. Lisipo, Plinio, Sagredo, Delorme, los RR.CC., los nacionalismos del siglo XIX, el espíritu del 98, los fascismos del siglo anterior o el Japón de entreguerras aparecerán referenciados en estas escasas páginas. Cuando Plinio y Vitruvio escribieron en los primeros momentos del Imperio Romano querían demostrar la preponderancia de su nación en la creación artística. Incluso en algunos casos es el propio arte el que crea identidad nacional y es la razón de ser de una nación, como ocurrió en la Sición helenística, que con artistas como Lisipo⁹, su hermano Lisítrato¹⁰ y el mítico pintor Apeles, y sus experimentaciones con el naturalismo extremo, se convirtió en un centro artístico y cultural que abastecía de objetos artísticos, primero, al imperio de Alejandro y, después, a los distintos reinos surgidos de éste¹¹. Para algunos críticos de arte de la Antigüedad, como Jenócrates¹², la progresión del arte antiguo culmina en la escuela de Sición, con Lisipo en escultura y con Apeles en pintura¹³. De esta forma, nos encontramos un panorama social, político y

⁸ Los casos que esbozamos a partir de este punto pretendemos desarrollarlos en la versión en papel de las comunicaciones y ponencias de este Seminario Internacional.

⁹ Para una visión de conjunto sobre la figura de Lisipo y la escuela de Sición en el la cultura helenística, se puede consultar P. Moreno (dir.), *Lisippo. L'Arte e la Fortuna*, Monza, Fabri Editore, 1995.

¹⁰ Tanto para Plutarco (46-120 d.C.), en sus *Vidas Paralelas*, como para Plinio (24-79 d.C.), en su *Historia Natural*, la invención de las técnicas más realistas se deben a Lisítrato, hermano de Lisipo.

¹¹ Fue tal la fama de este foco artístico helenístico que incluso propició, siglos después, un importante coleccionismo de objetos artísticos pinturas y esculturas de la escuela de los sicionios, que llenó los tesoros de Ptolomeo III en Egipto o de los Atálidas en Pérgamo. Véase J. Onians, *Arte y pensamiento en la época helenística*, trad. española, Madrid, Alianza, 1996, pp. 94-96.

¹² Jenócrates, escultor y teórico de las artes plásticas del siglo IV a.C., es el gran divulgador de la teoría y los artistas de la Escuela de Sición. Sus escritos no se han conservado pero su pensamiento se ha podido reconstruir en obras posteriores, fundamentalmente en la de Plinio, Dionisio de Halicarnaso y Luciano.

¹³ En esta opinión Jenócrates no se encuentra solo, sino que recoge opiniones contemporáneas como la de Duris de Samos, cuyo tratado también se ha perdido.

artístico, puramente esquemático, que podríamos definir entre un clasicismo romano inspirado en la Grecia del siglo V a.C., válido para una potencia militar con pretensiones políticas universales, y una pequeñísima nación que modifica exprimiendo las razones del clásico en naturalismo extremo para autoafirmar su particularidad e independencia.

Si rastreamos los primeros intentos de crear una identidad artística florentina, vemos que se inicia en las postrimerías fronterizas del Medioevo con un poeta que nos habla de un pintor. Dante Alighieri sitúa en Giotto la “nueva imaginación” para las artes plásticas que podrían recuperar el clasicismo antiguo. Tras Dante, Petrarca encabezará la serie de poetas que busque y encuentre argumentos, sobre todo en las ricas fuentes de la Antigüedad, para justificar los nacionalismos italianos, amparándose en las clases medias¹⁴, y recurriendo a la historia romana como la del pasado de la nación y a Zeuxis como figura artística mítica. Contemporáneo fue Giovanni Boccaccio, uno de los primeros en reclamar para Florencia una concepción moderna de “patria”, independiente del resto de las señorías italianas, y cuyas raíces, creía, se debían buscar y reclamar desde aspectos culturales y artísticos. La figura clave para Boccaccio será también Giotto y su naturalismo radical, al que compara con Apeles, introduciendo una relación entre el naturalismo florentino y su identidad ideológica, tal y como lo hiciera Apeles a los ojos de Jenócrates y Plinio con respecto a Sición y a la propia Roma. Al concepto de patria, Boccaccio suma el de “gloria nacional” y “fama” para la persona de Giotto, tanto por su fama en vida como por su arte realista y naturalista. Filippo Villani escribió entre 1400 y 1405 una crónica sobre la historia de Florencia¹⁵ en la que presenta una breve antología de artistas toscanos desde Cimabue a Giotto, culminación del arte unido definitivamente a la nación florentina. Se basa en Plinio, y afirma que Florencia contaba con una nómina de artistas tan grande e importante como la de los antiguos griegos. Villani fue un patriota florentino orgulloso del renombre de su ciudad, de su libertad y de su riqueza, y como patriota, buscaba y se inspiraba en una nueva Roma que continuase con la soberanía y el imperio mundial de la Antigüedad. Este punto de vista político e histórico explica su aversión hacia el período precedente de la

¹⁴Antal *op. cit.*, pág. 59 incide en los valores culturales de la burguesía y de las clases medias como ámbito en el que se desarrolla la conciencia nacional italiana de los siglos XIV y XV. También será la burguesía comercial la que reclamará los nuevos valores nacionalistas en el siglo XIX, en España, por ejemplo, en el País Vasco y en Cataluña.

¹⁵ Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, escrito primero en latín y luego en toscano, entre 1400 y 1405, aunque algunos autores adelantan la fecha a 1382.

Edad Media, con sus señores feudales, godos y germanos, que en su opinión fue la época de mayor decadencia nacional y de formas de gobierno *bárbaras*¹⁶. Será Villani, así, el gran valedor de la independencia de Florencia a través de las características particulares de sus artistas y de la fama de éstos, pero al mismo tiempo, también uno de los primeros en asociar clasicismo antiguo como lenguaje del poder totalitario frente a las artes medievales, fragmentadas, bárbaras, góticas y nacionalistas.

En Giorgio Vasari, mano derecha en la involución de la libertad creadora que supone la academia, la *maniera*, uno de sus principales argumentos de su discurso, es el estilo individual, pero también un estilo colectivo de un período y de un país, además de una valoración crítica, positiva o negativa, innata a las obras. Los conceptos críticos actuales de “escuela” o “generación” se encuentran ya prefigurados en el vasariano de *maniera*, pero también el de arte nacional. Vasari distingue no sólo *manieras* extranjeras, como la *tedesca* o *flamenca*, sino también otras italianas. Habla de la *maniera* lombarda o de la veneciana, y si, ciertamente, no acuña el concepto de *maniera* florentina o toscana, su *maniera* moderna, y podríamos decir, el conjunto de sus *Vidas*, es la definición del estilo de la patria de Florencia.

El contradictorio Vasari, tras un análisis pormenorizado del vocabulario de sus *Vidas*, nos señala que pese a la fama inaugural de Giotto y sus primeros seguidores, Maso, Tadeo, a la gloria florentina alcanzada gracias a ellos y a su fama, no utiliza en ningún caso el término ciudadano ni sinónimo ni derivado que se pueda relacionar con la ciudadanía. El artista que para Vasari encarna mejor que ningún otro los valores cívicos es Filippo Brunelleschi. Y esto no deja de sorprendernos aún más si tenemos en cuenta que es Vasari principalmente el responsable del concepto de artista súbdito y al servicio del príncipe –él es el responsable junto con Borghini de la política de control cultural y artístico florentino por medio de la *Accademia del Disegno*.

El clasicismo moderno, originado en su versión florentina, universalizado en su versión romana, se convierte así en el lenguaje del poder totalitario. A lo largo de los siglos lo podemos traducir por realismo, neoclasicismo, incluso barroco, pero sus principios

¹⁶ Se puede trasladar esta aversión de Villani hacia lo medieval a sus críticas a la política de la ciudad de Roma, dominada por el Imperio Romano Germánico y sus señores feudales, entusiasmándose por contra, con el tribuno burgués Cola de Rienzo. Sin embargo el ideario político de este “romano” revolucionario y autoproclamado “tribuno del pueblo de Roma” es mucho más complejo. Para una visión general del desarrollo de este ideario y los valores artísticos con los que se relaciona se puede consultar J.M. Montijano (ed.), *Vita Nicolai V summi pontificis de Giannozzo Manetti*, Málaga, Universidad, 1995.

básicos y sus conceptos serán siempre los mismos. Y también será ahora cuando el nacionalismo artístico quiera crear su propio lenguaje incluso dentro del clasicismo (los casos de Diego de Sagredo en España y de Philibert dell'Orme en Francia y los respectivos órdenes nacionales), pero serán los estilos y modelos *anticlásicos* los principales. El románico, el gótico, los clasicismos impuros, los neo decimonónicos, el mudéjar y el morisco, el modernismo, incluso algunas vanguardias señalaran opciones nacionalistas frente al clasicismo recuperado por los totalitarismos del siglo XX, los fascismos portugués, español e italiano, el nazismo alemán, el comunismo estalinista soviético y sus versiones satélites, los más originales de Albania, Corea del Norte o Cuba, y los colonialismos y pos-colonialismos. . Cuando en 1526 Diego de Sagredo publicó su versión del tratado de Vitruvio¹⁷, insinúa un “sexto género” de columnas que se basaría en el balaustre, y lo hace derivar de la granada. Con esto hace referencia a la conquista del reino Nazarí, y se convierte en símbolo de la España unificada y dominadora, la de los Reyes Católicos y la de proyección universal de Carlos V. Los artistas que lo utilizan, como Bartolomé Ordóñez, Berruguete, Felipe Vigarny y Diego de Siloé, parecen seguir la concepción de Sagredo del balaustre y la columna abalaustrada como orden nacional. Pero, y como ya lo hemos visto en Vasari, Sagredo integra este orden hispano en los parámetros de la tradición renacentista clasicista, con el claro propósito de no romperlo sino de leerlo con una ideología nacional.

Algo parecido ocurre en Francia con el teórico de la arquitectura Philibert Delorme. La mayor novedad de su tratado¹⁸ es la invención del sexto orden, un orden puramente francés. Para su definición, Delorme intenta seguir los cánones especulativos vitruvianos, para no modificar las bases del clasicismo. Este orden francés deriva del tronco de un árbol, y si los órdenes de la Antigüedad habían derivado de la naturaleza, se pregunta “¿Por qué y de la misma manera no puede tener Francia su propio orden arquitectónico?”. Este relativismo histórico se complementa con una apreciación equivocada de los monumentos de la Antigüedad. Piensa Delorme que las columnas de

¹⁷ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. Existe una edición crítica reciente a cargo de F. Marías y A. Bustamante (Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986).

¹⁸ Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, París, Frederic Morel, 1567 (ed. facs. Ridgewood, 1964).

los templos griegos y romanos son monolíticas, y dice que Francia carece de canteras que permitan realizarlas así, por lo que deberán construirse las columnas de orden francés con tambores independientes. Esto le lleva a cubrir la unión de los tambores con fajas y anillos, sistema que sirve para definir al orden francés¹⁹.

ES AQUÍ Y EN ESTE MOMENTO CUANDO SE PRODUCEN MUCHAS Y MUY DIVERSAS ASOCIACIONES ENTRE LO ARTÍSTICO Y LO POLÍTICO EN SENTIDO NACIONALISTA, ENTENDIDO ESTE DESDE LA PERSPECTIVA POSITIVISTA DECIMONÓNICA O LA TOTALITARIA DE LOS REGÍMENES FASCITAS DE LA MEDIACIÓN DEL SIGLO, E INCLUSO EN LA VANGUARDISTA Y LIBERAL DE LAS DEMOCRACIAS OCCIDENTALES.

LA RECUPERACIÓN DEL GÓTICO EN LOS TEÓRICOS BARROCOS – con claros antecedentes en arquitectos como Francesco Borromini – lo encontramos por ejemplo en Guarino Guarini, un monje teatino de Turín, y como antes ya lo hiciera Caramuel, el principal teórico de la arquitectura que dota de rango de orden al gótico. Vasari ya lo había hecho, pero en negativo. Su crítica feroz a la *maniera tedesca* es, por si misma, un reconocimiento de su identidad autóctona.

Guarino describe el orden gótico como de asombrosa sutileza, de aspecto diáfano e ingravido y que se define en países como Francia, España y el norte de Italia. Sin embargo, Guarino Guarini jamás atacó frontalmente el arte clásico sino sus fuentes, como más tarde hará Piranesi, que en la defensa de los valores estilísticos formales romanos, que él llamaba “etruscos”, frente a los griegos, condujo lo clásico a un extremo de tensión que desembocó en un pensamiento artístico que ya podemos considerar pre-romántico.

En estos ejemplos y en sus desarrollos históricos se aprecia una correspondencia entre los valores estilísticos e ideológicos del arte renacentista y las distintas identidades

¹⁹ En este sentido se asemejan al orden rústico o toscano de las interpretaciones de Serlio.

nacionales europeas occidentales, según los presupuestos del clasicismo definido por Vasari, que, recordemos, tiene valores de universalidad, de unicidad y unidireccionalidad desde la Antigüedad greco-romana, pero que una vez trasladados a los distintos ámbitos, sirve para definir las distintas patrias modernas y no sólo la florentina.

La historiografía madura del siglo XIX vuelve los ojos de nuevo al estilo renacentista²⁰, mientras que, y tras las crisis del romanticismo, los distintos nacionalismos, considerados como tales o como regionalismos más o menos desarrollados, recuperan los distintos valores de los períodos artísticos no-renacentistas. Quedan así las Patrias totalitarias definidas con versiones del Renacimiento y de la antigua Roma, incluida el Japón de entreguerras, y los estilos gótico, románico, pre-románico, barroco, rococó, son utilizados ideológicamente para definir patrias menores, patrias que pretenden como decíamos antes en lo que une a los hombre y no a los territorios. En España como Asturias, Valencia, Mallorca, Cataluña, País Vasco o Aragón, si nos circunscribimos a España²¹.

El Renacimiento hispano toma sus particularidades más castizas a finales del siglo XIX²². No sirve para este propósito cualquier renacimiento, no el italianizante sino el español, como para Vasari no servía la manera italiana sino la manera moderna y su evolución desde Giotto hasta Miguel Ángel para definir el arte florentino.

En España serán el Plateresco, el estilo Reyes Católicos, como lo demuestran, por ejemplo, las opiniones de Emilio Castelar sobre la arquitectura ecléctica de finales del

²⁰ Una visión de conjunto de la historiografía artística española se puede encontrar en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Actas de las VII Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, noviembre de 1994.

²¹ Aquí podríamos utilizar un concepto de reciente uso político y cultural para definir este proceso, “hechos diferenciales”.

²² En este sentido se puede consultar Víctor Nieto, “Arte e historia nacional del arte, 1940-1975”, *Publicaciones del Museo e Instituto de Humanidades Camon Aznar*, LXXII, 1998, pp. 11-28.

siglo XIX y sus claras preferencias hacia la arquitectura “hispana” a la manera del Palacio de Monterrey de Salamanca²³.

Es cierto que en la historiografía de finales del siglo XIX se aceptan las genialidades barrocas de Velázquez, Zurbarán, Murillo o, incluso, Goya, pero se presentan a los ojos de historiadores y literatos asociadas a la monarquía hispana, en positivo o negativo, y no tanto al pueblo y su cultura. Para la identidad nacional, y tras los fenómenos patriomonalistas, culturalistas y de regeneración ética de valores tradicionales de la Generación del 98, por un lado, y la recuperación historiográfica y teórica de lo morisco, mudéjar y musulmán hispano, por otro, será la comunión entre Renacimiento artístico y lo hispano diferenciado, que ahora se identifica con estas raíces musulmanas, lo que defina a España como “unidad de acción y de destino” para políticos, pensadores y literatos defensores de una España única y unida. El estilo Cisneros y el mudéjar renacentista, además del plateresco, se convierten en sinónimos y equivalentes de la patria, la raza y la casta hispana. Así se aprecia en los escritos de algunos historiadores del arte, como en Manuel Gómez-Moreno con su obra²⁴ *Las Águilas del Renacimiento Español*, que con este nombre tan hispano y castizo señala algunas pautas de esta equiparación artístico-ideológico-política, Torres Balbás, Elías Tormo y su búsqueda de lo hispano en la Roma renacentista y barroca²⁵, o, en tiempos más cercanos, con Chueca Goitia y su definición de los “invariantes castizos” de la arquitectura española²⁶.

²³ Estas opiniones las vierte Emilio Castelar con respecto a las obras de la Academia de España en Roma, tras su viaje a la ciudad italiana en 1894. Véase J.M. Montijano García, *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998, pág. 50.

²⁴ La obra está dedicada a Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, y su primera edición data de 1941.

²⁵ Escrita durante su estancia “política” en la capital italiana, es todo un canto a las glorias pretéritas de los regímenes fascistas del momento, tanto español como italiano. Véase Elías Tormo, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942.

²⁶ Véase F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1979. 1ª ed. 1947.

Estos mismos presupuestos se trasladarán al pensamiento ideológico artístico de la Dictadura del General Franco²⁷, y su apuesta por este tipo de recuerdo artístico al que se suman otras variables asociadas a la recuperación clasicista cercana a los otros regímenes fascistas, como el alemán y el italiano.

Por contra, las otras identidades nacionales de España, los “hechos diferenciales”, continuarán con su recuperación de períodos no-renacentistas, con artistas que no puedan convertirse en “Águilas” de lo hispano a través del Renacimiento. Pero incluso se avanza de manera más radical al reivindicar figuras de la vanguardia para definir estas identidades específicas: el modernismo de Gaudí, el genio surrealista de Miró, Picasso para Málaga, los surrealistas canarios, el informalismo abstracto para Castilla.

En la actualidad, este fenómeno tan complejo y rancio no ha escapado a la problemática de la multi-identidad de la España de las nacionalidades. La universidad y la investigación, contaminada por las necesidades ideológicas de ciertos grupos políticos y sociales de gran presión y poder, han convertido en “tradición diferenciadora” a la mayoría de estos fenómenos artísticos locales, y no es extraño encontrar conceptos como “arte catalán”, “arte mallorquín”, “arte valenciano” para definir el desarrollo de ciertos estilos en estos marcos geográficos²⁸, que se proyectan e imponen a-históricamente en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Esta misma proyección es la que pide Vasari a sus correligionarios manieristas: pide, exige que, a través de la *bella maniera* o la *dotta maniera*, desarrollen los valores artísticos de los grandes creadores florentinos del pasado.

Vasari, a través de un término polivalente, *maniera*, y un concepto político e ideológico, *patria*, crea el contexto en el que se inicia el desarrollo de uno de los fenómenos más complejos de la historiografía artística moderna: la ideologización de la vertiente nacionalista del concepto de estilo.

²⁷ Véase A. Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

²⁸ También estos fenómenos surgen de las *manieras* locales vasarianas, y sus consecuencias críticas en la historiografía artística italiana del Barroco.

