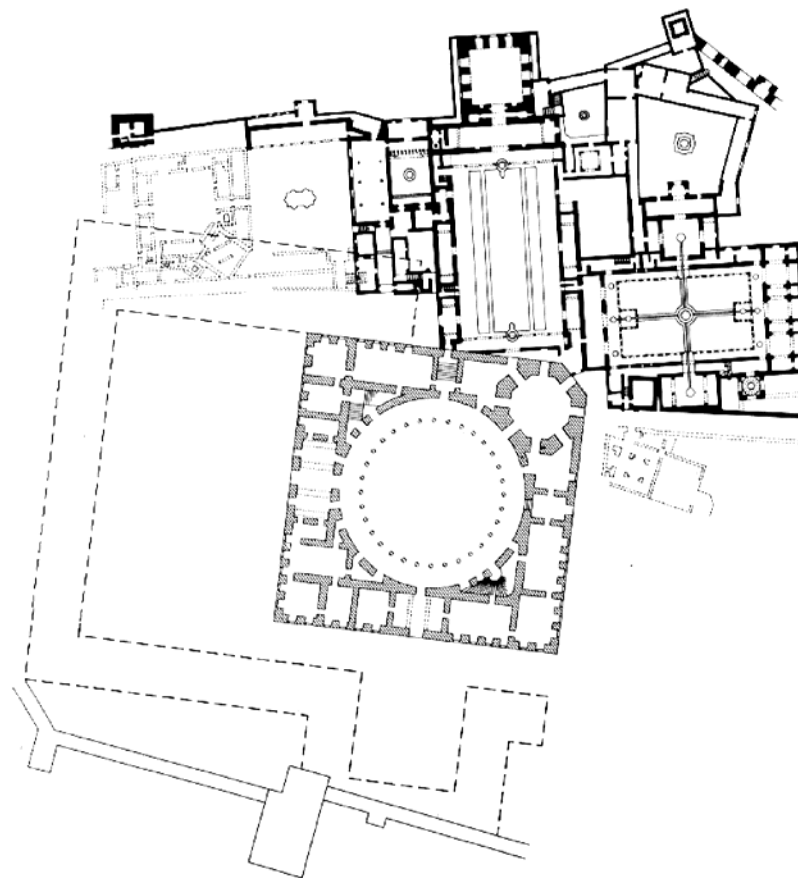


LA "RICERCA" COMO LEGADO.

JOSE RAFAEL MONEO



He leído "Ricerca del Rinascimento" como si se tratara de un testamento, de un legado. Y ello no tanto porque sabía que Manfredo Tafuri había escrito este libro con la conciencia de que tal vez sería el último, cuanto por haberme sugerido su lectura que, con la "Ricerca", Manfredo Tafuri alcanza las metas a que conducía el ascético itinerario que se divisa al contemplar, con la perspectiva que da la ausencia, el paisaje que configura su dilatada obra. Sin duda, "Teorie e storia dell'architettura", "La Sfera e il labirinto", "Architettura Contemporanea", "Venezia e il Rinascimento", son episodios notables de su carrera que, y no por casualidad, concluye con la "Ricerca". Quiero ver la "Ricerca", por tanto, como horizonte en el que alcanza pleno sentido su obra como historiador y crítico, ya que se nos manifiesta en ella el propósito que siempre animó su trabajo: el dar razón con sus escritos de lo que es y de lo que fue la arquitectura.

Con la "Ricerca" como fondo, vemos, pues, al Tafuri de "Teorie e storia" inmerso en lo que fueron los discursos de sus contemporáneos a fines de los años 60. Al joven Tafuri le inquieta el que los arquitectos que se llaman a sí mismos modernos menosprecien la historia y el que la práctica de la arquitectura se esfuerce en desprenderse del pasado. Como antídoto se pasea por la historia universal de la disciplina presentándonosla panorámicamente, como si de una monumental pintura al fresco del pasado se tratara. Brunelleschi, Alberti, Bramante, Borromini,... protagonizan la escena, hasta el momento en que en ella aparece la figura de Piranesi con quien se abren las puertas a lo que será el mundo moderno. En Piranesi encuentra Tafuri el comienzo de la "crisi dell'oggetto" que parece caracterizar la discusión crítica de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX. El olvido del pasado garantizaba la destrucción del "aura", la deseada no-

latía al unísono con las ciudades en que había vivido (Florencia, Roma, Venecia). Y así Tafuri puede decirnos que *"è al mito vissuto che egli 'si abbandona' nelle case Moro; è rendendogli omaggio che egli fa tacere l'orgoglio dell'innovatore; è dandogli spazio, che la ratio viene disciolta in un fare artigianale. Impossibile non dedurne che le certezze dell'aurea aetas romana erano tutt'altro che solide. Lette come frutto di autoriflessione, le case Moro e la chiesa di San Martino incontrano uno dei ritmi essenziali di Venezia: la malinconia, generata da un pensoso ripiegarsi, dal sentirsi incatenati al ricordo, dal guardare 'da lontano' il presente"*(37). Sin duda, Tafuri miraba con melancolía, desde lejos, al presente, cuando examinaba la obra de los arquitectos del pasado. Tal melancolía, engendrada quizá por la clarividente descripción del presente a que asistimos en las páginas de "La Sfera e il Labirinto", no fue, afortunadamente, óbice para dar pie a un modo de mirar lleno de nuevas y prometedoras pautas metodológicas: de su mano, a lo largo de los capítulos de la "Ricerca", aprendimos a ver el "complexio oppositorum". El entendimiento de la arquitectura implica tanto el aceptar "la reunión de los opuestos", como el prescindir de toda visión global y sintética de la historia, ha sido para mí todo un legado.

José Rafael Moneo

Diciembre 1994

NOTAS:(1) M.Tafuri, "Teorie e storia dell'architettura", Laterza, Bari 1968.pag.241. (2) Op.cit.pag.245. (3) M.Tafuri, "La Sfera e il Labirinto", Einaudi, Torino 1980.pag.49. (4) Op.cit.pag.52,55. (5) Op.cit.pag.61. (6) Op.cit.pag.74. (7) M.Tafuri, "Ricerca del Rinascimento. Principi, città architetti" Einaudi, Torino 1992.pag. 192. (8) Op.cit.pag.38. (9) Op.cit.pag.39. (10) Op. cit. pag.160. (11) Op.cit.pag.167. (12) Op.cit.pag.167. (13) Op.cit.pag.271. (14) Op.cit.pag.278. (15) Op.cit.pag.279. (16) Op.cit.pag.283. (17) Op.cit.pag.285. (18) Op.cit.pag.291. (19) Op.cit.pag.291. (20) Op.cit.pag.292. (21) Op.cit.pag.305. (22) Op.cit.pag.306. (23) Op.cit.pag.315. (24) Op.cit.pag.320. (25) Op.cit.pag.323. (26) Op.cit.pag.326. (27) Op.cit.pag.327. (28) Op.cit.pag.327. (29) Op.cit.pag.331. (30) Op.cit.pag.344. (31) Op.cit.pag.341. (32) Op.cit.pag.341. (33) Op.cit.pag.341. (34) Op.cit.pag.344. (35) Op.cit.pag.345. (36) Op.cit.pag.334. (37) Op.cit.pag.345.

"Proviamo a prendere in considerazione il testo architettonico..."(31) nos dice Tafuri y a renglón seguido se aplica al análisis/descripción de la modesta fábrica: "organizzazione modulare ... serialità... tradizione delle case a schiera veneziane, sviluppatasi, dall'età gotica in poi... nuclei bicellulari aggregati... successione portego-cucina... torri angolari... tessitura muraria seriale... sale passanti sovrapposte... le scale - ruotate a 90° rispetto al muri portanti-sono affiancate da stanze quadrate. Ripetitività ed eccezioni risultano così complementari: risulta confermata l'esistenza di un progetto unitario eseguito in tempi differenti "(32). Tras de esta lectura atenta, objetiva, de la arquitectura que tenemos ante nosotros, Tafuri concluye haciendo gala de su capacidad sintética: "Ne deriva un ritmo composito - quasi una polifonia - che anima il minimalismo formale del complesso"(33). Y su voluntad de ampliar el ámbito cultural en que la obra se produce le lleva a decir con una cierta satisfacción en lo que la afirmación tiene de pura expresión retórica que "le case Moro contengono qualcosa di erasmiano, nel loro exaltare la modestia di Cincinnato o la lealtà di Coriolano"(34). Llegados a este punto ¿debo advertir al lector de estas cuartillas que las repetidas citas pretenden, no sé si felizmente, dejar constancia de la capacidad didáctica del estilo aforístico tafuriano y que, sin lugar a dudas, la eficacia de su método va pareja al alto nivel literario de su obra?

Para Tafuri, el ver a Sansovino disuelto en Venezia es la prueba más grande de su talento. "L'accettazione della Venezia di Leonardo Moro sembra significare, pero Sansovino, l'incontro traumatico - ma liberatorio - con il mito autentico: quello incarnato nella vita, legittimato da tradizioni interiorizzate"(35). Pero antes y refiriéndose naturalmente a la obra de Sansovino, Tafuri había escrito: "nel colloquio fra romanismi, fiorentinismi venezianismi non é possibile leggere un intento autobiografico?"(36). No sé bien por qué pero estas últimas páginas de la "Ricerca" se me antojan próximas a una reflexión personal, íntima. Tafuri se protege, claro está con la máscara de Sansovino. Un arquitecto como él, viajero, cuyo corazón

sacralidad de la obra de arte y, por tanto, de la arquitectura.

Pero Tafuri, fiel a un compromiso ético y político, quiere intervenir en la que se escribe día a día y de ahí que nos diga que el crítico puede jugar un importante papel en el mundo de la producción de la arquitectura si su crítica es "operativa". Para Tafuri la "critica operativa" implica proyectar la historia en el futuro. Hay un tono optimista cuando escribe lo que entiende como programa de una crítica operativa y define con absoluta precisión el papel del crítico.

Tafuri, que aboga por el uso de la razón, se esfuerza por conseguir un instrumental lógico que permita al arquitecto una actividad proyectual rigurosa. Un párrafo como el que transcribiré ahora muestra bien este modo de pensar: "con il rendere razionale ciò che, nell'attività estetica, avviene per lo piú al di fuori di un controllo logico in senso rigoroso, e con lo scoprire i valori ideologici connessi a scelte formali spesso compiute per consuetudine, la critica può porre l'architetto di fronte alta responsabilità di un controllo continuo e spietato delle sue fonti e dei sistemi simbolici cui in modo conscio ed inconscio, egli si affida"(1). Despiadada coherencia como lema, si bien, para consuelo de los arquitectos hay que reconocer que la "possibilità di inserire nella realtà un frammento di utopia è un privilegio che l'architettura - rispetto agli altri sistemi di comunicazione visiva - deve poter sfruttare fino in fondo"(2).

Describir la estructura del lenguaje arquitectónico desvelando los componentes ideológicos que en el mismo hacen acto de presencia es la tarea del historiador, ya que es en la historia donde el significado de la ideología se nos manifiesta. El crítico está llamado a eliminar la "inocencia" de los arquitectos cuando proclaman que su obra está dictada por la necesidad y no por la ideología a la que sirven. Ideología, estructura, lenguaje, son los conceptos, por tanto, a los que han de dirigir su atención y esfuerzo historiadores y críticos. Puede entenderse - si se piensa en la atmósfera intelectual de finales de los años 60 - el fervor que generaba la propuesta tafuriana. La lectura de "Teorie e storia" nos ofrece la imagen de un Tafuri joven, optimista, para

quien la meta es llegar a ofrecernos un entendimiento global y sintético de la arquitectura.

El tono cambia en "La sfera e il labirinto". Pero el Tafuri de la edad madura sigue manteniendo la condición universal de la mirada. La "crisis del objeto" no es una condición exclusiva de la modernidad. Piranesi nos ha hecho ver en los hermosísimos dibujos de Campo Marzio cómo *"lo sconto degli organismi, immersi in un mare di frammenti formali, dissolve anche la piú lontana memoria della città come luogo della Forma"*(3). El mundo de los humanos, la ciudad, ha dejado de ser un paraíso. La adecuación entre forma y materia -"negata al Campo Marzio"- no es posible. Tafuri entiende estos dibujos como un *"progetto e una denuncia"* y descubre en ellos *"l'intento di Piranesi è di rivelare la nascita, necessaria e terrificante, di una architettura priva di significato, scissa da ogni sistema simbolico, da ogni 'valore' esterno all'architettura stessa"*(4). La arbitrariedad del lenguaje se manifiesta con fuerza en los escritos de Piranesi, para quien los principios de coherencia lingüística fundados en el naturalismo no tienen sentido. La única vía es aceptar tal arbitrariedad y así Tafuri puede escribir *"l'angoscia piranesiana, rivelaasi come angoscia per la presenza, ormai evidente, dell'arbitrarietà delle istituzioni umane, non potrà essere vinta che dando voce a quell'arbitrarietà"*(5).

Las vanguardias van a ser, a los ojos de Tafuri, *"il costruirsi di un'utopia della forma dissolta"*(6) con lo que la aparición del "pensiero negativo" comienza a hacerse sentir en su obra. En "La sfera e il labirinto" Tafuri examina con una brillantez poco común la ciudad moderna (Nueva York, Berlín) y la arquitectura de la social-democracia alemana de entreguerras, para entrar inmediatamente después de lleno en la arquitectura que hacen sus contemporáneos: Stirling, Rossi, la arquitectura americana de los años 70. De tal examen se desprende una situación de "ensimismamiento" en la que, a los ojos de Tafuri, poco tiene que decir el crítico. La arquitectura contemporánea sólo habla de sí misma, sin ser capaz de establecer contacto con el mundo exterior, sin trascendencia posible. En "Progetto e Utopia", paradigma de

*idiomi lagunari"*(28). Uno no puede por menos de pensar cuántas veces ésto ha ocurrido a lo largo de la historia; paradójicamente, el afán de examinar los accidentes facilita a Tafuri el acceso a lo más substancial.

En el Palacio de Ca'Corner en San Maurizio, Sansovino vuelve a insistir en los problemas planteados en el Palacio Dolfin. El "romanismo" de Sansovino es bien recibido por un cliente papista, pero la presencia de formas de palacio tradicionales se hace sentir en Ca'Corner. De nuevo hay que hablar de un proceso de contaminación que permite a Sansovino mostrar su talento como arquitecto. De observaciones que tienden a poner de manifiesto los aspectos más estructurales - *"facciata, vestibolo, portico e cortile formano un plesso unitario, che soltanto le necessità analitiche ci obbligano a smembrare"*(29)- se pasa a consideraciones dictadas por la más aguda y atenta mirada. Tafuri se detiene en los más mínimos detalles, estableciendo relaciones que le llevan a recordar la arquitectura de Michelangelo y Giulio Romano. El profundo conocimiento que Tafuri tenía de la arquitectura de aquellos años le permite encontrar provechosos paralelos cuyas diferencias Tafuri gusta contrastar. Estos continuos saltos obligan al lector a no olvidar una visión de conjunto de la arquitectura de aquellos años sin caer en la linealidad reglamentista de los manuales: la dialéctica entre la obra examinada y la producción coetánea se convierte en un eficaz instrumento metodológico en manos de un historiador y crítico de tan amplios y diversos conocimientos como Tafuri.

Pero si la "consuetudo" veneciana se había hecho sentir en los proyectos palaciegos de Sansovino, tiñendo de sabor local su obra, veremos ahora, al considerar una obra menor, las casas de Leonardo Moro en San Girolamo, cómo la presencia de las formas tradicionales acaba por prevalecer. Sansovino, en efecto, construye en San Girolamo un conjunto de casas en las que como bien diría Tafuri *"l'inventio risulta vinta dalla consuetudo"*(30). Una vez más el procedimiento metodológico tafuriano se manifiesta y así confiesa abiertamente que se enfrenta a la arquitectura construida, directamente, como si de un texto se tratara.

Vettor Grimani, Tafuri nos muestra cómo "...il progetto costituisce un tentativo di introdurre - nel clima di prudente tradizionalismo che caratterizza l'architettura veneziana del primo '500 - un organismo esplicitamente erede del fecondo dibattito romano"(23). De nuevo me gustaría insistir en el método. Tafuri comienza recordándonos el marco de referencia ideológica en que el arquitecto actúa. Recompone y examina el proyecto. Los dibujos existentes le permiten a Tafuri una elocuente descripción del palacio y con ella tanto la pregnancia de la rotación como mecanismo compositivo adoptado (observación que da lugar a un brillante recordatorio del uso que del mismo habían hecho los arquitectos del primer renacimiento), como el establecimiento de las diferencias que median entre este tipo de palacio y aquel al que los venecianos están acostumbrados. El hecho de que el palacio no esté realizado, da fé de las resistencias mencionadas, probando así la hipótesis avanzada por Tafuri.

En el segundo - el palacio de Giovanni Dolfin en San Salvador - Tafuri arranca del negativo juicio de Selva, quien se encargó a fines del siglo XVIII de su restauración, para hacernos ver que en él está latente el sentido de la ortodoxia lagunar al inconscientemente detectar el arquitecto ilustrado que "*Jacopo Sansovino ha fuso il 'tipo' veneziano con quello romano*"(24). Tafuri subraya esta condición híbrida : explorar de qué modo se produce este proceso de hibridación es el concreto propósito del crítico en esta ocasión. "*Firenze, Roma e Venezia sono così costrette a un colloquio imprevisto*"(25). Y así Tafuri se nos muestra en todo su esplendor al hacernos ver cómo "*la 'voglia di romanità' implicita nell'esibita sovrapposizione degli ordini, risulta contraddetta*"(26) por las numerosísimas "licencias" que el arquitecto (o los arquitectos que interpretan los dibujos de Sansovino) se han tomado. Tafuri nos presenta así a un Sansovino "*innovatore, ma rispettoso dell'imgo urbis*"(27). Hay que agradecer a Tafuri o, si se quiere, al método, que le permite tal proximidad, al hacernos ver en el trabajo de Sansovino de tan cerca : el palacio de Giovanni Dolfin muestra el drama del arquitecto que trataba "*di piegare la lingua 'all'antica' agli*

las obras citadas, la reflexión tafuriana alcanza su más alto nivel, convirtiéndose a fines de los años 70 y principios de los 80, en manifiesto leído con fruición en las escuelas de todo el mundo. Pero, a renglón seguido, hay que reconocer que "Progetto e utopia" iba a ser en un punto de inflexión en su carrera.

¿Fue la conciencia de esta situación la que llevó a Tafuri a cambiar de rumbo y a dirigir sus ojos a la arquitectura antigua? A mi juicio sí. Y de ahí que la visión global, panorámica (que advertimos en primer lugar al discutir exhaustivamente lo que puede entenderse como contenido teórico de la disciplina en "Teorie e storia", y más tarde al examinar brillantemente el desplazamiento del objeto de la arquitectura desde la ilustración hasta nuestros días, en "La sfera e il labirinto"), dé paso a una reflexión diversa que se centra en el estudio de la arquitectura del pasado, en obras como "L'architettura dell'Umanesimo", "L'armonia e i conflitti", "Venezia e il Rinascimento" y, por último, el libro que nos gustaría comentar más extensamente, "Ricerca del Rinascimento". Quiero hacer constar, para que no pueda parecer un equívoco olvido, que no incluyo entre las obras de la década de los 80 la "Storia dell'architettura contemporanea italiana", por entenderla más como el tributo que Tafuri pagaba a su voluntad de estar presente en las discusiones que en torno a la arquitectura se producían en su país. El último Tafuri, el Tafuri de la "Ricerca", se enfrenta más directamente con los hechos. Descubrir la realidad de lo inmediato, de la obra de arquitectura singular y precisa con la que nos enfrentamos, es lo que cuenta. Hay, o a mi me parece ver al menos en su última obra, el deseo de dar razón de la arquitectura tan sólo al enfrentarse con lo específico, bien se trate de edificios o de episodios de la historia concretos. Así en la "Ricerca", Tafuri se mueve tan sólo con proyectos y obras bien concretas, por un lado, con cuestiones teóricas precisas y bien definidas, por otro, los proyectos de Nicolás V, para Roma, de Lorenzo el Magnífico, para Florencia; la actitud de los príncipes frente a las ciudades a comienzos del siglo XVI; los problemas que ocupaban a los arquitectos en torno a León X; la presencia de la arquitectura italiana en la España Imperial de Carlos V; la condición híbrida de

la arquitectura Sansoviniana. A mi entender hay en este modo de acercarse a la arquitectura del último Tafuri toda una propuesta de método crítico/historigráfico. Para el último Tafuri, o al menos a mí me lo parece, no tienen sentido las reducciones superestructurales. No ayuda a entender mejor la arquitectura - y cómo se produjo - el ampliar el campo de visión, el ver las obras teniendo como fondo una historia universal en la que los historiadores más distinguidos (y también los más osados) han tratado de ver un teleológico (cuando no providencialista) sentido. La ideología, la proyección de su visión del mundo sobre la obra, aparece en la obra concreta, en el edificio, tan pronto como en él detenemos nuestra mirada con aquella "despiadada" atención que Tafuri reclamaba en "Teorie e storia" y de la que hace gala en la "Ricerca". Pero la "storia" son ahora le "storie": cada una es capaz de ofrecérsenos como ejemplo del "hacerse" de la arquitectura.

Hemos dicho "despiadada" mirada al hablar del método. Quiere decir ésto, estudio rigurosísimo de todo aquéllo que se encuentra en torno a la obra que se pretende examinar. Todo interesa a Tafuri. La información cruzada muestra ser un poderoso estímulo para aguzar la sensibilidad del crítico. Tafuri mira a las obras que analiza con ojos escrutadores. Si siempre nos había sorprendido la voracidad como lector de Tafuri, en éstos sus últimos trabajos hay un afán obsesivo por documentarse antes de escribir que ha llevado a algunos a decir que el último Tafuri había abandonado la crítica para caminar tan sólo por la senda de la historia. No comparto tal punto de vista. No hay en el último Tafuri ciega pasión por el documento. El material propio de su oficio como historiador, los documentos, le interesan porque le ayudan a formar su opinión, no porque los utilice como material probatorio o inequívoco fundamento para establecer un juicio.

Quien se adentre en la "Ricerca" verá por otra parte, que entre toda la selva de documentos que maneja, aquéllos que más interesan a Tafuri son los dibujos. En ellos se conserva, y todavía más en los dibujos de los arquitectos del Renacimiento, el más directo e inmediato testimonio de lo que un arquitecto piensa cuando se

la arquitectura de Giulio se había anticipado. La versión iconográfica que conecta el universalismo del imperio con las figuras geométricas elementales sería, en Granada, fuente de la maquinación de colegas, pero no se correspondería con la realidad. Es el encuentro con los hechos lo que ansiosamente persigue Tafuri. Encuentro que le permite hacer justicia: a Machuca, en primer lugar, ya que su capacidad interpretativa se vería debidamente valorada; a Luis Hurtado de Mendoza, Conde de Tendilla, responsable de la obra más tarde, se le reconocería tanto la cultura de que hizo gala como el "... *coraggio mostrato nell'avallare un modello così 'avanzato'*"(20). Tafuri nos da en estas páginas una muestra de auténtica falta de prejuicios respecto a cómo estudiar una obra de arquitectura.

Si el ensayo sobre el Palacio de Carlos V en Granada nos muestra con claridad el interés de Tafuri en la obra de arquitectura singular, el ensayo con el que cierra el libro, el "Epílogo lagunare. Jacopo Sansovino dall'inventio alla consuetudo" nos habla del respeto que siente por las ciudades. Con frecuencia Tafuri nos habla de las ciudades como de seres animados. Roma, Firenze, Milano, Urbino, Granada... la ciudad adquiere una dimensión cuasi-personalizada. Las ciudades son la expresión más completa de una sociedad y en las actuaciones urbanas se detectan los anhelos e inquietudes de un determinado momento histórico. La llegada de Sansovino a Venezia va a permitir a Tafuri hablar de cómo se relacionan centros y periferias, del sutil diálogo que se establece entre el "...*'uso del nuovo' e gelosa preservazione di una sacrale identità*"(21). El eco de lo dicho en "Venezia e il Rinascimento" se sustenta en estas páginas cuando al hablar de la resistencia que la ciudad manifiesta en incorporar las nuevas "forme all'antica", Tafuri nos dice "...*queste ultime entreranno trionfalmente nel contesto della platea marciata, como emblema di una rifondazione ideale della città ma avranno difficoltà notevoli a penetrare nel tessuto urbano*"(22). Cuatro proyectos de Sansovino en Venezia le servirán para mostrarnos la validez de sus afirmaciones.

En el primero de ellos, el proyecto no realizado de Palacio para

di tale frammento parla di un autore di eccezionale cultura antiquaria: all'avanguardia, anzi, nell'assimilazione dell'antico. Non esiste nessun argomento ragionevole per ritenere che un artista spagnolo del primo Cinquecento pueda aver ideado tale clamoroso episodio architettonico"(17). Tafuri, a pesar de toda la documentación que ofrece Rosenthal en su libro "The Palace of Charles V in Granada", se resiste a creer que el arquitecto fuera el pintor Pedro Machuca. Su conocimiento de la arquitectura del Renacimiento le lleva a valorar el palacio granadino de tal manera que tan sólo al más complejo de los arquitectos de aquellos años cabe atribuir tan admirable obra. Tafuri piensa que sólo Giulio Romano puede haber ideado tal fábrica. La labor del crítico ahora es "inventar" la trama que haga verosímil tan arriesgada atribución. Tafuri se apoya en dibujos de Giulio próximos a Granada y no contento con ello teje toda una hermosa fábula en torno a Baldassare Castiglione como posible intermediario entre el Emperador y el arquitecto. En el ensayo sobre el Palacio de Carlos V en Granada, Tafuri se nos presenta como "inventor de historias". Quien ha dedicado toda su vida a escrutar el pasado nos dice que en su reconstrucción hay siempre margen para poner a prueba nuestra capacidad de invención: si Tafuri se toma tales libertades es, paradójicamente, porque conoce bien los límites que configuran el territorio en que desarrolla su trabajo. "Non dovrebbe essere necessario richiamare alta mente le funzioni di un'ipotesi. Essa non è che un solco aperto in un terreno non sufficientemente dissodato, un sentiero aperto in una foresta poco percorribile. La sua funzione è esplorativa"(18).

Pero tales exploraciones no está faltas de intención. Si el episodio de Granada fuera tal y como Tafuri lo describe, la interpretación de Rosenthal, y con él la de tantos otros, caería por tierra. Contrariamente a como en tantas otras ocasiones Tafuri nos ha enseñado a ver, en Granada no cuadra el explicar la arquitectura entendiendo el contenido del programa. Así, Tafuri nos dice que en esta ocasión el "programma di celebrazione monarchico-imperiale formulado prima dell'inizio della progettazione vengono da essa messi in crisi"(19). En esta ocasión

enfrenta a la construcción de una obra. Tafuri se entusiasma siguiendo en los dibujos el rastro de lo que fue el proceso mental seguido por el arquitecto y así, al hablar de Antonio de Sangallo nos dirá "in esso, è dato seguire l'ideazione sangallescà nel suo farsi nelle sue impennate, nei suoi pentimenti: i molti schizzi si richiamano in modo affascinante l'un l'altro, restituendoci il farsi, di un pensiero architettonico insolitamente febbrile"(7). Los dibujos permiten al crítico intuir el itinerario del proyecto. E incluso Tafuri se siente animado a "reconstruir" proyectos partiendo de "schizzi". Así, la reconstrucción del proyecto de Rafael para la fachada de San Lorenzo en Florencia, el de Giulio Romano y Antonio de Sangallo para San Giovanni dei Fiorentini en Roma, el de éste último para la iglesia de San Marco en Florencia y los de Jacopo Sansovino para los palacios Grimani y Dolfin en Venecia. Este análisis cuasi-detectivesco de los dibujos le permite a Tafuri adentrarse en el trabajo del arquitecto. El papel del crítico es ahora el de escudriñar la arquitectura con los ojos del arquitecto. Hay una cierta complacencia en el crítico Tafuri, al constatar lo próximo que se encuentra a la obra de los arquitectos que estudia, que despierta en el lector un profundo sentimiento de simpatía: alegre y consuela el ver al riguroso crítico seducido por los encantos de la disciplina, al hacer suyo el principio de que dibujar es conocer, llegar a lo más recóndito de una obra.

Pero el arquitecto, naturalmente, no está solo. Para Tafuri es evidente que en el inicio de una obra de arquitectura están aquéllos que ante la sociedad son responsables de la misma: los príncipes - sean éstos duques, "condottieri", cardenales o papas - , para quienes cualquier nueva construcción no está carente de significado. El arquitecto está atento a sus mensajes, y con frecuencia éstos se convierten en germen de la obra que no es fruto exclusivo de la imaginación, habilidad, talento, de aquéllos que pasan por ser sus autores. El origen está en la sociedad misma, en la relación entre el príncipe y el pueblo, en el conflicto siempre vivo entre monumento y ciudad. En la mente de quienes construyen hay un propósito al que tiñe y da sentido

siempre una ideología. Nicolás V pretendía construir "... *monumenti in qualche guisa perpetui, testimonianze che sembrino quasi opera dello stesso Dio...*"(8). Tafuri comenta agudamente estas palabras "...*stupire per assoggettare: al monumento è assegnata la funzione del perpetuare, ma legittimando un teocratico imperium*"(9). Es misión del crítico descubrir, mostrarnos, el contexto ideológico que hay tras toda construcción, tras toda obra de arquitectura. En él se encuentra a menudo la causa primera, el origen de la obra, y hay sin duda en el crítico, en Tafuri, un sentimiento de íntima satisfacción al explicarnos que el marco ideológico en que una obra se produce no es algo ajeno a la forma. Así, Tafuri se recrea al contar cómo para León X la construcción de San Giovanni dei Fiorentini era la ocasión para que el diálogo Florencia-Roma se materializara. Convertido en "... *centro ideale della cittadella finanziaria di Ponte, la chiesa colloquia con l'erigenda basilica petriana, celebrando un ideale 'sposalizio' fra Roma e Firenze*"(10) y de ahí que "...*la chiesa dell'urbs florentinorum deve parlare un latino piú corretto di quello originario.*"(11). ¿Habrà mejor manera de comparar, estudiar y comprender los proyectos que participaron en el concurso que verlos a la luz de tan meridiana identificación del propósito? El examen que Tafuri hace de los proyectos de Sansovino, Antonio da Sangallo il Giovane, Raffael (o Giulio) y Baldassare Peruzzi toma siempre como término de referencia los deseos de León X. Sin contar con ellos no entenderíamos la voluntad sintética de los ambiciosos proyectos en que los arquitectos se embarcan.

"*Rendere perfettamente antico l'Antico*"(12). La capacidad crítica del crítico - Tafuri, naturalmente- tiende a acuñar precisas afirmaciones que, por mor de su contundencia, parecen confirmar la validez de las mismas. "*L'architetto del palazzo di Granada si sforza di apparire 'modernamente antico e anticamente moderno', senza riuscire a evitare un'architettura faticosamente definita*"(13). Tafuri se acerca a estudiar la problemática obra de arquitectura española dispuesto a mostrar cómo su método, su manera, es el más valioso instrumento para encontrarnos con la realidad de la arquitectura. Y así quijotesca, se empeña en

desmontar los argumentos utilizados por los críticos e historiadores que se habían ocupado del Palacio. "*L'unità della 'vera religio' e la centralità del potere monarchico: in Granada, cattedrale e palazzo parlerebbero della complementarità dei due poli, unificati dalla sacralità della corona*"(14). Una vez más, es el pálpito al son del cual late el corazón de los patronos el origen de la arquitectura. Pero si el Emperador intuye que tales debían ser las metas de la arquitectura, el riguroso lector que es Tafuri, nos descubre en el primer tratado de arquitectura en castellano las mismas inquietudes. Tafuri nos recuerda que Diego de Sagredo escribe en "Medidas del Romano" "...*destas dos figuras sobredichas que son redondo y quadrado: hicieron los maestros antiguos estatuto: que todo lo que labrassen y edificassen se formase sobre el redondo y sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare: sea tenido por falso y no natural*"(15). En el método que propone Tafuri se confirma el refrán castellano que nos recuerda que "todos los caminos llevan a Roma".

Pero aunque la interpretación que lleva a entender el Palacio en clave de los deseos imperiales parece plausible, Tafuri se encuentra aquí en el Palacio de Granada, frente a un problema que debe abordar acompañado tan sólo por su instinto crítico. Los documentos nos dicen que el pintor y arquitecto Pedro Machuca fue el responsable de la primera etapa, al menos, de la obra. Tafuri se resiste a creerlo y rechazando el aparato documento escribe "... *è dunque il caso di rivolgersi di nuovo al documento piú eloquente a nostra disposizione, val a dire all'opera stessa*"(16). Tafuri se enfrenta en el Palacio de Carlos V con todo un asombroso aparato bibliográfico a sus espaldas, pero se fiará tan sólo de su instinto como arquitecto a la hora de interpretarlo y atribuirlo. Para Tafuri la complejidad arquitectónica del Palacio sólo puede asumirla el heredero de Raffael, Giulio Romano. Hablando de la portada de la fachada sur Tafuri escribía: "*La sua coerenza, il suo eroico trionfalismo, l'eccezionalità del suo impianto, costituiscono indizi eloquenti* (de los experimentos de Giulio). *Mettendo da parte la definizione dei particolari, la clamorosità*