



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El comentario de Giorgio Vasari a la vida de Polidoro da Caravaggio

Autor:

María del Rosario Macri

Revista:

Estudios e investigaciones

2003, 1, 27-41



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL COMENTARIO DE GIORGIO VASARI A LA VIDA DE POLIDORO DA CARAVAGGIO

MARIA DEL ROSARIO MACRI

La trayectoria artística de Polidoro da Caravaggio comienza en Roma hacia 1518 como colaborador para los trabajos de las Logias Vaticanas dirigidos por Rafael. Posteriormente, le fue confiada la decoración de las fachadas de los Palacios romanos: recreaciones visuales de la historia romana y de la mitología clásica pintadas antes del Saqueo de Roma. Su técnica fue extraordinaria: frescos monocromos siguen la composición en friso, diseño fuerte, vigoroso, inspirado en los relieves antiguos -conocimiento adquirido por la investigación arqueológica practicada en ese periodo-.

En nuestros días, el recuerdo de estas fachadas es casi exclusivamente literario. Los frescos en el exterior de los edificios, determinaron el carácter efímero de la decoración. Los historiadores del siglo XVI vieron en Polidoro al artista más fecundo durante el período que va desde la muerte de Rafael hasta el Saqueo de Roma, cuya calidad artística rivalizó con las obras de G. Romano, B. Peruzzi y Perin del Vaga.

THE COMMENT OF GIORGIO VASARI ABOUT THE LIFE OF POLIDORO DA CARAVAGGIO

The *percorso* of Polidoro begins in Rome about 1518, he was employed as a plasterer in Raphael's *Logge*, but later he was entrusted with the painting decoration for the Roman Palaces: visual recreations of Roman histories, classic mythology painted before the Sack of Rome.

They were technically extraordinary: monochrome frescoes, composition in a frieze, strong and vigorous design inspired from antique reliefs sculpture. This knowledge was acquired from the archaeological research practised in that period.

In our times, we have no more than verbal record: the exterior decoration on the façades was necessarily ephemeral.

Historians of the sixteen century considered Polidoro as the most prolific artist of the years between the death of Raphael and the Sack. Polidoro's paintings rivalled Giulio Romano's, Peruzzi's and Perino's del Vaga's works.

EL COMENTARIO DE GIORGIO VASARI A LA VIDA DE POLIDORO DA CARAVAGGIO

MARÍA DEL ROSARIO MACRÌ

1. La fortuna crítica de Polidoro da Caravaggio ha sufrido a lo largo del tiempo un proceso por el cual los historiadores de nuestros días no reconocen en él a uno de los principales artistas de la primera mitad del siglo XVI, sino más bien a un pintor menor del círculo de Rafael que acabó sus días en la ciudad de Mesina, territorio de dominio español y alejada de los principales centros artísticos de la época.

El *corpus* historiográfico del siglo XVI pone de manifiesto la altísima consideración que los críticos y los pintores profesaron por nuestro pintor. Vasari invoca su nombre en el Proemio a la tercera parte de sus *Vidas* convirtiéndolo en un modelo de la elogiada *maniera moderna*, etapa en la cual las obras de los artistas manifiestan: facilidad en la ejecución, dulzura de color, variedad en la invención. En fin, el período de la gracia que excede toda medida¹.

Para Vasari, la historia del arte podía ser dividida en tres períodos: la Antigüedad clásica, la Edad Media y la tercera etapa que inaugura los tiempos modernos, a su vez dividida en tres edades: La primera iniciada por Cimabue, Giotto y los Pisano; la segunda representada por Donatello, Masaccio y Brunelleschi. Por último, la tercera edad que vio la luz con Leonardo y alcanzó su cenit con Rafael y sobre todo con el divino Miguel Ángel.

La tercera edad había liberado el arte de la sujeción a un criterio de belleza basado en la proporción y en la correspondencia de todas las partes entre sí. Es la «gracia» que excede toda medida y que podría aproximadamente definirse como: «...una cierta cualidad, que aparece y se manifiesta en las cosas graciosas o agraciadas»².

Esta «cierta cualidad» es algo indefinible y depende del ojo que la percibe (ver más adelante, página 19).

El comentario a la vida de Polidoro presenta una estructura lineal: el autor establece las coordenadas espaciales y temporales donde el pintor inició su actividad, señala la rapidez del aprendizaje y el asombro que despertó entre sus contemporáneos. Vasari cita una extensa lista de fachadas decorativas realizadas en Roma durante la estancia de Polidoro en esta ciudad.

Las únicas referencias a la actividad del artista posteriores al saqueo acaecido en 1527 son las arquitecturas efímeras para el ingreso de Carlos V a la ciudad de Mesina y la tabla -hoy en el Museo de Capodimonte- titulada *La subida al Calvario*, también ejecutada en su estancia siciliana.

Vasari concluye el comentario con el relato de la muerte del artista a manos de un discípulo.

Polidoro da Caravaggio había nacido en Lombardía alrededor de 1500, no existen datos de su infancia ni de su temprana juventud. Hacia 1518 aproximadamente, los documentos lo refieren trabajando en Roma como colaborador para la preparación de las paredes de las Galerías del Palacio Vaticano bajo la dirección de Rafael, en tiempos de León X. Dos pintores de este círculo: Giovanni da Udine y Maturino da Firenze² iniciaron a Polidoro en la técnica del dibujo.

Para la teoría del arte del siglo XVI, el dibujo es el fundamento o padre de las artes: pintura, escultura y arquitectura⁴, es la base indispensable para la formación del artista, prototipo de la modernidad.

Desde las primeras líneas del comentario, Vasari destaca la condición natural de Polidoro que le permitió su nacimiento rápido y exitoso a la vida artística: «...en pocos meses hizo cosas -prueba de su ingenio- con las cuales asombró a todos los que lo habían conocido antes»³. La idea de la condición natural del artista es un lugar común para la literatura del Renacimiento. Leonardo afirma: «Ésta (la Pintura) no se enseña a quien la naturaleza no se lo concede»⁶.

El esfuerzo personal, el estudio, el aprendizaje son secundarios y no «hacen» al artista. Para esto es necesario que la naturaleza entregue sus dones, o -en algunos casos- se trate de dones celestiales que el hombre recibe. En un fragmento a la primera edición del comentario de 1550, Vasari alude a esto con claridad refiriéndose a Polidoro: "...viendo que sus obras salían a la luz con poco estudio y con rapidez, de modo tal que no parecían humanas sino celestes, llenó de temor a muchos estudiosos que a pesar de fatigarse hasta la muerte, sus obras pocas veces alcanzaban la perfección"⁷.

Esta relación en torno a las condiciones naturales del artista que «atemorizaban» a sus contemporáneos iba precedida (nuevamente el comentario a la primera edición de 1550) por la alusión a la intervención de la Fortuna, suprimida para la edición de 1568. La Fortuna hace que el hombre Polidoro da Caravaggio se vuelva excelente en su profesión. Pero la Fortuna es inestable: eleva y rebaja a los hombres a su voluntad, orienta el destino humano mas no responde a un mecanismo lógico o consecuente, sino caprichoso y vengativo.

En Vasari el accionar de la Fortuna ocurre de esta manera: primero, la Fortuna potencia las posibilidades del artista y cuando éste espera la recompensa a su trabajo, la vida se conjura contra él y sufre toda suerte de males, en el caso de nuestro artista, la recompensa es una muerte violenta⁸.

El siglo XVI elaboró varias figuraciones de la Fortuna. En el libro de Ripa leemos: “Mujer con los ojos velados que está sobre un árbol con una vara larga y golpea sus ramas de las cuales caen varios instrumentos pertenecientes a diferentes profesiones como cetros, libros, coronas, joyas, armas, etc.”⁹.

Una carta escrita hacia 1532 por G. Vasari al obispo Iovio describe una figuración sobre el árbol de la Fortuna. El dibujo acompaña la carta en la cual se describía un árbol de ramas lisas y anudadas -símbolo de la Suerte que a veces está presente en la vida de las personas y a veces no-. Las hojas son livianas y redondas como signo de la Volubilidad. Sus frutos son: mitras papales, coronas imperiales, capelos cardenalicios, mitras obispaes, tocas de monjas. Debajo del árbol hay toda suerte de animales: mulas, puercos, asnos. La Fortuna con los ojos velados y un palo en la mano golpea los frutos que caen sobre la cabeza de los animales: “Los capelos cardenalicios lueven sobre la cabeza de los asnos [...], que viven como ignorantes y como asnos pastorean y a menudo roban a los demás”¹⁰.

El dibujo y el comentario, si bien dedicados a un obispo de la Iglesia romana, evidencian el anticlericalismo que tiñó el discurso de muchos intelectuales de la primera mitad del siglo XVI en Italia.

La Fortuna se muestra caprichosa y arbitraria ¿es posible que el hombre le oponga su libre decisión?, ¿es posible escapar a su acción adversa? Si tenemos en cuenta el comentario de Vasari a la vida de Polidoro, la respuesta es negativa: “Cuanto se pueda alabar la pintura de la virtuosa vida de Polidoro, de la misma manera él [Polidoro] puede lamentarse de su fortuna, que si durante un tiempo se le mostró amiga, lo condujo -cuando menos lo esperaba- a una muerte dolorosa”¹¹.

Vasari habla de la naturaleza como condicionante de la vida del artista, de la Fortuna que intercede a favor y en contra de su destino y también hace presente la intervención divina: «...la inclinación de su naturaleza hacia tal arte fue tan propia y tan divina que con seguridad puede afirmarse que él nació pintor como Virgilio nació poeta»¹².

La comparación de Polidoro con Virgilio no es gratuita, Virgilio es el poeta del Imperio romano, el cantor de la gesta heroica de este pueblo y Polidoro -a su vez- revive la historia de Roma en las fachadas de los Palacios pintadas hacia la segunda década del siglo.

Vasari logra la convivencia de la naturaleza humana, del elemento divino y de la figuración pagana de la Fortuna para explicar los avatares de la existencia del artista.

Dado que el autor ignora cualquier noticia anterior a la llegada de Polidoro a Roma hacia 1518, es posible que la intervención de estas fuerzas para explicar un proceso gradual de aprendizaje quieran -en algún aspecto- suplir esta carencia de datos. Podríamos proponer una hipótesis acerca de la formación artística de Polidoro en su Lombardía natal, pero sólo nos quedaríamos en el terreno conjetural porque no existen los documentos que lo prueben.

Con todo, ha gravitado sobre la formación artística de Polidoro -ya en Roma- su relación con los pintores Giovanni da Udine: «...comenzando Giovanni da Udine a pintarlas [las Logias vaticanas]»¹³ y Baldassare Peruzzi: «...habiendo hecho Baldassare da Siena algunas fachadas de casas en claroscuro»¹⁴.

Giovan Battista Armenini recuerda el quehacer de G. da Udine en el círculo rafaelesco que estuvo orientado al hallazgo de los grutescos como un aspecto de la búsqueda arqueológica de la que participaron junto a Rafael, Giulio Romano, Perino del Vaga, Peruzzi, Polidoro: «Es cierto que en ese momento salió a la luz la novedad de los grutescos y de los estucos tomados de los antiguos por G. da Udine»¹⁵.

El proyecto de las Logias vaticanas incluyó en su programa una ornamentación variada que conjugó las extravagantes invenciones de los grutescos con las historias del Antiguo Testamento.

Nuevamente Armenini completa la información acerca de B. Peruzzi en relación con las fachadas pintadas. Rescata la figura de este último como uno de los iniciadores de esta actividad en la que incursionaría Polidoro unos meses después. Si bien, en poco tiempo, Polidoro superó a Peruzzi: «...entre los primeros contaremos a B. Peruzzi y Polidoro da Caravaggio, de sus obras elegiré las mejores que están en Roma, porque enumerarlas todas sería soberbio [...]. Pero Polidoro fue más fecundo [que] Peruzzi en estas pinturas»¹⁶.

II. Las pinturas que decoraban las fachadas de los palacios y los jardines de Roma participaban a la vez del espacio público y del privado. Con los frescos exhibidos en las portadas de los edificios, Roma recuperaba una tradición de los tiempos del Imperio. Los emperadores daban a conocer sus triunfos para glorificación personal y de la ciudad.

La *renovatio urbis* constituyó el objetivo conductor para Rafael y los pintores de su círculo. Esta voluntad de reprimar la ciudad clásica en la Roma cristiana actuó como la razón histórica del sentido político religioso de la Iglesia de los papas.

Polidoro tuvo un lugar privilegiado en este proceso de restauración del arte antiguo. De hecho, los teóricos del Cinquecento aluden constantemente a nuestro artista y a su trabajo orientado hacia la reactualización del clasicismo. Esta tarea se fundamentó en la exploración arqueológica que Rafael y su entorno llevaron a cabo para lograr el relevamiento de imágenes pintadas, relieves, esculturas y monumentos arquitectónicos de la ciudad.

Una carta que Rafael y B. Castiglione dirigieron al Papa León X presenta un informe pormenorizado de los lugares donde se desarrolló la búsqueda en el que no faltan palabras para exaltar la grandeza de Roma y una dolorosa mirada dirigida a los monumentos deteriorados por el tiempo y por las invasiones de los pueblos bárbaros:

“Me dediqué a estudiar estas Antigüedades puse no poco cuidado en buscarlas con minucia, medirlas con diligencia. Leí asiduamente a los buenos escritores, confronté las

obras con sus inscripciones, entonces, pienso haber obtenido alguna noticia de aquella arquitectura antigua. Lo que me da grandísimo placer es haber alcanzado el conocimiento de cosas tan excelentes y grandísimo dolor viendo el cadáver del alma de esta noble ciudad, que fue reina del mundo y se encuentra hoy miserablemente lacerada¹⁷.”

La lista de fachadas pintadas por Polidoro que se enumeran en el texto de Vasari dan cuenta del repertorio iconográfico representado: escenas de la mitología griega, escenas de la leyenda de la fundación de Roma: «En la fachada de los Buenos Augurios [...] hay algunas historias de Rómulo bellísimas»¹⁸; «... historias bellísimas de la Fuente del Parnaso»¹⁹.

La inclusión reiterada de la palabra «historia» no es inocente, en la literatura del Renacimiento gozó de especial predilección entre artistas y teóricos el tratamiento de este tópico. Se juzgaba la calidad de un pintor sobre la base de su capacidad para desarrollar con pericia cualquier figuración de carácter histórico. La historia debe considerarse con criterio amplio, pues comprende tanto escenas mitológicas cuanto narraciones legendarias, hagiografía, historia sagrada y, desde luego acontecimientos dignos de memoria. La representación de historias como prueba de las condiciones del artista permite desarrollar un repertorio iconográfico amplísimo que incluye arquitecturas, paisajes, ornamentación, animales, plantas, figuras humanas en diferentes posturas, gestos, vestimentas. Esta variedad y riqueza de formas garantiza el deleite del contemplador²⁰.

Este extenso catálogo de imágenes hace de la pintura un arte universal. La pintura puede representar sobre una superficie lo realmente existente, o bien lo fantástico producido por la imaginación del hombre: monstruos no creados por la naturaleza, seres fabulosos, grutescos. La historia abreva de esta variedad iconográfica casi infinita para manifestarse con diversidad y abundancia.

Del elenco de fachadas de Polidoro que Vasari enumera, una de ellas tiene un fuerte sentido alegórico y sintetiza la razón ideológica a la que habíamos hecho referencia más arriba: la restauración de Roma antigua como centro de poder del mundo ahora reencarnado por la Iglesia cuya cabeza visible era el Papa:

“Hicieron en la plaza Capranica [...] una fachada con las Virtudes Teologales y un friso debajo de las ventanas con bellísimas invenciones: Roma vestida que figura la fe con el cáliz y la hostia en la mano; las naciones del mundo prisioneras; los pueblos en procesión que le llevan tributos; los turcos finalmente destruidos; el arca de Mahoma herida de flechas. Cumpliéndose las palabras de la Escritura: Habrá un solo rebaño y un solo Pastor²¹.”

III. Ahora bien, ¿en qué consistía la técnica de pintura de fachadas conocida con el nombre genérico de claroscuros? Vasari lo define como una forma de pintura más próxima al dibujo que al color y que fue tomado de las estatuas o relieves de mármol, bronce o piedra a los que imitan²².

Las fachadas monocromas niegan los efectos de color para buscar la simulación del material: piedra, mármol o bronce sobre cuyas superficies reverbera la luz, que alterna con la sombra y las penumbras más o menos claras, por eso Vasari emplea el verbo *contraffare* como imitación virtuosa del relieve a través de los recursos de la pintura.

Vasari continúa explicando que las pinturas de claroscuro se trabajan de dos maneras: la auténtica como pintura al fresco y sobre telas para arquitecturas efímeras.

Para trabajar el claroscuro al fresco se cubre la superficie de la pared preparada (según la técnica del fresco) con tierra mezclada con carbón triturado para los negros y las sombras más oscuras y con blanco de travertino triturado para cubrir las zonas claras. Las figuras y los objetos representados podían iluminarse con blanco puro. En el caso de imitar el bronce se buscaba tierra roja o amarilla para mezclar con el carbón o el travertino y se iluminaba con amarillo.

Otra de las técnicas para pintar fachadas fue conocida con el nombre de *graffito* y desarrollada por Polidoro en Borgo Nuovo²³.

Para el *graffito* la pared se prepara con un color oscuro cubierto con una capa de pintura blanca. Mientras el revoque se mantiene húmedo el pintor hace trazos sobre esta superficie con una vara de hierro y de esa forma aparecen los contornos negros de la superficie inferior.

La técnica de claroscuro no se aplica sólo sobre paredes, puede practicarse sobre tela para pintura de arquitecturas efímeras: el soporte es la tela que debe permanecer húmeda mientras el pintor trabaja y sobre esta superficie se aplica tierra, cola y ténpera. La *biacca*²⁴ se emplea para iluminar. En caso de querer imitar el bronce se usa minio en lugar de ténpera y se ilumina con amarillo.

Polidoro aplicó esta última variedad del claroscuro cuando hacia 1535 fue comisionado para decorar la ciudad de Mesina con arquitecturas a causa del regreso victorioso de Carlos V de su campaña a Túnez.

IV. El concepto de Vasari de la pintura monocroma que imita bajorrelieves nos coloca frente a un tema extensamente debatido por la historiografía del siglo XVI: el problema de la superioridad de las artes, en este caso la confrontación se establece entre la pintura y la escultura.

Hacia 1547, Vasari dirigió una carta a Benedetto Varchi para responder a la pregunta propuesta por el prestigioso humanista acerca de qué arte, la pintura o la escultura, era superior. El argumento que el Aretino esgrime afirma que la pintura tiene el primado sobre la escultura porque opone al artista mayor dificultad en su ejecución y

constituye un discurso mental más complejo: «Digo esto: las cosas que se rinden con facilidad al ingenio, son las que se juzgan menos artificiosas»²⁵.

L. B. Alberti ya había denominado a este artificio *fatiga d'ingegno* contrapuesta a la fatiga corporal que condiciona la ejecución de la escultura por la manipulación de materiales duros: piedra, mármol²⁶.

La pintura ofrece al espectador la fascinación del engaño, efecto que le está vedado a la escultura puesto que no puede ilusionar al contemplador como se narra en la anécdota que Vasari incluye en la carta a B. Varchi aludida unas líneas más arriba: «...como sucedió con el retrato del papa Pablo III que lo habían puesto en la terraza al sol para barnizarlo. Muchos que pasaban por el lugar lo creían real e inclinaban la cabeza. Pero yo no vi jamás que esto hicieran con una escultura»²⁷.

A este carácter ilusionista se suma uno de los tópicos referidos con relación a la representación de la historia: la universalidad de la pintura, su capacidad ilimitada de figuración:

“Es necesario que el pintor conozca no sólo la forma de todos los cuerpos rectos y no rectos sino también de todos los transparentes e impalpables y que sepan los colores que les convienen. Como la pintura es universal y su repertorio infinito, lo demuestran mejor que nada las flores, los frutos, además de los minerales, conocimiento difícil de adquirir por la infinita variedad de ellos»²⁸.”

La escultura no representa en colores, ni tiene que indicarle al espectador el juego de luces y de sombras sobre la superficie porque en la escultura el claroscuro se produce naturalmente.

Los teóricos del Renacimiento (Alberti, Leonardo, Vasari) han encontrado un lugar común entre una forma de la escultura -el bajorrelieve- y la pintura, que es la representación en perspectiva.

El bajorrelieve es la fuente de inspiración para las fachadas de Polidoro: la imitación del material, los efectos de la luz y de la sombra sobre lo figurado, la ilusión de la presencia del relieve, la profundidad dada por medio de la perspectiva y la variedad cromática traducida por la gradación de valores. La pintura posee tan ilimitadas posibilidades que es capaz de lograr una consumada imitación de la escultura.

Por otra parte Vasari afirma que los claroscuros se manifiestan con una expresividad que les es propia y que el teórico define con la palabra «fiereza»²⁹. La fiereza habla de un carácter fuerte, vigoroso, franco³⁰ en el dibujo y en la manera de definir los valores. El concepto va más lejos de ser un adjetivo descriptivo, apela a la psique del espectador para imprimir su efecto en ella. Esta condición fue observada por los teóricos de siglo XVI como Lomazzo³¹ y Federico Zuccari: «Fierezas de artificio singular/ representaba él, fingió un mármol tal/ que en esto él no tuvo par»³².

Sin duda el tono de estas representaciones sobrepasaba lo humano, pertenecía a la categoría de lo heroico. El descuido del detalle, el abandono de la forma blanda y delicada, condice con el carácter de las escenas y reafirma la naturaleza del fresco que requiere un contemplador distante.

V. El otro aspecto del debate acerca de la superioridad de las artes enfrenta la pintura con la poesía. En el Proemio a la parte tercera de las *Vidas* de Vasari exalta la labor de Polidoro y Maturino en estos términos:

“Quien considere las fachadas de Polidoro y Maturino, verá en las figuras hacer los gestos casi imposibles de lograr y se asombrará (*stupirà*) de ver cómo se pueda razonar con la lengua -que es fácil-, sino expresar con el pincel las terribilísimas invenciones, puestas por ellos en obra con tanta práctica y destreza para representar la gesta de los romanos, tal como sucedió verdaderamente³³.”

El Aretino ve en el lenguaje humano el medio adecuado para narrar la historia. Pero en las fachadas de Polidoro la pintura narra con veracidad la gesta de los romanos porque ella saca provecho de sus recursos hasta el límite para conquistar la eficacia del lenguaje. Otra vez la pintura ejerce el supremo artificio, el esfuerzo del ingenio.

Ya Leonardo había opuesto la universalidad del lenguaje figurativo frente a la palabra que necesita traductor o presenta dificultades para la comprensión; la comunicabilidad de la imagen y su capacidad de síntesis pueden expresar un sentido completo que se capta de un sólo golpe de vista al contrario de la palabra, que tiene un ritmo más lento.

La imagen puede ser entendida por los ignorantes: este argumento fue apelado por los teóricos de la Contrarreforma para sostener la necesidad de la existencia de la imagen religiosa como medio de difusión de las verdades reveladas.

En el fragmento citado, Vasari habla del estupor, del asombro, como la reacción que la obra de Polidoro despertaba en el contemplador. El estupor hace que el que mira, enmudezca y se maraville, que se obnubilen sus capacidades racionales, este efecto está lejos de la admiración que puede producir en el contemplador una obra medida, ordenada. Las pinturas de Polidoro tienen algo que excede la armoniosa proporción, por tanto engendran otro sentimiento más grande que la admiración.

Este estupor tiene su razón de ser en las obras que se contemplan: terribles, fantásticas, bizarras³⁴, caprichosas, extrañas. Con estos adjetivos Vasari juzga las figuraciones de Polidoro.

Lo terrible tiene el sentido de excelente, extraordinario, excepcional y por eso se relaciona con el estupor. El historiador habla de terribilísimas invenciones. El concepto de invención es clave para entender la estética de Vasari: la invención es el ingenio del

artista, la habilidad creadora que podrá manifestarse original, copiosa, rara, y que en algunos casos dará a luz un juego de destrezas en la búsqueda de efectos extremos que ponen de manifiesto una virtuosa imitación de la naturaleza: “¿Cómo harán ellos [los escultores] para representar el agitarse terrible del viento, que desnuda al árbol de sus hojas, el relámpago que lo golpea y lo enciende con su fuego; ¿dónde se verán la llama, el humo, el viento y las chispas?”³⁵.

La bazarria, el capricho y la fantasía son hijos de la habilidad inventiva. A propósito de la fachada con la historia de Niobe de Polidoro dice Vasari:

“[...] y arriba trabajó otras historias con vasos de oro decorados con tantas bazarrias dentro que ningún ojo mortal podría imaginar algo más bello o más novedoso. Trabajó también yelmos etruscos. [...] uno queda confundido por la multiplicación y abundancia de cosas tan bellas y de tantas caprichosas fantasías que le salían de la mente”³⁶.

Hemos creído encontrar un antecedente histórico a la bazarria como invención fabulosa en un párrafo del texto de S. Serlio con relación a los grutescos:

“Una vez que se hayan ornamentado los muros, si se quieren decorar los techos abovedados de diversas maneras, tenemos que seguir los vestigios de los antiguos romanos, que acostumbraban a hacer diferentes compartimientos, según los temas y según las formas de las bóvedas y en aquéllas se hacían diversas bazarrias, que se llaman grutescos. En estos se trabaja con comodidad por la licencia que se tiene de hacer lo que se quiere, como por ejemplo: hojas, frondas, flores, animales, pájaros, figuras de cualquier suerte [...]”³⁷.

VI. Además de exaltar la invención como madre generadora del arte³⁸, Vasari afirma que la pintura consiste en la imitación de la naturaleza y cuando el pintor hace que lo representado parezca vivo ante los ojos de quien lo mira (ver más arriba, la anécdota del retrato de Paolo III), en este caso la obra será realmente encomiable.

Poco conocía Vasari de la actividad desarrollada por Polidoro en Nápoles, pero al referir los motivos por los cuales el pintor abandonó la ciudad destaca la incompreensión del público hacia un artista que había sido capaz de dotar de vivacidad a sus figuras.

Para el pensamiento estético de Vasari es fundamental en la formación del artista el conocer el estilo de los otros maestros. Afirma el autor de las vidas de Polidoro y Maturino que: «...juntos adquirieron el estilo antiguo»³⁹.

El conocimiento del estilo clásico es consecuencia del estudio arqueológico emprendido por los artistas cercanos al círculo de Rafael.

Una vez que Vasari ha enumerado las fachadas romanas de Polidoro y Maturino, concluye: «En fin, lo que ellos tocaron, con gracia y belleza infinita lo han dejado»⁴⁰.

Los pintores de la tercera edad habían emancipado la belleza de un criterio puramente racional y objetivo: «En las medidas faltaba un recto juicio, que sin que las figuras fuesen medidas, tuvieran una gracia que excediese la medida»⁴¹.

La gracia es la condición de toda obra bella, no existe belleza sin la gracia. Pero la facultad para percibir la gracia no reside en la mente ni es resultado de un cálculo matemático, sino en el ojo. La gracia como superación de un cánón de proporcionalidad encuentra su ejemplo más significativo en Miguel Ángel⁴².

La obra del periodo romano de Polidoro fue copiada y estudiada a lo largo del siglo XVI. Los frescos adquirieron un carácter paradigmático para artistas y teóricos. Romano Alberti y Federico Zuccari⁴³ en su libro acerca de la Academia del Dibujo de Roma, editado en Pavia en 1604, testimonian cómo los jóvenes que querían ingresar en esta Institución debían presentar ante el Príncipe de la Academia la copia de la obra de algún valioso pintor y sobre todo de aquellos cuyo testimonio artístico estaba a punto de perderse, es decir de Polidoro y Maturino. Es posible que para finales del siglo XVI el deterioro de los frescos fuera ya evidente.

La trayectoria artística de Polidoro no culmina con el episodio romano, la actividad desarrollada en la ciudad de Nápoles queda apenas esbozada por Vasari, la visita a esta última ciudad se vio frustrada por la supuesta indiferencia del pueblo napolitano a la sobresaliente condición de nuestro artista. De la etapa de Polidoro en Mesina, Vasari recuerda las arquitecturas efímeras para la entrada de Carlos V y la tabla al óleo *La subida al Calvario* descrita sumariamente, con lo cual es posible suponer que Vasari se refiriera a la obra no por conocimiento directo, sino por grabados, dibujos o descripciones que se hicieron de la tabla⁴⁴.

Las *Vidas* de Vasari y la crítica del siglo XVI construyeron la imagen del artista Polidoro da Caravaggio como un partícipe cardinal de la restauración del arte de la Antigüedad en Roma. De las fachadas enumeradas en el Comentario -prácticamente perdidas para nosotros-, conservamos además del testimonio literario al que hemos aludido a lo largo de estas páginas, grabados y dibujos que han permitido una hipotética reconstrucción de la iconografía. Sólo se conservan en regular estado algunos frescos quitados de la pared hacia 1885 y luego entelados. Los mismos decoraban la fachada del *Casino del Bufalo*.

La literatura artística del Renacimiento se orientó casi exclusivamente a exaltar la figura de Polidoro en relación con la Antigüedad. No obstante esto, la estancia romana del pintor no se desarrolla ante nosotros en el ámbito perceptual sino en el discursivo.

Esta ausencia casi absoluta de los frescos romanos no nos ha permitido parangonar las palabras elogiosas del historiador, las categorías estéticas que éste ha

establecido: terribilidad, capricho, bizzarria, gracia con las figuraciones de las fachadas. Tal vez, si apelamos a la imaginación nos será posible reconstruir aquellos personajes vigorosos, marciales, de gestualidad elocuente y las azarosas ornamentaciones pacientemente copiadas de las paredes del Palacio de Tito, de las Termas de Diocleciano o quizá del Coliseo⁴⁵.

NOTAS

- ¹ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*. A cargo de G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1906, T. V, pp. 7-15.
- ² Benedetto Varchi, "Libro della beltà e della grazia", en Paola Barocchi, (compiladora), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, T. II, p. 1672.
- ³ G. Vasari, *op. cit.*, "Pulidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino", T. V, pp. 141-154. Maturino da Firenze fue el compañero artístico de Polidoro, colaboró en la decoración de los Palacios romanos y murió tempranamente víctima de la peste de 1527.
- ⁴ Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 8º ed., 1995, p. 59.
- ⁵ G. Vasari, *op. cit.*, T. V, p. 142.
...che in pochi mesi fé cose (fatta prova del suo ingegno), che ne stupì ogni persona che l'aveva conosciuto in quell'altro stato.
- ⁶ Leonardo, *Codex Urbinas* 1270 f3 (1500-1505) en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. I, p. 74.
Questa (la Pittura) non s'insegna a chi natura non concede.
- ⁷ G. Vasari, *op. cit.*, T. V, p. 141.
...et poi vedendo con poco studio et con prestezza le opere loro mettersi in luce, et in tal che non umane paiono, ma celesti, di grandissimo spavento si riempiono alcuni poveri studiosi, i quali nelle continue fatiche a perfezione rare volte conducono le opere loro.
- ⁸ *Ibidem*, T. V, p. 152.
- ⁹ Cesare Ripa, "Iconologia..." (1593) en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. III, p. 2470, nota núm. 6.
Donna con gli occhi bendati, sopra un albero con un asta assai lunga percuaa i rami d'esso e ne cadono varii istrumenti appartenenti a varie professioni, come scettri, libri, corone, gioie, armi, eccetera.
- ¹⁰ G. Vasari, "Lettere", en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. III, p. 2417.
I cappelli da cardinali piovono spesso in capo agli asini, i quali, [...], ignorantemente vivendo, asinescamente si pascano et urtano spesso altrui.

- ¹¹ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 154.
Quanto dunque può lodarsi la pittura della virtuosa vita di Polidoro, tanto può egli dolersi della fortuna che se gli mostrò un tempo amica, per condurlo poi, quanto meno ciò si aspettava, a dolorosa morte.
- ¹² *Ibidem*, T. V, p. 141.
Et veramente la inclinazione della natura in tale arte per lui avuta fu sì propria e divina che sicuramente si può dire che e' nascesse pittore come Virgilio nacque poeta.
- ¹³ *Ibidem*, T. V, p. 142.
Ma cominciando Giovanni da Udine a dipingerle (le Loggie vaticane).
- ¹⁴ *Ibidem*, T. V, p. 142.
...avendo Baldassare sanese fatto alcune faccie di case di chiaroscuro.
- ¹⁵ G. B. Armenini, *De' veri precetti della Pittura* (1586), in P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. III, p. 2582.
E ben vero che essendo nei suoi tempi venuto in luce la novità delle grottesche e de' stucchi cavati dalli antichi per opera e per industria di Giovanni da Udine.
- ¹⁶ *Ibidem*, T. III, p. 2601.
...e fra i primi fu Baldassare da Siena e Polidoro da Caravaggio, e dell'opere di costoro n'andrò scegliendo qualcuna delle migliori che sono in Roma, perché a dir tutte saria soverchio [...]. Ma Polidoro diede più opera di lui a queste pitture.
- ¹⁷ "Lettere di Baldassar Castiglione e Raffaello a Leone X", in P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. III, p. 2971.
Onde essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati et avendo posto non piccola cura in cercare minutamente a misurarle con diligenza e leggendo di continuo di buoni auctori e conferendo le opere con le loro scripture, penso aver conseguito qualche notizia di quell'antiqua architettura. Il che in un punto mi da grandissimo piacere la cognizione di tanto eccellente cosa, e grandissimo dolore vedendo quasi il cadavero di quest'alma nobile citate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerata.
- ¹⁸ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 145.
Nella faccia de' Buoni Auguri [...] sono alcune storie di Romolo bellissime.
- ¹⁹ *Ibidem*, T. V, p. 146.
...storie bellissime del fonte di Parnaso.
- ²⁰ Leonardo, *Codex Urbinas* 1270f61, in P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. II, p. 1273, nota núm. 1.
- ²¹ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 144.
Fecero in Piazza Capranica [...], una facciata con le Virtù Teologiche, ed un freggio sotto le finestre con bellissime invenzioni; una Roma vestita, e per la Fede figurata, col calice e con l'ostia in mano, aver prigione tutte le nazioni del mondo, e concorrere tutti i popoli a portarle i tributti; e i Turchi all'ultima fine distrutti,

saettare l'arca di Macometto, conchiudendo finalmente col detto della Scrittura che sarà un ovile ed un Pastore.

²² G. Vasari, *Le Vite...*, T. II, p. 2195.

²³ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 144.

²⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Cellini, 5° ed., 1899, T. II.

Biacca: sustancia mineral extraida del plomo o del zinc, de los que se saca un carbonato; es blanca, pesada y se usa principalmente en pintura.

²⁵ "Lettere di artisti a Benedetto Varchi. Lettera di Giorgio Vasari", en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. I, p. 164.

Dico questo: che tutte le cose che facile all'ingegno si rendano, quelle meno artificiose si giudicano essere.

²⁶ En la introducción al apartado Sto. del T. I en la p. 465 de los *Scritti d'arte del Cinquecento* compilados por P. Barocchi leemos: «...la comparación (entre la pintura y la escultura) confronta los argumentos: 'fatiga', 'durabilidad', 'universalidad', 'realidad', 'apariencia'. De ello resulta el primado de la pintura; su mayor dificultad (Alberti) se concreta en una noble 'fatiga de ingenio', en una autonomía de la iluminación, de la perspectiva y del color».

²⁷ "Lettere di artisti a Benedetto Varchi. Lettera di Giorgio Vasari", en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. I, p. 497.

...come nel ritratto di papa Paolo III, messo per verniciarsi in su un terrazzo al sole, il qual da molti che passavano veduto, credendolo vivo gli facevon capo; che questo a sculture non veddi mai fare.

²⁸ G. Vasari, «Proemio generale alle Vite...» (ed. 1550) en G. Argan, *Storia dell'arte italiana III*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 208.

Al pittore é necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti ed impalpabili; ed oltre questo, bisogna che sappino i colori che convengano a' detti corpi: la moltitudine dei quali, quanto ella sia universalmente e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori ed i frutti, oltre a' minerali; cognizione sommamente difficile ad acquistarsi ed a mantenersi, per l'infinita varietà loro.

²⁹ G. Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, T. II, p. 2196.

³⁰ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Cellini, 5ta. ed., 1899, T. VI.

³¹ G. P. Lomazzo, "Grotteschi", en P. Barocchi (compiladora) *op. cit.*, p. 356.

³² F. Zuccari, "Il lamento della Pittura su l'onde venete (1605)", en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, t.I, p. 1031.

Fierzze d'artificio signgolare, figura egli, e finse un marmo tale/ che in questo egli non ebbe altro pare.

³³ Vasari, G., *Le Vite*, T. V, p. 14.

Ma chi considererà le opere delle facciate di Polidoro e di Maturino, vedrà le figure far que' gesti che l'impossibile non può fare; e stupirà come e' si possa ragionare

con la lingua, ch'è facile, ma esprimere col pennello le terribilissime invenzioni, messe da loro in opera con tanta pratica e destrezza, rappresentando i fatti de' Romani come e' furono propriamente.

³⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Cellini, 5° ed., 1899, T. II. *Bizzarro*: extravagante, caprichoso, fantástico.

³⁵ "Lettere di artisti a Benedetto Varchi Lettera di Giorgio Vasari", in P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. I, p. 497.

Dove mi sarà da lor (dagli scultori) figurata una terribilità di vento, che sfrondando un albero le foglie, la saetta il percuota, le accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento e le faville di quello?

³⁶ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 149.

...e sopra, altre storie lavorate, con alcuni vasi d'oro contraffatti, con tante bizzarrie dentro, che occhio mortale non potrebbe immaginarsi altro né più bello né più nuovo; con alcuni elmi etrusci, da rimaner confuso per la moltiplicazione e copia de si belle e capricciose fantasie, ch'uscivano loro dalla mente.

³⁷ S. Serlio, "Regole Generali di Architettura... (1537)", in P. Barocchi, (compiladora), *op. cit.*, T. III, p. 2624.

Ornate dunque che saranno le mura, se si vorranno ornare i cieli voltati in diversi modi, sarà da seguitare le vestigie degli antichi Romani, i quali costumarono di far diversi compartimenti, secondo i soggetti e secondo anco il modo delle volte, et in quelli facevano diverse bizzarrie che si dicono grottesche. Le quai cose tornano molto bene e comodo per la licenzia che s'ha di far ciò che si vuole, come sariano fogliami, frondi, fiori, animali, uccelli, figure di qualunque sort.

³⁸ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 59.

³⁹ G. Vasari, *Le Vite...*, T. V, p. 143.

E tanto che unitamente pressero la maniera antica.

⁴⁰ *Ibidem*, T. V, p. 150.

In somma ciò che egli toccarono, con grazia e bellezza infinita assoluto renderono.

⁴¹ *Ibidem*, T. V, p. 9.

Nelle misure mancava un retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate, avessero in quelle grandezze ch'elle eran fatte con una grazia ch'eccedesse la misura.

⁴² "Lettere di artisti a B. Varchi. Lettera di Michelangelo", in P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. I, p. 523, nota nùm. 1.

Onde diceva il gran Michelangelo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, cioè il giudizio.

⁴³ Romano Alberti, Federico Zuccari, *Origine et progresso dell' Accademia del Disegno dei pittori, scultori et architetti di Roma*, Pavia, Bartoli, 1604, p. 7.

⁴⁴ La tabla de Polidoro *La subida al Calvario* fue celebrada con un soneto y un extenso poema. El soneto pertenece a Francesco Maurolico, matemático, astrónomo,

historiador, poeta y religioso nacido en Mesina en 1494 y muerto en 1575. El extenso poema fue escrito por Nicola Giacomo d'Alibrando, sacerdote mesinés. Precede al poema la dedicatoria al cónsul Ansalone -comitente de la tabla- para la iglesia de la Anunciada de los catalanes en Mesina. Una edición de 1536 estampada en la imprenta mesinesa Spira y Morabito reproduce el soneto, el poema, y un grabado tomado del cuadro original.

⁴⁶ G. B. Armenini, en P. Barocchi (compiladora), *op. cit.*, T. II, p. 2583.

