El palacio de Te restaurado

Consideraciones sobre la fortuna crítica de la obra de Giulio Romano

MARIANO GONZALEZ PRESENCIO
DR. ARQUITECTO

Sumario: La rehabilitación del arte del XVI, en la obra de autores como Dvöràk, Fiedlander o Hauser, presenta el manierismo como arte anticlásico; como expresión de las inquietudes de la época, de la personalidad dividida de los artistas; como un arte antirealista, antihumanista y antiintelectualista.

Giulio Romano ha representado para cierta crítica el paradigma de aquella interpretación del manierismo como arte en crisis. Sin embargo el examen de su arquitectura permite comprobar que ésta se mueve dentro de los márgenes del clasicismo; estira hasta el extremo, sin romperla, la cuerda de la arquitectura clásica y abre toda la gama del repertorio.

Giulio, por tanto, se permite la licencia, pero, a diferencia de Miguel Angel, no se propone reinventar los elementos arquitectónicos: la originalidad de sus composiciones deriva de la ampliación de los motivos traídos del antiguo, con una predilección por los menos frecuentados, por los detalles *peregrinos*, por las citas de anticuario. Lo suyo es, como se ha dicho, la búsqueda de una *nueva y extravagante manera*.

En los últimos meses de 1989 tuvieron lugar en ciudad de Mantua una serie de acontecimientos de carácter histórico-artísticos que giraron en torno a la figura de Giulio Romano —el artista cuya carrera más ligada estuvo a la antigua sede ducal— casi medio milenio después de que su nacimiento —como indica el pseudónimo con el que fuera conocido desde su llegada a la corte de los Gonzaga— se produjera en la Roma de los Papas[1].

Estos acontecimientos tuvieron su epicentro en la exhibición de una importantísima muestra del conjunto de su obra —tanto la mantovana como la anterior romana—, y, sobre todo, en la profunda restauración llevada a cabo sobre el legado artístico más importante de Giulio da Pippi: el *Palacio de Te*, auténtico compendio de su trabajo en las distintas artes a la manera renacentista. Todo ello sirvió —con la dirección y el impulso del recientemente desaparecido arquitecto y crítico italiano Manfredo Tafuri, que actuaba como comisario de la exposición y como director de las tareas de restauración[2]— como punto de partida para una interesante revisión historiográfica sobre la figura del Romano y sobre el significado de su gran obra; revisión que no supone sino un episodio más de la que se viene llevando a cabo, desde hace ya bastante tiempo, sobre el concepto general de *Manierismo* tal como fue formulado en la primera mitad de este siglo.

Aunque no es éste precisamente un episodio de menor importancia; porque forzoso es señalar que cierta parte de la crítica ha querido ver en

1. No hay un acuerdo exacto sobre la fecha de nacimiento de Giulio Romano; Vasari, que lo trató personalmente, en sus *Vite*, da la fecha de 1492; sin embargo, en Mantua, al dar la noticia de su muerte, acaecida en 1546, se señala como edad del artista la de cuarenta y siete años, lo que significaría que su nacimiento se produjo en realidad en 1499. Cfr. GOMBRICH, E. H.,"Ese maestro italiano tan poco común...: Giulio Romano, arquitecto, pintor e impresario de la corte", en *Nuevas visiones de viejos maestros*, Alianza, Madrid, 1987, p. 152.

2. En el lujoso catálogo que se editó con motivo de la muestra se dieron cita, además del propio Tafuri, entre otros, nombres tan importantes como los de Ernst Gombrich, Kurt Forster, Amedeo Belluzzi, o Howard Burns. Cfr. *AA.VV. Giulio Romano*, Electa, Milán, 1989.

la figura del autor del *Palacio de Te* —y en ésta de entre sus obras— el paradigma de una cierta interpretación del arte manierista.

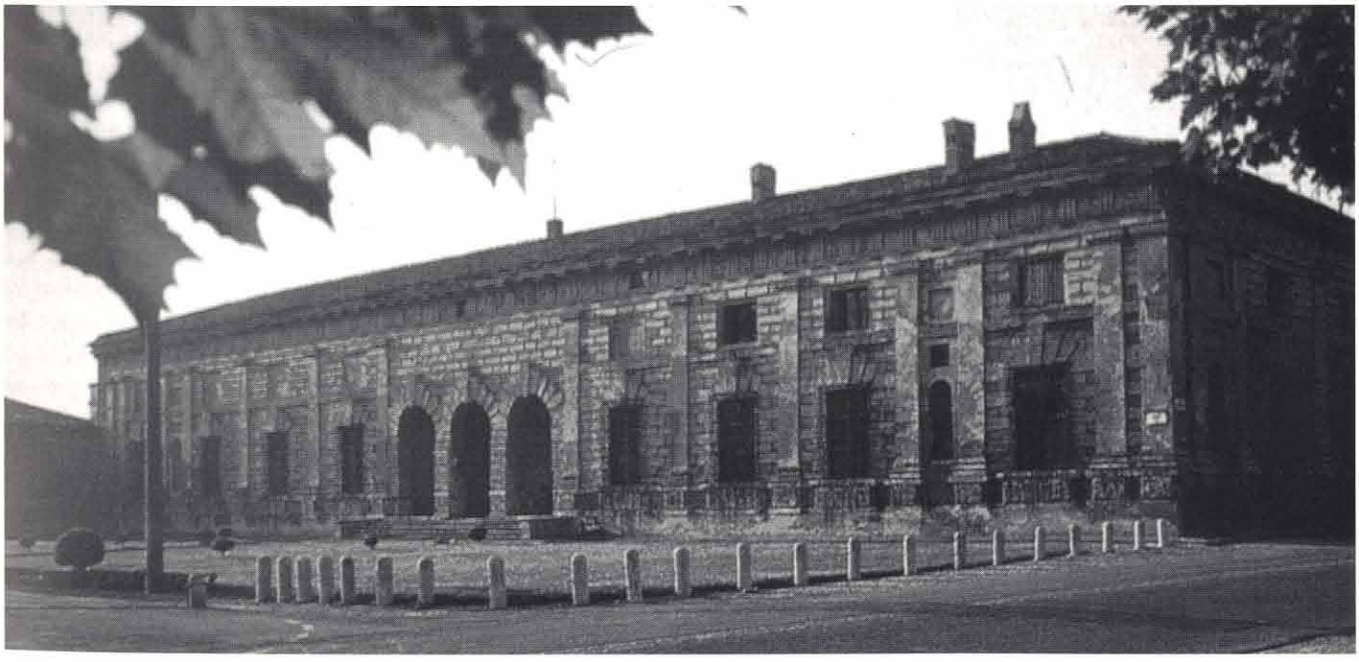
De todas formas, lo cierto es que el término *manierismo* nos remite siempre a una de las polémicas más caracterizadas de la moderna historiografía artística. En torno a la razón de ser de este término, su aplicación a un periodo artístico determinado —e, incluso, su deshistorización convertido en tendencia cíclica, en etapa inevitable del proceso de desarrollo de cualquier estilo—, se han producido las más sofisticadas controversias sin que la crítica haya llegado más allá del acuerdo en aspectos muy determinados. No obstante, no se trata aquí de terciar en tan compleja, y probablemente estéril, polémica —en muchos sentidos ya superada por la crítica reciente—, sino simplemente de intentar llamar la atención sobre algunos aspectos, no precisamente secundarios, de la valoración historiográfica de la obra de Giulio Romano —y de su posición relativa respecto del fenómeno general del Manierismo— que esta nueva revisión vuelve a sacar a la luz, al hilo de una cierta restitución histórica de la dimensión y trascendencia artística del trabajo del favorito de los Gonzaga.

Sin ánimo de profundizar en exceso en el problema historiográfico que el manierismo representa, y aceptando su existencia como una más de las categorías estilísticas manejadas por la crítica para denominar el arte realizado en la Italia postrafaelista, considero que puede ser interesante referirse, aunque sea de manera esquemática, a la varia fortuna que ha gozado tal término desde sus primeras formulaciones para mejor entender los distintos *clichés* establecidos a priori a través de los cuales se ha analizado y valorado la labor artística de Giulio Romano, y que recientemente han sido puestos en entredicho.

En realidad, el reconocimiento de una "fase clásica intermedia" entre el Renacimiento y el Barroco ya estaba presente en la literatura artística desde el siglo XVII. Una fase considerada —frente al clasicismo *honesto* de los primeros años del Quinientos— como un arte amanerado, afectado, decadente y perverso que había corrompido la pureza clásica conseguida por los Rafael,

TIZIANO. *Retrato de Giulio Romano.*

G. ROMANO. *Palacio de Te*, Mantua.



Fra Bartolomeo, Leonardo, Bramante... Incluso el arte tardío del propio Miguel Angel llegó a ser censurado por la crítica del seiscientos, cuando el didactismo moral —originado por la Contrarreforma— acuñó un concepto del decoro que descalificaba su arte por amoral, indigno o irreverente[3].

El origen etimológico del término se encuentra en la palabra *maniera* que Vasari introduce en el prefacio a la tercera parte de sus *Vidas* como una de las cinco reglas que determinan la obra de arte[4]. Este vocablo ha sido traducido a menudo a nuestro idioma como *estilo*. Sin embargo, este sentido del término *maniera* es sólo cierto desde un punto de vista 'normativo', no 'descriptivo'. No supone, por tanto, la definición de una determinada familia formal, sino que su concepto se acercaría más al de palabras como 'clase', 'distinción'...

Shearman, en su conocido trabajo sobre el Manierismo, apunta que el término pudiera derivar de la literatura y urbanidad cortesana y, en este sentido, recuerda los requerimientos de Lorenzo de Medicis a las damas de la corte para que demostraran *maniera* en su porte[5]. En este contexto, el término significaba habilidad sin esfuerzo y refinamiento en la elegancia cortesana; lo contrario al esfuerzo evidente y a la ruda ingenuidad.

En arte también podemos encontrar antecedentes de la utilización del término *maniera* en un sentido semejante al manejado por Lorenzo de Medicis. El mismo Shearman, como ejemplo, se refiere a la carta que, en 1519, Rafael y Baldasare Castiglione escribían al Papa León X, en la que se referían a la arquitectura de los godos descalificándola por estar privada de toda gracia y manera (*senza maniera alcuna*). Incluso antes, en 1442, un soneto laudatorio incluía, entre los dones que el cielo había dado a Pisanello, la *maniera*. Son distintos ejemplos que señalan la utilización del término de modo usual y en un sentido semejante en los círculos galantes y artísticos florentinos[6].

Por tanto, Vasari, cultivado en tales círculos, por *maniera* entiende facilidad y refinamiento (gracia), o, lo que viene a ser lo mismo, libertad de expresión y soltura, flexibilidad, elegancia, ligereza, pulimento, variedad, fantasía, colorido, movimiento...

Sin embargo, lo que en tiempos de Vasari era visto como una virtud —tener gracia y facilidad— fue visto por la crítica inmediatamente posterior como algo pernicioso y nocivo para los valores artísticos. Esta alteración de valores no fue sino una nueva manifestación de la tendencia cíclica al primitivismo que se registra en las artes y que tiende a situar lo natural y sencillo o ingenuo como lo preferible frente a lo afectado, artificial, complicado[7]. Y ésta es, precisamente, la visión crítica que se impuso a partir del siglo XVII hasta entrado el XX, y que tuvo como consecuencia el descrédito del arte del siglo XVI entre las generaciones que le siguieron. Se había producido, por tanto, un corrimiento semántico: el calificativo *artificioso*, elogioso en el XVI —los cuadros debían pintarse con artificio, Benedetto Bardi, por ejemplo, definía la pintura como imitación artificial de la Naturaleza— había pasado a considerarse como término de crítica.

Esta es la actitud que la crítica mantuvo durante más de tres siglos hacia el arte de la segunda mitad del Quinientos —adjetivado, de modo despectivo, como *manierista*—, la consecuencia de tal postura fue el desconocimiento de los logros artísticos de aquellos que desarrollaron su trabajo en tal período al considerarse que no constituían un objeto interesante para la investigación histórico-artística.

La rehabilitación del arte del XVI no se produjo hasta 1920. En ese año Max Dvöràk pronunció una conferencia —que se hizo célebre— acerca del Greco y del Manierismo donde introducía una nueva visión del

3. En 1564, Gilio de Fabriano (un clérigo), descalificaba el arte de Miguel Angel señalando que las inmoderadas contorsiones que contenía sólo servían para mostrar la *fuerza de su arte*, y que el artista no había errado por ignorancia, sino por el deseo de servir al arte antes que a la verdad religiosa. Cfr. LEE, R. W., *Ut pictura poiesis*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 68 y ss.

4. "... regola, ordine, misura, disegno e maniera,...". VASARI, G., *Le vite dei più celebri pittori, scultori, e architetti*, Adriano Salani editori, Firenze, 1896, p. 483.

5. Cfr. SHEARMAN, James, *El manierismo*, Xarait, Bilbao, 1984, p.53.

6. Ibíd.

7. Gian Pietro Bellori —el más importante historiador del XVII— al glosar la vida de Annibale Carracci —al que presenta como restaurador del gran arte—, culpa a la *maniera* del declive artístico posterior a Rafael: "Pues cuando decayó la feliz época, toda su forma se disolvió. Los artistas abandonaron el estudio de la Naturaleza y adulteraron las artes con la manera, es decir, con una idea caprichosa basada más en la rutina que en la imitación de la realidad [...vitiarono l'arte, con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appogiata alla practica; e non all'imitatione...]". BELLORI, G. P., "Vita di Annibale Carracci", en *Vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Fomi, Roma, 1677; recogido en GOMBRICH, E. H., "El manierismo: transfondo historiográfico", en *Norma y Forma*, Alianza, Madrid, 1984, p. 225.

arte manierista, visión que completaría, ampliándola al resto del arte italiano del período, en su Historia del arte italiano, aparecida en 1927[8]. En 1925, Fiedlander insistía en el mismo filón investigativo, hasta entonces inexplorado, y apuntaba el surgimiento de un estilo anticlásico en la pintura italiana hacia 1520, año de la muerte de Rafael. Estos trabajos tuvieron la virtud de poner de actualidad un período ignorado de la historia del arte occidental, despertando el interés de la crítica por descubrir sus claves e iniciando la polémica sobre su interpretación que tan familiar nos resulta medio siglo después.

Por supuesto, esta rehabilitación no se produce en el vacío, sino en el seno de unas coordenadas historiográficas muy concretas: en 1887 Wölfflin, en *Renacimiento y Barroco*, había reivindicado un entendimiento del Barroco como un arte diferente al del Renacimiento y no como una fase decadente de éste[9]; en 1893 en *Problemas de estilo*, Alois Riegl había introducido el concepto de *kunstwollen* —voluntad artística— con el que desaparecía la idea de decadencia en el arte, todos los momentos artísticos son necesarios y fructíferos para el arte porque cada época es distinta a las demás en sus valores[10]. Este cambio de escenario crítico hizo dirigir los intereses hacia las hasta entonces ignoradas —cuando no despreciadas— fases intermedias: tardorromano, rococó, manierismo,etc. que aparecieron ante los investigadores como campos inexplorados sobre los que desarrollar su trabajo libres ya de cualquier estigma devaluativo.

A esto hay que añadirle el hecho de que en torno a 1920 el mundo artístico, en general, registraba una tendencia incontestable a entender el arte como expresión —de los sentimientos del artista, del espíritu de la época, de la cultura del periodo, de la sociedad...— que, junto con el rechazo de la academia y todo lo que supusiera clasicismo, norma, etc. propio, también, del pensamiento artístico de esos años, propiciaba la rehabilitación de un arte como el Manierismo que se entendía como un estilo de crisis, anticlásico, que pugnaba por liberarse de la norma, todo ello expresión de una época también crítica con los valores comunmente aceptados hasta entonces[11].

G. Romano. *Batalla del Puente Milvio* 1520–1524.

Desde estas premisas, Dvöràk, formado en la tradición burckhardtiana de la Escuela de Viena, desplegó una visión holista del siglo XVI que, desde su magisterio, se convertiría en interpretación canónica para los historiadores de la siguiente generación: Hauser, Pevsner, etc. Esta visión podríamos sintetizarla a partir de una serie de concepciones referidas al arte manierista:

· Como arte anticlásico.

· Como expresión de las inquietudes de la época, de la personalidad dividida de los artistas.

· Como un arte antirealista, antihumanista, antiintelectualista; consecuencia y expresión de la crisis del clasicismo renacentista y de la inquietud antimaterialista y antihumanista que derivaba directamente de la crisis de la Reforma y del *saco di Roma*.

El holísmo presente en esta interpretación y las profundas implicacio-

8. Cfr. Dvorák, Max, "Über Greco und den Manierismus", en *Kunstgestchichte als Geistesgeschichte*, Munich, 1924, pp. 275-276.

9. Cfr. Wolfflin, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1977.

10. Cfr. Riegl, Alois, *Problemas de estilo*, G. Gili, Barcelona. 1980.

11. Es éste un transfondo intelectual fruto de la alianza entre el legado del pensamiento de Hegel y los impulsos revolucionarios alentados por las nuevas vanguardias artísticas, que, a su vez, no eran sino un precipitado de la propia operación hegeliana.

nes que en ella se recogían entre los distintos acontecimientos —y no sólo artísticos— que se dieron cita en el período sirvieron, por ejemplo, a Arnold Hauser para descubrir en el Manierismo el estilo artístico más adecuado a su interpretación sociológica del arte. A la crisis de una sociedad, época o cultura debe corresponderle un arte en crisis, y el Manierismo era el ejemplo predilecto en la medida en que en su seno se desarrollaba una virulenta dialéctica entre clasicismo y anticlasicismo[12]. Todos podemos atestiguar hasta qué punto triunfó este cliché; cualquier manual de Historia del Arte nos definirá el Manierismo en términos más o menos semejantes[13].

El propio Hauser se refiere a la esencia del Manierismo en los siguientes términos:

> Un concepto utilizable de manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente irreconciliables[14].

La interpretación sociológica del arte propugnada por Hauser —para la que encontraría en el Manierismo un atinado ejemplo— reside sobre la consideración de las manifestaciones artísticas como síntomas de una determinada problemática social, lo que presupone la existencia de una interdependencia entre los distintos hechos y factores materiales, intelectuales, económicos e ideológicos que se producen en un periodo histórico[15].

Sin embargo, la crítica reciente ha puesto de manifiesto lo discutible de este aserto; son muchas las voces autorizadas que, sin negar los lazos que unen a todos estos factores en un período determinado, afirman la inexistencia de una única causa rectora en el origen de todos ellos.

Ernst Gombrich nos ha avisado del peligro de lo que él llama la falacia fisionómica, según la cual tendemos a encontrar semejanzas entre las características formales de un determinado arte y los caracteres psicológicos que definen el tiempo que lo alberga; así, a los estilos rígidos hieráticos y conservadores corresponden a épocas de mentalidad rígida y espíritu conservador y un arte inquietante es producto de una época de mentalidad torturada, en crisis[16].

La psicología del arte ha demostrado suficientemente que no existe una correspondencia necesaria —semejante a la que se puede dar en grafología— entre manifestaciones artísticas y mentalidad del artista o de la época (sea esto lo que sea); existen influencias; hay síndromes de efectos; tendencias artísticas generales; tendencia a la contención; a la simplificación; al virtuosismo... Caben, también, asociaciones metafóricas: arte depravado, primitivismo ingenuo o sencillo... Pero hay que tener cuidado con la generalización de estas influencias y estas asociaciones metafóricas ante el indudable atractivo que posee el encontrar una fisonomía general —un retrato— que englobe las distintas manifestaciones de una época.

Estas asociaciones metáforicas, establecidas entre hechos muy dispares entre sí, poseen, indudablemente, gran poder para articular y colorear con una impresión global distintos fenómenos para desembocar en generalizaciones tan queridas para cierta historiografía como pudieran ser, por poner un ejemplo, el *espíritu gótico*, la *mentalidad bizantina* o el *hombre renacentista*. Esto fue lo que sucedió en la primera mitad del siglo con el Manierismo; sobre el período alcanzó gran fortuna crítica una lectura de sus manifestaciones artísticas como un arte en crisis reflejo de una cultura en crisis.

La historiografía reciente desconfía cada vez más de estas interpretaciones globalizantes y cerradas en tanto que

12. Cfr. HAUSER, A., "El concepto de manierismo" en *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1964, pp. 401-410.
De hecho el interés de Hauser por el Manierismo le llevaría a dedicar al arte del período un ambiciosos estudio monográfico que se convirtió en inevitable punto de referencia historiográfica para cualquier estudio artístico sobre el tiempo postrafaelista.

13. Por utilizar un ejemplo, podemos observar como se refiere Fernando CHUECA GOITIA, en su *Historia de la Arquitectura Occidental*, a la arquitectura manierista para valorar la penetración y el prestigio alcanzados entre la crítica por la interpretación formulada por HAUSER sobre el arte de la segunda mitad del Quinientos:

"Con Rafael moría el equilibrio, la serenidad, el amor a la vida, a la forma bella como expresión de un espíritu en calma (...) Con él morirían las ilusiones de hacer compatibles el mundo del espíritu y el mundo de los sentidos; el mundo de los antiguos (...) con la herencia espiritual del cristianismo. Se produjo la crisis, la ruptura del ideal clásico, y surgió el manierismo delator precisamente de una época crítica". CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Occidental*, Tomo V, "Renacimiento", Dossat, Madrid, 1989, p. 228.

14. HAUSER, A., *El manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1965, p. 40.

15. En general, esta idea, más o menos matizada, preside todo el planteamiento historiográfico de Hauser. Cfr. HAUSER, A., *Introducción a la Historia del Arte*, Guadarrama, Madrid, 1961.

16. Gombrich se refiere repetidamente a estas desviaciones críticas derivadas de una aplicación excesiva de la teoría del arte como expresión. Cfr., por ejemplo, GOMBRICH, E. H., "Sobre la percepción fisionómica", en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. 65-76, también en el mismo texto, otro artículo titulado "El psicoanálisis y la historia del arte", *Meditaciones...*, pp. 47-64. Un análisis sobre el pensamiento de Gombrich a este respecto está contenido en LORDA, J., *Gombrich: una teoría del arte*, Eiunsa, Barcelona, 1991, pp. 368 y ss.

defiende el carácter hipotético y abierto de la investigación histórica; hipótesis que, además, deben formularse sobre las bases más seguras que se derivan del análisis de los hechos. Y, en este sentido, del análisis del período manierista, los hechos más evidentes que se nos ofrecen son las propias obras y los testimonios que nos han llegado de los artistas en ejercicio, y es en estas fuentes donde hay que indagar para poder acercarnos a lo que pensaban realmente entre 1520 y 1600 sobre arte los artistas y críticos de la época para detectar los alcances reales de la conciencia de crisis que tan evidente se hace desde el siglo XX. Porque pudiera ser que tal conciencia no existiera o por lo menos no fuera tan generalizada como pudiera pensarse o que lo que no estuviera tan claro fuera la crisis social que supuestamente produjo tales manifestaciones artísticas.

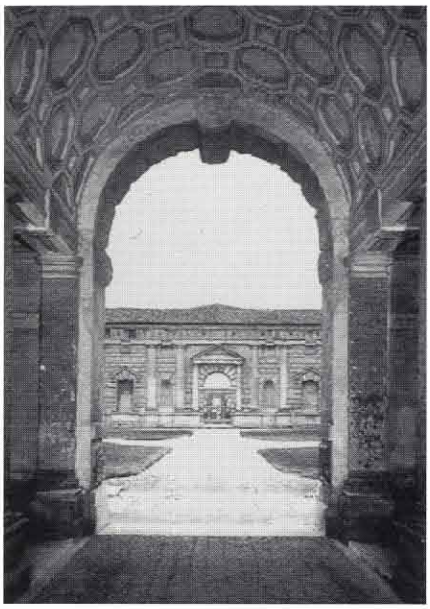
A este respecto, y refiriéndose al período, Gombrich, con cierta ironía, se pregunta por el real alcance de la conciencia de crisis en la Italia posterior a 1520 y su influencia sobre el trabajo de autores como Benvenuto Cellini, Giovanni de Bologna, Parmigianino o Bronzino, desarrollado en la corte de Cosimo I, y lo compara con la serenidad de las composiciones de Perugino, contemporáneas de acontecimientos tan críticos como la invasión francesa de Italia, la expulsión de los Medicis de Florencia o la emergencia de Savonarola[17].

Abundando en la existencia de prejuicios en el análisis que del Manierismo se realizó en la primera mitad del siglo XX, Shearman detecta la presencia de un cierto anacronismo derivado de la transposición a la mentalidad artística del s.XVI de las teorías expresionistas formuladas en el último cambio de siglo. Incluso el mismo término utilizado para denominar su arte —Manierismo— le acerca más a los calificativos de las corrientes de vanguardia de este siglo —los distintos *ismos* — que a los sustantivos que definen los estilos que enlaza (Renacimiento y Barroco)[18].

Tal vez ahora, al observar desde la distancia la polémica historiográfica sobre el Manierismo, tal y como se desarrolló en el segundo cuarto de este siglo, quepa hacer una serie de reflexiones escépticas en torno a los conceptos manejados con tanto fervor por la literatura artística de entonces, y preguntarse si se puede hablar en serio de un arte clásico y a la vez anticlásico, de contradicciones internas en arte; interrogarse sobre si cabe explicar algo tan complejo y lleno de matices como es la creatividad del artista acudiendo a generalizaciones tales como: espíritu, sensualidad...; sobre si es posible hablar del hombre renacentista, manierista, gótico o barroco como seres distintos de nosotros.

Ya he señalado antes que la forma menos insegura de evitar interpretaciones tan sesgadas sobre el arte de cualquier período consiste en aplicar el principio de contemporaneidad de la historia en el sentido inverso; no se trata de analizar las manifestaciones artísticas pretéritas desde los criterios vigentes en nuestro mundo, sino que debiéramos intentar acercarnos —en la medida de lo posible— a los hechos, no perder contacto con los artistas en las vicisitudes del desarrollo de su oficio, analizar las tradiciones formales, las influencias, los precedentes, los problemas emergentes, los ideales artísticos del momento..., dirigir nuestra mirada al artista en el tablero de dibujo, al pintor sobre el lienzo, e intentar descubrir qué era lo que le preocupaba realmente para analizar de manera más real su respuesta.

Sobre el periodo que nos ocupa tenemos un testimonio de excepción en las *Vite* de Giorgio Vasari, que, si bien no son muy fiables en lo que a datos se refiere dada la inseguridad de muchas de sus fuentes, sí que son capaces de transmitirnos, mejor que ningún otro documento, las inquietu-



G. ROMANO. *Palacio de Te.*

17. Cfr. GOMBRICH, E. H., *Meditaciones* .... op. cit., p. 118.

18. Cfr. SHEARMAN, J., op. cit., pp. 51-52.

RAFAEL. *La transfiguración.* 1586–1520.

des y las ambiciones de los artistas de su tiempo. Por Vasari sabemos que el marco institucional del arte era la idea de progreso, noción tomada de la antigüedad y que entró en las artes a partir de los siglos XII y XIII. Esta idea de progreso artístico suponía un nuevo compromiso para los mismos artistas que a partir de entonces se deberían no sólo a sus clientes, sino también —incluso sobre todo— a la misión conjunta de hacer progresar el arte.

En el seno de estas coordenadas el artista trabajaba con la vista puesta en la crítica de los entendidos y los colegas. Como consecuencia de este nuevo escenario para el trabajo del artista surge el *espíritu de demostración*: el artista deberá probar su maestría; resolver los problemas artísticos planteados, exhibir su habilidad; deberá demostrar originalidad en el tema, novedad en los motivos, dificultad en los problemas. La idea de progreso se convierte en una cuestión polarizante que a todos afecta, nadie puede quedar indiferente:

Vasari habla de distintos aspectos en esa demostración de progreso perseguida por los artistas de su tiempo: rapidez, facilidad, ausencia de esfuerzo, exhibición de la habilidad técnica, y también *invenzione*, la facultad de crear tipos nuevos[19].

Y, ¿cuál fue, entonces, la lógica de este proceso? Su consecuencia inevitable sería la emergencia en el arte cinquecentista de rasgos como: virtuosismo, énfasis, exageración de efectos..., características que se aprecian incluso en el último Rafael, el de *La Transfiguración*. El arte se deslizó hacia el formalismo y se produjo una notable tendencia hacia exhibicionismo de las destrezas y habilidades técnicas.

Sin embargo, este progreso no podía ser ilimitado, sino que se desarrollaba de manera semejante a los procesos vitales de los seres vivos —Plinio ya había utilizado, en la antigüedad, esta metáfora biológica para explicar el desarrollo de las artes—, por tanto, cuando se alcanza la perfección de la madurez, se debe iniciar la decadencia. Vasari, además, corona a Miguel Angel como culminación del proceso, dedicándole los más encendidos elogios y cerrando todo camino a su posible superación, vaticinando de manera implícita el ocaso del arte posterior al florentino.

En realidad, Vasari no hace sino recoger el sentir popular; en toda la Italia de 1520 se estaba de acuerdo: en arte se había llegado a la perfección; Rafael, Leonardo, Miguel Angel, Tiziano, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo,... los distintos artistas que compusieron y desarrollaron la *terza e perfetta maniera*, encumbrada por el libro de Vasari, habían alcanzado todas las metas, ningún problema de dibujo era para ellos demasiado difícil y así era reconocido por todos.

Esta convicción tan extendida situaba a los artistas noveles en una posición nada halagüeña. Si no podían superar a Miguel Angel, ¿qué les quedaba?... la decadencia. El único camino que tenían para eludir su triste destino pasaba por mantener —mediante el estudio e imitación de los maestros— el nivel alcanzado por la generación precedente; y, en todo caso, por una cierta huida hacia delante enfrentándose a la resolución de problemas cada vez más difíciles a partir de la acumulación de desnudos, contorsiones, composiciones más complicadas, soluciones más inesperadas..., tenían como ejemplo al mimísimo Rafael que tuvo que buscarse un lugar a la sombra de Leonardo y de Miguel Angel, y que lo consiguió precisamente mediante el estudio de ambos[20].

Es el propio Vasari quien señala el camino en su *Introducción a la tercera parte de sus Vite...*, marcando aquellos aspectos a imitar de los maestros: "flexibilidad graciosa y suave (...), elegancia, ligereza, vigor y soltura, (...), delicada vivacidad, (...) estilizarse con habilidad y criterio, (...) ropajes con belleza, (...) coloridos paisajes, (...)

19. Cfr. VASARI, G., *Le vite* ..., op. cit., pp. 483 y ss.

20. El propio Vasari relata como Rafael, abandonó la sombra protectora de su maestro Perugino para acudir a Florencia a estudiar las obras de Miguel Angel y Leonardo. Cfr. Ibid., pp. 591 y ss.

perfectos acabados de pies y manos, cabeza, barba y pelo". Y todo ello sin esfuerzo: "Mientras los primeros maestros necesitaban seis años para pintar un cuadro, nuestros contemporáneos pintan seis en un año"[21].

Giulio Romano pertenece a esa generación de artistas que se vio obligada a trabajar bajo la espesa sombra de los maestros de la primera mitad del Cinquecento. Su obra —como ya ha quedado dicho— ha representado para cierta crítica el paradigma de aquella interpretación del manierismo como arte en crisis, fruto de una postura anticlásica y antihumanista, manifestación de una mentalidad atormentada. Y es precisamente ese retrato estereotipado —y, en gran medida, falaz— del trabajo de Giulio Romano el que es denunciado desde ángulos variados por los distintos autores que han venido propugnando la revisión crítica de su figura histórica.

La posición relativa del Pippi respecto de los maestros pasa por la relación discipular que le unió a Rafael en los últimos años de vida del *Divino*, en cuya *scuola* llegó a ocupar un lugar central que, probablemente, transcendió el plano estrictamente docente y profesional, convirtiéndole en compañero de juergas del maestro, de cuya licenciosa vida tenemos noticias por Vasari. Este papel principal en el universo que se movía en torno a Rafael convirtió a Giulio en heredero natural de los trabajos que el de Urbino dejó inacabados: *Villa Madama, la Sala de Constantino en el Vaticano*, etc.[22].

La crítica tradicional había venido apreciando un nítido corrimiento de intereses entre alumno y maestro; es más, parte de ella señaló al discípulo como responsable directo de todos aquellos aspectos de la obra final del maestro que parecían no encajar en lo que se debía esperar de la plenitud clásica de Rafael; y, así, durante mucho tiempo el Romano fue considerado *culpable* de la tendencia a la exageración y el énfasis que presentan algunas de las obras tardías del maestro de Urbino, especialmente *La Transfiguración*. Se llegó, incluso, a la atribución íntegra de esta obra a Giulio; sin embargo, sabemos que a la muerte de Rafael este cuadro presidía su capilla ardiente[23], lo que parece indicar que su ejecución debía encontrarse en un grado muy avanzado y que por tanto Giulio no sería directamente responsable sino del acabado final.

Estos hechos probados y la propia lógica obligan a pensar que el flujo de influencias y responsabilidades sería —más bien— el inverso y que fue el propio Rafael quien introdujo un cambio de orientación en su trabajo —que lo temprano de su muerte impidió llevar más lejos— y que su discípulo —Giulio Romano— no hizo sino seguir esta nueva orientación al verse privado del tutelaje de su maestro como lo demuestran sus primeros trabajos en solitario —la *Lapidación de San Esteban* o los frescos de la *stanza di Constantino* — que recogen ya el gusto por la manifestación de virtuosismo que aparecía en *La Transfiguración* y que, con posterioridad, marcaría el rumbo del arte post-rafaelista.

Otro de los equívocos que conviene aclarar, por lo menos en lo que respecta a Giulio Romano, es la supuesta relación entre el arte manierista y la crisis espiritual producida por el saqueo de Roma.

La corte de Federico Gonzaga, al margen de su localizacion alejada respecto de la sede papal, siempre se caracterizó más por las inmensas ganas de vivir que manifestaban sus componentes —con el marqués como representante más cualificado— que como sede de atormentadas inquietudes morales. Federico de Gonzaga, cuyo mecenazgo provocó la presencia en Mantua de una nutrida comunidad de artistas, no parece que fuera en realidad un hombre excesivamente obsesionado por el arte, sino, más bien, un alegre cortesano

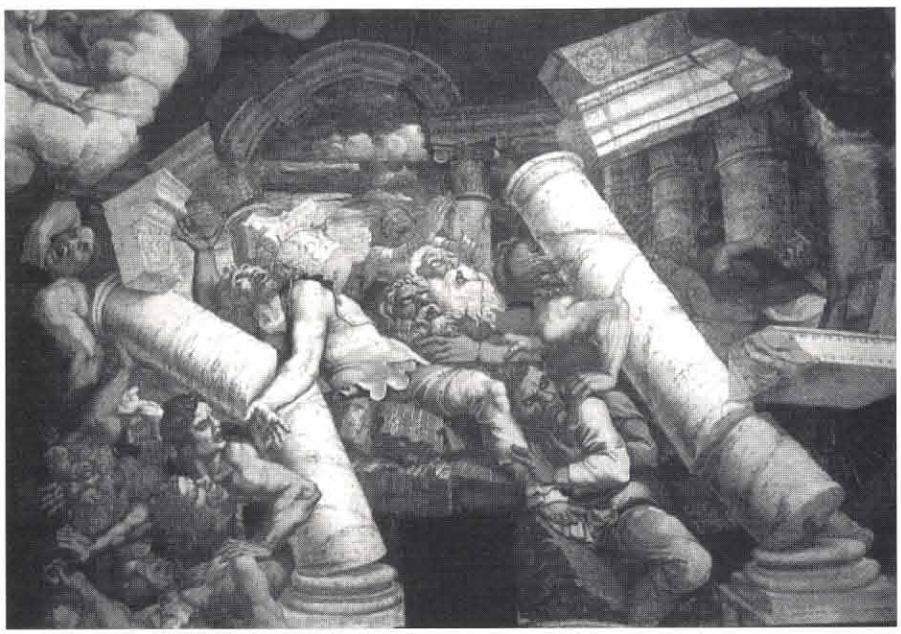
G. ROMANO. *Lapidación de San Esteban.*

21. Cfr. Ibid., pp. 483 y ss.

22. El mismo Rafael le señaló como su heredero junto con Gio Francesco Fiorentino, llamado *Il Fattore*, su otro gran discípulo, Cfr. Ibid., p. 570.

23. Cfr. Ibid., p. 571.

G. ROMANO. *Sala de los gigantes.*



más preocupado por cacerías y fiestas —desde luego así es como nos lo muestra Tiziano en el magistral retrato que le hizo y que se conserva en el Prado— que lo que buscaba en sus artistas era la virtuosa ejecución de *bizarries* (rarezas) para divertimento propio y de sus invitados.

Es por ello por lo que acoge al joven Giulio da Pippi, por su capacidad de invención, que ya se había hecho famosa en Roma y que debió ser transmitida a Mantua por Baldassare Castiglione, que actuaba como embajador de los Gonzaga en la corte pontificia.

Castiglione era amigo íntimo de Rafael; a su muerte fue él quien se encargó del cumplimiento de los compromisos adquiridos por el maestro y de que éstos fueran llevados a cabo por aquellos discípulos que ocupaban un lugar preferente en su bodega —el propio Giulio y su compañero Francesco Penni—, por lo que cabe suponer que Castiglione conocía a fondo a Giulio y sabía de su talante liberal. Talante que se pondría públicamente de manifiesto en el escandaloso episodio de *I Modi*, unos obscenos grabados realizados por Marcantonio Raimondi sobre dibujos originales de Giulio Romano, que corrieron por distintos círculos romanos acompañados por unos sonetos lujuriosos debidos a la pluma de Pietro Aretino, y que, al caer en manos del Papa Clemente, supusieron la cárcel para el grabador, librándose Giulio de ella al ponerse a buen recaudo de las iras del Pontífice. Todas estas circunstancias pudieron hacer pensar a Castiglione que el joven da Pippi haría buenas migas con el Marqués, por lo que fue el nombre de Giulio el que sugirió a Federico de Gonzaga cuando éste le solicitó un artista capaz de dirigir los trabajos de su capital y de su palacio[24].

Aunque no está probada la existencia de una relación directa entre el episodio de *I Modi* y la llegada de Giulio a la corte de los Gonzaga, si que está suficientemente datada la presencia del Romano en Mantua a partir de 1524, de donde ya prácticamente no saldría, por lo que ese espíritu liberal puesto de manifiesto en sus dibujos eróticos mal pudo tornarse atormentado por mor del saqueo de Roma que tuvo lugar en 1527.

Tenemos, además, el testimonio directo de Benvenuto Cellini, quien, en su Autobiografía, nos cuenta como, tras el saqueo de Roma, llegó a Mantua atravesando "un mundo te-

24. Cfr. Ibid., p. 736.

nebroso de guerras y peste" y que allí encontró a Giulio "viviendo como un señor y construyendo un edificio maravilloso para el duque"[25].

La obra a la que Cellini se refiere es, obviamente, el ahora restaurado *Palacio del Te*, encargo que Giulio Romano recibió nada más ausentarse de Roma y que se constituiría en el núcleo de su producción artística en Mantua[26].

La situación de la fábrica del Te —fuera de las puertas de Mantua— nos señala bien a las claras el destino lúdico para el que fue pensado; lo que Federico de Gonzaga quería que su arquitecto construyera era un palacio de recreo donde celebrar sus animadas fiestas. Y es a la luz de esta solicitación funcional como hay que analizar la labor desarrollada por Giulio en respuesta a las necesidades de su cliente; el palacio del Te es, ante todo, un juguete arquitectónico pensado para albergar las más variadas diversiones. Desde esta perspectiva, la multiplicación de efectos sorprendentes que el edificio contiene alcanza una explicación natural. La famosa *Sala de los Gigantes*, por ejemplo, se entiende mejor como una inmensa broma escenográfica dispuesta para impresionar a los invitados del marqués, que como una manifestación de un supuesto estado psíquico atormentado de su autor.

Las distintas salas que componen el Palacio multiplican los efectos y las rarezas derivadas del destino lúdico del palacio; rarezas para las que se pueden encontrar explicaciones sencillas alejadas de cualquier interpretación psicológica compleja. Tomemos como ejemplo la *Sala de los Caballos*: dado el cariño que el Marqués demostró siempre por sus animales —y numerosos testimonios lo corroboran— la idea de dejar un recuerdo de sus perros y caballos favoritos para la posteridad bien se le pudo antojar como una aplicación apropiada para el arte; y para realizar sus deseos nadie más capacitado que Giulio, quien, en palabras de Vasari, "cuando trabajaba con Rafael, bastaba que éste le diera un esbozo para que Giulio lo desarrollara hasta el final y a la perfección"[27].

Pero vayamos ahora con otro de los lugares comunes de la crítica a la obra de Giulio Romano: su consideración como anticlásico y antihumanista.

Son éstos unos rasgos que se han querido ver en algunas de sus soluciones compositivas, por ejemplo, en el uso del rústico, especialmente significativo en su intervención en el *Palacio Ducal*, en el patio llamado, precisamente, *La Rústica*, pero también presente en otras obras y, desde luego, en el Te. Sin embargo, si analizamos a fondo las maneras compositivas de Giulio observaremos que con el rústico no persigue simplicidad y dureza —propiedades del rústico en apariencia—, no busca alejar su trabajo de las sofisticadas soluciones formales propias del clasicismo rechazándolas por artificiosas e intelectualizadas, sino que su uso lo concibe —de hecho, en un sentido contrario— como artificio e ilusión, como recurso todavía más sofisticado que los mecanismos formales habituales de la ortodoxia clásica, adecuado —además— a las solicitaciones que perseguía.

Tafuri ha señalado, a propósito del recurso al rústico en la obra giuliesca, la evidencia de una compleja *poética de contrarios* en la confrontación que el Romano propone entre la materialidad y las vibraciones luminosas derivadas de la obra rústica y la abstracción de los motivos realizados con finura. Se trata de la búsqueda de la representación artificiosa de la bipolaridad genérica entre la 'obra de la naturaleza' y la 'obra de la razón', tema que ya está presente en la obra de Bramante, de manera inequívoca en el palacio *Caprini*[28]. Lo que fascina a Giulio Romano del rústico —en palabras de Belluzzi y Forster— es el deslizamiento entre apariencia y realidad, entre fortaleza y

G. ROMANO. *Sala de los caballos.*

25. "il quale viveva da signore e faceva una opera pel duca fuor della porta di Mantova, luogo detto al Te. Questa opera era grande e maravigliosa, come forsa ancora si vede" CELLINI, B., *La vita scrite da lui medesimo*, A. Salani, Firenze, 1926, p. 108.

26. Cfr. VASARI, G., op. cit., p. 737.

27. Cfr. Ibid., p. 734.

28. Cfr. TAFURI, M., "Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti" en *AA.VV. Giulio Romano*, cit., pp. 37-38.

G. ROMANO. *La Rústica.*

fragilidad, entre simplicidad e intelectualismo. La obra rústica estilizada intelectualmente posee una esencia híbrida que estimula la creatividad del artista[29].

Serlio, en su *libro IV* se hace eco de este mecanismo Giulesco señalando, además, su extracción de la antigüedad:

> Han sido de parecer los antiguos romanos que se puede mezclar con la orden rústica no sólo la Dórica, más la Jónica, y también la Corintia. Por la tal razón y por su autoridad, no será un gran atrevimiento o error, si de un solo género se hiciese una mezcla que representase en ella misma parte; y obra de natura, y parte y obra artificial (...). Esta mezcla o mixtura a mi parecer es muy agradable a los ojos (...). de esta tal mixtura se delataba más que otro arquitecto alguno Julio romano, y así ha hecho muchas cosas a este propósito: como las vemos en Roma y en muchos otros lugares, especialmente en Mantua en el excelente palacio llamado el Te, el cual está fuera de la ciudad desviado un poco[30].

Gombrich, abundado en las innegables raices clásicas del obrar giuliesco, señala la procedencia de estos planteamientos de la retórica clásica, citando a varios de sus autores más caracterizados:

Dionisio de Halicarnaso en su tratado *De collocatione verborum* recomienda la introducción de sonidos duros e incluso violentos en el discurso para reforzar la fuerza y el vigor, comparándolos incluso con los edificios antiguos hechos de piedra sin tallar en bruto.

Demetrio insiste en una idea parecida en su tratado *Sobre el estilo.*

Y Cicerón en su *Oratoria* al referirse al estilo humilde señala que lo característico de este estilo es la naturalidad, descartando los trucos de la oratoria. Incluso que la comisión de pequeños errores puede contribuir a dar una distendida sensación de despreocupación que incluso puede llegar a ser calculada[31].

Todavía más, este elogio de la despreocupación fue desarrollado por Baldassare Castiglione en su famosa obra *El Cortesano*, recogiendo tal idea en el concepto de *sprezzatura* que significa literalmente desdén (desprecio). Tafuri —haciendo notar lo mucho que la crítica reciente se ha ocupado de este concepto castiglionesco— ha destacado el importante papel desarrollado por el neologismo acuñado por Castiglione en el seno de la cultura renacentista en lo que afecta a los conceptos de transgresión y licencia que llevan implícitos el problema de los límites de la tolerabilidad de la propia norma[32].

Este concepto podemos parangonarlo sin esfuerzo con la estética de Giulio —quien, sin duda conversó a menudo con Castiglione,— basada en un desarrollo de *lo inacabado* como otra forma de despreocupación.

Existe, sin embargo, alguna diferencia de matiz entre el escritor y el artista. Castiglione plantea su *sprezzatura* como lo opuesto a la afectación; en la obra de Giulio, efectivamente hay esta facilidad, esta despreocupación; pero también hay afectación. El arte, en apariencia *fácil* de Giulio es fruto de un intelectualismo artificial y revela un fondo de algo intencional altamente refinado. Se encuentra —quizás— mas cercano a la despreocupación intencionada o calculada de la que hablara Cicerón.

Pero para que pueda darse esta estética de la despreocupación —intencionada o no— deben existir normas que contravenir, la licencia deja de serlo ni no existe una norma de referencia. El propio Castiglione señala que la norma y su transgresión se necesitan al hacer ver que las figuras del habla —que son las que dan gracia y esplendor a la oración— no son sino abusos de las reglas gramaticales. Tafuri se apoya en este pasaje castiglionesco para hacer ver que el uso del lenguaje crea de manera autónoma sus reglas de transformación; es más, que la transgresión es saludada como condición de significado y el crítico italiano todavía va más allá al concluir que —paradójicamente— es

29. Cfr. BELLUZZI, A. Y FORSTER, K. W., "Giulio Romano architetto alla corte di Gonzaga", en *AA.VV. Giulio Romano*, cit., p. 199.

30. SERLIO, S., *Tercero y cuarto libro de arquitectura* (traducción de Francisco de Villalpando), Alta Fulla, Barcelona, 1990, Libro cuarto, p. XIIII.

31. Cfr. GOMBRICH, E. H., "Arquitectura y retórica en el Palacio del Te de Giulio Romano", en *Nuevas visiones ...*, op. cit., pp. 170-171.

32. Cfr. TAFURI, M., *Sobre el Renacimiento. Principios ciudades arquitectos*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 18. El autor aporta, además, una amplia serie de libros y artículos —muchos de ellos relativamente recientes— dedicados al anális de las implicaciones del concepto expuesto por Castiglione.

la transgresión lo que funda la regla y no viceversa[33].

Y esa norma, en el caso de Giulio Romano, es evidentemente la norma clásica, que el artista conocía a la perfección, —como testimonia Vasari quien da noticia de su erudición— y juega, precisamente, con la complicidad del espectador, que también la conoce: un siglo después, la *operación brunelleschiana* había alcanzado el éxito, la Italia del quinientos respiraba plenamente la sensibilidad clásica.

Además, este juego de transgresiones y licencias normativas se produce en el seno de unas coordenadas sociales y artísticas que —como hace Casiglione— aprecian y valoran tales actitudes. Si acudimos otra vez a Vasari encontraremos la demostración de ello:

Al referirse a los trabajos de Miguel Angel en San Lorenzo, caracterizados por la libertad con que el artista florentino maneja, e incluso incumple, las reglas de Vitrubio, Vasari le alaba precisamente por ello.

Para Vasari tales trabajos son de una variedad y una originalidad "que jamás han podido lograr en tiempo alguno los maestros antiguos y modernos". Y explica:

> Tal novedad consiste en que ejecutó las bellas cornisas, capiteles, basamentos, puertas, tabernáculos y sepulturas, liberándose por entero en medidas, orden y reglas, de lo seguido hasta entonces de acuerdo a Vitubrio y a la antigüedad, sin que nadie hubiese intentado introducir algo diferente. Esta licencia de Miguel Angel ha determinado a los que observaron su procedimiento, a lanzarse a imitarlo; y se vieron así nuevas fantasías más cercanas a lo grotesco, que a las reglas que antes determinaban sus ornamentos, los artífices deben por esto guardarle eterno agradecimiento, pues él rompió los lazos y las cadenas que los obligaban a seguir siempre un sólo y único camino[34].

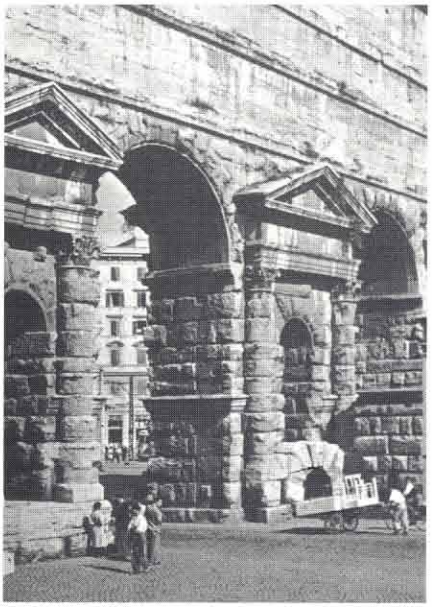
Es esto mismo lo que Vasari —al igual que los círculos cultivados de su tiempo— admira en Giulio Romano: su capacidad para la variedad, la novedad y la licencia. Pero en ningún momento a Vasari se le ocurre discutir su clasicismo. Tanto Miguel Angel como Giulio Romano dominan las reglas clásicas; y precisamente porque las dominan las pueden subvertir, por eso y porque existe un público que entiende el guiño intelectual que supone la licencia y lo aprecia.

Todas estas circunsttancias no hacen sino evidenciar que a partir de 1520 se da una madurez, un espíritu crítico y una pérdida de inocencia sobre el magisterio de los antiguos, a raíz de la cual la naturalidad y la licencia se convirtieron en cualidades deseadas y alabadas, permitiendo la ampliación del repertorio y su refinamiento en el seno de una sociedad cultivada y madura que asume de manera definitiva el legado de la antigüedad como algo propio, en tanto que vivo y dotado de capacidad y autonomía para su transformación.

Giulio, por tanto, se mueve dentro de los márgenes del clasicismo; estira hasta el extremo, sin romperla, la cuerda de la arquitectura clásica y abre toda la gama del repertorio. De las dos fuentes esenciales para el clasicismo arquitectónico: los repertorios arqueológicos y el tratado de Vitrubio, Giulio Romano prefiere la primera, lo que le permite desarrollar su gusto por las variantes y detalles más eruditos, sin que esto signifique que su poética se desarrolle en abierto contraste con el magisterio vitrubiano.

El mismo y referido recurso al *rústico* no es sino una muestra más de sofisticada erudición, porque para Giulio y para la cultura romana del primer Cinquecento las raíces de la manera rústica están en la antigüedad clásica —el recuerdo de obras como la *Porta Maggiore* romana puede ser aducido en relación con la obra rústica de Giulio Romano— y se distinguen de la tradición medieval reelaborada por el Quattrocento florentino[35].

Refiriéndose a su obra —no sólo a la arquitectónica, sino también a la pictórica— Pietro Aretino —en una



Porta Maggiore. Roma.

33. Cfr. Ibid., p. 20.
34. VASARI, G., *Le vite...*, op. cit., p. 964.
35. Cfr. BELLUZZI, A. Y FORSTER, K. W., op. cit. p. 203.

G. ROMANO. *Circuncisión de Jesús.*

carta enviada al propio Giulio Romano en 1542— habla lúcidamente de la existencia en ella del "espíritu de sus conceptos antiguamente modernos y modernamente antiguos"[36]. Una brillante definición del obrar giuliesco que ya detecta el simétrico juego de contrarios que lo caracteriza, pero que va más alla de la presencia en su seno de infidelidades o licencias, apuntando a la esencia de la especial relación que el arte de Giulio Romano establece con la antigüedad, cuyo mito reinterpreta de manera crítica sin identificarse polenamente con él, actitud que revela la presencia de una madurez, de una cierta distancia que encaja bien con su condición —no presente en la mayoría de los grandes artistas cinquecentistas— de romano, esto es, de alguien aconstumbrado a convivir de forma natural con los vestigios de esa antigüedad aceptada, —por otra parte— también, de manera natural[37].

Observemos, por ejemplo, la más original contribución de Giulio Romano al repertorio de los órdenes clásicos: la introducción de las columnas llamadas salomónicas en la fachada de *La Rústica* en el Palacio Ducal. Tampoco este es un elemento nuevo; el arquetipo formal lo constituye el tabernáculo de la antigua basílica de San Pedro, recogida por el propio Giulio en la *Sala de Constantino*—concretamente en la escena de la donación— y que en el Quinientos se utilizaba iconográficamente para identificar el Templo de Salomón —de ahí su nombre— como, por ejemplo sucede en el cuadro de *La Circuncisión* realizado por Giulio en la bodega-escuela de Rafael. Con *La Rústica* el referido motivo pasaba —por primera vez— del ilusionismo pictórico a la concreción material de la arquitectura. Más tarde la *Regola* de Vignola oficializaría el ingreso de este *nuevo* elemento en el repertorio clásico como una forma característica de fuste, válido para cualquiera de los órdenes.

Incluso para la más famosa irreverencia clásica que contiene el Té

36. Cfr. GOMBRICH, E. H.,"Anticamente moderni e modernamente antichi. Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore", en *AA.VV. Giulio Romano*, op. cit., pp. 11-12.

37. Cfr. BELLUZZI, A. Y FORSTER, K. W., op. cit. p. 207.

—los triglifos que se deslizan del entablamento en las fachadas este y oeste del patio— se puede encontrar antecedentes arqueológico en distintas ruinas romanas en las que el friso queda así roto; los dibujos de Giuliano da Sangallo sobre la Basílica Emiliana contenidos en el *Codex Barberini* son normalmente aducidos como posible prototipo[38]. Tafuri encuentra en la introducción de este motivo, así como de algunos otros, una muestra más de la sutileza del componer giuliesco que extrae del erudito culto a las ruinas de la época la posibilidad de un culto diálogo entre la ruina y la obra nueva —que anticipa la disgregación de la forma— como un episodio más de su particular dialéctica entre erudición y juego[39]. Una demostración más de que Giulio, como los maestros de la generación precedente, había observado atentamente los edificios de la antigüedad, la diferencia con Bramante estriba en los diferentes modelos elegidos.

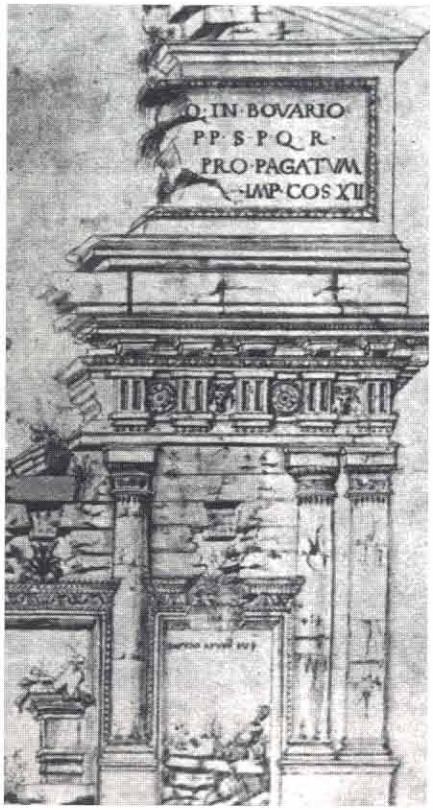
Giulio, por tanto, se permite la licencia, pero, a diferencia de Miguel Angel, no se propone reinventar los elementos arquitectónicos, sino que la originalidad de sus composiciones deriva de la ampliación de los motivos traídos del antiguo, con una especial predilección por los menos frecuentados, por los detalles *peregrinos*, por las citas de anticuario. Lo suyo es, como se ha dicho, la búsqueda de una *nueva y estravagante manera*[40].

Su arte desarrolla un doble lenguaje, por un lado se dirige a los que sólo buscan sus efectos sorpresivos y por otro a los expertos que entienden la erudición de sus citas y soluciones. Su afán por sorprender le lleva a elegir de los elementos del repertorio clásico aquellos que han demostrado una mayor ductilidad, por ejemplo la serliana que le permite alargar o reducir los segmentos laterales de trabazón logrando ritmos tan complejos como los que aparecen en la fachada al jardín del *Palacio de Té*.

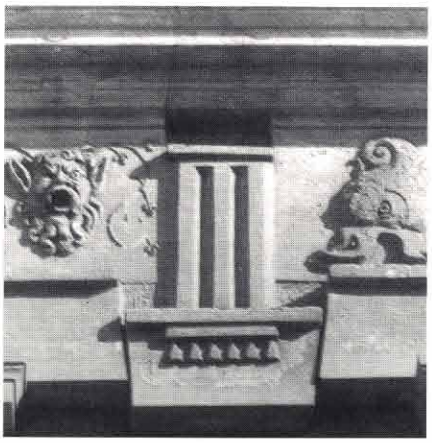
La comparación de la fachada de ingreso y la del jardín le sirven a Tafuri como ejemplo de la semántica del juego presente en las maneras compositivas del Romano[41]: la fachada de entrada tiene en el centro un pórtico de tres intercolumnios, flanqueado a ambos lados por ventanas con claves exageradamente almohadilladas separadas entre sí por pilastras toscanas. Los entrepaños de los dos extremos de esta fachada se distinguen del resto mediante pares de pilastras y por la aparición de un pequeño nicho en el par interior de pilastras. La fachada del jardín, es notoriamente distinta de la de entrada, su proporción de huecos es mucho mayor y está resuelta en estuco. Sin embargo, la parte central de la fachada tiene tres vanos en arco que se corresponden con los arcos de la fachada de entrada y, las alas están articuladas mediante una compleja sucesión de dos motivos serlianos que encuadran un pequeño nicho.

En resumen, el tema expuesto en la fachada principal ha sido modulado en un tono rítmico distinto pero todavía puede ser reconocido por aquellos que observen con atención el edificio. Las fachadas al patio desarrollan la escala intermedia.

La propia casa que el arquitecto se construyó en Mantua, ofrecida por Giulio Romano como un manifiesto público sobre su actuar, es el ejemplo que aduce Peter Murray para insistir en similar lectura sobre el modo giuliesco[42]. La residencia mantovana del artista no es sino una sorprendente reelaboración de la casa de Rafael de Bramante. Las variaciones son interesantes e ilustradoras: allí donde Bramante distingue el piso inferior del superior utilizando sillería almohadillada en la planta baja y superficies suaves articuladas con columnas emparejadas en el plano noble, Giulio iguala ambos pisos con el almohadillado y suprime el orden. En el almohadillado de la planta baja aparecen unas cintas de piedra lisa que si se mira con atención resulta ser una lí-



Codex Barberini.



G. ROMANO. *Palacio de Te.*

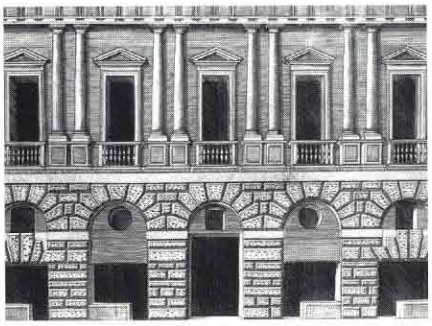
38. Cfr., por ejemplo, además de los artículos de Tafuri o Belluzzi y Forster ya citados, MURRAY, P., *Arquitectura del Renacimiento*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 91.

39. Cfr. TAFURI, M. "Giulio Romano: linguaggio,...", op. cit., p. 41.

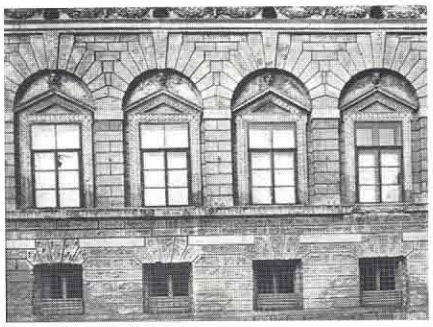
40. Cfr. BELLUZZI, A. Y FORSTER, K. W., op. cit. p. 212.

41. Cfr. TAFURI, M., "Giulio Romano: linguaggio,...", op. cit., p. 20.

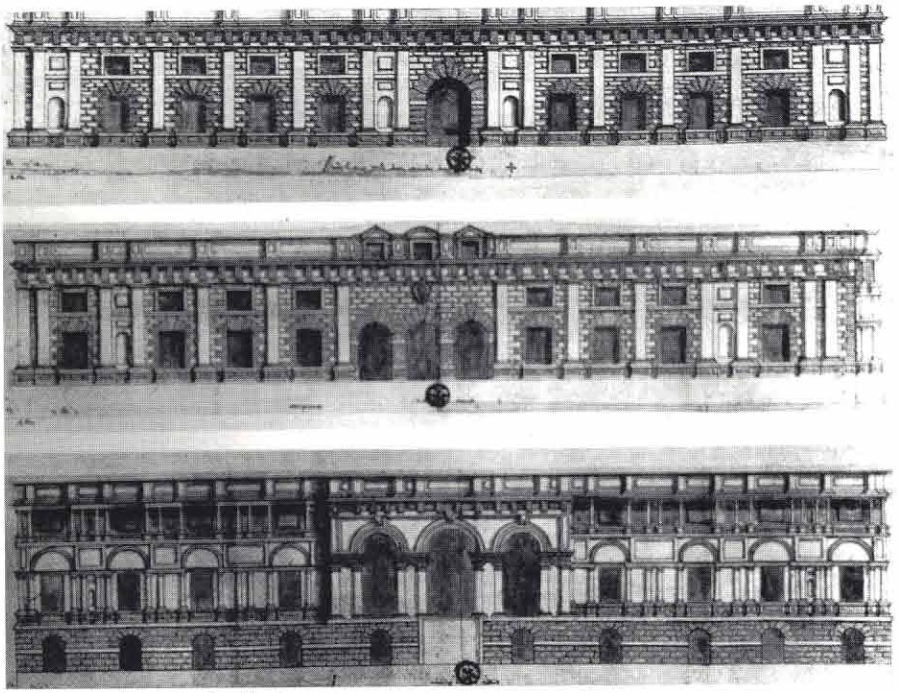
42. Cfr. MURRAY, P., op. cit., p. 92.



BRAMANTE. *Casa de Rafael.*



G. ROMANO. *Casa en Mantua.*



G. ROMANO. *Palacio de Te.* Alzados.

nea de encintado interrumpida por las claves de las ventanas. Encima de ella hay otra que sobre el arco de entrada se convierte en frontón, de modo que no sólo resulta difícil de distinguir estas cintas, sino que en esta segunda se da una mezcla de dos elementos arquitectónicos diferentes. Del mismo modo los frontones o cornisas triangulares del piano nobile se confunden con las jambas. Así, frente al ciudadoso discernimiento realizado por Bramante entre los distintos elementos de su composición, Giulio ofrece fantasía que sólo será captada en todo su alcance por aquel espectador capaz de compararla con la casa de Rafael. Se trata, efectivamente, de un nuevo ejemplo de la presencia de distintos niveles semánticos en el trabajo del artista romano, por un lado, el edificio ofrece una serie de efectos sorprendentes que ofrecen una lectura novedosa para el espectador no especialmente informado —de hecho, el edificio fue profusamente imitado en el norte de Europa por la *fantasía* de su composición por arquitectos y propietarios que no conocían la obra de Bramante— y por otra propone una sofisticada complicidad para aquellos que conozcan el modelo originario y puedan apreciar la libertad con la que Giulio Romano reinterpreta los motivos bramantescos.

Queda, por tanto, fuera de sitio cualquier acusación de antiintelectualismo para la obra de Giulio Romano. Sus detalles sorprendentes no pueden ser considerados como meras bizarrías o soluciones tomadas a pie de obra. Por otra parte, los pocos ejemplos que quedan de la manera de diseñar del artista —el proyecto de la puerta del Té, por ejemplo— ponen de manifiesto un minucioso trabajo sobre los detalles con el fin de perfeccionar el diseño, que desmonta cualquier sospecha de ligereza en la toma de decisiones.

Giulio era, sobre todo, dibujante; arquitectura, pintura, escultura tienen para él un origen común en el dibujo, que traduce en imágenes las invenciones del autor, permitiendo transmitirlas a otros: a sus colaboradores.

Casi nunca ejecutaba él directamente, su trabajo, sus invenciones las desarrollaba en el tablero de dibujo, y sólo muy de vez en cuando recorría la

RAFAEL. *La Fornarina.*

G. ROMANO. *Retrato de Dama en el Baño.*

obra para comprobar la ejecución[43], lo que nos pone de nuevo ante el carácter conceptual de su creación. Para Giulio como para Rafael, es en el dibujo donde se desarrolla la creatividad[44]. Y por ello, los dibujos son precisos, todo está definido hasta el último ornamento y hasta el último detalle. Nada se deja a la libertad de los discípulos o ejecutantes. Aquellos que buscaban trabajar con más autonomía pronto dejaban la compañía de Giulio o no eran bienvenidos por él.

Son, por tanto, muchas las dudas que se ciernen sobre cualquier consideración de la figura y la obra de Giulio Romano como anticlásicas y antihumanistas. Es cierta la existencia de una vena heterodoxa en el gusto giuliesco, pero ante ella cabe preguntarse con Tafuri si esa actitud iconoclasta de Giulio ante el humanismo no es en realidad una acepción refinada y madura del propio humanismo, capaz de admitir en su seno una componente crítica. Muchos de los grandes protagonistas de aquella cultura, como Alberti, Erasmo o Rabelais, demostraron que el arma de la ironía es específica del humanismo más auténtico y comprometido[45].

Por múltiples razones, el arte de Giulio Romano —gracias a su excentricidad— ha podido ser leído como plenamente humanista: sus juegos lingüísticos, la dinámica de contrarios, sus mismos excesos, han abierto las fronteras del humanismo introduciendo, a través de la ironía y la paradoja, una componente de madurez que deriva de una relativización de los propios mitos de tal cultura.

Es precisamente esta poética del contraste, y la continua búsqueda de conflictos irresueltos generando tensiones que se da en la obra giulesca lo que establece una distinción sutil, pero conceptualmente determinante respecto a la poética de Rafael[46].

En esta distinción entre maestro y alumno Gombrich ha reconocido el origen del Manierismo[47], quizá esto no sea tan evidente, pero, en general, la crítica reciente ha reconocido a Giulio Romano el mérito de haber interpretado con habilidad el ingrato papel de *heredero* de Rafael, de haber afirmado su propia personalidad artística, de haber brillado a la espesa sombra del *divino* Rafael.

43. Cfr. OBERHUBER, K., "Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova", en *AA.VV. Giulio Romano*, cit., pp. 141-145.

44. "il disegnare in lui era come lo scrivere in un continuo pratico scrittore". VASARI, G., *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri.* Nell' edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, Einaudi, Torino, 1991, p. 836.

45. Cfr. TAFURI, M., "Giulio Romano: linguaggio,...", cit., p. 53.

46. Es la distinción que Sylvia Ferino encuentra entre *La Fornarina* y el *Retrato de Dama en el Baño;* entre la placidez y equilibrio con que Rafael retrata la desnudez de su amante, y la tensión que Giulio Romano provoca en su cuadro, a través de un realismo que convierte al observador en voyeur de un instante de erótica intimidad. Cfr. FERINO PADGEN, S., "Giulio Romano pittore e dissegnatore a Roma", en *AA. VV., Giulio Romano*, cit., p. 65.

47. Cfr. Gombrich, E. H., "Anticamente moderni e modernamente antichi. Note sulla fortuna critica de Giulio Romano pittore", en *AA.VV. Giulio Romano*, cit., p. 13.