

Crítica y retórica del encomio en la obra *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, de Giorgio Vasari¹

Por: Juliana Correa H.
jcorre52@eafit.edu.co

Resumen

El presente artículo pretende analizar las principales características de las écfrasis contenidas en la obra *Vidas* de Giorgio Vasari y sustentar que esta, además de dar cuenta de las biografías de los principales artistas italianos del periodo del Renacimiento, posee aspiración y potencia crítica. Se busca igualmente exponer la retórica del encomio y la alabanza de la figura del artista como una de las motivaciones principales del autor.

Palabras clave:

Vasari, écfrasis, crítica, retórica, encomio, artista

Analysis of the critical function and rhetoric eulogy in *Lives of the most excellent architects, painters and sculptors from Cimabue to our times*

This article pretends to analyse the main characteristics of the ecphrasis in Vasaris's *Lives* and also intends to support that his literary work, besides telling about the biographys of the main artists of Renaissance, has a critical aspiration. We also pretend to explain the rhetoric of the eulogy and the praise of the figure of the artist as one or the main incentives of the autor.

Palabras clave:

Vasari, ecphrasis, critiche, rhetoric, eulog

¹ Trabajo de grado de la Maestría en hermenéutica literaria.

La historiografía del arte reconoce a Giorgio Vasari (1511-1574), como uno de los primeros historiadores del arte en Italia y uno de los más destacados exponentes de un género que llegó a ser muy popular en el siglo XVI: la biografía de artistas. En su obra *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, se recopilan las biografías de los creadores italianos del Renacimiento. Estos escritos estuvieron precedidos por las narraciones de las vidas de los artistas de Ghiberti y una biografía de Brunelleschi escrita por Manetti (Venturi, 2004: 124). Sin embargo, es Vasari quien ha pasado a la posteridad con una obra que por su cobertura, extensión y relevancia es objeto de estudio en siglos posteriores y que -aunque hace varias décadas dejó de ser obligatoria en los ámbitos académicos-, ha sido un texto “fundacional para la historia del arte” (Barolski, 2002: 33). Para el historiador de arte Giovanni Previtali, “arriesgarse a juzgar el *Cinquecento* figurativo italiano sin conocer bien su obra (la de Vasari), sería como querer prescindir de los juicios de Maquiavelo en el terreno de la política (2002: p. 10).

En las *Vidas*², el autor presenta un compendio de las biografías de los grandes artistas italianos, desde Cimabue en el *Duecento*, hasta mediados del *Cinquecento* con artistas como Michelangelo y Tiziano. Vasari establece una relación entre el arte y la experiencia vital de los artistas e incluye descripciones y juicios de sus obras. El libro se estructura de la siguiente manera:

-*Dedicatoria al ilustrísimo y excelentísimo señor Cosme de Médicis, duque de Florencia*³

- *Prefacio*, en el que el autor expone la necesidad de dejar un documento para la posteridad y evitar que los artistas caigan en el olvido. En este apartado, Vasari intenta además zanjar la polémica que existía para ese entonces entre los pintores y escultores sobre la prevalencia de un arte sobre la otra. Para el autor, ambas estaban en igualdad de condiciones al tener el dibujo como origen común.

- Acto seguido, el autor incluye tres capítulos sobre las tres artes que componen su obra: *De la arquitectura*, *De la escultura* y *De la pintura*. En estos tratados, Vasari explica en detalle las diferentes técnicas de cada una de estas disciplinas.

² Como referencia para este análisis tomaremos principalmente la edición de Catedra basada en la edición torrentina original.

³ Cosme fue duque de Florencia y perteneció a la familia Medicis, gran mecenas del Renacimiento italiano.

- *Proemio a las vidas*, en el que da cuenta de una manera breve, de la historia de la pintura y la escultura.

- Primer libro, en el que desarrolla las vidas de los principales artistas italianos desde Giovanni de Cimabue (1240-1300) hasta Lorenzo di Bicci (ca.1390-1427)

- *Proemio a la segunda parte de las Vidas*, en el que explica la división de su obra en tres partes, lo cual se analizará más adelante en este texto.

-Segunda parte que abarca desde Jacopo della Quercia (ca.1374-1438) hasta Pietro Perugino.

-*Proemio a la tercera parte de las Vidas*, en el cual argumenta porque los artistas incluidos en el tercer libro han logrado el estilo “moderno” en el cual se han superado los problemas que presentaban las obras de sus predecesores.

-Tercer libro que inicia con Leonardo Da Vinci (1452-1519) y finaliza con Miguel Ángel Buonarroti (1465-1564).

- *Conclusión de la obra para los artífices y los lectores*, en la que agradece el apoyo de quienes le exhortaron a no desfallecer en su esfuerzo de escribir el libro, expone brevemente la metodología usada para la construcción de su obra y promete una segunda parte.

En este trabajo se tomarán como referencia algunas écfrasis contenidas en la obra. Dada la extensión del texto, dividido en tres libros correspondientes a diferentes edades artísticas, se eligieron algunos pintores representativos de cada momento epocal, cuyo nombre resuena aún en nuestros días. Cimabue, Giotto y Simone Martini hacen parte del primer libro; Paolo Ucello, Masaccio, Fra Filippo Lippi y Sandro Boticelli del segundo, y Leonardo Da Vinci, Rafael y Miguel Ángel de la tercera parte. Posteriormente, de estos artistas se seleccionaron algunas écfrasis en las que se ejemplifican claramente los aspectos motivo de análisis en el presente texto: la función crítica y la llamada retórica del encomio.

Según el crítico de arte y ensayista Julio E. Payró, fue el cardenal Farnesio quien convenció a Vasari de que realizara este libro. También se le atribuye este encargo al coleccionista Paolo Giovio (Méndez y Montijano, 1998: 25). La obra se constituye en un completo y exhaustivo testimonio de la creación artística de la época. Se publicó por primera vez en Florencia en 1550 por Lorenzo Torrentino. Esta edición se conoce hoy como la torrentiniana. En 1568 se publica una segunda edición llamada la Guintina, en la que Vasari añadió algunos artistas y profundizó las écfrasis de algunas obras respecto a la primera edición. Sin embargo, en

el prólogo de la edición de Cátedra, el historiador del arte Giovanni Previtali, asegura que al pasar de la torrentina a la guintina, aunque se corrigieron y normalizaron muchos aspectos, se perdió un poco el brillo de la obra (2002, p. 9).

Como se mencionó anteriormente, el autor incluye en el texto tratados sobre la arquitectura, la pintura y la escultura en los que se brindan instrucciones precisas sobre las diferentes técnicas de estas disciplinas. En este sentido, se puede afirmar que estos tratados poseen una intención didáctica que da cuenta del interés del autor en la enseñanza y la transmisión del conocimiento. No en vano Vasari fundó en 1561 una academia para la enseñanza del dibujo en Florencia. Vale la pena recordar que para cuando las *Vidas* salen publicadas, se conocían ya los tratados de pintura de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci.

En la obra se relatan las biografías de los grandes artistas de la época. El autor opta por seguir una línea de tiempo en la que se cuentan hechos relevantes de las vidas de los pintores: su nacimiento, algunas circunstancias familiares, los viajes que emprenden, la recepción de su obra y su muerte. En las *Vidas* abundan los “chismes” sobre los artistas. A pesar de que se ha comprobado que muchos provienen más del imaginario popular que de la realidad, añaden interés y color al texto y se configuran como transiciones entre una écfrasis y otra. Algunas de estas anécdotas son útiles para ilustrar en cierta medida la capacidad y habilidad de los artistas, como aquella del Giotto en la que se cuenta que el Papa Benedicto XIII envió un emisario para conseguir artistas en Florencia. Giotto, apoyando el codo sobre la cadera a manera de compás, trazó un círculo perfecto con pintura roja. Cuando el Papa recibió el envío, quedó maravillado con la perfección de la figura y la forma en que el pintor lo había dibujado (Vasari, 2002: 118). Otros rumores recogidos en las biografías, tienen que ver más con la vida privada de los artistas y nos permiten conocer algunos rasgos de su carácter, como con Fray Filippo Lippi, de quien afirma que “era tan enamorado que, siempre que veía a una mujer que le gustaba, se mostraba dispuesto a concederle todo su dinero a cambio de poseerla” (Vasari, 2002: 330). También se incluyen innumerables alusiones a acontecimientos históricos -ascenso de tiranos y gobernantes, muertes y elecciones papales- que ubican al lector en el contexto histórico de la Italia del Renacimiento y evidencian aspectos como las relaciones de mecenazgo y patrocinio de artistas característicos de ese entonces.

Antes de abordar el potencial crítico de Vasari, es pertinente detenerse en el concepto de écfrasis. De manera general, podemos decir que se trata de la descripción de un objeto plástico o

“la representación verbal de una representación visual”, como la define Heffernan (1993.p. 3) La génesis de esta figura literaria se puede rastrear en la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles en *La Ilíada*, descripción que se convirtió en paradigmática del género. “La ékfrasis pretendía brindar una descripción vívida y detallada de un objeto, de manera que este pareciera presentarse ante los ojos del lector y cobrar vida, es decir, que tuviera la virtud de la *energeia*” (Pimentel, 2003: 205). En cualquier caso, este artefacto narrativo permite relacionar dos categorías, la textual y la visual.

Vasari no se extiende en las descripciones de las obras ni ofrece elementos de interpretación desde el punto de vista iconográfico, “pues juzgo tiempo perdido dibujar con palabras lo que manifiestamente se puede ver en sus propios retratos, que cito y señalo, se encuentren donde se encuentren” (Vasari, 2002: 103). El artista italiano remite al lector a las imágenes descritas con el fin de “hacer la narración pictórica tan vívida para el lector como lo era para el espectador”. (García Avilés, 104)

En el texto se refieren las principales obras (pinturas, esculturas y edificios), ejecutados por los artistas. La ékfrasis es de carácter referencial pues aunque muchas de estas obras ya no pueden ser valoradas porque se extraviaron o deterioraron debido al paso del tiempo, sí existieron en la época del autor. Él mismo pudo observar muchas de ellas de cerca, ya que viajó por varias ciudades de Italia recogiendo información sobre los pintores, arquitectos y escultores; otras obras pudo analizarlas a través de recursos como los grabados, y algunas son reconstruidas a través de la narración oral. El hecho de que ya no tengamos acceso a estas creaciones en el tiempo presente, hace que desde la recepción, las ékfrasis sean nocionales y las obras descritas existan únicamente en el texto, impidiendo que un lector actual realice ese mecanismo de “cotejo” que le permita ver la correspondencia entre la descripción y el objeto artístico que menciona Pimentel. (2003: 285).

El discurso está construido con base en estas ékfrasis sucesivas. Muchas de ellas, como se señaló, no son muy extensas. El autor se detiene en las obras que según su juicio, estaban mejor ejecutadas por los artistas, o en aquellas que por el contrario, presentaban problemas de carácter técnico en su realización. Así se refiere a la pintura de los *Santos Padres*, de Ucello, en la iglesia de San Miniato: “En esta obra no observó mucho la armonía entre color y objeto, como deben hacerse las historias, pues hizo los campos azules, las ciudades de color rojo y los edificios de

varios colores, conforme le parecía, y en esto se equivocó, porque las cosas que simulan ser de piedra ni pueden ni deben ser pintadas de otro color” (Vasari, 2002: 221).

Por el contrario, en la écfrasis de la *Virgen del jilguero* de Rafael, se aprecia una alabanza a la factura y belleza del cuadro. “Colocó entre sus piernas un niño al que un San Juan muchachito le tiende un pájaro para solaz y juego de ambos. En sus gestos hay una simplicidad pueril y amorosa, aparte de estar bien coloreados y ejecutados con una pulidísima diligencia (...)” (Vasari, 2002: 523).

En algunas descripciones los datos son mínimos. El autor nos informa el tema y la ubicación de la pintura, dando lugar a una écfrasis potencial. “En su forma de alusión o de cita - con frecuencia un símil o una analogía que puede incluir el nombre del cuadro-, la écfrasis como ejercicio descriptivo es solo en potencia (Pimentel, 2003: 283)

Las écfrasis comienzan por lo general brindando información sobre la ubicación de la obra. Vasari es detallado en este aspecto. “Trabajó también en Santa María Maggiore, en una capilla al lado de la puerta lateral que conduce a San Giovanni, donde están la tabla y la predela de Masaccio: allí pintó al fresco una Anunciación” (Vasari, 2002: 58). “Pintó también una anunciación en Santa María Mayor, en una capilla junto a la puerta del lado que conduce a San Juan, donde se encuentran las figuras de los cuatro evangelistas” (p.221). Este nivel de detalle en las descripciones, especialmente en lo referente a la ubicación, es quizás un indicador de que la intención de Vasari era que los lectores de su libro acudieran a ver las obras con sus propios ojos y al mismo tiempo, da cuenta de la exhaustiva recopilación de información acerca de los cuadros por parte del autor.

En las écfrasis predomina el carácter descriptivo. Se hace referencia a elementos como el color, la composición, la perspectiva y las acciones que realizan los personajes retratados. Para esto Vasari se apoya en el sociolecto del arte. “Hay también algunas capuchas de los frailes, que ostentan bellísimos pliegues y merecen infinitas alabanzas por el buen dibujo, el colorido, la composición y la gracia y proporción que en dicha obra se advierte, conducida por la delicadísima mano de Fray Filippo” (p. 91). Sobre la capilla *Branccacci*, de Massacio afirma: “Mostró también en esta misma pintura la inteligencia de los escorzos de *sotto in su*, algo maravilloso (...) (p. 247).

También encontramos en las écfrasis algunos rasgos narrativos. Vasari recrea las escenas de los cuadros y se aproxima a las emociones de los personajes. En estos casos,

interpreta sus gestos y actitudes. Evalúa los logros de los artistas y su capacidad expresiva. En la écfrasis de *La última cena*, de da Vinci, consigue construir un clima de tensión en la narración de las actitudes asumidas por los discípulos.

Leonardo imaginó y logró expresar la sospecha de los apóstoles sobre quién sería el traidor de su maestro. En todos sus rostros se aprecia el amor, el temor y el desdén, o bien el dolor por la imposibilidad de comprender las intenciones de Cristo. No causa menor maravilla, el reconocimiento, por el contrario, de la obstinación, el odio y la traición de Judas. (p. 475).

Otro ejemplo que expresa esta dimensión narrativa de las écfrasis se halla en la *Pasión de Cristo*, del pintor sienés Simone Martini. Vasari narra este momento expresando un contraste entre dos acciones que se presentan de manera simultánea en el cuadro, el cual es interpretado a la luz de la oposición planteada por la religión cristiana entre el bien y el mal. “Ahí están los ladrones expirando en la cruz y los ángeles elevando con júbilo al cielo el alma del ladrón bueno, y el alma turbada del ladrón malo, descendiendo con varios demonios alados al tormento del infierno” (Vasari, 2002:150). Para la historiadora del arte Svetlana Alpers, esta narración de emociones, sumada a los comentarios elogiosos que hace de los logros técnicos de los artistas, hacen que las écfrasis persuadan al lector de la realidad de la escena. (Alpers, 1960:194). De esta manera, el dispositivo ecfástico en Vasari contiene atributos antes expuestos como la narración, la descripción, la exploración de la psicología de los personajes, las alabanzas y los juicios de valor, elementos que sumados enriquecen las écfrasis y contribuyen a dotarlas de una aspiración crítica.

Potencialidad crítica en *Vidas*

Si bien se han situado los inicios de la crítica de arte con Diderot, se pueden hallar en Vasari algunos elementos muy primarios de crítica. Aquí es válido retomar la teoría del *écart* de Catherine Millet frente a las tres opciones a las que se enfrenta un crítico: desarrollar análisis filosóficos (filosofar), emitir juicios de valor (enjuiciar) o llevar a cabo análisis históricos (historiar)”. (Millet en Guasch 2003: p. 220).

En las *Vidas* se hallan indicios de los dos últimos caminos. La valoración positiva o negativa de las obras está presente en la mayoría de las écfrasis. Según Ana María Guasch, la

écfrasis se constituye en una de las herramientas más útiles para la crítica pues permite subrayar los elementos valiosos de la obra y orientar un juicio de valor posterior (p.217). Vasari acude a lo que en el Renacimiento se conoció como “juicio del ojo”, un concepto expresado por Miguel Ángel que se define como una facultad otorgada solo a unos pocos para juzgar las obras de arte (Fernández 2008: p. 39). Vasari emite juicios de valor basado en los preceptos artísticos de ese entonces, cuando el Renacimiento comenzaba a darle paso al Manierismo, en el que los pintores se interesaban por hacer arte “a la manera de”. La idea de la representación continúa con fuerza y se consideraba buen pintor a aquel que podía retratar con fidelidad a la naturaleza.

Puede afirmarse entonces que en las *Vidas* hay una aspiración crítica que le agrega valor al ejercicio del autor como historiador del arte y que trazó una senda para la crítica futura. Vasari, desde el mismo momento en que decide dividir el arte en tres edades, está asumiendo una postura crítica que se fundamenta en la idea de progreso en el arte sobre la que está construido su discurso. A esto se le suman los reparos que tiene para con Miguel Ángel en la segunda edición de *Vidas*, cuando reconoce que la maestría no se limita al dibujo de la figura humana sino que se traduce en otros aspectos como el colorido de las pinturas. Este ejercicio de “limitar” como lo llama Venturi, es un acto crítico. (Venturi, 2004: 129).

En el primer proemio, Vasari hace una declaración de intenciones que nos permite ver no solo su configuración como uno de los primeros historiadores del arte, sino la aspiración crítica anteriormente mencionada.

(...) y he procurado no solo decir lo que han hecho, sino también distinguir al bueno del mediocre, y al excelente del bueno, y hacer cuidadosa mención de las particularidades, estilos, rasgos y fantasías de los pintores y escultores, esforzándome todo lo que he podido por dar a conocer a los que por sí solos no saben hacerlo, las causas y las raíces de los distintos estilos y de la mejora y el empeoramiento de las artes, que se han dado en diversas épocas y en diversas personas (Vasari, 2002: 94).

Guasch señala en “Las estrategias de la crítica de arte” que la última etapa del ejercicio crítico consiste en evaluar las obras. “(...) apreciar su valor tanto intrínsecamente como en relación a otras obras de arte” (p. 230). Las écfrasis de Vasari enuncian estos dos elementos pues aparte de los juicios de valor ya mencionados, en ocasiones se establecen algunas comparaciones con otras creaciones, otros artistas o con etapas anteriores de la creación artística en función de la idea de progreso en el arte que le da sustento a la obra. En la écfrasis de una tabla de una virgen

de Cimabue, se puede identificar este concepto: “(...) en su estilo se puede apreciar una cierta novedad, la expresión del rostro y los pliegues de los paños son mejores que los que habían hecho hasta entonces esos maestros griegos en sus pinturas esparcidas por toda Italia”. (Vasari, 2002: 107).

El autor establece un sistema de valores respecto al cual son juzgados los cuadros. Conceptos como *grazia* y *maniera*, que ya habían sido introducidos por otros historiadores y teóricos del arte del Renacimiento como Alberti, son tenidos como ideales para Vasari. La *maniera* puede definirse como el estilo personal del artista, aunque también puede aplicarse a un periodo determinado del arte. “La gloriosa manera antigua; la vieja manera, que se aplica a la pintura griega, (...) la buena *maniera* antigua y moderna, dentro de la que se distingue la gran *maniera*, indudablemente solo aplicable a Miguel Ángel” (Méndez y Montijano, 1998: 31). *Grazia*, “es trabajar más allá de las fronteras” (Albers, 1960: 205). Es uno de los valores estéticos fundamentales para el autor y se relaciona con la facilidad y habilidad de representación, así como con la delicadeza y la dulzura. La *grazia* es esa cualidad que caracteriza a un pintor como Rafael (un ejemplo es la écfrasis citada anteriormente de *La virgen del jilguero*) y en grado superlativo, a da Vinci. Este valor alcanza su mayor expresión en la tercera edad o momento que va de Leonardo a Miguel Ángel. La creación de este sistema que recoge los conceptos ideales del arte de la época, indica un esfuerzo del autor por interpretar estos valores estéticos que circulaban en el Renacimiento, enriquecerlos y aplicarlos a los protagonistas de las *Vidas* y su creación artística.

Vasari ejerce el oficio de mediador al acercar el arte de los siglos XIII, XIV, XV y XVI no solo a los espectadores de su época, sino para la posteridad. Sin duda su trabajo contribuyó a la comprensión y difusión no solo de las obras, sino de la idea de progreso en el arte que estuvo vigente durante varios siglos. Su copioso trabajo como biógrafo genera un conocimiento que es aprovechado hasta nuestros días. Al recrear las obras de arte valiéndose de las écfrasis, realiza una labor de interpretación, ya que centra su atención en algunos aspectos del cuadro que considera relevantes, relega otros, asume posturas frente a las obras, explica los logros o fracasos que tuvieron los artistas desde el punto de vista técnico, califica las obras de acuerdo con el gusto de la época y establece un diálogo entre el pasado y el presente en el arte teniendo como modelo la idea de progreso que se analizará más adelante.

Por todo lo anterior es válido insistir en la potencialidad crítica de la obra de Vasari en la medida en que el autor aporta elementos que de desarrollarse ampliamente, podrían ser analizados como crítica de arte. El autor describe escenas, da pistas, ofrece indicios, enuncia aspectos subordinados al gusto y a la concepción que se tenía del arte en ese entonces, acercándose a un ejercicio de crítica.

Es evidente que el autor analizado no se sitúa en un espacio neutro a la hora de escribir, sino que “reivindica el derecho a juzgar desde su propio punto de vista, según la propia escala de valores, que, lógicamente, no pueden ser los nuestros, pero esto no significa que podamos prescindir de su testimonio y sus opiniones” (Previtali 2002: p. 10). Vasari adolece de falta de objetividad, pero es un historiador inmerso en su tiempo que deja un enorme legado, un testimonio relevante del Renacimiento italiano y del gusto y la concepción de la creación artística de un periodo fundamental en la historia del arte.

Las écfrasis vasarianas, reflejo del paradigma artístico de la época

En *Vidas*, las écfrasis son un reflejo del paradigma del arte que se tenía en el Renacimiento, que buscaba como máximo valor estético la fiel imitación de la naturaleza y en el que la maestría del artista era valorada por su capacidad de representar el mundo. Uno de los principales responsables de estas concepciones en el arte es Leonardo Da Vinci, tal como lo afirma en su *Tratado de la Pintura*: “Has pues de saber tú, pintor, que no podrás ser excelente si universal maestro no eres, capaz de representar por tu arte las cualidades todas de las formas que engendra la naturaleza” (Da Vinci, 2004: 363). Más adelante, da Vinci insiste en que el artista no debe idealizar las formas de la naturaleza, sino representarlas con la mayor fidelidad posible. (p. 389).

Según lo anterior, el espectador renacentista y los estudiosos del arte como Vasari, esperaban que la pintura copiara a la naturaleza y las obras se valoraban en la medida en que representaran el mundo de una manera muy vívida, como se puede apreciar en la écfrasis que hace Vasari de una virgen de Leonardo. “(...) Y entre otras cosas que en él pintó, representó un jarro de agua con algunas flores dentro, en el que, aparte de su maravilloso realismo, había imitado las gotas del agua sobre el cristal de tal modo que parecían más reales que la propia realidad” (Vasari, 2002: 474).

A lo largo de la obra se elogia la capacidad de los artistas de lograr esta verosimilitud y es este el ideal al que debe aspirar el artista. “Intentando continuamente hacer las figuras vivas y con ese realismo que las hace verosímiles” (Vasari, 2002: 245), dice del arte del Masaccio. Para el autor, las pinturas y esculturas deben llegar casi al punto de hablar, en una expresión de la mimesis perfecta: “Que las cosas no estén muertas sino que se presenten vivas y verdaderas a quien las considere. Que se cuiden de las crudezas y busquen que las cosas que hacen continuamente no parezcan pintadas sino que se demuestren como vivas”. (p. 350). “(...) Hay en ella monjes que lloran a su maestro muerto, es admirable ver el bello aspecto de sus rostros, donde la pena del llanto ha sido hecha con arte y verosimilitud” (p.333), así se refiere a una obra de Fray Filippo Lippi que representa la muerte de San Bernardo.

La naturaleza es, para el autor, no solo el modelo a imitar, sino la fuente misma del arte, como lo expresa en el proemio del primer libro, en el que intenta establecer un origen de la creación artística. Allí, Vasari señala que el principio del arte es la naturaleza “y el comienzo y modelo fue la bellísima construcción del mundo” (Vasari, 2002: 97). “Y si en nuestros tiempos se ha visto, como creo poder demostrar con muchos ejemplos, que los niños simples y educados con rudeza en los bosques han comenzado a dibujar por sí mismos gracias la vivacidad de su ingenio, ayudados solo con el ejemplo de las bellas pinturas y esculturas de la propia naturaleza” (p.99).

Esta alta valoración que se tiene de la mimesis de la naturaleza va ligada a idea de progreso y la superación de problemas en la medida en que esa línea de progreso se encamina a la mimesis perfecta. Para el historiador de arte E.H. Gombrich, la labor del artista se asemeja a la del científico en la medida en que ambos buscan superar problemas. “Las crea (obras) para que todos las admiren, pero con la vista puesta principalmente en sus colegas artistas y en los entendidos, capaces de apreciar el ingenio de la solución ofrecida” (Gombrich, 2000: 7). La idea de progreso en Vasari se hace explícita desde la introducción de la obra y se hace más que evidente desde la decisión de dividir su obra en tres edades de la pintura. En la primera edad Vasari ubica a Cimabue, Giotto, Andrea Pisano y señala que “aunque había producido algo bueno, sin embargo estaba acompañado de tanta imperfección que, ciertamente, no merece mucha alabanza” (Vasari, 2002:196). Esta primera edad es importante para Vasari en la medida en que proporciona los cimientos para las edades sucesivas.

En la segunda edad incluye a Ucello, Masaccio, Brunelleschi y Piero della Francesca y afirma que han mejorado las obras, la invención y la ejecución, y en la tercera edad el arte

alcanza un grado tal de perfección de la mano de Michelangelo, Boticelli, y Rafael, que sería inevitable que a partir de este punto, el arte comenzara a decaer. “En la cual me parece que se puede decir con seguridad que el arte ha realizado lo que puede hacer un imitador de la naturaleza y que se ha llegado tan alto que es más de temer una caída que esperar un mayor ascenso” (p. 196).

Miguel Ángel viene a erigirse como el punto de llegada, el final de un camino que tuvo dos hitos previos en el Giotto y Masaccio. El primero perteneció a la primera edad y según Vasari, recuperó los antiguos métodos para realizar una buena pintura. Del Masaccio, que se convierte en el mejor representante de esa segunda edad, destaca por ejemplo el logro de escorzos y la capacidad del artista de ubicar las figuras paradas sobre el suelo, algo que hasta ese momento, según Vasari, no se había logrado con tanta maestría y perfección. “Fue el primero en pintar los pies sobre el plano, en escorzo, desterrando así esa torpeza de hacer las figuras de puntillas, usada universalmente por todos los pintores hasta ese tiempo” (p. 244).

La retórica del encomio en *Vidas*

Es pertinente afirmar que en la obra estudiada se configura una suerte de retórica del encomio. Según el diccionario de Helena Beristáin, la retórica es el arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes y sobre todo, persuasivos (p. 421). Los orígenes de la retórica datan del siglo V a.C. Su estudio era obligatorio entre quienes deseaban dedicarse a la política y entre las clases aristocráticas.

Como se sabe, en la antigüedad la retórica abarcó tres géneros: el jurídico o judicial, el deliberativo y por último el demostrativo, panegírico o encomiástico. Este último es el que Vasari desarrolla en su obra. “el discurso demostrativo constituye el elogio exaltante de las cualidades y la figura de un hombre público (...) Se dirige a un público espectador. Su razonamiento suele ser inductivo y se desarrolla con base en comparaciones ejemplificatorias” (Beristáin, 1995: 421).

Vasari busca alabar a los grandes artistas italianos y dar cuenta de su habilidad para la pintura, la escultura y la arquitectura en un intento de valorar el oficio. En el prefacio del libro, el artista expone los motivos que le llevaron a emprender una obra de la magnitud de *vidas*:

(...) los nombres de numerosos arquitectos, escultores y pintores, antiguos y modernos, junto con un número infinito de hermosísimas obras suyas, se pierden y olvidan, poco a poco, en todas partes de Italia, de tal forma que sentimos la muerte de todo esto muy cercana a nosotros. Para defenderlos, en lo que yo pueda de esta segunda muerte y a la vez mantenerlos en la memoria de los vivos el mayor tiempo posible, me he esforzado en buscar su memoria. (Vasari, 2002: 33).

En este punto no se puede desconocer que Vasari fue artista y arquitecto y disfrutó de éxito y reconocimiento por su trabajo. Con mucha frecuencia aparecen adjetivos superlativos como “bellísimo” y expresiones como “perfectamente ejecutados”. La figura del artista es mirada con respeto y admiración y las éfrasis buscan, a su vez, despertar esa misma sensación en el lector. En el caso de Miguel Ángel, llamado por sus contemporáneos “El Divino”, se recurre inclusive a la hipérbole. Vasari lo describe como un ser ungido por la divinidad.

El benignísimo Rector del cielo (...) resolvió, para librarse de tantos errores, enviar al mundo un espíritu que, en cada una de las artes y en todas las profesiones, fuera universalmente capaz y por sí solo mostrase cuál es la perfección del arte del dibujo, en materia de línea, contorno, sombra y luz, y diese realce a las cosas de la pintura y con recto juicio obrase en escultura (...) Quiso, además, dotarlo de real filosofía moral y darle el adorno de la dulce poesía (p. 745).

No solo hay a lo largo de *Vidas* una valoración de las obras, sino de la dimensión personal de los artistas. Las menciones de cualidades y defectos son constantes. El autor asocia aspectos como la maestría y el conocimiento del artista con sus valores morales. “Giotto, además de lo que la naturaleza le diera, fue studiosísimo y siempre estuvo pensando en cosas nuevas y hurgando en la naturaleza” (Vasari, 2002: 28). Sobre Boticelli afirma: “Sandro merece, pues, grandes alabanzas por sus pinturas, a las cuales se dedicaba con diligencia y ardor” (p.134).

Otros conceptos que menciona en varias oportunidades, y que están relacionados con la autonomía del artista, son los de reputación y fama, las cuales se iban adquiriendo a medida que los pintores realizaban obras que contaban con la aceptación y admiración del pueblo. “Volvió famoso y próspero a Florencia”, dijo sobre Giotto. (Vasari, 2002: 122). La aceptación y admiración de parte de otros artistas, era para los creadores de la época, una aspiración en la medida en que les brindaba reconocimiento y este se traducía en mayores encargos, lo cual contribuía a su sustento económico. “(...) Es una obra realmente admirable por su colorido, su

diseño y su composición ejecutada de una forma tan hermosa que cualquier artista se queda hoy maravillado ante ella”, (p. 413), afirma de *La adoración de los Reyes magos*, de Boticelli, en la cual además da cuenta de los miembros de la familia Medici, Cosme y Julián, que fueron representados como reyes magos, una práctica común en la época que demostraba el agradecimiento del artista a sus mecenas y les daba lustre a los grandes señores de ese entonces.

Los artistas, para la época, contaban con un nombre propio, habían dejado de ser seres anónimos para ocupar un puesto destacado en la sociedad. De ahí que se pueda afirmar que Vasari recoge en este libro historias de artistas y no historia del arte, como señala el profesor Carlos Arturo Fernández en *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Las *Vidas* fueron pensadas como memorias que quedarán para posteriores generaciones de artistas y son testimonio del brillo y la maestría de pintores, escultores y arquitectos que confluyeron en los siglos XIII, XIV, XV y XVI. Vasari considera que los artistas deben ser elevados a la categoría de figuras públicas y les otorga el estatus de patrimonio de la ciudad. “Llorado por los artistas y entre el dolor de sus conciudadanos, fue conducido a la sepultura con exequias adecuadas a su virtud y a su patria Florencia, digna de un ingenio admirable como el suyo”, señala refiriéndose a la muerte de Giotto. (Vasari: 2002: 24).

Es interesante analizar las estructuras de las *Vidas* ya que encontramos como elemento común en la introducción de cada artista, una breve exposición de diversas cualidades o valores de modo general para después particularizarlas en el artista tratado. Se pasa entonces de lo general a lo particular en un movimiento que le permite al autor relacionar y reforzar la idea del artista como ser ejemplar, digno de alabanza. El artista pasa entonces a encarnar una serie de valores morales que son dignos de imitar por sus pares. Desde Alberti se da un viraje en cuanto a la concepción del artista, que pasa a ser visto como un intelectual, con dominio de las matemáticas y otras ciencias (Fernández: 2008).

Para concluir, en las *Vidas* de Vasari es posible rastrear un ejercicio de crítica potencial que se expresa a través de 1) juicios de valor que se corresponden con los ideales artísticos de la época, 2) la división de la pintura de los siglos XIII, XIV, XV y XVI en tres edades que se relacionan con el grado de perfección y progreso alcanzado por los artistas que comunica una valoración crítica de parte del autor y 3) el desarrollo de un sistema de valores aplicado a los artistas y sus obras y la labor de interpretación que realiza de estas últimas para que el espectador alcance un mayor conocimiento del arte del Renacimiento.

El pintor, arquitecto y escritor italiano, construye su discurso a manera de relatos biográficos en los que se aportan datos del nacimiento, ejecutorias y muerte de los artistas así como de la recepción de su obras. Las écfrasis, en las que predomina el carácter descriptivo, se insertan en el discurso como un artefacto crítico que le permite al autor juzgar el trabajo de los creadores. En estas descripciones hay además presencia de atributos como la narración, la exploración de la psicología de los personajes, las alabanzas y los juicios de valor, elementos que al unirse logran configurar una aspiración crítica.

Vasari fundamenta estos juicios de valor en la perfección y maestría en la ejecución de los artistas teniendo como rasero máximo la obra de Miguel Ángel Buonarroti, considerado por Vasari el punto más alto en el progreso artístico. Este progreso se define por la capacidad que tiene el artista de representar la naturaleza de manera fiel y de dotar de vida a sus obras, alcanzando una mimesis casi perfecta que correspondía al ideal del Renacimiento. Vasari establece además conexiones entre presente y pasado del arte a la luz de las ideas de progreso y superación de problemas que primaron en el Renacimiento.

Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, es un texto creado con el principal objetivo de destacar las ejecuciones de los artistas de la época y mostrar a los artistas venideros los logros alcanzados por los maestros de ese entonces. El autor retoma la tradición retórica del encomio, un ejercicio que busca alabar a los artistas al expresar sus cualidades personales, de origen y las calidades en la ejecución de las obras. El exordio de cada vida apela a valores morales abstractos que luego son ubicados en el artista en cuestión para mostrarlos como hombres dignos de imitación y elogio. Es también una de las aspiraciones del autor, que las *Vidas* queden como una memoria o guía para que los nuevos artistas continúen por el mismo camino y para que otros escritores continúen investigando sobre el arte de otros creadores. Es, de alguna manera, una invitación a seguir cultivando el encomio del artista como figura relevante en la sociedad.

Bibliografía

Alpers, S. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives en: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 23 N° 3-4 julio-diciembre. The Warburg Institute. Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/750591>

Barolsky P. (2002), *What are we reading when we read Vasari*. En: Notes in the history of art. Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/23206820>

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. PORRÚA, SA.

Da Vinci, L. & González A (prólogo) (2004). *Tratado de la pintura*. Madrid, España: Akal.

Fernández, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Universidad de Antioquia.

García Avilés, A. Imagen, texto, contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el siglo XXI". En Boletín del Museo del Prado Vol. 18, N°. 36, 2000, Recuperado en https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbboletinobras/numero_36_07.pdf

Gombrich, E.H. (2000). *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate.

Guasch, A. M. (2003) "Las estrategias de la crítica de arte". En Guasch, Anna María (coord.). *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heffernan, J. (1993). *Museum of words*. Chicago: The University of Chicago.

PIMENTEL, L. A. Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Universidad Autónoma de México*. Recuperado en <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>

Vasari, G. (n.d.). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. Recuperado en: http://blogs.enap.unam.mx/assinatura/adriana_raggi/wpcontent/uploads/2014/03/VasariVidas.pdf

Vasari, G. (2002). *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*. Madrid: Cátedra.

Vasari, G. (1998). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue hasta nuestros tiempos (Antología)* (M. T. Méndez & J. M. Montijano, Trad.). Madrid: Tecnos.