

LXII. “Alegoría satírica. La purga de Mercurio: una pasquinada hecha en una gran plaza de Italia”, dibujo y arquitectura de Baldassare Peruzzi en 1531.

Juan José Lahuerta, 2018.

Sobre “arquitectura manierista” y sobre algunos ejemplos que la preceden sin adjetivarla.

La era de los genios: de Miguel Ángel a Arcimboldo.

Coordinado por Francisco Calvo Serraller.

Fundación Amigos del Museo del Prado.

Editorial Crítica/Círculo de Lectores.

Madrid, 2018.

**SOBRE "ARQUITECTURA MANIERISTA" Y SOBRE ALGUNOS EJEMPLOS
QUE LA PRECEDEN SIN ADJETIVARLA**

Juan José Lahuerta

"Io son sano, ma non mi pare essere a Roma perché
non è più il mio poverello Raffaello"

Baldassare Castiglione en una carta del 20 de julio
de 1520.

Desde su invención como categoría historiográfica a principios del siglo XX, coincidiendo, no por casualidad, con el nacimiento de las vanguardias —y aún diría más: de las vanguardias en la cultura de habla alemana—, no hay libro, artículo o conferencia que incluya en el título la palabra “manierismo” que no requiera del autor una introducción, por breve que sea, en la que se intente justificar, con más o menos fortuna, lo que pueda significar tal concepto. Por suerte para mí, y probablemente para ustedes, que han ido asistiendo a estas conferencias, lo que en este curso se entiende por manierismo ya queda aclarado, en principio, en el folleto que lo presenta: una época convulsa —la primera mitad del siglo XVI—, en la que, sin embargo, y a pesar de sus terribles sacudidas, se habría alcanzado la culminación de ese ideal que llamamos —no sé si con más o menos problemas conceptuales— clasicismo, pero en la que también, y al mismo tiempo, irían manifestándose una especie de corrientes, al principio subterráneas y con el transcurrir del siglo cada vez más explícitas, opuestas a ese clasicismo en teoría triunfante o, al menos, críticas con él —ya que, en efecto, “crisis” —de *krino*, separar— viene a ser, en esta visión, la palabra clave. De manera que si el clasicismo es entendido bajo la especie del canon y la armonía, el manierismo lo sería bajo la de la tensión y la excepción —como yo mismo, burda y apresuradamente, vine a apuntar en el título de esta conferencia¹—, y de manera, también, que si los valores del clasicismo se dirigen a lo universal y colectivo —eso que se ha dado en llamar “lenguaje” clásico—, los del manierismo —si es que existen conscientemente— lo hacen a lo singular y subjetivo, asiento principal, en resumen, de la invención del “genio”, palabra que aparece, como signo de una “era”, en el título

¹ “Arquitectura manierista: norma y excepción” era el título original de esta conferencia.

del curso². Genio, en fin, basado en una intangible personificación del "estilo", que es como decir de la pluma, del instrumento propio de la escritura —o, para el caso, también del pincel y del cincel—, y, cómo no, de la "manera", que viene de mano —aunque sea en este caso de la mano, hay que recordarlo, definitivamente intransitiva del artista. Pero volvamos a la realidad: ni que decir tiene que esa interpretación, basada en la explotación de una supuesta tensión entre clasicismo y "manera", en la que las dudas y angustias de la segunda socavarían las certezas de la primera, responde a una construcción historiográfica que tiene su lugar y su data. Su lugar, como ya he indicado, se encuentra en el mundo cultural de lengua alemana —entre Munich, Berlín, Viena y Praga—, y su data es la del momento de la invención, prácticamente simultánea, durante las primeras décadas del siglo XX, de la moderna historiografía del arte y de las vanguardias. En ese instante de guerras y revoluciones, y en ese ambiente intelectual necesariamente rarificado, el Clasicismo con mayúscula, sin preámbulos, fue definido en relación con el más bien pomposo concepto epocal de *Hochrenaissance*, o Alto Renacimiento —baste recordar, simplificando mucho, la contundencia sin matices del título del libro fundacional de Wölfflin sobre el renacimiento italiano, *Die Klassische Kunst* —simplemente—, publicado en Munich en 1899—, y allí también, al mismo tiempo, una serie de historiadores algo más jóvenes, algunos radicalmente formalistas, otros espiritualistas o vitalistas, otros seguidores de la nueva escuela iconológica, otros volcados en la historia social, al compás común del expresionismo —el almanaque *Der Blaue Reiter*, para no ir más lejos, apareció poco más de diez años después del libro de Wölfflin, también en Munich—, empezaban a descubrir las otras caras de ese clasicismo demasiado olímpico a través de lo que podríamos llamar, en

² "La era de los genios. De Miguel Ángel a Arcimboldo".

términos perfectamente adecuados a la época, sus síntomas y sus lapsus, es decir, en sus detalles excéntricos, en sus rarezas —sus *bizzarrie*—, en sus desmesuras, en su artificialidad, en sus fantasías paradójicas o en sus tendencias grotescas, antes, al parecer, no advertidas. Se desplegaba así ante sus ojos un mundo en *crisis* —y, coincidentemente, un arte en *crisis*— que fácilmente podían poner en relación con el suyo propio, como lo demuestra el hecho de que muchos de esos historiadores del arte tuvieran relaciones personales e ideológicas con artistas modernos, o escribieran también sobre arte contemporáneo en términos no muy distintos de los que empleaban para hablar de ese manierismo que, bien operativamente, iban así, sin pausa y más bien con prisas, ideando. En realidad, lo que descubrían en los subsuelos de un renacimiento ya no tan alto era el “malestar de la cultura” —Freud *dixit*— de su propio tiempo: o sea, que descubrían lo que ya sabían, lo que habían previsto. Eso era lo que les permitía engrandecer a artistas hasta hacía poco tiempo más o menos olvidados —como El Greco, Beccafumi, Rosso, Pontormo o Giulio Romano, por mencionar sólo unos pocos—, disminuir a algunos de los protagonistas principales del libro de Wolfflin —¡qué fue, ay, de Fra Bartolommeo o de Andrea del Sarto para estos nuevos historiadores!—, o reinterpretar a los artistas culminantes del “alto renacimiento”, en particular a Miguel Ángel, colocándolos a todos bajo el signo de Saturno, es decir, del drama solitario, de la lucha subjetiva, del esfuerzo individual y, en fin, de una genialidad heroica o titánica finalmente alcanzada, cuyo sesgo, si me lo permiten, y ya lo he insinuado, tenía un origen claro —o habría que decir oscuro— entre romántico y freudiano. Una interpretación, en fin, como digo, para nada distinta de la que podían aplicar, y de hecho aplicaban, a los artistas que habían fundado la modernidad en la que ellos vivían, marcada trágicamente por su lucha

incomprendida contra otro signo no menos saturnal, aunque mucho más cotidiano: ya ni siquiera el de unos tiempos de héroes con zapatos de charol, sino de mequetrefes aficionados a los uniformes militares, tanto más aterradores cuanto más banales. El papel sacrificial de Van Gogh era, en esta historia en forma de bucle, especialmente apreciado, aunque no menos que el de todos esos contemporáneos póstumos con los que nuestros atormentados historiadores del arte convivían, se llamaran Franz Marc, Kirchner, Pechstein o Kokoschka. Entre aquellas convulsiones de la primera mitad del siglo XVI, que se habían dado en el preciso momento del triunfo supuesto del ideal clasicista, y que ellos estudiaban, y las que ellos mismos, bajo el efecto de una simetría siniestra, vivían en la primera mitad del siglo XX —Primera Guerra Mundial, revolución bolchevique, Gran Depresión, ascenso y triunfo del fascismo y del nazismo, guerra y derrota de la República en España, desposesión, exterminio y exilios masivos que muchos de ellos, por su condición de judíos, sufrieron en sus propias carnes...—, era fácil construir metáforas morales y establecer identificaciones existenciales, de manera que los artistas del renacimiento se convertían inopinadamente en bohemios que inquietaban las conciencias de su época y, al mismo tiempo, anunciaban con tonalidades trascendentes los esfuerzos revolucionarios de los artistas del presente, cuyo único destino posible era la *misma* melancolía de Don Quijote —ejemplo basilar y último, por cierto, de la invención manierista—, quien recorriendo los caminos de su “república de hombres encantados”, mirando a las estrellas, decía no saber a dónde lo llevaban sus esfuerzos. Piensen, por ejemplo, en Max Dvořák, figura esencial de la Escuela de Viena y autor de textos básicos sobre Brueghel o sobre “El Greco y el manierismo”, pero también, entre otras cosas, de unas magníficas “Variaciones sobre temas de Oskar Kokoschka”.

¿Les extrañará que a su muerte, ocurrida en 1921, a la mitad del ciclo que antes he intentado resumirles, un arquitecto moderno como Adolf Loos diseñase su mausoleo basándose en modelos clásicos –en el proyecto de Miguel Ángel para la tumba de Julio II, por ejemplo–, y que el propio Kokoschka fuese llamado a realizar la decoración mural de su interior? Esta anécdota conforma, sin duda, una elocuente metáfora de lo que les pretendo explicar: que inventando el manierismo, con todas sus angustias y dudas – una época en la que el arte se desvela, más que se revela, en el oscuro e insospechado subconsciente del clasicismo–, estos historiadores no hacían sino intentar explicarse a sí mismos –lo cual, obviamente, no era fácil. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la crisis –“separación”, recuerden– continuará torturando a estos intelectuales aún más lacerantemente, puesto que muchos de sus terrores se habrán cumplido nada menos que en la feliz celebración de la que fue presentada como la paz más absoluta y definitiva: división de Alemania, guerra fría, derrota –o absorción– de los movimientos obreros en Europa, sociedad de consumo, olvido... Los debates en cierto modo concluyentes sobre el manierismo se produjeron en el lindero de los años 50 y 60, y dieron lugar, más allá de los estudios centrados en figuras u obras singulares, a importantes manuales que gozaron de un cierto éxito entre un público no especializado, que fueron traducidos a distintas lenguas y que popularizaron, si podemos decirlo así, el término. Recordemos, por ejemplo, el de Gustav René Hocke, de 1957, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* –ahora, con razón, tan olvidado–, o el de Arnold Hauser, de 1964, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. Pese a la completamente distinta orientación ideológica de estos dos libros, los términos empleados en los títulos nos hablan de la identidad de un escenario formal y de unas referencias

conceptuales que ambos autores comparten como algo dado, sin más problemas: en el primero aparecen las palabras "laberinto" y "manía" —esta última surgida de un juego de falsa filología con matices patológicos—, y, en el segundo, la palabra "crisis", la cual es puesta en relación, precisamente, con el origen del arte moderno —a cuyas fuentes manieristas también se refiere el texto de Hocke, aunque no quede indicado en el título original del libro, cuya traducción en español, sin embargo, de 1961, era mucho más explícita: *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Pero, llegados a este punto de normalización del concepto, o de su conversión en *passep-partout*, convendrá señalar una cuestión importante para nuestros propósitos: sea en manuales como los citados, sea en estudios especializados, las referencias a la arquitectura en relación con las otras artes, mayores o menores, son ínfimas, y muchas veces relegadas a aquello que por principio ya se considera una rareza: jardines, grutas, escenografías, fiestas, montajes efímeros y fantasías dibujadas de todo tipo. No digo que los estudios sobre arquitectura manierista no existan en absoluto, y podría aquí recordar algunos publicados ya en los años 30, en los ambientes antes descritos, que son fundamentales — los de Panofsky sobre Vasari y Beccafumi, de Gombrich sobre Giulio Romano, de Friedländer sobre Pirro Ligorio, de Wittkower sobre Miguel Ángel, o las monografías más generales de Ernst Michalski, Loni Ersnt y otros—, pero, teniendo en cuenta que la clave de la "crisis" manierista está, para todos estos autores de los que vamos hablando, sean de la escuela historiográfica que sean, en una cierta perversión de aquello que era lo esencial del clasicismo, es decir, de la *imitatio*, ¿qué tendrá de extraño que su interpretación de una supuesta arquitectura manierista se base en descubrir en ella su —si me lo permiten— anti-arquitectonicidad? Un concepto, pues, literalmente

retorcido –vuelto contra sí mismo–, negativo y determinado, según esos autores, por la formación pictórica de casi todos los protagonistas de sus estudios. O, mejor aún: un concepto que se basa en la paradoja que estos historiadores presuponen en el manierismo, estando como está, en realidad, implícita en la misma estructura de sus análisis, la cual no procede de otro lugar que de las técnicas del lenguaje de las propias vanguardias. Además, siendo la pintura la reina de la *imitatio*, como ya habían dejado claro –en general– los tratados de la época en su obligatorio *paragone*, ¿qué sitio le podía quedar en esos análisis a la arquitectura, el arte más alejado de la naturaleza, el más abstracto, en el que la *imitatio naturae* siempre tuvo que ser reivindicada por medio de justificaciones a cual más alambicada, desde el mito de la cabaña primitiva hasta las obsesiones antropomorfistas? Pensando en nuestros historiadores del manierismo y en sus circunstancias, y en esta relativa ausencia de la arquitectura en sus planes, podríamos creer que difícilmente puede sacarse partido de la artificialidad de lo que ya es artificial por condición. No es de extrañar, pues, que el primer libro realmente importante sobre arquitectura manierista no apareciese hasta 1966, y que fuese obra de un italiano, ya en la otra orilla de esa historia: *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, de Manfredo Tafuri. Pero también habrá que añadir que Tafuri repudió ese libro, se negó a reimprimirlo o a que se publicasen nuevas ediciones, y nunca lo citó en sus muchos e importantes estudios posteriores sobre el tema y sus actores: un modo bien elocuente, sin duda, de acabar con esas visiones de fantasmas en las que el manierismo se había inventado y se extenuaba. Pero me doy cuenta ahora de que estoy consumiendo mi tiempo y, lo que es peor, el de ustedes, en una de esas introducciones tan *necesarias* a las que me refería al principio. Aunque, bien pensado, no ha

sido así. Yo no he pretendido decir qué entiendo por manierismo, para dar así a mi conferencia alguna mínima garantía de comprensión, o para encerrarla en un marco previo con efectos apotropaicos, sino que lo que he querido dejar claro es que el manierismo no existe sino como construcción intelectual, muy útil para entender algo más sobre las complejas obsesiones de nuestra propia cultura, pero inútil como categoría historiográfica, y más inútil aún como instrumento con el que acercarse al arte y la arquitectura del siglo XVI —en nuestro caso— sin prejuicios. Norma y excepción, decía yo en el título de circunstancias que di apresuradamente a esta conferencia —debe de haber miles de títulos sobre el manierismo basados en esa oposición de “orden y conflicto”—, pero, ¿cómo puede hablarse de norma en un mundo material en el que *lo normal* —nada que ver con lo normativo— es la excepción? Frente a esa supuesta esencia ideal del clasicismo, cuya trascendencia no admite equivocaciones de ningún tipo, sino como *monstruosidades*, lo que de verdad vemos en la materialidad de la arquitectura —y del arte— de aquel siglo es una sucesión infinita de equívocos e interpretaciones erróneas, que fuerzan constantemente un canon cuya inasibilidad no produce melancolía, sino aún más empeño y hasta risa —la gran carcajada del esfuerzo—, por cruel que esta sea. ¿No están los pocos textos que nos han llegado de Rafael llenos de ironía frente a la supuesta grandeza de su misión? ¿Y qué decir de los escritos de Miguel Ángel, cuyos sarcasmos —literalmente, si recordamos que el *sarkasmo* era la piel arrancada a los enemigos que los vencedores lucían sobre su hombro— van dirigidos, sobre todo, contra sí mismo? ¿Y qué tiene que ver la “grazia graziosissima” de Rafael, o la “terribilitàà” de Miguel Ángel de las que habla Vasari, con la idea romántica del artista como genio solitario enfrentado al mundo, a quien la búsqueda de la trascendencia niega todo sentido del humor y, por tanto,

toda perspectiva? En realidad nuestros artistas desarrollaron su obra en un aquí y ahora –allí y entonces– en el que el genio era, sí, un don otorgado por los dioses, pero que se volcaba en lo colectivo, y ahí están como prueba las muchas manos –nada intransitivas, por cierto– que intervinieron en las grandes obras de la época en las que aquellos historiadores, de un modo u otro, se empeñaron en descubrir los anuncios –como *flashes*– del manierismo: en la Villa Chigi, en las Logge o en las Stanze, en la Villa Madama, en el palacio Farnese... por no hablar, claro, de San Pietro in Vaticano o, aún mejor, de esa fenomenal tarea colectiva que fue la invención de la antigüedad romana, de la arquitectura antigua, base, al fin y al cabo, de todo lo demás: una invención consciente surgida, como digo, de muchas manos y cientos de equívocos, y resuelta, en fin, como una gran broma, aquella de la que sólo son capaces los enanos cuando se encaraman a los hombros de los gigantes –y no estoy pensando sólo en los gigantes de Palazzo Te. Hace un instante les mencionaba los escritos de Rafael. Pues bien, tras ser nombrado por León X arquitecto de San Pietro y recibir el encargo de supervisor –vamos a llamarlo así– de las antigüedades de Roma, escribió a Castiglione una carta en la que le manifestaba sus inquietudes ante el “gran peso” que caía sobre sus espaldas: “Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi”, decía, pero “né so se il volo sarà d’Icaro”; y también: “Me ne porge gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti”. En estas dos frases se juntan todos los elementos que componen el ideal del clasicismo tal como se entendería, o debería entenderse, en el instante mismo de su cumplimiento: Roma, León X, Rafael, San Pietro, las ruinas antiguas, Vitruvio y una advocación olímpica a Ícaro, hijo, recuerden, de Dédalo, primer arquitecto. Ahí están todos los ingredientes del idealismo del *Klassische Kunst*, del “alto renacimiento”, pero ¿cómo ha barajado Rafael esas cartas? Desde luego no como cabría

esperar según los esquemas establecidos. Frente al idealismo implícito en todo canon, en todo *exemplum*, en la idea misma de *imitatio*, ¿qué podríamos decir del realismo – o, diría yo, hiperrealismo– contenido en el empleo reiterado que hace Rafael de esa conjunción adversativa, “pero”? “Sí, pero no”, nos dice mientras contempla las bellas ruinas de Roma (y las páginas de Vitruvio) desde la altura de Ícaro, tan vertiginosa y fugaz, tan dirigida al fuego, que todo lo transforma en duda –o, coloquialmente, en “pero”. Así que Rafael, durante siglos modelo por antonomasia de todos los (neo)clasicismos, en el mismo momento en que funda su proyecto arquitectónico sobre Roma, pone “peros” a la utopía de la lengua universal, al sumo *exemplum* –el tipo de “peros” que culminan en el magníficamente irónico “eppur si muove”–, y reivindica, encaramado al gigante de la contradicción y de la ironía – o, para el caso, subido a los hombros ya condenados de Ícaro, manchado por sus *ridículas* alas de cera, puesto que “ridículo” sería precisamente el adjetivo más adecuado para calificar las representaciones renacentistas de ese personaje, la de la Farnesina entre otras–, reivindica, digo, el realismo *necesario* del presente –o, por decirlo de otro modo, las deformidades de la historia –cuyo origen, ya lo vemos, no es subconsciente– frente a las promesas de armonía universal de la utopía. Bastarían estas dos frases de Rafael como premisa para iniciar, por fin, un repaso a algunas obras concretas de arquitectura de la primera mitad del siglo XVI con otros ojos, pero si me lo permiten aún querría recordar otro momento inaugural, no menos cruelmente realista, no menos cruelmente irónico, aunque para ello tenga que remontarme a cien años antes, al verdadero inicio de la historia de lo que conocemos como arquitectura renacentista y a su siempre reconocido fundador: Brunelleschi. No tenemos textos en los que Brunelleschi de razón de sus ideas, o, mejor dicho, tenemos

uno, aunque nos ha llegado a través de las versiones que de él hicieron algunos contemporáneos, y, en particular, el matemático Antonio Manetti. Se trata de la *Novella del Grasso legnaiuolo*, que no es sino la narración de una burla urdida por Brunelleschi en complicidad con muchos otros personajes, todos artistas y artesanos de su círculo, incluyendo a Donatello —o sea, quienes *materialmente* estaban fundando eso que ahora llamamos Renacimiento—, a costa de un ebanista de su *brigata*, llamado Manetto Ammanatini y conocido como “il grasso”. La burla, tremendamente cruel, pero que provocaba en todos constantemente la “maggiore risa del mondo”, que hacía que Filippo y Donato riesen tanto que “parevano impazzate più che’l Grasso”, consistió en hacer creer al pobre Manetto que era otra persona. Sus protestas y su resistencia iniciales irán sucumbiendo ante la increíble dimensión que acaba tomando la broma y, sobre todo, ante su extraordinaria perfección, diseñada por Brunelleschi hasta en los mínimos detalles —cambios de cerraduras, trueques de camas, sueños y vigiliass, encarcelamientos, visiones, transportaciones, apariciones...—, con un rigor no menor que el que empleaba para proyectar y construir sus magníficos edificios, modelos culminantes de exactitud y precisión —según cuenta la historia de la arquitectura. El desgraciado Grasso tuvo que rendirse al fin ante la evidencia (*sic*) de ser otro —un tal Matteo Maninni, quien, además, siguiendo las instrucciones de Brunelleschi, fue a su encuentro como si él fuera el Grasso y el Grasso él—, decidiendo, al final, exiliarse de Florencia y partir hacia Hungría con la esperanza de reanudar su vida, la cual había entrado de repente, como se lee muy bellamente en la *novella*, “in una fantasia di ambiguità”. Siempre me ha extrañado que, siendo como es de 1409, esta historia no haya sido considerada más seriamente entre los primeros *proyectos* de Brunelleschi, que aparezca tan escasamente mencionada en los estudios

dedicados a su obra, y casi nunca, por no decir nunca, en los más generales de arte del renacimiento. ¿Qué ocurriría si en lugar de explicar la arquitectura brunelleschiana a partir de las tranquilizadoras referencias a los clásicos, a partir del "pensamiento de la *plenitudo temporum*", como de un modo u otro suele hacerse, se intentara explicar desde esta gran befa que, de entrada, barre con sus risotadas todos los prejuicios de la *crisis* subterránea, subjetiva, subconsciente –el prejuicio del prefijo "sub"? Más bien lo que vemos en la *novella* es la negación de esa plenitud, y, de hecho, de cualquier eternidad, sea de la especie que sea, por medio de un mecanismo diabólico –una fantasía de ambigüedad, en efecto– que, a través de la ilusión y el engaño, eleva la incredulidad –forma posterior de la desconfianza– a su principio primero. En una de las ocasiones que el Grasso regresa a su *bottega* se la encuentra, no en desorden, sino en un orden tan perfecto o mayor que el de siempre, solo que todas las cosas han sido intercambiadas, una por una, y ocupan ahora otro sitio: donde estaba el martillo está la sierra, donde la sierra el cepillo, donde el cepillo el cincel, y así sucesivamente. Todo "tramutato da un luogo all'altro... che pareva che vi fusono stati dimoni", leemos. Pues bien, ese es, en verdad, el genio de la época: un *daimon*, si me lo permiten, endemoniado –es decir, nada freudiano. La *Novella del Grasso* se basa en un equívoco en absoluto inocente, sino provocado, urdido como se urde cualquier proyecto moderno, involucrando arte y vida, resuelto como gran trabajo colectivo, y concluye en la más realista de las carcajadas, en plena crueldad, contra toda ilusión. La pasión del Grasso, en fin, se convierte en *ludibrium* lúcidamente liberador, y no al revés, el *ludibrium* en pasión, como ocurre con Cristo, con el artista romántico o con el artista bohemio –Van Gogh, por volver al mismo ejemplo–, todos marcados por su misión redentora. ¿Cómo es que la

historia del arte del Renacimiento no se abre con la *práctica* contenida en esta obra *teórica* de su primer arquitecto, muy anterior a los tratados de Alberti, por ejemplo? ¿Sería posible explicar la arquitectura del renacimiento bajo esta clave: un gran malentendido cuidadosamente provocado, una broma inmensa perfectamente proyectada? Eso es exactamente lo que significa considerarse un enano encaramado a un gigante, o lo que significan los "peros" de Rafael, tan alegremente consciente de que el vuelo *será* de Ícaro, cuanto de que Ícaro, propiamente, no existe sino como maquinación del arte mismo —es decir, de la ridiculez de Ícaro y de la ridiculez de los gigantes. En esa carcajada todas las supuestas angustias, manías, luchas titánicas y heroicidades patológicas que se le suponen al artista en crisis del manierismo —"origen" del arte moderno— quedan desactivadas. Hagamos, pues, ese recorrido por algunas obras de arquitectura de la primera mitad del siglo XVI que les prometía, incluyendo las que suelen considerarse bajo la categoría del manierismo, pero bajo la clave del equívoco consciente y del humor más lúcido.

Todas las historias coinciden en que la llegada de Bramante a Roma justo en la vigilia del Jubileo del año 1500 señala, material y simbólicamente, el inicio del Renacimiento pleno y el triunfo del clasicismo entendido como directa restauración de la arquitectura antigua. Los edificios que realiza en los primeros momentos de su estancia romana lo convierten a los ojos de sus contemporáneos en el "suscitatore" —como dijo Serlio— de una arquitectura definitivamente recuperada de su decadencia de siglos, nueva/antigua: de la *antiqua novitas*. Con la construcción del Tempietto de San Pietro in Montorio y del Palacio Caprini, y con los grandes proyectos para el Belvedere y la Basílica de San Pietro, Bramante desarrolla un verdadero

programa de restauración "filológica" —como, tal vez demasiado anacrónicamente, se ha dicho tantas veces— de la arquitectura de la antigüedad romana, que va desde lo más pequeño hasta lo más grande, desde la recuperación de los grandes modelos tipológicos hasta las minucias sintácticas de los órdenes, los cuales, a partir de estas obras, dejan de ser una fantasía infinitamente interpretable para convertirse en un sistema perfectamente codificado en el que se condensará, a partir de ahora y para siempre, la autoridad universal y la rigurosidad "científica" —más anacronismos— de esta arquitectura. Empecemos, pues, como no puede ser de otro modo, por el Tempietto. Con extraordinaria seguridad y con voluntad programática, Bramante recupera aquí un prototipo antiguo, o, mejor aún, siguiendo a Vitruvio, primigenio: el *tholos*, el templo circular períptero, y por primera vez desde la antigüedad lo hace hablar, sin balbuceos, con el lenguaje del orden de los orígenes, aquel que surge directamente, según las leyendas vitruvianas, de la traducción pétrea de las originales construcciones de madera: un dórico con triglifos y metopas. Para los contemporáneos, el Tempietto se convirtió en *exemplum* concluyente de una triple *instauratio*: de la Roma antigua en la Roma cristiana, de la Iglesia —o, mejor aún, del papado— como heredera de Roma y, en fin, o sobre todo, de la propia arquitectura, nueva/antigua, elevada a símbolo imperecedero de toda restauración, en una época tan necesitada de ellas. Arquitectos y artistas de todas partes acudieron al "templete" para dibujarlo como si fuera, en efecto, un *templum* antiguo, pero liberado de la ruina, mientras que en los tratados del siglo, empezando por los de Serlio y Palladio, fue reproducido como modelo de una arquitectura definitivamente recobrada y fuera del tiempo. Pero, ¿todo es en verdad tan fácil? ¿Podemos intentar ver el Tempietto y sus consecuencias, o, al menos, algunas de ellas, a la

luz del equívoco y de la ironía que, les decía antes, marcan los orígenes de esta historia? Y no me refiero a los equívocos más evidentes, pero que los contemporáneos —o la mayoría de ellos— no quisieron notar, como el vistoso tambor y la cúpula extradosada que no existían en la arquitectura romana y que provienen tanto de tradiciones medievales como de una interpretación errónea del *tholos* vitruviano cuyo origen está ya, como mínimo, en los dibujos de Francesco di Giorgio, sino más bien a lo que constituye lo que he llamado equívoco consciente o programado. No de otro modo puede ser calificado el paso de las 16 columnas del peristilo, proyectadas radialmente en el muro como 16 pilastras, pero reducidas a ocho pilastras en el interior de la cella, ya no dispuestas regularmente —según el ritmo que miden los triglifos y las metopas cuadradas del friso exterior—, sino formando cuatro parejas. La alternancia de vanos anchos y estrechos que resulta, como si se tratara de una *travata ritmica* extraordinariamente contraída en una especie de bucle veloz, convierte este diminuto interior, tan vertical, por otro lado —o sea, de proporción tan gótica—, en un lugar de una densidad plástica extraordinaria, que nada tiene que ver, evidentemente, con la cella del *tholos* vitruviano, lisa, limpia, oscura, como el *sagrario* que era, accesible sólo al sacerdote, tal como se ve, por ejemplo, en los dos únicos templos redondos que, junto con el “templo di Bramante”, publica Palladio en su cuarto libro, dedicado a los templos antiguos. Pero, ¿no estará en esa constante invocación vitruviana el primer equívoco, un equívoco paradójicamente —*doxa paradoxa*— fundacional de la arquitectura nueva/antigua, es decir, no haber considerado que Vitruvio, un arquitecto de la época de Augusto, no pudo ver —o, para el caso, ni siquiera imaginar—, la inmensa mayoría de la arquitectura antigua que veían los artistas del renacimiento, siempre muy posterior a él? Rafael lo hizo, sin duda, cuando dijo que

la luz de Vitruvio no bastaba, pero echemos de momento una ojeada a un famoso folio de Giuliano de Sangallo, el gran rival de Bramante en estos años romanos, aproximadamente contemporáneo a la construcción del Tempietto, y tan bello como todos sus dibujos. En él Giuliano dibuja dos templos redondos: el de la derecha —el templo de Vesta del Foro Boario— responde al *peripteros* vitruviano, con su anillo de columnas, su cella “simple” y su cúpula no extradada, con ese *bugnato* tan expresionista —fíjense en la inverosímil oscilación de algunos sillares sueltos—, tan alejado de la realidad pero tan del gusto del propio Giuliano, que parece querer insistir en el carácter todo exterior de este tipo de templos; el de la izquierda del folio, en cambio, es todo interior: un muro liso sobre un inverosímil podio octogonal al que Giuliano ha añadido, respondiendo a estilemas propios, una balaustrada sobre ménsulas y arcadas ciegas más bien góticas —de hecho la primera balaustrada ornamental fue la que él construyó en la cúpula de Santa Maria delle Carceri, modelo, obviamente, aunque invertido, de dentro a fuera, de la de Bramante en el Tempietto y, por tanto, nada “antigua”—, derrumbado expresamente para que se pueda contemplar lo realmente importante: ese interior plástico, con un muro excavado con nichos alternativamente planos y curvos, con sus arcos enmarcados por las ocho columnas y el entablamento, apoyados en una imposta que pasa por detrás de las columnas, según el sistema básico de trabazón de muro y orden en la arquitectura romana —el que aparecía resplandeciente en esa gran escuela que fue la fachada del Coliseo. Según Giuliano de Sangallo, en fin, y como era creencia de sus contemporáneos, la ruina aquí representada era un templo, el de Portumnus, en Ostia, aunque ahora sabemos que no lo es, y que más bien se trata de un mausoleo o quién sabe si de algún tipo de edificio menos grave. ¿Será necesario insistir, pues, en la cantidad de maravillosos equívocos que se acumulan en este folio

magnífico? Elementos góticos y cuatrocentistas, estilemas ya comprobados en obras propias, interpretaciones osadas de las ruinas que tenía ante sus ojos y tocaba con sus manos, placer de un modo de dibujar que podríamos llamar expresionista, atravesado por un dramatismo que surge sea en la forma misma que toma la ruina, tan rebuscada, sea de las anécdotas, representadas sobre todo por la vegetación que, tan porfiadamente, crece entre las grietas, todo ello dominado por, o amalgamado en, una extraordinaria *kunstwollen*, que en este caso sería más bien una "voluntad de antigüedad". Pero hay más. Intentemos, saltando de anacronismo a anacronismo, imaginar que los dos dibujos de este folio son las dos imágenes de un estereoscopio: contempladas con el aparato adecuado se superpondrían y... sí, el resultado sería bastante exactamente el Tempietto de San Pietro in Montorio: quiero decir que en la superposición de estos dos templos están —y en su sitio— todos los elementos del Tempietto. Bien se sabe, por la cantidad de dibujos que nos han llegado, que estas ruinas eran muy conocidas por los arquitectos romanos de inicios del XVI, pero, estando como están —me refiero al modo exacto en cómo están— dibujadas y dispuestas en este folio, yo iría más allá: si el folio es anterior al Tempietto, Bramante lo habría visto —y, teniendo en cuenta lo que llegaron a circular los dibujos de Giuliano y la física cercanía entre ambos arquitectos, qué duda cabe de que eso ocurrió en cualquier caso—, de modo que tendríamos en él uno de los resortes de su proyecto, el cual, sin embargo, una vez materializado, fue visto por los contemporáneos como el gran *exemplum*, absolutamente alejado toda anécdota; pero si, al revés, el Tempietto es anterior al folio, entonces, ese gran *exemplum*, obra fundadora de su gran rival, estaría siendo diseccionado por Giuliano da Sangallo sin piedad, elemento por elemento, con una ironía, o, más que ironía, sarcasmo, que dejaría al Tempietto en el mismo

estado en que quedó la *bottega* del Grasso, como si hubieran pasado por el los demonios. Equívoco e ironía: ese es el juego *-iocus-*, lejos de toda moderna angustia subjetiva, psicopática. El *Tempietto*, pues, no es una esfera lisa, sino una madeja enredada, y aún podemos ir tirando de sus hilos. Ya he mencionado que Serlio y Palladio le concedieron el honor de aparecer, en sus tratados, no en cualquier sitio, sino entre los edificios antiguos, reconociendo que "si può dire ch'ei *-Bramante-* suscitasse la buona Architettura, che dagli antichi fino a quel tempo era stata sepulta", según Serlio, o que fuese "il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli antichi fin'à quel tempo era stata nascosta", según Palladio. La identidad de ambas frases no responde sólo a una convención retórica, sino, propiamente, a la necesidad histórica de establecer un nombre y una data para el inicio de la *antiqua novitas*, cuyo valor epifánico remarcaban las elocuentes palabras que califican la situación en que se había encontrado durante siglos la "buona" arquitectura: sepultada, escondida. Ahora bien, ¿cómo podría responder el *Tempietto* realmente construido a tantas y tan altas expectativas? ¿Qué hay de todos esos principios vitruvianos, tan caros a nuestros autores, que Alberti resumió en la *concinnitas*, es decir, en una idea de belleza basada en la correspondencia de los miembros del edificio entre ellos y de cada uno con el todo? ¿Cómo aplicar eso a un edificio cuyo exterior e interior, como hemos visto, no se corresponden, sino que más bien parecen girar como ruedas separadas? Es curioso que la proporción tan vertical del *Tempietto*, con ese tambor y esa cúpula extradadosada cuatrocentistas que lo convierten casi en una torre, no sea puesta en cuestión, pero que lo sea esa falta de correspondencia que, en cambio, sí puede verse en la arquitectura antigua, empezando, nada menos, por el mismísimo Pantheon, cuyo interior está compuesto por tres

franjas horizontales —el cuerpo, el ático y la cúpula— que se articulan independientemente girando una sobre otra sin que sus ejes coincidan. Porque la cuestión es, en fin, que tanto Serlio como Palladio corrigen en sus tratados la planta bramantesca, acomodando los elementos del interior y del exterior, de manera rotunda en Serlio, quien dispone las ocho pilastras interiores en los ejes de los intercolumnios exteriores, y más sutil en Palladio, quien conserva las parejas de pilastras, pero separándolas hasta casi alinearse con los ejes de las columnas exteriores, en un juego de ambigüedad perfectamente adecuado a su idea de una belleza que permanece “nascosta”, escondida. Escondida, en cualquier caso, en la transparencia de unos dibujos que, al contrario de los de Giuliano da Sangallo, ya no tienen nada de pictórico ni admiten anécdota alguna: secas plantas, alzados y secciones, como tiene que ser en la visión racionalista del arquitecto, alejada de todo dramatismo, es decir, del equívoco, de la ironía. Serlio y Palladio —arquitectos, por cierto, presentados siempre bajo el concepto “manierismo”— arrancan el edificio de Bramante del tiempo y de la historia, situándolo en una antigüedad suspendida, sin temporalidad, en la que todo es necesario, según lo que decía Alberti de un edificio: que es bello cuando no se le puede añadir ni quitar nada —es decir, justo al contrario de lo que demostraba el folio de Giuliano. Pero frente al Tempietto hay otras posiciones menos solemnes. Podríamos hablar, por ejemplo, del modo en cómo lo interpreta Rafael, refiriéndonos de entrada, por ejemplo, al orden dórico del gran templo de la *Escuela de Atenas*, perfectamente coincidente en el tiempo con la construcción del Tempietto, pero cuyas metopas, al contrario de lo que ocurre en la restauración vitruviana de Bramante, son rectangulares y no cuadradas. A través de un detalle tan pequeño, tan aparentemente marginal, Rafael cuestiona radicalmente toda la *auctoritas* del *exemplum*

bramantesco: a la univocidad del cuadrado, a la regularidad programática de un friso exacto, reconocido y codificado como el único correcto, Rafael enfrenta la elasticidad e inconmensurabilidad del rectángulo, metáfora de una antigüedad siempre excepcional, normativa tan sólo en su interpretación clasicista, como ahora la llamamos. Y eso por no hablar de los lugares en los que Rafael critica directamente la invención de Bramante: en la misma *Stanza della Segnatura*, sin ir más lejos, en una de las grisallas del zócalo, donde, junto a un arco de triunfo, vemos un templete redondo no períptero, con semicolumnas de orden jónico rodeando el muro de la cella, por encima de cuya cornisa no puede apreciarse ninguna prolongación vertical, y, aún mejor, en uno de los cartones para los tapices de la Sixtina, el de la *Prédica de San Pablo*, donde junto a un magnífico pórtico rústico de articulación muy compleja, se levanta un templo *peripteros* de orden dórico, en el que cada uno de los elementos y la combinación de todos ellos toman forma *en contra* de cómo lo hacían en el *Tempietto*: desde la expurgación de todos los recuerdos cuatrocentistas, pasando por la acentuación de la horizontalidad, y acabando en los detalles, especialmente en ese friso dórico sin triglifos y metopas, en esa humilde barandilla sobre la cornisa, cuyos montantes no coinciden con los ejes de las columnas, o en los cilindros escalonados que ocultan la cúpula al exterior. Pero tal vez lo más llamativo sean esos fustes de mármoles verdes muy veteados: el granito gris de Bramante literalmente se incendia aquí en una vibración nerviosa que hace aparecer, de repente, lo invisible –la naturaleza palpitante– en lo visible –la forma perfecta del artificio–, haciendo material lo que Rafael escribió en su famosa carta a León X: que si Bramante había recuperado los huesos de la arquitectura antigua, él iba a recuperar además la carne y la sangre. Esta crítica llena de sarcasmo –tengo que decir

de nuevo que literalmente, tanto más teniendo en cuenta que es de carne y sangre de lo que estamos hablando-, materializada por Rafael en el gran *crescendo* de su obra arquitectónica pintada y construida, y que nada tiene que ver con la intolerancia examinadora de Serlio y de Palladio, debió de provocar la sonrisa, si no la risa, de más de uno: ¿tal vez de Peruzzi? Su responsabilidad en la invención del teatro moderno es bien conocida, y sus escenas, compuestas como encuentro complejísimo de arquitecturas antiguas y modernas, están siempre llenas de esa especie concreta de ironía: la que se produce en la súbita precipitación de lo más alto en lo más bajo. Así ocurre en las propias escenografías, como en esta en la que un pórtico a la antigua, de sólidas columnas corintias, se levanta en medio de la perspectiva de una calle popular, centrada en una vulgar *bottega* en la que el gato que amenaza las aves, el lechal y los embutidos expuestos en el poyo de la ventana, es amenazado a su vez por el hombre que surge burla burlando de la puerta, quien en todo caso no puede ver al personaje que, ceñudo, con un libro en la mano, lo contempla desde la ventana de la planta noble, el cual, en fin, tampoco puede advertir a otro personaje, otro más, casi fantasmal, oculto tras el postillo de una ventana aún más alta, y vuelta a empezar. La noble arquitectura que abre la perspectiva, pues, con sus poderosas columnas jónicas, las pilastras que enmarcan el arco, el magnífico entablamento coronado con unos leones que son probablemente alusiones simbólicas al Papa, no hace sino enmarcar una cadena de bajas anécdotas que empieza o acaba, depende como se mire, pero es igual, en un bodegón chistoso. Y así ocurre en los escenarios arquitectónicos con los que Peruzzi suele componer el fondo de sus pinturas, como por ejemplo el de la *Presentación de María al Templo*, un ambicioso fresco pintado en un muro de Santa Maria Della Pace del que aquí vemos un dibujo preparatorio: a la

derecha una María diminuta asciende la imponente escalinata del templo en cuestión, la única arquitectura en sombra de todo el conjunto, mientras que una multitud inmensa de gentes de toda edad y condición llena la plaza, completamente ajena a lo que, allá en la escalinata, está ocurriendo. Frente al asunto, es la anécdota –los mendigos, los niños, los perros– la que provoca el extraordinario movimiento, como de ballet maravilloso, de todos esos personajes, y es eso también lo que se transmite a esa arquitectura: el imponente palacio con el dórico rústico, el templo con pórtico tetrástilo de columnas jónicas, el obelisco, la torre de cuerpos de plantas diversas – cuadrada, exagonal, circular– y órdenes superpuestos, que comenta con crudo *realismo anticuario* la proporción equívoca del Tempietto mismo, además de las casas ordinarias y el bosque que se vislumbran aún más al fondo, entre los monumentos, y que nos devuelven al suelo: a los perritos que arrastran su barriga por él, a los mendigos que se pegan a él para pedir limosna –aunque sus *attitudine* provengan de sarcófagos antiguos. La misma precipitación, pues, de lo alto en lo bajo, del obelisco en la anécdota, desplegada con una voluntad de *varietas*, o, más coloquialmente, de mescolanza, que se transmite como una corriente nerviosa no distinta de la de los veteados de los mármoles: la variedad de los personajes, es la variedad de una arquitectura que mezcla elementos pertenecientes a las tres escenas vitruvianas, trágica, cómica y satírica. Ustedes podrían pensar que exagero, pero bastará comparar este dibujo extraordinario con el mural realmente ejecutado para darse cuenta de que no: no sólo la amplitud del cuadro ha sido considerablemente reducida, muchos personajes eliminados, desequilibrando el conjunto hacia la escena piramidal de la escalinata, ahora más iluminada y menos desapercibida, sino que los actores o, propiamente, figurantes, han sido vestidos y dignificados –sobre todo el

mendigo central, transformado ahora en un sabio lector, remedo cómico de lo que ya era un remedo cómico: el Heráclito/Miguel Ángel que Rafael pintó en la Escuela de Atenas-, y eliminados sin dejar rastro los niños traviesos y los perritos juguetones. ¿Tendríamos que decir que el dibujo está "sepolto" o "nascosto" —o disimulado— tras el decoro recobrado del mural? Tal vez, pero comparémoslo ahora con otro dibujo de Peruzzi en el que la escenografía arquitectónica no tiene menos importancia, conocido como *La purga de Mercurio*. Desde el punto de vista tipológico nada parece haber cambiado: ante nosotros se abre una gran plaza, limitada por toda clase de edificios y ruinas antiguos, y de nuevo un grupo considerable de personajes ocupan el espacio, sin que falten desnudos echados en el suelo, unos mendigos que se acercan por la izquierda o un niño que juega, a la derecha, con un perrito. Pero, ¿qué hacen los actores más bien oscuros de esta escena? En el centro, de espaldas, armado con su caduceo y tocado con su casco alado, un Mercurio cuyo cuerpo desnudo imita ridículamente el Torso del Belvedere, gira su rostro y enfoca directamente hacia nosotros su trasero esperando la llegada de ese amenazante fuelle y de la lavativa que, con grandes trabajos, a juzgar por su exagerada gestualidad, le acercan sus acompañantes. *La purga de Mercurio* es, en efecto, una bufonada que no deja títere con cabeza, empezando por los dioses, humanos, demasiado humanos, y acabando, cómo no, por los historiadores, que, salvo alguna honrosa excepción, han prestado poca o nula atención a este dibujo, más bien embarazoso si uno tiene una concepción heroica del artista, y en particular del renacimiento. Vasari, que poseyó este dibujo, dejó escrito que era una sátira de los alquimistas, y algunos historiadores recientes han dicho que lo es de los artistas mismos, pero, sea lo que sea que (re)presente, lo que está claro es lo que presenta: una burla de los dioses que no viene de las

lecturas elevadas de los clásicos antiguos y modernos, sino más bien de la épica paródica, de las alegorías grotescas o del teatro cómico más popular, de Pulci a Ruzzante. La escena carnavalesca tiene lugar, como debe ser, en la plaza pública, pero ¡qué plaza! Ahí está, creo yo, la burla más importante, la cual no se encuentra entre los personajes grotescos del primer plano, sino en el extraordinario despliegue de arquitectura antigua del fondo. Hablando de este dibujo —“non meno ridicola che bella invenzione e capriccio”—, Vasari describe la plaza “piena di archi, colossi, teatri, obelisci, piramidi, tempij de diverse maniere, portici, ed altre cose, tutte fate all’antica”, y, en efecto, eso es lo que vemos: todos esos monumentos, y alguno más —columnas cóclidas, mausoleos, torres de los vientos...—, devuelven a la Roma antigua de sus ruinas: sólo el Coliseo, fuera de proporción, cortado en sección como si respondiera a un dibujo de estudio, abriéndose en el centro para despejar el espacio de la escena, permanece derruido. Los demás, aunque dispuestos sin ningún tipo de articulación, sino más bien en forma de *collage* de elementos dispares y escalas diversas, como pura acumulación, nos muestran una Roma regresada a un esplendor anacrónico, en la que todo existe, perfecto, a la vez —es decir, restaurada. Estos son los nobles edificios que, según Vitruvio, corresponden a la escena trágica —con columnas, frontispicios y estatuas—, y que Serlio representa, también con arcos, pirámides y obeliscos, en su tratado: estos son los edificios nobles, en fin, que corresponden con el lenguaje elevado y los personajes ilustres de la tragedia, cuyos héroes, no se olvide, se enfrentan sin remedio a un *fatum*, al destino inexorable dictado por los dioses. Tenemos que darnos cuenta de la inversión total que se produce en el dibujo de Peruzzi: el mensajero de los dioses está siendo ridículamente purgado por hombres grotescos, mientras que la escena trágica se ha

convertido en plaza carnavalesca. Si los dioses se precipitan en el ridículo más bajo, lo mismo hace esa gran arquitectura antigua y Roma entera –pero Roma restaurada. En efecto, miremos con más atención todas estas antigüedades. A la derecha, al fondo, aparece un templo redondo períptero, con una balaustrada sobre la cornisa de la columnata, con tambor y cúpula extradósada. No es necesario entrar en más detalles, que los hay: este no es un monumento antiguo, sino, en todo caso, nuevo/antiguo: se trata, exactamente, del Tempietto. “Benche nel principio di questo libro io habbia detto di trattare solamente delle antichità...”, se excusaba Serlio antes de presentar la obra de Bramante en su *Terzo Libro*; “m’è paruto con ragione doverli dar luogo fra le antiche alle opere sue”, decía Palladio en el suyo *Quarto*. Nada de eso vemos en el dibujo de Peruzzi: ninguna transición, ninguna frase justificativa, intermedia –o, para el caso, sin pomada alguna antes de la lavativa. En *La purga de Mercurio* el Tempietto ocupa un lugar entre la arquitectura antigua restaurada, tal como lo hace en los tratados de Serlio y Palladio y en los dibujos, escritos y pensamientos de muchos, entonces y ahora, pero ya no es un lugar de honor, teniendo en cuenta lo bajo que han caído los dioses y cómo están a merced de los hombres. Castiglione –y ya me extrañaba a mí que al final no tuviera que echar mano de *Il libro del Cortigiano*, aunque no sea, que quede claro, para sacar a relucir aquí la famosa “sprezzatura”, convertida a estas alturas en *passé-partout* de todas las definiciones de manierismo–, Castiglione, digo, considera un gran error que “quasi tutti laudazo i tempi passati e biasmano i presenti”, lo cual de lleva a defender que “niuno contrario è senza l’altro il suo contrario”, y, en definitiva, al concepto de “abusioni” de las reglas del lenguaje, que constituye el motivo esencial de que el *Cortigiano* fuese tantas veces considerado un modelo, sí, pero “de

ridiculis". ¿Y no viene a ser eso lo que vemos en este dibujo, poderoso y tremendo, de Peruzzi, lleno de "acutezza recondita" pero, ahora sin paradoja, absolutamente transparente: lleno, en fin, de gigantes de carnaval? Yo habría querido estirar aún más los hilos del Tempietto, y hacer lo mismo con el Palacio Caprini, para ver en qué lo convierte Rafael en sus propios palacios, en particular el Branconio, y cómo desde esas alturas la arquitectura desciende hacia el Palacio Spada, el Palacio Crivelli, el Palacio Negrone, los proyectos de Perin del Vaga para la familia Doria, el casino de Pio IV; y hacer lo mismo con el Belvedere, y ver cómo se desparrama en la Villa Madama, seguida y amplificada, cada cual a su manera, en las magníficas obras de Giulio Romano en Mantua, de Girolamo Genga en Pesaro, de Vignola en Caprarola o de Vasari y Ammannati en Villa Giulia, y cómo Serlio y Palladio corrigieron también, como insoportables maestrillos, las para ellos no menos insoportables disimetrías rafaelescas; y me habría gustado hablar de esos gigantes sobre los que nuestros enanos se encaramaron, en el Palacio Té, en Bomarzo, en Pratolino o en la gruta en la que Buontalenti creyó adecuado colocar los esclavos que Miguel Ángel había proyectado para la Tumba de Julio II: inacabados, retorciéndose en su prisión de mármol, ocupan ahora un lugar entre las *bizzarrie* de la gruta, autómatas incluidos, que nada tiene que envidiar, en cuanto a parodia de toda fortaleza, de todo sufrimiento heroico, al Morgante de Pulci. Aunque, en verdad, con lo que me habría gustado acabar esta conferencia habría sido con la extraordinaria metamorfosis arquitectónica/antropomórfica, tan "manierista", ya ven, de los gigantes que culminan necesariamente esta historia: los molinos de viento. Pero ya ven que para todo eso habría necesitado no una conferencia, sino el curso entero, y dudo que su paciencia y la amabilidad de los Amigos del Prado lo permitiesen.

Queda apuntado y lo dejaremos todo, pues, para otra ocasión.