

# *Facilità y non finito* en las *Vidas* de Vasari.

Carlos Montes Serrano

Dibujar con facilidad, tener gracia, rapidez y soltura de mano, son cualidades que admiramos en cualquier dibujante o pintor, y en general en toda aquella persona que debe ejercitar una tarea difícil y costosa. Nos admiramos ante aquellos que tienen facilidad para los idiomas, para esquiar, para tocar el piano, o para hacerse amigos. Por su parte, el artista y el habilidoso, conscientes de ese *plus* de admiración que aporta la facilidad, intentarán llevar adelante su tarea exagerando la naturalidad, evitando mostrar todo síntoma de esfuerzo y artificio, incluso fingiendo o disimulando lo costoso de su tarea.

No encuentro ejemplo más gráfico para mostrar esta última idea que las exhibiciones de habilidad. Quienes hayan podido presenciar alguna actuación del *Cirque Du Soleil*, recordarán las expresiones faciales y los gráciles gestos de los acróbatas y malabaristas, con los que pretenden fingir que realizan sus increíbles movimientos con una facilidad aún mayor que la que cabría suponer en una persona sometida a un intenso y duro entrenamiento.

Las artes visuales participan de este espíritu de exhibición de habilidades, por lo que no es extraño que la facilidad, el evitar la sensación de esfuerzo y el aparentar una supuesta negligencia, hayan sido algunas de las características con las que juzgamos las cualidades de un artista o de una determinada obra de arte.

Sin embargo, y como es sabido, la facilidad no se convierte en categoría artística, o criterio de valor para juzgar un dibujo o una obra de arte, hasta bien entrado el *Cinquecento*, y concretamente gracias al pintor y arquitecto Giorgio Vasari (fig. 1), autor de *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, libro publicado en Florencia en 1550, y reeditado en esa misma ciudad en 1568, con alteraciones en el texto y una sustancial ampliación en el número de biografías (fig. 2).

Quisiera en este artículo reunir unas cuantas citas de la obra de Giorgio Vasari, para exponer qué entiende por facilidad, de dónde procede el interés por esta idea, y cómo se relaciona con otras categorías artísticas en auge a mediados del Quinientos. Ya que es precisamente la facilidad la que permite a Vasari otorgar una valoración positiva a las obras inacabadas –el *non finito*–, a los bocetos, a la rapidez en el dibujo, a la naturalidad sin artificio, y a ese intento de aparentar una falsa facilidad en la resolución de las tareas más difíciles<sup>1</sup>.

## PLINIO Y LA *FACILITAS* CLÁSICA.

La idea de facilidad ya se encuentra presente en la Antigüedad, aunque no tenemos referencias claras de que se empleara este término aplicado a las obras de arte, entre otras cosas porque no existía la misma idea de lo que es el arte. Es posible que, lo que los latinos van a conocer con la palabra *facilitas*, surgiera en el ambiente agonal, de juego, demostración de habilidades y competición, que caracterizó la cultura griega<sup>2</sup>.

La resolución de problemas de todo tipo, el saber enfrentarse con éxito a las tareas más arduas, las exigencias objetivas de la *techne*, tuvo que llevar con toda certeza a alabar a aquellos que conseguían esos fines con menos esfuerzo<sup>3</sup>. Pero como digo, las

aplicación de esta idea a los artistas o a las obras de arte griegas sólo las encontramos en el resumen de noticias sobre la historia del arte de la Antigüedad que nos legó Plinio el Viejo en su *Historia Natural* e, indirectamente, en los tratados romanos del arte de la retórica.

Comencemos por los comentarios de Plinio señalando, ya de entrada, que en sus libros no se encuentra referencia alguna a la facilidad, aunque sí a aquellas otras cualidades opuestas. Es decir, Plinio critica las obras de arte en las que se aprecia un excesivo esfuerzo en el trabajo o en la técnica empleada por el artista para conseguir sus fines, ya que esa insistencia hace que la obra pierda toda la gracia y produce un efecto negativo en el observador. Así, al referirse a la pintura de Protógenes, nos cuenta que el pintor Apeles solía decir de aquél “que en todos los puntos le igualaba, pero que había uno en el que él sobresalía: sabía retirar la mano del cuadro; memorable precepto éste de que el exceso de precisión muchas veces perjudica la obra”<sup>4</sup>.

Y en otro comentario, esta vez sobre la escultura de Calímaco, señala que “fue siempre un crítico escrupuloso de su propio trabajo, y su atención a los detalles no tenía límite, y por eso fue llamado el *Catatexitechnos* —el que echa a perder el arte—, memorable ejemplo de la necesidad de establecer un límite incluso en la meticulosidad. De él son unas espartanas danzantes, obra sin defectos, en la cual el cuidado de los detalles ha quitado toda la gracia”<sup>5</sup>.

La *facilidad* nos lleva directamente a otra cualidad, la rapidez, aunque ambos términos no deben confundirse, ya que la rapidez se indica en Plinio con las palabras *velox* o *velociter*. No obstante es de mencionar que Plinio alaba la rapidez de ejecución del pintor Nicómaco, del que nos dice “que no hubo otro más rápido que él”. Y de su discípulo Filoxeno de Eretria escribe que “siguiendo la rapidez de su maestro llegó a descubrir maneras abreviadas de pintar”<sup>6</sup>, frase misteriosa que no sabemos si quiere referirse al boceto, a la caricatura, o bien a una técnica impresionista de evocar la realidad.

Hay otra anécdota que merece ser comentada; se refiere al descubrimiento de los efectos de la casualidad por Protógenes, cuando intentaba pintar la espuma de un perro jadeante y no lograba representarla de forma verosímil, a pesar de poner todo el esfuerzo en ello. El caso es que Plinio nos cuenta que al pintor “le disgustaba su propia perfección: no era capaz de atenuarla y al mismo tiempo le parecía excesiva y muy distante de lo real y la espuma se veía que estaba pintada, no que salía de la boca del perro”. Disgustado por ello, el pintor lanzó una esponja a la cara del perro, produciendo una mancha caprichosa sobre el cuadro que simulaba el efecto que buscaba<sup>7</sup>.

Como vemos, Plinio apunta algunas cualidades de la obra de arte —evitar el excesivo artificio e insistencia, soltura y rapidez, evocación impresionista— pero sin lograr definir el efecto de la facilidad.

Algo similar sucederá en las referencias a las artes visuales recogidas en los tratados de retórica, aunque en este caso la *facilitas* ya aparece como un término crítico, que indica la facilidad para hablar en público lograda tras años de estudio y de práctica. De hecho, cuando Quintiliano se refiere en sus *Institutiones Oratoriae* a las distintas cualidades de los artistas griegos —en una famosa comparación entre éstos y los oradores— utilizará esta palabra como un elogio sin mayores complicaciones; afirmando que “*facilitate Antiphilus... est praestantissimus*”; es decir: “en la facilidad de ejecución Antífilo fue el más adelantado”<sup>8</sup>. Y en ese mismo pasaje Quintiliano indica que “Demetrio fue censurado al haber pecado más por exceso que por defecto, ya que amaba el parecido más que la belleza” —*similitudinis quam pulchritudinis amantior*—<sup>9</sup>.

## CICERÓN: *NEGLEGENTIA DILIGENS Y DISSIMULATIO ARTIS*.

Pero el gran arte de la Antigüedad no fue la pintura, la escultura o la arquitectura; fue el arte de la retórica, de la oratoria, de la declamación en público con fines políticos y forenses. En ella se dieron los mayores refinamientos estilísticos, la mayor perfección en el empleo de los recursos, la elaboración teórica más profunda. Tal es así que toda la teoría del arte del Renacimiento va a depender, en sus ideas y en su formulación, de los antiguos tratados de retórica, y en especial de las obras cumbres de Marco Tulio Cicerón, que llegaron a convertirse en el *Quattrocento* en el fundamento de la formación de todo humanista y persona instruida (fig. 3). Y a la retórica hemos de acudir para estudiar las fuentes de donde surge esa valoración clásica de la *facilitas*.

Cicerón (fig. 4) expone, en su tratado sobre el *Orator*, toda una teoría psicológica del estilo, poniendo el acento en los efectos expresivos a causar en el oyente con un discurso, para mantener la atención, conmoverle y persuadirle con sus razonamientos. Uno de las principales advertencias de Cicerón es evitar que los discursos se perciban como poco naturales, falsos y artificiosos, por un exceso de preparación o por recurrir demasiado a los efectismos del estilo. Al contrario, y a pesar de estar previamente elaborados, escritos y memorizados, se debían declamar con una aparente naturalidad.

Cicerón nos ofrece una detenida explicación sobre este efecto expresivo. Un discurso excesivamente sometido al ritmo, a la armonía, a los recursos de estilo, produce siempre cansancio y aburrimiento, “quita patetismo al discurso, hace perder al que habla sentido de lo humano, y hace desaparecer radicalmente la sinceridad y la buena fe”<sup>10</sup>. Por ello el discurso debía simular una fácil espontaneidad, pues el oyente asocia inconscientemente estas cualidades con la sinceridad, mientras que la excesiva preparación y formalismo provocan el efecto contrario, previniéndole contra las astucias del orador y las artimañas del estilo.

De ahí que Cicerón recomiende hablar con cierta despreocupación y descuido, para hacer pensar a los oyentes que tiene tanta confianza en el contenido de lo que dice, que se permite una agradable despreocupación por su forma. Además, los jueces y el público valorarán esos detalles como síntoma de naturalidad, honestidad, sencillez y seguridad en las tesis defendidas. No obstante, Cicerón, consciente de que esa aparente honestidad no es algo natural, sino algo calculado, es decir, que se trata de un recurso retórico más, advierte que su empleo no es tan sencillo como parece; exige una atenta preparación, ya “que esas frases no deben ser descuidadamente tratadas, sino que se exige incluso un cierto descuido cuidadoso”<sup>11</sup>.

La necesidad de aparentar cierta negligencia –la *neglegentia diligens*– frente a las reglas establecidas, y el disimular el esfuerzo empleado en la composición del discurso –la *dissimulatio artis*–, son algunas de las grandes aportaciones del *Orator* a la cultura artística en occidente. Con estos pasajes Cicerón consagrará el uso de la facilidad, la licencia y de la libertad sobre las normas del estilo, evitando un excesivo formalismo, rigidez y envaramiento<sup>12</sup>. En definitiva, el perfecto orador debe mostrar en su decir y actuar una cierta facilidad, desenvoltura y naturalidad, que vienen a ser el resultado de dominar las reglas del estilo sin dejarse dominar por ellas<sup>13</sup>.

## CASTIGLIONE: *SENZA FATICA, GRAZIOSO E NON SFORZATO*.

Las ideas de Cicerón sobre el perfecto orador tuvieron una influencia decisiva en los cambios de gusto y en los modos de comportamiento en el *Cinquecento*, gracias a la

difusión que de ellas hizo Baldassar Castiglione (fig. 5) en *Il Libro del Cortegiano*. Publicado en 1528, aunque circulaba en manuscrito desde muchos años antes, el libro llegó a tener una extraordinaria fortuna, editándose cincuenta veces en Italia en el siglo XVI, además de sus traducciones a las principales lenguas de los países vecinos<sup>14</sup>.

El objetivo del libro de Castiglione consiste en formular un tratado del perfecto cortesano, tanto en educación, como en costumbres, comportamiento, habla y trato social. Para ello, tal como indica en el prólogo, su autor acudirá al *Orator* y a otras obras de Cicerón, en busca de cientos de ejemplos, ideas y sugerencias con las que articular su discurso. Con el fin de exponer lo que entiende por gracia, y su diferencia con la belleza, acuñará el concepto de *sprezzatura*, una nueva palabra con la que desea expresar aquel aparente desenfado, agradable despreocupación, aparente naturalidad, descuido cuidadoso, o *neglegentia diligens*, de los que hablaba Cicerón.

La *sprezzatura* se identifica con la facilidad en el hacer y en el actuar, y gracias a *El Cortesano*, se convertirá en el *Cinquecento* en el principal canon de elegancia, dignidad y buen gusto con el que juzgar a la persona convenientemente instruida. Merece la pena citar el largo pasaje en el que Castiglione define esta nueva palabra por la influencia que tendrá en la cultura artística del momento:

“Pero habiendo pensado en mi interior muchas veces, de dónde puede proceder esta gracia –dejando ahora de lado la que procede de las estrellas–, he llegado a un principio general, que puede aplicarse, mejor que cualquier otro, a todo lo que el hombre haga o diga. Se trata de evitar lo más posible la afectación, al igual que se evita un gran y peligroso escollo. Y por decirlo con una nueva palabra, emplear en todo una cierta *sprezzatura*, que esconda el arte y muestre que lo que se hace y se dice se realiza sin esfuerzo y casi sin darse cuenta. En mi opinión, también de esto deriva la gracia; ya que, como siempre existe cierta dificultad en realizar bien las cosas poco comunes, cuando éstas se realizan con facilidad causa gran sensación. Y por el contrario, mostrar el esfuerzo, o como suele decirse, el ir cuesta arriba, quita la gracia y hace que la acción –por grande que sea– se estime de poco valor. Por todo ello se puede decir que el verdadero arte es aquel que no parece ser arte; y en especial, se debe poner la mayor diligencia en esconder el arte; ya que si se muestra a las claras, se pierde todo el crédito y hace que se valore menos a la persona”<sup>15</sup>.

Analicemos someramente este texto. Castiglione advierte que la esencia de la gracia y de la elegancia se encuentra en evitar todo síntoma de afectación; y para ello recomienda hacer uso de cierta *sprezzatura*; palabra que nuestro Juan Boscán traduce al castellano del siglo XVI por “un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado” (fig. 6). De acuerdo con lo comentado por Cicerón en el *Orator*, añade que se debe evitar la sensación de actuar con esfuerzo o el mostrar una excesiva diligencia; por el contrario, el perfecto cortesano debe aparentar en todo cierta facilidad o una *sprezzata disinvoltura*, ya que “se puede muy bien decir que la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte (*esser vera arte che non pare esser arte*).

Abundando en la misma idea, comenta que de la *sprezzatura* se deriva la *facilità*, cualidad que otorga una gracia especial a cualquier actividad humana, ya que lleva a pensar a los presentes que si, aun sin poner excesivo esfuerzo se alcanzan tales logros, ¡qué se alcanzaría poniendo todo el estudio y esfuerzo!

En otros pasajes vuelve a alabar la necesidad de hablar de cualquier asunto aparentando facilidad: “Con una simplicidad y sencillez, que parezca algo natural (...); y con tal facilidad, que lleve a pensar al que está oyendo, que también él puede emular su estilo con poco esfuerzo, y cuando lo intente, se percate de lo lejos que se encuentra de lograrlo”<sup>16</sup>.

Con la intención de expresar de forma plástica el efecto que causa el simular actuar sin esfuerzo, evitando toda posible ostentación, pondrá algunos ejemplos tomados de la esgrima, la danza, la música y el dibujo, mostrando la elegancia implícita en cualquier movimiento realizado *senza fatica, grazioso e non sforzato*. Incluye un cuarto ejemplo, esta vez de la pintura, que recuerda un viejo pasaje de Plinio, en el que narra cómo los entendidos reconocían la maestría de Apeles con sólo ver una simple línea. “Lo mismo sucede en la pintura –escribe Castiglione–, en la que nos basta un simple trazo o un toque del pincel, ejecutados con facilidad, de forma que parezca que la mano, sin está guiada por el estudio o por el arte, acuda por sí sola al sitio apropiado, según la intención del pintor, para que se manifieste a las claras la maestría del artista”<sup>17</sup>.

En definitiva, para Castiglione la elegancia y el buen estilo se manifiesta en la naturalidad y en la *sprezzatura*, que en el caso del dibujo y la pintura se nos muestra mediante la facilidad y la soltura con que un pintor traza una simple línea. Todo ello tendrá una gran influencia en los artistas del Quinientos, como Rafael, Giulio Romano, Tiziano y el mismo Vasari, que sabemos que leyó y utilizó *El Cortesano*, aunque evita citarlo en los relatos de sus *Vidas*.

#### GIORGIO VASARI: *FACILISSIMA FACILITÀ*.

La influencia de Cicerón y de otros maestros de la retórica en la obra de Giorgio Vasari se refleja en multitud de detalles. Recordemos como en *El Orador* se valoraba el supuesto descuido y lo inacabado, en cuanto síntoma de facilidad, naturalidad y espontaneidad. Como es lógico, también Giorgio Vasari insistirá en las mismas ideas, que, además, estaban sancionadas por los relatos de Plinio y por los consejos de Castiglione en favor de la *sprezzatura*. En consecuencia, Vasari alaba, en la arquitectura, la liberalidad y la licencia frente a las convenciones y reglas<sup>18</sup>; en la escultura, el *non finito* y lo inacabado<sup>19</sup>; y en la pintura y el dibujo, el supuesto descuido, la soltura, la rapidez y la facilidad del artista<sup>20</sup>.

Siguiendo a Castiglione, Vasari juzgaba el criterio de la facilidad en acometer *senza fatica le difficoltà dell'arte* –sin esfuerzo los problemas difíciles de la pintura y la escultura–, como el gran argumento de excelencia del *Cinquecento*, y requisito indispensable para que una obra tuviera la necesaria *grazia*. Veamos algunos ejemplos, comenzando por la dificultad del arte, una expresión que se encuentra el lector de continuo al leer las distintas biografías de los artistas y que tiene mucho que ver con la idea de progreso artístico y con la autocrítica e insatisfacción del artista<sup>21</sup>.

En su autobiografía Vasari presume, aun reconociendo no alcanzar las altas cumbres de los grandes artistas del *Cinquecento*, de ser un dibujante, pintor y arquitecto de fertil inventiva, gran facilidad de ejecución y dispuesto a enfrentarse con las tareas más difíciles<sup>22</sup>. Por ejemplo, al comentar un cuadro que ejecutó representando la aparición de los tres ángeles a Abraham, exclama: “¡Ojalá hubiera sabido siempre cómo plasmar en la obra mis ideas!, ya que siempre me he enfrentado, entonces y después, a nuevas invenciones y fantasías, buscando las tareas costosas y las dificultades del arte”<sup>23</sup>; y algo más adelante, vuelve a insistir en lo mismo:

“Ya que el arte es de por sí difícil, no debe esperarse de nadie más de lo que puede dar. Sin embargo afirmo, porque lo puedo decir en verdad, que siempre he realizado mis cuadros, invenciones y dibujos, de la clase que fuesen, no digo que con grandísima velocidad, pero sí con increíble facilidad y sin esfuerzo”<sup>24</sup>.

Quizá debido a las opiniones de su admirado Miguel Angel, Vasari consideraba la representación del desnudo la empresa más difícil para los pintores y escultores, y donde mejor se aprecia la perfección alcanzada por un artista. Así lo indica en su propia biografía y en la de Miguel Angel, al mencionar que “en los desnudos reside la perfección del arte”. De igual modo, en la vida del pintor Luca Signorelli alaba su valentía por enfrentarse e intentar dominar la representación del cuerpo humano desnudo, demostrando que, “aunque con habilidad y dificultad, puede hacerse que parezcan llenos de vida”<sup>25</sup>.

Este empeño de Luca Signorelli y de tantos otros artistas, no era sólo un mero deseo de éxito y reconocimiento. Según el esquema evolutivo que vertebra las *Vidas* de Vasari, el hecho de que los grandes artistas se propusieran acometer nuevos y más difíciles problemas se había convertido en el motor del progreso en el arte, ya que los artistas facilitaban con sus logros y soluciones el trabajo de los que venían después, que así podían acometer problemas aún más difíciles. Por ello, el Aretino sigue narrando cómo en la capilla de la Catedral de Orvieto Luca Signorelli pintó el *Juicio Final* haciendo gala de una increíble inventiva –una *bizzarra e capriciosa invenzione*–, “con abundancia de desnudos, escorzos y bellas figuras”, de tal forma que los que vinieron después de él “encontraron así fáciles las dificultades del estilo”<sup>26</sup>.

Vasari suele ser siempre elogioso con los artistas relacionados con la Toscana o Umbria, es decir, los de la “escuela del *disegno*” –como es el caso de Luca Signorelli, que además trabajó en Arezzo, la patria chica de Vasari, emparentando con alguno de sus antepasados–, mientras que es extremadamente crítico con los venecianos, “los maestros del color”. De ahí que siempre resulte provechoso estudiar sus biografías de los artistas del Véneto, pues en su intento de minusvalorar sus obras, nuestro autor se ve obligado a afinar mucho en sus juicios y escala de valores.

Por ejemplo, en la biografía del pintor veneciano Battista Franco encontramos un comentario negativo sobre sus pinturas, ya que dejaban ver la ausencia de facilidad y el excesivo esfuerzo puesto en su ejecución. Y así nos dice que Franco, aun siendo un magnífico dibujante y seguidor de Miguel Angel, acabó arruinando su estilo por copiar tan sólo los dibujos y estatuas de otros, negándose a dibujar del natural o mejorar sus técnicas pictóricas. A causa de ello –sigue comentando– su estilo se endureció irremediablemente, sus figuras resultaban secas y cortantes, carecían de *grazia e vaghezza di colorito*, y sus cuadros mostraban *molta fatica e diligenza*. Lo que aprovecha Vasari para volver a recordar al lector los siguientes consejos:

“Las pinturas requieren ser realizadas con facilidad y las cosas deben ser situadas en su lugar con criterio, evitando cierta dureza y esfuerzo que las hace aparecer duras y crudas. Además, al trabajar minuciosamente las tintas se recargan y se echan a perder. Porque insistir tanto hace que se pierda lo bueno que suele proceder de la facilidad, la gracia y la fuerza; ya que, si bien éstas son en gran parte dotes naturales, se pueden conseguir en parte mediante el estudio y la dedicación”<sup>27</sup>.

El comentario anterior, claramente inspirado en el pasaje de Plinio sobre Calímaco, nos recuerda que la facilidad –real o fingida– también se dejaba ver en la rapidez de ejecución, otra de las características de los grandes artífices de su época; escribiendo en el Proemio a la tercera parte de sus *Vidas* que “mientras los primeros maestros necesitaban seis años para pintar un cuadro, nuestros contemporáneos pintan seis en un año”<sup>28</sup>.

Por otra parte, este pasaje de Vasari sobre la facilidad introduce ciertos matices respecto a una predisposición natural o bien lograda mediante el estudio, que merece la pena comentar. Efectivamente, para nuestro autor Leonardo (fig. 7) y Miguel Angel tendrían una facilidad natural para resolver las empresas más difíciles que se proponían;

mientras que Rafael llegó a adquirir esa gracia y facilidad mediante el estudio de la obra de otros. Rafael tendría pues una facilidad adquirida, pero también una natural facilidad para la selección y rápida asimilación –al modo del pintor griego Zeuxis– de lo mejor de los otros artistas, y también para dotar a sus imágenes de un toque propio, de esa dulzura y gracia que tanta fama le otorgó entre sus contemporáneos<sup>29</sup>.

Otro buen ejemplo para ilustrar esta síntesis entre la facilidad y la rapidez se encuentra en su biografía de Giulio Romano (fig. 8), un pintor y arquitecto al que Vasari también alaba por su gran inventiva y creatividad desbordante, llena de licencias, fantasías y extravagancias<sup>30</sup>. De entre todas estas cualidades aprecia en especial la facilidad en el *disegno*, ya que bastaba que su patrono “abriera la boca para mencionarle alguna idea, para que la entendiese y dibujase”; de forma que sus bocetos y dibujos previos llegaban a ser valorados muy por encima de sus pinturas, pues éstas una vez terminadas perdían toda la gracia, al evidenciar el esfuerzo y la insistencia del artista.

“En realidad –sigue escribiendo Vasari–, Giulio expresó siempre mejor sus ideas por medio de sus dibujos, que ostentan mayor animación, carácter y sentimientos que sus pinturas. Esto quizá tenía su origen en que, inspirado por sus motivos, los dibujaba en una hora, mientras empleaba meses y años para pintarlos, y entonces la fatiga enfriaba el ardor de sus concepciones, que perdían parte de su perfección”<sup>31</sup>.

Con todo, el maestro de la facilidad fue Miguel Angel (fig. 9), de quien Vasari escribe que la gente se admiraba al ver cómo resolvía las obras más difíciles “con *facilissima facilità... e in pochissimo tempo*”; llegando a “demostrar tanto arte, gracia y distinguida vitalidad, que muy bien se puede decir que logró superar y vencer a los artistas de la Antigüedad por la facilidad con que consiguió efectos difíciles, sin dejar nunca de dar la impresión de soltura”<sup>32</sup>.

Aunque el comentario parece no tener mayor trascendencia, hay un testimonio indirecto que confirma esta misma idea, pero insistiendo ahora en el carácter fingido o aparente de esa supuesta facilidad de Miguel Angel. Lo que me lleva a pensar que la aplicación a la pintura del Quinientos la *neglegentia diligens* de Cicerón pudo proceder del Buonarroti. La cita se encuentra en uno de los más hermosos pasajes de los diálogos que el portugués Francisco de Holanda afirmó haber tenido con Miguel Angel en Roma, en los que aquél le habría comentado lo siguiente:

“Y quieroos dezir, Francisco de Olanda, un grandíssimo primor en esta nuestra arte, el qual por ventura vos no ignorais, y pienso que le tendreis por sumo, y este es por quien se ha más de trabajar y sudar en las obras de pintura, que es, con gran suma de trabajo y de estudio, hazer la cosa de manera que parezca despues de muy trabajada que fué hecha casi deprisa y casi sin ningún trabajo y muy sin pesadumbre, no siendo ansí; y este es muy excellente aviso y primor, y a las vezes acontece quedar alguna cosa con poco trabajo hecha de la manera que digo, pero mui pocas vezes; y lo más esa poder del trabajo hacerlo parecer hecho muy sin pesadumbre”<sup>33</sup>.

Y en otro pasaje de su libro, Francisco de Holanda vuelve a referirse a esta negligencia calculada, al afirmar que el pintor debe aprender el buen arte de las antigüedades, pues allí hallará “la gracia, el desdén (que es gran primor en esta arte), y ansímesmo, las licencias y los yerros hechos tan acertadamente como acostumbraban los discretos antiguos griegos y después los romanos”<sup>34</sup>. Como vemos, la gracia, la facilidad y la rapidez también se relacionan, en este comentario erudito basado en Cicerón y Castiglione, con la licencia y los supuestos errores, descuidos o inacabados de la obra de arte.

LA INSPIRACIÓN, EL BOCETO Y EL *NON FINITO*.

Volviendo a Vasari, nos encontramos con similares criterios de juicio en la biografía del escultor Luca della Robbia (fig. 10). En su comentario a las galerías de niños cantores de la catedral de Florencia, Vasari compara el acabado minucioso de éste –con la *sua pulitezza e finimento*–, con el ejecutado años después por Donatello (fig. 11) con mayor tosquedad, de forma abocetada –*tutta in bozze e non finita*–<sup>35</sup>.

Vasari debió dar mucha importancia a esta sutil comparación, ya que en la segunda edición de las *Vidas* la matiza y amplía con nuevas opiniones sobre el valor artístico del *non finito*, ofreciendo una explicación más detenida sobre este efecto perceptivo y estético. Afirma que las esculturas casi en estado de esbozo de Donatello quedaban mejor que las de Luca della Robbia, al estar situadas en lo alto y a gran distancia del observador, ya que “sabemos por experiencia que todas las cosas que se encuentran lejanas, sean pinturas o esculturas, o cualquier otra cosa semejante, adquieren más garra y mayor fuerza si se dejan en un bello boceto que si se finalizan”<sup>36</sup>; añadiendo a continuación un amplio y erudito comentario:

“Incluso muchas veces parece que los bellos esbozos, habiendo nacido de un súbito furor del arte, expresan la inspiración en pocos golpes, y que por el contrario, lo realizado con esfuerzo y con demasiada diligencia quitan la fuerza y el saber a aquellos que nunca saben cuando levantar la mano de la obra que realizan. El que sabe que las artes del *disegno*, por no referirme tan sólo la pintura, son similares a la poesía, sabe también que, al igual que las poesías dictadas a partir del furor poético son las verdaderas y las buenas, y mejores que las elaboradas con esfuerzo, así las obras de los hombres excelentes en el arte del *disegno* son mejores cuando están hechas en un arrebató por la fuerza de aquel furor, que cuando se han ejecutado poco a poco con insitencia y con fatiga”<sup>37</sup>.

Pienso que Vasari acierta a relacionar las ideas hasta aquí presentadas sobre la facilidad, la rapidez, la inspiración, los bocetos y las obras inacabadas<sup>38</sup>. Pero en este comentario añade nuestro autor un par de reflexiones más. La primera, procedente de Plinio y relacionada con el *non finito*, no había sido empleada con anterioridad por la crítica, aunque llegará a adquirir una importancia creciente en el Quinientos, a partir de la valoración tanto de los bocetos y dibujos de los grandes maestros, como de las esculturas dejadas en esbozo por Miguel Ángel. El texto de Plinio dice así:

“Pero hay algo que es ciertamente raro en extremo y digno de ser recordado: las últimas obras de los artistas y las que dejaron sin acabar son causa de una admiración mayor que la de las acabadas, porque en ellas se pueden seguir los pasos del pensamiento del artista, a partir de las líneas que quedan en el cuadro, y el atractivo que provoca esa admiración especial se debe también al dolor que produce el saber que la mano del artista se truncó mientras lo estaba llevando a cabo”<sup>39</sup>.

La segunda fuente de inspiración nos remite al “*ut pictura poiesis*” de Horacio, y a sus dos célebres sentencias en las que compara la capacidad de inventiva de los poetas con la de los pintores, exigiendo a ambos una cierta contención en sus fantasías<sup>40</sup>; a la vez que el antiguo poeta romano menciona la percepción cercana y lejana de la pintura y sus efectos en el observador<sup>41</sup>. Es evidente, por tanto, que Vasari se provecha de las ideas de Horacio para redactar su erudito comentario sobre los distintos estilos de Luca della Robbia y Donatello; pero con su fina perspicacia extrae otra conclusión, comparando la inspiración del poeta con los bocetos rápidos, sueltos y expresivos de los artistas.

Vamos comprendiendo cómo la obra de Vasari nos muestra el alto refinamiento crítico que se estaba dando a mediados del *Cinquecento*, en el que además de acuñarse el vocabulario del arte, se buscaba evaluar el significado expresivo de distintas técnicas artísticas, inspirándose en las autoridades de Cicerón, Plinio, Horacio y Castigliano. El



caso es que, a partir de las sugerencias sobre la facilidad, la *neglegentia diligens* y el evitar el excesivo refinamiento, se fue forjando una predilección por los bocetos, los esbozos y las obras inacabadas de los artistas –en cuanto síntoma del furor creativo– que perdura hasta nuestros días.

Quizá podamos resumir todo lo dicho hasta ahora recordando uno de los comentarios más veces citados de Vasari, esta vez en relación con Tiziano (fig. 12), el gran maestro veneciano del color, al que nuestro autor no tiene ninguna simpatía y se empeña continuamente en desautorizar, pensando sin duda que con ello aupaba aún más a su ídolo, Miguel Angel, en el pináculo de las artes. Con todo, Vasari no puede por menos que concederle el don de la aparente negligencia; es decir, esa peculiaridad de la técnica de Tiziano que –gracias precisamente a la difusión de las *Vidas* de Vasari– llegaría a ser tan valorada e imitada por los artistas del siglo XVII, como Velázquez o Rembrandt. Además, el estilo pictórico del veneciano venía a coincidir con la referencia de Plinio, antes citada, sobre las últimas obras de los artistas. Escribe Vasari que en sus últimos cuadros la manera de Tiziano (fig. 13) era muy diferente a la de su juventud:

“Porque las primeras obras están ejecutadas con un cierto refinamiento y con una diligencia increíble, y para ser vistas de cerca y de lejos. Mientras que las últimas están ejecutadas de golpe, a grandes rasgos y con manchas, de manera que no se pueden ver de cerca, pero de lejos parecen perfectas. Esta es la razón por la que muchos que han querido imitarle en esto, para mostrar su buen hacer, han producido pinturas deplorables. Pues, aunque les parecía que sus pinturas habían sido realizadas sin esfuerzo, realmente no había sido así y se han engañado, ya que sabemos que las retocaba y volvía a ellas con los colores tantas veces, que al final no se veía el esfuerzo. Este modo de proceder es juicioso, bello y admirable, porque otorga vida y calidad artística a las pinturas, escondiendo el esfuerzo”<sup>42</sup>.

Hasta aquí el comentario a Vasari sobre la facilidad y las posibles influencias de otros autores. Pues llegamos a un punto en que no nos cabe averiguar si las ideas de lo inacabado, del dibujo abocetado, del *non finito*, del dibujar sin esfuerzo, o del pintar rápido aparentando cierta facilidad, proceden de la lectura de Plinio, de los tratados de retórica de Cicerón, de la síntesis lograda por Castiglione, o de las opiniones de Miguel Angel.

En cualquier caso, las páginas anteriores nos sirven para comprobar cómo la idea clásica de la *facilitas*, expuesta por Cicerón y avalada por la autoridad de los artistas de la Antigüedad, fue asimilada rápidamente por los medios culturales y artísticos del Quinientos, llegando a condicionar todo el posterior desarrollo de las artes visuales.

---

<sup>1</sup> Debo mostrar mi agradecimiento a Paloma Suárez, por las traducciones actualizadas al castellano de los textos citados en la lengua italiana del siglo XVI.

<sup>2</sup> Sobre los aspectos de competición y juego en Grecia, véase: HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Alianza, Madrid 1998.

<sup>3</sup> ONIANS, John, *Arte y pensamiento en la época Helenista*, Alianza, Madrid 1996, p. 80

<sup>4</sup> Cfr. TORREGO, E. (edición a cargo de), *Plinio. Textos de Historia del Arte*, Visor, Madrid 1987, (Libro 35, 80), p. 98.

<sup>5</sup> *Ibidem*, (Libro 34, 92), p. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*, (Libro 34, 108-111), p. 108.

<sup>7</sup> *Ibidem*, (Libro 35, 103), p. 106.

<sup>8</sup> Aunque los relatos de Quintiliano y de Cicerón difieren al narrar la historia del arte de la Antigüedad, ambos debieron utilizar las mismas fuentes. Cfr. POLLIT, J.J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, Yale University Press, New Haven y Londres 1974, pp. 81, 273.

<sup>9</sup> QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XII, 10, 1.

<sup>10</sup> *Orator*, §§ 195, 196, 208 y 209. Se cita la versión *El orador*, Alianza, Madrid 1991.

<sup>11</sup> *Ibidem*, §§ 20, 21, 77, 78, 81, 85, 197.

<sup>12</sup> También se repite en las *Institutio oratoria* de Quintiliano, donde se acuña la expresión “*ars est celare artem*” (el arte consiste en ocultar el arte).

<sup>13</sup> Leyendo el *Brutus*, su historia de la retórica en Roma, podemos descubrir cuáles son los aspectos que Cicerón admiraba más en los grandes oradores; en su opinión, un buen discurso exigía moderación, sobriedad, naturalidad sin artificio, evitar la afectación, despreocupación, donaire, liberalidad en el decir, soltura y facilidad. Cfr. *Brutus*, § 139 y ss., § 143 y ss; § 173.

<sup>14</sup> Véase, BURKE, Peter, *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu del renacimiento*, Gedisa, Barcelona 1998.

<sup>15</sup> Recogemos el texto en la versión original, con el fin de apreciar el exacto significado de los términos y explicaciones de Castiglione, como *grazia*, *affettazione*, *facilità*, *sprezzatura*, etc., que más tarde serán asimilados por la teoría y crítica del arte. “Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l’hanno, trovo una regola universalissima la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e como un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch’ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l’omo poco estimado”. CASTIGLIONE, Baldassar, *Il Libro del Cortegiano* (I, 26), Garzanti, Cernusco 1995. La versión castellana de Juan Boscán de 1534 en, *El cortesano*, Cátedra, Madrid 1994.

<sup>16</sup> “Con una simplicità di quel candore, che fa parar che la natura istessa parli, intenerirgli e quasi inebbriargli di dolcezza, e con tal facilità, che chi ode estimi ch’egli ancor con pochissima fatica potrebbe conseguir quel grado, e quando ne fa la prova si gli trovi lontanissimo” (*Il Libro del Cortegiano*, I, 34).

Tienen interés algunas de las traducciones de Juan Boscán, por el influjo en nuestra lengua; por ejemplo, este pasaje comienza así: “Porque la facilidad y la llaneza siempre andan con la elegancia”. Frase afortunada cuyos ecos parecen percibirse incluso en el *Quijote* (parte II, cap. 26), cuando el maese Pedro dice a su criado y ayudante, cuando éste comienza a elevarse al explicar la historia de Melisendra que se representa en el retablo o guñol: “Llaneza muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala”.

<sup>17</sup> “Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di penello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell’artifice, circa la opinion della quale ognuno poi si estende secondo il suo giudizio; e ‘l medesimo interviene quasi d’ogni altra cosa” (*Il Libro del Cortegiano*, I, 28).

<sup>18</sup> En especial en la *Vida* de Miguel Angel, en el importante pasaje en que describe el proyecto de la Sacristía Nueva y la Biblioteca de San Lorenzo de Florencia. Coincide con el juicio de Sebastiano Serlio sobre la licencia en su tratado, tal como se describe en el Libro IV sobre “Los cinco tipos de órdenes”; cfr. *Tutte l’Opera de’ Architettura et Prospettiva di Sebastiano Serlio* (edición de G.D. Scamozzi, Venecia 1600), Libro IV, p. 126-130. Sobre el inacabado en la arquitectura de Giulio Romano, cfr. GOMBRICH, E.H., *Giulio Romano. Il Palazzo del Te*, Tre Lune ed., Mantua 1999.

<sup>19</sup> Sobre el inacabado en la escultura, cfr. WITKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Alianza, Madrid 1988, p. 162 y ss.

<sup>20</sup> Sobre la obra de Vasari, véase: RUBIN, Patricia Lee, *Giorgio Vasari. Art and History*, Yale University Press, New Haven y Londres 1995; LE MOLLÉ, Roland, *Giorgio Vasari. L’Uomo dei Medici*, Rusconi, Milán 1998; BOASE, T.S.R., *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1979.

<sup>21</sup> Sobre estos dos temas, véase GOMBRICH, E.H., “La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias”, en *Norma y Forma*, Alianza, Madrid 1984, pp. 13-30; y “El estímulo de la crítica en el arte del renacimiento: textos y episodios”, en *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid 1982, pp. 205-232.

<sup>22</sup> También como arquitecto; por ejemplo, y respecto a las galerías de los Uffizzi y al corredor sobre el Arno hasta el palacio Pitti: “Este corredor se realizó en cinco meses, de acuerdo a mis planos y dibujos, aunque por sus dificultades hubiera debido demandar cinco años”.

<sup>23</sup> “Ma così avess’io saputo mettere in opera il mio concetto, come sempre con nuove invenzioni e fantasie sono andato, allora e poi, cercando la fatiche et il difficile dell’arte”.

<sup>24</sup> “Ma perché l’arte in sé è difficile, bisogna torre da chi fa quel che può. Dirò ben questo, però che lo posso dire con verità, d’avere sempre fatto le mie pitture, invenzioni e disegni comunche sieno, non dico con grandissima prestezza, ma si bene con incredibile facilità e senza stento”.

<sup>25</sup> “Mostrò il modo di fare gl’ignudi, e che si possono si bene con arte e difficoltà far parer vivi”.

<sup>26</sup> “Per lo che destò l’animo a tutti quelli che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera”. Es significativo que en la primera edición de las *Vidas*, el párrafo sea distinto al de la segunda: “despertó en otros el deseo de afrontar las dificultades que comporta seguir este estilo” –di far nell’arte le difficoltà che si dipingono in seguir quella maniera–. Parece querer aclarar que el logro de Signorelli fue, no tanto enfrentarse con cosas difíciles, sino hacer fácil lo difícil.

<sup>27</sup> “Le pitture vogliono essere condotte facili e poste le cose a’ luoghi loro con giudizio e senza uno certo stento e fatica che fa le cose parere dure e crude; oltra che il troppo ricercarle le fa molte volte venir tinte e le guasta. Perciò che lo star loro tanto a torno toglie tutto quel buono che suole fare la facilità e la grazia e la fierezza; le quali cose, ancor che in gran parte vengano e s’abbiano da natura, si possono anco in parte acquistare dallo studio e dall’arte”.

<sup>28</sup> “Dove prima da que’ nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri ne fanno sei”. El mismo Vasari es alabado por sus contemporáneos por su increíble rapidez en sus trabajos. Cfr. LE MOLLÉ, *Giorgio Vasari*, cit., pp. 387-394.

<sup>29</sup> Véase, DE VECCHI, Pierluigi, “Difficoltà, facilità e sprezzatura nell’opera di Raffaello”, en NITTI, Patrizia (a cargo de), *Raffaello. Grazia e bellezza*, Skira y Musée Luxembourg, París 2001, pp. 29-38. También, SMYTH, Craig Hugh, *Mannerism and Maniera*, Irsa, Viena 1992.

<sup>30</sup> Giulio Romano, en cuanto discípulo preferido de Rafael, es muy admirado por Vasari, que llega a decir que nadie como él llega a imitar a Rafael en la “maniera, invención, disegno e colorito”; y que su arte era “fiero, sicuro, capriccioso, vano, abundante et universale”, y su pintura “di bella invención e dilettevole, che fatta con giudizio e diligenza”, ya que gustaba de toda clase de fantasías, bizarrías al ser “capricciosissimo e ingegnoso, per mostrare quanto valeva”.

<sup>31</sup> “Benché si può affermare che Giulio esprimesse sempre meglio i suoi concetti ne’ disegni, che nell’operare o nelle pitture, vedendosi in quelli più vivacità, fierezza et affetto. E ciò potette forse avvenire perché un disegno lo faceva in un’ora, tutto fiero et acceso nell’opera, dove nelle pitture consumava i mesi e gl’anni; onde, venendogli a fastidio, e mancando quel vivo et ardente amore che si ha quando si comincia alcuna cosa, non è maraviglia se non dava loro quell’intera perfezione che si vede ne’ suo’ disegni”.

<sup>32</sup> “Avendo saputo cavare della difficoltà tanto facilmente le cose, che non paion fatte con fatica”.

<sup>33</sup> La cita en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias del arte español*, tomo I, Madrid 1923, p. 99. Se puede cfr. también TORMO, Elías (ed.), *De la pintura antigua, por Francisco de Holanda (1548), versión castellana de Manuel Denis*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1921, p. 197.

<sup>34</sup> TORMO, p. 48.

<sup>35</sup> “Se bene Donatello, che poi fece l’ornamento dell’altro organo che è dirimpetto a questo, fece il suo con molto più giudizio e pratica che non aveva fatto Luca, come si dirà al luogo suo, per avere egli quell’opera condotta quasi tutta in bozze e non finita pulitamente, acciò che apparisse di lontano assai meglio, como fa, che quella di Luca, la quale, se bene è fatta con buon disegno e diligenza, ella fa nondimeno con la sua pulitezza e finimento, che l’occhio per la lontananza la perde e non la scorge bene come si fa quella di Donato, quasi solamente abbozzata.”

<sup>36</sup> “Alla quale cosa deono molto avere avvertenza gl’artefici perciò che la sperienza fa conoscere che tutte le cose che vanno lontane, o siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa, hanno più fierezza e maggior forza se sono una bella bozza che se sono finite”.

<sup>37</sup> “Et oltre che la lontananza fa questo effetto, pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell’arte, si sprima il suo concetto in pochi colpi, e che per contrario lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza et il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall’opera che fanno. E chi sa che l’arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili, sa ancora che come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e la buone e migliore che le stentate, così l’opera degli uomini eccellenti nell’arti del disegno sono migliori uando sono fatte a un tratto dalla forza di quel furore, que quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica; e chi ha da principio, come si dee avere, nella idea quello che vuol fare, camina sempre risoluto alla perfezione con molta agevolezza”.

<sup>38</sup> Vasari también recoge la misma idea en la vida de Iacomo Palma, relacionando la inspiración y el furor creativo de los artistas, con los primeros bocetos; añadiendo que, en ocasiones, esa fuerza se piede a medida que se va ejecutando la obra, por una excesiva atención a los detalles con olvido del todo.

<sup>39</sup> Plinio, Libro 35, 145.

<sup>40</sup> Se encuentra en la *Epístola a los Pisones* (9-13): “Para pintores y poetas siempre hubo por igual la facultad de tener cualquier osadía. Lo sé y esta licencia solicito y otorgo de mi parte...”; *Horacio, Sátiras, Epístolas y Arte Poética*, Cátedra, Madrid 1996. Véase también, LEE, R.W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid 1982.

---

<sup>41</sup> “La poesía igual que la pintura: la había que, si estás cerca, te capta más que otra, si estás más alejado; una gusta de la oscuridad, queire ser vista a la luz la que no teme al agudo acúmen del crítico; ésta gustó una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces”. Horacio, *Arte Poética*, 361-365.

<sup>42</sup> “Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane. Conciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile e da essere vedute da presso e da lontano. E queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette; e questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture, e ciò adiviene perché se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s’ingannano, perché si conosce che sono rifatte e che si è ritornato loro addosso con i colori tanta volte, che la fatica vi si vede. E questo modo si fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive la pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche”.