



Mano, manera y manuje en *Las Vidas* de Giorgio Vasari

Mauricio Arnoldo Cárcamo Pino¹ y Javier Francisco Raposo Grau²

Recibido: 09-07-2022 / Aceptado: 09-11-2022

Resumen: *Las Vidas* de Giorgio Vasari es el tratado más influyente del renacimiento y una de las obras más importantes de la historia del arte. Valiéndose de la *historiografía* como *estructura*, la *biografía* como *método* y la *crítica y teoría del arte*, como objeto de estudio, documenta y fabula la historia del arte, tal y como la conocemos hoy; describiendo postulados teóricos, técnicos, procedurales y estéticos de una época clave. Con todo, la obra posee aspectos que no han sido bien tratados. Es el caso del término “manera” –concepto clave y transversal a la obra y época–, traducido a menudo como “estilo”. Esto ha propiciado severos deslizamientos conceptuales, desplazando la *artisticidad* desde el *cómo se hace con las manos* (manera), al *cómo se juzga estilísticamente* (semiótica/lingüísticamente) el resultado de dicho *hacer* (obra). En este contexto y auxiliándose del vínculo entre “manera” y “manuje”, este artículo revisa la centralidad de *lo manual* en *Las Vidas*; mostrando cómo el neologismo manuje, 1) abre una vía teórica para restituir el deslizamiento conceptual aludido; y 2) lejos de ser *nuevo*, es basamento silencioso de un tratado seminal.

Palabras clave: mano; manera; manuje; Vasari; *Las Vidas*.

[en] Hand, manera and manuje in *The Lives* by Giorgio Vasari

Abstract: *The Lives* by Giorgio Vasari is the most influential treatise of the Renaissance and one of the most important works in the history of art. Using *historiography* as a *structure*, *biography* as a *method*, and *art criticism and theory* as an object of study, he documents and fabled the history of art, as we know it today; describing theoretical, technical, procedural and aesthetics postulates of a key era. However, the work has aspects that have not been well treated. This is the case of the term “manera” –a key concept that cuts across the work and period–, often translated as “style”. This has led to severe conceptual slippage, displacing *artisticity* from *how it is done with the hands* (manera), to *how the result of said doing* (work) is *judged stylistically* (semiotic/linguistically). In this context and using the link between “manera” and “manuje”, this paper reviews the centrality of *manual action* in *The Lives*; showing how the neologism manuje, 1) opens a new theoretical way to discuss and restore the aforementioned conceptual slippage; and 2) far from being new –neo–, it is the unnamed background of a seminal treatise for the Fine Arts.

Key Words: hand; manera; manuje; Vasari; *The Lives*.

Sumario: 1. Introducción (contextualización/ problema, preguntas e hipótesis); 2. Marco teórico (enactivismo, arquitectura y manuje); 3. Desarrollo (manera en *Las Vidas*/ Manera como manera de hacer/ Gramática y pragmática discursiva de los usos de manera/ De la etimología de “mano” y la raíz man-/ Del neologismo manuje/ De la sustitución conceptual de manera por estilo); 4. Conclusiones y discusión; 5. Bibliografía.

¹ Universidad Politécnica de Madrid
m.carcamo@alumnos.upm.es; m.carcamo@uchile.cl

² Universidad Politécnica de Madrid
javierfrancisco.raposo@upm.es

Cómo citar: Cárcamo Pino, M.A.; Raposo Grau, J.F. (2022) “Mano, manera y manuaje en *Las Vidas* de Giorgio Vasari”, en *Escritura e Imagen* 18, 101-119.

Cuando se sabe que la calidad de un tono, de un valor, dependen no sólo de la materia de la que están hechos, sino de la manera en que se colocan, la presencia del dios de cinco personas se manifiesta en todas partes. Tal es el provenir de la mano, hasta que llegue el día en que se pinte a máquina [...], entonces se alcanzará la cruel inercia del cliché, obtenido por un ojo sin mano

Henri Focillon³

1. Introducción

Tras casi medio siglo de su publicación, *Le Vite de ‘più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, conocida como *Las Vidas*, en español y *The Lives*, en inglés, no solo es “la obra más importante de la biografía de artistas del Renacimiento”⁴ sino que además es, según muchos, “el libro más influyente sobre la historia del arte jamás escrito. Sin precedentes en escala y alcance”⁵. La obra de Vasari viene “a representar la primera aproximación al entendimiento y valoración del arte desde su naturaleza dinámica, y la primera formulación de método para llevarlo a cabo: la biografía”⁶. Pero no solo eso. La “vasta, y monumental obra no es mera crónica de simples hechos y circunstancias; toda ella está articulada por una sólida doctrina que sintetiza el ideario estético de ese movimiento que ha sustentado una de las más brillantes páginas de la historiografía del saber”⁷.

En *Las Vidas* Vasari no solo propone un método para el estudio de la historia del arte, sino que propone quizá la propia historia del arte, en tanto formula la comprensión *historiográfica* que hoy tenemos de esta. Con la aportación de nociones como *rinascere* (Renacimiento), Vasari propone una “vertebración histórica del desarrollo del arte”⁸ cuya estructura permanece hasta nuestros días. *Las Vidas* es un texto seminal y fundante que orquesta y articula múltiples postulados procedurales, técnicos, teóricos y estéticos de una época clave, invistiendo a Giorgio Vasari como “el padre de la crítica”⁹.

Sin embargo, no fue la *vehemencia toscana como narrador* de Giorgio Vasari o el esfuerzo invertido para rescatar del olvido los nombres de pintores, escultores y arquitectos, sino que por, sobre todo, “su capacidad para ver la evolución de tres siglos en conjunto”¹⁰. Valiéndose de la *biografía* como *método*, la *historiografía* como *estructura* y el *ideario estético* renacentista, como *objeto* de estudio, Vasari despliega

³ Focillon, H., *Elogio de la mano*, Madrid, Xarat Ediciones S.A., (1983), p. 10.

⁴ Gombrich, E. H., & Marmor, M., «The literature of art» en Diki, J. & C. A. ART (Eds.) *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America*, 11(1992), p. 5.

⁵ Hope, C., «Can You Trust Vasari?. Reviewed: ‘Giorgio Vasari: Art and History’, by Patricia Lee Rubin». *The New York Review of Books*, 42 (1995), p. 10.

⁶ Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», en Vasari, G., *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Madrid, Editorial Tecnos. S.A., (1550 [1998]), p. 25.

⁷ Estarico, L., «Noticia liminar», en Vasari, G. *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires, El Ateneo, (1945), p. 7.

⁸ Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», *op. cit.*, p. 25.

⁹ Estarico, L., «Noticia liminar», *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ Gombrich, E. H., & Marmor, M., «The literature of art» *op. cit.*, p. 5.

la *curatoria* de lo que hoy entendemos como historia del arte, documentándola y fabulándola en una aventura artístico-literaria, realizada a partir de fragmentos del Renacimiento italiano. De esta forma, *Las Vidas* tiene alcances sustanciales en tres aspectos: 1) metodológico (propone la biografía como modelo para biógrafos e historiadores); 2) estructural (propone la secuencia configurante de la historicidad actual); y 3) documental (registra como fuente primaria, la teoría del arte de la época). *Las Vidas* es entonces, a la vez, una *estructura* [biografía], *estructurada* [historiográficamente], *predispuesta a funcionar como una entidad estructuradora* [teoría del arte]¹¹, vigente hasta nuestros días. Así, “Vasari es en todo, en el buen sentido y en el malo, el auténtico patriarca y padre de la iglesia de la nueva historia del arte”¹².

Las Vidas ha sido profusamente publicado y traducido a distintos idiomas, desde sus dos originales (1550 y 1568). Esto si bien ha contribuido a la difusión, discusión y estudio de la obra, también ha propiciado una multiplicidad de interpretaciones y circulación eventual de diversos errores, omisiones y distorsiones. En efecto, las dificultades de traducción de los originales desde un italiano *erizado de arcaísmos y vocablos ya en desuso*¹³, sumado a cuestionamientos ligados al rigor metodológico¹⁴, la precisión documental¹⁵, la sabia incorporación ficcional y literaria de la obra¹⁶, e incluso la exclusividad de la autoría¹⁷, entre otros aspectos, convierten al texto en un campo amplio de estudio y aun, nutritiva fuente de indagación. Así, aunque la obra es un clásico de la literatura mundial y un texto basal de la historia del arte –y aun habiendo motivado ya múltiples indagaciones¹⁸– la investigación de su formación

¹¹ Como es sabido, “la estructura estructurada y estructuradora” es una expresión de Pierre Bourdieu para definir el *habitus*. Según De Reymaeker, Bourdieu “utilizó dicha expresión para subrayar el carácter construido del lenguaje, así como su efecto performativo sobre la realidad material”. De Reymaeker amplía la expresión a las representaciones, en tanto comparten naturaleza estructural. De Reymaeker considera así “las representaciones como estructuras estructuradas y estructuradoras”; De Reymaeker, B., “Cuando el espacio conceptualizado se encuentra con el espacio vivido. Los proyectos territoriales de desarrollo como complejos procesos de traducción”. *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, 58 (2012), p. 129. Con todo, la expresión de Bourdieu es ligeramente distinta: “sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes”; Bourdieu, P., *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, (1980 [2007]), p. 86.

¹² Von Schlösser, J., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, (1993), p. 290.

¹³ Estarico, L., «Noticia liminar», *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Para Addington “está claro que Vasari a menudo escribía con descuido, confundía fechas y lugares, y no se esforzaba por verificar la verdad de sus afirmaciones [...]. Una convicción bien fundada de la frecuente inexactitud de Vasari ha inducido a críticos recientes a cuestionar muchos puntos hasta ahora aceptados sobre la nacionalidad y el entrenamiento de Pisano”. Pese a ello, Addington reconoce que “la leyenda de Vasari no puede ser razonablemente rechazada”; Addington Symonds, J., *Renaissance in Italy: The Fine Arts*, London, Smith, Elder & Co. (1877), p.p. 103 & 104.

¹⁵ En efecto, como señala Gombrich, “no ha sido difícil para la crítica documental demostrar que Vasari es un testigo poco confiable [...] que a menudo inventa libremente, y que, incluso cuando escribe sobre la base de la experiencia de primera mano, está sujeto a asombrosas confusiones”; Gombrich, E. H., & Marmor, M., «The literature of art» *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ No se ha de olvidar que Vasari escribe por primera vez “sobre artistas”, para “artistas”, pero también para “los amigos del arte”; Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», *op. cit.*, pp. 26 y 27.

¹⁷ Autores como Charles Hope han propuesto incluso que Vasari no sería el autor único de *Las Vidas*, sino que habrían sido escritas de forma importante con sus corresponsales y editores; Hope, C., «Can You Trust Vasari?. Reviewed: ‘Giorgio Vasari: Art and History’, by Patricia Lee Rubin», *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ Véase V.V. A.A., *Il vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Firenze, Istituto Nazionale Di Studi Sul Rinascimento, (1974); o Jonietz, F., & Nova, A. (Eds.), *Vasari*

y carácter, además de sus implicaciones completas, “todavía está en su infancia”¹⁹.

Un caso de interés es el caso de manera (*modo/forma de hacer*), concepto clave y transversal, no solo a la obra completa, sino también a la época²⁰. Efectivamente, aun siendo uno de los conceptos claves usados por Vasari para articular *Las Vidas* y su *teoría del arte*, manera ha sido traducida, difundida y operativizada suplantando su significado y sentido original por “style/estilo”. De este modo, se ha hegemonizado “style”, que conlleva un carácter preeminentemente *visual* –semiótico y lingüístico diríamos hoy–; en sustitución de manera, que alude a un carácter inherentemente *manual*. Tal sustitución conceptual –sea por descuido u omisión deliberada– tiene profundas secuelas y consecuencias, no solo conceptuales y filosóficas, sino también operativas; todavía más severas, si se consideran los alcances del tratado vasariano.

Tal sustitución conceptual, sin duda, desfigura el *stock* teórico vasariano. Desvirtúa la proceduralidad *técnica* (*téchne*) y transforma su longevo derrotero (medieval y antes, griego) en algo parecido a “look”, transmutando el problema artístico (la *manera de hacer* una obra, la *manera* vasariana), por la mera valoración *estilística* (*viso-verbal*), un juicio discursivo-semiótico hecho sobre el producto/objeto resultante de ese *hacer* (obra/producto), mas no sobre el hacer mismo (acción/proceso). Tal canje induce a desplazar el foco del *hacer artístico* desde el hacedor-actuante, ni siquiera al público, sino al crítico que *ve, juzga, dice* e instaura *normatividad*. Desde quien *hace*, al que *dice* a otros, acerca de lo *visto*, pero *hecho* por otros²¹. Esto último, inserto en un creciente mercado de “objetos de *arte*” ya exento totalmente de la *acción* artística.

Con la utilización de estilo, se reincide en el pertinaz sesgo facilista de considerar, valuar y estudiar como lenguaje la producción artística (pictórica, escultórica y arquitectónica), a partir de codificar, clasificar y sacralizar los objetos resultantes. Dicha tendencia (tan irreflexiva y terca que pareciera querer *computar* todo cuanto existe como sistemas simbólicos) es, en parte, atribuible al avasallador totalitarismo lingüístico y su sucedáneo visual, la semiótica. En efecto, asevera Sohm que “estilo como concepto refleja la estructura semántica del lenguaje”, señalando, además, que estilo “no está bien equipado para ofrecer una notación acerca de una imagen” cuestión por la que define “el estilo como lenguaje”²².

Al respecto, si bien este longevo deslizamiento conceptual ha sido discutido en el mundo angloparlante por diversos autores, en español, ha sido menos debatido. Esto ha dificultado una lectura del texto desde la noción original de manera (*modo*

als Paradigma Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari Reception, Criticism, Perspectives, Venezia, Marsilio Editori, (2016).

¹⁹ Barolsky, P., «What are we reading when we read Vasari?» en Cunnally, J. (Ed.), Source: Notes in the History of Art, 22 (2002), p. 33.

²⁰ La noción de “manera” (“manera” dicho en latín e italiano; *manner*, en inglés), utilizada para referirse al modo particular de hacer algo (con las manos), “impregna la literatura de arte como una medida absoluta de calidad, como una característica individual de la técnica o expresión de un artista, como una forma característica, y como un medio para clasificar obras, artistas, escuelas y períodos”; Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», en Pellizzi, F., (Ed.) *Res: Anthropology and aesthetics (Autumn)*, 36 (1999), p. 104. Asimismo, “antes de Vasari, teóricos como Cennini, Leonardo, Rafael o Danti lo habían utilizado con significados parecidos”; Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», *op. cit.*, p. 27.

²¹ La emergencia del “manierismo” se debe en parte a este deslizamiento, en tanto buscó exagerar el *efecto visual* del objeto resultante, por sobre la acción misma.

²² Sohm, P., *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, (2001), pp. 3, 44 & 16).

de hacer con las manos) que mayoritariamente Vasari pretendió imprimir en su obra. Por último, es necesario considerar que la influencia del tratado vasariano ha sido considerablemente menor en arquitectura, si se la compara con la incidencia que ha tenido en pintura y escultura. De esta forma, la mano y manera vasarianas, ligadas a las representaciones arquitectónicas, aún no han sido suficientemente discutidas.

1.2 Problema, preguntas de investigación e hipótesis

Por una parte, considerando que está sobradamente probado que las representaciones arquitectónicas, como dibujos, modelos y collages no son lenguajes^{23, 24 y 25}; y por otra, el carácter múltiple, simultáneo, polisémico, heterárquico, onomatopéyico, analógico, icónico, gestual y actuante, entre otras distintivas características inherentes a estos modos representacionales, parece poco pertinente seguir abordándolas como si se tratara de meros “lenguajes” imperfectos. Atendido todo lo anterior, es plausible suponer que existe un correlato directo entre mano, manera y manuje, pudiendo preguntarnos: ¿Es quizá manuje a lo que se refiere Vasari en *Las Vidas*? De serlo, ¿Podría el concepto manuje contribuir a revisar la sustitución conceptual de manera por estilo, desde una perspectiva diferente? Quizá el nexo mano/manera/manuje es una llave para indagar todo esto.

En este contexto y auxiliándose del vínculo deducible entre manera y manuje, el presente artículo revisa la centralidad de *lo manual* en *Las Vidas* de Giorgio Vasari; mostrando cómo el neologismo manuje, 1) abre una nueva vía teórica para discutir y restituir el deslizamiento conceptual antedicho; y 2) lejos de ser nuevo, es el basamento silencioso (no nombrado) de un tratado seminal para las Bellas Artes.

2. Marco Teórico

Tras lo que podríamos llamar el giro sensomotriz a fines de los años 90²⁶, se reconsidera más seriamente el rol del cuerpo en lo cognitivo-mental, socavando la inercia de la dualidad cartesiana. Trabajos en lingüística (Lakoff²⁷; Lakoff &

²³ Si ya para De Saussure, las solas “representaciones icónicas no son verdaderos lenguajes”; Corballis, M. C., *The Truth about Language: What It Is and Where It Came From*, Chicago, University of Chicago Press, (2017), p. 152, –según concluye Sainz– “para los lingüistas y los semiólogos seguidores de Saussure (como Mounin) el dibujo de arquitectura no se puede considerar un ‘lenguaje’, sino uno más de los sistemas de signos de carácter no lingüístico”. Agrega Sainz que “los términos ‘lenguaje’ y ‘código’ no pueden usarse estrictamente dentro del campo general del dibujo de arquitectura”, sugiriendo finalmente que este, solo bajo ciertas condiciones dadas, “podría llegar a constituirse en sistema de comunicación”; Sainz, J., *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona, Reveré S.A., 2005, pp. 26 & 28).

²⁴ Pérez Carabias, V., *Grafoaje y creatividad*, Jalisco, Prometeo Editores, (2006).

²⁵ Úbeda Blanco, M., *El lenguaje del arquitecto: Desarrollo histórico e interpretativo de la representación arquitectónica: significado y uso de la maqueta a lo largo de la historia*, Valladolid, Colegio Oficial Arquitectos de Castilla y León Este, (2005).

²⁶ Cárcamo Pino, M. A., *Thinking and Intelligence in the Architectural Design. A Review from Language, Graphage and Manuje*. In C. L. Marcos Alba (Ed.), *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. EGA 2018. 2, pp. 1411-1423. Alicante: Springer Inc., (2019, p 1414).

²⁷ Lakoff, G., *Women Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, (1987).

Johnson²⁸ y ²⁹; y Fauconnier³⁰; entre otros), en filosofía (Johnson³¹ –y antes Merleau-Ponty; la fenomenología de Husserl e incluso los primeros trabajos de Kant y Heidegger, entre otros–), y en ciencia cognitiva (Varela y otros³²), fueron ratificados por sendos hallazgos en neurociencia, ligados al sistema espejo (Rizzolatti y otros ³³ y ³⁴). Tal cuestión implicó una comprensión *física actuante* de lo *mental* y el significado del lenguaje, es decir, mostró que el significado es *construido* y *activo*, en base a la *experiencia física de hacer*, en primera persona³⁵. Hoy se sabe que pensamos en base a cómo hacemos físicamente³⁶. Esto detonó cambios de paradigma en lingüística y ciencia cognitiva, obligándonos, no solo a reconectar el binomio cuerpo-mente dividido antes por Descartes, sino también, empujándonos a visitar el polinomio lenguaje-pensamiento-cognición-aprendizaje; debiendo resolver las fricciones suscitadas. Lo anterior volcó la mirada de la ciencia hacia la *corporización/encarnación de la mente (embodiment mind)*, la experiencia física, la fenomenología y, en general, lo que hoy se conoce como enactivismo³⁷.

2.1 Enactivismo, arquitectura y manuje

En arquitectura esto se tradujo en trabajos seminales como *Thinking architecture*³⁸ o *The Eyes of the Skin*³⁹ y *The Thinking Hand*⁴⁰, textos que revisitaron el rol del cuerpo y la hapticidad en la disciplina. Así, se comienza a revisar también los alcances de la *acción manual* con una óptica menos figurada, metafórica y laudatoria que la usual, sugiriéndose la introducción disciplinar del neologismo “manuje/manoaje”^{41, 42, 43} y

²⁸ Lakoff, G. & Johnson, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, (1980 [2020]).

²⁹ Lakoff, G. & Johnson, M., *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York, Basic Books, (1999).

³⁰ Fauconnier, G., *Mental Spaces: Aspects of Literary Meaning Construction in Natural Language*, Cambridge: Cambridge University Press, (1985 [1994]).

³¹ Johnson, M., *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago, The University of Chicago Press, (2007).

³² Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E., *The embodied mind. Cognitive science and human experience.*, USA: MIT Press, (1992).

³³ Rizzolatti, G., Camarda, R. F., Gentilucci, M., Lupino, G., & Matelli, M., «Functional Organization of Inferior Area 6 in the Macaque Monkey: II. Area F5 and the Control of Distal Movements», *Experimental Brain Research*, 71(1988), pp. 491–507.

³⁴ Rizzolatti, G. et al., «Premotor Cortex and Recognition of Motor Actions», *Cognitive Brain Research*, 3 (1996), pp. 131–141.

³⁵ Bergen, B. K., *El cerebro y el lenguaje. De las palabras a los hechos*, Barcelona, Rba libros S.A., (2013).

³⁶ Cárcamo Pino, M. A., & Alegria Corona, V. F. (2019). *Dérive/Drift: walking, drawing and devising on the architectural, urban and territorial projective practices*. In D. Buck, & C. Molinari (Ed.), *Urban Futures* 3. 1, pp. 17–26. Cheltenham: University of Gloucestershire, (2019, p. 23).

³⁷ Gibbs, J. R., *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, (2006).

³⁸ Zumthor, P., *Pensar la arquitectura*, Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili S.A. (1998 [2004]).

³⁹ Pallasmaa, J., *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (1996 [2014]).

⁴⁰ Pallasmaa, J., *La mano que Piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (2009 [2012]).

⁴¹ Marroquín Cabiedas, J. L., *El lenguaje mímico*, Madrid, Federación Nacional de Sociedades de Sordomudos de España (1957).

⁴² West, R. W., «The land of silence». *Today's Speech*, 6 (1958 [2009]), pp. 3-5.

⁴³ Platt, J. R., «Life Where Science Flows», en Ewald, W. R. (Ed.), *Environment and change: The next 50 years*, Bloomington, Indiana University Press, (1968), pp. 69-80.

⁴⁴, entendido como un “homólogo a lenguaje, pero con las manos”⁴⁵. Este concepto –que viene a recoger prácticas representacionales manuexpresivas formantes como dibujar, modelar, colagizar y gesticular–, ofrece una vía teórico-práctica alternativa al lenguaje para la indagación/operativización, no solo arquitectónica, sino también de la manufacturación y comunicación humana, en general. Una vía más próxima a la representación icónica y *enactiva*⁴⁶ que a la representación simbólica⁴⁷ (signica) propia del lenguaje^{48, 49 y 50}. Esta óptica libera a las representaciones formantes/figurantes –ligadas a la producción creativa de forma y figura– del lastre epistémico-lingüístico mediante el que se las ha venido estudiando: primero en su versión lingüístico-estructuralista saussureana⁵¹ y luego en su versión informacionista-computacional chomskiana^{52 y 53}. Asimismo, la perspectiva del manuje se distancia de la vía semiótica^{54, 55 y 56}, una lingüística larvada y reajustada a la *visualidad*, –o lo que es equivalente– un sistema pre-categorial asentado en el *cómo se ve lo hecho*, por sobre el *cómo se hace*.

Con todo, el cruce entre *enactivismo* y autores como Vasari no se ha producido,

⁴⁴ McLeod, R., «Shakspear Babel» en Gondris, J. (Ed.), *Reading Readings. Essays on Shakespeare Editing in the Eighteenth Century*, Associated University presses, Inc., (1998), pp. 1-78.

⁴⁵ Cárcamo Pino, M. A., Tomo 01. Comento teórico. En M. A. Cárcamo Pino, M. C. Wolff Cecchi, & Universidad De Chile (Ed.), CUBOOK. 1200 gramos destinados a discurrir en torno al «manaje», Santiago, Universidad de Chile, (2017, p 135).

⁴⁶ Bruner Seymour, J., *Acción, Pensamiento y lenguaje*, Madrid, Editorial Alianza, (1984).

⁴⁷ Con “simbólico”, nos referimos a la acepción que completa la tríada “simbólico/icónico/enactiva”, con la que Jeromé Bruner tipifica las representaciones humanas. Como observa Sainz, con el término “simbólico” “se han definido conceptos muy diferentes a lo largo de los escritos de lingüística y de semiología”; Sainz, J., El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico, *op. cit.*, p. 24. Así, por ejemplo, para Saussure los símbolos aludidos por Bruner serían signos, en tanto *Saussure llama símbolos a los signos no arbitrarios* (por ejemplo, los onomatopéyicos); De Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., (1916 [1959]). Por su parte, Sainz –más próximo quizá a la distinción elemental que hace Schopenhauer entre representaciones intuitivas y abstractas; Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Editorial Trotta, (1818 [2013]), p. 7–; se refiere a signos abstractos o no icónicos y signos analógicos o icónicos; Sainz, J., El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸ De Saussure, F., *Curso de lingüística general*, *op. cit.*

⁴⁹ Sanders Peirce, C., *Philosophical Writings of Peirce*, New York, Dover Publication Inc., (1940 [1955]).

⁵⁰ Sainz, J., El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico, *op. cit.*

⁵¹ De Saussure, F., *Curso de lingüística general*, *op. cit.*

⁵² Chomsky, A. N., *Syntactic structures*, Berlin, Mouton publishers, The Hague, (1957 [1985]).

⁵³ Como es sabido, “el estudio y operativización de la re-presentación arquitectónica se ha realizado mediante un sinnúmero de préstamos –más bien imposiciones– categoriales, procedurales, estructurales y conceptuales, devengadas de la lingüística y la ‘Teoría General de los Signos’ (De Saussure y S. Peirce), y más tarde, bajo el prisma que dio continuidad al estructuralismo saussureano, es decir, a la gramática generativa propia del paradigma informacionista-computacional chomskiano. Así, la re-presentación arquitectónica se ha estudiado de forma imprecisa, tratándola como lenguaje y/u operativizándola sobre metáforas con alta carga poética”, Cárcamo Pino, M. A., & Wolff Cecchi, M. C., *Manaje: a proposal to re-found the “language” of “architectural thinking”*. In A. Karandirou (Ed.), *Proceedings of the International Conference: Between Data and Senses; Architecture, Neuroscience and the Digital Words*, pp. 39-41. London: University of East London, (2017, p. 39). Al respecto, y como indica Marina, el debate entre dibujo y lenguaje nace en la tensión que emana producto de las contradicciones existentes al considerar el dibujo como un lenguaje, en tanto este, no se comporta en todos sus aspectos de manera similar; Pérez Carabias, V., *Grafoaje y creatividad*, *op. cit.*, p. 9. En efecto, como señala Eco, “no es lo mismo decir que un objeto es *essentialiter* alguna cosa o que puede ser visto *sub ratione* de esta cosa”; Eco, U., *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, S. A., (1974 [1986]), p. 34); para el caso, no es lo mismo que el dibujo sea esencialmente un lenguaje, o que puede ser visto como lenguaje.

⁵⁴ Sanders Peirce, C., *Philosophical Writings of Peirce*, *op. cit.*

⁵⁵ Eco, U., *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, *op. cit.*

⁵⁶ Meissner Grebe, E., *Semiótica en arquitectura*, Concepción, Ediciones Universidad del Bio-Bío, (2006).

probablemente, porque el *stock* teórico del enactivismo, como vimos, proviene de la cognición, lingüística cognitiva y neurociencias; ámbitos que corrientemente no se topan con *tópicos* clasificados como “historia”, “teoría del arte” o “Renacimiento”.

3. Desarrollo

Como se ha señalado, *Las Vidas* ha sido traducido a múltiples idiomas. Dichas traducciones devienen, de algún modo, de la versión Torrentino (1550) de 994 páginas, o de la versión Giunti (1568) de 1012 páginas. Sin embargo, la genealogía desplegada desde ese par de “*ancestros comunes*” es de difícil rastreo, así como también lo son las eventuales distorsiones producto de las sucesivas traducciones de segundo, tercer y hasta cuarto orden que nos llegan hasta hoy. Con todo, una de las más interesantes es la distorsión de manera que, pese a tener traducción natural al inglés y español (manner y manera), se la ha traducido porfiadamente como estilo.

3.1 Maniera en *Las Vidas*

Si bien el estudio más importante de *Las Vidas* ha sido quizá *Vasaristudien*⁵⁷, obra secundada por trabajos como *Giorgio Vasari. The man and the book*⁵⁸, *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*⁵⁹, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les Vite*⁶⁰, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*⁶¹, *Giorgio Vasari, storico e critico*⁶² y *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*⁶³; la noción de manera en el contexto de arte renacentista y, particularmente, en *Las Vidas* ha sido más profusamente estudiada por Philip Sohm en *Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style*⁶⁴. Una copiosa investigación volcada en el *Style in the Art Timmy of Early Modern Italy*⁶⁵, donde abunda en el problema de la sustitución de manera por estilo desde el vínculo entre *maniera* y *mano*, común a la época entera.

Con todo, y como señalan Méndez & Montijano, la investigación contemporánea observa que, aunque el género literario empleado por Vasari fue la biografía, estaba más preocupado por la historia de los estilos, las maneras, que por la historia de los artistas⁶⁶. Ciertamente, la noción de manera es central en el tratado vasariano. Como muestra Sohm, por ejemplo, la “frecuencia de uso en *Las Vidas* de Vasari de términos canónicos como disegno (alrededor de 800), giudizio (403), invenzione (389), imitazione (242) y fantasia (102)”, permite notar que manera “fue utilizado más de 1.300 veces por Giorgio Vasari en la edición Giunta de *Le Vite*, abrumando

⁵⁷ Kallab, W., & Von Schlosser, J. (1908). *Vasaristudien*, Leipzig, Wien, W. Grasser & Kie, (1908).

⁵⁸ Boase, T. S. R., *Giorgio Vasari. the man and the book*, Washington, National Gallery of Art, (1979).

⁵⁹ V.V. A.A., *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica, actas del congreso*, Florencia, (1985).

⁶⁰ Le Mollé, R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble, B. Ellug, (1988).

⁶¹ Le Mollé, R., *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, (1995).

⁶² Pozzi, Mario y Mattioda, Enrico., *Giorgio Vasari, storico e critico*, Florencia, Olschki, (2006).

⁶³ Agosti, B., *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Roma, Officina Libraria (2021).

⁶⁴ Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», *op. cit.*, pp. 100-124.

⁶⁵ Sohm, P., *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, *op. cit.*

⁶⁶ Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», *op. cit.*, p. 28).

las alternativas de *stile* (15 usos), *gusto* (16) y *carattere* (8)⁶⁷. En efecto, la noción de “maniera” (“manera” dicho en latín e italiano; *manner*, en inglés), profusamente utilizada para referirse al modo particular de hacer algo (con las manos), no solo fue “el término preferido por los artistas y críticos de arte”, sino que “impregna la literatura de arte como una medida absoluta de calidad, como una característica individual de la técnica o expresión de un artista, como una forma característica, y como un medio para clasificar obras, artistas, escuelas y períodos”⁶⁸. Asimismo, “antes de Vasari, teóricos como Cennini, Leonardo, Rafael o Danti lo habían utilizado [maniera] con significados parecidos”⁶⁹.

Vasari, por su parte, define “maniera”⁷⁰, detallando el significado y la aplicación en tres referencias, como: un método de trabajo, como estilo (de un individuo, escuela o período), y como un juicio estético⁷¹.

Concomitante a lo anterior, Vila Da Vila nos dice:

sí revisamos los textos de tratadistas y artistas de la época, nos damos cuenta de que se reconocían tantas maneras como estilos personales o formas de hacer arte. Había la “maniera bella, bellísima, buena, buenísima, graciosa, juiciosa, vaga, maravillosa”, pero también la que era “mala, no buena, malvada, con poco que alabar, feísima, despreciable, dura, cruda, seca”, junto con otras muchas, cada una de las cuales podía ser “aguda, delicada y dulce, mórbida y pastosa, precisa, gallarda, diligente, fácil o cansada”, según la recopilación de Battisti. Con todo, la manera por excelencia, como ya se dijo, es la bella manera, que –en palabras de dicho autor– “se opone, considerada como estilo personal del artista, a la imitación exacta de la naturaleza” y que busca la gracia, la viveza, lo novedoso, lo atrevido, la libertad frente a las reglas impuestas previamente –haciendo prevalecer el juicio del propio artista– y fascinar, sorprender o divertir a los espíritus refinados y cortesanos.⁷²

Según esto, manera es una *calidad procedural* (*manera de hacer*) referida a 1) método de trabajo, 2) *estilo* (de un individuo, escuela, período), y 3) juicio estético.

3.2 Maniera como manera de hacer

Esta valoración de la *artisticidad* como *manera de hacer* es recogida posteriormente, entre otros, por la llamada *Escuela de Turín* con influencias sobre filósofos italianos como Gianni Vattimo, Umberto Eco y Sergio Givone, entre otros como el mentor de

⁶⁷ Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», *op. cit.*, p. 104.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁹ Méndez, M. T., & Montijano, J. M., «Introducción a la traducción española», *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ En el 3º prefacio de *Le vite*, Vasari define *maniera* como “una de las cualidades estilísticas que componen una buena obra de arte del Cinquecento, en arquitectura, pintura y escultura: *regola* (unidad de medida), *ordine* (orden), *misura* (proporción), *disegno* (diseño) y *maniera* (estilo). Sin embargo, *regola* y *ordine* son cualidades referidas solo a la arquitectura. *Regola* es la forma en que se mide un edificio, mientras que *ordine* es la forma en que se clasifican los órdenes arquitectónicos. *Misura* es la calidad de proporción que comparten todas las obras de arte: arquitectura, pintura y escultura. *Disegno* presente en la escultura y la pintura. Y *maniera* es una cualidad que se relaciona principalmente con el dibujo y la pintura. *Maniera es más que un elemento de arte, es una técnica* [un método o estilo] mediante el cual se crea una forma perfecta [...]”; De Girolami Cheney, L., *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art*, London, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, (2007), pp. 84, 85 & 86.

⁷¹ *Ibidem*, p. 86.

⁷² Vila Da Vila, M., «El manierismo y sus maneras», en Campos Vera, N., *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco* (ed.), Pamplona, Griso-Universidad de Navarra/ Fundación Visión Cultural, (2005 [2011]), p. 33.

estos tres últimos, *el poco conocido Luigi Pareyson*. Para Pareyson la *formatividad* – piedra angular de lo artístico– está definida como “*un tal ‘fare’ che, mentre fa, inventa il ‘modo di fare’*” asentando así expresamente la *artisticidad*, no solo en *inventar* (temáticamente) *que hacer*, sino que, al mismo tiempo, *inventar* (proceduralmente) *el cómo hacer*; o sea, *inventar* también la “*manera de hacer*”. Como apunta Eco, la *Teoría de la formatividad* de Pareyson, ante la solución idealista del arte como visión, opone un concepto de arte como forma, es decir, ante un concepto de expresión opone el de producción, acción formante⁷³.

Esto resitúa a *lo artístico*, vuelve su foco hacia la *manera de hacer* y las *manos* del que *hace*; lo libera de lo *estilístico* (y los *ojos* y *lengua*) de quien *ve* y *dice*. Según Eco “el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de la acción. La obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas, antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla”⁷⁴.

De este modo, si bien hoy en día la palabra *manera* remite a una acepción general de ‘*modo*’ o ‘*forma de hacer*’ –además con alcance sinónimo con *talante*, *talente* y *talento*⁷⁵– conserva su carácter modal desde el renacimiento vasariano, conllevando también un vasto compromiso conceptual profundamente ligado a las Bellas Artes y vigente hasta hoy⁷⁶.

3.3 Gramática y pragmática discursiva de los usos de manera

Por su parte, desde la gramática y pragmática discursiva, es de interés el nexo entre *manera/modo/forma/suerte*, a partir de su uso como *marcadores de discurso*⁷⁷. Se puede advertir altos *grados de sinonimia*, al ser tales bases léxicas usadas para

⁷³ Eco, U., *La definición de arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S. A., (1970), p. 15.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁵ Los tres conceptos provienen del latín *talentum* ‘moneda de cuenta’, ‘unidad de peso’, y este del griego *τάλαντον* *tálanon*. Mientras que “talante” y “talante” aluden a “modo o manera de ejecutar algo; semblante o disposición personal; estado o calidad de algo; voluntad, deseo, gusto”; “talento” remite a “inteligencia (capacidad de entender); aptitud (capacidad para el desempeño de algo); Persona inteligente o apta para determinada ocupación; y Moneda de cuenta de los griegos y de los romanos”; RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, 2019, recuperada de talento: <https://dle.rae.es/talente?m=form>.

⁷⁶ Al respecto, es de interés la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca que, con patente influencia vasariana y remedos a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, define el perfil de egreso de la carrera, en base a una “particular manera de hacer”, característica distintiva que le atribuye también, como condición reconocible, a las principales escuelas de arquitectura de las universidades de Chile, Católica de Chile y Católica de Valparaíso, Baixas, J. I., Sato, A., Román, J., & Tidy, A., Cuatro escuelas de arquitectura. *ARQ*, 1 (2005), p. 19). Asimismo, es de interés que incluso el *Informe de Desarrollo Humano en Chile 2009* llamado “La manera de hacer las cosas” recoge esto, dictando que “en el ‘cómo’ se hacen las cosas está en juego el Desarrollo Humano”, o sugiriendo que “lo que falta es la manera adecuada de hacer las cosas en ámbitos concretos, esto es, ‘saber llevar las ideas a la práctica’”; PNUD-Chile., *Desarrollo Humano en Chile 2009. La manera de hacer las cosas*. UNESCO-PNUD. Santiago de Chile, Andros Impresores, (2009), pp. 43 y 13.

⁷⁷ Los “marcadores del discurso” –también llamados conectores (argumentativos, extraoracionales, discursivos, pragmáticos, enunciativos), enlaces (extraoracionales, textuales), partículas discursivas, relacionantes supraoracionales, elementos de cohesión, operadores discursivos, procesadores textuales, ordenadores del discurso y/o muletillas–, son unidades lingüísticas invariables, que no ejercen una función sintáctica en el marco de la predicación oracional, –son, pues, elementos marginales– y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo con sus distintas propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación; RAE., *Gramática descriptiva de la lengua española. Entre la oración y el discurso. Morfología*, Bosque, I. & Demonte, V. (Eds.) Madrid, Espasa Calpe, S. A., (1999), p. 4057.

construir conectores consecutivos (univalentes) como, por ejemplo, *de manera que*⁷⁸, *de modo que*⁷⁹ *que*, *de forma que* y/o *de suerte que*; conectores consecutivos (polivalentes) como *de esta forma*, *de esta manera*, *de este modo* y/o *de esta suerte*⁸⁰; y en formación de conectores aditivos como *de la misma forma*, *del mismo modo* o *de la misma manera*⁸¹.

Si bien se impuso el uso de *manera*, por sobre *modo*, *forma* y *suerte*, en el español del siglo XVI, se han pesquisado dichas formas –aunque conservando la proporción– como se revisa en “Análisis gramatical y pragmático-discursivo de la locución de *manera/modo/forma/suerte que*”⁸².

Adicionalmente “se han registrado algunas formas que no existen en el español actual porque han caído en desuso como *de guisa*⁸³ *que* –muy frecuente en el español medieval, pero que muestra un declive en su uso a mediados del siglo XV– o *de arte que* [...]” según se pesquisa en *Sobre el modo, manera, suerte, forma y arte de conectar*⁸⁴. En efecto, la variante formada por el sustantivo “arte”, es decir, la formación de conectores consecutivos como “de arte que” o “de este/ese arte” si bien posee escasos registros pesquisados, existen. Ciertamente, *de arte que* –junto a *de suerte que*–, es una variante poco frecuente frente a *de manera que* (Cano Aguilar, 2007)⁸⁵. Esto último esboza la sugerente idea de que podría existir un nexo de sinonimia importante entre “manera” y “arte”. Más aún, conjetura un eventual vínculo de significado –pero también una potencial imbricación conceptual mayor aún a develar– entre *manera*, *modo*, *forma*, *suerte* y *arte*. Esto es plausible y fascinante.

3.4 De la etimología de “mano” y la raíz *man-*

Como es sabido, la palabra *mano* proviene “del latín *manus* y este de una raíz indoeuropea **man-2-* (*mano*) que dio ὑφή (*marē* = *mano*), εὐμαρής (*eumarés*: *fácil, fácil de hacer, fácil de manipular, cómodo; que facilita o arregla, complaciente*), etc., en griego”⁸⁶. Al respecto y según subraya Rosa Pedrero, “las partes del cuerpo constituyen un campo interesante [pues] los nombres que han recibido algunas de estas partes en época indoeuropea resultan, a menudo, curiosos por proceder de usos

⁷⁸ De *manera que* codifica, entonces, un significado “instruccional” –procedimental o computacional– frente al significado conceptual que tiene cuando se emplea en el marco de la oración compleja; Del Corral Areta, E. D., «Sobre el modo, manera, suerte, forma y arte de conectar». *Res Diachronicae*, 9 (2011), p. 41.

⁷⁹ La segunda base léxica más utilizada de este conjunto de unidades conectivas es el sustantivo “modo”. Es de posterior aparición respecto a las demás variantes (*manera*, *forma*, *suerte* y *arte*) pues es más bien un cultismo que tarda en asentarse como locución sinonímica a la de *manera*. Según Herrero Ruiz de Loizaga (2006: 1758) puede hallarse desde la primera mitad del siglo XV, pero su uso como locución es aún muy reducido en el siglo XVI; *Ibidem*, p. 44.

⁸⁰ Domínguez García, M. N., *Conectores discursivos en textos argumentativos breves*, Madrid, Arco/Libros (2007).

⁸¹ Del Corral Areta, E. D., «Sobre el modo, manera, suerte, forma y arte de conectar», *op cit.*, p. 38.

⁸² Montoro Del Arco, E. T., «Análisis gramatical y pragmático-discursivo de la locución de *manera/modo/forma/suerte que*». en Moya Corral, J. A. (Ed.), *Pragmática y enseñanza de la lengua española (Actas de las X Jornadas sobre la enseñanza de la lengua española)*. Granada, Universidad de Granada, 1 (2005), pp. 351-370.

⁸³ “guisa” (del germ. **wisa*; cf. ingl. *wise*, al. *Weise* [manera]) considera las acepciones de modo, manera o semejanza de algo, definiendo también como formas en desuso 1. Voluntad, gusto, antojo, y 2. Clase o calidad»; RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, 2019, recuperada de *guisa*: <https://dle.rae.es/guisa?m=form>.

⁸⁴ Del Corral Areta, E. D., «Sobre el modo, manera, suerte, forma y arte de conectar», *op cit.*, p. 38.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 46 y 47.

⁸⁶ Etimologías De Chile, *mano*, <http://etimologias.dechile.net/?mano>, (2001-17).

onomatopéyicos o figurados. En otras ocasiones su denominación va ligada a raíces que designan la actividad que dicha parte tiene como misión principal⁸⁷. De este modo,

la noción de “mano” en indoeuropeo se sirve para su expresión de ciertas raíces cuyo significado parece aludir, sin duda, a la actividad que dicha parte del cuerpo realiza. Así, tenemos derivados de *gher- “coger, agarrar”. *dher- “mantener”. *mā- “tocar, palpar”, *kem- “agarrar”. Otras veces, deriva de una raíz que designa una parte de la mano y de ahí ha pasado a significar ‘mano’ por metonimia.⁸⁸

Es lo que ocurre en el caso de la palabra “mano”. Por metonimia y derivadas de *manus*, nos llegan diversas palabras como: manada (*lo que cabe en una mano*); mandar, manda, mandado (*combinaciones de mano y dar*); encomendar (*entregar una persona para que lo mande otro*); recomendar (*encargar, confiar*); emancipar (*sacar de la mano*); manual (*lo que se hace con las manos*); manubrio (*lo que se empuña con la mano*); manifestar (*hacer fiesta con las manos*); mantener (*tener en las manos*); manipular (*lo que se opera con las manos*); manufacturar (*hacer con las manos*); maniobra (*obra que se hace con las manos*); masturbar (*turbar con la mano*); manuscrito (*escrito con la mano*); manejar (*llevar a cabo con la mano*); manilla/mango (*asas manuales*), y manera (*modo de hacer con la mano*), entre otras tantas formas⁸⁹.

Como podemos ver, la raíz *man-* remite corrientemente a la *acción con las manos*, a innumerables⁹⁰ acciones y/u objetos conexos, soportando acepciones como la jurídico-romana ligada a *poder* (*pedir la mano, la mano del rey, mano dura o mano derecha*); otras acepciones metonímicas como *mano de pintura, mano de póker, de segunda mano*; o incluso otras *mímicas como mano de gato o a la mano*⁹¹.

3.5 Del neologismo “Manuaje”

El origen del concepto “manuaje” (en español) y/o “manuage” (en inglés, francés, italiano y otras lenguas romances) es diverso y se pierde en el tiempo. John Platt especulaba acerca del potencial de formular un “lenguaje” en base a la acción de las manos, un nuevo “manuage” ya que se usaría la mano⁹². En español, Juan Luis Marroquín (fundador de la CNSE⁹³) cuestionaba la noción de “lengua de señas”, sugiriendo sustituirla por “manuaje” o “manoexpresión”⁹⁴. Por su parte el Dr. Robert West (primer presidente de ASHA⁹⁵) listaba ventajas del manuaje sobre el

⁸⁷ Pedrero, R., «Las nociones de mano, brazo y codo en indoeuropeo», *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica*, 53 (1985), p. 250.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 250.

⁸⁹ Etimologías de Chile, mano, <http://etimologias.dechile.net/?mano>, (2001-17).

⁹⁰ Es útil considerar que, si bien “mano” no es la palabra que más acepciones simples (lemas) tiene en el Diccionario español, es la que *más significados tiene, sumadas las acepciones simples y las complejas, totalizando 371 significados*; Masa Negreira, A., ¿Cuál es la palabra con más significados del español?, <https://www.quo.es/>, Poka-Yoque S.L., (2016).

⁹¹ RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, 2020, recuperada de mano: <https://dle.rae.es/mano?M=form>.

⁹² Platt, J. R., «Life Where Science Flows», en Ewald, W. R. (Ed.), *Environment and change: The next 50 years*, Bloomington, Indiana University Press, (1968), pp. 69-80.

⁹³ Se refiere a la Confederación Nacional de Sordos de España (CNSE), hoy llamada Confederación Estatal de Personas Sordas.

⁹⁴ Marroquín Cabiedas, J. L., *El lenguaje mímico*, op. cit.

⁹⁵ American Speech-language-hearing Association (ASHA).

lenguaje: 1) más silencioso, 2) menos estresante, 3) más gentil, 4) más preciso en la denotación, entre otras características⁹⁶. En arquitectura, una mención inicial la realiza Javier Seguí en un comentario inédito⁹⁷ al libro *Grafoaje y creatividad*⁹⁸, mientras que una formulación más extensa ha sido realizada en *CUBOOK. 1200 gramos destinados a discurrir en torno al “manoaje”*⁹⁹, y ampliada en otros textos posteriores. De esta forma, el neologismo “manoaje”, recuperado en el ámbito de la representación arquitectónica, se ha sugerido ante la necesidad de una noción que incluya las prácticas representacionales arquetípicas en arquitectura (dibujo, modelo, montaje y gestos) y que permita superar el pertinaz sesgo de estudiarlas como lenguaje; esto último, producto del avasallador alcance del estructuralismo lingüístico y su sucedáneo visual, la semiótica. En efecto, considerando la naturaleza estocástica, asémica, onomatopéyica, analógica, icónica, gestual, actuante y visomanual, entre otras características de la representación arquitectónica, parece poco pertinente seguir abordándolas como meros “lenguajes”.

Atendido lo anterior, y para efectos del presente escrito, consideraremos entonces “manuaje” como un *neologismo* homólogo al lenguaje, pero con las manos [(mano+aje ó *manu(s)+aje*)] que engloba en el antiguo verbo *manuar* [del latín *manuari* (*manejar*; *hacer algo con las manos*)], prácticas manuales en general, sean estas representacionales, manuexpresivas y/o movimentales (simbólicas, icónicas y/o enactivas). Se funda en la acción bi-manual in-tensionada y los efectos de ello sobre la materia para comunicar (o auto comunicarse [“reflexionar”]), expresar o *inteligenciar*, (háptica y/o *mentalmente*). Pese a que, en definición estricta, no es un lenguaje, el término “manuaje” libera etimológicamente al “lenguaje” del peso semántico (anatómico y estructural) que le imprime el órgano físico “lengua”, conservando solo la condición de –aje, es decir, su condición de “conjunto de señales [gestos y/o acciones sensomotoras in-tensionadas] que dan [o no] a entender algo”¹⁰⁰; por cierto, conmutando manos por lengua, y reconociendo las sustantivas diferencias estructurales que ello implica, incluso en la naturaleza resultante del algo comunicado, expresado o inteligenciado^{101, 102, 103 y 104}.

Por su parte, en el ámbito específico de la producción creativa de forma y figura, podemos hablar de “manoaje” (con “o”¹⁰⁵), como la generalización del “grafoaje”¹⁰⁶

⁹⁶ West, R. W., «The land of silence». *Today's Speech*, 6 (1958 [2009]), 3-5.

⁹⁷ Se refiere al comentario; Seguí De La Riva, F. J., «Vicente Pérez Carabias Grafoaje y creatividad (Guadalajara) (11-95)», [www.javierseguidelariva.com/ Resúmenes de libros](http://www.javierseguidelariva.com/Resúmenes%20de%20libros), (2010).

⁹⁸ Pérez Carabias, V., *Grafoaje y creatividad*, *op. Cit.*

⁹⁹ Cárcamo Pino, M. C. y Wolff Cecchi, M. C., *CUBOOK. 1200 gramos destinados a discurrir en torno al «manoaje»*, Santiago, Universidad de Chile, (2017).

¹⁰⁰ RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, 2019, recuperada de lenguaje: <https://dle.rae.es/lenguaje?m=form>.

¹⁰¹ Cárcamo Pino, M. A., *El Manoaje: Una propuesta para restituir el “lenguaje” del pensamiento arquitectónico desde el aprendizaje*. Santiago: Universidad de Chile, (2013).

¹⁰² Cárcamo Pino, M. A., Tomo 01. Comento teórico. *op cit.*, p. 135).

¹⁰³ Cárcamo Pino, M. A., *Thinking and Intelligence in the Architectural Design. A Review from Language, Graphuage and Manuaje*. *op cit.*, p. 1412.

¹⁰⁴ Cárcamo Pino, M. A., & Wolff Cecchi, M. C., *Manoaje: a proposal to re-found the “language” of “architectural thinking”*. *op cit.*, p. 39.

¹⁰⁵ Para una revisión general esta diferencia ver Salazar Sánchez, C. G., & Cárcamo Pino, M. A., «Acerca del “lenguaje” de las manos (manuaje). Una conversación con Mauricio Cárcamo». *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 33(4), pp. 1481-1487 (2021).

¹⁰⁶ La noción de “grafoaje” denota en parte el espacio de la “graphesis” de Marie-Rose Logan, pero es algo más distante del “graphing” de Edward Tufte. En efecto, si bien este último se acerca a lo *gráfico*, entendido en el

entendido como “el sistema de signos de representación de la tridimensionalidad, del que se auxilian urbanistas, arquitectos, diseñadores: industriales, gráficos, de interiores y también escultores, pintores y dibujantes en los procesos mentales del manejo del espacio, de la forma o de la figura (imaginería mental espacial)”¹⁰⁷.

Con lo anterior, es notorio que “manuaje” recoge por metonimia, el *hacer manual* y su correlato *mental*, mientras que manera es *descriptor modal procedural* de la *acción manual*.

3.6 De la sustitución conceptual de manera por estilo

Como es sabido:

La palabra estilo viene del latín *stilus* (punzón). Sobre todo, el *stilus* designa un pequeño instrumento metálico de punta aguda y con el otro extremo acabado en forma de pequeña espátula. Se utilizaba en la escritura corriente, tanto escolar como de cosas en forma de borrador, cuentas, dietarios, cartas, etc. Esta escritura se practicaba sobre tablillas cubiertas de una capa de cera. Sobre la cera se escribía por incisión con el *stilus*. Si se quería borrar un error, o bien borrar un escrito entero que ya no servía, para escribir otra cosa, se alisaba la cera con el otro extremo del *stilus* que era una espátula, haciendo “*tabula rasa*” (tabla rasa, borrón y cuenta nueva).¹⁰⁸

Lo anterior, –como diría Mascardi, según Sohm– “capta metonímicamente la esencia de la escritura: creación (el extremo afilado) y corrección (el extremo romo)”¹⁰⁹; aunque, según Sohm:

Mascardi reconoció que [lo anterior] era filológicamente exacto, pero negó cualquier valor explicativo porque [...] suponía que el escritor tenía control total sobre lo que está escrito. [Suponía que] el lápiz transcribe las palabras que están en la mente del escritor sin ningún tipo de intervención. Al igual que la mano que lo sostiene, el lápiz es un instrumento obediente. [De este modo –continúa ahora Sohm con voz propia–] el estilo de Style propone un modelo mecanicista de producción literaria [...].¹¹⁰

La observación de Sohm es relevante pues implica que en el núcleo de estilo, subyace el supuesto de que el instrumento (estilete y/o la mano) obedece inocuo a las ideas que estarían previamente en la “mente” del escritor y que, por tanto, la acción es solo mecanizada y sin implicancias formantes. En otras palabras, esta perspectiva estilística concibe la creación mediante una concepción pasiva y eferente¹¹¹ (desde adentro hacia afuera), por cierto, eminentemente cartesiana (de mente a cuerpo) y que solo acepta dos posiciones: trazar o borrar; todo ello, intentando zafar de lo manual.

amplio sentido de *la imagen*, lo hace desde la visualización de datos, es decir, focalizado en la presentación visual (*in visu*) de información, más que centrado en modo de dibujar/graficar con la mano, como el “grafoaje”. El “graphing” se acerca a la comunicación visual y la infografía propia la Teoría de la comunicación y la Teoría de la información, más que a la formulación de un “-aje” alternativo al lenguaje.

¹⁰⁷ Cárcamo Pino, M. A., & Wolff Cecchi, M. C., *Manoaje: a proposal to re-found the “language” of “architectural thinking”*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ Etimologías De Chile, estilo, <http://etimologias.dechile.net/?Estilo>, (2001-22).

¹⁰⁹ Esto ha sido heredado al lápiz con goma, y transferido a lo digital en *hacer* y *deshacer* (Ctrl+C - Ctrl+Y) del mundo informático.

¹¹⁰ Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», *op. cit.*, p. 104.

¹¹¹ En fisiología se llama vía aferente del Sistema Nervioso Central a la que lleva información desde el encéfalo a la periferia (cuerpo).

En efecto, como señala Sohm, “dos estrategias interpretativas de estilo surgieron durante los siglos XVI y XVII: una tendía a evitar por completo las referencias a la mano o, al menos, a desplazar la técnica manual fuera del estilo; el otro cuestionó si los artistas tienen control total sobre sus manos, socavando así las creencias en la autonomía artística y la intencionalidad”¹¹². Adicionalmente Sohm apunta que “no solo la derivación de ‘manera’ de ‘mano’ está ausente de todas las definiciones [de estilo], sino también de los aspectos manuales de la pintura tales como la técnica y la pincelada se suprimen o solo se reconocen discretamente. Esto no fue producto de la ignorancia o la supervisión, sino una evasión deliberada de la incómoda verdad de que pintar es un acto físico”¹¹³.

Así, “a pesar de que los pintores dibujaron con plumas, el estilo se asociaba tradicionalmente con el estilo literario más que artístico”¹¹⁴. En literatura escrita, por ejemplo, “el estilo puede referirse a algunos o todos los hábitos de lenguaje de una persona o compartidos por un grupo de personas al mismo tiempo, o durante un período de tiempo”¹¹⁵. De este modo, estilo se usó más para la escritura pues es consustancialmente más ajustado para la estructura parametrizada *a priori* del lenguaje; mientras que la sabida propensión a lo estocástico de la aleatoriedad procedural—que Vasari recoge en *maniera* y que Pareyson refrenda luego en su *Teoría de la formatividad*—; es propia de la acción manual, la *maniera* y el *manuaje*, como vía alternativa al lenguaje.

4. Conclusiones y discusión

Se puede entonces concluir lícitamente que, cuando el autor del principal tratado del arte se refiere globalmente al término *maniera*, alude *al carácter modal del conjunto de acciones manuales desplegadas en pintura, escultura y/o arquitectura*; intentando precisar la *cualidad y/o característica modal procedural (il modo di fare)* y/o la *particular manera de hacer* desplegada por los artistas compilados en dicho tratado.

Maniera se refiere así al *conjunto de (-aje) acciones manuales (manu)* propias del proceder artístico en pintura, escultura y arquitectura; consideradas dichas acciones con grados incrementales de *representacionalidad* (enactiva, icónica y simbólica), y según las acepciones que De Girolami Cheney ha recogido: 1) acciones en sí mismas (*manera de hacer*), 2) conjunto de acciones apreciadas proceduralmente (*método de trabajo*), 3) proceso valuado desde el producto resultante (*juicio estético*) y, 4) juicio estético del producto, valuado desde un canon simbólico-social predefinido (*estilo*).

Como hemos visto, *estilo* es más próximo al lenguaje y la semiótica (lo *viso-verbal*), mientras que *maniera* lo es a la *manufacturación* de forma/figura (pintura, escultura, arquitectura, gestos) (lo *viso-manual*). Así, *estilo* tiende a la convencionalización característica del lenguaje, a su naturaleza simbólica y a su afán *per se* taxonómico. Esto es lo que vincula, *manera* (ej. *una manera adecuada de comer*) con *modo* (ej.

¹¹² Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», *op. cit.*, p. 103.

¹¹³ Suthor, N., «“Il pennello artificioso”: On the Intelligence of the Brushstroke», en Schramm, H., Schwarte, L. & Lazardzig, J. (Eds.), *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in 17th Century*, Walter de Gruyter & Co., (2008), p. 106.

¹¹⁴ Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁵ Crystal, D., & Davy, D., *Investigating English style*, New York-London, Penguin Books Ltd., (1969 [1988]), pp. 9 & 10.

tiene buenos modales), y con forma (ej. *come de forma correcta, formalmente*); deslizando las acepciones, en este caso, desde el *modo de hacer con la mano* de alguien, hasta la *formalidad*, entendida como conducta, *a priori*, visada socialmente.

Podemos constatar además que el relevo conceptual de manera por estilo desliza el foco vasariano, llevándolo desde un *modo de hacer manual in situ* (actuante, activo y en primera persona), a un *método de valuación viso-verbal ex post* (simbólico, pasivo y tercerizado); es decir, desde la manera de hacer (proceso), a una taxonomía de productos y objetos resultantes (cuadros, esculturas y/o edificios), susceptibles de análisis intelectualizados *ex post*, de valuación convencionalizada y de transferencia.

Asimismo, considerando el profuso alcance de *Las Vidas* y sin pretender fijar un evento único, no se corre mucho riesgo al afirmar que el deslizamiento conceptual, que sustituye la manera por estilo, constituye un hito clave para el deslizamiento de las Bellas Artes, desde la antedicha valía procedural (proceso) a la valía *viso-verbal* (producto) cosa vigorizada en el siglo XX con la Teoría General de los Signos.

Por otra parte, si manera comparte la raíz etimológica *man-* con mano, que es además el étimo sustituido por “lengua” para producir el neologismo “manuaje” (mano+aje); y este último alude, a su vez, al conjunto universo de acciones manuales (acción y efecto del verbo *manuar*); manera es naturalmente la *cualidad modal procedural* de manuaje, es decir, es el *componente modal procedural específico* indisoluble del *hacer con la mano* (manuar), cuando se *hace*, se *es* y/o se *está* en el manuaje.

Cabría entonces incluir una acepción adicional en la palabra manera, que consigne tal carácter modal, algo como “maniera: *cualidad modal procedural del manuaje*”.

Así, el neologismo manuaje viene a entroncar con una tradición tan antigua en las Bellas Artes que es difícil negarse, a lo menos, a visitar más detalladamente *Las Vidas* y sus supuestos teóricos, de la mano de las manos y el manuaje y, por qué no, contrastar tal *facticidad* con contextos artísticos actuales. Ciertamente, si manera es el *descriptor modal procedural de la acción manual*, el manuaje no es menos que el *background* silencioso (innominado) de *Las Vidas*, el texto basal del *Cinquecento*.

7. Bibliografía

- Addington Symonds, J., *Renaissance in Italy: The Fine Arts*, London, Smith, Elder & Co. (1877).
- Agosti, B., Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite, Roma, Officina Libraria (2021).
- Baixas, J. I., Sato, A., Román, J., & Tidy, A., «Cuatro escuelas de arquitectura». *ARQ*, 1 (2005), pp. 17-24.
- Barolsky, P., «What are we reading when we read Vasari?» en Cunnally, J. (Ed.), *Source: Notes in the History of Art*, 22 (2002), pp. 33-35.
- Bergen, B. K., *El cerebro y el lenguaje. De las palabras a los hechos*, Barcelona, Rbalibros S.A., (2013).
- Boase, T. S. R., *Giorgio Vasari. the man and the book*, Washington, National Gallery of Art, (1979).
- Bourdieu, P., *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, (1980 [2007]).
- Bruner Seymour, J., *Acción, Pensamiento y lenguaje*, Madrid, Editorial Alianza, (1984).
- Cárcamo Pino, M. A., *El Manuaje: Una propuesta para restituir el “lenguaje” del pensamiento*

- arquitectónico desde el aprendizaje. Santiago: Universidad de Chile, (2013).
- Cárcamo Pino, M. A. (2017). Tomo 01. Comento teórico. En M. A. Cárcamo Pino, M. C. Wolff Cecchi, & Universidad de Chile (Ed.), CUBOOK. 1200 gramos destinados a discurrir en torno al “manoaje”. Santiago: Chile (2017).
- Cárcamo Pino, M. A., Thinking and Intelligence in the Architectural Design. A Review from Language, Graphuage and Manuage. In C. L. Marcos Alba (Ed.), *Graphic Imprints. The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*, pp. 1411-1423. Alicante: Springer Inc. (2019).
- Cárcamo Pino, M. A., & Alegría Corona, V. F., Dérive/Drift: walking, drawing and devising on the architectural, urban and territorial projective practices. In D. Buck, & C. Molinari (Ed.), *Urban Futures 3. 1*, pp. 17-26. Cheltenham: University of Gloucestershire, (2019, p. 23).
- Cárcamo Pino, M. A., & Wolff Cecchi, M. C., CUBOOK. 1200 gramos destinados a discurrir en torno al «manoaje». Santiago de Chile: Universidad de Chile, (2017).
- Cárcamo Pino, M. A., & Wolff Cecchi, M. C., Manoaje: a proposal to re-found the “language” of “architectural thinking”. In A. Karandirou (Ed.), *Proceedings of the International Conference: Between Data and Senses; Architecture, Neuroscience and the Digital Words*, pp. 39-41. London: University of East London, (2017).
- Chomsky, A. N., *Syntactic structures*, Berlin, Mouton publishers, The Hague, (1957 [1985]).
- Corballis, M. C., *The Truth about Language: What It Is and Where It Came From*, Chicago, University of Chicago Press, (2017).
- Crystal, D., & Davy, D., *Investigating English style*, New York-London, Penguin Books Ltd., (1969 [1988]).
- De Girolami Cheney, L., *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art*, London, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, (2007).
- De Reymaeker, B., «Cuando el espacio conceptualizado se encuentra con el espacio vivido. Los proyectos territoriales de desarrollo como complejos procesos de “traducción”». *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 58 (2012), pp.123-135.
- De Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., (1916 [1959]).
- Del Corral Areta, E. D., «Sobre el modo, manera, suerte, forma y arte de conectar». *Res Diachronicae*, 9 (2011), pp. 33-50.
- Eco, U., *La definición de arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S. A., (1970).
- Eco, U., *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, S. A., (1974 [1986]).
- Estarico, L., «Noticia liminar», en G. Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires, El Ateneo, (1945).
- Etimologías De Chile, mano, <http://etimologias.dechile.net/?mano>, (2001-17).
- Etimologías De Chile, estilo, <http://etimologias.dechile.net/?estilo>, (2001-22).
- Fauconnier, G., *Mental Spaces: Aspects of Literary Meaning Construction in Natural Language*, Cambridge: Cambridge University Press, (1985 [1994]).
- Focillon, H., *Elogio de la mano*, Madrid, Xarat Ediciones S.A., (1983).
- Gibbs, J. R., *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, (2006).
- Gombrich, E. H., & Marmor, M., «The literature of art» en Diki, J. & C. A. ART (Eds.) *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America*, 11(1992), pp. 3-8.
- Hope, C., «Can You Trust Vasari?. Reviewed: ‘Giorgio Vasari: Art and History’, by Patricia Lee Rubin». *The New York Review of Books*, 42 (1995), pp. 10-12.

- Johnson, M., *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago, The University of Chicago Press, (2007).
- Jonietz, F., & Nova, A. (Eds.), *Vasari als Paradigma Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari Reception, Criticism, Perspectives, Venezia, Marsilio Editori*, (2016).
- Kallab, W., & Von Schlosser, J. (1908). *Vasaristudien*, Leipzig, Wien, W. Grasser & Kie, (1908).
- Lakoff, G. & Johnson, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, (1980 [2020]).
- Lakoff, G., *Women Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, (1987).
- Lakoff, G., & Johnson, M., *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York, Basic Books, (1999).
- Le Mollé, R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble, Ellug, (1988).
- Le Mollé, R., *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, París, B. Grasset, (1995).
- Marroquín Cabiedas, J. L., *El lenguaje mímico*. Madrid, Federación Nacional de Sociedades de Sordomudos de España, (1957).
- Masa Negreira, A., ¿Cuál es la palabra con más significados del español?, <https://www.quo.es/>, Poka-Yoque S.L., (2016).
- McLeod, R., «Shakspear Babel» en Gondris, J. (Ed.), *Reading Readings. Essays on Shakespeare Editing in the Eighteenth Century*, Associated University presses, Inc., (1998), pp. 1-78.
- Meissner Grebe, E., *Semiótica en arquitectura*, Concepción, Ediciones Universidad del Bío-Bío, (2006).
- Mendez, M. T., & Montijano, J. M., Introducción a la traducción española. en G. Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología) 1998 [1550]*, Madrid, Editorial Tecnos. S.A., (1998), pp. 9-50.
- Merleau- Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., (1945 [1993]).
- Montoro Del Arco, E. T., «Análisis gramatical y pragmático-discursivo de la locución de manera/modo/forma/suerte que». en Moya Corral, J. A. (Ed.), *Pragmática y enseñanza de la lengua española (Actas de las X Jornadas sobre la enseñanza de la lengua española)*. Granada, Universidad de Granada, 1 (2005), pp. 351-370.
- Pallasmaa, J., *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (1996 [2014]).
- Pallasmaa, J., *La mano que Piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, (2009 [2012]).
- Pedrero, R., «Las nociones de mano, brazo y codo en indoeuropeo». *Emerita. Revista de lingüística y filología clásica*, 53 (1985), pp. 249-267.
- Pérez Carabias, V., *Grafoje y creatividad*, Jalisco, Prometeo Editores, (2006).
- Pozzi, Mario y Mattioda, Enrico., *Giorgio Vasari, storico e critico*, Florencia, Olschki, (2006).
- Platt, J. R., «Life Where Science Flows», en Ewald, W. R. (Ed.), *Environment and change: The next 50 years*, Bloomington, Indiana University Press, (1968), pp. 69-80.
- PNUD-Chile., *Desarrollo Humano en Chile 2009. La manera de hacer las cosas*. UNESCO-PNUD. Santiago de Chile: Andros Impresores, (2009).
- RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española, 2019, recuperada de talente: <https://dle.rae.es/talente?m=form>

- RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Académi de la Lengua Española, 2019, recuperada de guisa: <https://dle.rae.es/guisa?m=form>
- RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Académi de la Lengua Española, 2019, recuperada de lenguaje: <https://dle.rae.es/lenguaje?m=form>
- RAE., *Diccionario de la lengua española*, Real Académi de la Lengua Española, 2020, recuperada de mano: <https://dle.rae.es/mano?m=form>
- RAE., *Gramática descriptiva de la lengua española. Entre la oración y el discurso. Morfología*, Bosque, I. & Demonte, V. (Eds.) Madrid, Espasa Calpe, S. A., (1999).
- Rizzolatti, G., Camarda, R. F., Gentilucci, M., Lupino, G., & Matelli, M., «Functional Organization of Inferior Area 6 in the Macaque Monkey: II. Area F5 and the Control of Distal Movements», *Experimental Brain Research*, 71 (1988), pp. 491– 507.
- Rizzolatti, G. et al. «Premotor Cortex and Recognition of Motor Actions», *Cognitive Brain Research*, 3 (1996), pp. 131-141.
- Sainz, J., *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona, Reveré S.A., (2005).
- Salazar Sánchez, C. G., & Cárcamo Pino, M. A., «Acerca del “lenguaje” de las manos (manuaje). Una conversación con Mauricio Cárcamo». *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 33(4), pp. 1481-1487 (2021).
- Sanders Peirce, C., *Philosophical Writings of Peirce*, New York, Dover Publication Inc., (1940 [1955]).
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Editorial Trotta, (1818 [2013]).
- Seguí De La Riva, F. J., «Vicente Pérez Carabias Grafoaje y creatividad (Guadalajara) (11-95)», [www.javierseguidelariva.com/Resúmenes de libros](http://www.javierseguidelariva.com/Resúmenes%20de%20libros), (2010).
- Sohm, P., «Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style», en Pellizzi, F., (Ed.) *Res: Anthropology and aesthetics (Autumn)*, 36 (1999), pp. 100-124.
- Sohm, P., *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, (2001).
- Suthor, N., «“Il pennello artificioso”: On the Intelligence of the Brushstroke», en Schramm, H., Schwarte, L. & Lazardzig, J. (Eds.), *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural Boundaries in 17th Century*, Walter de Gruyter & Co., (2008), pp. 106-126.
- Úbeda Blanco, M., *El lenguaje del arquitecto: Desarrollo histórico e interpretativo de la representación arquitectónica: significado y uso de la maqueta a lo largo de la historia*, Valladolid, Colegio Oficial Arquitectos de Castilla y León Este, (2005).
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E., *The embodied mind. Cognitive science and human experience.*, USA: MIT Press. (1992).
- V.V. A.A., *Il vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Firenze, Istituto Nazionale Di Studi Sul Rinascimento, (1974).
- V.V. A.A., *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, actas del congreso, Florencia, (1985).
- Vila Da Vila, M., «El manierismo y sus maneras». en Campos Vera, N., *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco* (ed.), Pamplona, Griso-Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural, (2005 [2011]) pp. 23-35.
- Von Schlösser, J., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, Cátedra, (1993).
- West, R. W., «The land of silence». *Today's Speech*, 6 (1958 [2009]), 3-5. doi: 10.1080/01463375809385096
- Zumthor, P., *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A. (1998 [2004]).