Del Liber Pontificalis de Agnello a la Hª del Arte de la Antigüedad de Winckelmann

Aurora Arjones Fernández

Del *Liber Pontificalis* de Agnello a la *H^{a} del Arte de la Antigüedad* de Winckelmann

Fuentes documentales para la didáctica de los valores del patrimonio cultural

Aurora Arjones Fernández

Ediciones Eumed.net
2015

Del Liber Pontificalis de Agnello a la Hª del Arte de la Antigüedad de Winckelmann
Fuentes documentales para la didáctica de los valores del patrimonio cultural
Autor: Aurora Arjones Fernández
EDITA: EUMED.NET
Año edición: 2015
ISBN: 978-84-16874-41-5

1. La didáctica de la Historia del Arte entre Hermenegildo Giner de los Ríos, Elias Tormo y Alois Riegl …… 5-12

2. De la teoría de los valores del monumento en la Literatura artística……. 12- 37

3. Liber Pontificalis de Agnello de Rávena (s.IX)..... 38-52

4. De Re Aedificatoria (s. XV) 53-61

5. "Vita Nicolai V Summi pontificis da Giannozzo Manetti", (s.XV) 62-71

6. Carta de Raffaello a Leone X (s. XVI) 72-78

7. Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos (s.XVI)……79-104

8. Historia del arte en la Antigüedad (s. XVIII) …….. 105-116

9. Fuentes impresas …… 117-118

10. Selección bibliográfica ……..... 119-137

La didáctica de la Historia del Arte entre Hermenegildo Giner de los Ríos, Elias Tormo y Alois Riegl

En la historiografía española tendríamos que esperar hasta el último cuarto del siglo XX, por tanto casi un siglo después de la primera edición de la obra de síntesis de la teoría riegliana de los valores de los monumentos, "El moderno culto de los monumentos", para que las propuestas de la teoría riegliana de los valores del monumento entrasen de lleno en el debate de la historiografía de la Historia del Arte en España. Este parámetro resulta especialmente indicativo a la hora de explicar el academicismo que definió la didáctica del monumento en tanto que objeto de estudio de la Historia del Arte en España. Elias Tormo obtuvo la *Cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes* en 1902, primero en la universidad de Santiago de Compostela y seguidamente en la de Granada. Hermenegildo Giner de los Ríos publicó el primer Manual de Historia del Arte en 1894, como comenta la profesora María del Rosario Caballero este manual tomaba como referencia *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de Manjarrés y Bofarull (1859)[1]. Es decir, que el primer Manual de Historia del Arte publicado por Hermenegildo Giner de los Ríos eludía el monumento, se alineba con la tradición de Vasari lo que nos permite comprender que en España la teoría riegliana de los valores del monumento no se contemplara en los planes de estudio de Historia del Arte para el Bachillerato hasta el último cuarto del siglo XX, y en algunos proyectos educativos, aún esté por incorporar.

> "Aprovecho esta nota para advertir de la extrema dificultad con que en Madrid se tropieza para trabajar sobre las materias que constituyen el tema de este discurso; aparte de mis libros personales, he podido disponer de muy poca ayuda en las bibliotecas públicas madrileñas, que carecen, aun las que debían estar más especializadas, de las más elementales obras de metodología y filosofía de la historia del arte. Ello explica –y quede dicho de una vez para todas- por qué muchas veces me he valido de traducciones de obras cuyos originales no he podido consultar"[8].

Con estas palabras definió el profesor Lafuente Ferrari las circunstancias a las que tuvo que hacer frente, en la década de los cincuenta, cuando se propuso comentar, entre otros aspectos de la historiografía española de la Historia del Arte, la relación de ésta con la Escuela de Viena.

Desde la década de los años veinte el método de Alois Riegl (1893-1923) se viene estudiando, fundamentalmente, a través del enunciado de "voluntad artística" (*kunstwollen*). Y prácticamente desde los términos propuestos por Gombrich[9]. En las dos últimas décadas otro enunciado del método de Alois Riegl viene potenciando la vigencia de esta Teoría de la Historia del Arte, se trata de *El culto moderno de los monumentos*[10]. No obstante, en la historiografía española aún se reduce la aportación de Alois Riegl para las Ciencias Sociales, a la introducción de la "voluntad de arte". Da la sensación de que *El culto moderno de los monumentos*, fuese obra de otro autor; o bien, que estamos ante una obra con la que Riegl se desligaba de sus propuestas anteriores, rompía a su trayectoria. Efectivamente, esta apreciaón es errónea, aunque sea la que evidenciamos la mayoría cuando nos acercamos a *El culto moderno de los monumentos*, en español o a partir de las

[1] CABALLERO, M.R., El primer manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos en *IMAFRONTE*, nº15, 2000, pp. 17-27.

referencias que de esta obra se formulan en trabajos desde la Teoría de los bienes culturales así como desde la Historia del Arte.

A alguien le puede rondar la idea de que ya Ortega y Gasset, nuestro pensador contemporáneo más internacional, trabajaba hacia 1915 sobre las propuestas formalistas provenientes en buena parte de la Escuela de Viena. Ahora bien, esta era la perspectiva de un filósofo. En nuestro caso, en la universidad española, la Historia del Arte como tal tuvo entrada en 1904. Es decir, un año después de la primera edición de *El culto moderno*. Por este desfase que *a priori* presentaba la historiografía española en el estudio de las propuestas de Alois Riegl, entre otras razones, vamos a ver que la historiografía italiana ha supuesto para la Historia del Arte en España, y en particular para la introducción de las propuestas de la Nueva Historia del Arte, un puente imprescindible. Por tanto, nuestro contexto, la enseñanza reglada de la Historia del Arte en España distaba bastante del Austriaco en el que desde finales del siglo XIX estaba en marcha el *Instituto de Investigaciones Históricas de Austria*, uno de los factores en los que coincide la bibliografía al referirse a la "Escuela de Viena" como un discurso con identidad propia en el marco de las renovaciones que se sucedían en el cambio del siglo XIX al XX[11].

Sin duda alguna, el acervo histórico artístico de la Cátedra vienesa, en el paso del siglo XIX al XX, era uno de los más considerados. Pero como podemos comprobar echando una simple hojeada a la bibliografía de los años en ejercicio de Alois Riegl (1883-1905), el discurso de los de Viena estaba demasiado cerrado. Difícilmente vamos a encontrar trabajos de Alois Riegl publicados en revistas que no sean las de su entorno vienés más inmediato. Tampoco sus obras son recensionadas en las publicaciones especializadas italianas y españolas. Ni vamos a encontrar respuesta a la discusión animada que las obras de Riegl ofrecen sobre los contenidos de Semper. En suma, el debate que venían alentando principalmente Wickhoff y Riegl acerca de las posibilidades de nuestra disciplina frente a las dinámicas del siglo XX no llegaba al conjunto de las historiografías francesas, inglesas, o españolas. Esto suponía un gran riesgo[12].

Por otro lado, en esos momentos el método riegliano asume la responsabilidad de participar, contribuir activamente, en la institucionalización de la Historia del Arte. Así pues, cuando nos referimos a las renovaciones llevadas a cabo por Riegl, tenemos que valorar, en primer lugar, que sus propuestas no se reducían a la autonomía de las ciencias auxiliares de la investigación histórica en general, sino que los estudios de Riegl ofrecían una de las propuestas más comprometidas para la institucionalización de la Historia del Arte. No obstante, el discurso de la Historia del Arte en los últimos cinco siglos había consolidado una serie de aspectos a los que, necesariamente, tanto Riegl como la Escuela de Viena tenían que dar respuesta. No podían eludir las últimas consecuencias del proyecto de Vasari, de hacerlo sus propuestas se reducirían a enunciados para una Historia del Arte ideal. El proyecto de Giorgio Vasari se consideraba el momento fundacional de la Historia del Arte por la adhesión a éste de las distintas historiografías europeas del momento. El discurso de la Historia del Arte, desde *Las Vidas* de Vasari, contaba con una tradición historiográfica de cuatro siglos, que entre otras barreras había superado la inexistencia de una sistematización de reconocimiento internacional[13]. Por tanto, las propuestas de la *Escuela de Viena*, y las de Riegl en mayor medida, de reducirse al foro austriaco corrían el riesgo de caer en un ideal. Pues bien, este era el panorama que describe el método riegliano durante los años en ejercicio de Alois Riegl (1883-1905), y el que prácticamente se mantiene hasta 1923, fecha en la que su amigo Burda, participa junto con Pollack en la última edición, a título póstumo, que hemos considerado necesariamente adjunta a estos años de ejercicio de Alois Riegl[14]. Es más, cuando había pasado más de una década de la muerte de los dos profesores de la *Escuela de Viena*, Riegl y Wickhoff, todavía entonces, las obras de Riegl y Wickhoff, y en mayor medida el método riegliano, aún se limitaban a sus discípulos y alumnos de Viena. Ante esta circunstancia, la *Escuela de Viena* tenía

dos opciones: abrir su discurso al conjunto de las historiografías presentes en Europa, suscitando en ellas respuestas, y sometiendo sus propuestas a consenso. O bien, continuar por independiente en su camino para la renovación de nuestra disciplina. Esta segunda opción estaba llamada al destierro, convertiría a la Escuela de Viena en alternativa de la propia historiografía, y se trataba justamente de lo contrario: había que aunar criterios en torno a una metodología común para el discurso internacional de la Historia del Arte.

Bien es cierto que en el camino de la reflexión sobre el objeto de estudio de la Historia del Arte, sobre las posibilidades de la sistematización que venía definiendo a la Historia del Arte desde el siglo XVI, la *Escuela de Viena* se había encontrado prácticamente sola, y la historiografía de la Historia del Arte describía propuestas particularizadas a las fronteras culturales que integraban Europa en la primera mitad del siglo XX, a excepción de las reflexiones que Adolfo Venturi, entre otros representantes de la historiografía italiana, venía formulando en el panorama internacional[15]. Así, la edición italiana de la obra de Schlosser, *La historia del arte en los recuerdos y experiencias de uno de sus cultivadores* ha sido el pilar para la difusión del método riegliano, y en particular para la teoría de los valores de los monumentos.

La historia del arte en los recuerdos y experiencias de uno de sus cultivadores era la primera obra de conjunto en la que se ofrecía una visión crítica y fundamentada acerca de las renovaciones que desde la Cátedra de Viena de Historia del Arte se proponían para el desarrollo de nuestra disciplina ante la irrupción de las dinámicas que preludiaba el siglo XX. Este trabajo de conjunto con el que Schlosser conformaba la *Escuela de Viena* se publicó por primera vez a través de la revista del Instituto Austriaco de Investigaciones Históricas en 1934. Con esta publicación damos por concluida la primera etapa en la recuperación del método riegliano (1929-1934). Etapa en la que la historiografía española se mantuvo al margen.

La piedra angular para la apertura del debate mantenido en el cambio de siglo y durante la primera década del siglo XX en torno a la Cátedra de Viena -Wickhoff y Riegl fundamentalmente- fue la edición italiana de esta obra de conjunto con la que Schlosser daba unidad e introducía en el marco de la historiografía de la Historia del Arte europea, la *Escuela de Viena*: *La Historia del Arte a través del trabajos y los recuerdos de sus productores*[16]. De ahí que situemos el inicio de la segunda etapa en la recuperación del método riegliano justamente en este año de 1936, en vez de en 1934 (fecha de la primera edición de esta obra en alemán). Esta edición italiana de la obra de Schlosser posibilitó que las propuestas de la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Viena llegasen al conjunto de las historiografías que definían el territorio de la Europa de las primeras décadas del siglo XX. Aún entonces la historiografía española, se mantuvo prácticamente al margen.

En esta segunda recuperación de la Escuela de Viena se suman aportaciones del conjunto de la historiografía europea. Es más, podríamos decir que entonces se definieron los marcos preferentes para el estudio de nuestra disciplina. En esta segunda recuperación, cabe decir que el *kunstwollen* vuelve a concentrar, es una vez más el argumento que suscita mayor interés, frente al entonces incipiente estudio de la teoría riegliana de los valores de los monumentos.

La teoría de los valores de los monumentos en su momento supuso un giro del método riegliano al que Schlosser se refería: “creo que fueron los argumentos que empleé los que le causaron cierto efecto, yo podía ver claramente como él [Alois Riegl] pese a su continuidad académica, tenía un poco la impresión de haber sido dejado de lado, y qué necesidad tenía, él siempre dispuesto, de un trabajo de organización, como el que una vez había llevado a cabo en el museo, y sobre todo, de volver al vivo objeto de arte, que con tanto esfuerzo había abandonado. Recuperó entonces el

camino a través de este mundo [el de la conservación de los monumentos públicos] que en los inicios de nuestra escuela vienesa, en los tiempos de Heider y de Eitelberger, había tenido más allá de las fronteras austriacas"[17]. Schlosser recopiló y estructuró el conjunto de las publicaciones de Alois Riegl conforme a los temas desde los que aún hoy accedemos al estudio de las Teorías rieglianas de la Historia del Arte. Por tanto, no sólo debemos a Schlosser la oportunidad de acercarnos a la personalidad de Alois Riegl sino que además el que concediera al culto moderno de los monumentos un epígrafe en el método riegliano. De no haber sido por Schlosser esta última fase de las publicaciones de Riegl muy posiblemente habría pasado a ser literatura gris de la administración de cultura austriaca.

Así pues, los postulados de Riegl través de la edición en italiano de los postulados de la *Escuela de Viena*, bajo el visor de Schlosser, habían rebasado en una lengua distinta a la alemana las fronteras de Viena antes de la II Guerra Mundial, por tanto estaba asegurada la difusión de estos contenidos en Italia. Además, la *Escuela de Viena* que Schlosser había conformado, en la que como decíamos se dedicaba un epígrafe a la teoría de los valores de los monumentos de Alois Riegl, había traspasado las fronteras en la lengua que todo ciudadano moderno asocia con la creación artística, en italiano. Por tanto, la obra de Schlosser, además de la protección en Italia, tenía asegurada su repercusión, su ejercicio estaba prácticamente garantizado. No obstante, quedaba por ver si el documento caía en las manos de un buen mentor, en su caso fue el mismo Schlosser. Pero es que, además, su compañero en las estanterías italianas y españolas fue la *Historia de la crítica de Arte* de Adolfo Venturi. Una obra, esta última, que además de acompañarlo en su desarraigo, le sirvió como su mejor introductor, y en marcos como el de la historiografía española le hizo de intérprete. Así ocurrió en la introducción y recepción de las propuestas del método riegliano en la historiografía española, en la que Riegl y la Escuela de Viena en general entraron a través de las páginas de *La Historia de la Crítica de Arte* de Venturi. Por tanto, la aportación de Schlosser transciende las páginas de un libro. Cabe plantearse cual habría sido la suerte de la teoría riegliana de los valores de los monumentos de no haber sido incluida por Schlosser en el capítulo que le dedicó a su gran amigo Alois Riegl. De haber seguido Schlosser la tónica general de reducir las propuestas del método riegliano a la *kunstwollen,* y postergar la propuesta de Riegl para la renovación y actualización de la teoría de los valores de los monumentos, difícilmente esta propuesta de la última fase del método riegliano, la dedicada a la teoría de los valores de los monumentos, habría tenido desarrollo en la historiografía de la Historia del Arte de la segunda mitad del siglo XX. Difícilmente habría tenido lugar la tercera recuperación del método riegliano (1981-2003).

El profesor Lafuente Ferrari participó en la segunda recuperación del método riegliano (1936-1953), aunque incorporó la Escuela de Viena entre los "problemas de la Historia del Arte"[18]. Si visualizamos la bibliografía española de esos años -sin perder de vista nuestra Historia- ciertamente no podemos hablar de un retraso a juzgar por las fechas de introducción del método riegliano en la historiografía española. Entonces, el profesor Lafuente Ferrari compartió en el tiempo con el profesor Sostres y Maluquer ya ofrecieron una visión del método riegliano suficientemente completa, y en el caso del profesor Lafuente Ferrari ampliamente documentada - sobre la que se ha venido trabajando hasta nuestros días con alguna que otra ampliación esporádica-[19].

La historiografía española no desarrolló un discurso crítico y renovado del método riegliano hasta 1976, cuando las revistas especializadas de las distintas historiografías europeas avivan el debate de la Escuela de Viena. Entonces la historiografía española se hace eco de la traducción italiana de la obra de uno de los últimos integrantes de la Escuela, Herman Bauer. También en estos años los historiadores del arte que participan en la recuperación del método riegliano tienen como punto de partida la edición italiana del trabajo de Schlosser que definíamos como la piedra angular de la

difusión y recepción de los postulados de la Escuela de Viena en el conjunto de la historiografía europea. Por estos años, la teoría de los valores de los monumentos, aún era un argumento de la teoría riegliana inédito para la bibliografía española.

Los trabajos del profesor Scarrocchia han sido fundamentales para la tercera recuperación del método riegliano (1981-2003); o lo que es lo mismo: la recuperación de la teoría riegliana de los valores de los monumentos[20]. En estos años la bibliografía europea ha desarrollado un profundo trabajo crítico y antológico en torno a *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. El punto de partida lo tenemos que localizar en las investigaciones desarrolladas por el profesor Scarrocchia, que más tarde serían prologadas por su maestro, Andrea Emiliani en 1981[21]. En estos años hemos asistido a la publicación de ediciones críticas y antológicas de *El culto moderno de los monumentos* en alemán, entre las que destacan las del profesor Rosenauer; italiano; inglés y francés[22]. De estas últimas, los trabajos de la profesora Choays también han sentado precedentes en esta línea de investigación de los valores de los monumentos[23]. También contamos ya con distintas versiones[24].

En esta tercera etapa de la recuperación del método riegliano en la bibliografía española tiene lugar la primera edición de una obra de Alois Riegl en el marco de nuestra historiografía; ésta corrió a cargo del doctor arquitecto Ignasi de Solà-Morales en 1980[25]. Un año más tarde, documentamos la referencia más antigua en la historiografía en lengua española a la teoría de los valores y a la metodología del culto moderno de los monumentos, en la traducción de la obra de Hermann Bauer *Historiografía del Arte*[26]. En 1982 hay que reconocer la gran aportación de la profesora Freixa al introducir dos obras fundamentales para la concepción riegliana de la Historia del Arte, nos referimos a las publicaciones que Riegl realiza en los primeros años del siglo XX sobre las teorías de Gurlitt. Además, la profesora Freixa ha valorado estas "recensiones" como parte del método riegliano, y no ha caído en la tónica general de limitar el estudio de las Teorías y Metodología de la Historia del Arte a volúmenes y ensayos[27].

Hoy cuando hablamos del método riegliano tenemos que tener presente que efectivamente podemos denominar al conjunto de estudios publicados por Riegl "método", o forma de acceso al estudio de los objetos de arte, desde el momento en que comprobamos cómo a través de sus obras Riegl renueva los epígrafes del discurso de la Historia del Arte que se venía construyendo desde el siglo XVI. Esto exige que entendamos las obras de Riegl como un marco que se recicla. El método de Alois Riegl reúne un total de 109 trabajos editados entre los que encontramos los siguientes géneros: recensiones, artículos científicos, críticas de exposiciones, ensayos y volúmenes[28]. Nuestra propuesta de sistematización del método riegliano organiza el conjunto de las publicaciones de Alois Riegl en torno a los siete epígrafes. Estos son: metodología de la "arqueología del Caumont", metodología de "L'École des Chartes", revisión de la clasificación de las artes, revisión de los principios de la teoría de los estilos, teoría de los valores y el carácter o tendencia en el cuidado de los objetos de arte denominados "monumentos" e iconología. En cualquier caso, tendríamos que esperar a la publicación de las actas del *Congreso Español de Historia del Arte* dedicado a "Historia del Arte y Bienes Culturales" (Cádiz, 1992) para poder leer, en la ponencia del profesor Henares, una introducción fundamentada de la metodología del culto moderno de los monumentos en el discurso de la Historia del Arte en España[29].

En estos años, en el paso del siglo XX al XIX, ha tenido lugar la puesta en marcha de la Licenciatura de Historia del Arte en un amplio número de universidades españolas, lo que conlleva un alza del potencial investigador del método riegliano, ya que como hemos podido comprobar en siete de cada diez programaciones docentes relativas a las Teorías y Metodología de la Historia del Arte se incluye, al menos, un epígrafe monográfico acerca de las aportaciones de Alois Riegl. Sin

embargo, la revisión y renovación de los contenidos relativos al método riegliano en la historiografía española, en obras fundamentales para el estudio de la Historia del Arte, es mínima y en la mayor parte de los casos se reduce mayoritariamente a una única propuesta: la "voluntad de arte" (*kunstwollen)*. Esta circunstancia se pone especialmente de manifiesto si tomamos como eje la metodología del culto moderno de los monumentos. Entonces comprobamos que las lindes que separan estos manuales en español sobre Teorías y Metodología de la Historia del Arte, del avivado discurso que se ha forjado a través de publicaciones periódicas relativas a la tutela de los bienes culturales en español, italiano, francés, … va *in crecendo*. En suma, muy esporádicamente los contenidos de los manuales sobre Teorías y Metodología de la Historia del Arte en España se renuevan e incluyen el debate que se sostiene desde la historiografía de los bienes culturales[30].

En segundo lugar cabe subrayar que la única obra de síntesis del método riegliano que se ha reeditado en la bibliografía española de los últimos diez años es *El culto moderno de los monumentos*. Hasta la fecha se han sucedido una edición y una reedición de la obra de síntesis de la teoría de los valores de los monumentos, a cargo del profesor Valeriano Bozal[31]. Estas publicaciones han sido cruciales para la difusión de esta metodología de la Teoría de la Historia del Arte de Alois Riegl. También se ha editado el *Arte industrial tardorromano*[32]. Ahora, cuando este epígrafe de la teoría riegliana correspondiente a la teoría de los valores está plenamente extendido, todos hemos leído alguna referencia a *El culto moderno*, hemos visto la oportunidad de sacar la primera edición comentada y antológica en español. Nos proponemos ofrecer una lectura de *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, desde el *Proyecto para la organización legislativa de la tutela en Austria*, el documento del que es su primera parte. Así como acompañar esta edición de una conferencia ofrecida por Alois Riegl en torno a la tutela de los monumentos, este texto hoy resulta imperiosamente actual, nos referimos a *Los antiguos y modernos amigos del arte*.

Por tanto, el beneficio de la edición que presentamos redunda fundamentalmente en los profesionales de los bienes culturales, ya que cada vez se hace más difícil contextualizar la metodología del culto moderno de los monumentos en el marco de la Teoría de la tutela del patrimonio y de las Teorías de la Historia del Arte. Entre otras razones, porque para ello es necesario: primero, hacernos con un discurso actualizado acerca de las Teorías de la Historia del Arte desarrolladas por Alois Riegl; y después, trasvasar estos principios a la problemática actual acerca de la índole patrimonio cultural de los objetos. Ante estas dificultades, en la mayoría de los casos, se opta por ofrecer aportaciones acerca de la índole patrimonio cultural, sin entrar en materias que, por otro lado, para los historiadores del arte están más que asumidas. Nuestra experiencia nos ha demostrado lo perjudicial que está resultando para nuestra convivencia interdisciplinar la pervivencia de ciertos sesgos que aún acechan a la Historia del Arte ante las demás Ciencias Sociales, y que, como podemos ver, brillan a la luz de una obra como *El culto moderno de los monumentos*[33].

En suma, el problema está en la interferencia que supone la falta de conocimiento por parte de estas otras disciplinas de los resortes que la Nueva Historia del Arte ofrece al discurso de nuestra disciplina. En particular en lo relativo a la renovación del concepto de "autenticidad cultural". Porque el discurso de la Historia del Arte después de cinco siglos no se reduce a principios de estilo, tampoco está anclado en las categorías de autenticidad de los materiales, sino que hace algo más de un siglo que trabajamos desde paradigmas como la diversidad y la autenticidad cultural. Dos principios sobre los que Alois Riegl teorizó ampliamente e incluso sostuvo un fuerte debate con los sectores más academicistas de la Historia del Arte. Estas afirmaciones, sin duda, no son nuevas para los historiadores del arte. No obstante, aún no están instaladas en el discurso de la Historia del Arte que hacemos llegar al conjunto de las Ciencias Sociales y demás disciplinas con

las que nos sentamos ante los bienes culturales. Por ello es fundamental que revisemos los contenidos de los manuales, publicaciones, y demás canales de la *praxis* de la Historia del Arte en España. Desde este objetivo introducimos los comentarios de nuestra edición de *El culto moderno de los monumentos* y otros trabajos fundamentales de la teoría riegliana de los valores de los monumentos.

Pero si nos posicionamos en este otro frente, el de la conservación de los bienes culturales, los historiadores del arte y teóricos de la arquitectura describen un comportamiento similar en la dirección contraria: no rebasan la barrera de *El culto moderno de los monumentos*. No incorporan a sus reflexiones conclusiones relativas a ésta u otra de las líneas de investigación de Alois Riegl. En suma, abstraen *El culto moderno* del conjunto del método riegliano. Eluden otras publicaciones que, si bien son complementarias de esta obra de síntesis, en cualquier caso incorporan aspectos y matizan conceptos de esta propuesta riegliana[34].

Ahora todos somos conscientes de que *El culto moderno de los monumentos*, en el último cuarto del siglo XX ha rebasado a su autor. Los que trabajamos en bienes culturales, aquí o en Italia, Francia, Polonia, hemos aludido alguna que otra vez a *El culto moderno*, pero somos menos los que alguna vez hemos defendido explícitamente las afirmaciones de Riegl acerca de la necesidad de hablar de los monumentos -hoy bienes culturales- como suma de valores. Menos aún somos los que hemos aludido a la necesidad de contar con las asociaciones culturales en la tutela del patrimonio, tomando como modelo, remitiéndonos a la teoría de los valores de los monumentos que Alois Riegl enunció en los primeros años del siglo XX. Pero quizás sí que la mayoría de nosotros ha reforzado sus argumentos acerca de la oportunidad de llevar a cabo una renovación de la protección del patrimonio aludiendo a la bibliografía italiana de los bienes culturales. Efectivamente, aquí coincidimos la mayoría, polacos, americanos, franceses... El discurso en torno a la necesidad de renovar la base de la protección de los monumentos tiene como punto de partida la teoría de los bienes culturales. Pues bien, ¡quizás no es mera coinciendencia el que haya sido la historiografía italiana la que ha desarrollado y profundizado en la teoría riegliana de los valores de los monumentos¡ ¡quizás no sea fortuito que la teoría de los bienes culturales se desarrolle en el contexto en el que la teoría rieglina de los valores había encontrado un caldo de cultivo¡ Este telón de fondo que es *El culto moderno de los monumentos* para el debate en torno a la renovación de la protección del patrimonio cultural a lo largo de la segunda mitad del siglo XX nos ha llevado a ofrecer una lectura de *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes* contextualizada en la teoría de los valores de los monumentos, de la que es su obra de síntesis, así como abierta y en algunos casos replicante a lo que se ha dicho y cómo se ha utilizado hasta el momento *El culto moderno de los monumentos.*

Hoy, cincuenta y cuatro años más tarde, el método riegliano continúa siendo para la bibliografía española uno de los epígrafes eclipsados de las Teorías y Metodología de la Historia del Arte, a juzgar por las ediciones realizadas hasta la fecha, así como por la renovación de estos contenidos en nuestra bibliografía. No obstante, y como hemos visto nuestra Historia del Arte asistió a la introducción de la propuesta de la Cátedra de Historia del Arte de Viena a través de las obras de Burckhardt, Riegl y Schlosser, entre otros, prácticamente a la par que tenía lugar en Italia. Es más, en epígrafes específicos como la teoría de los valores de los monumentos, España, como apunta el profesor Scarrocchia, estuvo entre las bibliografías que tradujeron la obra de síntesis de esta metodología definida por Alois Riegl para el cuidado de los monumentos. Entonces, ¿qué ha pasado? Acaso, sencillamente, las obras del método riegliano fundamentales para la comprensión de los principios desde los que Alois Riegl definió el carácter moderno del cuidado de los monumentos, todavía hoy, permanecen, a excepción de *El arte industrial tardorromano* (1901) y *El culto moderno de los monumentos* (1903), inéditas. Mientras tanto, en la bibliografía italiana se

cumplen dos décadas de la publicación prácticamente completa de esta última parte del método riegliano, y comienzan a investigarse aspectos concretos como la actividad de Riegl en la zona del Trentino entre 1903-04. También llama nuestra atención la bibliografía polaca, desde la que se está desarrollando un exhaustivo trabajo.

De la teoría de los valores del monumento en la Literatura artística

El culto moderno de los monumentos de Alois Riegl forma parte de un documento interno de la administración austriaca de cultura. Es un documento que revisa y trata de renovar, en principio, evaluando la labor de los profesionales de la tutela. Esta circunstancia, resulta esencial para comprender que en *El culto moderno de los monumentos* se atiende a una necesidad de la administración de cultura pero desde la reflexión de un teórico y catedrático de la Historia del Arte, Alois Riegl.

El texto que hoy nos llega bajo el título de *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, como obra del teórico de la Historia del Arte y Presidente de la Comisión Imperial de los Monumentos del Imperio Austro-Hungaro, es el primer capítulo del *Proyecto para la reorganización administrativa de la tutela de los monumentos* en Austria de 1903. La primera edición de *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus inicios* como texto independiente del *Proyecto para la reorganización* no aparece firmada, así como tampoco lo estaba el texto cuando se presentó a modo de primer capítulo del *Proyecto*.

Hans Sedlmayr introdujo *El culto moderno de los monumentos* en su volumen recopilatorio de ensayos de 1928. No obstante, fue Schlosser quien explicó y justificó la razón de ser de esta obra que en principio se interpretó como un giro de ciento ochenta grados en el conjunto de la obra de Riegl. En cualquier caso, las obras de esta etapa, como el profesor Scarrocchia ha subrayado se han recuperado para la bibliografía europea de las últimas décadas. Es más, todavía *El culto moderno de los monumentos* continúa siendo objeto de interpretaciones no del todo renovadas. En cualquier caso, *El culto moderno* se mantiene ágil para ofrecer respuestas ante la *praxis* de la tutela de los monumentos en la medida en que hoy, más que nunca, los bienes culturales se conciben como conjunto de valores. Como un medio para el disfrute/ arraigo de la diversidad de la ciudadanía.

La estructura de *El culto moderno* en ningún momento nos ayuda a seguir con fluidez el contenido. En cambio, sí que merece ser elogiado el hecho de que en esta obra Riegl introduce un léxico bastante accesible a diferencia del que empleara en obras anteriores. Esta circunstancia nos lleva de nuevo a recordar que estamos ante una parte de un documento de trabajo que iba dirigido a funcionarios y profesionales de la tutela de los monumentos en Austria. Tal vez esta sea la razón que explica la relativa accesibilidad de los conceptos introducidos por Riegl.

La edición de 1903 comienza con una sinopsis de no más de diecinueve renglones en los que se explica de forma clara y concisa el contenido de este documento, lo que nos hace suponer que quien escribió estas líneas sabía muy bien qué quería decir Alois Riegl con la expresión: culto moderno de los monumentos. Riegl no firmó tampoco estas líneas, pero dada la claridad de la exposición sostenemos que esta introducción al documento la realizó el mismo. Las ediciones francesas, eluden esta presentación[45].

Los valores de los monumentos y su evolución histórica es el epígrafe con el que se abre *El culto moderno de los monumentos*. La traducción de este primer epígrafe ha suscitado interesantes debates en las distintas ediciones y versiones. Así pues, las variantes más frecuentes han sido: “los

valores monumentales y su evolución histórica" y "los valores de los monumentos y su evolución histórica". Sin duda, la traducción de este primer epígrafe es, junto con la del título de la obra, la clave que nos anticipa el estudio crítico que subyace en las distintas ediciones de *El moderno culto de los monumentos*. Acaso podemos hablar antes que de traducción de interpretación en uno y otro caso, ya que como vamos a ver a través del estudio antológico, las ediciones que interpretan "valores monumentales" en lugar de "valores de los monumentos" están trazando desde este primer epígrafe una teoría en paralelo a los denominadores comunes de las Teorías de Riegl. Las ediciones italianas, junto a la edición francesa del profesor Boulet y a la propia, coincidimos en traducir como "valores de los monumentos". Nuestra traducción se fundamenta en el seguimiento del valor de lo histórico y del valor de lo antiguo a lo largo de los siglos XVI al XIX[46].

En *Los valores de los monumentos y su evolución histórica*, el primer epígrafe, que en algunas ediciones como las francesas es el que abre el texto de *El culto moderno*, resulta una exposición de principios acerca del objeto de estudio de Riegl en esta obra: el monumento. Desde esta primera parte Riegl da por hecho que los monumentos son conjunto de valores, y por tanto el carácter de éstos se define a través de los valores. Pero no olvidemos que para Riegl el *carácter* del monumento es, además, el que marca las pautas a seguir por la tutela. Es más, Riegl se referirá a la teoria de los valores como la disciplina o área de conocimiento a la que esta subordinada la conservación de los monumentos.

Riegl retoma la acepción más antigua de monumento, la que introdujeron las culturas admiradoras de la Antigüedad Clásica. Riegl había estudiado minuciosamente la preferencia académica hacia las culturas de la Antigüedad en obras como *Problemas de estilo* con el objetivo de deshacer la directa relación entre la capacidad mecánica con la que una cultura resuelve una manifestación artística como signo de su nivel de evolución en la captación de la belleza. Ahora, Riegl revisa nuevamente estas manifestaciones artísticas pero sólo las que desde su origen tenían la función de testimoniar, y las analiza a partir de sus formas. La teoría de las formas recordemos que había sido el criterio que concedía a juicio de Riegl mayor margen de posibilidades para hacer del discurso de la Historia del Arte una ciencia social. Por tanto, no es gratuito ahora en *El culto moderno* analice los monumentos intencionados diferenciando entre los que han sido objeto de "técnicas artísticas" y los que son fruto de la "escritura". Riegl esta poniendo al mismo nivel las técnicas artísticas y la escritura. Sus primeros argumentos para acercarse al monumento inciden de nuevo en la excasa solvencia del positivismo de Semper. Por tanto, nada de clasificación de las artes. Este posicionamiento va a ser otra de las premisas que no podemos dejar pasar cuando definimos *El culto moderno* como un manifiesto de la tutela moderna, que se sostiene sobre principios como la interdisciplinariedad a la que la Historia del Arte se asoma desde sus posibilidades de ciencia social.

En este primer epígrafe, Riegl introduce su primera afirmación acerca del carácter de los monumentos en el paso del siglo XIX al XX, y por tanto del moderno culto de los monumentos o tutela. Para Riegl el carácter del culto moderno de los monumentos estriba en que trata de monumentos que no son necesariamente intencionales. Ahora bien, ¿cómo se denominan estos monumentos que no son intencionales? Es decir, ¿como hemos venido a llamar a los objetos procedentes de culturas anteriores que nos presentan sus culturas de procedencia y alimentan nuestro sentimiento de arraigo? Aquí Riegl expone la justificación de su reflexión: la tutela de los monumentos en Austria esta sumida en un desfase terminológico.

Riegl nos plantea que en el caso de Austria los monumentos no intencionados, de los que trata en gran medida la tutela, se denominan "monumentos histórico-artísticos". Esta terminología de "histórico-artísticos" a principios del siglo XX, a la luz de los cambios que han tenido lugar en relación con el concepto o lo que se entiende por manifestación artística de una cultura a la que

debía responder la denominación de "monumento histórico-artístico", no se corresponde con la dimensión de los monumentos a la que se refieren los profesionales de la tutela cuando la emplean. Entre los cambios a los que Riegl se refiere, sobre los que bien podría haberse extendido en vez de darlos por sobreentendidos, nos encontramos, claramente, los que a juicio de la Escuela de Viena de Historia del Arte habían reformado el discurso establecido de la Historia del Arte. De ahí que Riegl no se detenga en desarrollarlos. Es más, este primer epígrafe de *El culto moderno* es sin lugar a dudas donde el lector echa más en falta la lectura de obras como *El arte industrial tardorromano*, *El retrato holandés de grupo*, *Problemas de estilo*, las reflexiones sobre Gurlitt… Y como no, *Il Cicerone* de su maestro. ¡Leer este primer epígrafe de *El culto moderno* sin conocer el método riegliano, es como leer a Nietzsche sin conocer la *República* de Platón!

Es necesario reconducir la tutela de los monumentos porque los términos con los que se venían definiendo estos valores y por tanto el carácter o razón de ser de los monumentos, no se ajustan a la realidad que definen en los comienzos del siglo XX. Riegl en esta primera parte de su reflexión justifica que ya no tiene razón de ser la terminología que se venía empleando porque el carácter de los monumentos es otro bien distinto al que se denominaba "histórico artístico". Alois Riegl aclara que su objetivo es definir el carácter del culto de los monumentos. Esto es: la dimensión que legitima a un objeto como monumento. Esta dimensión comparte con la que define a una manifestación artística algunos parámetros que son el punto de partida de Riegl. Entre las categorías que comparten el objeto que consideramos monumento con el que valoramos como obra de arte, Riegl alude al hecho de que, en la mayor parte de las ocasiones, se trata de una obra realizada por la mano humana. Por tanto lleva intrínseca la superación de su conformación; así como, que es una manifestación realizada por culturas anteriores, distinguida o reconocida por la cultura actual en virtud de unos valores. Pero además, una faceta importante del objeto de estudio de la Historia del Arte, durante el fenómeno del renacimiento de la cultura antigua, se definía con los "monumentos histórico-artísticos".

El valor artístico al que se refiere Riegl al exponer la razón de ser de *El culto moderno de los monumentos*, es el "valor artístico relativo". Riegl incidía en este valor artístico como el que hasta finales del siglo XIX se definía como ideal de belleza, el clásico, en virtud del cual se legitimaba una obra de arte. Por tanto, *El culto moderno de los monumentos* no era un giro radicial, sino que Riegl en una vez más aprovechó para sistematizar una faceta del objeto de estudio de la Historia del Arte que Vasari habia contemplado pero no desarrollado. En fin, Riegl se disponía como siempre a renovar la Historia del Arte y no a anularla.

Es más, tenemos que reprochar a Riegl el que no explicite que su punto de partida coincide con el que en su día sostuvo Giorgio Vasari al proyectar la base del discurso de la Historia del Arte. Es decir, para Riegl la esencia del monumento sobre el que el hombre moderno reconoce unos valores, es la obra de arte que Vasari legitimó aunque dejó en el extrarradio del discurso de la Historia del Arte. Riegl se ocupaba ahora de los objetos de arte de los que la *Literatura de viaje* había hecho su razón de ser. Y no olvidemos que su amigo Schlosser a la hora de sistematizar la Literatura artística, incluyó la *Literatura de viaje*. También tenemos que recordar como su maestro había trabajo de sistematizar la literatura de viaje italiana en *Il Cicerone*. Por tanto, Riegl no estaba trabajando sobre nada nuevo.

Evidentemente, Riegl amplia estos márgenes a partir de la diversidad cultural, pero nunca cruza había esa otra orilla en la que los objetos estuvieron inanimados hasta que llegó Marx con su materialismo histórico. En ningún momento Riegl se plantea que el carácter de los objetos que se dispone estudiar sea la huella del paso del tiempo. De ahí que no compartamos la hipótesis de los que reconocen en el valor histórico testimonial la génesis del valor de lo antiguo que define la

condición de los monumentos de acuerdo al culto moderno que define Riegl. Estos objetos en los que el paso del tiempo ha dejado huella Vasari los consideró en su proemio, y desde entonces los dejó en una orilla ajena a la Historia del Arte, incluso para Riegl. Riegl, sencillamente se ocupa en *El culto moderno de los monumentos* de los "monumentos", o manifestaciones de culturas anteriores en el tiempo ya fuesen estas clásicas o no. Es decir, el objeto de estudio que Riegl se plantea en *El culto moderno* es el que ya desarrolló su maestro en *Il Cicerone*, pero ahora desde el punto de vista de la tutela. Por tanto, no es que Riegl en *El culto moderno* se convierta en arqueólogo o antropólogo, y deje de hacer Historia del Arte. Para nada. Riegl esta incorporando una faceta del objeto de estudio que Vasari delimitó aunque no desarrollo y de la que hasta entonces los historiadores del arte que habían seguido a Vasari no habían retomado.

En cualquier caso, para Riegl el valor artístico en su extensión no es intrínseco a la condición de monumento: puede o no puede estar. Aunque, como decimos, es la puerta desde la que él mismo accede.

Riegl trata las artes plásticas como forma de hacer o mecanismo para hacer llegar un mensaje. Estamos ante la que fue su conclusión al presentar la *Historia del Arte* de Gurlitt así como en *Problemas de estilo*. Ahora Riegl entendía los monumentos como resortes para que las distintas culturas nos conozcan y entiendan. El monumento pasa a ser un instrumento para la diversidad cultural, que en su caso se reduce evidentemente a la diversidad cultural del entonces Imperio Austro-Hungaro. Aunque literalmente vamos a leer como Riegl se plantea el monumento de acuerdo con una utilidad para el conjunto de la humanidad. Pues bien, éste es su objeto de reflexión y estudio, ¿en qué medida considera el carácter artístico del monumento un medio y no el "carácter" o valor intrínseco de todo monumento? De acuerdo con este planteamiento, lo que nos interesa en este punto de la reflexión riegliana es llamar la atención sobre el hombre moderno. Cuando Riegl define el monumento a partir de sus semejanzas con la obra de arte, no alude al valor artístico sino a la constatación del valor artístico. Tampoco se refiere a una obra de arte como creación de una fuerza mayor o genio, sino como creación humana. Y por último, para que un objeto sea monumento tiene que ser reconocido por los sentidos. Por tanto, Riegl no hace sino legitimar la condición primera de todo monumento en su relación con el hombre moderno.

Esta primera parte coincide con el primer epígrafe de la edición de 1903, *Los valores de los monumentos y su evolución histórica*. En este primer epígrafe Riegl expone en qué consiste el carácter histórico-artístico de los monumentos, da respuesta a *los orígenes* de lo moderno del culto o cuidado o tutela de los monumentos.

La segunda parte, introduce la denominación del carácter de los monumentos que corresponde a principios del siglo XX y desarrolla en qué consiste el carácter de los monumentos de acuerdo con los principios culturales de los primeros años del siglo XX. Esta segunda parte de la reflexión se extiende por los epígrafes *II Los valores rememorativos en relación con el culto de los monumentos* y *III La relación de los valores de contemporaneidad con el culto de los monumentos*. Esta parte, es por tanto el desarrollo y la conclusión de Riegl ante su propósito de definir el carácter del culto moderno de los monumentos.

La Escuela de Viena, el foro en el que Alois Riegl se formó y al que sumó importantes aportaciones, se proponía la renovación de los principios del discurso de la Historia del Arte que había diseñado Giorgio Vasari y desarrollado Winckelmann. También se planteaban la renovación de los principios desde los que el positivismo había tratado de desmontar este mismo discurso académico de la Historia del Arte. En este sentido tenemos que hacer una aclaración. De

Winckelmann la Escuela de Viena y en particular Burckhardt toman la liberación del discurso de la Historia del Arte del nombre de los grandes artistas. Pero Riegl va más allá. Se plantea desarticular el principio de unidad de estilo que distinguía al arte clásico por encima de cualquier otro. De acuerdo con estos cambios, la denominación de *historico-artístico* con la que se venía definiendo el carácter o esencia de los monumentos no intencionales de los que se ocupaba el culto o tutela de los monumentos en Austria, exigía una renovación. Este es el punto de partida de Riegl. Los monumentos histórico-artísticos, ya no se limitaban a los restos provenientes de la Antigüedad Clásica, ya no tienen necesariamente que participar de los principios que definieron la plasmación de la belleza en la Antigüedad según los académicos. Por tanto, la denominación de monumentos histórico-artísticos estaba desfasada.

"Obra de arte es toda obra humana perceptible por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico". Esta es una de las premisas más claras y conduntentes de la teoría riegliana de los valores, y comparte con los monumentos esta dimensión de ser una realiadad creada por el hombre, conocida por los sentidos y portadora de un valor o interés igualmente concedido por los hombres. El monumento a diferencia de la obra de arte tiene edad, procede del pasado. Además, el monumento tiene que ser una creación humana. Ahora bien por creación humana cabe entender obras creadas por el hombre que ofrecen posibilidades, en mayor o menor medida, para ser conocidas a través de los sentidos. ¿Qué entiende Riegl por muestra o exposición de un valor artístico? La faceta de Riegl formalista en la vertiente de Gurlitt. Esta posición se puede sintetizar a grandes rasgos como explica la profesora Mirella Freixa en su búsqueda de la razón de ser ante el cambio o la permanencia de formas entre unas culturas y otras, más allá de la hipótesis de la falta de recursos. Riegl no aclara en este punto de su reflexión como se *demuestra el valor artístico*. Pero conforme avanzamos en el texto comprobamos como alude a su concepto de voluntad de arte.

Así pues, cabe llamar la atención sobre los términos formalistas desde los que Riegl define el valor artístico de las manifestaciones artísticas procedentes de culturas que hasta su momento se habían mantenido en el extrarradio del discurso de la Historia del Arte, para ello atiende al contorno y color. Pero recordemos que Riegl trata las artes plásticas como forma de hacer o mecanismo para hacer llegar un mensaje. Riegl por tanto se refiere a un valor artístico accesible- en clave de raciovitalismo orteguiano- para la mayoría y no a un pequeño grupo formado en la tradición clásica del arte. Así Riegl nos dice que obra de arte era toda creación del hombre perceptible por los sentidos. En la definición de valor artístico riegliana desarrollada en *El arte industrial trardorromano*, considera: "Con ello creemos haber demostrado nuestro derecho a afirmar también de los monumentos cristianos del arte antiguo más tardío, que, al menos en lo que se refiere al carácter artístico que se manifiesta en ellos – como contorno y color en el plano y en el espacio-, se trata básicamente de un ámbito hasta ahora inexplorado. Lo que se suele aducir para expresar con mayor precisión este carácter se reduce a lo que ya se decía hace medio siglo: se tílda al arte antiguo más tardío sencillamente de "no clásico"" [47.]

Pero además en esta obra Riegl esta respondiendo a una de las premisas del discurso de la disciplina de la Historia del Arte que se ponía de manifiesto justamente a principios del siglo XX cuando era ya una evidencia que la Historia del Arte no necesariamente tenía como objeto de estudio manifestaciones artísticas que superaban o estaban inspiradas en las procedentes de la Antigüedad.

Riegl en *El arte industrial tardorromano* ante la negativa del discurso establecido de la Historia del Arte de reconocer la condición de obra de arte que tenían las manifestaciones procedentes de los últimos años de la Roma Imperial, nos referimos a la etapa de Teodosio fundamentalmente, Riegl a

partir del principio de relatividad cultural afirma que toda manifestación cultural tiene capacidad para dar a conocer su concepción de la belleza; y éstas, las distintas concepciones de belleza, serían válidas en la medida en que definen la cultura en la que han tenido lugar, con independencia de cuales sean los mecanismos que utilicen para tal fin. Como apunta Marc Auge, "desde hace varios años, las ciencias sociales intentan definir los métodos (en concreto los métodos que implican una nueva definición del objeto) que les permitan huir de los modelos de interpretación demasiado abstractos, sin sucumbir ante las facilidades del historicismo o del relativismo cultural"[48]. Entonces, Riegl no estaba cayendo en el relativismo sino que se estaba instalando en la "diversidad estética" según el cual cada cultura se mide de acuerdo con sus parámetros propios. Lo que Riegl se planteaba era la condición de un objeto para ser considerado manifestación artística u obra de arte. En este párrafo introductor de *El culto moderno*, Riegl da por asumido este principio de "diversidad estética", da por hecho que está entre nuestros conceptos básicos a la hora de definir en qué consiste el carácter o lo que define a un monumento.

Porque no se nos puede olvidar que Alois Riegl trabajó, revisó, el discurso establecido de la Historia del Arte con el objetivo de que éste, la disciplina de la Historia del Arte, entrara a formar parte como una ciencia social. Pero para muchos, Alois Riegl cayó en el relativismo cultural e incluso introdujo un modelo de interpretación falto de coherencia, nos referimos a la *kunswollen*.

Del conjunto de la teoría de los valores de los monumentos, de la que *El culto moderno de los monumentos* es su obra de síntesis, el sustrato es el concepto riegliano de historia. Esta claro, Riegl en *El culto moderno* da continuidad al concepto de historia de Jacobo Burckardt como ya venía haciendo desde sus primeras obras, entre las que destacamos *El arte industrial tardorromano*, en la que construye un discurso histórico sumatorio, *evolutivo*, en el que tienen cabida todas las culturas que han transcurrido en los tiempos, sin distinciones derivadas de un nivel de evolución preestablecido. De ahí que para Riegl todas las culturas y sus manifestaciones hagan la historia.

El concepto de historia de Burckhadrt se caracteriza por ser una estructura, la suma de las partes de una composición. Así como por ampliar los márgenes de la historia hasta dar cabida a todas las culturas que se han sucedido en el trascurrir de los tiempo. Pues bien, es la dilatación de los márgenes de la historia hasta definirla en un discurso pluricultural en el que había sido superado desde hacía tiempo el principio de unidad de estilo, es la dimensión desde la que Alois Riegl se sitúa ante su objeto de reflexión: el monumento. Esta dimensión a la que explícitamente alude Riegl en este párrafo del que destacamos el carácter evolutivo de la historia. Es decir que para que hoy nosotros podamos disfrutar de una manifestación artística minimal es necesario que haya existido, entre otras, tanto las manifestaciones barrocas como la pintura esquemática prehistórica. Así *Il Cicerone* considera como *cosas más dignas de las ciudades, los monumentos* según la terminología riegliana, tanto las esculturas egipcias, antigüedades etruscas o medallas. De ahí que Riegl al analizar *lo histórico* de la denominación de *monumento histórico-artístico* que define el carácter de los monumentos en la sociedad austriaca de principios de siglo, aclare que *en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. Toda actividad o destino humano del que se nos haya conservado testimonio.* Por tanto, Riegl da por hecho que a la hora de legitimar una manifestación cultural como monumento no tiene razón de ser la clasificación de las artes que distinguía entre mayores y menores, bellas y decorativas. Esto nos lleva a considerar *a priori* en igual medida, entre otras, a una arquitectura con una medalla o una cesta de pleita. Aquí Riegl también da continuidad a Burckhardt, pero más interesante es quizás el hecho de que Riegl ha encontrado un concepto de historia que le permite legitimar en igualdad de condiciones un bien inmueble que un bien mueble. Este último era un objetivo común al conjunto de los conservadores de los monumentos de principios del siglo XX, al que Riegl aporta para su

consecución un concepto de historia especialmente renovador, al que desde la historiografía española el profesor Lafuente Ferrari veía la necesidad de acercarse.

Recordemos el *Proemio* de las *Vidas de los más excelentes*, la obra de Vasari en su conjunto, en la que efectivamente se pone de manifiesto que esta condición de obra envejecida por el paso del tiempo, restaba gracia al objeto para ser considerado "obra de arte" en el discurso sistematizado por Vasari. Es más, según Vasari el tiempo hacía que el objeto no pudiese ser tan perfecto, o bueno, como las obras contemporáneas. En cualquier caso, el concepto de tiempo en Vasari merece una reflexión ya que como sabemos uno de sus criterios era el de introducir artístas muertos, con la excepción de Miguel Angel. Es decir, Vasari concede a estas obras un cierto valor testimonial sobre la vida de sus artífices. Estamos por tanto ante uno de los mejores ejemplos de la vida de la fama, una concepción eminentemente renacentista de la que cabe recordar en nuestra literatura *Las coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1440-1479). Por tanto, queda claro que Vasari valora el concepto de tiempo como testimonio de la vida de los artístas. Su objetivo era que estos fuesen recordados, fundamentalmente, por sus obras en tanto que testimonios. Ahora bien, el trascurso del paso del tiempo en los objetos para Vasari es un valor negativo, atenta contra el principio clásico de lo "impoluto". Un buen ejemplo de "impoluto" lo tenemos en el *David* de Miguel Angel. Por tanto, lo "impoluto" era una de las características que sumaban "*grazia*" a la obra según Vasari. No obstante, Alberti (1404-1472) en *De Re Aedificatoria* (1485), obra en la que documenta entre otros aspectos la profesión de los conservadores de arquitecturas procedentes de otras culturas anteriores a la Roma del siglo XV.

Pues bien, entre los postulados de Alberti evidentemente nos encontramos el paso del tiempo como sinónimo de las fuerzas de la naturaleza y el desinterés del hombre por conservar estos modelos de lo artístico, lo antiguo. Por tanto, aunque tanto Alberti como Vasari coinciden al definir el paso del tiempo como un factor negativo sobre una manifestación de la cultura de la Antigüedad, Alberti reconoce en el paso del tiempo la autenticidad de esta manifestación. Alberti se ofrece en este sentido un precedente del valor de lo antiguo de Riegl, porque todos nos reconocemos, nos sentimos más arraigados a lo que somos -animales necesariamente culturales- ante una obra en la que hay huellas del paso del tiempo. No obstante, tengamos claro que Alberti sobrevalora el diseño, la factura de la Antigüedad sobre el paso del tiempo, así podemos leer: "en efecto las obras que están estropeadas por completo y deterioradas en su conjunto no son susceptibles de recibir mejoras. Asimismo, en cuanto a las que se encuentran en un estado tal que no pueden ser mejoradas sino a costa de trastocar todo su diseño, su reparación no es preferible a su demolición y ulterior reconstrucción. Pero no insisto en este tema" [49]

Cabe recordar a los que confunden el valor de Antigüedad con el valor de lo antiguo: ¡Riegl va más allá del *De Re Aedificatoria*! Es más, entre *De Re Aedificatoria* y el valor de lo antiguo, esta distancia se cifra a partir de la cada vez más presente concepción del tiempo sobre lo constuido. Ahora bien, en este trascurso el tiempo sobre lo construido se aliena, se "deshumaniza" en palabras de Ortega y Gasset, y queda reducido a un valor histórico, testimonial, de autenticidad arqueológica, en el que cada vez importa menos que justamente este valor era un instrumento para que el hombre moderno se arraigase, se desarrollase como individuo para llegar a ser animal histórico y social. Nietzsche con la crítica al egipticismo devolverá, aunque de forma desorbitada, el sentido al valor del tiempo sobre lo construido. Y entonces, en este punto, sí que cabría confundir el valor de lo antiguo, ya que con este valor Riegl viene a definir lo que Nietzsche había revisado en el egipticismo.

Pero Riegl define el valor de lo antiguo desde el raciovitalismo, desde la conciencia de que el hombre moderno necesita al grupo histórico y social. Por tanto, Riegl retoma a Nietzsche, es cierto,

pero lo racionaliza desde la diversidad cultural que inauguraba el siglo XX. Ya no es posible negar la existencia de esta condición del objeto para el hombre moderno, el "zahir" del *Jinete polaco*. Y mucho menos, que el objeto de arte con edad es una de las facetas del estudio de la Nueva Historia del Arte. La Nueva Historia del Arte con Burckhardt y Riegl a la cabeza optan por el valor de lo antiguo, por un valor que quiere llegar al conjunto de la sociedad moderna en su diversidad, de la masa diversa que siente por naturaleza desarraigo cultural entre las culturas. Aquí es donde no se puede confundir el objeto de arte susceptible de valoración para un historiador del arte con el objeto arqueológico[50].

La terminología de "monumentos públicos" con la que Riegl acota los márgenes de su reflexión en términos jurídico administrativos, sitúa a *El culto moderno de los monumentos* entre los documentos que en el despuntar del siglo XX afirmaban, de acuerdo con la doctrina del Estado Social que perseguiría el siglo XX en Europa, la cultura y el patrimonio cultural como instrumentos ágiles para el estado de derecho que se pretendía construir. Riegl plasma explícitamente la función social de la tutela de los monumentos. Tampoco olvida la función que corresponde a la tutela en materia de inspección y policía en relación con el tráfico de bienes. Así, desde este texto introductor subraya el hecho de que la tutela o cuidado de los monumentos y los vínculos que a tenor de ésta se establecieran para los monumentos incumbía por igual a los objetos de titularidad pública como privada. Además, deja claro su interés por incluir en igualdad de condiciones los bienes inmuebles y muebles, y en particular estos últimos. Estos objetivos ponen de manifiesto que *El culto moderno de los monumentos* es un manifiesto, plantea y aborda las dinámicas de la tutela de los monumentos en los comienzos del siglo XX.

Riegl, como Alberti y Rafael, en las primeras páginas del documento tomaba en consideración lo negativo de la actividad de un clero con deficiencias en la formación. Pero, y como no podía ser de otra forma, Riegl plantea la solución de esta dinámica agresiva para la protección de los monumentos dilatando la capacidad de participación de la sociedad en las actuaciones que se llevaban a cabo sobre estos espacios, con los que la sociedad de principios del siglo XX mantenía una relación en términos culturales. Así pues, Riegl concluye reivindicando el papel de la sociedad de masas, a la que llama desde su raciovitalismo *opinión pública*, en un terreno como el de las arquitecturas de las iglesias, los espacios religiosos, que hasta principios del siglo XX ofrecían un limitadísimo margen de participación al colectivo social, dado que aún no contemplaban que la relación de la sociedad occidental con estos espacios era antes de culto cultural que de culto devocional-religioso.

> "Creo que fueron los argumentos que empleé los que le causaron cierto efecto, yo podía ver claramente como él [Aloïs Riegl], pese a su continuidad académica, tenía la impresión de haber sido dejado un poco de lado, y qué necesidad tenía, él siempre dispuesto, de un trabajo de organización, como el que una vez había

> llevado a cabo en el museo, y sobre todo, de volver al vivo **objeto de arte**, que con tanto esfuerzo había abandonado. Recuperó entonces el camino a través de este mundo [el de la conservación de los monumentos públicos] que en los inicios de nuestra escuela vienesa, en los tiempos de Heider y de Eitelberger, había tenido más allá de las fronteras austriacas" [2]

Estos son algunos de los recuerdos que Aloïs Riegl dejó en su amigo Schlosser, quién trataría de justificar con estas palabras el cambio de dirección que define la última etapa del método riegliano, la dedicada a la teoría de los valores de los monumentos. Así mismo, la bibliografía coincide en destacar esta etapa del método riegliano dedicada a la teoría de los valores de los monumentos, como la más permeable, impregnada, la que ofrece la imagen más cercana de Aloïs Riegl. Pues bien, la obra de síntesis de esta última etapa del método riegliano es "El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes" de 1903[3].

"El culto moderno" es una de las obras más densas del método riegliano, entre otras razones porque se trata de una obra de madurez. En "el culto moderno" Riegl elude aspectos de la nueva Historia del Arte sobre los que había trabajado en etapas anteriores. Riegl da por hecho que el lector de "El culto moderno" conoce los principios que subyacen en el objeto de estudio de la Historia del Arte a la luz de las renovaciones llevadas a cabo en foros como el de la "Escuela de Viena" [4]. Riegl pasa de puntillas por la introducción de los orígenes de los principios desde los que él entendía la renovación del objeto de estudio de la Historia del Arte denominado "monumento". En este sentido, en las primeras páginas de "El culto moderno", Riegl se limita a afirmar que es necesario revisar el discurso de la Historia del Arte desde el siglo XVI al XIX.

Una de las aportaciones fundamentales del método riegliano para la renovación del discurso de la Historia del Arte en el paso del siglo XIX al XX había sido la revisión de la teoría de los estilos. Así pues, en este punto de nuestra introducción, en relación con la componente de estilo a la que estaba adscrito el valor de los "monumentos antiguos" y por tanto su conservación y uso durante los siglos XV y XVI, se fundamenta en la imagen de la ciudad de Roma de Nicolas V. Cabe decir, que Riegl diferencia perfectamente, da por sentado, que esta componente de estilo, legitimaba exclusivamente las arquitecturas procedentes de las culturas grecorromanas. Pero en ningún sentido era la componente de estilo un principio fundamental desde la que legitimar el valor artístico de los monumentos en tanto que objetos de estudio de la Historia del Arte. Ya lo decíamos, Riegl parte de la relatividad del valor histórico- artístico legitimado desde el siglo XV. Por tanto, para Riegl el valor de las arquitecturas

---

[2] "Credo pure che gli argomenti da me adoperati abbiano fatto su di lui una certa impressione, chè vedevo ben chiaro como egli, malgrado il successo della sua attività accademica, avesse l'impresione di esser lasciato un por' nell'ombra e quanto bisogno avesse, lui sempre attivo, di un lavoro di organizzazione, come un tempo, nel museo, e sopratutto, di ritornare al vivo oggetto d'arte, che aveva abbandonato con tanto dolore durante la sua separazione forzata. Ritrovò dunque la via verso questo mondo, che agli inizi della nostra scuola viennese, ai tempi dello Heider e dell' Eitelberger, aveva avuto ben al di là dei confini austriaci", SCHLOSSER, J.(1934): "La Scuola vienesse di storia dell'arte: A. Riegl", en *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore.* Bari, Laterza, 1936, p.135. [Traducción libre de la autora] [Remarcado de la autora]

[3] ARJONES FERNÁNDEZ, A., *El culto moderno de los monumentos, su carácter y su origen de Alois Riegl. Primera edición comentada y antológica en español*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007.

[4] Las renovaciones del discurso de la Historia del Arte que se suceden en el cambio del siglo XIX al XX, con el objetivo común de actualizar los principios del discurso de nuestra disciplina, al amparo de las renovaciones sociales derivadas del fenómeno de la modernidad. Hoy, un siglo más tarde, en la bibliografía especializada de la Historia del Arte se agrupan bajo la expresión de "nueva Historia del Arte", Cfr.: FREIXA, M.: " Por una nueva Historia del Arte", en *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Las vanguardias del s. XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 22-73.

grecorromanas, que como vamos a ver inaugura la teoría de los valores a través de las propuestas de Alberti, era un valor relativo permeable sólo para la conservación y uso de determinados objetos de arte. En este caso los objetos de arte procedentes de la cultura grecorromana. Evidentemente, esta afirmación hay que entenderla como un razonamiento lógico de la renovación de los principios de estilo sobre la que venía trabajando Aloïs Riegl desde 1893. Aspecto éste, más que ningún otro, que sin embargo pasó desapercibido, lo que supuso erróneas interpretaciones de uno de los conceptos fundamentales de la teoría de los valores como es el "valor de lo antiguo" como valor de antigüedad. En cualquier caso, lo que queremos subrayar en este momento es que Riegl da por sentados sus presupuestos teóricos, y espera del lector de "El culto moderno" una madurez sobre las propuestas de la nueva Historia del Arte, que como veremos en el desarrollo de nuestro trabajo, aún hoy, cuando nos separa un siglo de la formulación de la teoría de los valores, resulta difícil constatar en marcos como el de la bibliografía española de los bienes culturales.

Riegl en las primeras páginas de "El culto moderno" se limita a llamar la atención sobre el desfase de las denominaciones de los valores que legitimaban la conservación y uso de los objetos de arte procedentes de otras culturas. Pero en ningún caso desarrolla los epígrafes fundamentales desde los que a su juicio, y de acuerdo con sus presupuestos, entendía él esta revisión. Riegl no se extiende en los "orígenes". Así, en "El culto moderno" únicamente vamos a encontrar los valores desde los que Riegl actualiza el objeto de estudio de la Historia del Arte que se venía denominando genéricamente "monumento", pero no los principios que sostienen su propuesta. Para acceder a éstos, es necesario acudir al método riegliano en su conjunto.

Ahora bien, Riegl, tanto "El culto moderno" como "Nuevas corrientes en la conservación"[5] y " Antiguos y modernos amigos del arte"; todas estas obras a nuestro juicio, son fundamentales para la definición de las claves de "el moderno culto de los monumentos" y sobre las que profundizamos en la tercera parte de nuestro trabajo. Pues bien, en estas obras en las que Riegl desarrolla la actualización de los valores que definen los denominados "monumentos", Riegl no toma como punto de partida de su renovación de los valores de los "monumentos" la dimensión o interés testimonial, valor éste desde el que, como vamos a ver en el capítulo tercero, ya Vasari concebía la conservación y uso de las "otros honrosos testimonios" procedentes de otras culturas. En su lugar, la teoría riegliana de los valores de los monumentos centró, a nuestro juicio, la renovación de los valores de los "monumentos" en tanto que objetos de estudio de la nueva Historia del Arte, desde **la dimensión subjetiva del objeto de arte** que describe uno de sus momentos fundacionales en la nueva Historia del Arte con las propuestas de Jacobo Burckhardt. Propuestas que tienen su génesis en la literatura artística del Renacimiento y su origen en las teorías condensadas en "El *Cicerone*", donde nosotros localizamos la génesis del moderno culto de los monumentos, el preludio de la diménsión social que Aloïs Riegl intrujo en el cuidado de los " monumentos" en los primeros años del siglo XX.

[5] A lo largo del volumen, cuando hacemos uso del término "conservación", seguimos la actualización y traducción que el profesor Scarrocchia hace del término riegliano "Denkmalpflege". Así, la acepción del término conservación que utilizamos alude "al corpus de la disciplina institucional para el cuidado de los monumentos, y no exclusivamente a una de las fases de la tutela de los bienes culturales, según lo dispuesto en las conclusiones de la Comisión Franceschini [SCARROCCHIA, S. (1ª ed. 1995): *Aloïs Riegl: Teoría e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bolonia, Clueb, 2004]. También a las prácticas que Schlosser en el marco de la "Literatura artística" localiza en la época de Agripa. En suma, desde nuestro punto de vista el "moderno culto de los valores" sería un producto de la conservación de los monumentos en el sentido expuesto; en cualquier caso, sobre esta relación profundizamos en la segunda parte del volumen.

En cualquier caso, y ésta es la idea que nos interesa subrayar desde esta primera parte, las propuestas desde las que Aloïs Riegl se propuso actualizar la teoría de los valores de los monumentos tomaron como punto de partida la relación del público con los objetos de arte. Una premisa que como hemos dicho tiene su génesis en el Renacimiento florentino, y que en el cambio del siglo XIX al XX era uno de los argumentos que más se potenció para la consideración de la Historia del Arte entre las ciencias sociales.

Desde nuestro punto de vista, Riegl no se propuso expresamente actualizar la concepción evolutiva que definía el valor histórico o histórico-artístico de los monumentos a lo largo del siglo XV, sino que Riegl da continuidad a la aportación sustancial de las propuestas de Burckhardt sobre las que ya Benedetto Croce había dicho que estaban exentas de "problema histórico". Riegl tomó el testigo de las categorías de "El *Cicerone*" que sistematizaban la relación de los viajeros que tenían como destino Italia de acuerdo con las circunstancias en que estos "monumentos" se ofrecían para su disfrute. Así, en la lectura de la primera parte de "el culto moderno", Riegl afirma que el "valor testimonial" es el más amplio. Pero sin embargo, el origen del valor de lo antiguo en el que, a su juicio, recaía la concepción moderna del cuidado de los monumentos en los preludios del siglo XX, no era el valor testimonial o histórico sino un valor rememorativo. Así pues en este punto de la introducción cabe decir que efectivamente Aloïs Riegl no se propuso la renovación del valor testimonial o histórico, sino de la relación del hombre con los objetos de arte, por tanto Riegl centró su propuesta en otra dimensión distinta a la testimonial.

Pero también es cierto, que es justamente en la dimensión testimonial en la que podemos localizar uno de los puntos de inflexión de la teoría riegliana de los valores de los monumentos, en pasajes en los que el propio Riegl afirma: "El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna. Así según las concepciones históricas modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. Pero como no sería posible tener en cuenta el enorme número de acontecimientos de los que se han conservado testimonios directos o indirectos, y que con cada momento que transcurre se multiplican hasta el infinito, nos hemos visto ahora obligados a dirigir nuestra atención fundamentalmente a aquellos testimonios que parecen representar etapas especialmente destacadas en el curso evolutivo de una determinada rama de la actividad humana"[6].

Todas estas razones nos pueden explicar que, cuando en 1924, su amigo Schlosser, - quién se centró fundamentalmente en el estudio de los documentos de la historia del arte, un ámbito apenas frecuentado desde el método riegliano -, localiza el origen del "valor histórico" de los monumentos en un texto del siglo IX, lo incluya como un dato más de su "Literatura artística". Porque para Schlosser, su contribución formaba parte, complementaba, un trabajo de conjunto en el que Riegl había levantado los cimientos[7]. A nuestro juicio, con esta aportación, y como hemos tratado de reflejar en el capítulo primero de nuestro trabajo, Schlosser estaba consolidando uno de los epígrafes más importantes para el desarrollo del

[6] Véase, "IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (Miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monum entos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p. 275.

[7] SCHLOSSER, J.: "Vom modernen Denkmalkultus", en *Bibliothek Warburg*, Vortáge 1926-1927, Leipzig, 1929, p.1 y ss.

discurso de la Historia del Arte en el siglo XX, al que, como ya hemos dicho, Croce se refirió como: "la historiografía sin problema histórico: el Burckhardt".

Es decir, Schlosser estaba concluyendo la vertiente de la nueva Historia del Arte en la que Jacobo Burckhardt había iniciado la revisión de la concepción narrativa o evolutivo, de la historia en la que los objetos de arte procedentes de otras culturas se inscribían como testimonios de las distintas etapas evolutivas. Así pues, cuando en 1924 Schlosser documenta la génesis del "valor histórico" en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena", está localizando el origen del "valor histórico" de los monumentos que Jacobo Burckhardt había preludiado en "El *Cicerone*". En suma, un "valor histórico" en el que los "monumentos" continuarían legitimando su cultura de procedencia con independencia del lugar que la teoría progresiva, y su vertiente en la teoría de los estilos, adjudicase a ésta.

Por tanto, Schlosser estaba renovando el "valor histórico" de los objetos de arte procedentes de otras culturas, que desde Vasari, - y si me lo permiten desde Alberti-, venía definiendo el uso de las obras de arte procedentes de otras culturas. Es decir, Schlosser toma como punto de partida de su renovación de la teoría de los valores de los monumentos que había inaugurado Alberti en su "*De Re Aedificatoria*", el parámetro desde el que el discurso académico definía estos objetos de estudio de la Historia del Arte en virtud de su condición de procedentes de otras culturas.

Riegl en cambio, dejó a un lado este parámetro, y tomó como punto de partida la relación del hombre moderno del siglo XV con los objetos de arte procedentes de otras culturas, la condición subjetiva del objeto de arte que Jacobo Burckhardt había introducido en las renovaciones que conformaban la nueva Historia del Arte.

Por tanto, en esta primera parte del trabajo no va a ser "El culto moderno" la obra que defina nuestro recorrido, sino "La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte" de Schlosser, obra en la que podemos leer: "El *Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena es digno de memoria, porque por primera vez utiliza conscientemente los monumentos como fuente histórica, y se ocupa además de su origen y su conservación "[8]. Para nosotros, a través de la localización del valor histórico de los monumentos en este documento del siglo IX, Schlosser esta transcendiendo el valor histórico de los denominados por Alberti "monumentos antiguos" y por Vasari "otros honrosos testimonios". Por tanto, a nuestro juicio y como fundamentamos en el primer capítulo de este volumen: Schlosser, a través de la localización de la génesis del valor histórico de los monumentos en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena", está definiendo el valor histórico de los monumentos en el marco de la nueva Historia del Arte. Así, la "Literatura artística" es para nosotros uno de los cimientos de la **nueva Historia del Arte**, en la medida en que Schlosser garantiza en ella un lugar para

[8] "El **Liber Pontificalis de Agnello de Rávena** es digno de memoria, porque por primera vez **utiliza conscientemente los monumentos** como fuente histórica, **y se ocupa además de su origen y su conservación**. En este sentido puede considerarse al venerable historiógrafo ravenés como un antepasado de los anticuarios locales italianos de siglos posteriores, entre quienes predominó hasta el siglo XVIII el punto de vista hagiográfico, en especial si eran eclesiásticos". SCHLOSSER, J.(Iª ed. 1924): *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1993, p.60. [Con el subrayado distinguimos la alocución textual con la que Schlosser reintroduce y denomina este texto en la literatura artística occidental y en la nueva Historia del Arte, en última instancia la expresión con la que se conoce en la historiografía de la Historia del Arte del siglo XX este códice del siglo IX. No obstante, su título sería "Agnello que es Andrea Libro Pontificio de la Iglesia de Rávena" como desarrollamos en el estudio antológico y crítico que desarrollamos en este primer capítulo]

la génesis de los objetos de arte procedentes de otras culturas, a los denominados "monumentos", como objetos de estudio de la Historia del Arte.

Para algunos autores de la historiografía francesa, como Henri Zerner, Schlosser es considerado un representante y no un integrante de la "Escuela de Viena". En nuestra historiografía, en la que prácticamente asistimos a la introducción fundamentada de las propuestas de Schlosser en el otoño del setenta y cinco de la mano del profesor Bonet, Schlosser es un miembro de las últimas generaciones de la Escuela de Viena[9]. Además, como vamos a poder comprobar a lo largo del trabajo, las aportaciones de Schlosser para la nueva Historia del Arte no sólo dan continuidad a propuestas como las de Aloïs Riegl, uno de los miembros del foro vienés con mayor reconocimiento, sino que en el caso de la teoría de los valores de los "monumentos" la aportación de Schlosser es como hemos dicho fundamental para la renovación del valor o dimensión testimonial de los objetos de arte.

Schlosser en la "Literatura artística" está marcando otras lindes en un terreno, el de los documentos de la Historia del Arte, en el que se venía trabajando desde el siglo XVI. Por tanto, sobre el que se habían construido distintos espacios con una misma función: la sistematización de un discurso para la Historia del Arte. Pero no todos los sistemas de la Historia del Arte incluían los objetos de arte procedentes de otras culturas que, además, evidenciaban el paso del tiempo. En este sentido, es interesante resaltar, y como vamos a ver en los capítulos segundo, tercero y cuarto, que a estos objetos de arte, en su mayoría arquitecturas procedentes de otras épocas, tanto Alberti como Vasari accedían a través de sus valores; o en suma, clasificándolos en virtud de su índole o condición.

> "ni les detiene la vergüenza de saber que sus delitos eran divulgados entre los otros pueblos, ni la piadosa representación de la patria infeliz, que es más, después de haber expoliado ampliamente los templos de Dios, después de haberse adueñado de sus fortalezas, de las riquezas públicas, de los cuarteles de la ciudad, y después de haberse dividido entre ellos los honores de las magistraturas – en esto sólo concilios, en este sólo monstruoso delito; por lo demás turbulento, y en todo discordante en el pensamiento y en las acciones – dieron asalto a los puentes, a las murallas y hasta a las lápidas inocentes.
> Y después, al final, encrudecieron sobre los palacios derrumbados por la vejez o por la violencia, demora, un tiempo, de hombres ilustres; después sobre los quebrados arcos triunfales que vieron la ruina de los antepasados; ni se avergonzaron **de hacer vil mercado y deshonesto ahorro de los fragmentos de la misma antigüedad** y de su propia barbarie.
> Y de esta forma ahora- dolor, vergüenza y vuestras marmóreas columnas, los umbrales de vuestros templos donde convenían devotamente hasta ayer las gentes de todo el mundo, las imágenes de vuestros sepulcros bajo los cuales reposaban las osamentas veneradas de vuestros padres, **adornan** Nápoles negligentes. Y tacho el resto. Así poco a poco las ruinas mismas se van, de esta forma se van ingentes testimonios de la grandeza de los antiguos. Y vosotros, tantos miles de fuertes, callásteis frente a pocos salteadores que irrumpían en Roma como en una ciudad conquistada; callásteis no digo como siervos, sino como ovejas»[10]

[9] BONET, A.: " Semblanza de Julius von Schlosser", en SCHLOSSER, J. (1924): *La iteratura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte,* Madrid, Cátedra, 1976, p.11 y ss.

[10]" nè li trattenne la vergogna di sapere che i loro delitti erano divulgati presso gli altri popoli, nè la pietosa commiserazione della patria infelice, chè anzi, dopo aver empiamente spogliato i templi di Dio, dopo essersi

Fragmentos de la antigüedad y umbrales de los templos romanos donde convenían hasta ayer las gentes de todo el mundo, unos y otros, hoy, en 1347, eran consideradas ruinas. Ruinas con las que para Petrarca se pierden los **"testimonios de la grandeza de los antiguos"**, los testimonios de ese pasado fascinante que la cultura de su momento definía como paradigma. Pero antes de definirlas como paradigma, podríamos acercanos al hombre moderno, al ciudadano, en el que Aloïs Riegl reconoce la aportación más novedosa, y con la que se inaugura el cuidado o culto de los "monumentos", en la medida en que: " por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política"[11].

Del ciudadano nos dice Giovanni Pico della Mirandola: "te he colocado en el centro del mundo para que puedas explorar de la mejor manera posible tu entorno y veas lo que existe. No te he creado ni como un ser celestial ni como uno terrenal... para que puedas formarte y ser tu mismo" [12]. Y en este formarse se integra el interés expreso con el que Petrarca distingue estos "testimonios de la grandeza de los antiguos", que en el "Decameron" ya serán valorados por ""el blanquísimo mármol y la maravillosa factura" y definidos en relación con los deberes y beneficios de un ciudadano, de un proyecto de ciudad moderna: Florencia.

Pero retomemos el fragmento de la "Oratoria" de Petrarca, porque lo que en él se denuncia es la contradicción de una sociedad que tiene como proyecto común recuperar un pasado fascinante a través de la superación de su forma de hacer, la "*maniera* antigua". Frente al descuido de los testimonios que evidencian la forma de hacer de esta cultura que persigue proyecta recuperar, los testimonio de la grandeza de los antiguos". Así, vamos a profundizar en la obra cumbre para la definición de los valores de las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad: *"De Re Aedificatoria"*. Hasta concluir con la definición de la índole de las cosas de arte procedentes de otras culturas en la obra fundacional de la disciplina de la Historia del Arte: las "Vidas" de Giorgio Vasari.

Los profesores Nieto Alcaide y Checa Cremades documentan el inicio del fenómeno social de la *rinascita* de lo antiguo en **1347**. Esta fecha para nosotros supone la integración del valor

---

impossessati delle rocche, delle pubbliche ricchezze, dei quartieri della città, e dopo essersi divisi tra loro gli onori delle magistrature – in ciò solo concordi, in questo solo mostruoso delitto; per il resto turbolenti e faziosi, e in tutto discordi nel pensiero e nelle azioni- diedero l'assalto ai ponti, alle mura e persino alle lapidi innocenti. E poi, infine, incrudelirono sui palazzi crollati per vetustà o per violenza, dimore, un tempo, di uomini illustri; poi sugli spezzati archi trionfali che videro forse la rovina dei loro antenati; nè si vergognano di fare vile mercato e turpe guadagno dei frammenti della stessa antichità e delle loro propia barbarie. E così ora – dolore, vergogna¡- le vostre marmoree colonne, le soglie dei vostri templi cui convenivano devotamente sino a ieri le folle di tutto il mondo, le immagini dei vostri sepolcri sotto i quali riposavano le ossa venerande dei vostri padri, adornano Napoli neglittosa. E taccio il resto. Così a poco a poco le rovine stesse se ne vanno, cosí se ne vanno ingentitestimonianze della grandezza degli antichi. E voi, tante migliaia di forti, taceste di fronte a pochi ladruncoli che infuriavano in Roma come in una città conquistata; taceste non dico come servi, ma come pecore, e lasciate che si facesse strazio delle membra della madre comune " en CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: "Oratoria di Francesco Petrarca a Cola Rienzo e al popolo romano (1347)", en *Materiali per la storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo*, Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992, pp. 1-2 [Traducción libre de la autora, así como también el subrayado]. La *Oratoria* de Petrarca es una obra de marcado carácter ideológico, aspecto éste que no puede pasar desapercibido en la lectura del texto.

[11] Véase, " IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos) Edición crítica y antológica en español", p. 283.

[12] "*Oratio de hominis dignitare"* (1487)Giovanni Pico della Mirandola Mirandola 1463- Florencia 1494) en TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid, Editorial Tecnos, 1990, p. 29.

de significación o identidad cultural de los objetos de arte procedentes y de factura greco-romana, un valor contemporáneo cuya introducción dejabamos en tablas en el *"Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" y que ahora, en el siglo XIV, asistimos a su introdución de la mano del fenómeno de la *rinascita* de lo antiguo y con el que se define un sentimiento de reconocimiento en esta otra cultura: la de la antigüedad. Porque, como se ha visto en este párrafo de la "Oratoria", Petrarca, como otros humanistas, no quieren ser descriptivos con los restos de la antigüedad que forman parte de su ciudad, sino que ponen de manifiesto, hacen hincapié, reclaman, que éstos fragmentos de la antigüedad tienen interés para y en la ciudadanía de Roma.

Por tanto, estamos hablando de un valor relativo, reconocido por un colectivo, en este caso la ciudad de Roma del siglo XIV, y difícilmente entendible en un contexto extraño a esta cultura. Relación ciudadanía- fragmentos de objetos de arte, que en ningún momento se evidenció a través del *"Liber Pontificalis de Agnello de Rávena"*, donde la ciudadanía era, cuanto más, informante de lo que conocía. Petrarca denuncia la expoliación y comercialización deshonesta de los frágmentos de arquitecturas de Roma, el estado en el que sse encuentran aún cuando se trata de testimonios vivos de una cultura que se valor como ideal de perfección. Pues, precisamente en estas utilidades que no ha tenido en cuenta que estos fragmentos tienen interés para la ciudadanía en la que yacen, y a la que describían, Roma, ve Petrarca la aberración. Lo deshonesto, las consecuencias últimas de este comercio en el que no se valoró este interés añadido – **valor de lo antiguo**- de los fragmentos para la ciudadanía de Roma, porque, el uso al que han sometido a estos fragmentos los ha llevado a ciudades en las que no tienen identidad, en las que simplemente decoran, además de estar descuidados.

" Mil trescientos cuarenta y ocho cuando a la egregia ciudad de Florencia, noble y famosa cual otra ninguna italiana, llegó aquella cruel y mortífera epidemia"[13], la peste que abatió la ciudad de Florencia, el argumento a través del cual Boccaccio tomó el pulso en el "*Decameron"* a la sociedad más moderna de la Europa del *Quattrocetto*. Estamos ante una obra que trata exclusivamente sobre los **ciudadanos** de esta moderna sociedad, en la que esperábamos leer: el sentimiento del grupo de florentinos que decide ausentarse de la ciudad hacia estas arquitecturas que definen Florencia.

Pero, en las páginas del "*Decameron"* no hemos encontrado descripciones de los lugares que concedían a Florencia la distinción de ciudad "noble y famosa", sino que cuanto más Boccaccio nos ha transmitido la expectación que producen estos lugares en un joven campesino al adentrarse por primera vez en la ciudad, en Florencia[14]. Boccaccio, también pone en boca de un joven romano la exaltación del sentimiento de identidad y patria a través de la tradición del culto a la vida de la fama que en la ciudad de Roma se celebraba con la exposición de retratos en los lugares públicos"[15]. Por tanto, la contemplación de determinadas arquitecturas, y la costumbre de frecuentar, participar, en la vida cultural de la ciudad, son los dos rasgos de la sociedad florentina e italiana en los que nos vamos a centrar. Sin embargo, a

[13] BOCCACCIO, G.: *Decamerón. Versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar. Introducción de Francisco José Alcantara*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 8.

[14] " Y cuando hubieron a Florencia llegado, el joven, viendo los palacios, casas e iglesias, y todas las demás cosas de que la ciudad está llena, como quien no recordaba jamás haberlas visto, comenzó a maravillarse fuertemente, y de muchas de ellas preguntaba a su padre qué fuesen y qué nombre tenían", en BOCCACCIO, G.: *op.cit.*, p. 212.

[15] " que los lugares públicos de Roma son todos llenos con las imágenes de aquellos de quien yo desciendo, y por sus notables hechos, como caballeros romanos en triunfo subieron al Capitolio, y nuestro nombre no está por vejez marchito, antes más, que nunca florece su gloria", en BOCCACCIO, G.: *Op.cit.*, pp.549-550.

nuestro juicio lo más interesante del "*Decameron"* es que Boccaccio ofrece al lector la posibilidad de asistir al proceso de significación cultural a través del cual esta moderna sociedad de florentina individualiza determinados elementos de la imagen de su ciudad. Es decir, no vamos a leer descripciones de la magnificencia de Florencia, sino que se nos describe el mecanismo a partir del cual la sociedad florentina del siglo XIV se relaciona con estas arquitecturas procedentes de otras culturas.

Desde esta perspectiva, a lo largo de la lectura del "*Decameron"* nos ha interesado especialmente los términos en los que Boccaccio desenvuelve la relación de este grupo de ciudadanos florentinos que movidos por la voluntad de que su convivencia se desarrolle de acuerdo a sus principios y costumbres como ciudadanos, establecen una serie de deberes y hábitos que cada jornada secundan, en un principio, por orden de la que habían designado como reina, y en las jornadas sucesivas por usanza. Así, como un hábito más, desde la tercera jornada, el lugar preferente que en un principio ocupó la reina, lo ceden, espontáneamente y hasta la celebración de la última jornada, a un objeto de arte, a esta "fuente de blanquísimo mármol con relieve de maravillosa factura"[16]. Belleza y utilidad son las dos cualidades que con todo lujo de detalle, y como un narrador omnisciente, detalla Boccaccio de esta fuente con la que los jóvenes significan el lugar más representativo de la ciudadanía florentina que reproducen. Desde esta primera descripción, identificamos "el blanquísimo mármol y la maravillosa factura", como ejemplos evidentes de las categorías visuales sobre las que Alberti fundamentaría "el sentido natural" de su canon de belleza; y reclamaría, un siglo más tarde, la "preservación" de las "viejas muestras de construcciones". Pero teníamos que fundamentar que efectivamente las categorías que resalta Boccaccio atendían a un valor de significación definido por la cultura de la *rinascita* de lo antiguo sobre lo procedente de la Antigüedad.

En cualquier caso, desde ya, sin necesidad de avanzar sobre otros documentos, nos atrevemos a afirmar que, a través de la significación de la fuente de "blanquísimo mármol y maravillosa factura" como lugar de encuentro de la ciudadanía florentina reproducida por este grupo de ciudadanos, Boccaccio, está introduciendo **uno de los rasgos de esta moderna sociedad del *Quattrocento***: la relación que se establece entre los objetos de arte procedentes de otras culturas y los ciudadanos. Relación que en un contexto literario como el "*Decameron"*, se redimensiona como definición de una de las categorías de esta cultura que hospicia la *rinascita* de lo antiguo.

Pero a mediados del siglo XIV confluyen, además de las circunstancias antes mencionadas, éstas que son igualmente indicativas de la **nueva utilidad de los objetos de arte procedentes de otras culturas**. Se redactan los primeros estatutos de los *maestri di strada* correspondientes a los años 1363 y 1401, en los que imperaba el principio de ornato y prestigio para la ciudad de Roma a través de la vigilancia y cuidado de estas arquitecturas

[16] "Y en el medio de aquel prado había una fuente de mármol blanquísimo con relieve de maravillosa factura. De su interior, aquella fuente, no sé si a través de una vena natural o debido a artifico, una figura que sobre una columna se erguía echaba, tanta y tan alta hacia el cielo, un agua que con deleitoso son de nuevo caía después en un vaso de linfas clarísimas, que con menos caudal habría bastado para poner en movimiento una aceña. Después de aquella agua (me refiero a la que rebasaba de la taza), por oculta canalización salía de aquel prado, y a través de bellos canalillos artificiales, ya fuera de él manifestándose al exterior, todo aquel prado ceñía, y gracias a otros canalillos semejantes a los anteriores discurría por todo el jardín, para acabar reuniéndose en una parte donde de aquel tan hermoso vergel salía descendiendo, clara, hacia el llano, y antes que a él llegase, con la gran fuerza de su caída, y no poco provecho del dueño de aquel lugar, movía dos molinos", en BOCCACCIO, G.: *Op.cit.*, p. 143.

procedentes del pasado, algunas de éstas aún entonces consideradas obras públicas[17]; de la mano de Ciriaco D'Ancona y Giuliano Sangallo se ilustran desde una perspectiva documental estas arquitecturas que aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma; los estudios de Poggio en *"Ruinorum urbis Romae descriptio"* (1430), de Biondo da Forli en la *"Roma instaurata"* (1447) y la *"Roma triunphans"*. También se suceden por estos años, ya a mediados del siglo XV, sale a la luz la obra de Lorenzo Ghiberti, *"Comentarios"* (hacia 1447)[18]. Y se suceden interesantes hallazgos a partir de los cuales se documentaron algunos aspectos fundamentales de la Domus Aurea de Nerón y las Termas de Tito. Y en otro orden, los planes pontificios de Nicolas V, Pablo II y Sixto IV, sobre la imagen de la ciudad de Roma.

Sin lugar a dudas, la aportación más significativa para la definición de los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas, de los denominados monumentos, es la obra en la que está trabajando por estos años Alberti, su *"De Re Adificatoria"* (1452-1485). A nuestro juicio, en este tratado sobre el arte de la arquitectura, Alberti pone los cimientos de los valores sobre los que de forma, prácticamente, unilateral se han venido legitimando en el discurso de la Historia del Arte los valores de las arquitecturas procedentes de otras culturas hasta el cambio del siglo XIX al XX. Entre estos valores estarían el "histórico-artístico", es además, y como vamos a ver en la segunda parte del volumen el punto de partida de la renovación que conlleva la teoría riegliana de los valores del monumento. No obstante, también, hemos visto entre los principios y categorías sobre los que Alberti sostine la preservación de las arquitecturas procedentes de otras culturas, el precedente del valor de lo antiguo que legitima la condición moderna del monumento desde la teoría riegliana de los valores. Veamos pues, estos valores.

Aloïs Riegl sostiene que desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, periodo en el que estaba en pleno auge el proyecto de sistematización de la historia del arte propuesto por Giorgio Vasari, los objetos de arte procedentes de otras culturas estaban restringidos a un "valor histórico". Así pues, su propuesta para la renovación del "valor histórico" que venía definiendo a los monumentos desde Rafael, y fundamentalmente desde "Las vidas" del Vasari, es la actualización de este valor. Así pues, el planteamiento desde el que desarrollamos esta segunda parte de nuestro trabajo fundamenta que los principios a los que Aloïs Riegl se refiere cuando dice que desde el siglo XVI al XIX los valores de las obras de arte procedentes de otras culturas se mantenían sin renovación alguna, son los adoptados por Giorgio Vasari de los estudios que Alberti y Rafael habían llevado a cabo sobre la Roma antigua entre 1485 y 1519, respectivamente.

En este sentido, vamos a comprobar que las categorías desde las que Vasari accede al estudio de las arquitecturas procedentes de la antigüedad, no transcienden los principios de Alberti. Por todo ello, en la perspectiva de la teoría de los valores de los monumentos, la propuesta de Giorgio Vasari para la sistematización de la Historia del Arte se ofrece bastante limitada.

En cualquier caso, el hecho de que Giorgio Vasari plantee la diferenciación de los objetos de arte procedentes de otras culturas con autonomía propia ha sido **una aportación fundamental de Giorgio Vasari, hasta ahora poco reconocida**. Con este principio metodológico, la propuesta de Giorgio Vasari para el estudio de las obras de arte procedentes

[17] MONTIJANO, J.M.: "Los *maestri di strada,* instrumentos de la actividad urbanistica en Roma durante el siglo XV", en *Boletín de Arte,* nº17, Universidad de Málaga, 1996, pp. 197- 205.

[18] GHIBERTI, L.: *I Commentarii, edizione di Ottavio Morisani*, Nápoles, 1947. *Il Secondo Commentari*, Edición de Giovanni Niccolai, Florencia, 1956. *Prosatori volgari del Quattrocento. Edizione de Claudio Varese,* Milán –Nápoles, 1955.

de la antigüedad, garantizaba en nuestra disciplina el estudio de las obras de arte procedentes de las culturas de la Antigüedad. Por todo ello, a nuestro juicio, tenemos que reconocer que la concepción de la historia del arte en la que Giorgio Vasari cimienta su proyecto, es el **inicio de la concepción de los objetos de arte procedentes de otras culturas en el discurso de la Historia del Arte**[19].

Así pues, desde la perspectiva de los valores de los "monumentos", nuestra lectura de "Las vidas" define los términos desde los que las arquitecturas procedentes de la Antigüedad pasan a ser objetos de estudio de la Historia del Arte en la obra fundacional de la Historia del Arte.

En segundo lugar, damos por hecho que los estudios llevados a cabo por Alberti y Rafael respectivamente son los precedentes directos de Vasari en el estudio de las arquitecturas antiguas. Así pues, tomando en consideración esta relación, ponemos de manifiesto en que medida Giorgio Vasari renovó las categorías y principios desde los que Alberti y Rafael habían legitimado las arquitecturas antiguas. Por último, fundamentamos que Aloïs Riegl estaba en lo cierto cuando, en la introducción de "El moderno culto de los monumentos", decía que en el período comprendido entre el siglo XVI al XIX, los valores de los monumentos se reducen a un valor histórico, y en ningún caso a un valor artístico ya que este último estaba restringido a las "obras nuevas". Es decir, la conclusión de este capítulo subraya que cuando Aloïs Riegl se propone renovar los principios que definían los valores de los monumentos en el discurso académico de la Historia del Arte, se ve en la necesidad de trascender el proyecto de Vasari hasta llegar a la propuesta de Alberti y Rafael. Es decir, Aloïs Riegl en los preludios del siglo XX renueva unas categorías y valores, las que definían a los monumentos como objetos de estudio de la Historia del Arte, que estaban vigentes en el discurso de nuestra disciplina desde el último cuarto del siglo XV.

Efectivamente, vamos a ver a través del segundo y tercer capítulo de esta primera parte del trabajo, que es Vasari, como uno de los padres de nuestra disciplina, el que define estos objetos de arte, su condición de objetos procedentes de otras culturas, en su concepción de la historia del arte. Aunque hay que decir, que no les da cabida en su proyecto para la sistematización del discurso de la Historia del Arte.

Este hecho, el descarte de "los otros honrosos testimonios" en el proyecto vasariano, ha supuesto uno de los mayores sesgos para el estudio de estos objetos de arte procedentes de otras culturas en el marco de la disciplina de la Historia del Arte. Ésta, ha sido una constante desde 1550 hasta 1855, fecha esta última en la que Jacobo Buckhadrt en "*El Cicerone"* da paso, inicia la deconstrucción de la concepción decadente desde la que se definían determinadas etapas de la Historia del Arte desde la sistematización propuesta por Vasari. Con ello Burckhardt dilataba los límites de la concepción evolutiva o narrativa de la historia del arte. Más interesante desde nuestra perspectiva, resulta el hecho de que Burckhardt, en esta misma obra, introduce y privilegia, sobre estas categorías de la concepción evolutiva o narrativa de la historia del arte, unos parámetros que le permiten legitimar estos objetos de arte procedentes de otras culturas, denominados genéricamente "monumentos antiguos". Y lo hace, en virtud de las posibilidades y circunstancias en las que estos objetos ofrecen a "los

[19] Tesis con la que somos conscientes de que contradecimos las propuestas de un amplio sector de la historiografía de la Historia del Arte más cercana a la tutela de los bienes culturales, que reconoce esta aportación de la propuesta de J.J. Winckelmann. Las propuestas del profesor González-Varas estarían entre éstas que localizan la génesis del estudio de los monumentos, en tanto que objeto de estudio de la Historia del Arte, a través de los presupuestos de J.J.Winckelmann. [GÓNZALEZ-VARAS, I.: "la fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs", Liño, nº10, 1992, pp. 209 ss; *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Madrid, Cátedra, 1999.]

viajeros que tengan como destino Italia". En suma, y como desarrollamos en el sexto capítulo, Burckhardt incorpora al discurso de la Historia del Arte que se venía encargando del estudio de los objetos de arte procedentes de otras culturas, categorías atentas a la relación del público con estos objetos de arte. Por tanto, su sistema, el de Burckhardt, uno de los impulsores de la nueva Historia del Arte, no se restringe ni prioriza la dimensión factural en virtud de la cual Vasari clasificaba los objetos de arte distinguiendo entre los de otras culturas del pasado, "viejos" o "nuevos"; y contemporáneo, "buenos" o "antiguos".

Pues bien, es "*El Cicerone*" la obra del método de Burckhardt que suscita mayor atención. Cuando profundizamos en "*El Cicerone*", nos planteábamos que las renovaciones de la sistematización de la Historia del Arte que Jacobo Burckhardt llevaba a cabo en esta obra de 1855, eran fundamentales, prioritarias, para la propuesta que Aloïs Riegl definió en 1903 a través de "El culto moderno". Por ello, nos proponemos fundamentar que "El *Cicerone*" es uno, acaso, el punto de partida secundado por Aloïs Riegl a través de la teoría de los valores de los monumentos.

La propuesta de Burckhardt, con la que introducimos la tercerasegunda parte del trabajo, concibe los objetos de arte como entidades subjetivas. Es decir, como objetos de arte en los que ya no rigen exclusivamente los principios académicos o intelectuales del discurso académico de la Historia del Arte que se venían legitimando desde las "Vidas". Ahora, a estos principios se incorporan otros derivados de la relación y circunstancias que interfieren entre el público y estos objetos de arte procedentes de otras culturas. A nuestro juicio, la modernidad, lo moderno, de la propuesta de Burckhardt está justamente en la incorporación de las tendencias que caracterizan la relación del público con los objetos de arte procedentes de otras culturas. Por tanto, los principios definidos por Burckhardt, lejos de atender a cuestiones de estilo como subyacía de la propuesta del "*De Re Aedificatoria*" de Alberti sobre las que tratamos en el capítulo segundo, responden a cuestiones relativas al cuidado y formas de uso que procuran la preservación de los objetos de arte denominados "monumentos".

Pero entonces, si Vasari descarta de su proyecto para la sistematización de la Historia del Arte los "otros honrosos testimonios", cuál es el objeto de la revisión al que alude Riegl cuando dice en " El moderno culto de los monumentos, carácter y orígenes" que: " la creación y conservación de estos monumentos "intencionados", que se remonta a los primeros tiempos documentados de la cultura humana, no ha concluido hoy ni mucho menos, pero cuando hablamos del moderno culto de los monumentos y conservación de monumentos, prácticamente no pensamos en estos monumentos "intencionados", sino en los "monumentos históricos y artísticos", según reza la denominación oficial, al menos en Austria. Esta denominación, plenamente justificada según las concepciones vigentes desde el siglo XVI al XIX, podría hoy inducir a malentendidos a la vista de las concepciones que se han ido imponiendo en los últimos tiempos sobre la esencia de los valores artísticos, por lo que en primer lugar tendremos que examinar lo que hasta ahora se ha entendido por "monumento histórico y artístico".

A nuestro juicio, Riegl se refiere al discurso alternativo que tenía como punto de partida el "*De Re Aedificatoria*" de Alberti, y se venía desarrollando en paralelo a la sistematización proyectada por Vasari en "Las Vidas"; al discurso que ya Burckhardt se propuso sistematizar; al mismo que Aloïs Riegl en 1901 dijo , era necesario regular. Es decir, Riegl se propone sistematizar las categorías y valores desde los que la literatura local y de viaje, venía definiendo los monumentos. Ahora bien, la literatura local y de viaje que mayor profusión había tenido era la italiana, como diría Schlosser en "Literatura artística". Pero, entonces en

1904, Riegl no contaba con los trabajos llevados a cabo por Schlosser, ni con el amplio conocimiento de la cultura italiana de Burckhardt. Esto explica que Riegl en las primeras páginas de "El culto moderno" resuma la evolución de los valores de los monumentos desde el siglo XVI al XIX en unas líneas, que en nuestro trabajo ocupan esta segunda parte. Pues bien, estas líneas son el punto de partida del carácter moderno del cuidado de los monumentos que Aloïs Riegl propone.

En suma, ya lo decíamos al introducir el primer capítulo "El culto moderno" es una obra muy densa que exige al lector un conocimiento exhaustivo de las propuestas que se venían desarrollando desde la nueva Historia del Arte. Riegl no explicita que ciertamente era esta vertiente alternativa al discurso de la Historia del Arte el punto de partida para la renovación de la teoría de los valores, porque dada su formación metodológica, él, Aloïs Riegl no contaba con una visión de las categorías y principios desde los que Alberti había definido los denominados "monumentos antiguos". Recordemos que Riegl había desmontado las categorías y principios del discurso académico de la Historia del Arte, era por tanto teórico de la Historia del Arte, sus argumentos tenían como objeto de reflexión el objeto de estudio del discurso de la Historia del Arte, y no aquellos "otros honrosos testimonios" a los que Vasari no había integrado en su proyecto para la sistematización del discurso de la Historia del Arte. Pero no olvidemos que, Vasari, como vamos a ver en el capítulo tercero de esta segunda parte, concibe estos "otros honrosos testimonios" como parte de la Historia del Arte, en su concepción de la historia del arte, aunque no los integre en su sistema.

Nuestra duda no tiene una respuesta explícita en la obra de síntesis de la teoría riegliana de los valores de los monumentos, sino que nos exige tomar una postura. Así, cuando nos planteábamos los contenidos de las dos primeras partes de nuestro trabajo tratamos en todo momento de ofrecer una posible respuesta que permitiera acceder a la lectura de "El moderno culto de los monumentos" sabiendo cuales son los valores que venían definiendo el cuidado y carácter de los monumentos desde el siglo XVI al XIX. En suma, nos propusimos ofrecer una camino posible para conocer los valores de los monumentos que a juicio de Aloïs Riegl desde el siglo XVI al XIX no describían grandes cambios, pero que a la vista de las dinámicas que presentaban al siglo XX, era necesario sistematizarlos.

Nuestra reflexión se sitúa, se beneficia, del discurso organizado por Schlosser en la "Literatura artística", y profundiza en los documentos que además de ser fundamentales para la concepción de la historia del arte desde la que trabaja Vasari, se nos ofrecian un precedente de la literatura local o de viaje en la medida en que tomaban en consideración la relación de la sociedad con los objetos de arte procedentes de otras épocas. Una vez aquí, localizamos la génesis del valor histórico en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" siguiendo los postulados de Schlosser, dando así por fundamentado el origen del valor testimonial o histórico. Seguidamente, seleccionamos entre las fuentes de "*Las Vidas*" del Vasari la literatura local y de viaje las que ponían en relación a Vasari con Alberti, ya que a nuestro juicio en el "*De Re Aedificatoria*" de Alberti se consuma la dimensión factural de las arquitecturas procedentes de otras culturas, que va a estar presente en los casos en que Vasari toma en consideración, aunque muy esporádicamente y de forma indirecta, estos "otros honrosos testimonios"; así como, entre las "categorías" de las que Aloïs Riegl se sirve para valorar tanto obras modernas y antiguas o con edad.

Por tanto, en virtud de esta dimensión factural desde la que se valoraban estas arquitecturas procedentes de otras culturas, a nuestro juicio se fundamenta la valoración de estos objetos de arte procedentes de culturas anteriores desde principios que estaban presentes en la

fundacional del discurso académico de la Historia del Arte. Así pues, quedaba fuera de lugar la identificación de estos objetos de arte procedentes de otras culturas, que la Historia del Arte contemplaba entre sus objetos de estudio, de ser identificados con las "ruinas". Por tanto, fuera de todo sesgo romántico. Así mismo, se confirmaba que estos objetos de arte eran objeto de estudio de la Historia del Arte, más allá de que otras disciplinas como la arqueología también reflexionasen sobre estas mismas manifestaciones culturales como objeto de su competencia.

Pero no podemos olvidar que cuando en "*El Cicerone*", para nosotros el marco de la nueva Historia del Arte, Jacobo Burckhadrt propone sus categorías y principios, no toma como punto de partida esta dimensión factural, sino la relación de los "viajeros" con los "monumentos" a través de los "lugares de mayor interés para el viajero que tiene por destino Italia". Dimensión ésta, que a nuestro juicio, y como desarrollamos en la tercera, Aloïs Riegl toma como testigo del carácter moderno del culto de los monumentos en el marco de su obra "El arte industrial tardorromano" de 1901.

Liber Pontificalis de Agnello de Rávena (s.IX)..

Aloïs Riegl en la primera parte del "culto moderno" plantea en qué medida las obras de arte procedentes de otras culturas ostentan en las sucesivas culturas receptoras un valor que transciende el de ser registros imprescindibles, testimonios, en el discurso evolutivo de la Historia del Arte sobre el que se venía desarrollando el discurso de la Historia del Arte desde el proyecto vasariano. Así, nos pregunta: "¿es realmente sólo el valor histórico el que valoramos en los monumentos artísticos?". De acuerdo con los postulados desde los que Riegl desarrollaba sus propuestas, además del "valor histórico" del que goza toda "obra de arte antigua", o con edad. Riegl sostiene que estas obras de arte procedentes de otras culturas a tenor de su forma y color, es decir de su concepción como obra de arte en el marco del sistema de la Historia del Arte, ostentan un valor artístico legitimado a través de la relación de los hombres modernos con los mismos. En suma, en las primeras hojas de "el culto moderno" Riegl nos propone revisar la condición o carácter dual del objeto de estudio que subyace en el discurso de la Historia del Arte, desde que Giorgio Vasari expusiera su proyecto para la sistematización del discurso de la Historia del Arte en "Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos".

Un amplio sector de la historiografía actual afirma que nuestra disciplina hasta 1550 se define como un fenómeno, como una manifestación en el orden material y espiritual de la que nos da cuenta la literatura artística. Así pues, los documentos de la literatura artística nos ofrecen diversas perspectivas de los **"objetos de arte"**, acordes con valores o intereses que tienen consecución en las distintas culturas. No obstante habría que esperar hasta "las vidas de los

más excelentes" (1550) para que estas perspectivas muestren un sistema que concibiese el objeto de arte en su desarrollo histórico y en su contexto cultural. Desde la perspectiva de los valores de los monumentos, el proyecto vasariano se sustenta sobre la diferenciación del carácter dual de la obra de arte en tanto que objeto de estudio del discurso de la Historia del Arte. El carácter testimonial o histórico, y artístico o estético. No obstante, la propuesta de Giorgio Vasari se descarta de la condición testimonial, y se centra en el carácter artístico o estético al que define conforme a un desarrollo evolutivo o narrativo.

Esta dualidad de los objetos de arte ha definido las dos formas de acceso o metodologías desde las que se viene construyendo el discurso de la Historia del Arte. Pues bien, el punto de partida de la propuesta de Aloïs Riegl para la renovación de los principios que han venido sistematizando el discurso de la Historia del Arte de los objetos de arte de condición testimonial a los que genéricamente se les venía denominando "monumentos", toma en consideración que desde el siglo XVI, hasta la segunda mitad del siglo XIX, la terminología con la que se denominan los valores relativos a la índole de los denominados "monumentos", se ha mantenido prácticamente sin cambios y renovaciones. Ésta es la razón expuesta por Riegl como motor de "el culto moderno". Pero en su obra encontramos una actualización de los valores que definen los "monumentos", que sobrepasa la renovación terminológica, y elude la reflexión llegando a rozar el terreno de la convicción.

Desde la propuesta de Giorgio Vasari hasta "El *Cicerone*", la primera sistematización de la literatura artística en la que subyacía la definición y uso de los valores de los "monumentos", asistimos a una etapa en la que el discurso de la Historia del Arte tendió casi exclusivamente a reflexionar sobre la índole estética de su objeto de estudio, preferencia ésta que se acentuó aún más como respuesta a la agresión que suponían las propuestas del arte de vanguardia. Así pues, en la otra vertiente, la correspondiente a la índole testimonial del objeto de estudio de la Historia del Arte, ésta escribe su capítulo más interesante en el foro de la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Viena en el último cuarto del siglo XIX, así como, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Así pues, una vez definido el marco en el que se inscribe la propuesta de Aloïs Riegl para la actualización de los valores desde los que se venían estudiando los objetos de arte de índole testimonial denominados genéricamente "monumentos", pasamos a desarrollar el punto de partida de esta propuesta del método riegliano.

El proyecto de Giorgio Vasari para la sistematización de la historia del arte tiene como paradigma, la recuperación y mejora de la "*maniera* antigua". Queremos decir con esto, que Vasari estudia la condición de los objetos de arte, es decir reflexiona sobre el objeto de estudio de la Historia del Arte, pero siempre bajo la perspectiva de un ideal de estilo, la "*maniera* antigua"[20].

[20] "En la literatura artística y en la crítica de arte italianas, el concepto *maniera* es uno de los fundamentales. A grandes rasgos podríamos afirmar que tres son los grupos de acepciones con los que podemos dividir sus significados: en primer lugar, un modo de realizar artístico reconocible, es decir, un estilo individual de un artísta concreto; en segundo lugar, el estilo de un período o de una región geográfica o de un gusto particular; en tercer lugar, el origen del concepto manierismo, una bella maniera o una caracterización estilística particular en sentido tardoclásico. Todas estas variantes, y alguna más, las encontramos en Vasari, siendo el autor que más acepciones y matices otorga al término. En Vasari, *maniera* es el estilo individual, pero también es un estilo colectivo y general, de un período (maniera antica, vecchia, moderna)o de una zona geográfica (*maniera tedesca, lombarda, greca*), o una valoración crítica positiva o negativa innata en las obras ", "*Maniera"*, en MONTIJANO,J.M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 317ss. En nuestro caso, a lo largo del volumen vamos a referirnos por lo general, a "maniera antigua", es decir a la *maniera*, o modo de hacer artístico, de una época.

Pero lo que nos interesa de este párrafo de Schlosser y de nuestra afirmación de las "*Vidas*" de Vasari como el momento fundacional de la Historia del Arte, es que cuando Vasari distingue, en el proemio de su obra, entre una índole o carácter testimonial, de una índole o carácter estético, está definiendo la dimensión de los objetos de arte que permite hablar de los valores como materia de estudio de la Historia del Arte. Además, y más interesante aún, es que Vasari distingue perfectamente entre las dos índoles de los objetos de estudio de la Historia del Arte; y en el caso de los objetos de arte de carácter o condición testimonial, da los resortes necesarios para que se estudien a través de valores. Pero como vamos a ver Vasari centra su proyecto para la Historia del Arte en los objetos de arte de índole estética, como vemos en este pasaje de la vida de Donatello, " En suma, Donato fue tan admirable en todas sus obras, que se puede afirmar que con su práctica, su juicio y sus conocimientos ha sido uno de los primeros en ilustrar el arte de la escultura y del buen diseño de los modernos. Y tanto más honor se merece por el hecho de que en sus tiempos todavía no se habían descubierto ni desenterrado las obras antiguas, si exceptuamos columnas, sarcófagos y arcos triunfales [....] Y, gracias a él, se despertó en Cosme de Médicis el deseo de introducir en Florencia las antigüedades que estaban y están en casa Médicis,todas las cuales restauró con sus propias manos"[21].

Este es un ejemplo del "valor estético" en virtud del cual Vasari organiza el discurso de la Historia del Arte. En este párrafo se pone de manifiesto cual es el uso que ostentan, en el marco del proyecto vasariano las obras que además de participar de este valor estético proceden de otras culturas y por tanto tienen además una condición testimonial. Estas obras, por tanto, como profundizaremos en el capítulo tercero, no son adscritas al discurso de la Historia del Arte en virtud de su procedencia, sino de su "*maniera* antigua". Así, podremos leer en el proemio de la primera edición de "Las Vidas" la preocupación de Vasari, no por la condición testimonial, sino porque "" los nombres de numerosos arquitectos, escultores y pintores, antiguos y modernos, junto con un número infinito de **hermosísimas obras suyas, se pierden y se olvidan".** No obstante, Vasari de alguna forma quiere matizar esta condición de procedencia de otra época, así las distingue con la denominación de "antigüedades".

Pero como decimos, Vasari no integra estas obras en virtud de su procedencia, sino que a esta condición antepone su "*maniera* antigua". Por tanto, sería interesante que tomásemos esta distinción en consideración, ya que nos lleva a plantearnos si entre los "honrosos testimonios" están todas las obras que proceden de otras culturas, o sólo, las que proceden de las culturas de la antigüedad y participan de la "*maniera* antigua". Desde nuestro punto de vista, Vasari está prácticamente en el nivel de reflexión en el que Alberti dejó a los "monumentos antiguos" en su "*De Re Aedificatoria*" en la primera mitad del siglo XV. En cualquier caso, lo que nos interesa poner de manifiesto es que éste es el "modo nuevo" en el que según Riegl se comenzaron a valorar los "monumentos de la Antigüedad Clásica" a partir del siglo XV en Italia[22].

[21] VASARI, G.: *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología). Estudio selección y traducción de María Teresa Méndez y Juan María Montijano García*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 255.

[22] Así, dice Riegl en la "primera parte de "el culto moderno" que: "se encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles, demuestra que es el arte clásico como tal el que iba despertando interés. Del mismo modo, el que se comenzaran a coleccionar y a archivar incluso inscripciones intranscendentes, sólo por el hecho de que procedían de la época clásica, revela el despertado interés histórico. Ciertamente, este interés histórico-artístico estaba en un principio limitado exclusivamente a las obras de los pueblos de la cultura clásica, en los que los italianos de la época renacentista gustaban de ver a sus antepasados, lo que también explica su odio simultáneo contra el arte gótico,

Pues bien, estas argumentaciones de " El culto moderno" nos llevan a plantearnos que en la propuesta de Giorgio Vasari para la sistematización del discurso de la Historia del Arte, y antes que en ésta, en los estudios reunidos en el "*De Re Aedificatoria*" de Alberti, la relación que el hombre moderno esperimenta con los "objetos de arte procedentes de otras culturas", bien se descarta del sistema de la Historia del Arte, como vamos a ver en la propuesta de Vasari; bien se reduce el estudio de esta relación a principios de estilos, como en el "*De Re Aedificatoria*", desde los que prácticamente se eludía que el hombre del siglo XV concebía los objetos de arte procedentes de otras culturas como actuales y con un interés añadido, que no necesariamente se reducía a la creación moderna.

Así pues, la preferencia del carácter artístico o estético sobre el testimonial a la que sucumbe la propuesta para la sistematización de la Historia del Arte de Giorgio Vasari, y a partir de ella un amplio sector de la *prasis* de la Historia del Arte que hemos venido a denominar discurso académico de la Historia del Arte. Pues bien, ante las exigencias que supone en el paso del siglo XIX al XX la definición de la Historia del Arte como una ciencia social, el descarte del valor o interés testimonial que subyace en la propuesta de Giorgio Vasari para la sistematización del discurso de la Historia del Arte, se traduce en una limitación, y como tal, pasa a ser objeto de revisión para la nueva Historia del Arte, y en particular un argumento sobre el que trabajan: Burckhadrt, Riegl y Schlosser.

En este sentido, Schlosser desvincula el valor histórico que Alberti y Vasari definían en función de su procedencia de las culturas de la antigüedad, como correspondía a una concepción evolutiva o narrativa del discurso de la Historia del Arte. Para ello, localiza la génesis del valor histórico de los monumentos, y su función como fuente, en un documento del siglo IX, el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena". Esta aportación fundamental de Schlosser, la localización de la génesis del valor histórico del monumento en el siglo IX con la que a nuestro juicio regeneraba la teoría de los valores de los monumentos de Aloïs Riegl, tuvo lugar veinte años después de que Riegl introdujera esta línea de investigación relativa a la teoría de los valores de los monumentos entre las propuestas de la nueva Historia del Arte.

De esta manera, la "*Literatura artística*" desde los postulados de la "nueva Historia del Arte", y fundamentalmente como ya había hecho Aloïs Riegl, está transcendiendo esas historias del arte, *a priori* herederas del método vasariano, que como tales descartaban la índole testimonial o histórica, legitimando la conservación y utilidad de los objetos de arte procedentes de otras culturas a través del valor estético. Ahora bien, Schlosser, además, a nuestro juicio, propone unos límites temporales más amplios a los descritos por la teoría riegliana entre el Breve de Paulo III (1534) y la el siglo XIX. Schlosser en su lugar, toma como punto de partida la utilidad de los "monumentos" como fuente histórica, localizando el origen de esta concepción en un documento del siglo IX, el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena".

Por otro lado, también cabe reconocer que Schlosser esta redefiniendo los márgenes de la teoría de los valores de los monumentos que Aloïs Riegl había definido en 1903, desde uno de los epígrafes pendientes del método riegliano: los documentos de la historia del arte, las

supuestamente bárbaro. Con esto se da, dentro de una visión histórico-evolutiva, el punto de enlace con la concepción anterior del monumento intencionado, con su significado esencialmente patriótico, ya respondiera a intereses egoístas del Estado, el pueblo, la comunidad o la familia. Véase, " IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en Español", p. 283.

fuentes que sustentan el hacerse de la Historia del Arte, ámbito que la "teoría riegliana de los valores del monumento" había pasado por alto. Pues bien, justamente a través de la literatura artística, a nuestro juicio Schlosser desagrega el origen del valor de los monumentos del fenómeno socio-cultural del renacimiento de lo antiguo. En suma, concede a la teoría de los valores del monumento el origen del que lo privó en un doble sentido la concepción estilística que canalizó el discurso de la disciplina de la Historia del Arte desde las " Vidas de los más excelentes" de Giorgio Vasari.

Liber Pontificalis de Ravenna de Agnello

Schlosser enmarca la introducción del "valor histórico del monumento" en un discurso histórico y evolutivo que comienza en la literatura artística helenística, con el **valor o interés biográfico anecdótico** en la literatura realizada por círculos profanos de aficionados y observadores de los objetos de arte. Uno de los mayores representantes de esta literatura fue Duris de Samos del siglo IV a. C[23]. Entre los valores incorporados por la literatura helenística estaba el **interés topográfico,** un ejemplo de este valor de las cosas de arte lo tenemos en la "Guía de Grecia" de Pausanias. La "Guía de Grecia" de Pausanías reune conocimientos de cicerones y sacristanes, que respondían al gran interés de los viajeros de la época de Adriano. Así mismo, tiene este interés topográfico una marcada raíz nacional en los lugares sagrados de Grecia.

Por tanto, en la literatura artística helenística se dan dos tipos de intereses o valores hacia los objetos de arte: el biográfico anecdótico y el topográfico, sin que entre éstos exista más relación que la de atender a las motivaciones de una misma época hacia los objetos de arte[24]. Por otro lado, nos dice Schlosser que el interés topográfico suscitó una literatura artística atenta a principios análogos a los que, siglos más tarde, estarían presentes en la literatura de viaje italiana del siglo XVII. El denominador común, entre la literatura artística helenística y la italiana de viaje del siglo XVII, era el **interés histórico- anticuario y artístico de los viajeros**. ¿Qué queremos decir con esto? Pues que la concepción de los valores e intereses de los "objetos de arte" de la que participa Schlosser, admite que en una misma época se formulen **valores e intereses diversos**. Y que estos valores e intereses no son epocales, sino que como hemos visto en el caso del valor topográfico, en la medida en que las motivaciones hacia los objetos de arte procedentes de distintas culturas sean análogas, los intereses o valores que los legitiman van a ser comunes[25]. Así pues, podemos decir que la nueva Historia

[23] SCHLOSSER, J.: *Ibídem,* p. 32. Schlosser ve en esta construcción de la historia a través de un interés anecdótico hacia la vida de los artístas el precedente de uno de los discursos de la "nueva Historia del Arte", la historia cultural de Jacobo Burckhadrt. Desde nuestro punto de vista, la realización de un discurso de la literatura artística por colectivos de "profanos", de observadores y aficionados al arte, es una clave que nos lleva en los preludios del siglo XX a la teoría riegliana de los valores de los monumentos. Sobre esta apreciación profundizamos en la segunda parte del volumen.

[24] Para la denominación de los valores o intereses de los objetos de arte procedentes de otras culturas, genéricamente silenciados bajo la denominación de "monumento", pero que como hemos podido comprobar subyacen en los documentos de la literatura artística de cada cultura, y en el hacerse de la disciplina de la Historia del Arte, hemos mantenido la terminología al uso en estos textos. Fundamentalmente, se ha procurado hacer extensible y conciliar la terminología introducida y definida en el marco de la teoría riegliana de los valores de los monumentos, con la utilizada por Schlosser, según la traducción española, de "*La Literatura artística*." No obstante, en los casos que nos han resultado más interesantes, bien porque la terminología esta realmente viciada, como hemos verificado en relación con el "valor de lo antiguo", tanto en la historiografía español como en la italiana; bien por cuestiones directamente relacionadas con el acervo de nuestra disciplina, exponemos los fundamentos que justifican la terminología que adoptamos.

[25] Ahora bien, las motivaciones hacia los objetos de arte procedentes de otras culturas van a ser análogas o equivalentes, pero en ningún caso idénticas o uniformes, sino versátiles, ya que los valores o intereses que legitiman los objetos de arte son culturales, y como tales propios de cada lugar en su historia. Cfr. Glosario: valor cultural. Para profundizar en la naturaleza de los valores culturales, Cfr. SANMARTÍN, R.: "Valores,

del Arte, de la que participan Burckhadrt, Riegl y Schlosser, define estos valores o intereses en el marco de un proceso sumatorio de las motivaciones de cada cultura[26].

Continuemos con la literatura que nos llega de las peregrinaciones. En este marco, el **interés estético** de los creyentes por las reliquias motivó la literatura popular, cuyo origen Schlosser localiza también en Pausanias[27]. Si avanzamos en la "Literatura artística", en el capítulo dedicado a la literatura medieval volvemos a encontrar el interés topográfico en las obras de Procopio sobre los edificios de Justiniano y el lamento de Nicetas sobre las obras de arte destruidas por los latinos en el 1204. Entre los intereses de los objetos de arte que subyacen en la literatura artística medieval del occidente latino, localizamos también el **valor topográfico** como el motor de las noticias y relaciones de los historiadores del momento. Del texto de Heraclio "*De coloribus et artibus Romanorum"* se desprende una novedad, es la introducción de los **restos antiguos**. No obstante, Heraclio introduce estos objetos de arte, los restos antiguos, a modo de atributos de ambientes fantásticos y exóticos, lejos de definir valores o intereses específicos de objetos de arte procedentes de otras culturas.

En la literatura medieval eclesiástica nos vamos a encontrar que, mientras en la literatura periegética romana subyace un interés expreso hacia el material de los objetos de arte, en la literatura procedente de la iglesia oriental, los objetos de arte, y en particular los legados por culturas anteriores en el tiempo, son legitimados en virtud de un nuevo interés, el **valor histórico de los monumentos.** En este mismo contexto de la literatura medieval eclesiásticas, los *mirabilia*, itinerarios, guías o manuales para los peregrinos creyentes que iban a Tierra Santa y Roma, tratan de los monumentos, pero según Schlosser atendiendo al **valor religioso,** a lo asombroso y a las curiosidades que éstos entrañan. Schlosser destaca una obra en este contexto que se distancia de estos criterios eminentemente religiosos, es la crónica de San Arculfo, un obispo del siglo VIII, en la que transmite "el estado de los edificios inmediatamente después del triunfo del Islam". Esta crónica fue escrita por el abad Adamnán, titulada "*De Locis Sanctis"*[28]. Desde nuestro punto de vista, en esta obra del abad Adamnán subyace un nuevo interés, en este caso por las arquitecturas que proceden de una época anterior a las invasiones del Islam. Un interés que casi podríamos denominar

---

cultura e identidad", en *Valores culturales. El cambio social entre la tradición y la modernidad,* Granada, Comares, 1999, pp. 1-17.

[26] Este proceso sumatorio es una de las claves de la teoría de los valores sobre la que Aloïs Riegl desarrolla la metodología del moderno culto de los monumentos. Así pues, podemos definir el proceso sumatorio que describe la definición de los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas, como uno de los puntos de contacto entre las propuestas de Riegl y las de Schlosser para la renovación de los valores de los monumentos en tanto que objeto de estudio de la nueva Historia del Arte. Sobre este aspecto de la teoría riegliana profundizamos en la quinta parte del trabajo. (Véase, " III Parte. La definición del carácter moderno del cuidado o culto de los monumentos a través de la teoría riegliana de los valores. Una propuesta de la nueva Historia del Arte para la actualización de los objetos de arte denominados "honrosos testimonios").

[27] En la denominación del valor o interés que en el siglo IV suscitaban los templos, incluidos los paganos sacralizados, a los peregrinos, hemos preferido hablar de valor o interés estético, antes que visual como nos proponía la traducción española de la literatura artística. Matizando con nuestra términología que los peregrinos no sólo identificaban los templos y sus programas iconográficos, sino que en los casos de templos paganos sacralizados admiraban la ornamentación de los mismos pero no necesariamente visualizaban ya que no tenían por qué conocer lo allí representado. Por tanto, estamos hablando de una relación de admiración antes que de lectura o reconocimiento de lo conocido. Sobre estos términos relativos a una relación de admiración volveremos a incidir en el "De Re Aedificatoria"; y en el preludio del valor de lo antiguo a través de la descripción de la imagen de la ciudad de Rávena en el "Arte industrial tardorromano" en la conslusión de esta primera parte del volumen.

[28] Para Schlosser uno de los intereses de esta crónica esta en que ofrece plantas esquemáticas de las arquitecturas que documentan el texto, en estos diseños Schlosser localiza el primer ejemplo de ilustración arqueológica. SCHLOSSER, J.: *Op. cit.*, p.67.

documental, dado que singulariza los objetos de arte procedentes de una época y sobre las que ha tenido lugar un acontecimiento determinado de la historia. También, es una aportación de este documento del siglo VIII, la preocupación por el estado de conservación de estas arquitecturas civiles.

Pero retrocedamos algunas páginas, ya que el documento en el que Schlosser se basa para la introducción del "**valor histórico de los monumentos**" pertenece a la literatura periegética y en particular a los libros de la historia de cada diócesis, que eran escritas a través de la biografía de sus obispos[29]. Éstos son los *Liber Pontificalis.* Entre los que Schlosser singulariza el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena", escrito por Andrea Agnello en el siglo IX, ya que: "por primera vez utiliza conscientemente los monumentos como fuente histórica, y se ocupa además de su origen y su conservación". Veamos qué objetos de arte, y cuál es el uso que se le da a los mismos en este documento del siglo IX, a través del que Schlosser define el concepto de monumento del que él participa; y por tanto, las categorías fundamentales del mismo.

A priori, los **objetos de arte denominados "monumentos" por Schlosser,** obedecen a un "uso consciente", a la utilidad, de los mismos. Además, la utilidad de estos objetos de arte, denominados monumentos, va a recabar en sus posibilidades como "fuentes históricas", por tanto estamos hablando de una **utilidad específica**, exclusiva. Sobre esta segunda categoría Schlosser no avanza más, pero sí que añade otro de los aspectos que le llevan a considerar este documento: "se preocupa del origen y conservación" de estos objetos de arte que él denomina monumentos. Por tanto, bien podemos adelantar que, para Schlosser, el potencial de los objetos de arte en tanto que "fuente histórica" reside en la capacidad de estos objetos para ofrecer noticias de sus orígenes, y no esta sujeto a una cultura determina sino que se ampara en la **permanencia de estos objetos de arte**. Para esta segunda condición, entendemos que es imprescindible que exista una preocupación por el estado de conservación de los "monumentos". A nuestro juicio, éstas serían las categorías que definen a los objetos de arte, como monumentos, en la "nueva Historia del Arte" de la que participa Schlosser: que ofrezcan noticias sobre su origen; y sean objeto de principios que procuren la conservación o permanencia de los mismos. Veamos pues, la definición y desarrollo de estas categorías a través del *Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena.

[29] El origen de los estatutos de los *maestri di strada*, a nuestro juicio los antepasados de la figura del cuidador o conservador de monumentos, perfil que tendrá un papel fundamental en la teoría de los valores riegliana sobre la que profundizamos en la tercera parte, se remonta a los últimos años del imperio romano con el *Codex Justinianus*, época en la que como vemos Schlosser documenta la introducción del interés que nosotros hemos venido a denominar "valor histórico del monumento". Nosotros no vamos a detenernos en los documentos relativos a la figura del cuidador o conservador de arte, ya que sobre este tema en la bibliografía española contamos con exhaustivos trabajos que recogemos en la bibliografía.

El "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" forma parte de un códice de la Biblioteca Estense de Módena titulado "*Codex pontificalis pontificum eclesie Ravennatis*", escrito en el siglo XV, en el que se recogen, además, otros documentos relativos a la iglesia de Rávena. También tenemos constancia de la existencia de una parte del "*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena" en otro códice del siglo XV actualmente en los fondos vaticanos. La primera edición del "*Liber pontificalis"*, tiene lugar en Módena, en la primera década del siglo XVIII, de la mano de Benedetto Bacchini. Un amplio sector de la historiografía sostiene que es esta edición del Bacchini la más completa, así como la más seguida por posteriores publicaciones. Nosotros vamos a profundizar en la traducción y estudio que de este texto del Bacchini llevó a cabo O. Holder en 1878 a través de la actualización de la misma por el profesor Mario Pierpaoli[30].

Acerca de Andrea Agnello sabemos que nació en torno al 804, y que era experto en "artes figurativas" lo que motivó que en diversas ocasiones el obispo Petronace le encomendara la inspección de las reconstrucciones de estructuras lapideas. También sabemos que escribió el "*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena" entre el año 827 y el 844, durante el pontificado de Gregorio IV[31] . El argumento del "*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena" es la recopilación de las vidas de los obispos que sucedieron a San Apollinare, patrón de la ciudad de Rávena, en la cátedra hasta mediados del siglo IX. En total cuarenta y cuatro biografías de los patriarcas de la iglesia de Rávena[32]. El contenido del "*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena" "recoge con cuidado las memorias de los padres y de los ancianos, sin olvidar la voz de los poetas", reúne las actas de los antiguos patriarcas, ofrece nombres y cronología de las sucesiones de los obispos ravenatis. Para ello, dice el mismo Agnello que leyó las pinturas murales y, habituado como estaba a hacinar libros, escribió las noticias sobre sus vidas, en parte leyendo, en parte escuchando. Agnello se sirve de los documentos que se encontraban en los fondos del archivo de la Basílica Ursiniana, hoy archivo del obispado de Rávena. Acerca de la información que Agnello pudo recabar de este archivo, el profesor Pierpaoli

[30] Nosotros hemos trabajo sobre la edición latina registrada por INTRATEXT (actualizada el 24/05/2002): *Liber pontificalis sive vitae pontificum Ravennatum* [en línea][Consulta: 28/09/04]< http://www.intratext.com/X/LAT0494.HTM>; sobre la edición de Holder Egger: Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, ed. O. Holder Egger, en *Monumenta Germaniae Histórica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, pp. 265-392, Hanovver 1878 (edición reeditada en 1964); también sobre *Agnelus de Ravenna*, en [en línea][Consulta:18/XI/04]<http:ccat.sas.upenn.edu/jod/agnellus.html>; el *Codex pontificalis pontificum eclesie Ravennatis*, Cod.Lat.371- α-P.4.9, Foto C. Orlandini, Modena, 1960; de L' Abbe L. Duchesne, Le Liber *Pontificalis , Texte, introduction et commentaire par L'Abbé L. Duchesne*, 3 tomos, Parigi, Bibliotheque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1981; y, fundamentalmente sobre la traducción al italiano realizada por el profesor Pierpaoli, esta última nos ha resultado la más completa y actualizada (Mario Pierpaoli, *Il libro di Agnello Istorico. Le vicende di Ravenna antica fra storia e realtà. Traduzione e note di Mario Pierpaoli*, Ravenna, Diamond Byte, 1988). A partir de ahora nos vamos a referir a la edición del profesor Pierpaoli como: *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.).

[31] *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit*., p.9.

[32] El autor de este primer carmen tiene noticia sobre 46 biografías, que comenzarían con la de Aderito, y finalizaría con la de Petronace; la edición de Holder Egger sobre la que hemos trabajado a partir de la más revisión llevada a cabo por el profesor Pierpaoli, comienza con la vida de Apollinare a la que sigue la de Aderito, y a la biografía de Petronace sigue el fragmento relativo al sucesor de este Giorgio, en suma cuarenta y ocho biografías.

coincide con Holder en que: en estos documentos Agnello pudo consultar un catálogo de los obispos ravenatis, en el que se recogían entre otros datos los nombres, fecha de la muerte, y la cronología de sus obispados. No obstante, Agnello no hace alusión a esta fuente, sino que dice servirse de los epitafios. Para la descripción física que introduce la mayor parte de estas biografías, Agnello reconoce haber tomado como fuente de información los **retratos pintados** de estos obispos[33].

> "En la casa de aquel patricio vemos hasta el día de hoy el episcopado de la iglesia boloñesa. Yo se bien por tanto lo antigua que es aquella casa todavía integra.(....)
> Y sus plegarias demolieron el templo de Apolo, que se encontraba frente a la puerta llamada Aurea, junto al anfiteatro"[34]

Tras leer el pasaje de la casa del patricio Rufo, nos preguntamos: ¿ por qué Agnello en vez de afirmar algún aspecto de la vida de San Apollinar, aprovecha para justificar la antigüedad que tiene la arquitectura en la que se ubica contemporáneamente el obispado de la ciudad?

---

[33] " cuando no he podido encontrar datos históricos o cuál fue la vida de éstos, ni a través de lo que contaban los más ancianos ni a través de las inscripciones así como tampoco a partir de **cualquier otro testimonio**, para no dejar un vacio entre los santos obispos que en orden uno detrás del otro ocuparon esta sed, bajo vuestra insistencias y con la ayuda de Dios compuse yo sus biografías, y creo de no haber dicho mentiras porque sin duda fueron buenos al hablar caritativos y en grado de conquistar las ánimas de Dios. Para sus retratos, en el caso en que penséis cómo he podido conocerles, **sabed que me he documentado a través de pinturas, porque en esos tiempos siempre se hacían pinturas parecidas a ellos. En el caso en que suscite discusión el hecho de que yo sobre los retratos pintados he declarado sus imágines, sabed que también el santo obispo milanés Ambrogio en la "Passión de los santos martires Gervasio y Protasio" describe la "esfinge" del beato Paolo apostol diciendo: "De su rostro me había informado una pintura""** ("quando non potei trovare dati storici o quale fu la loro vita, né per quanto dicevano i più vecchi né attraverso iscrizioni ne in base a qualsivoglia testimonianza, per non lasciare un vuoto tra i santi vescovi che in ordino uno dopo l'altro occuparono questa sede, dietro le vostre insistenze e con l'aiuto di Dio composi io la loro biografía, e credo di non aver detto bugie, perchè senz'altro furono bravi a parlare , caritatevoli e in grado di conquistare le anime a Dio. Per i loro retratti, nel caso che voi pensate a come ho potuto conoscerli, sappiate che mi hanno documentato le pitture, perchè ai loro tempi sempresi facevano immagini somigianti a loro. E se ci sarà discussione sul fatto che dai ritratti dipinti il ho dichiarato la loro immagine, sappiate che anche il santo vescovo milanese Ambrogio nella "Passione dei santi martiri Gervasio e Protasio descrisse l'effigie del beato Paolo apostolo dicendo: "Del suo volto mi aveva informato una pittura""), en *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.):*Op.cit.*, pp.56-57. [Traducción libre y subrayado de la autora].
Así pués, Agnello en el siglo IX como podemos leer, ya concede un valor histórico a los retratos fundamentandose en que "**porque en esos tiempos siempre se hacían pinturas parecidas a ellos**". Agnello en la valoración de estos retratos como documentos, está atendiendo a unas categorías que tienen como paradigma la naturaleza, en este caso la imagen de los obispos, parámetros muy modernos que contrastan con los que definen su concepto de cosa de arte *bella* en el desarrollo de la obra.
Ahora no vamos a entrar en las categorías que sostienen este valor histórico de los retratos, sino que nos vamos a limitar a subrayar que este valor histórico que Agnello concede a los retratos, y la introducción del mismo en un discurso que quiere ser consecutivo en la historia de la institución de la Iglesia, va a ser uno de los puntos de contacto entre este texto del siglo IX a través del que a nuestro juicio Schlosser documenta el valor histórico del concepto moderno de monumento, y la segunda edición de la obra fundamental de la teoría de los estilos, las "Vidas" del Vasari.

[34] " Nella casa di quel patrizio vediamo fino al giorno d'oogi l'episcopio della chiesa bolognese. Io so bene dunque **come è antica** quella casa del tutto ancora integra(....) Egli con le sue preghiere demolì il tempio di Apollo, che si trovava di fronte alla porta chiamata Aurea, vicino al anfiteatro"), *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit*, pp. 31-32. [Traducción libre y subrayado de la autora]

Avanzamos algunas páginas y nos volvimos a cuestionar acerca del procedimiento de Agnello cuando, ahora en el caso del templo de Apolo, no detalla la demolición de este templo de culto profano procedente de la cultura greco-romana, y en cambio, aprovecha para documentar los ejemplares de la arquitectura greco-romana, que todavía forman parte del entramado de la ciudad en la Rávena del siglo IX. Así, identifica como testigos de la ubicación del demolido Templo de Apolo, el anfiteatro y la puerta Aurea.
Esta utilidad del anfiteatro y la Porta Aurea, es, a nuestro juicio, el primer ejemplo que nos permite sostener una reflexión crítica acerca del cuidado de los objetos de arte procedentes de otras culturas en el marco de la literatura artística. Es, por otro lado, el punto de partida para la teoría de los valores y la metodología del culto de los monumentos, que serían diseñados entre 1485, fecha de la primera edición del "*De Re Aedificatoria* "de Leon Battista Alberti, y 1519, año en el que Rafael Sanzio remite un informe acerca del estado y la integridad de las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad que aún se alzaban en pie en la Roma del siglo XVI. Por tanto, esta utilidad concedida por Andrea Agnello a la Porta Aurea y al anfiteatro, es el punto de partida del discurso que revisará Aloïs Riegl en el cambio del siglo XIX al XX movido por los cambios que el fenómeno social de lo moderno, y más directamente las Teorías del Arte de Vanguardia, habían introducido en este objeto de estudio de la disciplina de la Historia del Arte, hasta entonces prácticamente definido desde los parámetros de Alberti en el "*De Re Aedificatoria*", y en los últimos años actualizados a través de "*El Cicerone*" de Burckadrt.[35]

El conocimiento que Agnello demuestra tener sobre estas arquitecturas de culturas anteriores es tal, que en las ocasiones en las que se plantea alguna duda acerca de la identificación y datación, es él mismo, quién, en aras de su conocimiento sobre estas arquitecturas que aún forman parte de la imagen de Rávena en el siglo IX, las identifica asumiendo el rol de conocedor de las arquitecturas, objetos de arte de la ciudad contemporánea. En este sentido, tendría razón de ser la denominación de Agnello como el **antepasado de los anticuarios**, que utiliza Schlosser. Tenemos que entender esta denominación de anticuario en relación con el sector de los historiadores del arte, entonces entendidos, que en todo momento trataron de hacer una Historia del Arte en paralelo al sistema proyectado por Vasari, línea que alcanzará su cenit con "El *Cicerone"* de Jacobo Burckhard, - obra esta última con la que cerramos esta primera parte del trabajo.

En cualquier caso en el contexto del "*Liber Pontificalis* de *Agnello* de Rávena" se refuerza la imagen de conocedor de la ciudad a través de los pasajes de la construcción de iglesias, en los que además de indicar el promotor y constructor de las mismas, nos describe el programa iconográfico del interior, y los bienes muebles de las mismas. Pero, en el "*Liber Pontificalis* de Rávena", no vamos a encontrar juicios de valor acerca de la ornamentación de estas arquitecturas procedentes de otras culturas que nos lleven a hablar de un valor estético, sino que en todo caso vamos a leer descripciones de los programas iconográficos de las **construcciones de nueva planta** que los distintos obispos habían llevado a cabo a lo largo de sus vidas, en los que siempre va a estar presente la voluntad de historiar de Agnello[36]. Por

[35] Estas renovaciones están recogidas en "El moderno culto de los monumentos" (1903), obra de la que ofrecemos una primera edición crítica y antológica en español, a modo de conclusión, en la tercera parte del volumen.

[36] Una de las descripciones más interesantes que ofrece Agnello acerca del interior, y en particular del programa iconográfico de las basilicas de Rávena, nos ha resultado ésta que sigue. Con el subrayado queremos agilizar la lozalización de los términos de la descripción relativos a la iconografíca, así como tratamos de llamar la atención sobre las cualidades de los materiales ya que este va a ser uno de los temas sobre los que incidimos a

tanto, podríamos identificar un **interés visual**, más que estético, ya que como hemos podido leer Agnello describe los programas iconográficos y cuando más ofrece juicios acerca de la "composición" de los mismos. Como vamos a ver tanto en el caso de las arquitecturas procedentes del Imperio Romano, y arquitecturas directamente relacionadas con las vidas de los obispos, y los sepulcros, Agnello da las **indicaciones topográficas** suficientes para que el lector del "*Liber"* pueda localizar estas arquitecturas en el entramado de la ciudad de Rávena que él describe en el siglo IX[37]. Nos interesa quedarnos con la idea de que Agnello adopta el rol de conocedor de la arquitectura de culturas y épocas precedentes de la ciudad de Rávena. Es decir, Agnello, a través del "*Liber Pontificalis* de Rávena", oficia tanto de biógrafo de santos como de **conocedor de la ciudad Rávena**[38]**.**

---

continuación. Así mismo nos ha parecido interesante destacar la valoración final de Agnello acerca de esta composición,sobre la que volveremos en relación con el valor estético. "Este beatísimo edificó en el interior de esta ciudad de Rávena la sagrada iglesia católica, donde todos asistimos asiduamente y que el mismo llamó Ursiana. En sus tiempos puso los cimientos y con la ayuda de Dios pudo completarla. Revistió las paredes de **mármoles preciosos** e hizo componer en el interior de la misma **diversas representaciones de mosaicos**. (...) Eusebio e Paolo **ornamentaron una pared, en la parte reservada a las mujeres**, en el altar santa Resurección, que fue construido por Agatón. Se trata de la pared donde están dispuestas en orden las columnas hasta la puerta principal. La otra pared, en la parte de los hombres la han adornado Sazio y Stefano hasta la puerta antes dicha; de un lado y otro los revestimientos de mármol han representado en varios modos**, animales, cuadrúpedos y han hecho una óptima composición. Esta iglesia se encuentra en la zona Ercolana. Es llamada Ercolana porque fue dedicada a Ercole, no lejos de la puerta Vincileone, así llamada porque la construyó Vincilio"** (" questo beatissimo presule edificò all'interno di questa città di Ravenna la sacra chiesa cattolica, dove tutti assiduamente accorriamo e che egli dal propio nome chiamò Ursiana. Ai suoi tmepi ne pose le fondamenta e con l'aiuto di Dio potè completarne la costruzione. Rivestì le pareti di marmi preziosissimi e fece comporre in tutta la volta del tempio diverse figurazioni a mosaico (....) Eusebio e Paoloornarono una parete, nella riservata alle donne, presso l'altare della santa Resurrezione, che fu costruito da Agatone. Si tratta della parete dove sono poste in ordino delle collonne fino al muro della porta principale. L'altra parete, nella parte degli uomini, l'hanno adornata Sazio e Stefano fino alla porta predetta; di qua e di là nei rivestimenti di marmo hanno raffigurato in vario modo uomini, animali, quadrupedi e hanno fatto un'ottima ottima composizione. La chiesa suddetta si trova nella zona Ercolana. Viene detta Ercolana perché fu dedicata a Ercole, non lontana dalla porta Vincileone, così chiamata perché la costruì Vincilio")*Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.45. [Traducción libre y subrayado de la autora]

[37] Así nos dice que el sepulcro de San Aderito se encuentra en la basilica de San Probo, no lejos de la iglesia de San Apollinaire, y cerca del estadio de la ciudad; el sepulcro de San Eleucadio se encuentra fuera de la muralla, "donde hoy"- por tanto en la Rávena del siglo IX- encontramos una iglesia dedicada a su nombre; en el caso de San Marciano, Agnello no parece estar muy seguro de la localización de su sepulcro, y con este tono dubitativo lo localiza en la iglesia de San Eleucadio; tampoco parece estar muy seguro en el caso de San Calocero, de cuya localización le han informado algunas "fuentes de viva voz".

[38] "Antes de entrar en la cella donde estaba el arca, después de mirar hacia la derecha, cerca del punto donde están pintadas en mosaicos las imágenes de los tres chicos: allí encontrareis con letras de oro escrito: " A los beatos martires Stefano Protasio Gervasio y a su memoria eterna dedicó Lauricio... el 29 septiembre, cuando eran consules Teodosio por decimo quinta vez y Placido Valentiniano.

Y en el arco mayor de la tribuna, de cuanto hemos podido leer, por una parte hemos encontrado escrito que toda la construcción fue terminada en 4 años y 6 meses. En la entrada de la iglesia encontramos escrito que Opilio había ornamentado la fachada misma y la iglesia con mucho oro y plata. Si quereis saber aún más, había muchos enseres con grandes vasos, coronas y cálices con empuñadura, que ahora vemos entre los ornamentos de la iglesia Ursiana, sacados de la basica del mismo martir",(" Prima di entrare nella cella dove esta l'arca, puoi guardare a destra, vicino al punto dove son dipinte a mosaico le immagini dei tre fanciulli: lì troverai a lettere d'oro scritto così: " Ai beati martiri Stefano Protasio Gervasio e a sé memoria eterna dedicò Lauricio... il 29 settembre, quando erano consoli Teodosio per la quindicesima volta e Placido Valentiniano". E nell'arco maggiore della tribuna, per quanto abbiamo potuto leggere, da una parte abbiamo trovado scritto che tutta la costruzione fu portata a termine in 4 anni e 6 mesi. Nell' entrata della chiesa troviamo scritto che Opilio aveva adornato la facciata stessa e la chiesa con moltooro e argento. Se Vuoi sapere di più, cèra molta molta suppellettile di grandi vasi, corone e calici col manico, che ora vediamo tra gli ornamenti della chiesa Ursiana, portati via dalla basilica stessa del martire") " *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, pp.59-60 [Traducción libre de la autora]

De las basílicas e iglesias que fueron construidas en vida de estos padres de la iglesia, o bien fueron consagradas algún tiempo después, también nos interesa el hecho de que Agnello no sólo recoge la fecha de construcción de las mismas, sino, y más importante para nuestro argumento, es que nos informa del **estado y circunstancias en las que estas arquitecturas permanecen en la ciudad del siglo IX**[39]**.** Agnello hace extensible sus observaciones acerca de la conservación al conjunto de arquitecturas procedentes de culturas anteriores de las que trata en las biografías. El estado de conservación de estas arquitecturas directamente relacionado con la **posibilidad de utilización** que éstas ofrecen a la ciudad, es uno de los indicadores más modernos de los formulados por Agnello. Así pues, en el caso de arquitecturas, como la Porta Aurea y el anfiteatro, que no ofrecen posibilidad de uso como tales, Agnello las integra en su concepción o imagen de la Rávena del siglo IX conforme a una nueva utilidad, en este caso como señales o testimonios en la topografía del desaparecido Templo de Apolo. Es decir, la utilidad del anfiteatro y la Porta Aurea para Agnello es la de señalizar el lugar de un edificio que fue demolido. Ahora bien, ¿en función de que parámetro Agnello sostiene esta relación de señalización de la Porta Aurea y el anfiteatro sobre el Templo de Apolo?.

Los párrafos en los que Agnello pone en relación, el templo de Apolo, el anfiteatro y la Porta Aurea, así como trata acerca del anfiteatro y la Porta Aurea, no ofrecen más valoración de los mismos que la identificación y localización en la topografía de la ciudad desde tiempos antiguos comparten. Pero indudablemente la forma o tipología arquitectónica de estos edificios, nos hacen pensar en arquitecturas procedentes del Imperio Romano, observación que a lo largo de la lectura del "*Liber Pontificalis* de Rávena", va a ir cobrando mayor consistencia cuando comprobemos que Agnello única y exclusivamente concede a estas dos arquitecturas, que aún se sostenían en pie en la Rávena del siglo IX, nos referimos a la Porta Aurea y al antiteatro, la utilidad de **rememorar** otra arquitectura, en este caso el lugar que

[39] "Su iglesia se situaba en la zona oriental. Y en ninguna iglesia entre Rávena y Classe se celebra misa para **el pueblo** únicamente en ésta. Dicha basílica fue construida en la "ardica" de Santa Eufemia que fue llamada del Mar, y ahora vemos demolida" (" La sua chiesa è situata nella zona orientale. E in nessuna chiesa fra Ravenna e Classe si celebra messa per il popolo se non in questa sola. Detta basilica è stata costruita presso l'ardica di S. Eufemia che è detta al mare, che ora vediamo demolita") *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.).: *Op.cit.*, p.35. [Traducción libre de la autora]

Las referencias acerca del estado de conservación de estas arquitecturas de épocas pasadas, suelen introducirse, como vemos en este caso, como una noticia de reciente actualización. Directamente relacionado a esta dimensión de la arquitectura de épocas pasadas en la ciudad contemporánea. Cabría desarrollar un estudio del *Liber Pontificalis* como fuente documental de las técnicas de restauración, no obstante nosotros hemos eludido este epígrafe en la medida en que nos interesa centrarnos en la figura de Agnello conocedor de las cosas de la ciudad, y cuidador/ conservador de las mismas. En cualquier caso, un pasaje suficientemente representativo del interés del *Liber Pontificalis* como fuente documental de las técnicas de restauración del siglo IX, sería: "En aquel tiempo el obispo de la iglesia romana León mandó a su ayudante de nombre Crisafo y otros que eran albañiles e hicieron restaurar el techo de San Apollinare, todo de vigas y casetones de abeto, y todo el techo de la iglesia de aquel mártir; además de sus gastos, todas las ciudades del territorio circundante llevaban como servicio con cuerdas y otros instrumentos todas las vigas y el material para el bajotecho, y la madera de abeto así como cuanto era necesario para los ciudadanos ravenatis. Y los albañiles disponian las vigas sobre las paredes y todo fu terminado; este obispo hizo aplicar sólo el intónaco" (" In quel tempo il vescovo della chiesa romana Leone mandò il suo camariere di nome Crisafo e altri che erano muratori e fece restaurare il tetto di S. Apollinare, tutto di travi e cassettoni di abete, e tutto il coperto della chiesa di quel martire; oltre alle sue spese, tutte le città del territorio circostante portavano come servizio con funi e altri strumenti tutte le travi e il materiale per il sottotetto e il legno d'abete e quanto era necessario per i cittadini ravennati. E i muratori disponevano le travi sulle pareti e tutto fu portato a termine; questo vescovo vi fece applicare soltanto l'intonaco"), *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.).: *Op., cit*, p. 185. [Traducción libre de la autora]

ocupó el Templo de Apolo[40]. No obstante, la relación que comparten estas tres arquitecturas, templo de Apollo, Porta Aurea y anfiteatro, y a la vez las distingue del resto, según hemos podido leer, no sería otra que la cercanía de sus ubicaciones. En este sentido cabe comentar que en la lectura de la biografía de San Apolinar, en la que se integra el único párrafo relativo al templo de Apolo, parece que todo el interés del mismo se reduce a ser el templo profano que demolió el patrón de la ciudad con sus plegarias.

En cuanto a la **edad o antigüedad de las arquitecturas,** de las que se sirve Agnello para la redacción de las biografías, circunstancias como que, Agnello identifique como testimonios de esta arquitectura demolida en el pasado justamente otras arquitecturas pertenecientes a la misma cultura, - como en las cercanías del templo de Apolo -nos hizo pensar qué efectivamente Agnello identificaba, y distinguía a grandes rasgos, las arquitecturas procedentes del Imperio Romano. E incluso que Agnello atendia a la monumentalidad o grandiosidad de estas arquitecturas para individualizarlas, pero hemos comprobado que explícitamente no hace alusión a este **carácter monumental**. Por otro lado, Agnello también trata acerca de la muralla de la ciudad, en su conjunto de procedencia romana, pero tampoco entonces hace uso de la deferencia que le concedio al templo de Apolo. Todo esto nos lleva concluir que Agnello valora en todas estas arquitecturas que él legitima como "testimonios" su procedencia, pero no podemos afirmar que las clasifique o distinga en función de la forma de hacer en las distintas épocas.

En otro orden estarían las arquitecturas que *Agnello,* además de localizar en el entramado de la ciudad, las distingue por la función que éstas realizaban en su momento aunque como apunta, ahora: "se ven demolidas". Este es el caso de un ingenio hidráulico llamado *Organaria*[41]. Así mismo, distingue un tercer tipo de arquitecturas procedentes del pasado, que serían las que sí ofrecen posibilidades de uso, a partir de una distinta utilidad, entre las que estarían tanto los templos paganos sacralizados, como las iglesias y demás arquitecturas restauradas[42]. Por último, distingue las arquitecturas que proceden de culturas anteriores y

[40] " El con sus plegaras demolió el templo de Apollo, que se encontraba frente a la puerta llamada Aurea, cerca del anfiteatro"("Egli con le sue pregliere demolì il tempio di Apollo, che si trovava di fronte alla porta chiamata Aurea, vicino all'anfiteatro") " Desde el anfiteatro, que en los tiempos antiguos se encontraba donde la puerta llamada Aurea, hasta la llamaa portecuella oyó" ("Dall'anfiteatro, che nei tempi antichi si trovava presso la porta detta Aurea, fino alla predetta postrela si udì"), *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.).: *Op., cit,* p. 32 /150. [Traducción libre de la autora]

[41] "El santísimo hombre habitaba en el obispado, que estaba situado sobre la fosa del rio, la cual proviene del lugar llamado *Organaria,* discurriendo bajo el puente de los Mugnai: la *Organaria* era una **construcción imponente** y toda de mecanismo constructivos, **donde ahora se ve una instalación demolida"** (" Il santissimo uomo abitava nell'episcopio, che è situato presso la fossa del fiume, la quale proviene dal luogo chiamato *Organaria,* scorrendo sotto il ponte dei Mugnai: la Organaria era una costruzione imponente e tutta di meccanismi costruttivi, dove ora si vede uno stallatico demolito") *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit*., p. 45. [Traducción libre de la autora]

[42] Un párrafo interesante relativo al cambio de uso de la arquitectura a través de la cristianización de los territorios italianos durante la edad medida: "Así pues, como hemos visto, Foca, después de haber matado a Mauricio con sus hijos, ocupan el reino de los Romanos, se hacen con el poder durante ocho años. A petición del beato papa Bonifacio estableció que la iglesia de Roma, fuese la sede principal de todas las iglesias, mientras precedentemente se llamaba primera la iglesia de Constantinopla. Este mismo papa le pide también que el antiguo templo, por los romanos llamado "pantheon", destruida la bajeza de los ídolos, pasase a ser de la santa e inmaculada virgen María y de todos los santos martires e confesores de Dios, y que allí fuesen confirmados, porqué, donde era la reunión de todos los demonios, allí se venerase la memoria de todos".(" Dunque, come abbiamo detto, Foca, dopoaver ucciso Maurizio con i suoi figli, occupando il regno dei Romani, tenne il potere per il corso di otto anni. Su richiesta del beato papa Bonifacio stabilì che la chiesa di Roma fosse la sede capitale di tutte le chiese, mentre precedentemente si chiamava prima la chiesa costantinopolitana. Il suddetto papa gli

mantienen su uso y utilidad, después de alguna restauración[43], así como las arquitecturas de nueva planta, entre las que señala principalmente iglesias. Esta categoría, que hemos podido ver en la relación que *Agnello* establece entre la conservación y uso de los objetos de arte, la denominamos **condición de permanencia**, dado que como hemos podido comprobar se trata de una categoría de la que participan todas y cada una de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores, que *Agnello* legitima como tales, como "monumentos".

Ahora bien, *Agnello* no reconoce en ningún momento un interés especial en las arquitecturas como "**testimonios"** para la elaboración de estas biografías, sino para la ciudad de Rávena. Pero sabemos que el encargo que recibe Agnello de Gregorio IV, viene a ser un relato que nace con la voluntad de recoger en orden cronológico las biografías de los obispos que se habían sucedido en la cátedra de Rávena desde mediados del siglo IV[44]. Por tanto, el "*Liber Pontificalis de Rávena"*, como sus antecesores, se ajusta a una **estructura cronológica**, aunque como dirá el mismo Agnello: desconoce las fechas de los acontecimientos que singularizaron las vidas de muchos de estos obispos. Circunstancia que lo llevará a servirse de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores valorando en ellas, precisamente, el

---

chiese anche che l'antico tempio, dai Romani chiamato pantheon, distrutta la bassezza degli idoli, diventasse chiesa della santa e immacolata vergine María e di tutti ") *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.127 [Traducción libre de la autora]

[43] "Restauró el baño cercano a la casa de la iglesia, adyacente a los muros del obispado, donde residía, baño que **todavía hoy lava espléndidamente**; revistió las paredes de **mármol preciosísimos** e hizo componer diversas figuraciones con teselas aúreas y de varios colores y además una tabla que lleva una inscripción de un mosaico de letras doradas, en la cual son dificultad hemos podido leer y así hemos encontrado en esta estos hexámetros funerarios: "Vittore, sacerdote protegido de la virtud apostólica, **eliminando los precedentes pequeños baños de antigua fábrica, los reconstruyó con maravillosa novedad**, porque desde el bajo resurja una belleza mayor. Y ordenó que para siempre se respetase esto, que por dos días el clero de la ciudad gratuitamente se lave, siéndole concedido para ello el tercer y sexto día de la semana", (" Restaurò il bagno vicino alla casa della chiesa, adiacente ai muri dell'episcopio, dove risiedeva, bagno che ancora oggi lava splendidamente ; rivestì le pareti di marmi preziosissimi e fece comporre diverse figurazioni con tessere musive auree e di vario colore e anche una tavola che reca un'iscrizione a mosaico di lettere dorate, nella quale con fatica abbiamo cercato di leggere e così abbiamo trovato in essa questi esametri catalettici: "Vittore, sacerdote protetto dalla vitù apostolica, eliminando i precedenti piccoli bagni di antica fattura, li ricostruì con meravigliosa novità, perchè dal basso risorga una bellezza maggiore. E ordinò che per sempre si rispettasse questo, che per due piorni il clero della città gratuitamente si lavi essendogli concessi per questo il terzo e il sesto giorno della settimana") *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit*, pp. 92-93. [Traducción libre y subrayado de la autora]

[44] Un pasaje muy representativo en este sentido, el que escribe el mismo Agnello explicando las razones que le llevan a realizar estas biografías. "Muchos maestros se han encargado de escribir según una **rigurosa sucesión cronológica**, a partir del nacimiento de Cristo, de los reyes y de los pontifices acerca de cuanto tiempo cada uno de estos soberanos había ocupado el trono imperial y cada insigne pastor la sede pontificia: han narrado el duro reino de los Augustos, como finalmente algo del imperio que brillase en Occidente, donde levantan las olas, y como brilla el tiempo de los padres apostoles de santa vida, y de que manera brillaron por su palabra y por sus obras.

Y la pluma de los escritores ravenatis de gran vaguería durante ochocientos años descuidó la narración minuciosa del gobierno, famoso en el mundo entero, de sus grandes obispos de santa vida. Pero finalmente, aunque tarde, la fe y la mano de Agnello ha asumido el compromiso de felizmente componer el libro de nuestros pontifices, este "opusclum" de los patriarcas, en el tiempo en el que el apostol Gregorio sabiamente ostenta el alto poder de Pedro,..." (Molti maestri si impegnarono a scrivere **secondo rigorosa successione**" *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, pág. 21. [Traducción libre y subrayado de la autora]

Este párrafo en el que se detalla el tipo de encargo al que responde el Liber Pontificalis de Rávena que escribe Agnello en el siglo IX, como explica el profesor Pierpaoli, forma parte de una introducción que se ha venido a documentar como obra de un clérigo contemporáneo de Agnello. Este "carmine" se incluye en el documento que atesora la Biblioteca Estense de Modena (se puede consultar en este registro en línea: *Agnelus de Ravenna*, en [en línea][Consulta:18/XI/04]<http://ccat.sas.upenn.edu/jod/agnellus.html>). El término "opusclum" no lo hemos traducido del latín, porque queriamos incidir en el tipo de documento que se le encarga a Agnello, y el tratamiento de la arquitectura de épocas pasadas que este tipo de documento incorpora.

hecho de que proceden de culturas anteriores, y por tanto describen y condensan episodios relativos al devenir de la ciudad de los que difícilmente llegan otros **"testimonios**". Vamos a ver como *Agnello* fuerza los acontecimientos para dar cabida a datos, descripciones y noticias acerca de estas arquitecturas procedentes de culturas anteriores que aún se sostenían en pie en la Rávena del siglo IX. A nuestro juicio, en esta finalidad manifiesta de Agnello por incorporar las arquitecturas procedentes de otras épocas a modo de "testimonios", subyace el "uso consciente", la **utilidad**, que Schlosser denominó: "uso de los monumentos como fuente histórica", por tanto el **"valor histórico"**.

Las investigaciones que se han sucedido de los últimos años, inciden en el protagonismo personal de Agnello en algunos pasajes del *"Liber"*. Estas observaciones podrían tener su razón de ser a través de pasajes como éste en el que es el propio Agnello quien lleva a cabo el desmonte del palacio de Teodorico para, con sus materiales, construirse una casa de propiedad[45]. En este pasaje del Palacio de Teodorico encontramos uno de los puntos de inflexión de este documento fundamental para la introducción del "valor histórico de las arquitecturas procedentes de otras culturas", ya que como hemos visto Agnello ofrece todo tipo de detalles, noticias, descripciones, e incluso testigos de la arquitectura de culturas anteriores a partir de las cuales fundamenta el transcurso de las mismas en la ciudad de Rávena. Entonces ¿ por qué desmonta "conscientemente" una de las arquitecturas procedentes de la época de Teodorico?. Es más, en la biografía del obispo Maximiliano, contemporáneo del emperador Justiniano, época en la que la tradición cívica del acarreo de materiales puede denominarse expoliación, fundamentalmente de los materiales de los **vestigios greco-romanos**, Agnello no introduce ningún juicio acerca de esta práctica, que por otro lado era contraria a su valoración de las arquitecturas que se distinguían en la Rávena del siglo IX como procedentes de otras culturas, y contribuían a construir el desarrollo cronológico de la historia de la institución de la Iglesia en Rávena.

Este gesto sobre el Palacio de Teodorico, puede ser efectivamente un rasgo de la personalidad del autor. Pero también es cierto que Agnello es hijo de su tiempo, más aún de los principios de la Iglesia medieval, y sabemos por Schlosser que esta obra de Agnello fue una aportación individual en una época en la que los intereses o valores de los objetos de arte en la literatura periegética romana no transcendían del interés de los materiales. Este **valor material** de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores, conllevó la **tradición del acarreo de materiales,** el despiece de las arquitecturas procedentes de épocas pasadas con el objeto de reutilizar los materiales constructivos de ésta en fábricas de nueva planta. De esta tradición nos llegan documentos desde los últimos momentos del Imperio Romano, hacia finales del siglo IV, en paralelo con las primeras fundaciones de iglesias en arquitecturas profanas, -como ya hemos visto en el pasaje de la sacralización del panteón en tiempos de Foca -. Desde este punto de vista, Agnello, como contemporáneo del siglo IX, participa de estos parámetros de valoración desde los que a nuestro juicio se fundamenta este gesto hacia el Palacio de Teodorico.

[45] "Ahora en nuestros tiempos he hecho demoler por mis siervos el anteriormente mencionado palacio y llevar a Rávena (el material) para la construcción de mi casa, que por derecho materno he construido desde los cimientos y he llamado casa presbiterial en la zona llamada "De los Ninfei", cerca de la iglesia del martir San Agnesse, y por la otra parte tiene su sede el primer reparto militar, no lejos de la piedra militar aurea".(" Adesso ai tempi nostri io ho fatto demolire dai miei servi il predetto palazzo e portare a Ravenna (il materiale) per la costruzione della mia casa, che per diritto materno ho costruito dalle fondamenta ed è chiamata casa presbiterale nella zona detta "ai Ninfei", vicino alla chiesa di S. Agnese martire, e dall'altra parte ha sede il primo reparto militare, non lontano dalla pietra militare aurea") *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit*., p.64.[Traducción libre de la autora]

En este punto de nuestra argumentación cabría concluir que Agnello no encuentra en los materiales procedentes de las "arquitecturas de culturas anteriores" la **autenticidad histórica** de estas arquitecturas, de ahí que en casos como el del Palacio de Teodorico sobreponga el interés de los materiales a la aportación que estas arquitecturas tienen para la construcción de la historia de la ciudad. Así pues, la condición testimonial de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores, en tanto que documentos de estas culturas, y por tanto como "fuentes históricas" para Schlosser, sería intrínseca a la consistencia de éstas en tanto que edificios o espacios. De esta **dimensión arquitectónica** o factura**,** que no material, en la que como decimos reside la autenticidad histórica o capacidad testimonial de la que Agnello se sirve en el "*Liber Pontificalis* de Rávena", forman parte el ambiente y a través de éste las arquitecturas que lo conforman. Así se explicaría que Agnello aluda a la Porta Aurea y el anfiteatro como testigos del demolido Templo de Apolo.

Subrayamos que a nuestro juicio, Agnello no reconoce la **capacidad testimonial** o autenticidad histórica en los materiales constructivos. Es más, la piedra angular del uso de las arquitecturas como "fuentes históricas" en el *"Liber Pontificalis de Agnello"*, son las inscripciones y **epitafios** presentes en cada una de estas biografías. No obstante en relación con el uso de los epitafios como fuente de información, ya decíamos en la introducción de este epígrafe que los profesores Holder y Pierpaoli coinciden en que Agnello disponía en el archivo de la Basilica Ursiniana de Rávena, de un catálogo en el que además de otros datos relativos a los obispos ravenatis, se indicaba la cronología de sus obispados, fecha de muerte, ... Así pues, **el uso de los epitafios** en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" es consciente y casi impuesto por el mismo Agnello, lo que nos lleva a avistar en Agnello una voluntad de historiador de los objetos de arte procedentes de otras culturas, antes que de biógrafo. Por tanto, Agnello esta más cerca del valor histórico-artístico que afirma el fenómeno cultural del renacimiento de lo antiguo, que de las metodologías arqueológicas.

Pero Agnello no hace uso de los **"objetos de arte muebles"** para construir sus biografias, podríamos decir que no les concede valor histórico.

> "Seguidamente la Tuscia fue saqueada por los longobardos, quienes asediaron Ticino, ciudad llamada también Pavía, donde Teodorico había construido su palacio, y yo he visto su imagen a caballo en un bello mosaico. (....)
> Miseria tú que por todas partes has levantado envidia, los ciudadanos con gravísima rivalidad entre ellos... A la vista una pirámide hecha de piedras cuadrangulares y de otros ladrillos alcanzaba la altura de casi seis cubos; encima había un caballo de bronce, recubierto de oro, el caballero era el rey Teodorico, que sobre la parte izquierda de la espalda portaba el escudo y con el brazo derecho estirado tenía la lanza. De las narices abiertas y de la boca del caballo salían pájaros y tenían los nidos en su vientre. ¿Quién ha podido ver jamás una cosa similar? Quién no lo crea, que haga un viaje por Francia y vaya a verlo (....)
> Aquel bellísimo caballo de bronce fue fabricado por esta razón y adornado en oro, pero Teodorico lo embelleció con su nombre. Hace ahora 38 años que Carlo, rey de los Francos, después de haber sometido todos los reinos y haber recibido del papa León tercero el imperio romano, hizo juramento sobre el cuerpo de San Pedro, de vuelta a Francia entró en Rávena: viendo la bellísima estatua, parecida a la cual nunca había visto nada igual, como él aseguró, la hizo transportar a Francia y colocar en su palacio llamado Aquisgranis"[46].

[46] «In seguito la Tuscia fu saccheata dai Longobardi, i quali assediarono Ticino, città chiamata anche Pavia, dove Teodorico aveva costruito un suo palazzo,e io ho visto la sua immagine a cavallo in bel mosaico nella volta

¿ En qué términos formula Agnello esta valoración del objeto de arte, "bellisima estatuilla"?. La exaltación de los materiales y las técnicas artísticas, estos parámetros se ofrecen propios de la literatura periegética romana y de los talleres medievales. Por tanto, no avanzan nuevos parámetros para la valoración de los objetos de arte procedentes de otras culturas. Pero si recordamos el pasaje en el que Agnello describía su metodología de recopilación de documentación relativa a las vidas de los obispos, entonces, sí concedía valor histórico a los retratos pintados en virtud de que: "en esos tiempos siempre se hacían pinturas parecidas a ellos". En la valoración de esta esculturilla de Teodorico, sin embargo sus categorías no sobrepasan el valor material, no formula ningún juicio acerca del parecido de la esculturilla, de su aportación para documentar la "esfinge" de Teodorico. En cualquier caso ahora los parámetros se muestran más cerca de lo curioso o asombroso que caracterizaba a los ***mirabilia***.

En suma, en el "*Liber Pontificalis"* los objetos de arte muebles, que no la pintura, aún son valorados como **tesoros.** Así pues, estamos ante otro de los puntos de inflexión del "*Liber Pontificalis de Agnello"*, en la medida en que Agnello plantea una clasificación de las artes de acuerdo a la cual, a la arquitectura seguiría en perfección la pintura. Por otro lado, éste es el único pasaje en el que Agnello se dirige explícitamente al lector. Pero, no se trata de un lector al que se quiere hacer visualizar los dogmas de la fe, si no que Agnello aunque hace uso de ciertos giros propios de la literatura hagiográfica se dirige a un **público** al que le manifiesta lo "bella" que es esta esculturilla. Este pasaje introduce además, una alusión a las posibilidades que ofrece "el viaje" para contemplar y admirar **cosas únicas**.

Pero como hemos visto Agnello desarrolla una metodología que preludia en muchos aspectos los principios que secunda el Renacimiento en su uso de las arquitecturas procedentes de otras culturas que aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma. Así mismo, los documentos a través de los cuales nos llega el texto del "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" son un códice del siglo XV y otro del siglo XVI, por tanto transcripciones llevadas a cabo en el ambiente en el que el interés por los documentos acunó los fondos de las bibliotecas humanistas por excelencia. También cabe recordar en este sentido que desde 1708 el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" contaba con una edición impresa que sería retomada algunos años más tarde por la "*Rerum Italicarum Scriptores"*, la misma revista en la que se dio a conocer "*De Re Aedificatoria"* así como otras fuentes fundamentales para la Historia del Arte. No obstante es todavía uno de los grandes desconocidos de nuestra historiografía.

Asimismo, antes de cerrar el "*Liber Pontificalis* de Agnello", reunimos las descripciones de los objetos de arte que Agnello había ido introduciendo a través de las biografías de los obispos, su imagen de la ciudad de Rávena; y entonces, llegamos a la conclusión de que Schlosser afirma la introducción del "valor histórico de los monumentos" en la literatura artística a través de un documento que define la imagen de una ciudad tardorromana durante

---

(....) Misera tu che dappertutto hai subito invidia, i cittadini con gravissima rivalità tra loro... Alla loro vista una piramide fatta di pietre quadrate e di altri mattoni raggiungeva l'altezza di ququasi sei cubiti; sopra c'era un cavallo di bronzo, ricoperto di fulvo oro, e cavaliere era il re Teodorico, che sulla spalla sinistra portava lo scudo e col braccio destro teso teneva la lancia. Dalle narici spalancate e dalla bocca del cavallo uscivano uccelli e avevano i nidi nel suo ventre. Chi ha mai potuto vedere una cosa simile? Chi non lo crede, si metta in viaggio per la Francia e vada a vederlo (....) Quel cavallo bellissimo di bronzo fu fabbricato per questo e ornato d'oro, ma Teodorico lo abbellì a suo nome. Sono ora quasi 38 anni da quando Carlo, re dei Franchi entrò in Ravenna: veddendo la bellissima statua, della quale non aveva mai visto l'eguale, come egli assicurò, la fece trasportare in Francia e collocare nel suo palazzo chiamato Aquisgranis», en *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.111.[Traducción libre de la autora]

los cuatro primeros siglos de la institucionalización de la Iglesia. Es decir, Schlosser no legitima el valor histórico que definía a los "honrosos testimonios" que subyacían en la concepción de la historia del arte que Vasari expuso en el proemio de "Las vidas". Tampoco corresponde la génesis de este valor histórico que Schlosser localiza en el siglo IX con el que, como vamos a ver, legitima Alberti a través de los " monumentos antiguos". Por tanto, efectivamente Schlosser esta renovando uno de los epígrafes más importantes para la nueva Historia del Arte. Schlosser esta transcendiendo la concepción progresiva de la Historia del Arte que como vamos a ver definía a los "monumentos antiguos" en el "*De Re Aedificatoria*" de Alberti; y desde aquí, e indirectamente, a los "honrosos testimonios" en "Las vidas".

Así pues, *a priori*, en la medida en que los contenidos del "*Liber Pontificalis"* impresionan una ciudad tardorromana, este documento sería relegado por el discurso académico de la Historia del Arte en el que para muchos esta la génesis del monumento en tanto que objeto de estudio de la Historia del Arte. Lo que explicaría que este documento permaneciese en el silencio de los fondos italianos hasta las renovaciones llevadas a cabo por la "nueva Historia del Arte" en relación con el objeto de estudio que se venía definiendo desde el siglo XVI.

Pero, ¿estaba consolidando Schlosser, efectivamente, el capítulo que Riegl venía escribiendo desde 1902 hasta 1905? A nuestro juicio, no. Riegl condensa el carácter o índole del moderno cuidado de los monumentos en el marco de la nueva Historia del Arte, en un valor que entre otros cometidos tenía necesariamente que abrir paso a nuestra disciplina entre el conjunto de las ciencias sociales, que también entonces, cuidaban "los monumentos". Este es el "valor de lo antiguo", que como vamos a desarrollar a lo largo del trabajo esta regido por la relación del hombre con los objetos de arte procedentes de otras culturas. En suma, Riegl propone la renovación del carácter de la condición testimonial a la que Vasari se refería como "honrosos testimonios" a través de la concepción subjetiva de las obras de arte que tiene su génesis en el renacimiento de la cultura de lo antiguo en el siglo XV. Por tanto, la aportación de Schlosser completa un epígrafe de la teoría de los valores de los monumentos, que atendía a una cuestión eminentemente disciplinar, teorética, del discurso de la Historia del Arte. Mientras que la propuesta de Riegl tiene como punto de partida la relación del hombre con los objetos de arte procedentes de otras culturas,

> "Si anteriormente la concepción de monumentos "históricos" pudo ser caracterizada de subjetiva frente a la de los "intencionados" – aunque seguía teniendo que ver con la contemplación de un objeto concreto (la obra originaria, individualmente cerrada)-, en esta tercera clase de monumentos, el objeto aparece ya completamente volatilizado en un simple mal necesario: el monumento es solamente un substrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general. Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas, a las que de modo necesario ha de quedar circunscrita la conservación de monumentos históricos, sino también a las masas, a todas las personas sin distinción de su formación intelectual. En esta pretensión de validez general, que tiene en común con los valores del sentimiento religioso, se basa el profundo significado, de

consecuencias no previsibles por ahora, de este nuevo valor rememorativo (de los monumentos), que en adelante denominaremos "valor de lo antiguo".

Desde estas sucintas indicaciones se deduce que el moderno culto de los monumentos no puede detenerse en la conservación de los "monumentos históricos", sino que, además, exige una respetuosa consideración de los "monumentos antiguos"[47].

La contribución de Schlosser había consistido en localizar la génesis del valor histórico o testimonial de los objetos de arte con independencia de que estos proviniesen de las culturas de la antigüedad. Por tanto, Schlosser estaba transcendiendo el "valor histórico" que, definía a los denominados "monumentos antiguos" en el "*De Re Aedificatoria*", así como a los "otros honrosos testimonios" en el proyecto para la sistematización del discurso de la Historia del Arte que condensaban "Las vidas" de Giorgio Vasari.

Pero a nuestro juicio, Schlosser no concedió la suficiente perspectiva a la actualización de la condición del culto de los monumentos que la propuesta de Riegl condensaba. Schlosser no dimensionó la aportación que para nosotros, historiadores del siglo XXI en el ejercicio de los bienes culturales, condensaba el "valor de lo antiguo".

[47] Véase, Arjones Fernández, A., *op.cit.*,

De Re Aedificatoria de León Batista Alberti

León Battista Alberti (1404-1472), se forma en Padua con Fasparino Barziza, en Bolonia es discípulo de Panormita donde obtiene en 1428 el título de licenciado en derecho canónico. En 1432 se instala en Roma, primero como secretario del patriarca de Grado y después como abreviador apostólico y prior de Santo Martino en Gagalandi. Por estos años Alberti ya acompaña a Nicolás V en las reuniones del "IV Congreso de la Iglesia Bizantina" que se estaba celebrando entre las ciudades de Bolonia, Ferrara y Florencia. Desde 1447 Alberti ostenta el cargo de superintendente sobre los *"maestri di strada"* en el cuidado de las arquitecturas procedentes de otras culturas que aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma de mediados del siglo XV. En estas fechas, Alberti ya había presentado al papa Nicolas V una parte considerable de su tratado *"De Re Aedificatoria"*, tratado en el que Alberti documenta, entre otros aspectos de la profesión de conservador de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores, el ejercicio de la misma desde la época de Agripa. No obstante, el *"De Re Aedificatoria"* no sería editado hasta 1485.

En la historiografía española el *"De Re Aedificatoria"* permanecería inédito hasta la impresión de 1582, realizada en la ciudad de Madrid; y después, hasta la edición de 1797. Nosotros hemos trabajado sobre la tercera versión integra prologada por el profesor Javier Ribera, y traducida por Javier Fresnillo. Esta versión, además de resultarnos la más actualizada entre las consultadas, también, se ofrece la más sensible con los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas que subyacen en las propuestas de Alberti[48]. Así mismo nos ha resultado muy util el trabajo del profesor Montijano acerca del vocabulario de León Battista Alberti[49].

Pero ***"De Re Aedificatoria"* no es un tratado de conservación de las arquitecturas procedentes de la antigüedad**, desde el momento en que Alberti mantiene que lo importante no es la conservación de estos restos, de estos objetos en tanto que procedentes de otras culturas. Lo prioritario en su estudio es la integridad del **diseño** de los mismos: "en efecto, las obras que están estropeadas por completo y deterioradas en su conjunto no son suceptibles de recibir mejoras. Asimismo, en cuanto a las que se encuentran en un estado tal que no pueden ser mejoradas sino a costa de trastocar todo su diseño, su reparación no es preferible a su demolición y ulterior reconstrucción. Pero no insisto en este tema"[50].

"La belleza es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número

[48] En la lección de esta tercera versión del *De Re Aedificatoria*, sobre las ediciones facsímiles de la traducción al castellano de 1582, primamos, sin lugar a dudas, el hecho de que se trataba de un trabajo en colaboración con el profesor Ribera, uno de los juicios con más solvencia de la historiografía del patrimonio cultural de las dos últimas décadas. En suma, esta edición nos ofrecía una garantía en la traducción de la terminología, nos ahorraba un trabajo que nos ha sido muy difícil encontrar en otras traducciones. ALBERTI, L.B.: *De Re Aedificatoria. Prólogo de Javier Ribera. Traducción de Javier Fresnillo Núñez*, Madrid, Akal, 1991.

[49] MONTIJANO GARCÍA, J.M.: " Significación y designación: traducciones e interpretaciones de los términos *"lineamenta"* de León Battista Alberti y "*scaenographia*" de Vitruvio. Fundamentos teóricos para el proyecto arquitectónico en el clasicismo español", *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, nº16, 1995, pp. 23 y ss.

[50] ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p.408.

determinado, tal como lo exigiere la armonía, esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza"[51]. Por tanto, Alberti limita la perfección de estos objetos de arte frente a los de nueva planta, en la medida en que la unión de las partes se altera, bien como consecuencia de las fuerzas de la naturaleza a través del tiempo; y más concretamente, como leíamos en Petrarca: por la dejadez o falta de interés por conservar la integridad de estas arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad. Alberti no nos dice nada acerca del sector de la ciudadanía al que correspondería llevar a cabo las tareas de conservación que se están descuidando, pero reivindica el interés cultural de estas obras. Rafael integra la correspondencia entre la cultura de procedencia y una forma estilística concreta. Mientras que Vasari reduce todo el valor de estas obras de arte procedentes de otras culturas, al de ser ejemplos para las nuevas obras de arte, a un valor testimonial de una forma de hacer. En cualquier caso, es la concepción de que las arquitecturas procedentes de otras culturas merecen cuidado o conservación, el principio que más nos interesa de entre los que comparten Petrarca, Alberti, y Rafael. Ahora bien, entre ellos, hay una diferencia de base, el ideal de perfección-belleza desde el que se sobrevaloran las arquitecturas de nueva planta partícipes de la *rinascita* de lo antiguo, frente a las arquitecturas procedentes de las culturas antiguas, incluidas las greco-romanas (las consideradas en ese momento, las más bellas de las que perduran procedentes de las culturas de la antigüedad).

Efectivamente, Alberti, como participe del fenómeno de la *rinascita* de lo antiguo, concibe el desarrollo del arte de la arquitectura localizando su cenit en una cultura de la antigüedad, en la greco-romana, así dice: "El arte de la construcción, en la medida en que nos lo enseñan los **monumentos antiguos**, gozó del esplendor de su – por así decir- primera juventud en Asia; luego floreció entre los griegos; finalmente, alcanzó su más esplendida madurez en Italia"[52]. Pues bien, como decimos, es a tenor de este paradigma del renacimiento de lo antiguo, que Alberti legitima necesariamente la conservación de estas arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad, y en particular de las greco-romanas, en tanto que ejemplos para superar **la *maniera* antigua. El fundamento último de la conservación es legitimar el "*paragone*" antiguo, como también lo será en Rafael.**

Pero de Alberti lo que más nos interesa es su metodologia, en la que es prioritario el estudio *in situ*, en su caso limitado a las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad en la Italia del siglo XV. Sobre este principio metodológico, Alberti desarrolla una historia de la arquitectura fundamentada en el estudio confrontado de los documentos que le llegaban de los etruscos y los romanos, describiendo una evolución del arte de la arquitectura en las culturas de la antigüedad que le lleva a estudiar los principios de las pirámides de Egipto, la ornamentación de los griegos, etc. En este sentido, y teniendo presente el paradigma de belleza de la *rinascita* de lo antiguo desde el que Alberti define su teoría, desde este ideal, tenemos que entender que Alberti limite la condición de "**monumentos antiguos"** a las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad, excluyendo por tanto las bizantinas y medievales, también presentes en la Italia del siglo XV en la que Alberti desarrolla y pone a punto su teoría.

Así pues, cuando en el capítulo quinto de nuestro trabajo, asistamos a la de-construcción de la teoría de los estilos a través de las propuestas con las que Jacobo Burckhardt inaugura la nueva Historia del Arte, entonces podremos comprobar entre otros aspectos, que cuando Burkhardt, textualmente, antepone al interés o valor documental desde el que Alberti legitima estos documentos etruscos, como la categoría de accesibilidad para el conjunto de la

[51] *Ibídem.*, p.384
[52] ALBERTI, L.B.:*Op.cit.*., p.247.

ciudadanía. En su gesto, en la preferencia de Burckhadrt, subyace la definición de las categorías del objeto de arte procedente de otras culturas, que Vasari había descartado de su sistematización de la Historia del Arte. Para otros, en esta propuesta de Burckardt asistimos a la de-construcción de un principio de estilo. En cualquier caso, hay una propuesta para la renovación de los principios introducidos por Alberti y desarrollados en mayor o menor medida por Vasari y Winckelmann a través de sus sistematizaciones del discurso de la Historia del Arte. Esta propuesta se adscribe, en el discurso que venimos siguiendo en relación con los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas, al concepto de "monumentos antiguos"; y en particular, al "valor histórico artístico" que como vamos a ver Alberti sostiene [53].

Subrayamos por tanto que Alberti, en virtud de su teoría de la perfección, legitimó la belleza de las pirámides de Egipto, los templos de Grecia, etc., pero no las definió como "monumentos antiguos" porque de acuerdo con su metodología, en la que ya hemos visto que era fundamental la confrontación *in situ* de los principios recogidos en los documentos procedentes de las distintas culturas de la antigüedad, estas arquitecturas no se adecuaban a las premisas de su teoría.[54]

En la lectura del *"De Re Aedificatoria"* nos vamos a encontrar que Alberti también utiliza para referirse a este concepto de "monumentos antiguos" los términos de: "restos viejos" o "hallazgo utilísimo". Para nosotros, el denominador común de los "monumentos antiguos", los " restos viejos" y los "hallazgos utilísimos" es el **valor histórico o de lo antiguo**. De acuerdo con estas premisas proponemos, San Marcos de Venecia como un ejemplo de "monumento antiguo"[55]. En cuanto a la terminología de "valor de lo antiguo", nuestro objetivo al utilizarla ha sido dar las primeras pinceladas acerca de la relación que subyace

[53] "al tener – digo- acomodo en Italia desde antiguo, y comprender que se la deseaba con tanto afán, parece que este arte procuró, en lo que estuvo en su mano, que el imperio, que se había visto ya adornado por las demás virtudes, suscitara una admiración mucho mayor también por efecto de los ornamentos que le eran propios", ALBERTI, L.B.: *Op. cit.*, p. 250.

[54] " No obstante, he podido saber por los historiadores que los antiguos acostumbraron a esforzarse, con todo su conocimiento del oficio y su cuidado, por construir la base de los muros de modo que la estructura fuera en ese lugar, [....] Se cuenta que aquel gran Quersifrón, que erigió el famosísimo templo de Diana en Éfeso, como le hubieron elegido un lugar llano y pelado para que estuviera a la postre libre de peligro de los terremotos [....] En el Foro Argentario a base de un amasijo de toda clase de pidras despedazadas, en los Comicios echaron los cimientos de fragmentos y pedazos de piedra común. Pero quienes más me gustaron fueron quienes imitaron en la roca Tarpeya la labor de la naturaleza con una obra muy apropiada para terrenos situados en una colina.[....]En otras partes he visto trabajos de cimentación y estructuras hechas no sólo de grava de mina, sino sobre todo – y especialmente- de rocas amontonadas que están en pie" ALBERTI, L.B.: *Op.,cit.*, p. 135.

[55] " Y ya que nos hemos puesto a celebrar los aciertos de los antiguos que construyeron con sabia intención, no querría pasar por alto un hecho que me viene a la mente con reiteración y muy al caso. En Venecia, en la iglesia de San Marcos, hay un hallazgo utilísimo del arquitecto que la levantó. En efecto, como si hubiera reforzado muy solídamente la superficie toda la iglesia la dejó perforada por medio de numerosos pozos, con el fin de que, si por un casual se formaban vapores en el interior de la tierra, encontraran salida con facilidad", ALBERTI, L.B.: *Op.,cit.*, p. 80. Así pues, Alberti toma en consideración que San Marcos era una arquitectura que perfectamente se podía considerar en los márgenes de la *maniera* antigua. La consideración de San Marcos de Venecia viene a justificar que el "valor histórico o de lo antiguo" en Alberti atiende a la evolución del arte de la arquitectura, en si mismo. Por otro lado, sin desviarnos de nuestro argumento, cabe comentar que desde la historiografía se ha elogiado con frecuencia la perspectiva histórica de Alberti frente a los errores históricos de Brunelleschi. Efectivamente, hemos podido comprobar la perspectiva de Alberti, pero ejemplos como San Marcos de Venecia introducidos por Alberti como si de una obra antigua se tratase, nos llevan a difuminar este criterio como una de las diferencias que marcan la modernidad de unas propuestas sobre otras. Así, desde nuestro punto de vista, la diferencia entre Alberti y Brunelleschi no estaría tanto en la concepción de la historia de la arquitectura, como en la metodología de acceso o estudio de estas arquitecturas procedentes de otras culturas. Y desde este punto de vista, sí que se evidencia la aportación de Alberti.

entre el valor histórico o de lo antiguo que hemos definido en Alberti, y el "valor de lo antiguo" que introduce Aloïs Riegl en el marco de la teoría riegliana de los monumentos sobre la que profundizamos en la segunda parte de nuestro trabajo.

Acerca de la utilidad de los "monumentos antiguos", Alberti nos dice que: "A Creta la hizo famosa sobre todo la tumba de Júpiter; y a Delfos se la frecuentaba no tanto por el oráculo de Apolo como por el aspecto y la belleza de la ciudad y del templo. ¿Y sobre cuanto contribuyó la construcción a la hegemonía del poder y del pueblo romano, no digo más que a partir de las tumbas y los viejos restos de su magnificencia, que vemos por todos lados, hemos aprendido a creerles a los historiadores muchas cosas que, de otra manera, parecían quizá menos verosímiles"[56]. Por tanto, Alberti distingue a los "monumentos antiguos" por su **condición documental**, en la medida en que contribuyen a verificar lo histórico o relatado por los historiadores. Ahora bien, la utilidad de estos espacios procedentes de la antigüedad no se anula necesariamente, sino que sobre ésta Alberti prioriza y acoge otros usos directamente relacionados con su condición de objetos procedentes de culturas anteriores.

Por tanto, aunque Alberti no reclama explícitamente la conservación de estas arquitecturas, como sí lo hara en el caso de las procedentes de la cultura greco-romana, es evidente que les concede una condición y utilidad específica con la que a nuestro juicio da continuidad al valor histórico que veíamos en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena"; pero ahora, además, legitimando su procedencia de la Antigüedad.

Esta claro que no podemos pasar por alto la **metodología** de Alberti, su forma de acceder al objeto de estudio, a la arquitectura procedente de las culturas de la antigüedad. Así, vamos a ver como Alberti no sólo contrarresta los principios recogidos en los textos antiguos sobre estas arquitecturas procedentes de otras culturas, de la antigüedad, que aún se sostenía en pie en la Italia del siglo XV[57]. Además, Alberti estudia los principios sobre los "monumentos antiguos", llegando a afirmar que aprende más de los monumentos que de los textos, como en el caso de los pavimentos[58]; y, a poner en crisis los mismos principios de los antiguos[59]. Así pues, cuando asistamos a la deconstrucción de la teoría de los estilos con la que Jacobo

[56] ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p. 59.

[57] "Por Plinio tengo la siguiente noticia: un obelisco fue transpoortado de Focis a Tebas, por haber sido excavada una fosa desde el Nilo, con la piedra sobre barcos llenos de ladrillos y posteriormente vaciados, para que pudieran soportar encima el peso de la piedra que había qque transprotar. Por el historiador Amiano Marcelino tengo noticia de lo siguiente: un obelisco, previamente transprotado en un barco de trescientos remeros, fue colocado sobre rodillos y arrastrado durante tres millas, a través de la Puerta de Ostia, hasta el Circo Máximo; y para alzarlo trabajaron muchos miles de hombres, con todo el circo repleto de máquinas hechas de vigas altísimas y sogas enormes. En Vitruvio leemos que Quersifrón y Metágenes, padre e hijo, transportaron a Éfeso columnas y arquitrabes con ingenios a base de cilindros, con que los antiguos aconsejan allanar la era. En efecto, clavó y aseguró con plomo, a ambos extremos de las piedras, sendas cuñas de hierro sobresalientes, que desempeñarían el papel de eje de rotación; y a uno y otro extremo de los ejes colocó unas ruedas de modo que las propias piedras quedaran colgando de aquellos ejes de hierro; a continuación los movió y las desplazó haciendo (....) Narra Herodoto que Keops, hijo de (...), también hay testimonio escrito de aquello tan conocido: en otro lugar", ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p.257-258.

[58] " las consideraciones que hemos hecho hasta ahora las hemos obtenido del estudio de Plinio y, sobre todo, de Vitruvio. A continuación voy a referir lo que de relativo a los pavimentos he podido recopilar a partir de la observación aplicada y concienzuda de las obras de los antiguos; de las que admito que he aprendido muchísimo más que de los escritores", ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p.161

[59] " las ciudades unas son muy grandes, otras más pequeñas, como las fortalezas y las ciudadelas. Existe entre los escritores antiguos la opinión de que las ciudades situadas en terreno llano no son nada antiguas y que, por ello poseen menos prestigio: deducen, en efecto, que fueron fundadas mucho después del diluvio. Pero lo cierto es que, con vistas a resultar agradables y apacibles, para las ciudades son más convenientes los lugares llanos y abierto, para las fortalezas sitios abruptos y de difícil acceso", en ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p.281.

Burckhardt inaugura la nueva Historia del Arte, en el capítulo cuarto de este trabajo, entonces comprobaremos que, la aportación de Burckhardt en el camino hacia el valor de lo antiguo de los monumentos, incide, entre otros parámetros, en la metodología propuesta por Alberti. Así, Burckhadrt antepone al interés o valor documental con el que Alberti legitima, por ejemplo los objetos de arte etruscos en el marco de su concepción de la *rinascita* de lo antiguo, la categoría de accesibilidad para el conjunto de la ciudadanía.

Todo ello viene a ratificar que Alberti nos sitúa ya en un marco contemplativo de los restos de las culturas de la antigüedad, en ningún caso imitativo o reproductivo. Por tanto, caeríamos en un error si considerásemos estas arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad, como los principios o modelos, en vez de **ejemplos** desde los que confrontar los principios recogidos en los textos antiguos. Entre otras razones, porque las arquitecturas de nueva planta participes de la *rinascita* de lo antiguo se proponen la superación de lo antiguo, y no su imitación ni reproducción. En este sentido dice Alberti que: "no es para que nos sumemos y transfiramos sus esquemas a nuestra obra, como obligados por ley, sino para que, animados a sacar adelante nuevos logros a partir de ellos, nos esforcemos por cosechar una gloria igual o superior, si es posible"[60].

Este principio metodológico que lleva a Alberti a construir la historia de la arquitectura desde las arquitecturas presentes en la imagen de la ciudad es, a nuestro juicio, el que nos da la clave que va a definir la metodología de la Historia del Arte que reclama la conservación de determinados objetos de arte. Esta metodología de la Historia del Arte que prioriza el cuidado del objeto de arte en virtud de unos valores adquiridos, para nosotros tiene sus preludios en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" en el que como ya vimos Agnello forzaba *in extremis* su *role* de conocedor de las arquitecturas de la ciudad rozando la confrontación de fuentes. De acuerdo con todo lo expuesto, y desde la perspectiva de la definición de los valores de las cosas de arte procedentes de otras culturas, la aportación del *"De Re Aedificatoria"* es fundamentalmente, la **metodología.** Metodología de la que, como ya hemos avanzado, Burckhadrt, Riegl. Renovarán principios y categorías, pero que necesariamente estará presente en sus formas de acercarse a los objetos de arte procedentes de otras culturas. Objetos, que a partir de Alberti se denominarán, con mayor o menor atención sobre sus valores: **monumentos.**

También cabe decir acerca de la metodología de Alberti, que comienza siendo una forma de acceso de acuerdo con el interés de superar la "*maniera* antigua", en suma para el estudio de la forma de hacer de una cultura. Pues bien, esta metodología desde mediados del siglo XVI sufre una desvinculación total del discurso de la Historia del Arte, hasta el punto de que a finales del siglo XIX cuando observamos una metodología de carácter análogo a ésta en el desarrollo de los trabajos de uno de los padres de la nueva Historia del Arte, Aloïs Riegl, nos hemos visto en la necesidad de identificarla con una metodología de la arqueología, más exactamente con la denominada "arqueología del Caumont". Proceso que, desde nuestro punto de vista, pone de manifiesto cual va a ser la suerte de estos objetos de arte procedentes de otras culturales a la luz de la permeabilidad del proyecto vasariano para la sistematización de la Historia del Arte.

Los "monumentos antiguos", en tanto que **ejemplos** que verifican los principios recogidos en textos sobre la arquitectura en la antigüedad, Alberti los toma como punto de partida de su metodología. Entre otras razones Alberti alude que, por separado, ni las arquitecturas ni los textos antiguos ofrecían una perspectiva suficientemente amplia, que permitiera mejorar la

[60] ALBERTI, L.B.: *Op.cit*., p. 83.

"*maniera* antigua". Pues bien, "así, a partir de los ejemplos que nos han legado nuestros antepasados, de los consejos de los expertos y de la práctica continua, se ha obtenido el más perfecto conocimiento sobre la realización de las **obras más dignas de admiración**"[61].

A priori, la diferencia entre los "monumentos antiguos", y estas "obras dignas de admiración", en la argumentación de Alberti se sostiene desde la concepción evolutiva de la historia de la arquitectura que resumíamos en líneas anteriores[62]. Así pues, se entiende, que sea la arquitectura greco-romana presente en la ciudad de Roma del siglo XV a la que Alberti concede, fundamentalmente, la condición de **ejemplo**, y a la que denomina "obras más dignas de admiración". Por tanto, estas arquitecturas greco-romanas además del valor histórico o de lo antiguo, tienen este otro directamente relacionado con los principios de la arquitectura del siglo XV, al que hemos denominado **valor histórico-artístico**.

Para la definición del valor que hemos venido a denominar histórico-artístico, conviene tener especialmente presente la razón en la que Alberti fundamenta su prioridad al preservar las arquitecturas greco-romanas presentes en la ciudad de Roma: "intentar preservar de la extinción esta parte del saber que nuestros antepasados, en un supremo acto de sabiduría habían tenido siempre en la más alta estima [....] No había nunca ningún elemento de las construcciones de los antiguos en que pudiera vislumbrarse algún mérito, que no examinara detenidamente por ese motivo para ver si obtenía de él algún tipo de información. En consecuencia no cesaba nunca de escrutarlo todo, de examinarlo, de evaluarlo, de recogerlo en bocetos, hasta conseguir aprender y conocer a fondo qué había aportado cada uno con su inteligencia y su conocimiento del oficio"[63]. Por tanto, la preservación de las arquitecturas más perfectas de las procedentes de las culturas antiguas, las "**obras más dignas de admiración**", tiene su razón de ser en este ideal de perfección-belleza del siglo XV sobre el que se proyectaba la "nueva"arquitectura. Es decir, de acuerdo a la teoría de la arquitectura de la que participa Alberti, la preservación de estas "obras más dignas de admiración" responde a un ideal de estilo.

Por último, lo interesante, a nuestro juicio, es que vamos a comprobar como efectivamente **la preservación o conservación** de los "monumentos antiguos" es ya en Alberti una metodología para acceder a un objeto del pasado y legitimar su valor en la actualidad**.** Hasta ahora teníamos ejemplos de cambios de uso, en el caso de la Porta Aurea y el anfiteatro de Rávena, pero ni Agnello reclamaba la conservación de estas arquitecturas, ni mucho menos definía explícitamente sus valores. Ahora, por fin, Alberti define el valor contemporáneo de estas arquitecturas procedentes de la cultura greco-romana, además lo legitima a tenor de un principio de estilo: la *rinascita* de lo antiguo. A este valor lo hemos denominado histórico-artístico. Este valor, las categorías que definen el interés histórico-artístico que las arquitecturas greco-romanas suscitaban para Alberti, sobre las que trabajará fundamentalmente Winckelmann en su "Historia del Arte en la Antigüedad" son las que como vamos a ver a lo largo de la segunda parte del volumen, definen, los valores de los "monumentos" desde el siglo XVI al XIX. Por tanto, son el punto de partida de la renovación que susyace como razón de ser del "Culto moderno a los monumentos".

[61] ALBERTI, L.B.:*Op.cit.*, pp.249-250.

[62] " El arte de la construcción, en la medida en que nos lo enseñan los monumentos antiguos, gozó del esplendor de su – por así decir- primera juventud en Asia; luego floreció entre los griegos; finalmente, alcanzó su más explendida madurez en Italia",

[63] ALBERTI, L.B.: *Op.cit.*, p.244.

Alberti particulariza las arquitecturas que proceden de una de las culturas antiguas, la greco-romana, y además evidenciaban los principios del arte de la arquitectura que los documentos relativos a la arquitectura greco-romana definían, entre ellos el Vitrubio. Un ejemplo de arquitectura de valor histórico-artístico sería la muralla de Tarquino, de la que dice Alberti: " Es muy bueno también el método de Vitrubio, que veo que en Roma lo siguieron por todas partes los arquitectos antiguos y que se respetó sobre todo en la muralla de Tarquino[64]. Por tan, hemos denominado este **valor histórico-artístico** en la medida en que los restos de arquitectura que abarca son considerados por Alberti en virtud de que se ofrecen ejemplos verificados sobre los textos antiguos para las construcciones que se realizan en el siglo XV. Por tanto, a través de los restos de los antiguos "dignos de admirar", *"De Re Aedificatoria"* legitima definitivamente el **valor histórico artístico**, en la medida en que estas arquitecturas colaboren a la superación de la *maniera* antigua[65]. Dotando a estas arquitecturas de procedencia greco-romana verificada sobre los principios recogidos en los textos antiguos, **de una utilidad contemporánea**: la de ser ejemplos verificados del paradigma de la arquitectura del siglo XV.

Entonces, podremos entender que el valor de estas **"obras más dignas de admiración",** es decir las procedentes de la cultura greco-romana, tienen además del valor histórico, otro al que hemos venido a denominar: **valor histórico-artístico**. Desde este punto de vista, Alberti restringe la **condición de ejemplos**, del *paragone* de lo antiguo, verificados para la *rinascina* de lo antiguo a estas "obras más dignas de admiración", pero no necesariamente ciñe la preservación o conservación de las mismas a esta condición. Es más, lo único que podemos afirmar es que tanto estas cosas "dignas de admiración" que para nosotros se distinguen por su valor histórico-artístico, para adquirir esta condición necesariamente tienen que estar presentes en la imagen de la ciudad de Roma en la que Alberti desarrolla su metodología.

Así pues, cuando en la introducción del *"De Re Aedificatoria"* decíamos que éste no era un tratado de conservación, sino de la historia de la construcción, fundamentábamos nuestra matización en este punto: Alberti reclama la preservación de estas arquitecturas procedentes de las culturas antiguas, y en particular las greco-romanas, pero desde el interés que éstas tienen para la arquitectura que se está proyectando en el siglo XV. Por ello, Alberti no denuncia ni el uso al que se someten estas arquitecturas ni la degradación de la integridad física de las mismas. Alberti las revaloriza, ahora bien: en términos de teoría del arte de la arquitectura. Porque como vamos a ver, Alberti no reclama otra utilidad para estas arquitecturas a partir de la cual se legitime su valor de significación para la ciudadanía romana del siglo XIV, como leíamos en Petrarca. En cualquier caso, Alberti fundamenta la necesidad de preservar las formas de hacer de una cultura, por la perfección que de acuerdo a su ideal de belleza-perfección en éstas se había conseguido. El conjunto de las categorías del valor histórico-artístico, una de éstas la "forma" [66], quedarían adscritas al concepto de

[64] ALBERTI, L.B.: *Op.cit*., p.79. Otras fuentes del *De Re Aedificatoria*, además del Vitrubio, son: Ciceron, Herodoto, Ovidio, Plinio, Teofrasto, Hipócrates, Varrón, Aristóteles, Diodoro, Curcio, Gelio, Quinto Claudio Estrabón y Jenofonte entre otros.

[65] NIETO,V.; CHECA, F.: El problema de los modelos y el mito cultural de la Antigüedad, en *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico,* Madrid, Istmo, 1989.

[66] "Quedaban aún en pie viejas muestras de **construcciones en forma de templos y de teatros**, de las que – como si de excelentes profesores se tratara – sería posible **aprender** mucho: veía, no sin lágrimas en los ojos, que esas mismas construcciones iban siendo destruidas día a día; y que quienes por ventura llevaran a cabo una construcción contemporáneamente, se complacían más en las tonterías y las extravagancias de moda que en **los más verificados principios de las construcciones más ensalzadas;** por todo lo cual nadie negaba que, sin mucho tardar, llegaría un día en que esta, por así decir, parte de la vida y del conocimiento acabaría prácticamente por desaparecer. Por ello, ante tal estado de cosas, no podía por menos de ponerme a meditar, con mucha frecuencia y durante largo tiempo, sobre la posibilidad de comentar estos temas. En el transcurso de mis

"diseño" pero no todas. Veamos pues, estas otras categorías, que *a priori* serían el mínimo común divisor del valor histórico o de lo antiguo y del valor histórico-artístico.

> "No puedo dejar de sentir náuseas al ver que por dejadez (por no emplear un término desagradable: por avaricia) de los demás se vienen abajo **los edificios que por su señalado valor había respetado el bárbaro y la furia del enemigo**, o que el tiempo, ese pertinaz destructor de las cosas, accedía de buen grado a que fueran eternos. Añade los incendios súbitos y fortuitos, añade los rayos, los temblores de tierra, la embestida de las aguas y las inundaciones"[67].

La contradicción de una sociedad que se propone la "*rinascita"* de lo antiguo, y desatiende los restos que evidencian la "*maniera* antigua", es el nexo de unión entre el Alberti teórico de la arquitectura y el Alberti superintendente de las arquitecturas de otras épocas que aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma. Alberti incide en la circunstancia que ya manifestaba la "Oratoria" de Petrarca cuando exhortaba la pérdida de los testimonios de la antigüedad en una sociedad que se propone recuperar precisamente la antigüedad. Pero, Alberti no recrimina a la sociedad, sino a los arquitectos. Y en el caso del "*Decameron*", ni siquiera se reclama la conservación sino que se dignifica directamente aquello en lo que se visualiza. Ahora bien, Petrarca, Boccaccio y Alberti comparten una admiración, un respeto, desde tres dimensiones distintas, hacia las obras procedentes de la antigüedad difícilmente definible, entre otras razones porque nosotros, lectores europeos del siglo XXI, tenemos muy asumido este valor de admiración y respeto vigente desde el siglo XIV. ¡Pero recordemos que esta era la parte del discurso que Riegl eludía, y pasaba directamente a enunciar cuales eran las categorías derivadas de estas que, a nuestro juicio se comenzaron a gestar en el siglo XIV¡[68]

Así, veíamos que Petrarca veía en estas arquitecturas procedentes de la antigüedad la utilidad que Alberti concede a estas obras esta adscrita a la superación de los principios de la arquitectura antigua, por tanto a un principio de la teoría de la arquitectura. Además, por otro lado, y en el caso de las arquitecturas procedentes de la antigüedad no se trata de volver a habitarlas, de revivirlas, sino de preservarlas como ejemplos, actuales y verificados de los principios del arte de la arquitectura, como referentes para las arquitecturas que se están llevando a cabo en el siglo XV en el marco del fenómeno de *la rinascita* de lo antiguo.

Ahora bien, Alberti en su exhortación evidencia que la dejadez afecta negativamente tanto a las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad, a los "monumentos antiguos", como a las que además de proceder de la cultura greco-romana, verifican los principios recogidos en los textos antiguos. Por tanto, a nuestro juicio, Alberti no ciñe la necesidad de conservación de estas arquitecturas en el valor histórico artístico, sino en el valor de lo antiguo, o histórico, del que participan todas las arquitecturas procedentes de las culturas de

---

meditaciones llegaba a la conclusión de que asuntos tan importantes, de tanta categoría, tan útiles, tan vitales para la existencia humana, que surgirían espontáneamente, no debía pasarlos por alto quien escribiera al respecto; y pensaba que era cometido de un hombre de bien y amante del estudio el **intentar preservar de la extinción esta parte del saber que nuestros antepasados, en un supremo acto de sabiduría habían tenido siempre en la más alta estima**".Alberti, L.B.:, p.244. [Remarcado de la autora]

[67] ALBERTI, L.B.:*Op.cit.*, pp.407-408. Parámetro sobre el que volveremos cuando tratemos en la segunda parte el "valor de lo antiguo".

[68] Estos valores, su vigencia, pero sobre todo: su gestación en el renacimiento de la cultura de la antigüedad. Esta circunstancia, es la que a nuestro juicio, hace que sea imposible hablar de "moderno culto de los monumentos" en sociedades, y por extensión en historiografías, como la china, australiana, neoyorkina... Frente Al convencimiento que nos lleva a afirmar que estamos cultivando "el valor de lo antiguo" en los ciclos de teatro que se desarrollaron en la Alcazaba de una ciudad del sur de Europa, como Almeria.

la antigüedad, en la Roma del siglo XV. Ahora bien, sin duda las arquitecturas de valor histórico-artístico, dado que su utilidad es especialmente considerada, serán objeto de mayor cuidado.

Es más, la única diferencia que Alberti marca en relación con las consecuencias de la dejadez sobre las arquitecturas procedentes de las culturas anteriores, no sólo no distingue entre las procedentes de las culturas de la antigüedad y greco-romana, sino que diferencia "los edificios que por su señalado valor había respetado el bárbaro y la furia del enemigo ". Somos libres de identificar estas arquitecturas de un "señalado valor", con las de valor histórico artístico, es decir con las "obras de las más dignas de admiración" ya que Alberti no concreta este aspecto. Pero Alberti reconoce que el interés de las mismas ha sido objeto de respecto por culturas ajenas a los principios de la antigüedad: "bárbaros". Por tanto, a nuestro juicio, Alberti esta preludiando un **valor de admiración intercultural**, y sólo desde este incipiente valor de respecto intercultural vamos a acceder desde una visión integradora a la relación que describen: el "*De Re Aedificatoria"*, la imagen de la Roma de León X y los presupuestos de Manetti al recapitular la imagen de la ciudad eterna de Nicolas V.

Vita Nicolai V Summi pontificis de Giannozzo Manetti

La ***"Vita Nicolai V Summi Pontificis"***, ofrece un punto de contacto entre Alberti y Vasari en relación de la valoración de las arquitecturas procedentes de la cultura antigua que participaban de los principios de lo clásico que los textos definían y aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma. Afirmamos que esta biografía es un punto de contacto entre Alberti y Vasari, ya que con independencia de que Alberti llevara a cabo los proyectos de Nicolas V para la ciudad de Roma, sin duda era uno de sus más cercanos colaboradores y por tanto instigadores en el cuidado de estas arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad y en particular de la greco-romana.

"***Vita Nicolai V Summi Pontificis"***, es el documento en el que Manetti recoge los cinco proyectos a partir de los cuales Nicolas V a lo largo de su pontificado (1447-1455) planifica convertir Roma en el seno del Humanismo, y definirla a partir de los nuevos lenguajes del *clasicismo*[69]. Así como y más importante para nuestro argumento la preferencia de lo nuevo en tanto que partícipe de la *maniera* antigua, pero también en tanto que impoluto, que a lo largo de todo el documento se antepone a lo antiguo o con edad con independencia de que estos objetos de arte antiguos o con edad participaran de los principios de lo clásico en los que se inspiraba el paradigma cultural del momento.

Veamos a través de la recapitulación que Giannozzo Manetti ofrece de estos proyectos en su biografía de Nicolas V, qué valores o intereses Nicolas V legitima de las arquitecturas procedentes de otras épocas que estaban presentes en la ciudad de Roma en el siglo XV, en su mayoría arquitecturas procedentes de la antigua Roma Imperial e iglesias que habían sido fundadas por el papa Gregorio.

> " Escuchad, escuchad, queridos hermanos, las razones y causas que nos llevaron a edificar tantas construcciones y obras que ahora vemos. Fueron dos los motivos esenciales de nuestras grandes construcciones. Que la autoridad de la Iglesia Romana sea grande y suprema, y esto lo entienden sólo los que aprendieron en los escritos la historia de sus orígenes y de su crecimiento. Las gentes incultas y analfabetas, aunque estén instruidas en un problema tal por parte de sabios y eruditos, fundan su aprobación sólo en inconsistentes e inciertos fundamentos, de modo que en el transcurso del tiempo, se debilita y en la mayoría de las ocasiones se pierde. La obediencia del vulgo, asentada en las palabras de los hombres sabios, se ve, por otra parte, reforzada por la visión continua de edificios y monumentos perdurables y grandes, eternos testimonios y divinos casi se

[69] MONTIJANO, J.M.: "Nicolas V, Roma y el nuevo programa urbano", en *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Edición, traducción y estudio de Juan María Montijano García*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995, p. 26 y ss.

> transmiten sin interrupción por los admiradores presentes de estas impresionantes construcciones a los futuros, y así, de ese modo, la aprobación es mantenida y aumentada, transformándose en una devoción extraordinaria"[70].

La relación del vulgo con los "edificios y monumentos perdurables y grandes", es el interés que subyace en los planes de restauración, reparación y demoliciones de arquitecturas procedentes de épocas anteriores, así como en las construcciones de nueva planta que Nicolás V planeó llevar a cabo en distintas ciudades italianas, y en particular en Roma. La consecuencia primera de esta relación aseguraba la transmisión desde "los **admiradores presentes** a los futuros" de unos testimonios, en este caso los principios a partir de los cuales el común de la sociedad de mediados del siglo XV legitima la institución de la Iglesia. La transmisión de estos fundamentos era la "devoción". Así pues, de estas palabras conclusivas de Nicolas V acerca de sus planes sobre las ciudades italianas recogidos por Giannnozzo Manetti en su biografía, se desprende que: las construcciones procedentes de épocas pasadas, así como las de nueva planta, con independencia de que éstas sean espacios de culto religioso o no, son vehículos para la transmisión de principios, en este caso religiosos, entre los ciudadanos de distintas épocas. Por tanto, podemos documentar ya en esta biografía escrita por Manetti, en la obra de Nicolas V un **valor instrumental de estas arquitecturas "perdurables**", procedentes de épocas pasadas que estos espacios tendrían también para la institución, en este caso de la Iglesia, en la medida en que favorecen la consecución de sus objetivos. Por tanto el valor o interés que estas arquitecturas perdurables, tienen para Nicolás V se cifra en la medida en que el común de la sociedad los reconozca como contenedores de "eternos testimonios y divinos". Reconocimiento que se ve motivado, según lo expuesto por Nicolás V, en la medida en que el vulgo mantenga una "visión continua de edificios perdurables y grandes". Así pues podemos concluir afirmando que Nicolás V, en ningún caso concede a estas arquitecturas procedentes de culturas anteriores, ni siquiera cuando se trata de edificios religiosos, el *role* de transformadoras de la imagen de Roma en su significado y valor jerárquico. Esta consideración la restringe a **lo nuevo**, a las arquitecturas de nueva planta que mejoraban la «buena *maniera* antigua»[71]en la medida en que participan del clasicismo: el nuevo lenguaje.

Pero los postulados desde los que Manetti ha recapitulado los proyectos de Nicolás V no atienden tanto a estas palabras del pontífice, como a los principios que recogía el estatuto para los "*maestri di strada* "que Nicolás V promulgó en 1452[72]. Así pues, frente al principio de ornato y prestigio para la ciudad que la labor de los *"maestri di strada"* venían desarrollando a instancias de los estatutos municipales de 1363 y 1401, ahora Nicolas V afianza y acentua la finalidad que ya había definido del papa Martín V cuando dirige las competencias de esta figura de funcionario, hasta entonces municipal, con el objeto de **devolver a Roma el prestigio religioso** que ostentó en otras épocas pasadas. Es decir, con Nicolas V la utilidad de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores era la de modelo

[70] MANETTI, G.: "Vita Nicolai V Summi Pontificis", en MURATORI, L.: *Rerum Italicarum Scriptores,* 1734, vol. 3, 2ª parte, cols. 949-950. Citado por MONTIJANO, J.M.*: Op.cit.*, p. 21.

[71] Esta consideración nos lleva directamente a los principios recogidos por Alberti en *De Re Aedificatoria*, en relación con el uso de las arquitecturas procedentes de la Antigüedad y partícipes de lo clásico que aún se alzaban en Roma, en tanto que modelos imprescindibles para mejorar a partir de sus planteamientos propios la «buena maniera antigua», y de esta forma ofrecer una alternativa a lo que se venía haciendo hasta mediados del siglo XIV.

[72] MONTIJANO, J.M.: "Iconografía y representación de Roma en el siglo XV: del emblema y la ruina a la figuración cienfífica urbana, *Boletín de Arte*, nº15, 1994.MONTIJANO, J.M.: Los *maestri di strada*, instrumentos de la actividad urbanistica en Roma durante el siglo XV, en *Boletín de Arte*, nº17, Universidad de Málaga, 1996, pp. 197- 205.

de lo nuevo, restringiendo así el "valor histórico del monumento". En relación con los valores o intereses que los planes de Nicolás V reconocían en las arquitecturas procedentes de épocas pasadas, a nuestro juicio el denominador común de este estatuto de 1452 y la biografía de Manetti de 1455, es una **categoría para el cuidado o conservación de las arquitecturas procedentes de épocas pasadas**. Esta categoría va a definir estas arquitecturas procedentes de la función de su utilidad. La atención hacia lo "desocupado" o sin uso[73].

Giannozzo Manetti escribió esta biografía del papa Nicolás V el año de la muerte del pontífice[74], ya entonces muchos de los edificios que Nicolás V había restaurado o levantado de nueva planta estaban "desaprovechados". Esta circunstancia es la razón con la que Manetti introduce una parte considerable de la biografía en la que resume, brevemente, los proyectos de Nicolas V en ciudades como Asís, Castellana, Narnienses, Spoleto... Así como, y con mayor extensión, los cinco proyectos de Nicolás V para la ciudad de Roma. La **utilidad** de los espacios y "edificios", tanto de nueva planta como los procedentes de épocas anteriores, es el denominador común, la categoría, que define la valoración de los mismos en la exposición de los proyectos de Nicolas V que nos ofrece Manetti. Otro denominador común es la "significación". En función de esta segunda categoría Manetti distingue en el conjunto de *edificios* que habían sido objeto de alguno de los proyectos de Nicolas V, dos grupos: los localizados en distintas ciudades italianas, y los de Roma. Son los *edificios* de Roma los más *significactivos.* Ahora bien como vamos a ir viendo a lo largo del texto, la *significación* a la que se refiere Manetti está en función de que estos *edificios* se inscribiesen en una de las *obras singulares* planificadas por Nicolás V, y no como podríamos pensar en un primer momento, en relación con la ciudad en la que se localizan y describen. Esta primera clasificación de Manetti alienta qué valores e intereses van a legitimar en la exposición de los proyectos de Nicolas V que ofrece Manetti, las arquitecturas procedentes de épocas anteriores que en esos momentos estaban presentes en estas ciudades italianas, y en la misma Roma.

Manetti recapitula en primer lugar los planes que Nicolás V había desarrollado en Gualdi, Asís, Civitates[75]... santuarios, edicifios, murallas de ciudades, ciudadelas, y baños públicos,

[73] "Che nullo possa gittare stabio nè letame in Nagoni. Item, acciò che li edeficij et theatri antiqui, quelli che vi sonno, non siano occupati, et maxime la piazza de Nagoni, statuimo et ordinamo che niuna persona, de qualuncha grado, stato, conditione et preheminentia sia, tanto Romana quanto che forestiera ", Statuto dei Maestri delle strade del 1452, leg. II, parag. XXIX de los *Manoscritti di Costantino Corvisieri,* Archivo de la Società Romana di Storia Patria, reproducido en E. Re: Maestri di Strada, en *Archivio della Reale Società Romana di Storia Patria,* XLIII, 1920, pp. 5-60, Citado por J.M. Montijano: Los *maestri di strada,* instrumentos de la actividad urbanística en Roma durante el siglo XV, en *Boletín De Arte,* nº17, 1996, p.202. Del estudio de los estatutos que regían las competencias de los *maestri di strada*, una de las conclusiones que hemos extraído en relación con la terminología relativa a las cosas de arte procedentes de épocas anteriores es que, las arquitecturas en desuso son denominadas ruinas, o en estado ruinoso. Esta relación terminológica es extensible a la biografía de Nicolas V escrita por Manetti.

[74] El profesor Montijano documenta la fecha en la que Manetti concluye esta biografía de Nicolas V a partir del manuscrito Plut. LXVI.22 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, datado en 1455. MONTIJANO, J.M.: *Op.cit.*, p. 19.

[75] " reparó en la ciudad de Gualdi la primitiva basílica de San Benito, y la amplió y embelleció con nuevas construcciones. También consolidó el santuario del Beato Francisco de Asís con cimientos excelentes en muchas de sus partes ya caidas o, ciertamente, a punto de derrumbarse y además lo afirmó con nuevos techos. También en Civitate, a la que se conoce en lenguaje vulgar como Vetusta, construyó algunos ingentes y magníficos edificios. En otra ciudad denominada Castellana, hace poco reconstruyó brillantemente entre otras cosas más de la tercera parte de la muralla. Y aún más, fortificó la ciudadela de Narniense de modo distinguido con nuevas construcciones. En la ciudad de Veteri erigió bellamente una fortaleza, que servía a la vez como magnifico palacio, rodeado como por todas partes de grandes fosos, obra digna de ser vista sin duda por su costo y magnificencia. Y, ¿ qué decir además sobre la ciudadela de Spoleto?¿Acaso no la reforzó mucho más de lo imaginable con grandes gastos y con excelentes construcciones, tanto de atrios como de aposentos, y la amplió y mejoró para que se contemplara desde fuera con admiración y desde dentro se observara por los ojos eruditos de

son algunos de estos *edificios* menos *significativos*. Pero lo que nos interesa de estos proyectos es que el valor que estos edificios tienen para Manetti se reduce a lo que de nuevo les imprimió Nicolas V. **Lo nuevo**, por tanto, es prioritario tanto en *basílicas primitivas* como en los sistemas murarios de ciudades, así como también en la distribución de espacios de fortalezas,... todas ellas arquitecturas, cosas de arte, procedentes de épocas pasadas. El interés de lo nuevo en Manetti obedece, como vamos a comprobar en mayor medida a través de su introducción de las *obras singulares* que se llevaron a cabo en Roma, a su voluntad por agasajar la persona del papa Nicolas V. En estos proyectos hemos visto como lo nuevo embellece, dignifica, mejora... Aunque la información que Manetti nos ofrece acerca del efecto de lo nuevo sobre los *edificios* procedentes de otras épocas es muy limitada, ya podemos presumir que estas nuevas construcciones con las que a juicio de Manetti, Nicolas V embelleció la primitiva basílica de San Pedro de Gualdi; afirmó con nuevos techos el santuario de San Francisco de Asís; y, distinguió con nuevas construcciones la ciudadela de Narniense, para Vasari eran ejemplos de ese nuevo lenguaje, el *clasicismo*, sobre el que se sostenían sus criterios estéticos.

Decíamos que Manetti distingue en el conjunto de los *edificios* que fueron objeto de planes de Nicolas V, un primer grupo de edificios poco *significativos* que acabamos de ver; y un segundo grupo en el que estaban los *edificios* más *significativos*, es decir los que formaban parte de algunas de las *obras singulares* de Nicolás V. Las categorías a partir de las cuales Manetti distingue la *singularidad* de estas obras, todas ellas llevadas a cabo en Roma, serían: el ornamento, la salubridad, la devoción y la adecuación.

Pasemos a ver estas cinco **obras singulares** a partir de las cuales Nicolás V planificó la transformación de Roma[76], de los que nos adelanta Manetti que, sobre las dos primeras obras, las que contemplaban la *reparación de la muralla* de Roma, y la *restauración de las sagradas 40 iglesias-estación fundadas por el santo pontífice Gregorio,* no se extendería demasiado dado que: "contemplamos hoy como han sido llevadas a cabo, ejecutadas por completo. Sobre las tres últimas trataremos muy largamente, puesto que fueron levantados edificios fuera de lo común que, finalmente, un día vieron la luz tan admirables en verdad, y, tan perfectos y acabados como él mismo había establecido ". El profesor Montijano considera que Manetti establece esta diferenciación en su exposición de las obras de Nicolas V, atendiendo al hecho de que estas dos primeras fueron llevadas a término, mientras que las tres restantes, bien fueron aplazadas o interrumpidas. Desde nuestro punto de vista, y como trataremos de justificar, también esta argumentación de Manetti corrobora lo que ya advertíamos en su valoración de la *basílica primitiva de* San Pedro de Gualdi, del santuario

---

cualquiera que entienda como obra muy admirable y magnífica?¿Qué diremos en fin de los baños de Viterbo, de los que se cuentan grandes y admirables virtudes para las afecciones y dolores del cuerpo humano, y de cómo abundan las estancias preparadas para que los que lleguen a diario, indolentes, a curarse, se encuentren en privado desnudos y así, para que sanen sabia y saludablemente construyó muchos y diversos habitáculos a aquel sitio?. También en este lugar se construyó con suma magnificencia y tantos costos, a fin de que existieran no sólo idóneas y sanas habitaciones para todos los enfermos sino también edificios acondicionados para las personas principales y residencias dignas de reyes",*Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giabbozzo Manetti. Op.cit.*, pp. 57-58.

[76] "La primera de éstas era que se reparasen las murallas de la Urbe, derruidas. La segunda, que se restaurasen las sagradas 40 iglesias- estación, fundadas por el santo pontifice Gregorio, el primero apodado Magno, con nuevas construcciones y edificios. La tercera, que se edificara con guarniciones y fortalezas un barrio tal que, partiendo de las puertas de la Mole Adriana, proseguiera hasta la basilica de San Pedro, el primero de los apostoles, para que en su interior habitara toda la curia suficientemente segura y protegida. La cuarta que el palacio pontificio fuera fortificado de un modo asombroso y regiamente embellecido. La quinta que se reedificara desde los cimientos el sagrado templo del Beato Pedro",*Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.*, p. 59.

de San Francisco de Asís, o de la ciudadela de Narniense. Esto es, dado que las murallas de Roma ya estaban construidas y la intervención que sobre ellas planificó Nicolas V no dió ocasión de introducir lo nuevo, tampoco ofreció esta posibilidad la restauración de las iglesias fundadas por el papa Gregorio XII (1406-15), por tanto, estas obras a juicio de Manetti no merecen la misma extensión en esta biografía del papa Nicolás V que las obras de nueva planta que este pontífice levantó. En suma, Manetti prioriza ante todo la obra del pontífice sobre cualquier condición y valor, incluso sobre el interés que puedan ofrecer las arquitecturas procedentes de la Roma Imperial, como en el caso de las murallas de Roma, para una cultura como la italiana del siglo XV que quiere recuperar el pasado glorioso de la antigüedad.

Manetti en la recapitulación de la *obra singular* que supuso la *reparación de la muralla* de la Roma Imperial, recoge las distintas intervenciones que se llevaron a cabo a lo largo del recorrido de la misma, y llegado a un punto nos dice: " mejoró admirablemente toda aquella región, prácticamente desde la cima del monte hasta el sur, con nuevas murallas y defensas frecuentes, más allá de la puerta vulgarmente llamada Pertusa, con enormes gastos, y demolió hasta la zona que linda con el Hospicio del Santo Espíritu"[77]. Como vemos una vez más, Manetti antepone lo nuevo a cualquier interés o valoración de las cosas de arte procedentes de otras épocas, en este caso unos lienzos de muralla. Veamos en el caso de los templos fundados por Gregorio.

> "El magnánimo y muy pío pontífice había decretado la reparación egregia y la reforma de todos los santuarios de las santas estaciones, casi destruidos por la ruina y los años, y además de esto, emprendió esta misma labor de reparación y reforma en los menos monumentales de Santa María in Trastevere"[78]

Este párrafo que hemos extraído de la introducción que hace Manetti de la segunda de estas cinco "obras singulares", en la que llevaría a cabo la restauración de las iglesias fundadas por el papa Gregorio, nos interesa por dos motivos. En primer lugar porque Manetti reconoce explícitamente que **el paso del tiempo**, los años, es una de las causas que destruyen estos "edificios", estas cosas de arte. En segundo lugar, porque Manetti introduce la categoría de **monumental** como un parámetro a tener en cuenta a la hora de justificar la restauración de un "edificio".

Si releémos la exposición del plan para la intervención en las murallas de Roma, Manetti nos decía que éstas se repararían "dondequiera que amenazaban ruina", pero no cual era la causa que había llevado a la muralla a este estado de ruina. Tampoco Agnello exponía las causas que habían llevado a la demolición de la basilica llamada del Mar, o, del mecanismo del puente denominado *Organaria*. Es más, en el pasaje en el que Agnello recoge que fue él mismo quien mandó *demoler*, el palacio de Teodorico, tampoco expone cuales fueron sus

[77] *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.,* p.60. En relación con la reparación (*riattamento)* de las murallas de Roma, objetivo de esta primera "obra significativa", cabe señalar que esta competencia correspondía a los "*maestri di strada"* según se recogía en las ordenanzas de Nicolás V (1452). En otro orden de cosas, mientras leíamos este párrafo, quizás más que ningún otro en los que Manetti recoge los cinco proyectos de Nicolás V para Roma, ya antes cuando Manetti enuncia las categorías que le llegan a valorar estas obras como *singulares*, encontramos una directa relación entre estas premisas de Manetti y las que se llevaran a cabo cuatro siglos más tarde en el conjunto de las ciudades Europeas en relación con la demolición de las murallas.

[78] *Idem.*

razones[79]. Petrarca ya enunciaba el paso del tiempo y la violencia. Pero es Manetti en su exposición de esta segunda obra singular de Nicolas V, que contemplaba la restauración de las iglesias fundadas por el papa Gregorio[80], quien reconoce que el tiempo es un factor negativo que acecha la ruina de estos templos. Esta argumentación de Manetti incide en los mismos parámetros que Vasari exponía en el proemio de su primera edición cuando trataba de justificar porque descartaba de su sistematización para la historia del arte las obras de arte y los otros testimonios.

Así pues, Manetti en 1455 introduce **la concepción del paso del tiempo como factor negativo para la permanencia de las arquitecturas de épocas anteriores**. Así pues, en esta argumentación de Manetti subyace la consideración de estos "edificios" procedentes de épocas pasadas, como presentes en la ciudad contemporánea, en este caso la Roma de 1455. Pero además, en ellos se acusa el paso del tiempo, que en este momento se valora como un factor negativo dado que como decíamos al concluir la exposición del plan de reparación de las murallas, en la Roma de 1455 las arquitecturas procedentes de épocas pasadas se valoran en lo superficial, en lo externo. Esta consideración del paso del tiempo como un factor degradante para las cosas de arte, nos lleva a la concepción de las cosas de arte procedentes de otras épocas como **ruinas** de lo que fueron, este es el caso de los templos fundados por el papa Gregorio.

Decíamos que en la recapitulación de esta segunda *obra significativa*, Manetti atendía a la **categoría de monumental** como parámetro que le permitía distinguir entre el conjunto de los templos que Nicolás V había inscrito en este plan. Así mismo introduce la **categoría de celebridad**, **admiración y devoción**[81]. En estas categorías, denominadores comunes, de los templos que entraron a formar parte de esta segunda *obra singular* de Nicolás V, aunque Manetti no lo exprese, a nuestro juicio estas categorías responden y consideran la relación del *vulgo* con los templos que fueran fundados por el papa Gregorio[82]. Manetti en este punto de

[79] Ya habíamos comentado como en Agnello el paso del tiempo sobre las cosas de arte es un factor que positiva el «valor histórico» de las mismas. Esta afirmación ahora la matizamos ya que desde nuestro punto de vista, el paso del tiempo para Agnello raramente podría llevar a la ruina de las arquitecturas procedentes de épocas pasadas. Así pues a pesar de que Agnello no nos da ninguna razón que justifique las demoliciones de las arquitecturas de otras épocas de las que su texto informa, aunque bien podemos llegar a la conclusión que estaban motivadas por cuestiones simbólico-ideológicas. No obstante, Agnello sí que hace uso del término " demolire" para definir la actividad que ha llevado a estas arquitecturas a desaparecer. Verbo cuyo significado primero implica "echar al suelo", y aunque el paso del tiempo puede desenvocar en este efecto sobre las cosas de este, entendemos que echar al suelo implica la voluntad de alguien. Queremos decir con esto que, en la concepción de las cosas de arte de épocas pasadas que desarrolla Agnello, es el hombre mayoritariamente el factor que afecta negativamente para la conservación de estas cosas de arte. Mientras que para Manetti, la causa de que ahora en 1550 las arquitecturas de épocas pasadas y de nueva planta que fueron objeto de los planes de Nicolás V, amenacen ruina es **el paso del tiempo**, tanto si estas se mantienen en uso como si están «desaprovechadas». En cuanto a la falta de uso, al desaprovecho de las arquitecturas, a nuestro juicio este es un indicador de la amenaza de ruina pero no la causa.

[80] Gregorio I, más conocido como San Gregorio Magno, fue papa entre el 590 y el 609.

[81] "De aquellas siete mayores y muy célebres sólo quedaba la más principal entre todas ellas, admirable y devota, el templo del beato Pedro", *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.*, p.61.

[82] " Desde estos dos campaniles (pues así son llamados en lenguaje usual y vulgar las torres mencionadas), dos largos y muy amplios muros, por ambas partes [....] Por esta razón, son nombradas por el vulgo cinco naves, pues de éstas, el intercolumnio central se presentaba como más ancho que los restantes laterales. [....] Junto al mencionado crucero, en la parte superior, se extendía una enorme capilla de, aproximadamente, 40 codos de anchura y 75 codos de longitud. Popularmente llaman a esta capilla tribuna [....] Así que todas las magníficas ventanas redondas, diseñadas en forma de grandes ojos, como dijimos, rodeaban la superficie superior como una hermosa corona de ventanas, a través de las que penetraban los rayos solares, de tal manera que no sólo eran contemplados con su luz cada uno de los rincones de la cúpula, sino que también mostraban a todos los devotos que lo contemplaban esta gran manifestación de la gloria divina", *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo*

su exposición aún no identifica los términos de esta relación, pero como veremos más adelante en distintos pasajes relativos al templo de San Pedro, Manetti recoge la relación del **vulgo** con estos "edificios y es muy interesante que toma nota de esta relación prestando especial atención a la terminología que el común de la sociedad utilizaba para referirse a ellos".

En este sentido no podemos olvidar que justamente la transmisión de principios de unas generaciones a otras a través de estas arquitecturas procedentes de épocas anteriores, como las de nueva planta, era uno de los fundamentos que habían guiado los proyectos de Nicolas V. En suma, estas categorías definen la relación del *vulgo* con los *edificios* religiosos procedentes de épocas pasadas y de nueva planta. ¿A qué otra relación puede atender sino a las categorías de admiración, devoción, o celebridad? Es más, aunque Manetti no desarrolle prácticamente qué entiende por monumentalidad, el hecho de que seguidamente enuncie estas otras categorías, a nuestro juicio alienta la definición de la misma en este mismo orden de relación ciudadano- *edificio* procedente de épocas anteriores. En cualquier caso, la introducción de estas categorías como parámetros a partir de los cuales definir los templos objeto del plan de restauración de Nicolas V es, desde nuestro punto de vista y como veremos en la segunda parte de nuestra argumentación, una clave de modernidad del concepto de *edificio* procedente de épocas pasadas que define Giannozzo Manetti en 1455.

"De aquellas siete mayores y muy célebres sólo quedaba la más principal de todas ellas, admirable y devota, el templo del Beato Pedro, de la que puesto que había decidido renovarla magníficamente desde los cimientos y reedificarla toda hasta los mismos techos[83]". ¿ Sería muy aventurado leer en esta renovación que según Manetti se realizaría "magníficamente" alguna relación con ese lenguaje nuevo, el *clasicismo*, desde el que Nicolás V planeaba definir la ciudad de Roma?. Alteremos el orden de la exposición de Manetti, y leamos en que consistió esta "renovación magnífica" que correspondería a la quinta *obra singular* de Nicolás V. Esta obra era una de las tres que, a juicio de Manetti merecían una extensión considerable en esta biografía en la medida en que "fueron levantados edificios fuera de lo común que, finalmente, un día vieron la luz tan admirables en verdad, y, tan perfectos y acabados como él mismo había establecido"[84].

> "Y de tal manera se vanagloriaron, que a Filón, arquitecto de aquella, los escritores patrios de sus hechos lo transmiten a la posteridad con grandes alabanzas: nosotros, ciertamente, tanto más debemos celebrar con los eternos monumentos de las letras al pontífice Nicolás, arquitecto de este divino templo"[85]

Manetti. Op.cit., pp.71-74. Esta relación del vulgo con los templos no es la única que Manetti recoge, recordemos cuando al introducir las obras que Nicolás V había llevado a cabo en otras ciudades italianas, Manetti ahora sí, aludía explícitamente a los entendidos, *eruditos*, en edificios como la ciudadela de Spoleto que Nicolás V "reforzó": " Y ¿ qué decir además sobra la ciudadela de Spoleto?¿Acaso no la reforzó mucho más de lo imaginable con grandes gastos y con excelentes construcciones, tanto de atrios como de aposentos, y la amplió y mejoró para que se contemplara desde fuera con admiración y desde dentro se observara por los ojos eruditos de cualquiera que entienda como obra muy admirable y magnífica?" *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.*, p.58. En el caso de la relación del vulgo con el templo de San Pedro hay que tener presente que para Manetti este templo era un *edificio* que Nicolás V "renovará magníficamente desde los cimientos". Por tanto, Manetti considera el *edificio* de San Pedro como "nuevo" en el doble sentido. Es decir, tanto por el nuevo lenguaje, el clasicismo, desde el que Nicolás V planeaba construirlo; así como "nuevo" en el sentido en que renovarlo desde los cimientos, echaría al suelo los materiales por los que el tiempo había pasado degradándolos.

[83] *Ídem.*

[84] *Idem.*

[85] *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.*, p. 79

Manetti detalla cuales son para él los principales ejemplos de "obras célebres", *las maravillas dignas de admirar,* con el objeto de compararlas con la que a su juicio es la más célebre de todas, el templo de San Pedro. Estas *maravillas* serían: la urbe de Tebas en Egipto embellecida con puertas; los muros de Babilonia; el sepulcro de Mausolo; las pirámides de Egipto; el coloso de Apolo Rodio; el santuario de Cyzico; y el capitolio de Roma. Si recordamos las palabras de Nicolás V con las que introducíamos sus proyectos, en las que veíamos que la relación entre el vulgo y las arquitecturas procedentes de épocas pasadas así como las de nueva planta eran el vehículo para la transmisión entre generaciones de los principios que movían a la sociedad. En estas palabras que Manetti recogía de Nicolás V, el pontífice denominaba al vulgo que toma parte en esta relación **"admiradores**", por tanto los que atienden a lo admirable. Pues bien, ya en la introducción decíamos que Manetti realmente no desarrolló estos principios del pontífice, sino que a través de su obra asistimos al enaltecimiento de un arquitecto. Efectivamente estas ideas que enunciábamos en la introducción se pone de manifiesto en este último párrafo en el que Manetti insta al lector a celebrar no las obras del pontífice sino al pontífice arquitecto. Es decir, los monumentos de las letras, los documentos, no van a dejar memoria de las obras de Nicolás V, sino la individualidad de Nicolás V como pontifice arquitecto. Esta argumentación la volveremos a ver como fundamento de la obra de las *Vidas* de Giorgio Vasari, y en particular como justificación para su descarte de las cosas de arte testimoniales.

La construcción del barrio curial sería la primera de las tres *obras singulares* que a juicio de Manetti merecían mayor extensión. En la exposición de este plan Manetti ofrece una relación de las zonas y sectores de Roma que este abarcaría. En este recorrido toma como referencia topográfica, la Mole de Adriano[86]. La Mole Adriana, esta arquitectura procedente del siglo II que estaba presente en la imagen de la ciudad de Roma sobre la que Nicolás V planea sus obras, en la exposición de Manetti de este proyecto relativo a la construcción del barrio curial así como en la obra que planeaba la construcción del palacio pontificio, no ostenta otro interés que el de ser un enclave en la topografía de la ciudad[87]. Este **interés orientativo-informativo** que la Mole de Adriano tiene en el conjunto de la topografía de Roma, es el ejemplo por antonomasia de los valores e intereses de los objetos de arte procedentes de épocas pasadas en la recapitulación de los planes de Nicolas V a través de la obra de Manetti. Por tanto, en ningún momento Manetti concede a este edificio procedente del pasado el rol de transformador del significado y valor jerárquico de la ciudad de Roma. Es más, podemos concluir que para Manetti las arquitecturas procedentes de culturas anteriores en el tiempo, como tales, y en su conjunto, no van a ostentar este papel en el marco de los proyectos de transformación de Nicolás V para Roma, carácter que únicamente reconocía en **lo nuevo**. Este aspecto a nuestro juicio es el punto de confluencia con la concepción albertiana de estas arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad y en particular con las procedentes

[86] La Mole Adriana hoy conocida como *Castell Sant'Angelo,* fue construida por Adriano, el emperador romano que sucedió a Trajano y estuvo en el poder entre el 117 y el 138.

[87] " Y restauró muy brillantemente desde la parte superior siguiendo hacia Occidente, hasta el citado puente de la Mole Adriana. Fortificando egregiamente el puente con numerosas torres, y la propia Mole se reforzó con defensas interiores y se revistió con estucos [....] Pues no puede ser de otro modo: primero, desde el puente de la Mole de Adriano, y desde la misma Mole fortificada con cuatro nuevas torres sobre sus cuatro ángulos [....] , y hacia Occidente, también en transversal hacia el Mediodía, por murallas permanentes que proseguían hasta el citado puente de la Mole Adriana, en dirección hacia Oriente", *Vita Nicolai V Summi Pontificis de Giannozzo Manetti. Op.cit.,* p. 59-60/ 63. Esta a-valoración de la arquitectura procedente de épocas pasadas, en la historiografía contemporánea la podemos seguir a través de los trabajos de Lych que recogemos en la bibliografía específica.

de la cultura greco-romana, en tanto que coadyuvan decididamente a la superación de la «buena maniera antigua», como se ponía de manifiesto en "*De Re Aedificatoria"*[88].

En los planes de Nicolás V, las arquitecturas procedentes de épocas pasadas a las que denominaba "perdurables", juegan el papel, las utiliza, como consolidantes de principios religiosos. Agnello a la "*Porta Aurea*" y al "anfiteatro" les condecía una utilidad específica, que casi podríamos denominar rememorativa. Es decir, para Agnello las reparaciones y restauraciones no obedecen a otros objetivos que el de devolver a la ciudad un baño público, una iglesia..., y en casos concretos obedecen a una **utilidad rememorativa** como veíamos en relación con la "*Porta Aurea*" y el "anfiteatro". Si recordamos el texto de Petrarca el valor o interés de estos capiteles,.... fuera de Roma están sujetos a un uso superfluo porque no se ha tenido en cuenta que estos objetos de arte tienen un interés particular que los relaciona con los romanos. Pues bien, frente a estos valores significativos o identitarios exaltados por Petrarca y presentes en Alberti, Vasari elogia en qué medida las obras sustraídas por las campañas romanas a las ciudades conquistadas embellecían Roma[89]. Pero no nos adelantemos, y veamos primero que aporta un documento tan trabajado por la histoirografía como la "Carta a León X" a la perspectiva de los valores de los monumentos.

[88] "*De Re Aedificatoria* "sale a la calle coincidiendo con la edición de la biografía de Manetti, además es coherente pensar en una estrecha relación en estos últimos años del pontificado de Nicolas V entre Manetti, que por entonces ya reside en Roma como Secretario apostólico; y el arquitecto y gran colaborador de Nicolás V, Alberti. Circunstancia que nos introduce el trasbase de conceptos relativos a los valores y funciones de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores. Así mismo no podemos pasar por alto los discursos que mantienen la intervención y autoria de estos planes de Nicolas V para Roma en la figura de Alberti. En relación con este último aspecto, aconsejamos la lectura del trabajo del profesor Montijano.(Concepto de ciudad en León Battista Alberti, en *Vita Nicolai V Summi pontificis de Giannozzo ManettI, edición, traducción y estudio de Juan María Montijano García,* Málaga, Universidad, 1995, pp. 39 ss.)

[89] " los mismos romanos concedieron a estas artes tanta reverencia, que al atacar la ciudad de Siracusa, aparte del respeto que ordenó Marcelo que se tuviera con un artísta famoso de esa ciudad, al intentar tomarla tuvo sumo cuidado de no quemar la parte donde existía una bellísima tabla pintada, que después fue llevada a Roma en triunfo con mucha pompa. Por ello durante algún tiempo, habiendo casi despojado al mundo, disminuyeron los artistas y sus obras, y con ellas se embelleció Roma, porque le proporcionaron un gran ornamento las estatuas, y más las extranjeras que las domésticas y particulares", en Vasari, *Vidas* (M.T.M.; J.M.M.): *op.cit*., p.140.

Carta a León X" de Baltasar Castiglione

"La Carta a León X" (1517-1519/1520) nos llega en tres versiones[90]. La primera de éstas forma parte de un manuscrito perteneciente a Scipione Maffei, antes propiedad de los herederos de Baltasar Castiglione, editado como parte de las obras de Baltasar de Castiglioni por G. Antonio y Gaetano Volpi en 1733. Esta edición de 1733, y en particular la transcripción no fue del todo aceptada. Otra edición de esta versión, se documenta en 1769, es la llevada a cabo por P.A. Serassi. Sendas ediciones reconocen como único autor de esta "Carta a León X" a Baltasar Castiglione.

La segunda versión, se conserva en un manuscrito (Cod. Itl. 37b) de la Staatsbibliothek de Mónaco de Baviera. Ésta fue documentada en 1834 por H. Gubath y publicada con arreglos de J. Passavant entre 1839-1858. El título con el que se conoce esta segunda versión, " Oratorio ad papam de antiqua Roma, idiomate italico", ha suscitado críticas.

La tercera versión ha sido documentada recientemente, hacia 1910 en el Archivo Castiglioni de Casatico (Mantua) y editada en 1942 por V.Cian. También contamos con una edición más amplia de esta tercer versión que corresponde a La Rocca (1978). El manuscrito esta constituido por seis hojas, que se organizan en 12 papeles con veinticuatro páginas. Versión titulada " Abbozzo. Lettera- relazione a Leone X in nome di Raffaello".

Francesconi, en 1799, ponía en duda que la primera de las versiones comentadas perteneciese a Baltasar Castiglioni, sostenía que esta carta había sido dictada por Rafael. Por tanto, Francesconi reconocía la autoría en Rafael, juicio que Camesasca refuerza diciendo que en distintos documentos de la época se comenta el intento de Rafael de diseñar la Roma antigua a petición del pontífice. Es más, en un documento de hacia 1527 Paolo Giovio sostiene que Rafael para medir los restos de la Roma antigua, se servía de un instrumento matemático dotado de una brújula. Este artilugio, dice Camesasca - y nosotros hemos podido comprobar- que aparece descrito en la "Carta".

Los que sostienen que se trataría de una autoría compartida de Rafael y Baltasar Castiglioni, este es el juicio más consolidado en los últimos tiempos, aunque también tiene sus detractores. Así, H. Grimm (1871), quien rechaza el nombre de Castiglioni, e introduce en su lugar el de Andrés Fulvio. Crowe, entre 1884-1891, concreta aún más y dice que Fulvio escribió el texto, y Rafael delineó la topografía de la antigua Roma. En relación con la autoría y dirección de esta empresa, desde el siglo XVIII se han formulado muy distintos juicios, y aproximaciones. Entre éstas, una de las más interesantes, a nuestro juicio, es la que sostiene Giulio Carlo Argan, siguiendo a Vogel y Förster, según la cual este documento sería el resultado de un trabajo llevado a cabo por Rafael y Bramante, aunque dirigido por este último. Por último, comentar que la autoría de Rafael Sanzio no es compartida por Schlosser

[90] GUERRIERO, L.: en *Materiali per la Storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo,* Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992. CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: "1517c.a.-1519- La Lettera a León X" (versión), en *Raffaello gli scritti . Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici a cura di Ettore Camesasca con la collaborazione di Giovanni M. Piazza,* texto 50, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.

y otros integrantes de la Escuela de Viena. Así mismo, en otros foros en los últimos años se está consolidando la hipótesis de la autoría conjunta de Rafael y Baltasar Castiglioni.

Otra de las teorías más seguidas, es la que sostiene Shearman hacia 1977 según la cual la datación de la carta correspondería a 1514-1515. Entre las razones argumentadas por Shearman en este sentido, desde nuestro punto de vista uno de los más interesantes es que la conservación de los restos de Roma suscita un especial interés justamente tras la muerte de Bramante en 1514, familiarmente conocido como "*maestro ruinante*" de los monumentos antiguos[91]. Así, para Camesasca, la "carta " sería la consecuencia inmediata a la actividad llevada a cabo por Bramante sobre estos restos de la Roma antigua, al "Breve de León X" (27 agosto 1515) en el que se autorizaba a Rafael la adquisición de mármoles de las antiguas ruinas para la construcción de la fábrica "*petriana*", sin embargo obligaba a conservar "las piedras figurate o con iscrizioni". En este sentido Camesasca comenta que en la misiva de M. Fabio Calvo, Rafael afirmaba estar extrayendo **"**anticaglie" por orden del papa**",** sin embargo en el desarrollo de la "Carta a León X" Rafael habla de "antiquitati"**[92].** Es más, en la Carta a León X, Rafael se presenta como **estudioso de "antiquitati",** de **arquitecturas procedentes de la antigüedad.** En cualquier caso, acerca de las tareas que correspondía llevar a cabo a Rafael como director general de las excavaciones y antigüedades de Roma, la historiografía coincide y llama la atención sobre la finalidad última de la disposición dictada por León X a petición de Rafael, según la cual nadie podría excavar en Roma, a menos que lo pusiera en conocimiento del director general de excavaciones. Pues bien, para la bibliografía el objetivo de esta disposición en ningún momento era la tutela de las arquitecturas y demás objetos de arte en general, sino proveerse de los mejores materiales para la construcción de San Pedro.

En la dedicatoria de León X de Tácito de F. Beroaldo (1515), el pontifice define el estudio de lo antiguo como "el cometido más bello y más útil que Dios haya podido conceder a los mortales" " mejora nuestra vida, [...] y este es la ayuda en las circunstancias más variadas" " cualquier intento de convivencia civil parece no poder absolutamente subsistir"[93]. Paralelamente, adquiere una dimensión extraordinaria el coleccionismo, que en esos momentos equivale en la práctica a la recolección de "antigüedades", dado que las pocas esculturas y pinturas modernas, presentes en las casas más ricas, eran sustancialmente funcionales, por la devoción y la edificación. Camesasca define esta etapa como un "anticuariato" insaciable que trajo consigo un empobrecimiento del patrimonio urbano, difícil de valorar. Para Camesasca nos quedaríamos cortos al pensar que "el culto de la Roma antigua" se agota en el coleccionismo. Así para F. Berni, en su obra "Rimas" (1518-1535) los peregrinos en el centro de la cristiandad se dividen entre los que se arrodillan, y hacen actos de penitencia; y, los que contemplan los "arcos de los coliseos, los puentes, los puentes, acueductos"[94]. Estos peregrinos que admiran arcos, puentes, etc., su relación con los monumentos, los términos y conceptos desde los que la Historia del Arte accedía al estudio de estas relaciones, es la que renueva en el transitar de las culturas "el culto de los monumentos".

---

[91] CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: "1517c.a.-1519- La Lettera a León X" (versión), en *Raffaello gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici a cura di Ettore Camesasca con la collaborazione di Giovanni M. Piazza,* texto 50, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, p. 262.

[92] "antigualla" es un término sobre el que volveremos a incidir en "las vidas de los más excelentes...". Por el momento, nos interesa su significado. Así, para Camesasca significan las piedras que no presentan inscripciones un formas. CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: *Op.cit.*, p. 263.

[93] CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: *Op.cit.*, p264.

[94] CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: "1517c.a.-1519- La Lettera a León X" (versión), en *Raffaello gli scritti . Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici a cura di Ettore Camesasca con la collaborazione di Giovanni M. Piazza,* texto 50, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, p.265.

> " Y porque para algunos podría parecer difícil reconocer los edificios antiguos sobre los modernos, o los más antiguos sobre los menos antiguos, por no dejar duda alguna en la mente de los que quieran tener este conocimiento, digo que esto con poca fatiga se puede hacer. Porque en Roma solamente se encuentran edificios de tres "*maniere*", de las que una es de "buenos antiguos", que duran desde los primeros emperadores hasta el tiempo en que Roma fue arruinada y desbastada por los godos y por otros bárbaros; la otra duro tanto que Roma fue dominada por los godos y todavía cien años más; la otra, desde aquel tiempo hasta nuestros tiempos. Luego los edificios modernos son reconocidísimos, como por no haber alcanzado éstos **todavía la excelencia, ni la inmensa fortuna que en los antiguos se ve y considera**"[95].

En 1515, León X (1513-1521) nombra a Rafael director general de las excavaciones y antigüedades de Roma, actividad sobre la que la bibliografía alemana ha sido especialmente crítica. León X da continuidad a los programas humanistas que Julio II había puesto en marcha, y en esta línea entendemos *a priori* el encargo que hace a Rafael de levantar sobre dibujo la Roma antigua. Este encargo consistía en palabras de Rafael, en: "habiéndome Su Santidad pedido que pusiera sobre diseño Roma antigua, cuanto conocer se puede a través de éstos, que hoy día se ve, con los edificios, lo que de ellos demuestran tales reliquia, que por verdadero argumento se puden infaliblemente reducir en el término propio como eran, haciendo aquellos miembros, que están del todo arruinados que no nos llegan, correspondientes a aquellos en pie que nos llegan"[96].

Pues bien, cuando en 1903 Aloïs Riegl se propone renovar las categorías y principios que venían definiendo el carácter del cuidado de los "monumentos" en tanto que objetos de estudio de la disciplina de la Historia del Arte desde el siglo XVI al XIX, entre los principios que actualiza esta justamente el que Rafael desarrolla en esta "Carta a León X". Este es: la **relación entre la forma estilística o "*maniera*" y la autenticidad histórica de las arquitecturas procedentes de otras épocas**. Es decir, como expone Rafael en este párrafo, la **forma estilística**, la "maniera", en la que estaban realizados los edificios procedentes de otras épocas, era el indicador para identificar y localizar la cultura de procedencia.

Entre otras razones, Aloïs Riegl argumentaba su alternativa como una respuesta a la relatividad que los avances consolidados en las técnicas artísticas, desde el siglo XVI al XIX,

[95]" E perchè ad alcun potrebbe parere che difficil fosse el cognosciere li edifici antiqui dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente di chi vorrà aver questa cognizione, dico que questo con poca fatica far si può. Perchè di tre maniere di edifici solamente si ritrovano in Roma, delle queali la una è di que'buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli gotti e ancora cento anni di poi; l'altra, da quel tempo tempo sino alli tempi nostri. Li edifici adunque moderni son notissimi, si per esser novi, come per non essere ancora in tutto giunti né alla excellenzia, né a quella immensa spesa che nelli antichi si vede e considera", "La lettera di Raffaaello a Leone X (1519 ca.)" en CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: en *Materiali per la Storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo,* Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992, p.7.[Traducción libre de la autora]

[96] "La lettera di Raffaaello a Leone X (1519 ca.)" en CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: en *Materiali per la Storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo,* Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992, p.6 .

suponían para la legitimidad de la autenticidad histórica de los edificios procedentes de la antigüedad[97].

Sobre los presupuestos de Riegl profundizamos en la segunda parte de nuestro trabajo. Ahora, nos vamos a centrar en los principios de Rafael para legitimar la autenticidad histórica sobre la base de la "*maniera* antigua". Pues bien, con una exhortación acerca de la limitada integridad de los criterios de los encargados eclesiásticos que desarrollaban el cuidado de las arquitecturas procedentes de la cultura greco-romana, las **"grandísimas cosas de los romanos"**, Rafael introduce su carta - informe- a León X[98]. Hablamos de informe porque la primera parte del texto Rafael ofrece un estado de la cuestión acerca de la integridad y estado de conservación que presentaban las arquitecturas procedentes de la Roma antigua. Ahora bien, si estos edificios participaban de los principios de la cultura clásica en mayor o menor medida, Rafael no lo toma en consideración porque su valoración es integral. Tiende a definir generalidades, así distingue tres distintas "manieras" que a su juicio conforman la imagen de la Roma antigua en el s. XVI, estos son: "*buoni antichi*" que correspondería a los procedentes desde los primeros emperadores hasta la desintegración del Imperio. El segundo lugar, los edificios procedentes del tiempo "*delli Goti*" con los caracteres de "grazia, senza maniera alcuna". En tercer y último lugar, los "*novissimi*", denominación bajo la cual Rafael designa los edificios "no porque sean nuevos, sino por relacionarse con los antiguos, que son vistos como modelos de lenguaje universal"[99]. Sobre estos distingue dos categorías, en primer lugar valora en ellos que **procedan de la antigüedad**, y de estos le interesan exclusivamente los que participan de lo clásico según los principios que los textos antiguos recogen, garantizando así que ayudan a mejorar la "buona *maniera* antigua".

Pues bien, el valor que para Rafael tienen las arquitecturas procedentes de la antigüedad *a priori* es "**histórico"**, a través de ellas conoce la Roma antigua, desaparecida en el momento en el que se escribe esta "Carta a León X". Estamos muy cerca del uso rememorativo que Agnello le concedía al "antiteatro" y a la Porta Aurea". Pero, ahora, sí podemos afirmar que los edificios se legitiman en la medida en que la "forma estilística" de la que participan se ofrece un documento para superar la "*maniera* antigua". Este aspecto en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" tuvimos que dejarlo en tablas. Es más, a nuestro juicio, Rafael en la "Carta a León X", se plantea **la identificación de la "*maniera*" como un mecanismo de acceso e identificación de las arquitecturas procedentes de otras épocas**. Acerca de su procedimiento, es decir de la valoración de la forma estilítica como indicador de la antigüedad de las arquitecturas que definían la Roma de León X, nos dice que no supone mucha dificultad porque en la ciudad de Roma sólo se distingue tres estilos distintos de arquitecturas[100]. Pues bien, éste es uno de los parámetros que desde la perspectiva de los

[97] "El valor de lo antiguo de un monumento se revela a primera vista por su apariencia no moderna. Con más exactitud este aspecto no moderno no se sostiene tanto sobre la forma estilística, pués ésta se podría imitar sin más, con lo que se reconocimiento",Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Cnetral Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p.294

[98] CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: "La lettera di Raffaello a Leone X (1519 ca.)" en *Materiali per la Storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo,* Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992, pp. 4-18. SANZIO, R.; DE CASTIGLIONE, B: "Lettera a León "X, en CAMESASCA, E. (ed.): *Raffaello. Gli scritti,* Milán, Editorial Rizzoli, 1994, pp. 296-297.

[99] NIETO, V.; CHECA, F.: " El Renacimiento clásico y la Antigüedad: la Antigüedad como mundo ideal y utópico", en *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1989, pp. 245.

[100] « y porque alguno podría pensar en la dificultad de diferenciar los edificios antiguos de los modernos, o los más antiguos de los menos, para sacar de la duda a quien pueda hacerse estos planteamientos, digo que con poco esfuerzo se puede hacer. Porque solamente se encuentran en Roma de tres manieras edificios, de las cuales una es de aquellos «buenos antiguos» que se extendería desde los primeros emperadores hasta el tiempo en que

valores de los monumentos, y de acuerdo con los principios desde los que Aloïs Riegl define el carácter moderno del cuidado de los monumentos en los preludios del siglo XX, exigía ser renovado. Así, nos dice Aloïs Riegl que la "forma estilística" se podría "imitar sin más, con lo que su reconocimiento y correcta valoración quedarían casi exclusivamente reservados al círculo relativamente pequeño de los historiadores del arte"[101].

Otro aspecto significativo de la " Carta a León X" es que individualiza la tutela de "**los pedazos con** figuras o inscripciones", "**los cuales en la mayor parte de los casos conservaban importante memoria** y merecían ser guardados por su utilidad para las ciencias y la elegancia de la lengua latina"[102]. Es decir, Rafael diferencia una conservación específica para los objetos que además de proceder de la antigüedad, muestran "figuras o inscripciones". Por tanto, Rafael diferencia sobre éstos un interés especial que define en términos de "memoria". Así pues, podemos decir que Rafael concede a los objetos de arte procedentes de la antigüedad un valor como testimonios de una forma de hacer, de una "*maniera*", que en esos momentos tiene un interés contemporáneo, actual.

En Rafael, la "*grazia*" de las obras antiguas no es inferior a la de las obras nuevas. De esta forma, para Rafael las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad y las contemporáneas que coinciden con la forma de hacer de aquellas, no se diferencian necesarimente por la "*grazia*" como veíamos en Alberti. Es más, si en Alberti veíamos que las obras nuevas estaban más cerca, incluso superaban el ideal de perfección de las obras antiguas. En Rafael, como también veremos entre los principios del carácter moderno de los monumentos que define Aloïs Riegl, **las obras nuevas no tienen la "excelencia" de las antiguas**.

En este sentido es muy interesante comprobar como Rafael, a diferencia de Alberti y Vasari, valora el hecho de que estos edificios hayan transcendido el tiempo como un valor añadido sobre las arquitecturas nuevas. Éste es, a nuestro juicio, el punto de contacto más importante entre Rafael y Riegl. Así, Rafael subraya que "los edicifios modernos son reconocibles, por ser nuevos, como por no haber alcanzado todavía la excelencia, ni la inmensa fortuna que en los antiguos se ve y se considera"[103]. Este parámetro, en la definición de los valores del carácter moderno del cuidado de los monumentos que desarrolla Aloïs Riegl en la última etapa de su método, a nuestro juicio es susceptible de ser interpretado en un doble sentido. En primer lugar, como preludio del valor artístico que Aloïs Riegl pide para las obras de arte procedentes de otras culturas. Por tanto, este parámetro de la propuesta de Rafael permitiría proponer la abertura del valor histórico, según el cual las obras de arte procedentes de la

---

Roma fue arruinada y degradada por los bárbaros; la otra desde que Roma fue dominada por los barbaros hasta cien años después; la otra, desde aquel tiempo hasta nuestros tiempos»,[E perché ad alcun potrebbe parere che dificil fosse el conosciere li edifici dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente di chi vorrà aver questa cognizione, dico che questo con poca fatica far si puó. Perché di tre maniere di edifici solamente si trovano in Roma, delle quali la una è di que'buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli gotti e da altri barbari; la otra duró tanto che Roma du fominata da´gotti e ancora cento anni di poi; l'altra, da quel tempo sino alli tempi nostri](Traducción libre de la autora) CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: La lettera di Raffaello a Leone X (1519 ca.) en *Materiali per la Storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo*, Nápoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio universitario napoli 1, 1992, p.7.

[101] Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p. 294.

[102] CAMESASCA, E.; PIAZZA, G.M.: *Op.cit*., p.267.

[103] *Ibídem*., p. 7.

antigüedad se limitaban a tener una consideración documental en el sentido en que éstas eran documentos para los que se servían las obras "nuevas" para superar la "*maniera* antigua"[104].

En segundo lugar, este postulado de Rafael según el cual las obras de arte procedentes de otras culturas tienen un valor que nunca ostentaran las obras actuales, puede interpretarse como un antecedente del concepto de historia en Vasari, sobre el que profundizaremos en el epígrafe siguiente; así como también, de acuerdo con los principios del carácter moderno del cuidado de los monumentos que define Aloïs Riegl, este aspecto de la propuesta de Rafael se ofrecería un preludio de la impresión anímica que tiene lugar en el hombre moderno, con independencia de la formación intelectual de éste, ante las obras que han trascendido el tiempo al reconocer en éstos sus señas de identidad[105].

Por tanto, la "Carta de León X", la aportación que desde nuestra perspectiva ofrece este texto de la literatura artística de principios del siglo XVI, esta más en la línea de las señas de identidad cultural que un colectivo social reconoce en los objetos de arte procedentes de otra cultura, con los que mantiene una experiencia cercana a la satisfacción estética pero que no termina de serlo. Así, Rafael describe su trabajo sobre estas arquitecturas más en términos de patria y antepasados, que de formas arquitectónicas, así dice: " pienso haber conseguido alguna noticia de la arquitectura antigua, lo que a un cierto punto me da gran placer por el conocimiento de una cosa tan excelente y grandísimo dolor, viendo casi el cadáver de aquella noble patria, que ha sido reina del mundo, así miserablemente abandonada, donde a cada uno se le debilita la piedad hacia sus parientes y patria, tengo la obligación de exponer todas las pequeñas fuerzas para que aquello que lo permita mantega viva un poco de imagen y casi la sombra de esta que en verdad es patria universal de todos los cristianos"[106].

Desde nuestro punto de vista, Rafael se propone recuperar la imagen de una patria común para todos los cristianos, más que una forma de hacer como era el propósito de Alberti. Así pues, la "Carta de León X" profundiza en el "valor histórico" al que Riegl se refiere cuando dice que por primera vez en la cultura del Renacimiento adquiere un valor de importancia reconocida que concedía interés a arquitecturas como la columna de Trajano, así como también a fragmentos. A tenor de este valor, dice Riegl que "por primera vez vemos que el

---

[104] Así, en El moderno culto de los monumentos" vamos a leer: " el que no nos limitemos a la apreciación artística de las obras modernas, sino que también valoremos las antiguas por su concepción, foma y color, y el que incluso situemos a algunas de ellas por encima de las modernas, habría que entenderlo (al margen del factor siempre existente del valor histórico) en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad de arte [kunstwollen] moderna, y que precisamente por destacar estas partes coincidentes sobre las divergentes, ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste. Así pues, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativom, moderno", Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p. 281.

[105] "el monumento es solamente volatilizado en un simple mal necesario: el monumento es solamente un substrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella **impresión anímica que causa en el hombre** moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general", en *Ibídem.*, p. 283. [subrayado de la autora]

[106] " penso haver conseguito qualche noticia de la architettura anticha, il che in un punto mi dà grande piacere per la cognitione di cosa tanto excellente e grandissimo dolore, vedendo quasi el cadavero di quella nobel patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato, onde se ad ognuno è debita la pietate verso li parenti e la patria, tengomi obligato de esponer tucte le piccole forze mie, acciò che più che si pò resti viva un poco de imagine e quasi l'umbra di questa che invero è patria universale de tuttei e' chistiani", CAMESASCA, E. (ed.): *Raffaello. Gli scritti*, Milán, Editorial Rizzoli, 1994, p.279. [traducción libre de la autora]

hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política. Así, el pasado obtuvo un valor de contemporaneidad para la vida y la creación moderna. Con ello despertó en los italianos el interés histórico, si bien en un principio limitado a la historia anterior (real o supuesta)"[107].

Por tanto, en la "Carta a León X" de Rafael podemos hablar de un amago de "**valor de lo antiguo"** de los monumentos, en vez valor histórico-artístico. Porque en este texto el valor de contemporaneidad que le concedían a estos restos procedentes de las culturas antiguas, no era la superación de la "maniera" como en Alberti, sino devolver a la ciudad de Roma la imagen triunfal que la definía en el pasado fascinante de la antigüedad. En suma, Rafael persigue un objetivo cultural. Por eso hablamos de un valor de lo antiguo, más cercano al que legitimaba Alberti cuando hablaba de los "restos magníficos de los antiguos", de los lugares famosos a cerca de los cuales nunca nos dio detalles, ni medidas.

De acuerdo con todo esto, podemos entender que cuando en "El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes", Aloïs Riegl, comenta un amago de "valor de lo antiguo" en el siglo XVI, perfectamente se podría referir al valor concedido por Rafael a las "antiquitati". Este valor, el definido por Rafael, estaría en el intermedio entre el definido por Petrarca, al que correspondería la "forma semiegoísta del interés patriótico-nacional"; y el que define el carácter moderno del cuidado de los monumentos en los preludios del siglo XX, de acuerdo al principio evolutivo de la Historia que según nos dice Riegl era la vigente en los pueblos germánicos de principios del siglo XX.

Por tanto, a nuestro juicio, la "Carta a León X" es un documento fundamental para el estudio del "valor histórico" que expone suscintamente la primera parte de "El moderno culto de los monumentos". Ahora bien, del "valor histórico" que legitimaba el discurso tradicional, el sistematizado por Vasari para la Historia del Arte. Porque no olvidemos, que en el primer capítulo de nuestro trabajo documentábamos la génesis del valor histórico de los monumentos de acuerdo a los principios de la nueva Historia del Arte, en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena". En este sentido, cabe tomar en consideración la diferencia entre el valor histórico que define uno y otro documento. Así, mientras el "*Liber Pontificalis* de Rávena" cierra toda posibilidad para el "valor de lo antiguo". La "Carta de León X", aunque también reduce la condición de los monumentos a los edificios procedentes de la antigüedad, no obstante el concepto de "*grazia*" desde el que se rige, y la casi irreconocible "memoria" a la que atiende la conservación de los "pedazos con figuras" que propone, a nuestro juicio, se ofrecen preludios, aunque muy indecisos, de la condición moderna de los monumentos. Pero en cualquier caso, y sin pasar por alto que Riegl niega la posibilidad de establecer alguna relación entre los valores que rigen el cuidado de los monumentos en el siglo XVI y los que definen el carácter moderno del cuidado de los monumentos en el siglo XX, queremos subrayar esta posibilidad.

[107] Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p. 285.

“Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos” de Giorgio Vasari

> “ voracidad del tiempo que no sólo merma en gran parte las obras y **otros honrosos testimonios**, sino que borra y consume los nombres de los artistas; se han conservado muchos de sus nombres gracias, únicamente, a las piadosas y vivaces plumas de escritores. He meditado a menudo sobre estos asuntos, y he llegado a la conclusión, no sólo por el ejemplo legado por los antiguos sino también por los modernos, que los nombres de numerosos arquitectos, escultores y pintores, antiguos y modernos, junto con **un número infinito de hermosísimas obras suyas**, se pierden y olvidan, poco a poco, en todas partes de Italia, de forma que sentimos la muerte de todo esto muy cercana a nosotros. Para defenderlos, en lo que yo pueda, de esta segunda muerte y a la vez mantenerlos en la memoria de los vivos el mayor tiempo posible, me he esforzado en buscar su memoria, identificar sus patrias con gran diligencia, sus orígenes y sus obras”[108].

Ésta es, *grosso modo*, la concepción de la historia del arte sobre la que Giorgio Vasari (1511-1574) proyecta su sistema, al que Riegl define como: “compilación cronológica y descripción sistemática de obras de arte y de biografías de artistas”[109]

Pues bien, este párrafo del proemio de la primera edición de “Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos” (1550), es fundamental en nuestra argumentación. Los proemios de las distintas ediciones llevadas a cabo por Vasari prácticamente han pasado desapercibidos para la historiografía española, aún cuando ya Schlosser subrayaba el beneficio de los mismos. En nuestro caso, el interés de esta parte de “Las vidas” viene dado desde el momento en que es aquí donde Vasari expone su concepción de la historia del arte, así como donde establece la diferencia de base entre las obras de condición testimonial procedentes de otras culturas o épocas; y las obras contemporáneas de valor artístico o estético. Diferenciación, que a nosotros nos interesa especialmente dado que el cometido fundamental de Aloïs Riegl en “El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes” es, justamente, renovar esta relación, vigente en el discurso académico de la Historia del Arte desde “Las vidas”.

De acuerdo con todo esto, la edición de “Las vidas” llevada a cabo por la profesora Méndez y el profesor Montijano, la primera edición en español realizada sobre el texto de 1550, y la primera que incluye una edición completa del proemio, es fundamental en la formulación y

---

[108] VASARI, G.: “Prefacio”, en *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología). Giorgio Vasari. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano,* Madrid, Tecnos, 1998, p. 57. [la edición de las Vidas de María Teresa Méndez y Juan María Montijano, a partir de ahora la vamos a citar con las siguientes siglas: *Vidas...* (M.T.M.; J.M.M)] [subrayado de la autora]

[109] RIEGL, A.: “ Una nuova storia dell’arte”, en SCARROCCHIA, S.: *Aloïs Riegl: teoría e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici. Prefazione di Andrés Emiliani, Ernst Bacher, Elio Garzillo,* Bolonia, Accademia Clementina di Bologna, 1995, p. 157. Para profundizar en esta obra de Aloïs Riegl, “una nueva historia del arte”, Véase, “Anexo II. Recopilación antológica revisada y actualizada traducida al español e italiano de las ediciones europeas del método riegliano”.

desarrollo del estudio de los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas en el discurso de la Historia del Arte. Entre otras razones, porque hasta entonces las ediciones españolas de "Las vidas" se limitaban, en el mejor de los casos, a trabajar sobre la de Gaetano Milanesi obviando, por tanto, el proemio de esta primera edición.

Pues bien, queremos destacar que la aportación de Giorgio Vasari para la legitimidad de los objetos de arte procedentes de otras culturas en el discurso de la Historia del Arte es fundamental, aún cuando en este proemio Giorgio Vasari limita el objeto de estudio de su propuesta a las "obras de arte nuevas". En primer lugar, porque en "Las vidas" Vasari definió como uno de sus principios básicos para la sistematización del discurso de la historia del arte la diferenciación entre: **el valor histórico de las obras de arte procedentes de las culturas de la antigüedad, frente al valor estético o artístico de las obras de arte nuevas**.

El **valor histórico** o testimonial desde el que Giorgio Vasari concibe las obras de arte procedentes de la antigüedad, como también lo hará J.J. Winckelmann, se trata de un valor histórico o testimonial con respecto al grado de perfección alcanzado por el arte grecorromano en el hacerse de las artes. Es decir, en "Las vidas" asistimos a la legitimidad de las obras de arte procedentes de la antigüedad en la medida en que éstas servían como documentos a los artistas que habían recuperado el "arte que estaba apagado". Así pues, el "valor histórico" del que vamos a hablar en "Las vidas", es el que determinadas obras procedentes de la antigüedad tenían para Vasari en la medida en que habían sido objeto de estudio para los artistas que habían rebasado los límites de perfección de la "*maniera* antigua"; y en suma, las obras antiguas, en la concepción sobre la que Giorgio Vasari sustenta su proyecto para la sistematización del discurso histórico-artístico, documentaban la "maniera *antigua*" en el desarrollo de la historia del arte. Así, podemos ver el uso que Vasari hace de los objetos de arte procedentes de las culturas de la antigüedad, en este pasaje acerca de la sepultura de Porsena y de otros hallazgos, de los que se sirve Vasari para datar la génesis del arte de la escultura.

> " Sin embargo, a pesar de que la nobleza de este arte fuese tan apreciada, no se sabe quién le dio el primer impulso. Pues, como ya se ha dicho anteriormente, se sabe que existió en tiempos muy antiguos entre los caldeos, si bien algunos la atribuyeron a los etíopes y los griegos se la atribuyeron a sí mismos. Y se puede pensar, no sin razón, que es más antigua entre los toscanos, como lo afirma nuestro León Battista Alberti, y **sobre este asunto aclara bastante la maravillosa sepultura de Porsena, en Chiusi, donde no hace mucho tiempo se han encontrado bajo tierra, entre los muros del Laberinto algunas tejas de barro cocido y dentro de ellas figuras de bajorrelieve de tan excelente y bello estilo que fácilmente se puede pensar que el arte ya había comenzado en aquel tiempo.** E incluso por la perfección de aquellos trabajos se ve que estaba mucho más cercano de la cumbre que del principio. Como **también da fe de ellos el hecho de que cada día se puedan ver muchos restos de vasos aretinos rojos y negros, hechos aproximadamente en la misma época, a juzgar por su estilo**, con bellísimas tallas, figurillas y escenas en bajorrelieve y muchas mascarillas muy trabajadas por los maestros de aquellos tiempos, **por sus obras demuestran** tener gran valía y práctica en ese arte"[110]

[110] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 141 [subrayado de la autora]

Este es el "valor histórico" que nosotros interpretamos como la razón de ser de los "honrosos testimonios" en la sistematización del discurso de la Historia del Arte que desarrolla Giorgio Vasari a través de "Las vidas".
Por tanto, **en ningún caso podemos establecer una relación de consecuencia entre el "valor histórico" que Schlosser localiza en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" del siglo IX, y el valor histórico a partir del cual Giorgio Vasari distingue las obras procedentes de la antigüedad en "Las vidas"**.

El "valor histórico" que legitima a los "honrosos testimonios", es el mismo que desarrolla Winckelmann, y al que se refiere Aloïs Riegl al decir en "El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes" que: "a partir del siglo XV se vino configurando en Italia un nuevo valor rememorativo. Los monumentos de la Antigüedad Clásica comenzaron a valorarse de un modo nuevo, pero ya no sólo por el recuerdo patriótico que trasmitían del poder y la grandeza del antiguo Imperio [nosotros este recuerdo lo hemos visto a través de la "Oratoria" de Petrarca], y que el romano medieval, en una ficción llena de fantasía, se imaginaba como algo todavía existente o sólo esporádicamente interrumpido, sino también debido a su "valor histórico y artísticos. El que ahora encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles, demuestra que es significativo el arte clásico como tal el que iba despertando interés". Algunos renglones más abajo concluye Riegl: "lo básicamente nuevo: por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política" [111].

A este valor de los monumentos para la sociedad del siglo XV nosotros lo hemos denominado valor histórico artístico, como veíamos en Alberti.
Pues bien, lo más interesante en relación con el valor histórico y artístico, al que Riegl denomina simplemente "valor histórico" es que Aloïs Riegl localiza aquí la génesis del "valor de lo antiguo" que sustenta el carácter moderno del cuidado de los monumentos en el siglo XX. Esta relación no nos debe resultar nada extraña, desde el momento en que Riegl condensa todo el interés que este nuevo valor tenía, en la relación que el hombre del siglo XV experimentaba con las obras y acciones de una cultura que no era la suya pero en la que sin embargo se reconocía. Por tanto, **el "valor histórico" desde el que Giorgio Vasari concibe las obras de arte procedentes de la antigüedad, los "honrosos testimonios", a nuestro juicio es la génesis del "valor de lo antiguo" en el que condensa Aloïs Riegl el carácter moderno del cuidado de los monumentos en los preludios del siglo XX**.

A esta relación, a la que Riegl se refiere como "lo básicamente nuevo", ya nos referíamos en la primera parte de nuestro trabajo cuando tratamos de explicar nuestras argumentaciones acerca de la aportación de Schlosser y las de Riegl para la teoría de los valores de los monumentos. Entonces adelantábamos que Aloïs Riegl había renovado la concepción del monumento en tanto que objeto de estudio de la Historia del Arte desde la **concepción subjetiva de la obra de arte** en la que se centraban buena parte de las propuestas de la nueva Historia del Arte. Mientras que Schlosser al localizar la génesis del "valor histórico" de los monumentos en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" del siglo IX, sencillamente daba una respuesta a las exigencias del discurso académico de la Historia del Arte.

[111] Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", pp. 285-286.

De acuerdo con nuestras premisas, la lectura de "Las vidas de los más excelentes arquitectos, esculturas y pintores desde Cimabue a nuestros tiempos" (1550) que desarrollamos en este capítulo, trata de visualizar y explicar los términos desde los que se fundamentaría la relación puesta de manifiesto por Aloïs Riegl en "El moderno culto de los monumentos" de 1903, entre: el "valor histórico" definido por Vasari y el "valor de lo antiguo" la condición subjetiva de las obras de arte antiguas o relación de los hombres de principios del siglo XX con los monumentos.

Por tanto, en este capítulo vamos a ver los precedentes del "valor de lo antiguo", que a nuestro juicio son suceptibles de interpretar en el "valor histórico", según la términología de Aloïs Riegl, o valor histórico-artístico desde el que Giorgio Vasari integra las obras de arte procedentes de la antigüedad en su proyecto para la sistematización de un discurso para la historia del arte.

Las premisas que tomamos como punto de partida de nuestra lectura de "Las vidas", son fundamentalmente dos. En primer lugar, Aloïs Riegl es un teórico de la Historia del Arte, como tal dedicó buena parte de su método a desmontar y renovar el proyecto que había definido el momento fundacional del discurso de la Historia del Arte, "Las vidas" del Vasari[112]. Como también, los principios que sostenían la primera propuesta científica para la sistematización del discurso histórico-artístico, la obra de Winckelmann. Así pues, en la medida en que Aloïs Riegl con "El moderno culto de los monumentos" se proponía renovar las categorías y principios desde las que se venía definiendo los monumentos en tanto que objetos de estudio de la Historia del Arte. Entonces, el punto de partida de la propuesta de Aloïs Riegl no es otro que la revisión de los principios y valores desde los que el proyecto de Giorgio Vasari definía a los "honrosos testimonios".

> " Si por historia del arte se entiende la compilación cronológica y la descripción sistemática de obras de arte y de biografías artísticas, entonces habría que tomar en consideración, entre los historiadores del arte por lo menos a Vasari, el historiador del Cinquecento florentino" [113].

Esta es la única referencia que hemos documentado en el método riegliano acerca de la propuesta para la sistematización de la historia del arte que formula Giorgio Vasari. Esta circunstancia, como los principios que Riegl revisa en fases de su método anteriores a la de la teoría de los valores de los monumentos, nos hace pensar que Aloïs Riegl no trabaja directamente sobre la obra de Giorgio Vasari. En cualquier caso, en este capítulo vamos a introducir, cuáles son las categorías y principios que definen el valor histórico y artístico de las obras de arte antiguas en "Las vidas", ya que algunas de éstas se ofrecen a nuestro juicio como punto de contacto entre Vasari y Riegl. Entre estas categorías y principios que Aloïs Riegl revisa, muy rápidamente, al definir el "valor de lo antiguo en el que se sustenta el carácter moderno del cuidado de los monumentos, tiene un especial interés la introducción de la relación de la "gente con las obras de arte antiguas" que Giorgio Vasari recoge en "Las vidas".

---

[112] Véase, "Anexo II. Recopilación antológica revisada y actualizada traducida al español e italiano de las ediciones europeas del método riegliano".

[113] RIEGL, A.: " Una nuova storia dell'arte", en SCARROCCHIA, S.: *Aloïs Riegl: teoría e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici. Prefazione di Andea Emiliani, Ernst Bacher, Elio Garzillo,* Bolonia, Accademia Clementina di Bologna, 1995, p. 157.

Por otro lado, somos conscientes de que Vasari declara que el objeto de estudio de su propuesta, fundamentalmente, iban a ser las **"obras de arte nuevas"**. No obstante, cuando iniciamos nuestra investigación nos planteámos que al igual que Alberti y Rafael, los predecesores de Vasari en el estudio de las arquitecturas procedentes de la antigüedad, habían desarrollado en sus estudios epígrafes específicos desde los que diferenciar las obras de arte "nuevas" de las "antiguas", también Vasari podría haber incluído en este sentido algún epígrafe en su proyecto. En este sentido nos alentaba pensar que, en la medida en que Giorgio Vasari trataba en su propuesta de artistas que concebían las obras procedentes de la antigüedad como "ideas" o "modelos" presentes en la ciudad, muy posiblemente incluiría una perspectiva sobre esos objetos de arte procedentes de las culturas de la antigüedad. Pero como vamos a ver, Vasari, sólo indirectamente y por necesidad de su discurso, introdujo algunas categorías relativas al estudio y valoración de las obras de arte antiguas. En cualquier caso, podemos decir que Giorgio Vasari definió algunos parámetros para la sistematización de las obras de arte procedentes de la antigüedad en el discurso de la Historia del Arte.

Por otro lado, en contadas ocasiones Vasari legitima las obras de arte procedentes de otras culturas a tenor de esta condición de obras de otra época, porque como dice Riegl, "lo básicamente nuevo: por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política". Vasari restringe el valor de las obras procedentes de otras épocas en la participación de las mismas en la "*maniera antica*", "*maniera vecchia*", "*maniera moderna*"[114]. Vamos a ver que Vasari, como ya hicieron Alberti y fundamentalmente Rafael, legitima la autenticidad histórica e interés de las mismas, de cara a su uso y conservación en función de un principio de estilo. Así, el uso de los edificios antiguos que desarrolla Vasari se puede definir como un híbrido entre la imitación y el modelo. Vasari entiende que a través de los catálogos figurativos que estas obras antiguas pasaban a integrar, los artistas del momento superarían el momento de decadencia que atravesaba el arte. De acuerdo con esta concepción se comprenden los elogios que Vasari dedica a los artistas que sin tener la posibilidad de servirse de estos catálogos figurativos, ayudaron a superar la *maniera*, y el momento de decadencia en el que se sumía el arte.

De acuerdo con todo lo expuesto, éstas son **las claves para el estudio de la concepción de los objetos de arte procedentes de otras culturas, los denominados "honrosos testimonios" a través de "Las vidas de los más excelentes arquitectos, escultores y pintores " de Vasari**.

- Giorgio Vasari restringe la concepción de "honrosos testimonios" a las **obras de arte procedentes de las culturas de la antigüedad**.

- Giorgio Vasari incluye las obras de arte procedentes de la antigüedad en su proyecto para la sistematización de un discurso para la historia del arte, pero lo hace de forma indirecta y sólo en los casos que el desarrollo de su discurso se lo exige. Por tanto, **las obras procedentes de la antigüedad no son objetos de estudio explícito de Vasari**. Y en los casos en que las introduce, atienden a un **valor histórico o documental de las mismas para la superación de la "maniera antigua".**

[114] MONTIJANO, J.M.: "Maniera", en *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 317.

- Vasari muy esporádicamente recoge alguna referencia acerca del **paso del tiempo sobre las obras de arte**, factor al que considera degradante y al que únicamente hace frente el discurso recogido en los libros.

- Vasari no valora en ningún caso la procedencia del pasado, la trascendencia del tiempo, la pervivencia de estas arquitecturas a través de las distintas culturas.

- La autenticidad de las arquitecturas y demás objetos de arte procedentes de la antigüedad, para Vasari se sustenta sobre un **principio de "imitación" de la Naturaleza**.

- Vasari legitima la autenticidad histórica de las "obras antiguas" a través de la **"forma estilística"**, concepción con la que da continuidad a una de las premisas más interesantes de las desarrolladas por los estudios de la Roma antigua llevados a cabo a instancias de León X. En este sentido, se corrobora la definición que Schlosser dió de Vasari como "crítico del estilo".

4.1.

> " voracidad del tiempo que no sólo merma en gran parte las obras y **otros honrosos testimonios**, sino que borra y consume los nombres de los artistas"[115].

En este epígrafe tratamos de fundamentar y explicar a qué se refiere Giorgio Vasari cuando en el proemio de la primera edición distingue entre "honrosos testimonios" y obras de arte. Cabe decir que Vasari únicamente en este proemio hace uso de esta terminología de "honrosos testimonios", a nuestro juicio para diferenciar entre las dos dimensiones de obra de arte que define su concepción de la historia del arte. Ahora bien, en la medida en que Vasari concentra su sistematización del discurso de la historia del arte en una de estas dos dimensiones como continua diciendo en este proemio, exactamente en la artística, a la que se refiere como "obras de arte", es fácil pensar que la denominación de "honrosos testimonios" es muy limitada en el desarrollo de "Las vidas". Por tanto, la razón de que Vasari no vuelva a hacer uso de la denominación de "honrosos testimonios", es, a nuestro juicio, porque esta terminología atiende a una dimensión de la obra de arte de la que se descarta el sistema que propone Giorgio Vasari. En suma, esta terminología denomina una concepción de la obra de arte que tuvo un desarrollo muy limitado a través de "Las vidas".

De cualquier forma dado que los "honrosos testimonios" denominan un tipo de obras de arte que forman parte de la concepción de la historia del arte sobre la que Vasari trazó su propuesta, éstas están presentes a lo largo de "Las vidas" en distintas ocasiones, e

[115] VASARI, G.: "Prefacio", en *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología). Giorgio Vasari. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 57. [la edición de las Vidas de María Teresa Méndez y Juan María Montijano, a partir de ahora la vamos a citar con las siguientes siglas: *Vidas...* (M.T.M.; J.M.M)] [subrayado de la autora]

introducidas a través de distintos términos. Así pues, la terminología con la que a nuestro juicio Vasari denomina los "honrosos testimonios", es el aspecto sobre el que el interés que el estudio de esta diversidad terminológica desde la que Vasari introduce los "honrosos testimonios" en "Las vidas", tiene en nuestro trabajo, es notable. En primer lugar, porque si hojeamos las primeras páginas de "El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes", Aloïs Riegl incide en la necesidad de renovar la terminología relativa a los principios y categorías desde los que se definen los valores de los monumentos, entre otras razones porque estos resultaban desfasados ante los cambios que se habían producido en relación con los principios fundamentales de la Historia del Arte. En suma, Aloïs Riegl al presentarnos su trabajo incide en la terminología con la que se denominaban los valores de los monumentos desde el siglo XVI- XIX[116].

Pues bien, como venimos diciendo a lo largo de nuestro trabajo, los valores de los monumentos en tanto que objeto de estudio de la Historia del Arte al ser descartados por Giorgio Vasari en su proyecto para la sistematización de la historia del arte, no habían tenido prácticamente desarrollo en las sucesivas propuestas para la sistematización de un discurso para la Historia del Arte. Antes de que Vasari hubiera diseñado su proyecto Alberti y Rafael habían trabajado específicamente las obras de arte antiguas de las que Vasari se descartaba. Por tanto, cuando en 1903 Aloïs Riegl planteaba que era necesario, urgía, la actualización terminológica, una de dos o se planteaba hacer un estudio en positivo de "Las vidas" tomando en consideración la concepción de la historia del arte sobre la que Giorgio Vasari levantaba su proyecto, lo que conllevaba un estudio de los "honrosos testimonios"; o bien, se limitaba a una lectura lineal de "Las vidas", o ni siquiera eso, y pasaba directamente al estudio de la terminología utilizada por Alberti y Rafael. Pero no podemos olvidar que Aloïs Riegl pertenece a la Escuela de Viena, por tanto era de esperar que cuando Riegl dice que era necesario actualizar la terminología relativa a los valores de los monumentos, lo hiciera tomando como punto de partida más que la renovación y actualización del proyecto vasariano, la sistematización de Winckelmann en la que por otro lado se desarrollaban hasta sus últimas consecuencias y rebasaban los principios de Vasari.

De acuerdo con todo esto, el interés del estudio de la terminología a través de la cual Vasari indirectamente desarrolla su concepción de las obras de arte como "honrosos testimonios" es, a nuestro juicio ciertamente interesante. Ahora bien, este epígrafe de nuestro trabajo no se habría podido realizar de no contar *a priori* con un estudio científico acerca del vocabulario artístico de Giorgio Vasari, nos referimos al trabajo del profesor Montijano en el que basamos nuestras aproximaciones[117].

> "y , tras vender una pedanía que tenía en Settignano, abandonaron Florencia y fueron a Roma, lugar en el que ante la vista de la **grandeza de los edificios y la perfección de los cuerpos de los templos** , Filippo se quedaba tan absorto que parecía fuera de sí. Se dedicó a medir las cornisas y levantar las plantas de aquellos edificios, y ni el ni Donato escatimaban tiempo o gastos. No dejaron de

[116] "los monumentos históricos y artísticos" según la denominación oficial, al menos en Austria. Esta denominación, plenamente justificada según las concepciones vigentes desde el siglo XVI al XIX, podría inducir hoy a malentendidos a la vista de las concepciones que se han ido imponiendo en los últimos tiempos sobre la índole de los valores artísticos por lo que en primer lugar habremos de examinar lo que hasta ahora se ha entendido por "monumento histórico y artístico"", Véase, IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (miembro de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos). Edición crítica y antológica en español", p. 278.

[117] MONTIJANO, J.M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

> ver o medir nada de lo que pudiera ser **bueno** en Roma o en el campo. Filippo estaba libre de cargas familiares y, entregado a los estudios, no se preocupaba ni de comer ni de dormir, pues su único interés era **la arquitectura, que se había apagado; me refiero a los buenos órdenes antiguos y no a la alemana y bárbara**"[118]

Vasari viajó por toda la península, pudo conocer y contemplar las arquitecturas y demás objetos de arte antiguos que definían la imagen de las ciudades italianas a mediados del siglo XVI. De sus impresiones, también nos da noticia en "Las vidas" donde adopta la figura de **narrador omnisciente**, como vemos en este pasaje de la "Vida" de Brunelleschi. En la "Vida" de Brunelleschi, Vasari elogia las arquitecturas grecorromanas que aún se mantenían en pie en la ciudad de Roma. Pero Vasari no nos presenta estas arquitecturas como atractivos de la ciudad eterna, sino que nos habla de ellas como ejemplos de **"buena" arquitectura**.

Vasari nos explica que el estudio de estas "buenas arquitecturas" que Brunelleschi llevó a cabo tenía un objetivo concreto, encontrar una solución para el sistema de abovedamiento de Santa María de las Flores. Por tanto, Vasari esta concediendo a estas arquitecturas, de las que dice que Brunelleschi tomó nota, a estas "buenas arquitecturas", **un valor histórico artístico** según la terminología riegliana, en la medida en que estas arquitecturas son como los ejemplos sobre los que Alberti verificaba los principios de la arquitectura que Vitruvio había recogido en los diez libros.

En la "Vida" de Brunelleschi, Vasari tiene la ocasión de extenderse sobre las arquitecturas de la antigüedad sobre las que Brunelleschi había trabajado. Pero a Vasari esto no le interesa. Así, su comentario acerca de estas arquitecturas no es otro que: " reencontró las cornisas antiguas, y restituyó a sus formas primitivas los órdenes toscanos, corintio, dórico y jónico"[119] . Es más en la "Vida" de Donatello, Vasari resulta aún más contundente, y coincide con los principios sobre los que ya Alberti había centrado su propuesta para la sistematización de la historia de la arquitectura. Así Vasari nos dice: " Dotó a sus obras de tal gracia, calidad, diseño y habilidad que cuando se observaban **los vestigios del estilo antiguo de los excelentes griegos y romanos, hoy tan parecido que sin duda alguna debe ser admirado como uno de los mayores ingenios y uno de los que más se ha aproximado a las auténticas dificultades,** que tan perfectamente han mostrado algunos"[120].

Ahora bien, si Alberti valoraba las obras procedentes de la antigüedad como el objeto de confrontar los principios recogidos en los libros antiguos, y los llevados a cabo en las arquitecturas que llegan de la cultura antigua. Ahora Vasari también da un uso ilustrativo a estas obras antiguas, pero más cercano al *paragone.* Vasari define el uso que las arquitecturas "nuevas" hacen de las "antiguas" en términos de "copiar". Porque efectivamente Vasari concibe esta relación como una "copia" de las obras que mejor habían copiado la Naturaleza. Vasari persigue poner en valor las obras "nuevas" a través de su comparación con las obras antiguas. Hay por tanto en Vasari una valoración del objeto de arte como tal, tanto del procedente de la antigüedad como del contemporáneo.

La diferencia entre los posicionamientos de Alberti y Vasari en relación con las arquitecturas procedentes de la antigüedad es mínimo, así es frecuente que en nuestra lectura de "Las vidas" nos encontremos pasajes en los que Vasari nos cuenta que, "Hasta que se unieron las

[118] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 221.
[119] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.244.
[120] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.246.

mejores formas con los mejores artistas, como se puede comprobar por toda Italia en las **más viejas iglesias de este estilo**, y no en **las más antiguas**, como por ejemplo en Pisa la planta de la catedral, obra del arquitecto Buschetto Greco da Dulichio, edificada en el año 1016. (....) En el mismo estilo se hizo la catedral de Milán, edificada en el año 1388, y la de Siena, y muchos otros edificios según el estilo alemán, y muchos palacios, y algunas fábricas que se ven por toda Italia y fiera de ella; como San Marcos de Venecia, la Cartuja de Pavía, el Santo Padua, San Petronio de Bolonia, San Martín de Lucca, la catedral, la Pieve y el Obispado de Arezzo, (....) y el templo de San María del Fiore en Florencia (...)
Así que a causa de esas guerras estuvieron enterrados, aparte de las ruinas de Roma, los modos de la escultura, de la pintura, desde que Totila la asoló hasta el año 1200, y durante ese tiempo había permanecido en Grecia un residuo de artistas que eran viejos, que hacían imágenes de barro y de piedra, y pintaban figuras monstruosas"[121],

Vasari distingue entre lo **antiguo y lo viejo**, dos categorías que serán fundamentales para entender el discurso de "El Culto moderno de los monumentos" de Aloïs Riegl, y que podemos decir que participa de una dialéctica que comienza precisamente en este párrafo de "Las Vidas". Por otro lado, casi final del proemio, Vasari distingue explícitamente las **ruinas**, de los modos de la escultura y la pintura. Diferenciación a través de la cual corroboramos que en la teoría vasariana, las ruinas son reminiscencias de los "exemplum" de la arquitectura, es una condición que adquieren las arquitecturas procedentes de las culturas grecorromanas cuando han perdido la "forma", cuando casi rozan el "montón de piedras".

"Y si bien sus antecesores habían visto restos de arcos, o de colosos, o de estatuas, de sarcófagos, o columnas historiadas, en las edades que sucedieron a los saqueos, ruinas e incendios de Roma, jamás supieron valerse o sacar provecho alguno, hasta la época arriba mencionada, en la que llegados, tal y como he dicho, ingenios más bellos, que sabían distinguir lo bueno de lo malo, abandonaron los viejos estilos, volvieron a imitar los antiguos con toda su industria e ingenio. Pero para que se entienda mejor a qué llamamos viejo y a qué llamamos antiguo, **antiguas** fueron las cosas de Corintio, Atenas, Roma, y otras muy célebres ciudades antes de Constantino, realizadas en los tiempos de Nerón, los Vespasianos, Trajano, Adriano y Antonino; porque las otras llamo **viejas**, son las que desde San Silvestre fueron creadas con los restos de los griegos, que sabían más teñir que pintar. Porque como en las guerras habían muerto los excelentes primeros artistas, a los griegos que quedaron, viejos y no antiguos, no les quedó más técnica que la traza de las líneas de contornos en un campo de color único, como atestiguan hoy muchos mosaicos hechos por esos griegos que se ven por toda Italia, como en la Catedral de Pisa, en San Marcos de Venecia, y en otros lugares; y así prosiguieron haciendo muchas pinturas en ese estilo, con los ojos agitados, las manos abiertas y de puntillas, como se ve todavía en San Miniato fuor di Florencia"[122]

Otra de las constantes de las "Vidas" va a ser que Vasari cuando describe las obras de los artistas, como vemos en el caso de Giotto, las presenta como partes de un lugar, que además dan la posibilidad de ser trasladadas. Así pues, en los casos en los que las obras en el tiempo trascurrido desde que fueron creadas hasta que Vasari toma notas de ellas hayan sido trasladadas**, Vasari informa de las circunstancias que han marcado la trayectoria de las obras**[123]. En este sentido decíamos en la introducción que Vasari se comportaba más como un

[121] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 147.
[122] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 148.
[123] "En Roma hizo la Tribuna de San Pedro, un ángel de siete brazas de estatura pintado sobre el órgano, y muchas otras pinturas, en parte restauradas por otros en nuestros días, y en parte destruidas por los nuevos cimientos, y transladadas al viejo edificio de San Pedro hasta la zona baja del órgano". (G. Vasari: op.cit.,

"cicerone" que como un "crítico del estilo" como lo definía Schlosser.

En la relación de Vasari con las fuentes primarias para la historia del arte, según Schlosser los monumentos, hay que tener muy presente el hecho de que Vasari viajó por casi toda la península, por lo que tuvo acceso a un caudal de material al que ningún otro artista o teórico del arte del momento tuvo acceso. Así para la realización de "Las vidas", no se basa prácticamente en reproducciones ni grabados, sino en esbozos preparados al efecto. No obstante, en "Las vidas" las fuentes primarias y secundarias, según Shlosser, han sido tratadas en igualdad de condiciones. Esto quiere decir que para Vasari tan objetiva era la contemplación que el mismo había experimentado de un monumento, como la información oral o escrita. En este sentido Schlosser recrimina al método de trabajo de Vasari diciendo que el verdadero material de los documentos entra a duras penas en el enfoque de Vasari; aspecto este relativo a las fuentes documentales a partir de las cuales se escribía la historia del arte en la que Ghiberti muestra un método más consolidado frente a Vasari. Schlosser define el role de Vasari en "Las vidas" ante las obras de arte, tanto ante las actuales como ante las procedentes de otras culturas, como de **crítico del estilo**.

En la "Vida" de Ghiberti también tenemos un ejemplo de que Vasari cuando considera los objetos de arte procedentes de otras épocas, y recoge las circunstancias en que éstos han llegado hasta su contemporaneidad, en ningún caso limita su consideración a la arquitectura, escultura y pintura. Así, en la "Vida" de Ghiberti describe el estado de conservación en que se encontraba una maqueta que Ghiberti dejó inacabada[124]. No obstante, Vasari al introducir los objetos de arte procedentes de épocas anteriores, pone de manifiesto que de acuerdo a su concepción del arte, éstas se limitaban a las culturas de la antigüedad, y entre estas dedicaba un interés expreso a las **"antigüedades",** a las que considera "ejemplos" desde los que superar la "*maniera* antigua" .Así, en este pasaje también de la vida de Ghiberti, Vasari nos comenta que Ghiberti dejó en herencia a su hijo "antigüedades" y otros "obras raras" todas ellas con interés estilístico, pero de las que en ningún caso valora la procedencia o autenticidad de las mismas. En algunos casos, Vasari alude a "obras antiguas" y las distingue de las "antigüedades" como en el pasaje siguiente, lo que nos lleva a pensar que la denominación de **"antigüedades"** para Vasari atiende a un ideal de belleza y perfección, y la calificación de "antiguas" atendería a la procedencia de estas obras. En esta última acepción entrarían todas las obras procedentes de las culturas de la antigüedad. Pero como decíamos, Vasari rara vez nos da cuenta de la autenticidad histórica de estas arquitecturas y demás objetos de arte. En relación con las "antigüedades" y "obras antiguas" , en suma en relación con las obras procedentes de la antigüedad, es interesante comprobar que Vasari casi considera estas obras como "obras raras", como curiosidades, valoración que a nuestro juicio resulta muy ilustrativa de las categorías desde las que Vasari limita estos objetos de arte, desacreditando la autenticidad histórica de los mismos.

> "Le legó todos los secretos del vaciado de las obras de manera que queden finas, que la larga experiencia había enseñado a Bartoluccio y a Lorenzo, y el modo de horadar el metal como se puede ver en sus obras. Además, le dejó muchas **antigüedades de mármol y bronce**, como el lecho de Policleto, **obra muy rara**, y **una pierna antigua de bronce y otros bustos femeninos, y vasos que había hecho traer de Grecia sin escatimar gastos**. Además, torsos de figuras y otras

p.162)."Y en la abadía de Florencia en un arco sobre la puerta en el interior de la iglesia tres figuras de mediocuerpo, hoy enlucidas de blanco para iluminar la iglesia, debido a la ignorancia del abad". VASARI, G.: *Op.cit.*, p.167.

[124] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 204.

> obras raras que le gustaba coleccionar, estudiar e imitar en sus obras. Finalmente se dispersaron, algunas, como el lecho de Policleto y las mejores obras, fueron vendidas a Messur Giovanni Gaddi, clérigo de la Cámara Apostólica"[125]

La valoración de los **materiales** en los que estas obras de arte procedentes de otras culturas, y la alusión a las mismas como "obras raras", nos presenta a un Vasari que esta más cerca de las categorías y principios que podía manejar Boccaccio, que de los propios de un conocedor de las obras de arte que conforman la historia del arte y como tal se dispone a organizarla sobre la base de un criterio.

A lo largo de la lectura de "Las vidas", los objetos de arte procedentes de otras culturas, "los honrosos testimonios", obedecen a distintas denominaciones y usos, así uno de los más frecuentes es el de "**restos antiguos**" que a modo de ejemplos desde los que superar la "*maniera* antigua" son objeto de la valoración de los artistas. En este caso, Vasari se refiere a los "restos antiguos" diciendo: " las invenciones surgieron en parte de su imaginación y en parte de los restos antiguos que habían visto. Y hacían planos bien sacándolos de buenos modelos, bien añadiendo fantasía, y al levantar los muros tenían un aspecto bien distinto".[126]

Pero a lo largo de "Las vidas", Vasari no vuelve a mencionar, así como tampoco define los "honrosos testimonios". En cualquier caso en este párrafo de las esculturas de Viterbo, así como en otros a los que nos referiremos a continuación, queda claro que cuando Vasari hace uso de las obras procedentes de la antigüedad, las toma en consideración a modo de testimonios o documentos de lo que fue el arte de la antigüedad. Así pues, a nuestro juicio, tenemos un ejemplo explícito de los "honrosos testimonios" en estos " estatuas de Viterbo", y "vasos aretinos" de los que queremos subrayar en los términos en los que Vasari se refiere a ellos. Vasari nos habla de las técnicas artísticas, pero más importante es que Vasari, como en su día Rafael, legitima la autenticidad histórica de los mismos en función de una manera de hacer, cuando dice: "**vasos aretinos rojos y negros, hechos aproximadamente en la misma época, a juzgar por su estilo**, con bellísimas tallas, figurillas y escenas en bajorrelieve y muchas mascarillas muy trabajadas por los **maestros de aquellos tiempos, que por sus obras demuestran tener gran valía y práctica en este arte".** Por tanto, en ningún momento podemos pensar en los **"honrosos testimonios"** como restos de obras de arte en un estado de degradación tan avanzado que no permita identificar el "estilo" de las mismas. Así pues, no podemos confundir los "honrosos testimonios" con las "ruinas".

Hemos visto que Vasari no se refiere al Panteón como "honroso testimonio". Efectivamente, Vasari no vuelve a hacer uso de la terminología de "honroso testimonio" en la que subyace la distinción entre obras antiguas y nuevas en la que Vasari sustenta su concepción de la historia del arte. Los términos que Vasari utiliza para denominar las obras de arte procedentes de la antigüedad, a las que concibe como "honrosos testimonios", son: **"restos antiguos", "edificios viejos" y "antigüedades".** Entre éstas, vamos a ver que Vasari únicamente legitima la edad, el hecho de que se trata de obras que han trascendido el tiempo, cuando se refiere a las "obras antiguas". Mientras que cuando trata sobre los "edificios viejos", arquitecturas bárbaras o alemanas, Vasari limita sus apreciaciones a subrayar que se trata de obras levantadas por unos pueblos decadentes, que desconocían la perfección alcanzada por los romanos en la imitación de la Naturaleza. Ahora bien, lo que a nosotros nos interesa es que aunque Vasari nos hace saber que todavía quedan en pie edificios viejos, pero sobre estas

[125] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 204.
[126] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 175.[subrayado de la autora]

arquitecturas Vasari no nos da ninguna referencia sencillamente porque Vasari se rige por un **principio de estilo** al que como él indica estas obras no llegan, y no por un principio de procedencia.

En este sentido el profesor Montijano toma en consideración la interferencia que se dio en la traducción del término **"antigualla"** en la edición del Baldinucci, así como en algunas traducciones españolas. En el caso de Baldinucci se identifica "edificio antiguo" con edificio cuya integridad esta mermada como correspondería a un edificio con edad. En el caso de las traducciones españolas se evidencia en mayor medida la relación directa entre edificio con edad y arquitectura cuya integridad física esta mermada; y aquí, en esta acepción, sí que toman en consideración el concepto de ***"grazia"*** que introdujo Alberti. Nos referimos a aquella concepción de la obra de arte según la cual las obras procedentes de la antigüedad aún cuando participaban y ejemplificaban los principios de la "*maniera* antigua" que la cultura del Renacimiento se proponía rebasar, no podían ser consideradas obras de arte, o con la misma "*grazia*" que las "nuevas" desde el momento que el paso del tiempo había dejado las huellas sobre ellas.

Pues bien, a nuestro juicio las traducciones españolas del término vasariano **"antigualla"** están desarrollando este concepto de "*grazia*" lo que supone una aberración desde el momento en que Vasari no toma en consideración la dimesión material u objetual de las obras de arte de ahí que, y como dice el profesor Montijano: "antigualla en Vasari tenga un sentido marcadamente positivo"[127].

Es más, nosotros a lo largo de "Las vidas" no hemos documentado este concepto de "*grazia*", que introdujo Alberti en su "*De Re Aedificatoria*", entre otras razones porque a Vasari no le interesan las obras procedentes de la antigüedad, sino es en la medida en que éstas han sido objeto de estudio o han participado en la realización de las obras de arte "nuevas". Esta es la razón que lleva a Vasari a introducir estas "obras antiguas" en "Las vidas", pero no podemos olvidar que a Vasari la dimensión material sobre la que inciden y en la que se evidencian las huellas del paso del tiempo, esta dimensión no es objeto de estudio de Vasari. Tanto es así que cuando Vasari nos habla de técnicas que a nosotros nos pueden parecer propias de la falsificación de las huellas del paso del tiempo, Vasari se refiere a ellas como una técnica más para embellecer las obras "nuevas".

Por **"ruina"** entiende Vasari las obras de arte antiguas que por razones diversas como los proyectos de Gregorio VI de los que hablábamos en la "biografía de Manetti", así como las obras que quedaron sepultadas en el subsuelo de Roma. En suma, la diferencia de base entre los "honrosos testimonios" y las "ruinas" es que estas segundas han perdido, no permiten reconocer su "forma estilística", su "hechura". Por tanto, las "ruinas " frente a los "honrosos testimonios" no ofrecen la posibilidad de legitimar su autenticidad histórica, su pertenencia a un estilo, con independencia del lugar en el que se ubiquen o localicen. Asi, "los vasos aretinos" a los que nos referíamos en el pasaje de la sepultura de Porsena, serían "honrosos testimonios" en la medida en que como dice Vasari: "como también da fe de ellos el hecho de que cada día se puedan ver muchos restos de vasos aretinos rojos y negros, hechos aproximadamente en la misma época, a juzgar por su estilo, con bellísimas tallas, figurillas y

[127] "*Anticaglia*": "En Vasari tiene un sentido marcadamente positivo. Sin embargo, Filippo Baldinucci la define como "edificio antico o framento d'edifizio, o statua antica". En las fuentes españolas ocurre algo parecido: una antigualla es una obra u objeto de antigüedad remota, pero también, y a partir del siglo XVII, un fragmento o vestigio de poco valor artístico", en MONTIJANO, J.M.: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 274.

escenas en bajorrelieve y muchas mascarillas muy trabajadas por los maestros de aquellos tiempos"[128] .

Vasari nos explica que el estudio de estas "buenas arquitecturas" que Brunelleschi llevó a cabo tenía un objetivo concreto, encontrar una solución para el sistema de abovedamiento de Santa María de las Flores. Por tanto, Vasari esta concediendo a estas arquitecturas de las que dice que Brunelleschi tomó nota, a estas "buenas arquitecturas", **un valor histórico artístico** según la terminología riegliana, en la medida en que estas arquitecturas son como los ejemplos sobre los que Alberti verificaba los principios de la arquitectura que Vitruvio había recogido en los diez libros.

En la "Vida" de Brunelleschi, Vasari tiene la ocasión de extenderse sobre las arquitecturas de la antigüedad sobre las que Brunelleschi había trabajado. Pero a Vasari esto no le interesa. Así, su comentario acerca de estas arquitecturas no es otro que: " reencontró las cornisas antiguas, y restituyó a sus formas primitivas los órdenes toscanos, corintio, dórico y jónico"[129] . Es más en la "Vida" de Donatello, Vasari resulta aún más contundente, y coincide con los principios sobre los que ya Alberti había centrado su propuesta para la sistematización de la historia de la arquitectura. Así Vasari nos dice: " Dotó a sus obras de tal gracia, calidad, diseño y habilidad que cuando se observaban **los vestigios del estilo antiguo de los excelentes griegos y romanos**, hoy tan parecido que sin duda alguna debe ser admirado como uno de los mayores ingenios y uno de los que más se ha aproximado a las auténticas dificultades, que tan perfectamente han mostrado algunos"[130].

Ahora bien, si Alberti valoraba las obras procedentes de la antigüedad como el objeto de confrontar los principios recogidos en los libros antiguos, y los llevados a cabo en las arquitecturas que llegan de la cultura antigua. Ahora Vasari también da un uso ilustrativo a estas obras antiguas, pero más cercano al *paragone.* Vasari define el uso que las arquitecturas "nuevas" hacen de las "antiguas" en términos de "copiar". Porque efectivamente Vasari concibe esta relación como una "copia" de las obras que mejor habían copiado la Naturaleza. Vasari persigue poner en valor las obras "nuevas" a través de su comparación con las obras antiguas. Hay por tanto en Vasari una valoración del objeto de arte como tal, tanto del procedente de la antigüedad como del contemporáneo.

La diferencia entre los posicionamientos de Alberti y Vasari en relación con las arquitecturas procedentes de la antigüedad es mínimo, así es frecuente que en nuestra lectura de "Las vidas" nos encontremos pasajes en los que Vasari nos cuenta que, "Hasta que se unieron las mejores formas con los mejores artistas, como se puede comprobar por toda Italia en las **más viejas iglesias de este estilo**, y no en **las más_antiguas**, como por ejemplo en Pisa la planta de la catedral, obra del arquitecto Buschetto Greco da Dulichio, edificada en el año 1016. (....) En el mismo estilo se hizo la catedral de Milán, edificada en el año 1388, y la de Siena, y muchos otros edificios según el estilo alemán, y muchos palacios, y algunas fábricas que se ven por toda Italia y fiera de ella; como San Marcos de Venecia, la Cartuja de Pavía, el Santo Padua, San Petronio de Bolonia, San Martín de Lucca, la catedral, la Pieve y el Obispado de Arezzo, (....) y el templo de San María del Fiore en Florencia (...)
Así que a causa de esas guerras estuvieron enterrados, aparte de las ruinas de Roma, los modos de la escultura, de la pintura, desde que Totila la asoló hasta el año 1200, y durante ese

[128] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 141.
[129] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.244.
[130] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.246.

tiempo había permanecido en Grecia un residuo de artistas que eran viejos, que hacían imágenes de barro y de piedra, y pintaban figuras monstruosas"[131],

Vasari distingue entre lo **antiguo y lo viejo**, dos categorías que serán fundamentales para entender el discurso de "El Culto moderno de los monumentos" de Aloïs Riegl, y que podemos decir que participa de una dialéctica que comienza precisamente en este párrafo de "Las Vidas". Por otro lado, casi final del proemio, Vasari distingue explícitamente las **ruinas**, de los modos de la escultura y la pintura. Diferenciación a través de la cual corroboramos que en la teoría vasariana, las ruinas son reminiscencias de los "exemplum" de la arquitectura, es una condición que adquieren las arquitecturas procedentes de las culturas grecorromanas cuando han perdido la "forma", cuando casi rozan el "montón de piedras".

"Y si bien sus antecesores habían visto restos de arcos, o de colosos, o de estatuas, de sarcófagos, o columnas historiadas, en las edades que sucedieron a los saqueos, ruinas e incendios de Roma, jamás supieron valerse o sacar provecho alguno, hasta la época arriba mencionada, en la que llegados, tal y como he dicho, ingenios más bellos, que sabían distinguir lo bueno de lo malo, abandonaron los viejos estilos, volvieron a imitar los antiguos con toda su industria e ingenio. Pero para que se entienda mejor a qué llamamos viejo y a qué llamamos antiguo, antiguas fueron las cosas de Corintio, Atenas, Roma, y otras muy célebres ciudades antes de Constantino, realizadas en los tiempos de Nerón, los Vespasianos, Trajano, Adriano y Antonino; porque las otras llamo **viejas,** son las que desde San Silvestre fueron creadas con los restos de los griegos, que sabían más teñir que pintar. Porque como en las guerras habían muerto los excelentes primeros artistas, a los griegos que quedaron, viejos y no antiguos, no les quedó más técnica que la traza de las líneas de contornos en un campo de color único, como atestiguan hoy muchos mosaicos hechos por esos griegos que se ven por toda Italia, como en la Catedral de Pisa, en San Marcos de Venecia, y en otros lugares; y así prosiguieron haciendo muchas pinturas en ese estilo, con los ojos agitados, las manos abiertas y de puntillas, como se ve todavía en San Miniato fuor di Florencia*"132*

Otra de las constantes de las "Vidas" va a ser que Vasari cuando describe las obras de los artistas, como vemos en el caso de Giotto, las presenta como partes de un lugar, que además dan la posibilidad de ser trasladadas. Así pues, en los casos en los que las obras en el tiempo trascurrido desde que fueron creadas hasta que Vasari toma notas de ellas hayan sido trasladadas**, Vasari informa de las circunstancias que han marcado la trayectoria de las obras**[133]. En este sentido decíamos en la introducción que Vasari se comportaba más como un "cicerone" que como un "crítico del estilo" como lo definía Schlosser.

En la relación de Vasari con las fuentes primarias para la historia del arte, según Schlosser los monumentos, hay que tener muy presente el hecho de que Vasari viajó por casi toda la península, por lo que tuvo acceso a un caudal de material al que ningún otro artista o teórico del arte del momento tuvo acceso. Así para la realización de "Las vidas", no se basa prácticamente en reproducciones ni grabados, sino en esbozos preparados al efecto. No obstante, en "Las vidas" las fuentes primarias y secundarias, según Shlosser, han sido tratadas

[131] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 147.
[132] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 148.
[133] "En Roma hizo la Tribuna de San Pedro, un ángel de siete brazas de estatura pintado sobre el órgano, y muchas otras pinturas, en parte restauradas por otros en nuestros días, y en parte destruidas por los nuevos cimientos, y transladadas al viejo edificio de San Pedro hasta la zona baja del órgano". (G. Vasari: op.cit., p.162)."Y en la abadía de Florencia en un arco sobre la puerta en el interior de la iglesia tres figuras de mediocuerpo, hoy enlucidas de blanco para iluminar la iglesia, debido a la ignorancia del abad". VASARI, G.: *Op.cit.*, p.167.

en igualdad de condiciones. Esto quiere decir que para Vasari tan objetiva era la contemplación que el mismo había experimentado de un monumento, como la información oral o escrita. En este sentido Schlosser recrimina al método de trabajo de Vasari diciendo que el verdadero material de los documentos entra a duras penas en el enfoque de Vasari; aspecto este relativo a las fuentes documentales a partir de las cuales se escribía la historia del arte en la que Ghiberti muestra un método más consolidado frente a Vasari. Schlosser define el role de Vasari en "Las vidas" ante las obras de arte, tanto ante las actuales como ante las procedentes de otras culturas, como de **crítico del estilo**.

En la "Vida" de Ghiberti también tenemos un ejemplo de que Vasari cuando considera los objetos de arte procedentes de otras épocas, y recoge las circunstancias en que éstos han llegado hasta su contemporaneidad, en ningún caso limita su consideración a la arquitectura, escultura y pintura. Así, en la "Vida" de Ghiberti describe el estado de conservación en que se encontraba una maqueta que Ghiberti dejó inacabada[134]. No obstante, Vasari al introducir los objetos de arte procedentes de épocas anteriores, pone de manifiesto que de acuerdo a su concepción del arte, éstas se limitaban a las culturas de la antigüedad, y entre estas dedicaba un interés expreso a las **"antigüedades",** a las que considera "ejemplos" desde los que superar la "*maniera* antigua". Así, en este pasaje también de la vida de Ghiberti, Vasari nos comenta que Ghiberti dejó en herencia a su hijo "antigüedades" y otros "obras raras" todas ellas con interés estilístico, pero de las que en ningún caso valora la procedencia o autenticidad de las mismas. En algunos casos, Vasari alude a "obras antiguas" y las distingue de las "antigüedades" como en el pasaje siguiente, lo que nos lleva a pensar que la denominación de **"antigüedades"** para Vasari atiende a un ideal de belleza y perfección, y la calificación de "antiguas" atendería a la procedencia de estas obras. En esta última acepción entrarían todas las obras procedentes de las culturas de la antigüedad. Pero como decíamos, Vasari rara vez nos da cuenta de la autenticidad histórica de estas arquitecturas y demás objetos de arte. En relación con las "antigüedades" y "obras antiguas" , en suma en relación con las obras procedentes de la antigüedad, es interesante comprobar que Vasari casi considera estas obras como "obras raras", como curiosidades, valoración que a nuestro juicio resulta muy ilustrativa de las categorías desde las que Vasari limita estos objetos de arte, desacreditando la autenticidad histórica de los mismos.

> "Le legó todos los secretos del vaciado de las obras de manera que queden finas, que la larga experiencia había enseñado a Bartoluccio y a Lorenzo, y el modo de horadar el metal como se puede ver en sus obras. Además, le dejó muchas **antigüedades de mármol y bronce, como el lecho de Policleto, obra muy rara, y una pierna antigua de bronce y otros bustos femeninos, y vasos que había hecho traer de Grecia sin escatimar gastos**. Además, torsos de figuras y otras obras raras que le gustaba coleccionar, estudiar e imitar en sus obras. Finalmente se dispersaron, algunas, como el lecho de Policleto y las mejores obras, fueron vendidas a Messur Giovanni Gaddi, clérigo de la Cámara Apostólica"[135]

La valoración de los **materiales** en los que estas obras de arte procedentes de otras culturas, y la alusión a las mismas como "obras raras", nos presenta a un Vasari que esta más cerca de las categorías y principios que podía manejar Boccaccio, que de los propios de un conocedor de las obras de arte que conforman la historia del arte y como tal se dispone a organizarla sobre la base de un criterio.

[134] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 204.
[135] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 204.

A lo largo de la lectura de "Las vidas", los objetos de arte procedentes de otras culturas, "los honrosos testimonios", obedecen a distintas denominaciones y usos, así uno de los más frecuentes es el de "**restos antiguos**" que a modo de ejemplos desde los que superar la "*maniera* antigua" son objeto de la valoración de los artistas. En este caso, Vasari se refiere a los "restos antiguos" diciendo: " las invenciones surgieron en parte de su imaginación y en parte de los **restos antiguos que habían visto**. Y hacían planos bien sacándolos de buenos modelos, bien añadiendo fantasía, y al levantar los muros tenían un aspecto bien distinto".[136]

Así pues, en "Las vidas" el paso del tiempo sobre las obras de arte es un factor degradante, negativo, pero no tanto por la integridad material de la obra, como por las consecuencias de éste sobre el "estilo", o "forma estilística" en la que ha sido realizada la obra, y por tanto para la legitimidad de la autenticidad histórica de la misma. Es muy importante que distingamos este matíz, de lo contrario nos resultará muy dificil entender la consideración negativa que para Vasari tiene el paso del tiempo sobre las obras de arte. Así pues, l**a "antigüedad",** la edad, el tiempo trascurrido por la forma estilística o hechura de las obras de arte, se ofrece para Giorgio Vasari, un obstáculo para conocer con cierta precisión y objetividad las etapas de la historia del arte que le preceden, entre las que no tenían razón de ser otras que no fuesen las antiguas[137].

Vasari concibe la **restauración** como completar lo inexistente, no necesariamente es lo degradado por el paso del tiempo, sino que más bien Vasari atiende a un principio de autoria, a la capacidad de un artista para completar en la obra de otro lo que a esta ha restado el paso del tiempo. Así Vasari nos dice que Donatto había restaurado "con sus propias manos" e identifica las partes objeto de su intervención; y sólo considera las consecuencias del paso del tiempo en líneas generales y de forma individualizada para cada obra. Así, en Vasari como después también veremos en Winckelmann, la distinción entre **"antiguo" y "restaurado"**, es un parámetro para identificar lo "antiguo" o "bueno", tanto si procede de la antigüedad como si se trata de una obra "nueva". Vasari, en ningún caso especifica las causas que han incidido en la obra hasta abocarla en el estado de degradación en el que se encontraba cuando fue restaurada, porque como ya hemos dicho, Vasari no valora la dimensión material de las obras de arte procedentes de la antigüedad. En la "vida" de Donatello, " partió para Florencia y se transladó a Roma porque quería copiar todas las obras de los antiguos que pudiera y tras estudiarlas (....) Y tanto más honor se merece por el hecho de que en sus tiempos todavía no se habían descubierto ni desenterrado las obras antiguas, si exceptuamos **columnas y sarcófagos antiguos**. Y gracias a él, se despertó en Cosme de Médicis el deseo de introducir en Florencia las antigüedades que estaban y están en casa Médicis, todas las cuales restauró con sus propias manos"[138].

---

[136] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 175.[subrayado de la autora]

[137] "Porque, puesto que las obras que dan fama a un artista las primeras, las segundas y las terceras, se pierden al ir de mano en mano, a través del **tiempo que todo lo consume**_y como entonces no había escritores, los artistas no podían ser conocidos por la posteridad, ni siquiera por ese camino, han llegado a nosotros como desconocidos. Y, cuando los escritores empezaron a tratar de **las cosas que existieron antes que ellos**_, no podían hablar de las que no habían podido tener noticias, de tal modo que los primeros de los que se trató, fueron aquellos de quienes no se había perdido todavía el recuerdo. Así como el primero de los poetas, por acuerdo universal se dice que fue Homero, no porque antes de él no hubiese habido ningún otro (pues sí que lo hubo, si bien no tan excelente, como se aprecia claramente por sus mismas obras), sino porque se había perdido el recuerdo de los primeros que existieron hacía ya dos mil años. Pero, dejando de lado esta parte demasiado incierta **debido a su antigüedad**_pasemos a las cosas mas claras y a hablar de su realización, destrucción y restauración, y por decirlo mejor, renacimiento, pues de ello podremos tratar con mejores fundamentos" VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 143.

[138] VASARI, G.: *Op.cit.*, pp. 254-255.

A través los términos de **"viejo"** y **"antiguo"** se aprecia perfectamente que Vasari a través de estos términos atiende a un ideal de estilo y no como podría parecer a primera vista al paso sobre las obras de arte. Es comprensible que para Vasari las "antigüedades" tengan un marcado carácter positivo en la medida en que reunen la aportación de distintos artistas. Vasari, como vemos en el pasaje del Marsias, ante las obras restauradas, ante los "honrosos testimonios" adopta el rol de conocedor de las obras de arte procedentes de la antigüedad, identifica las partes restauradas o completadas. Así, nos dice, "también ha restaurado un Marsias antiguo de mármol blanco, colocado en el umbral del jardín y una multitud de bustos antiguos colocados sobre las puertas, restaurados y que él adornó con alas y diamantes, emblema de Cosme"[139].

Vasari valora la **ciudad** como muestrario, como catálogo, como museo en el que arquitectos, escultores y pintores, se reconocen. Así pues, cuando una de estas piezas de catálogo se pierde, se asiste no a una pérdida de la identidad de la ciudad, sino de la profesión. Este procedimiento Vasari lo explica con la expresión: **perder la forma**. Desde este punto de vista, las **ruinas** son el estado de degradación en el que se encuentran estas obras de catálogo a consecuencia de un atentado como el que ocasionaron los cristianos en la ciudad de Roma[140].

"Al no encontrarse ya ni vestigios ni indicios de nada bueno, los hombres que llegaron después, toscos y sin educación, y sobre todo en pintura y escultura, incitados por la naturaleza y modelados por el ambiente, se entregaron a hacer no según las reglas de las mencionadas artes, que no conocían, sino según la cualidad de sus propios ingenios". Así nacieron de sus manos esos fantoches y esas rudas cosas que todavía se ven hoy en los edificios viejos. Lo mismo le ocurrió a la arquitectura, porque siendo necesario fabricar y habiendo desaparecido completamente la forma y los modos buenos"[141]. Esta es la primera vez que Vasari se refiere a los **"edificios viejos"** de la ciudad**,** justamente para calificar las obras de los que sucedieron a los habitantes de Roma que no habían tenido la posibilidad de vivir con las "ruinas". Es decir, Vasari denomina "edificios viejos" a las arquitecturas procedentes de la cultura grecorromana que habían sido objeto de los proyectos de Gregorio VI, y sobre las que también incidieron los proyectos de Nicolás V como veíamos a través de la biografía de Manetti.

---

[139] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.251

[140] "Pero lo que significó una pérdida y daño para estas profesiones por encima de todas las cosas fue el celo ferviente de la nueva religión cristiana: ésta, después de un largo y sangriento combate, habiendo conseguido finalmente con los abundantes milagros y la sinceridad de sus actos abatir y anular la antigua fe de los gentiles, mientras se empeñaba ardientemente con gran diligencia en expulsar y extirpar cualquier desviación que pudiera nacer por cualquier motivo, no sólo arruinó o demolió todas las estatuas y esculturas maravillosas , pinturas, mosaicos y ornamentos de los falaces dioses de los gentiles, sino también la memoria y honor de muchas personas egregias, a las que, por sus excelentes méritos, la Antigüedad virtuosa les había erigido estatuas y otros recuerdos. Además, para edificar las iglesias según la usanza cristiana, no sólo se destruyeron los más honrosos templos de los ídolos, sino que para hacer más noble y adornar San Pedro, se despojó de sus columnas de piedra a la Mole de Adriano, hoy llamado Castillo de Sant'Angelo, así como se despojó de columnas, piedras e incrustaciones la Antoniana, para la de San Pablo, y las Termas Dioclecianas y de Tito para construir Santa María Maggione, para ruina y daño de tales divinas fábricas, tal y como hoy las vemos arruinadas y destruidas. Pero la religión cristiana no hacía esto por odio hacia la virtud, sino por injuriar y abatir a los dioses de los gentiles; sin embargo, debido a esta ardiente celo, seguido de tanta ruina para tan honrosas profesionaes, se perdió totalmente la forma", en VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 145.

[141] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 147.

Todos estas denominaciones legitimaban los objetos de arte procedentes de otras culturas sobre la base de una forma de hacer, la "*maniera* antigua". Desde este paradigma estos objetos de arte que participaban de la "*maniera* antigua" ostentaban un uso y unos valores específicos que los diferenciaba del resto de objetos de arte, tanto de los que no procedían de las culturas de la antigüedad como de los que además de participar rebasaban esta forma de hacer. En relación con este aspecto es muy interesante comprobar como Vasari en la medida en que no valora la dimensión material de las obras de arte, los avances que se iban produciendo y favorecían el **envejecimiento de las obras** lo valora como una cuestión de estilo en vez de cómo una falsificación.

En "Las vidas" hemos visto que también Vasari legitima las obras procedentes de la antigüedad sobre la base de la forma de hacer, pero a diferencia de Rafael, Vasari hace extensible el uso que distinguía a estas arquitecturas antiguas a las "obras nuevas". Vasari introduce una nueva condición de las obras de arte, esta es la de las **"obras nuevas que ennoblecen la ciudad".** Giorgio Vasari concentra su propuesta en sistematizar el estudio de las "obras de arte nuevas", recientes, las que iban desde Giotto hasta Miguel Angel. Con esta elección, Giorgio Vasari daba preferencia a las **obras de arte "nuevas"** como objeto de estudio de nuestra disciplina.

Entre las categorías y principios que Giorgio Vasari desarrolla, uno de los parámetros de valoración de los "honrosos testimonios" son los **materiales de construcción**. Vasari se refiere a ellos como un denominar común más de las obras procedentes de la antigüedad. Por tanto, éste es otro de los **indicadores de la autenticidad histórica de las obras antiguas en marco del proyecto** de Giorgio Vasari.

4.2.

La valoración de los materiales constructivos, en Alberti prácticamente ya se había superado como criterio para la legitimidad de la autenticidad histórica. Sin embargo en "las vidas" nos vamos a encontrar pasajes en los que la valoración de los materiales, en este caso el "cipollacio", se desarrolla en estos términos: "Roma se encuentra un infinito número de restos se construyen en la actualidad puertas y otros ornamentos que conceden gran belleza a los adornos allí donde se colocan"[142].

Vasari complementa la autenticidad histórica disgnosticada a través de la identificación de materiales con parámetros de valoración formalistas que anuncian decididamente la componente de estilo que subyace en la propuesta vasariana. Así, nos dice Vasari que: " En Grecia y en todo el Oriente existe una especie de mámol blanco y amarillo muy translucido que los antiguos utilizaban para la construcción de baños y lavabos (....) De estos finísimos mármoles se servían los antiguos para tallar capiteles, ornamentos y otros cosas destinadas a la arquitectura.

El pasaje de las columnas del Panteón de Roma es un buen ejemplo de las categorías que rigen el valor de las obras de arte procedentes de otras culturas en el proyecto de Vasari para la sistematización del discurso de la Historia del Arte. Belleza y majestuosidad son, en la propuesta de Vasari, dos categorías del valor artístico o éstéticos accesibles a partir de las categorías de los materiales. Así como también a través de las técnicas de ejecución. En cualuqier caso, es interesante comprobar omo Vasari no valor estos elementos arquitectónicos en si mismos como sería el caso de Alberti, sino como ejemplos de un ideal del que a partir de los reductos materiales que nos llegan es posible completarlos hasta

Vasari introduce noticias relativas a las propiedades de los materiales de construcción con el objeto de identificarlos ya que junto a las técnicas artísticas, es el parámetro más utilizado por Vasari para la legitimidad de las obras de arte antiguas[143]. Casi podríamos decir, que para

[142] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 72.

[143] Una aportación fundamental agenciada por el método de Aloïs Riegl a la nueva Historia del Arte consistió, justamente, en la desarticulación de la relación que desde Vasari y hasta Henri Semper, definía la técnica y los materiales de construcción como aspectos directamente implicados en la consecución de un estilo. Desde este paradigma el hecho de que las culturas ajenas a los principios de lo antiguo participaran de otros estilos, se explicaba como una limitación de sus técnicas artísticas y una consecuencia de los materiales de los que disponían. Aloïs Riegl desmontará esta convicción, que como vemos estaba desde "Las vidas de los más excelentes", en una de sus primeras obras de síntesis: "Problemas de estilo" [Véase "Anexo II. Recopilación antológica revisada y actualizada traducida al español e italiano, de las ediciones europeas del método riegliano".]

Vasari, técnicas artísticas y materiales son aspectos directamente relacionados con los estilos artísticos[144].

Vasari introduce distintos pasajes relativos a las técnicas del "profido", "cipollacio" y demás materiales de las obras procedentes de la antigüedad. De acuerdo con Vasari, con la información que ofrece en estos pasajes, esta claro que Vasari en ningún momento trata de ponerse a la altura de Alberti cuando nos daba noticias acerca de las propiedades de los materiales antiguos en relación su dureza, resistencia, conductibilidad,... Vasari, también en este aspecto lo podemos definir como "crítico del estilo", ya que entre las noticias de los materiales que nos da prioriza las posibilidades y ventajas que éstos ofrecían ante las técnicas artísticas, para imitar la Naturaleza. Así como, y más interesante si cabe para nuestra perspectiva, es que Vasari atiende a la componente de belleza que los "restos antiguos" a los que legitima en virtud de los materiales de construcción, suman allí donde se colocan. Por tanto, este uso de los materiales esta orientado hacía una finalidad estilística. Nuevamente estamos ante el Vasari crítico del estilo.

Vasari concede un interés especial al uso, incorporación, de los **"restos antiguos"** en obras actuales, dice que éstos suman belleza a las obras. En este punto sí que cabría plantear que Vasari esta valorando la procedencia de estos restos, pero como expone Vasari en el caso del material denominado "Cipollacio", la belleza que estos restos suman a las construcciones atiende a la naturaleza de los materiales y no a la forma estilística en la que una vez fueron realizados. Así, dice Vasari, "en Roma se encuentran un infinito número de restos enterrados en las ruinas cada día salen a la luz, y de restos antiguos se construyen en la actualidad puertas y otros ornamentos que conceden gran belleza a los adornos allí donde se colocan" [145].

Pues bien, este interés de los **"restos antiguos",** vemos que ya no es posible valorarlos en relación con su "hechura" o forma, cuanto más como acabado propio e identificable con un estilo determinado. Pero Aloïs Riegl nos propone otra perspectiva para explicar el interés de estos materiales, "restos antiguos" a los que difícilmente abarca la valoración estilística de Vasari.

Para Aloïs Riegl, el interés de estos materiales se inscribe en el cambio que tuvo lugar en la sociedad italiana a partir del siglo XV donde se comenzó a gestar un nuevo valor rememorativo, que sería el germen del "valor de lo antiguo" que definiría el carácter moderno del cuidado de los monumentos. Pues bien, de este nuevo valor rememorativo, desde el que se explica el interés que Giorgio Vasari concede a estos "restos antiguos", Aloïs Riegl nos dice: " Los monumentos de la Antigüedad Clásica comenzaron a valorarse de un modo nuevo, pero ya no sólo por el recuerdo patriótico que transmitían del poder y la grandeza del antiguo Imperio Romano, y que el romano medieval, en una ficción llena de fantasía, se imaginaba como algo todavía existente o sólo esporádicamente interrumpido, sino también debido a su "valor histórico y artístico". El que se encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles, demuestra que es el arte clásico como tal el que iba despertando interés.

[144] Una de las aportaciones que Aloïs Riegl llevó a cabo a través de su estudio de los principios de estilo fue precisamente desmontar la relación de consecuencia que los materialistas históricos, y en particular Henri Semper, venían desarrollando en relación con los materiales de construcción, las técnicas y los estilos. Para profundizar en esta línea de trabajo del método riegliano, Cfr.: "Teoría de las formas", en Véase "Anexo II. Recopilación antológica revisada y actualizada traducida al español e italiano, de las ediciones europeas del método riegliano".]

[145] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 72.

Del mismo modo que se comenzaron a coleccionar y a archivar incluso inscripciones intrascendentes, sólo por el hecho de que procedían de la época clásica, revela el despertado interés histórico. Ciertamente, este **interés histórico-artístico** estaba en un principio limitado exclusivamente a las obras de los pueblos de la cultura clásica, en los que los italianos de la época renacentista gustaban de ver antepasados, lo que también explica su odio simultáneo contra el arte gótico, supuestamente bárbaro"[146].

Vasari en estos pasajes relativos a los materiales de construcción y las técnicas artísticas, también se comporta como un crítico del estilo, se limita a **identificar las técnicas artísticas**. Cabe comentar que la diferencia entre estas noticias recogidas por Vasari del Vitrubio, y las que leíamos en el "*De Re Aedificatoria*", esta en que Vasari se limita a comentar las características de los materiales y técnicas que más se repiten entre las "obras antiguas". Casi podríamos concluir en relación con el uso que Vasari da a los materiales de las construcciones antiguas diciendo, que se trata de un indicador para la legitimidad de las obras antiguas. La diferencia con Alberti es clara desde el momento que Alberti se planteaba identificar las obras antiguas sobre la base de los principios recogidos en los libros antiguos, y sobre estos presupuestos diferenciar las obras "antiguas" de las "nuevas". Por tanto, Alberti a diferencia de Vasari tomaba en consideración en mayor medida la procedencia de la obra de arte, mientras que Vasari pone al mismo nivel y no se plantea la necesidad de diferenciar obras procedentes de otras épocas de las obras actuales.

Vasari es consciente de la razón de ser de su obra para la Historia del Arte, así cuando habla de monumentos intencionales, es decir de espacios cuya finalidad primera era la de conmemorar la memoria de personas célebres de las épocas, reconoce la función de estas obras aunque pone de manifiesto que no cree que éstas cumplan su finalidad porque, entre otras razones, con los monumentos también puede el tiempo, las guerras y demás circunstancias que atentaban contra la integridad de los objetos de arte. También aquí Vasari pone al mismo nivel las obras de arte procedentes de la antigüedad con las actuales. Pero aquí cabría hacer una puntualización, porque ya que para Vasari las obras antiguas que han trascendido el tiempo como tales desde el momento que nos llegan mermadas de su perfección, de lo que Riegl llamará "aspecto cerrado".

"En la actualidad todavía se pueden ver sepulturas con figuras de bajorrelieve y mediorrelieve trabajadas con esmero, como en el Templo de Baco fuera de Roma, en Sant'Agnese la sepultura que, dice, sea de Constanza, hija del emperador Constantino"[147]

Hemos visto que el tratamiento que Vasari concede a las obras de arte procedentes de otras culturas, para nosotros objetos de arte, es bastante limitado en comparación con las obras de arte "nuevas". Pero es que además se evidencian algunos sesgos propios de la literatura artística medieval a los que Vasari limita su valoración de estos objetos de arte procedentes de otras culturas. En este sentido, la valoración de los materiales constructivos, es la más evidente, ya que desde esta perspectiva Vasari cae en un aspecto que en el "*De Re Aedificatoria*" de Alberti prácticamente ya se había superado. Así, en "Las vidas" nos vamos a encontrar pasajes en los que la valoración de los materiales, en este caso el "*cipollacio*", se desarrolla en estos términos: "Roma se encuentra un infinito número de restos enterrados en las ruinas que cada día salen a la luz, y de restos antiguos se construyen en la actualidad

[146] Véase, "IV Parte. El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes, de Aloïs Riegl (Miembro de la comisión central imperial y real de monumentos históricos ...," p. 285.
[147] VASARI, G.: *Op.cit.*, pp. 70-72

puertas y otros ornamentos que conceden gran belleza a los adornos allí donde se colocan"[148]. Esta alusión de Vasari a la dimensión decorativa u ornamental de los restos de obras de arte procedentes de otras culturas, nos lleva a pensar en el uso de los restos de los antiguos que denunciaba Petrarca. En cualquier caso, hay que señalar que Vasari en este caso esta valorando el interés de una "ruina", de un resto, y no de una obra de arte antigua propiamente. Así, Vasari se refiere a estos "restos" como canteras de materiales de construcción reutilizables, que por las características estéticas de sus materiales suman "belleza a los adornos allí donde se colocan", así lo vemos en este pasaje: " De *mischio* se pueden ver en la actualidad en Roma obras antiguas y modernas como columnas, fuentes, estanques, adornos de puertas, trozos engastados en los edificios o en suelos"[149].

" Hay otra **piedra** muy dura, pero más tosca que las anteriores, salpicada de negro y blanco a veces con manchas rojas, llamada comúnmente *grantio*. Abunda en Egipto y se extrae de canteras con alturas increíbles, como se puede comprobar en los obeliscos de Roma, en las pirámides, en las agujas y columnas, y también en las grandes bañeras como las de San Pietro in Vincoli y San Salvatore in Lauro o en San Marcos, y en un infinito número de columnas, porque por su dureza y solidez nunca han temido ni al fuego ni al hierro, y ni siquiera el tiempo, que derriba todo, las ha destruido o ha modificado su color. Y es por esta razón por la que los egipcios la usaban para construir tumbas sobre las que grababan, en sus extraños caracteres, leyendas de las vidas de sus grandes hombres, con el fin de perpetuar su memoria"[150]. Este párrafo es uno de los pocos en los que realmente podemos apreciar el paso del tiempo sobre las obras de arte antiguas. Así, de estos ejemplares procedentes de las culturas de la antigüedad, Vasari se limita a destacar el interés de los mismos dada su permeabilidad ante los agentes agresivos del paso del tiempo y del fuego.

4.3. Los "amigos del arte", "aquellos que sin ser artistas gustan y experimentan con placer las artes", y los "cultivadores del arte".

> " Observó y dibujó todas las cúpulas antiguas constantemente estudiadas. Y si por ventura encontraban enterrados restos de capiteles, columnas, cornisas o basamentos de los edificios, hacían que se excavara hasta tocar fondo. Se había corrido la voz por toda Roma, así que, cuando pasaban por las calles vestidos desaliñadamente, los llamaban los "hombres del tesoro", pues **la gente** creía que se dedicaban a la geomancia con el objeto de encontrar tesoros. Un día encontraron una vasija antigua de barro llena de medallas Filippo, que andaba mal de dinero, se dedicó al engarce de piedras preciosas para algunos orfebres amigos suyos. Se quedó solo en Roma, pues Donato volvió a Florencia y, aún con mayor ahínco que antes, siguió estudiando las ruinas de aquellas fábricas. No dejó un solo tipo de fábrica sin dibujar; los templos circulares, y cuadrados, octogonales, basílicas, acueductos, baños, arcos, coliseos, anfiteatros y todos los templos de ladrillo." [151]

[148] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.72
[149] *Ídem.*
[150] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.73
[151] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.223. [subrayado de la autora]

La clave de modernidad que rige el cuidado de los monumentos que Aloïs Riegl define en 1903 es la legitimidad de los "monumentos" por **"los amigos del arte"**. Pues bien, Vasari nos dice que "Las vidas" van dirigidas a los "amigos del arte"[152]**,** y define **"la afición de la gente"** como un factor imprescindible que ofrece mayores posibilidades para la perdurabilidad de las artes que los materiales de construcción de estas obras. Estos factores del proyecto vasariano "amigos del arte" y "afición de la gente", nos alentó a profundizar, desentrañar, los parámetros desde los que Vasari definía la relación de la sociedad, del hombre del siglo XVI con las obras antiguas, con los "honrosos testimonios". Nos planteamos que la **"afición de la gente"** en la que Vasari reconoce un factor imprescindible para la perdurabilidad de las artes, era el precedente de la categoría que rige el cuidado de los monumentos en el marco de la teoría riegliana de los valores. Veamos pues, en qué medida podemos fundamentar esta relación entre la teoría riegliana de los valores, y la definición de la relación de "la gente" con los "honrosos testimonios" que desarrolla Vasari en "Las Vidas".

La correspondencia entre las señas de identidad de la sociedad del renacimiento de lo antiguo y el cuidado de los vestigios y arquitecturas antiguas, es un argumento presente en la literatura artística desde Petrarca, al que también se refirió Boccaccio, sobre el que exhortaba Alberti y del que ahora toma nota Vasari. Giorgio Vasari nos habla de uno de los pilares de la sociedad moderna que asiste al fenómeno social del renacimiento de lo antiguo: la relación de la sociedad con los objetos de arte antiguos. Parámetro al que Jacobo Burckhardt como veremos dedicó una obra completa, *"El Cicerone"*, y Aloïs Riegl sistematizará de acuerdo a las exigencias de la "nueva Historia del Arte". En suma, desde Petrarca hasta Aloïs Riegl, pasando por Vasari, la capacidad de relación de los ciudadanos, de la gente, con las obras de arte procedentes de otras culturas tiene cada vez mayor presencia en el discurso histórico-artístico.

Cuando en el proemio de la primera edición de "Las vidas" hablábamos de la necesaria perdurabilidad de las obras de arte de acuerdo a la sistematización del discurso de la historia del arte que Vasari proponía. Entonces, decíamos que para Vasari la perdurabilidad de las artes no depende tanto de los **materiales** en los que se construyen las obras de arte, como del discurso o estudio que en torno a las mismas se haya llevado a cabo. De ahí que estos fragmentos de capiteles, columnas, que Brunelleschi y Donato iban localizando en el subsuelo de Roma no garantizasen la perdurabilidad de las arquitecturas del foro imperial al que un día habían **con-formado**. En suma, para Vasari estos vestigios antiguos, como tales, no garantizaban la perdurabilidad de la *maniera* antigua de la que participaban, por tanto no contribuían a la finalidad última que estas obras tenían en "Las vidas": servir como "idea" para las "obras nuevas". Esto explica que Vasari no tome en consideración los materiales, la integridad de estos vestigios antiguos, y sin embargo llame la atención acerca de la relación de los ciudadanos con estos vestigios.

Pero esto no es nuevo, ya lo veíamos cuando Vasari nos hablaba del origen de la pintura. Vasari procesa un interés especial para que la relación de la **gente** con las obras de arte sea lo más cercana posible. En esta relación ve Vasari uno de los puntos fuertes para que las obras de arte trasciendan el tiempo, para que no caígan en el olvido como había ocurrido, según sus presupuestos, durante la edad media. Así nos dice: " La pintura de esta época no tuvo mejor fortuna, pero como estaba muy desarrollada **la aficción de las gentes, tuvo más cultivadores**, y por esto hizo un progreso más evidente que las otras obras de arte"[153]. En este

[152] VASARI, G.: *Op.cit.*, p.27.
[153] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 176.

pasaje, como en el que estabamos comentando de la vida de Brunelleschi vemos que Vasari, aunque no lo explicite - entre otros motivos porque como sabemos no son los "honrosos testimonios" el objeto de su sistema- Vasari se esta refiriendo a la relación de "la gente" con los vestigios antiguos nos hace pensar que esta alusión no es gratuita. A nuestro juicio, Vasari se refiere a la "afición de la gente" como parámetro fundamental para la perdurabilidad de estos vestigios que habían favorecido la superación de la *maniera* antigua.

De la relación que la sociedad florentina mantenía con las obras de arte antiguas, una sociedad como la florentina por esos mismos años y a la que Vasari se referirá también en la vida de Brunelleschi para relatarnos como la muchedumbre acudió a contemplar la tabla que Cimabue había pintado como regalo del papa Urbano al rey Carlos de Anjou el Viejo. Este es uno de los primeros pasajes en los que Vasari, introduce la relación de los ciudadanos con las obras de arte, fundamentalmente con las obras "nuevas". La relación de la muchedumbre y la obra de arte de Cimabue Vasari la describe en términos de autodescubrimiento de la ciudadanía, eludiendo que la relación entre la muchedumbre allí convocada y la tabla de Cimabue atendiera a conocimientos sobre la pintura o cualquier otro matiz que nos pudiera llevar a pensar que Vasari se refiere a los entendidos en arte y no a los "profanos". Es más, Vasari concluye este relato informando que a tenor del júbilo que la contemplación de esta obra causó en la ciudadanía, este momento de la vida de la ciudad, quedó reflejado en la toponímia de Florencia[154].

En la "vida" de Lorenzo Ghiberti, Vasari nos cuenta que uno de los pocos artistas que durante el desarrollo del concurso para la realización de las puertas del batisterio de Florencia que contaba con las apreciaciones de los **"ciudadanos y los forasteros que entendían de arte"** era Ghiberti. De los comentarios de los ciudadanos y forasteros, Ghiberti tomaba sus opiniones acerca de los modelos y evolución de su obra. Es más, Vasari reconoce que gracias a estos consejos Ghiberti "hizo una maqueta sin ningún defecto y muy bien habiada"[155]. En este pasaje, Vasari matiza que se refiere a "las gentes y forasteros entendidos en arte", pero en cualquier caso lo que nos interesa es que en ningún momento concede a los artistas la autoría de estas opiniones. Es decir, Vasari se refiere a un **público entendido**, pero no limita este perfil al de los practicantes y más cercanos al arte. Así, a lo largo de los pasajes que Vasari dedica al desarrollo de este concurso para la realización de las Puertas del batisterio, Vasari diferencia perfectamente a través del jurado el perfil de los "artistas" del correspondiente a los **"entendidos"** más cercanos y directamente relacionados con la vida cultural de la Italia de mediados del siglo XVI. En este sentido también nos cuenta Vasari la propuesta de uno de los participantes en el concurso para la realización de la cúpula de Santa María de las Flores, en la que se contaba directamente con "la gente"; y nos dice que "el resto de los ciudadanos" escuchaban la exposición del proyecto de Brunelleschi[156].

---

[154] " Pasó por la ciudad de Florencia el rey Carlos de Anjou el Viejo, hijo de Luis, que iba a tomar posesión de Sicilia, llamado por el papa Urbano, enemigo capital de Manfredo; y que entre los muchos agasajos que recibió de los hombres de esa ciudad, lo invitaron a ver la tabla de Cimabue-, como se la iban a mostrar al rey y nadie la había visto hasta entonces, rápidamente acudieron todos los hombres y las mujeres de Florencia, formando una enorme y festiva muchedumbre. Provocó tal júbilo entre los vecinos, que llamaron al lugar Borgo Alegre (con el tiempo ha quedado dentro de los muros de la ciudad y ha conservado este nombre)" en VASARI, G.: *Op.cit*., p. 155.

[155] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 190.

[156] " y hubo uno que propuso llenarla de tierra mezclada con monedas, de tal forma que, una vez erigida la cúpula, se permitiese retirar la arena a quien quisiera ir y así con rapidez, el pueblo la retiraría sin que ello implicara gasto alguno", VASARI, G.: *Op.cit*., p. 225. Más allá de la ironía que cabe interpretar en este párrafo relativo a uno de los proyectos para la construcción de la cúpula de Florencia, una obra considerada por Vasari como una nueva obra que ennoblecería a la ciudad. A nosotros lo que nos interesa resaltar con este pasaje es el hecho de que la participación de la sociedad en actos como los concursos para la construcción de obras nuevas

Acerca de la relación que los ciudadanos de Roma mantenían con los vestigios del estilo antiguo que habían quedado sepultados por las "ruinas", por las "modernizaciones" llevadas a cabo desde Gregorio VI por la curia católica, en este pasaje de la destrucción de la Roma Imperial, Vasari recoge en qué términos se desarrollaba la relación de los profanos. Es decir, de los **"habitantes"**, con las ruinas de las "bellas obras". Vasari nos dice que los habitantes "vivían de cualquier forma" entre las "ruinas", sin poner en valor los restos de la cultura que legitimaban como origen, sin valorar el substrato de su ciudad, de su cultura. En este sentido, y retomando los términos en que Vasari definía la relación de la "gente" con los vestigios antiguos que Donato y Brunelleschi extraían del subsuelo de Roma. A grandes rasgos, las categorías de valoración que Vasari pone en esta sociedad romana coinciden con las que definía a aquellos pueblos "bárbaros" de los que nos hablaba Agnello en el "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" al introducir las prácticas llevadas a cabo sobre los materiales constructivos en la época del obispo Masimiliano, contemporáneo del emperador Justiniano. Época en la que la tradición cívica del acarreo de materiales podía denominarse expoliación, y del gusto por los materiales nobles que se respiraba en la descripción de la esculturilla crisoelefantina de Teodorico.

No es que la valoración de los mármoles, y metales preciosos sea una categoría de valoración de los "honrosos testimonios" necesariamente indicativa de la falta de juicio crítico ante las obras de arte antiguas. Pero sin duda, el hecho de que Vasari tome en consideración que los ciudadanos romanos no reconocían la "*maniera* antigua" de la que participaban las vasijas, capiteles, y demás vestigios antiguos que Donato y Brunelleschi extraían del suelo romano, es significativo de la falta de juicio crítico, y conocimiento de los principios de su cultura, de la sociedad. Porque no podemos olvidar mientras leemos este párrafo de "La vida" de Brunelleschi, que estos ciudadanos romanos son los de mediados del siglo XVI, los vecinos de los que participaban activamente en los jurados de los proyectos de arquitectura, presentación de obras.

A nuestro juicio, Vasari al poner en boca de los ciudadanos romanos estas categorías esta formulando una crítica a lo más profundo de una sociedad que quiere ser moderna: la sensibilidad de la sociedad con sus orígenes. Además, este fragmento de la vida de Brunelleschi, es especialmente interesante porque al ponerlo en paralelo con otros de la vida de Brunelleschi que tuvieron lugar en Florencia, salta a la vista que Vasari expone el desfase de la sociedad romana frente a la florentina, incidiendo justamente en la relación de la "gente" con los "vestigios antiguos", con los fragmentos procedentes de la cultura grecorromana que hacían presentes las señas de identidad cultural del momento. Así pues, no es casual que Vasari nos hable de la relación activa y participativa que la sociedad florentina mantenía con las obras nuevas que "ennoblecían la ciudad".

Así, en la "Vida" de Brunelleschi, en el pasaje en el que Vasari trata acerca de los dibujos que éste realizó de la Plaza de San Giovanni, Vasari ahora sí especifica que "los artistas y conocedores del arte" fueron los que elogiaron estos dibujos[157]. También en la "Vida" de Brunelleschi, Vasari pone de manifiesto que en la ciudad de Florencia, en primeras décadas del siglo quince, ya se venía desarrollando un uso de las arquitecturas procedentes de culturas pasadas, entendiéndose como tales la grecorromana, y gótica o alemana, que en Roma se desconocía. Es más, Vasari pone de manifiesto el desfase de esta sociedad con respecto a la

que ennoblecerían la ciudad, era un aspecto tan consolidado durante el Renacimiento, que incluso se incorporaba como parte activa en el desarrollo de los proyectos de arquitectura.

[157] VASARI, G.: *Op.cit.*, p. 218.

florentina, justamente tomando el pulso a la relación de la sociedad con los objetos de arte procedentes de otras culturas, en particular las de la antigüedad.

Es decir, en ningún momento Vasari ve la necesidad de diferenciar en el conjunto de la gente a los entendidos en arte para decirnos que es a éstos a los que denomina **"cultivadores"**. También es muy interesante tener presente que Aloïs Riegl cuando en 1903 se propone definir el carácter moderno del cuidado de los monumentos, sí que especifica que la conservación o cuidado de los monumentos corresponde, a los más "cultivados", pero que la **legitimidad de la condición de los monumentos, participa la sociedad en su conjunto**.

Ahora lo que nos interesa es llamar la atención sobre la posibilidad de que Giorgio Vasari indirectamente esté definiendo el **cuidado tradicional que los monumentos** obtenían en el discurso de la Historia del Arte. De ser así, tenemos que tomar en consideración que para Giorgio Vasari los "**cultivadores del arte"** son la gente en su generalidad. La gente en nuestra perspectiva va a tener especial interés ya que como decíamos en la introducción de este epígrafe, es una de las claves de modernidad del cuidado de los monumentos.

"HISTORIA DEL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD" DE JOHANN JOACHIN WINCKELMANN

> " No pueden leerse sin pena los nombres de tantos **monumentos artísticos** desaparecidos de Roma y de otros lugares en época de nuestros padres, **monumentos de los que no ha quedado**, en muchos casos, **ni una señal**. Recuerdo que en un escrito sin imprimir dirigido por el conocido Peiresc al comendador Del Pozzo, el primero hablaba de muchos e importantes relieves que se hallaban en los baños del Pozzuelo, junto a Nápoles, en tiempos del papa Paulo III, que representaban personas atacadas de toda clase de enfermedades, que gracias a aquellos baños habían recobrado la salud. Esta es la única noticia que tenemos de dichas obras"[158]

Del prólogo de la "Historia del arte en la Antigüedad" (Roma, julio de 1763), de Johann Joachim Winckelmann, por entonces bibliotecario del cardenal Albani, nos llama la atención, en primer lugar, cómo había cambiado la situación de los "monumentos" desde que Giorgio Vasari en el proemio de "Las vidas" nos dijera que entonces, en 1550, eran las obras de arte "nuevas", y no "los honrosos testimonios", las que corrían riesgo de caer en el olvido. Ahora, según nos dice Winckelmann en el prólogo de su obra, firmado en Roma en 1763, es a las obras de arte procedentes de otras culturas, tanto a los "monumentos artísticos" como a "los que he silenciado", a los que acecha el olvido.

En el "Proyecto de reforma institucional de la conservación austriaca"[159], es el propio Riegl quién llama la atención sobre el hecho de que Winckelmann a la hora de proponernos su sistematización de la Historia del Arte, elija como objeto de su estudio el arte antigua. Es decir, unas obras de arte procedentes de otra cultura. Así como también que a Winckelmann no le interesa la esencia de la obra singular por si misma, sino en la generalidad que relaciona o conecta las singulares obras de arte con las demás en una totalidad superior aunque la "totalidad superior sea sólo conceptualmente representable. A Riegl también le interesa de Winckelmann, que siguiendo este camino define el primer concepto de estilo como un parámetro sujeto a los sentidos, perceptible. Sin lugar a dudas, Johann Joachin Winckelmann es el teórico del arte más ampliamente referenciado a través del método riegliano. Su propuesta para la sistematización de la Historia del Arte, Riegl en "Obra de la naturaleza y obra de arte" la define como una de las tres teorias que a finales del siglo XIX profundizaron en la relación de las obras de la naturaleza y del arte. Quizás nos resulten más interesante desde nuestra perspectiva el hecho de que Riegl en "Antiguos y modernos amigos del arte", tome en consideración que desde Winckelmann, y como queda ampliamente referenciado en "La Historia del arte en la Antigüedad", el estudio del arte tardorromano se redujo a "réplicas". Y en este artículo de los amigos del arte, Riegl también subraya el error en el que caía Winckelmann al tratar de definir, "prescribir al arte moderno su línea de desarrollo"[160].

---

[158] WICKELMANN, J.J.: *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Editorial Iberia, 1967, pp. 16-17.[subrayado de la autora]

[159] RIEGL, A.: " El proyecto para la reorganización de la protección jurídico-adminitrativa de los monumentos" (1903), Véase, "Anexo II. Recopilación antológica revisada y actualizada..."

[160] RIEGL, A.: " Su antichi e moderni cultori d'arte", en SCARROCCHIA, S.: *Op.cit.*, p. 310. Véase,"Anexo II Recopilación antológica revisada y actualizada..."

Desde la perspectiva de la teoría de los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas, la relación que subyace entre esta obra de Winckelmann y "Las vidas" de Vasari, es más que palpable. Si recapitulamos, en el proemio de "Las vidas" Vasari exponía su concepción de la historia del arte y justificaba el que su propuesta para la sistematización de un discurso para la historia del arte no abarcase a los "honrosos testimonios". Vasari justificaba su gesto como una imposición de las circunstancias, como la consecuencia directa ante la falta de documentación generada acerca de las "obras nuevas". El riesgo de que volviera a repetirse la situación atravesada por las artes desde la caída del Imperio Romano hasta Cimabue, era acuciante. Ahora, Johann Joachin Winckelmann en el prólogo de autor con el que presenta su proyecto para la sistematización de la Historia del Arte, alude a la situación inversa, la desaparición de los monumentos artísticos y numerosas obras magníficas. De acuerdo con esta relación, en el primer epígrafe de este capítulo, damos por sentado que Winckelmann lleva a cabo el estudio de "los honrosos testimonios" de los que Giorgio Vasari se había descartado en su sistematización, y para ello toma el testigo de Alberti.

En el primer epígrafe también vamos a introducir algunas pinceladas sobre la **"poética de lo antiguo de los monumentos"**, de la que se avistaban los primeros reflejos en "Las vidas", y de la que ahora Winckelmann nos ofrece algunas de las razones para fundamentar la ficción en la que han incurrido las traducciones y estudios de "El moderno culto de los monumentos" al traducir el "valor de lo antiguo" sobre la base del ideal de estilo que definió al valor histórico-artístico de los monumentos hasta finales las últimas propuestas del siglo XIX, y del que Winckelmann nos ofrece un amplio estudio.

Pero vamos a ver que Winckelmann no se limita a los márgenes del valor histórico artístico que Alberti definía, sino que más bien avanza sobre el "valor histórico o testimonial" desde el que Alberti legitimaba como "monumentos antiguos" a todas las arquitecturas procedentes de la antigüedad. En este sentido, la denominación de **"monumentos antiguos"** en Alberti y Winckelmann ofrece un margen de continuidad entre una y otra propuesta[161]. Por otro lado, si visualizamos la propuesta de Winckelmann con la llevada a cabo por Rafael sobre la Roma de León X, llegamos a la conclusión de que **"la forma estilística"** como indicador de la autenticidad histórica de una arquitectura procedente de la antigüedad, sobre la que Rafael sostenía su estudio de las arquitecturas antiguas, en Winckelmann ya se ofrece un indicador caduco, lo que supone un punto de contacto con el carácter moderno del cuidado de los monumentos que define Aloïs Riegl en 1903. La revisión de **la "forma estilística" como indicador de la autenticidad histórica o antigüedad de los objetos de arte procedentes de la antigüedad**, es el argumento de otro de los epígrafes de este capítulo.

En cuanto a la relación de los **viajeros, visitantes, ciudadanos,** con los monumentos, Winckelmann en ningún momento la toma en consideración. Es más, en los pasajes en los que hace alusión a la misma, deja ver que sus lectores son los entendidos, en ningún momento se dirige a los visitantes[162]. No obstante, los aspectos que introduce Winckelmann

[161] Sobre esta relación profundizamos en el primer epígrafe de este capítulo.

[162] "No hay que asombrarse si alguien afirma que en Italia no pueden descubrirse ya inscripciones desconocidas: esto es verdad, y todas aquellas inscripciones que se hallan sobre tierra, y especialmente en lugares públicos ilógicamente no han escapado a la atención de los investigadores. Pero quien tenga tiempo y ocasión, todavía encontrará inscripciones desconocidas que han estado a la vista durante largos años. De este estilo son las que he citado, tanto en la presente obra como en la descripción de las piedras talladas del Musseo Stoss. Hay que buscarlas y un simple viajero las hallará muy difícilmente" en WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 15.

relativos a la relación de los visitantes y estudiosos con los monumentos, a nuestro juicio se desarrollan los resortes de la condición moderna que veremos ampliamente desarrollada en "El *Cicerone*" de Jacobo Burckhardt. En cualquier caso, en la "Historia del arte en la Antigüedad" aún no podemos hablar de la relación de la ciudadanía con los monumentos entendida como extensión de la **condición subjetiva de las obras de arte** en la que Aloïs Riegl concentra la condición moderna del cuidado de los monumentos en 1903.

De acuerdo con todo esto, a lo largo de estos epígrafes, y en lo sucesivo, toda vez que nos propongamos visualizar la propuesta de J.J. Winckelmann (1717-1768) para la teoría de los valores de los monumentos, vamos a tener presente lo que a nosotros nos interesa es el Winckelmann que participó en la definición de uno de los modelos de política cultural de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. Y especialmente, las propuestas con las que Winckelmann abrió la brecha para el transvase de la hegemonía de la cultura occidental de Roma al norte de Europa, para algunos a Alemania para otros a Austria. Este camino es el que toma Aloïs Riegl en "El culto moderno", y al que se refiere en pasajes en los que atiende a la **pluralidad estética** como una clave de modernidad del culto de los monumentos que ha venido propiciada, entre otras circunstancias, por la introducción de las propuestas germánicas para la sistematización de la historia del arte[163].

En suma, no nos interesa la aportación de Winckelmann en tanto que "arqueólogo enamorado de la antigüedad clásica"," que dio sus primeros pasos hacia una reflexión sobre los datos que su investigación arqueológica le suministraba. Tampoco el hecho de que para un amplio sector de la historiografía Winckelmann es el primero en acometer una verdadera Historia del arte, porque intentó explicar el desarrollo de las formas estilísticas en el curso de la historia[164]. En nuestra lectura de la "Historia del arte en la Antigüedad" sólo hablamos de identificar precedentes para los principios fundamentales desde los que Aloïs Riegl define "El moderno culto de los monumentos" en 1903.

Cuando nos proponemos comprobar si efectivamente Winckelmann, el padre de la **Historia del Arte moderna**, renovó la teoría de los valores que Vasari contemplaba en su concepción y desarrollo de la Historia del Arte. Nos limitamos a comprobar si la apreciación con la que Aloïs Riegl introducía "El moderno culto de los monumentos", y sobre la que centrábamos buena parte del capítulo anterior, era una convicción, o por el contrario era susceptible de comprobar. La apreciación de Aloïs Riegl a la que nos referimos plantea: "¿ es realmente sólo el **valor histórico** el que valoramos en los monumentos artísticos? Si fuera así, todas las obras de arte de épocas anteriores o incluso todos los períodos artísticos habrían de tener el mismo valor a nuestros ojos y, como mucho, obtener un valor superior rememorativo por su rareza o mayor antigüedad. Pero la realidad es que a veces valoramos de un modo superior obras más recientes que otras más antiguas, como, por ejemplo, un Tiépolo del siglo XVIII

[163] "se atribuye a los renacentistas italianos, en virtud de su nacionalidad, un imperativo interior de carácter natural que les alienta a asumir la sucesión cultural de los pueblos hermanos de la Antigüedad Clásica.
La división de los monumentos no intencionados en artísticos e históricos, que rechazamos desde un punto de vista moderno, estaba, pues, perfectamente justificada desde la perspectiva del Renacimiento italiano. Incluso hasta se podría decir que el valor artístico fue inicialmente el decisivo y que el valor histórico (de los hechos individuales pasados) en un principio fue postergado a un segundo término. El proceso evolutivo en el culto de los monumentos de los siglos posteriores, incluyendo el siglo XVIII, se puede definir brevemente diciendo que, paralelamente a la ascendente participación de otros pueblos, sobre todo germánicos y semigermánicos, si bien no se dudaba de la ejemplaridad objetiva de lo clásico, ésta sufrió cada vez más limitaciones con respecto al sentido en que la habían mantenido los renacentistas italianos, a causa de la creciente estimación por otros estilos artísticos", Véase "Anexo III: El moderno culto de los monumentos ..."p. 288.

[164] PLAZAOLA, J.: "Winckelmann", en *Modelos Y Teorías de la Historia del Arte,* San Sebastian, Universidad de Deusto, 2003, p. 26 ss.

frente a los manieristas del siglo XVI. Debe haber, pues, junto al interés por lo histórico en la obra de arte antigua, algo más que reside en sus características específicamente artísticas. Es decir, en lo referente a la concepción, a la forma y al color. Es evidente, por tanto, que además del **valor histórico-artístico** que todas las obras de arte antiguas (monumentos), sin excepción, poseen para nosotros, existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución. ¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico, de tal modo que constituye una parte esencial del concepto de monumento, independiente de lo histórico?¿ O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y lo cambia a su placer, con lo cual no tendría cabida en el concepto de monumento como obra de valor rememorativo?"[165].

De acuerdo con todo esto podemos comprender que en la primera parte de "El moderno culto de los monumentos", Aloïs Riegl sostenga que es ya el momento de que concedamos valor artístico a las obras procedentes del pasado. Esta era, por otro lado, una de las renovaciones que de acuerdo con los planteamientos de Aloïs Riegl cabría esperar en el desarrollo de la definición del carácter moderno del cuidado de los monumentos, de acuerdo a los cambios que se estaban sucediendo en los primeros años del siglo XX. Es decir, para Aloïs Riegl era ya el momento de que entendiésemos que los objetos de arte además de valor histórico o testimonial, tenían un potencial de valor artístico. Por tanto, Riegl se estaba planteando la renovación del valor histórico al que tanto Alberti como Rafael habían limitado su concepción de los objetos de arte procedentes de la antigüedad, y la que Vasari y también Winckelmann habían dado continuidad como vemos en éste y en capítulo anterior.

Por tanto, si Winckelmann hubiera renovado la teoría de los valores de los monumentos de las que se nutría la legislación para la protección de los monumentos desde el siglo XV. Entonces, el punto de partida, **la evolución y desarrollo de los valores de los monumentos** que Aloïs Riegl nos plantea en la primera parte de "El moderno culto de los monumentos", era una convicción. Ahora bien, de estar en lo cierto, si efectivamente fundamentamos que Winckelmann no renovó los valores de "los monumentos", y teniendo presente que Vasari daba continuidad a los valores definidos por sus antecesores, Alberti y Rafael. Entonces, cuando Aloïs Riegl se propone renovar a través de "El moderno culto de los monumentos" los valores de los monumentos, su punto de partida, son los principios en los que se fundamentaba la concepción de los "honrosos testimonios" que exponía Vasari en el proemio; y éstos, ya vimos que resultaban ser una adaptación de los desarrollados por Alberti y Rafael. En cualquier caso, veamos la propuesta de Winckelmann.

> " me presento ahora con nuevos y maduros frutos de mis estudios sobre el Arte antiguo, que además de ser los primeros en su género, han surgido de la sede misma de tales **antigüedades**, habiendo sido estudiadas éstas directamente en muchos casos, propiciado por las mejores circunstancias"[166]

Ya en la dedicatoria de "La Historia del Arte en la Antigüedad", Winckelmann define como objeto de estudio de su obra, de su propuesta para la sistematización de un discurso para la historia del arte, que trabaja sobre "antigüedades". Sobre las **"antigüedades" o "antigualla**s" ya nos decía el profesor Montijano que en el vocabulario artístico de Vasari, esta denominación tiene un marcado carácter positivo. Con ella se denominan las obras

[165]Véase, "Anexo III. El moderno culto de los monumentos...", p. 261. [subrayado de la autora]
[166] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 3. [subrayado de la autora]

procedentes de la antigüedad. Pues bien, desde la perspectiva de la teoría de los valores de los monumentos, Winckelmann en su sistematización de un discurso para la historia del arte, da continuidad y rebasa en algunos aspectos este término de "antigualla" o "antigüedad". Pero lo más interesante es que Winckelmann a diferencia de Baldinucci y de algunas ediciones española de "Las vidas", mantiene el carácter positivo con el que Giorgio Vasari concebía los "honrosos testimonios" denominados "antigüedades". Así por ejemplo, frente al sentido que para las ediciones españolas de "Las vidas" tenían las "antigüedades" en tanto que objetos de antigüedad remota, pero también, y a partir del siglo XVII, un fragmento o vestigio de poco valor artístico"[167]. Winckelmann, no lo olvidemos, en 1763 como leemos en la dedicatoria del "La Historia del arte en la Antigüedad" nos define las "antigüedades" como su objeto de estudio por excelencia.

Cuando iniciamos el estudio de los valores de los monumentos a lo largo de la literatura artística y de los proyectos para la sistematización de un discurso para la historia del arte, nos planteamos que dado el amplio seguimiento que la propuesta de Vasari había tenido hasta el siglo XIX, su terminología habría sido seguida en mayor o menor medida, por lo menos, a través de las propuestas que se adscribían a sus principios. Sin embargo, en lo que respecta a la denominación y terminología en relación con los valores e intereses que las obras de arte y objetos de arte procedentes de otras culturas ostentaban en cada momento, estamos comprobando que esto no se cumple. A nuestro juicio, esta es una de las razones que fundamentan la "poética de lo antiguo de los monumentos, el desfase de la terminología histórico-artística con respecto a los conceptos y categorías que definían los valores de los monumentos, dinámica a la que Aloïs Riegl dio respuesta con "El moderno culto de los monumentos, su carácter y sus orígenes". Así, lo que para Vasari era "antiguo" ya planteaba, dejaba abierta alguna que otra posibilidad para interpretar lo antiguo no sólo a tenor de la "*maniera* antigua", sino que también como terminología para denominar las obras de arte que habían trascendido el tiempo.

En cualquier caso lo que nos interesa en este momento, es que en Winckelmann, en su "Historia del arte en la Antigüedad", obra en la que a nuestro juicio se lleva a cabo el estudio de los honrosos testimonios de los que la propuesta de Giorgio Vasari se descartó, uno de los pocos términos que da continuidad al vocabulario de Giorgio Vasari es el de antigúedad, frente a otros como "antiguo" o "nuevo" que aún estando intímamente relacionados con el valor histórico-artístico no define una relación tan clara con el vocabulario vasariano. Es más, los términos de "antiguo" y "viejo" en Winckelmann en la mayor parte de los casos se muestran más claramente relacionados con Alberti y Rafael. Aspecto este que corrobora nuestra hipótesis según la cual, Winckelmann al retomar la dimensión del objeto de estudio de la Historia del Arte que Vasari había desechado, toma el testigo de Alberti y Rafael.

Este aspecto, desde nuestro punto de vista ha dado lugar a una poética que escribe uno de sus capítulos más complejos a través del "valor de lo antiguo" que Aloïs Riegl desarrolla a través de "El moderno culto de los monumentos".

> "Todo cuanto he pasado en silencio es debido a que no **contribuye a aclarar el estilo o una época del arte,** o bien porque ha **desaparecido de Roma o incluso ha sido destrozado**, destino que en los últimos tiempos han sufrido numerosas obras magníficas, como he observado en diferentes lugares"[168].

[167] MONTIJANO, J.M.: " Anticaglia", en *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico,* Málaga, Universidad de Málaga-Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2002, pp. 274.
[168] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 143.[subrayado de la autora]

Decíamos en la introducción que los precedentes de este trabajo de Winckelmann que tiene como argumento la sistematización de las obras de arte procedentes de la antigüedad en el discurso de la Historia del Arte, eran: Alberti y Rafael. "Las vidas" no eran un precedente para la "Historia del arte en la Antigüedad", sino el proyecto a rebasar. Pues bien, Alberti y Rafael compartían el principio de estilo como legitimador de la autenticidad de las arquitecturas procedentes de la antigüedad, y de éstos, fue Rafael el que habló expresamente de "forma estilística" como el parámetro a partir del cual era posible distinguir las obras "antiguas" de las "nuevas". Ahora bien, como podemos leer en este pasaje Winckelmann a la hora de legitimar las obras procedentes de la antigüedad que iban a integrar su Historia del arte en la Antigüedad, los "monumentos antiguos", en primer lugar alude a la "forma estilística" o estilo como un factor claramente indicativo de la pertenencia a una época de la Historia del Arte.

En este sentido, Winckelmann esta dando continuidad a la "forma estilística" como indicador de la autenticidad histórica de una obra de arte procedente de la antigüedad. La propuesta de Winckelmann para la sistematización de un discurso para la historia del arte concibe el arte históricamente, y las obras de arte procedentes de las culturas de la antigüedad como documentos de esta evolución. Así, la Historia del Arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del mismo, así como los distintos estilos de los pueblos, épocas y artistas, demostrando en la medida de lo posible, y por medio de las obras antiguas que han sobrevivido, la veracidad de lo expuesto.

En segundo lugar Winckelmann define como parámetro la presencia e integridad física de estas obras de arte. Desde nuestra perspectiva, este aspecto de la sistematización de las obras de arte antiguas o procedentes de la antigüedad puede llevar a confusión ante definiciones como la de Hermann Bauer con la que nos viene a decir que para Vasari la Historia del arte implica el estudio de las obras del presente, mientras que para Winckelmann la Historia del Arte es un ideal o un modelo. Queremos subryar en este sentido, que efectivamente Winckelmann proyecta sobre el modelo de una cultura del pasado que en ese momento adquiere un valor de presente, pero lo importante en cualquier caso es que Winckelmann estudia, y traza su propuesta sobre obras que han llegado hasta su momento. Por tanto, en la concepción de los monumentos antiguos de Winckelmann continuaba vigente el principio metodológico definido por el "*De Re Aedificatoria*" en relación con la verífica de los principios de la arquitectura antigua sobre los ejemplares de ésta que aún se sostenían en pie.

Pero, además, Winckelmann como nos dice Bauer se sirve de "copias romanas pragmáticas" esto nos lleva a pensar, en Winckelmann el valor histórico artístico esta más cerca que nunca de la autenticidad histórica que legitimaba la "forma estilística". Más aún cuando es el propio Winckelmann el que nos dice: " sin embargo, no me he podido abstener de seguir el destino de las diversas obras hasta su desaparición [....] Así, contemplamos las copias de las grandes obras con un interés todavía mucho mayor del que nos inspirarían los originales de habernos llegado como fueron"[169]. Bauer especifica que se trata de **"copias romanas pragmáticas"**. Pero, estas copias no sólo compartían con las obras grecorromanas la "forma estilística" sino que también la procedencia, el haber transcendido el tiempo. Así pues, podemos empezar planteándonos que Winckelmann, para la legitimidad de las obras antiguas, pone al mismo nivel la "forma estilística" y la procedencia.

[169] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 305.

Por otro lado, en Winckelmann el "valor histórico-artístico" abarca el total de las arquitecturas procedentes de la antigüedad, sin discriminar las que ofrecen la oportunidad de verificar los principios teóricos, de las que sencillamente son testimonios vivos de la cultura antigua. Ahora bien, esto no significa que Winckelmann no distinga el "arte griego como el principal objetivo de su obra, y como "el más digno ejemplo para ser admirado e imitado". Pero lo interesante para nuestra reflexión es que el indicador a través del cual se venía legitimando el valor histórico artístico desde Rafael, y por tanto las obras de arte procedentes de la antigüedad, la **"forma estilística"**, para Winckelmann ya no sirve para legitimar los monumentos antiguos, porque estos definen una diversidad difícilmente abarcable por este parámetro. Por tanto, la forma estilística en el sentido en el que la utilizaba Rafael, en el siglo XVIII, para Winckelmann es ya un parámetro caduco. Ahora bien, ¿propone Winckelmann algún otro indicador para la legitimidad de la autenticidad de las arquitecturas procedentes de la antigüedad a través de los principios de la "*maniera* antigua"?.

En cualquier caso, la propuesta de Winckelmann para la sistematización de un discurso para la historia del arte concibe el arte históricamente, y las obras de arte procedentes de las culturas de la antigüedad como documentos de esta evolución. Así, la Historia del Arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del mismo, así como los distintos estilos de los pueblos, épocas y artistas, demostrando en la medida de lo posible, y por medio de las obras antiguas que han sobrevivido, la veracidad de lo expuesto.

> " Esta Historia del arte en la Antigüedad no es una simple narración de las vicisitudes y los cambios conocidos por aquel en el transcurso de las épocas y durante las mismas, sino que como la palabra historia en un sentido más amplio, como tiene en la lengua griega, y mi intención es la de ofrecer un estudio, de carácter crítico en lo posible. [....]
> El sentido del arte tiene, tanto en una parte como en la otra, un fin más elevado, en el cual poco influye **la historia de los artistas, por lo cual dicha historia, recogida por otros, no ha de buscarse aquí**. En cambio, en ambas partes han sido cuidadosamente señalados todos los **monumentos artísticos** que pueden aclarar el sentido alusivo"[170]

Winckelmann no alude explícitamente a "Las vidas " como su precedente para la sistematización de los monumentos en el discurso de la Historia del Arte que propone en esta obra "Historia del arte en la Antigüedad" (1764). Pero sin duda, el hecho de que Winckelmann detalle que su propuesta desarrolla un estudio de los monumentos artísticos que pueden aclarar el sentido del arte, y no de las vidas de artistas, ya que éstas fueron escritas por otros, nos resulta más que una alusión al proyecto de Giorgio Vasari. Es más, la razón de ser del proyecto de Winckelmann guarda una estrecha relación con la expuesta por Giorgio Vasari en el proemio de "Las vidas" para justificar las razones que le llevaban a descartarse de los "honrosos testimonios". Si nos detenemos un instante y analizamos las propuestas que uno y otro exponen en las presentaciones de sus obras, no resulta nada inverosímil pensar que Winckelmann se propone justamente desarrollar la sistematización de los monumentos artísticos, de los "honrosos testimonios", de los que el proyecto de Vasari se descartó.

[170] WINCKELMANN, J.J.: "Prólogo", en *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Editorial Iberia, 1967, p.5.

Cuando Winckelmann se propone llevar a cabo este estudio tenía a su disposición importantes colecciones de bienes muebles procedentes de las culturas de la antigüedad, de las que se vieron privados tanto Vasari, como Rafael como Alberti. Evidentemente este no es el argumento que explica la razón de ser de su propuesta, pero en cualquier caso fue determinante para que Winckelmann se propusiera y desarrollara su estudio. La razón de fondo que motivó el estudio de Winckelmann que ahora abordamos, fue la acuciante desaparición de las obras de arte procedentes de la antigüedad. Pero, además, Winckelmann formula esta recomendación, desde nuestro punto de vista explícita de su renovación de la clasificación de las artes que se visualiza en su definición de los monumentos artísticos o antiguos: " Un destino bondadoso- el mismo que veló sobre las artes aún durante las épocas de destrucción- ha conservado para el mundo posterior un maravilloso ejemplo del arte antiguo, algo que nos demuestra cuánto y cuan bello se ha perdido. Me refiero a Laoconte con sus hijos, soberbia obra de Agesandro, Polidoro y Atenodoro, de Rodas. Todo parece indicar que este grupo se realizó en aquel tiempo, aunque no se puede afirmar con exactitud [....] **Hemos tratado hasta ahora del más grande monumento de arte, pero no debemos olvidar por eso las monedas del rey Filipo de Macedonia**"[171]. Efectivamente, Winckelmann además de actuar ante la eminente pérdida de obras de arte procedentes de la antigüedad, sostiene la necesidad de dilatar los márgenes desde los que se definían estas obras. Winckelmann incide en la consideración de los objetos de arte ante las obras de arte mayores: arquitectura, escultura, y pintura. Pues bien, esta recomendación de Winckelmann es una clave de modernidad ya que si echamos la vista atrás, incluso en el *"Liber Pontificalis* " se eludían los **bienes de arte muebles.**

Por otro lado, cuando comentábamos la propuesta de Alberti para la sistematización de las arquitecturas procedentes de las culturas de la antigüedad, no pudimos fundamentar si efectivamente Alberti legitimaba el cuidado de estas arquitecturas sobre la base de un valor histórico en el que tenían cabida todas las arquitecturas de las culturas antiguas; o si lo restringía a las "obras más dignas de admiración". Ahora, en la "Historia del arte de la Antigüedad" finalmente nos encontramos con una propuesta en la que los límites del "valor histórico-artístico" se han dilatado considerablemente hasta diluir las diferencias que en Alberti lo distinguían del valor histórico o documental. Por tanto, en Winckelmann el "valor histórico-artístico"a partir del cual se legitimaba para los objetos de arte procedentes de la antigüedad una conservación, unos usos, abarca a todas las obras antiguas procedentes de la antigüedad. No obstante, Winckelmann reconoce la perfección que en términos de "forma estilística" de "maniera" de "estilo" que había alcanzado sobre las demás, la cultura grecorromana. El arte grecorromano continua siendo el ideal de Winckelmann, así nos dice: " el arte griego es el principal objetivo de esta Historia y como el más digno ejemplo para ser admirado e imitado"[172].

Así pues, vamos a ver en primer lugar los nuevos límites del **"valor histórico-artístico"**. En este sentido, queremos subrayar que a Winckelmann, como podemos leer en el pasaje que introduce este capítulo, no sólo le preocupan las circunstancias de las obras que ayudan a superar la "*maniera* antigua", algunas de éstas también desaparecidas. Es decir, de las obras que entonces tenían un "valor histórico artístico" sino que también las circunstancias en las que se encontraban las obras que él "ha pasado en silencio". Porque, aunque Winckelmann mantiene vigente la distinción que desde Alberti legitimaba a las obras procedentes de la cultura grecorromana que permitían verificar los principios de la "buena arquitectura"

[171] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, pp. 251-253.[subrayado de la autora]
[172] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 105.

recogidos en los libros antiguos, como las arquitecturas de "valor histórico-artístico" dignas de ser cuidadas a través de sus usos e integridad de sus materiales.

No obstante, a nuestro juicio Winckelmann amplia el cuidado de estas arquitecturas al conjunto de las procedentes de las culturas de la antigüedad. A nosotros lo que nos interesa de la propuesta de Winckelmann para la sistematización de un discurso para la historia del arte es fundamentalmente, que concede a las obras de arte procedentes de la antigüedad el carácter de "monumento antiguo" o "artístico" en la medida en que verifican el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, como expone Winckelmann en el prólogo de la "Historia del arte en la Antigüedad". Por tanto, la propuesta de Winckelmann se alinea con las de Alberti , Rafael , y Vasari, frente a la de Agnello. Así, esta última continua siendo, entre las propuestas que hemos valorado, la única en la que las obras de arte procedentes de otras épocas, en el mayor de los casos de la antigüedad grecorromana, se legitiman en la medida en que han permanecido, han transcendido el tiempo; y no a tenor de su capacidad para documentar la evolución del arte a través de los sucesivos estilos o etapas. En todos estos proyectos a las obras de arte procedentes de las culturas de la antigüedad, se les concedía un valor fundamentalmente documental desde el momento en que eran testimonios vivos de la cultura, de la forma de hacer antigua a la que se aspiraba y quería rebasar.

Por tanto, de acuerdo con estos precedentes tenemos que entender la denominación de **"monumentos artísticos"** en la "Historia del arte en la Antigüedad".

Winckelmann no reduce su estudio, como en su día Alberti, a los objetos de arte localizados en Italia, sino que en la "Historia del arte en la Antigüedad", vamos a encontrar obras de las culturas del creciente fértil, como las que estaban catalogadas en las colecciones españolas. En este sentido, el hecho de que Winckelmann tuviera a su disposición las más importantes colecciones de arte fue fundamental. Pero no sólo porque con ello Winckelmann trascendía los límites geográficos de Roma, e Italia en general, a los que se reducía la legitimidad de los monumentos artísticos; también, porque Winckelmann al considerar las obras de arte muebles procedentes de la antigüedad que estaban catalogadas en las colecciones europeas del momento, estaba trascendiendo la barrera a la **clasificación de las artes** mayores sobre las menores que había liderado desde Alberti. Así, uno de los pasajes que nos ha resultado más significativo en relación con esta aportación de Winckelmann para la concepción de los bienes muebles en paralelo con los inmuebles, y hablar del valor histórico artístico de unos y otros sin distinción en este sentido, es el que describe "al más grande monumento de arte", para Winckelmann el "Laocoonte", y concluye advirtiendo: " pero no debemos olvidar por eso las monedas del rey Filipo de Macedonia"[173].

Además, con ello Winckelmann estaba diversificando la condición de algunas de estas obras de arte que hasta entonces eran únicamente piezas de una colección a la de monumentos artísticos. Así Winckelmann nos habla de la "Tabla de Isis" del Museo del rey de Cerdeña en Turín como un "monumento antiguo egipcio"[174]. Es decir, Winckelmann estaba diversificando la condición de las obras de arte por excelencia, los objetos de arte muebles. En este sentido, a nuestro juicio, tenemos que reconocer en Winckelmann una de las mayores

[173] " Un destino bondadoso –el mismo que veló sobre las artes aún durante las épocas de destrucción- ha conservado para el mundo posterior un maravilloso ejemplo del arte antiguo, algo que nos demuestra cuánto y cuán bello se ha perdido. Me refiero a Laoconte con sus hijos, soberbia obra de Agesandro, Polidoro y Atenodoro, de Rodas. Todo parece indicar que este grupo se realizó en aquel tiempo, aunque no se pueda afirmar con exactitud [....] Hemos tratado hasta ahora del más grande monumento de arte, pero no debemos olvidar por eso las monedas del rey Filipo de Macedonia", WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, pp. 251-253.
[174] WINCKELMANN, J.J.: *Ibídem*, p. 50.

aportaciones para la teoría de los valores de los monumentos, y en general para la definición de los monumentos en tanto que objetos de estudio de la Historia del Arte ya que de no haber sido por Winckelmann, hasta los preludios del siglo XX las obras de arte muebles se habían reducido a "piezas de museo". Es decir, las obras de arte muebles habrían quedado fuera del cuidado de los monumentos.

Por tanto, cuando en "La Historia del arte en la Antigüedad", Winckelmann se refiere a los "monumentos antiguos", "monumentos de arte" y "obras maravillosas", no sólo esta denominando arquitecturas, sino que también a los objetos de las artes denominadas menores. De acuerdo con todo esto Winckelmann define su obra como: "**un tratado sobre monumentos antiguos de todas las clases** nunca dados a conocer; acerca de singulares relieves en mármol, muchos de ellos de difícil explicación. Otras de estas creaciones habían sido citadas por expertos en arte antiguo como enigmas indescifrables, cuando no explicadas erróneamente"[175]. Es más, si el proemio de "Las vidas" nos suscitaba alguna duda acerca de los objetos de arte a los que se refería Vasari cuando distinguía los "honrosos testimonios" de las obras "nuevas". Esta aclaración de Winckelmann acerca de los objetos de arte que abarca su propuesta para la sistematización del arte de la antigüedad, a nuestro juicio, deja claro que no se trata exclusivamente de vestigios antiguos, de restos de objetos de arte procedentes de la antigüedad, sino que más bien Winckelmann estudia obras de arte antiguas.

En suma, aunque Winckelmann discrimina entre los objetos de arte procedentes de la antigüedad en función de la integridad de su "forma estilística", así distingue entre "monumentos antiguos de todas las clases" y "relieves de mármol", éste parámetro ya no sirve para legitimar los objetos de arte procedentes de la antigüedad, se ha quedado desfasado ante la concepción de los monumentos antiguos o de arte u obras maravillosas. Porque como hemos dicho Winckelmann efectivamente diferencia entre los "monumentos" y los "relieves", pero no deja fuera a los relieves, a los vestigios, a los restos de obras de arte antiguas que se ofrecen los únicos testimonios de éstas.

Es decir, Winckelmann no sólo se proponía trabajar sobre las obras procedentes de todas las culturas de la antigüedad, además, estudiaba los objetos de arte sin que el hecho de ser parte de un ajuar o una arquitectura supusiera de antemano una restricción. Así en el primer libro Winckelmann se plantea un epígrafe fundamental "origen del arte y causas de su diversidad en los diferentes pueblos", para la pluralidad estética a la que hasta ahora estaba cerrado el valor documental de las obras de arte procedentes de otras culturas. Así, si en Albetti distinguíamos el "valor histórico-artístico", es decir la condición de ser documento o testimonio de la evolución del arte a las obras grecorromanas en la medida en que sólo estas verificaban los principios que de acuerdo con los libros antiguos correspondían a la "*maniera* antigua". Frente a estos objetos de arte, fundamentalmente arquitecturas, Alberti contemplaba un valor testimonial o de permanencia en las arquitecturas que aunque no corroboraban los principios recogidos en los libros antiguos, por distintas razones. Bien porque no le eran accesibles dada la lejanía de las mismas, lo que no permitía a Alberti verificar los principios de los libros; bien por el grado de deterioro que éstas presentaban.

Pues bien, a estas arquitecturas vimos que Alberti les concedía un valor histórico testimonial que estaba muy cerca del que Agnello había legitimado en las arquitecturas de la Rávena del siglo IX. A estas arquitecturas, y en particular a las que estaban muy lejos y no permitían desarrollar la metodología de estudio definida por Alberti para la verífica de los principios que recogían los libros antiguos acerca de la maniera antigua, Winckelmann propone que se

[175] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p.19.

dilate el valor histórico-artístico que hasta entonces estaba restringido a las arquitecturas grecorromanas a las arquitecturas antiguas en su conjunto. Por tanto, para Winckelmann el valor histórico-artístico, es decir el valor que como documentos tenían las obras grecorromanas para la Historia del Arte, ya no se restringiría a verificar o que fuesen arquitecturas, esculturas, ... No obstante, para Winckelmann "el arte griego es el principal objetivo de esta Historia y como el más digno ejemplo para ser admirado e imitado"[176]

Por tanto, **la integridad de la "forma estilística" de las obras de arte antiguas es un indicador prioritario para definir los objetos de estudio de la historia del arte procedentes de la antigüedad, pero no es ya un indicador restrictivo de la legitimidad de los mismos.** Así, Winckelmann estudia además de monumentos artísticos, relieves de mármol, y como tales bien podemos entender objetos de arte cuya forma estilística esta bastante desintegrada lo que obliga a llevar a cabo el estudio de los mismos a tenor de su material y técnica artística. En suma, Winckelmann dilata la concepción de los "monumentos antiguos" hasta abarcar **la dimensión del paso del tiempo** sobre los mismos, esto le permite estudiar "monumentos antiguos de todas las clases" y "relieves de mármol".

En este sentido cabe comentar que si Rafael se planteaba la forma estilista como parámetro a partir del cual distinguir las obras "nuevas" de las "antiguas", Winckelmann no se muestra tan preocupado por marcar estos límites como los que le ayudarían a diferenciar **"lo antiguo" de lo "restaurado"** así dice Winckelmann: "hay que observar muy cuidadosamente lo que en las estatuas egipcias es en verdad antigua o bien ha sido restaurado. La parte inferior del rostro de la supuesta Isis del Campidoglio (única entre las cuatro mayores estatuas de aquel lugar que es de granito negro) no es antigua sino añadida" **[177]**. Pero, ahora, no vamos a entrar en las aportaciones que Winckelmann ya había hecho en este ámbito de las obras de arte griego en pintura y escultura" (1756)[178], pero sí que es interesante para nuestro argumento subrayar como en Winckelmann la obra de arte como objeto de arte. Es decir, la condición material de las obras de arte procedentes de la antigüedad se ofrece ya un potencial de significación a través del cual Winckelmann da los primeros pasos para la introducción del paso del tiempo como parámetro para la legitimidad del "monumento antiguo".

Así, una de las primeras observaciones de Winckelmann en relación con la condición material de las obras de arte antiguas sostiene: " La mayor parte de los errores sufridos por los investigadores en cuestión de antigüedades provienen de las restauraciones llevadas a cabo sin cuidado, ya que no se ha sabido distinguir entre los añadidos que sustituían lo roto o perdido, y lo auténticamente antiguo. Por ejemplo: la cabeza de un Apolo, cuya corona de laurel se considera algo especial. También tienen cabezas añadidas el Narciso, el así llamado Sacerdote Frigio, una matrona sentada y la Venus Génetrix. Las de Diana, de un Baco con un satiro a sus pies, y de otro Baco que sostiene en alto un racimo de uva, son terriblemente deficientes"[179].

Es evidente que Winckelmann subraya la falta de conocimientos acerca de los materiales históricos, así como la relatividad de la identificación de los materiales de las arquitecturas antiguas. Si retomamos la idea con la que introducíamos este epígrafe cuando decíamos que la propuesta del "*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena" había sido la única que había

[176] WINCKLEMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 105.
[177] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p.
[178] WINCKELMANN, J.J.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte en pintura y escultura (1756),* Barcelona, Península, 1987.
[179] WINCKELMANN, J.J.: *Op.cit.*, p. 13.

tomado en consideración las arquitecturas procedentes de otras culturas, justamente por haber transcendido el tiempo, en principio en el "*Liber Pontificalis*" esperábamos que Agnello legitimase la conservación y usos de las arquitecturas procedentes de otras culturas a tenor de sus materiales. Pero como ya vimos no fue así. En Alberti, asistimos a un estudio de las características y propiedades de los materiales, fundamentalmente dirigido a los arquitectos para darles a conocer los usos y utilidades más propicios. Vasari, por otro lado, nos hablaba del interés que los materiales suscitaban en la sociedad romana, como un recurso para marcar el desfase de este colectivo frente a la ciudadanía florentina. En fin, Winckelmann se limitaba a corroborar que la identificación de materiales constructivos no ofrecía garantía para la autenticidad de las obras de arte procedentes de la antigüedad. No obstante, tendríamos que esperar hasta "El Cicerone" para que Jacobo Burckhardt explicase la restricción absoluta que la identificación de los materiales de construcción en las obras procedentes de la antigüedad había tenido, incluso en propuestas como la de Winckelmann en la que la condición objetual de la obra de arte adquiere un potencial de significación autónomo, y en la que la diferencia entre lo "antiguo" y lo "restaurado" es fundamental. En cualquier caso, en este punto nos interesa matizar que Winckelmann complementa el indicador de la "forma estilística" con la identificación de los materiales de las arquitecturas antiguas.

FUENTES IMPRESAS

AGNELLO, A.: *"Agnelli qui et Andreas Abbatis S. Mariae ad Blachernas et S. Bartholomaei Ravennae Liber Pontificalis sive Vitae Pontificum Ravennatum"*, ed. B. Bacchini, Modena, 1708.

_____ "Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis", ed. L.A. Muratori, en *Rerum Italicarum Sriptores*, II, 1, Milán , 1723.

ALBERTI, L.B.: *De re Aedificatoria*, Florencia, Niccolò di Lorenza Alemanno 1485. [IDEM, *Los Diez Libros de Architectura, ed. facsímil con introducción de José Mª de Azcárate*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977; [IDEM, *L'architettura (De re aedificatoria) ed. de Portoguesi* , 2 vols., Milan, Il Poliphilo, 1966; IDEM, *De Re Adificatoria, traducción de Javier Fresnillo Núñez, prólogo de Javier Rivera*, Madrid, Akal, 1991.]

ALBERTINI, F.: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclita città di Firenze, per mano di scultori e pittori eccellenti moderni et antiqui*, Florencia, A. Tubini, 1510.

ARFE Y VALLAFAÑE, J.: *De varia commensuración para la Escultura y Architectura,* Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni, 1585[IDEM, *De varia commensuración para la Escultura y Architectura*, edición facsímil con estudio de Antonio Bonet Correa, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1974.]

BURCKHARDT, J. (1853): (1855) *El Cicerone*, Basilea, 1855; Barcelona, Iberia, 1966.

DVÔRAK, M.: "Denmalkultus and kunstentwicklung", en *Kunstgeschitliches Jahrburchder K.K.*, Zentral Kommission, vol. IV, 1910, pp. 1-32.

HERACLIO: *De coloribus et de artibus Romanorum, trad. italiana, ed. y estudio de Chiara Garzya*, Nápoles, Società Editrice il Mulino, 1996.

HUMBOLDT, A.(1845) :*Cosmos ensayo de una descripción física del mundo,* Madrid, Gaspar Roig, 1874.

MANETTI, G.: *Vita Nicolai V summi pontificis, (manuscrito de 1455), edición traduccuón y estudio de Juan MªMontijano,* Málaga, Universidad, 1995.

MENGS, A.R.: *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, ed. facsímil de *Obras de D. Antonio Rafael Mengs primer pintor de camara del Rey, publicaciones por Don Jesph Nicolas de Azara...*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780, con introducción de Mercedes Agueda, Murcia, Dirección General de Bellas Artes y Archivos y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.

MURATORI, L.: "Vita Nicolai V Summi pontificis da Giannozzo Manetti", en *Rerum Italicarum Scriptores*, Roma, 1734, vol. III, parte II, cols. 929-940.

PALLADIO, A.: *L' antichità dell'alma città di Roma di M. Andrea Palladio raccolta brevemente da gli autori antichi e moderni*, Roma- Venecia, apresso Vicenzo Lucrino, Mattio Pagan, 1554, [IDEM, *L'antichità dell'alma città di Roma*, Roma, appresso Guglielmo Facciotto, 1606.]

PETRARCA, F.: *Il Petrarca di nuovo ristampato et diligentemente corretto*, Venecia, appresso Domenico Nicolino, 1575.

PIRANESI, G.B.: *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, Roma, 1761, traducción española y edición de Juan Calatrava, Madrid, Akal, 1998.

PIRANESSI, G.B.: *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi desunte dall'architettura Egizia, Etrusca e Greca con un Regionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia et Toscana, opera del Cavagliere Giambattista Piranessi architetto*, Roma, Salomoni, 1769.

PIRANESI, G.B.: *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra le lettre di M. Mariette... e Parere su l'Architettura con una Prefazione ad un nuovo Trattato della Introduzione del progresso delle Belle Arti in Europa ne' Tempi Antichi*, Roma, 1765.

RIEGL, A.: *Der moderne denkmalkultus sein wesen und seine entstehung von Alois Riegl Mitglied der Zentral-Kommission*, Viena- Leipzig, Verlage von W. Braumüller, 1903.

_____ El Culto moderno de los monumentos de Alois Riegl. Primera edición comentada y antológica en español por Aurora Arjones Fernández. Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007.

VASARI, G.: *Le Vite' piú eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una sua utile ed necessaria introduzione a le arti loro*, 2 vols, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550. [IDEM, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología). Giorgio Vasari. Estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano, Madrid, Tecnos, 1998]

Bibliografía

- AA VV: *Los Temas Transversales. Claves de la Formación Integral*. Santillana. Aula XXI. Madrid, 1994.
- AA.VV.: Códigos artísticos y desarrollo de la expresión en la competencia cultural artística [Recurso electrónico]. Madrid: Ministerio de Educación, 2010.
- AA.VV.: *Guía de buenas prácticas para favorecer la igualdad entre hombres y mujeres en Educación*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2006.
- AA.VV.: La acogida de inmigrantes en la Educación Española en *Hacía una nueva ciudadanía europea*, cap. I, Madrid, MEC-Forum Europeo de Administradores de la Educación, 2005.
- AA.VV.: *Proyecto curricular. Área de Ciencias Sociales. Geografía e Historia, Grupo EDETANIA*, Fuente del Jarro, ECIR, 1996.
- AA.VV.: Raíces y aspectos iushistóricos, filosóficos-políticos y sociológicos-sanitarios en *Fundamentos culturales de la paz en Europa*. Vol. III, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1987.
- AA.VV: *Problemas de la Teoría del Arte*, La Habana, Arte y Literatura, 1980.
- AGAMBEN, G.: *El hombre sin contenidos*, Barcelona, Alterna, 1998.
- AGUADO, M.T.; BALLESTEROS, B.: "Cultura y diferencias culturales" en AA.VV.: Mediación intercultural en contextos socioeducativos, 2005.
- AGUILERA, E.M.: "Winckelmann, historiador y crítico de arte. Notas prologales", en WINCKELMANN, JJ.: *Historia del arte en la Antigüedad,* Barcelona, Editorial Iberia, 1967, pp. VII-XII.
- AINSCOW, M. (2001). *Desarrollo de escuelas inclusivas,* Madrid: Narcea.
- AINSCOW, M. *et al.* (2001). *Hacia escuelas eficaces para todos,* Madrid: Narcea.
- ALONSO GARCÍA, J. (2004). "Los rasgos étnicos que nos hacen diferentes", en R. Valle Florez, y E. J. Díez Gutiérrez (coords.) *Educación y diversidad: comunidades educativas,* León:Universidad de León.
- ALONSO, R.M.: ¿Es el método de las generaciones un método comprobado¿, Revista Nacional de Cultura, n.128, Caracas, 1958, pp.92-113.
- ALONSO, S.: " No es una valla cualquiera" en AA.VV.: *Un toro negro y enorme. El Toro de Osborne: marca, símbolo, totem, imagen visual universal,* Madrid, Fundación España Abierta, pp. 28ss.
- ALVAREZ REYES, D.: El sistema de comunicación DACTYLS en *Tercer Sentido*, nº31, ONCE, Madrid, 2000.

- Andalucía Investiga: www.andaluciainvestiga.com
- ANTAL, F.: *El mundo florentino y su ambiente social,* Madrid, Alianza, 1989.
- ANTONI, C.:" Heinrich Wölfflin", *Dallo Storicismo alla Sociologia*, Florencia, 1940.
- APARISI, A., Teoría y didáctica del patrimonio cultural cristiano. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2006.
- ARAMAYO, R.; ONCINA, F.: *Ética y antropología un dilema kantiano. En los centenarios de la Antropología en sentido pragmático (1798) y la Metafísica de las costumbres (1797*), Colección Filosofía Hoy, 1999**.**
- ARASSE, D.: „Note sur Aloïs Riegl et la notion de „volonté d'art (kunstwollen)", *Scolie*, I, 1971.
- ARGAN, G.C.(1 edic.: Milán 1965): *Proyecto y destino*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1969.
- _____ "El revival y el problema del tiempo", en ARGAN, G.C. (dir.)(Milán 1974): *El pasado en el presente. El revival en las plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp.29-45.
- _____ "El revival", en ARGAN, G.C. (dir.)(Milán 1974): *El pasado en el presente. El revival en las plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 7-29.
- ARJONES FERNÁNDEZ, A., La arquitectura de Miguel Fisac, entorno de postulados historiográficos relativos a lo monumental y el monumento en Boletín de Arte, nº24, 2001, pp. 323 y ss.
- _____ ; MONTIJANO, J.M., La condición de monumento y la tutela de la muralla de Ravenna en *Disegno e conoscenza contributi per la storia e l'architettura*. Roma: Aracne Editrice, 2006, pp. 3 y ss
- ARJONES, A.,; CANDAU, M.E., Valores de cinco arquitecturas intervenidas en Málaga. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2007.
- ARJONES,A. MONTIJANO, J.M., La condición de monumento y la tutela de la muralla en la Ravenna Monumentale de Corrado Ricci Segunda Parte *Disegno e conoscenza contributi per la storia e l'architettura*. Roma: Aracne Editrice, 2008, pp. 3 y ss
- ARNAIZ, P. (2000). "Hacia una educación sin exclusión", en A. Miñambres y G. Jové (coords.), *Atención a las necesidades educativas especiales: de la educación infantil a la universidad*, Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, pp. 187-196.
- ARNAIZ, P. y HARO RODRÍGUEZ, R. (1997). *10 años de integración en España*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- ARNAU, J.: *72 voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica,* Madrid, Celeste Ediciones, 2000.
- ARNESTO, A.; MARTÍ ARIS, C.: *Sostre arquitecto. Con textos de Josep Quetglas. Xavier Monteys, Simona Pierini, Michele Bonito,*

Carles Martí, Antonio Arnesto y una antologia de textos de Josep María Sostre, Barcelona, Ministerio de Fomento, 1999.

- ASSUNTO, R.: *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milán, Il Saggiatore, 1961.
- AZCÁRATE, J.M.:"La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII", *Cuadernos de la Cátedra Freijoo,* n.18, 1966, pp. 525-549.
- BACHER, E.: Kunstwerk und Denkmal, *World Art. Themes of Unity in Diversity, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art dirigido por I. Lavin,* London, The Pennsylvania State University Press- University Park, vol. III, 1989, PP. 821-826.
- BANFI, A. *Filosofía del Arte*, Barcelona, Península, 1987.
- BANT, K.: *Raumphantasien und Raumillusionen,* Colonia, 1963.
- BARASCH,M.: *Teoría del arte. De Platón a Winckelmann,* Madrid, Alianza, 1991.
- BARKAN, L.: "Making pictures speak: renaissance art, Elizabethan Literature, modern scholarship", *Renaissance Quartely*, vol. 48, n 2, verano 1995, pp. 326-351.
- BAROCCHI, P.: *Scritti d'arte del Cinquecento,* Napoles, 1971.
- BAROCHI, P. " Il valore dell'antico nella storiografía vasariana", *Il mondo antico nel Rinascimento,* Florencia, 1968.
- BARZANOLLANA, R.: Informática para discapacitados[http: www.wikilearning.com/curso-gratis/]
- BAUER, H. *Historiografía del arte Arte,* Madrid, Taurus, 1981.
- BAUER, H. *Historiografía del arte Arte,* Madrid, Taurus, 1981.
- BAZIN, G. *Histoire de l' Histoire de l'art*, París, Albin Michel, 1986.
- BECATTI, G.: *Arte e gusto negli scritori latini*, Florencia, 1951.
- BELLINI, A.: Attualità della teoría dei valori di Riegl, en *Cultura della conservazione e istanze del progetto. Prefazione di Paolo Ceccarelli,* Firenze, ALINEA, 1998, pp. 131-134.
- BELLOSI, L.; ROSSI, A.(ed.): *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002.
- BENAVIDES SOLIS, J.: " El componente cultural en el origen, la evolución y el contenido de los conjuntos históricos" *Boletín Informativo del IAPH,* año III, nº 10, 1994, pp. 28 ss.
- BENCARDINO, F.*: Valorizzazione dei beni culturali e sviluppo nel Sannio*, Castelpagano Comunitá Montana Alto Tammaro, 1996.
- BENGER, J.: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BENJAMIN, W. (1990): *Discursos Interrumpidos* Madrid, 1990
- BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica 1935-1936", en *Discursos interrumpidos I,* Taurus, 1973, pp. 17-56.
- BERENSON, B.: *Aesthetics and History*, Londres, 1950.
- BERMEJO, B. y MORALES, J. A. (2003). *Formación y orientación profesional: de la escuela al trabajo en el siglo XXI*, Sevilla: Grupo de Investigación Didáctica-Universidad de Sevilla.

- BERRUELO, P. P. (2006). “Educación inclusiva en las escuelas canadienses. Una mirada desde la perspectiva española”, *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado,* 20(2), 179-207.
- BIANCHI-BANDINELLI, R. (1956) *Organicidad y Abstracción*, Buenos Aires, 1965.
- BIRAGHI, M.: “Figure del collezionismo: Novalis, Balzac, Verne, Benjamin, Warburg”, *ΑΝΑΓΗΤ,* nº8, decembre 1994, pp. 8-14.
- BITES-PALEVITCH, M. *Essai sur les tendences critiques et scientifiques de l'esthètique allemande contemporaine*, París, 1926.
- BLAY, M.: *El monumento público. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 22 de mayo de 1910,* Madrid, Imprenta de José Blass y Cía, 1910.
- BLUNT, A.: *Artistic Theory in Italie, 1450-1600,* Londres, 1940.
- BOLÍVAR, A.: La educación para la ciudadanía en el currículo de la LOE en *Revista de la Asociación de Inspectores de Educación*, nº9, octubre 2008.
- BOLOGNA, F.: “I metodi di studio dell’arte italiana e il problema metodologico oggi”, *Storia dell’arte italiana,* vol. I, Turín, Einaudi, 1979, pp. 165 ss.
- BONELLI, R.: “Considerazioni sulla lettera a Leone X”, en *Architettura Storia e Documenti*, nº1-2, 1988, pp.5-20.
- BONET CORREA, A.: “Prólogo de Antonio Bonet Correa” en *Catálogo de la Exposición El Libro de Arte en España*, Granada, 1975.
- BORINSKI, K. *Die Antike ind Poetik und Kunsttherie*, Leipzig, 1914.
- BORRAS, G.: *Teorías del Arte I,* Madrid, Historia 16, 1996.
- BOSI, F.: *l.b. Alberti. L’opera completa,* Milán, 1980.
- BOSSAGLIA, R.: *Dizionario di terminologia di Storia dell’Arte*, Milán, Edizioni, Bignami, 1970.
- BOTTARI, S. *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari, 1935.
- BOUTELOU, C. " Restauraciones de obras de arte y objetos artísticos y arqueológicos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* nº 6, 1882.
- BOZAL, V.: “Prólogo” en ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte,* Barcelona, 1998, pp. 9-34.
- BRANDI, C. (1963): *Teoría de la restauración,* trad. española, Madrid, Alianza, 1988.
- BRAUDILLARD, J.: *La Ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos,* Barcelona, Anagrama, 1993.
- BRILLI, A.: *John Ruskin. Viaggio in Italia a cura di Attillio Brilli*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.
- BRIZIO, A.M.: ”Adolfo Venturi 1856-1941”, *Revue del’art,* III, 1969, pp.80-82.
- BRODSKY, J. "Continuity and Discontinuity in Style: A problem in Art Historical Methodology", *Journal of Aesthetics and Art*

Criticism 39, nº1, 1980, pp. 27-36.

- BRUNNER, J.J.: La educación y el futuro de la democracia en *Respuestas a la crisis educativa*. Buenos Aires, Cantaro, 1988, págs. 41-54.
- BURCKHARDT, J. (1898-1902) *Historia de la cultura griega*, Barcelona, Iberia, 1974-1975.
- BURCKHARDT, J. (1853): *La época de Constantino el Grande*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BURKE, P. (1ª ed. 1997) :"Unidad y variedad en la historia cultural", Madrid, Alianza, 2000, pp. 231-264.
- BUSQUETS, Mª.D.; otros: Los temas transversales. Claves de la formación integral. Madrid, Santillana, 1998.
- CABERO, J.; CÓRDOBA, M. y FERNÁNDEZ BATANERO, J. (2007). *Las tics para la igualdad*, Sevilla: Eduforma.
- CALINESCU, MATEI (1ª ed. 1987): *Cinco caras de la modernidad (Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kisch, Postmodernism)*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991.
- CALVO GARCÍA, G. *et al.* (2006). "La atención a la diversidad en la Universidad de Cádiz", en A. Cifuentes; M. Fernández y J. A. Gómez (coords.), *La accesibilidad como medio para educar en la diversidad*, Burgos: Universidad de Burgos, 2006.
- CALVO SERRALLER, F.: *Ilustración y Romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- CAMACHO, R.: *Arquitectura y símbolo. Iconografía de la Catedral de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1988.
- CAMACHO, R., " El historiador del arte ante el reto del patrimonio", *El vigía de tierra Clío y el Geómetra*, nº6/7, 2000, pp. 211-222.
- CAMESASCA, E.(a cura di): *Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*, Roma, Officina, 1994. (1ªed. Milán, 1956)
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, A. J.: " El Patrimonio *estrella* del siglo XXI en las viejas ciudades históricas: la competitividad cultural" *Encuentros sobre Patrimonio: Ciudades Históricas: conservación y desarrollo*, Madrid, Fundación Argentaria- Visor, 2000, pp. 35 ss
- CAPITEL, A. *Metamorfósis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- CARBONARA, G.: Eugène E. Viollet-le –Duc nella recente storiografia, *Avvicinamento al restauro. Teoría, storia, monumenti*, Napoli, Liguori Editorie, 1997, pp. 141-160.
- CARRERAS, F. (1999). "Grupos de apoyo entre profesores. Evaluación de una propuesta de aproximación", en A. Sánchez Palomino *et al.* (coords.), *Los desafíos de la educación especial en el umbral del siglo XXI*, Almería: Universidad de Almería, pp. 391-400.
- CARRIÓN MARTÍNEZ, J. J. (1999). *Integración y escuela para todos. Estudio de casos*, tesis doctoral (inédita), Universidad de Almería.
- CASAGRANDE, S.; RECALCATI, R.; VERTEMATI, D. Baudelaire, la metamorfosi della città come allegoria del tempo,

ΑΝΑΓΗΤ, Nº14, giugno 1996, pp. 4-12.

- CASANOVA, M.A.: Educación especial: hacia la integración. Madrid: Escuela Española, 1990.
- CASIELLO, S.: Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento e il restauro di Valadier per l'Arco di Tito, en *Restauro,* nº5, 1973, pp. 77ss
- CASIELLO, S.; FIENGO, G.; GUERRIERO, L.: *Materiali per la storia della conservazione dei monumenti dal XIV al XIX secolo,* Napoles, Editore Ente Regionale per il diritto allo studio unibversitario napoli 1, 1992.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: Ensayo de una biografía comentada en *Manuales de ARTES, Ciencias, Oficios, Costumbres Públicas y Privadas en España(siglos XVI al XIX),* Madrid, 1955.
- CASTILLO RUÍZ, J.: "La protección del patrimonio inmueble en la normativa internacional: la contextualización como máxima tutelar", en AA.VV.: *Repertorio de textos internacionales del patrimonio cultural,* Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía, 2004, pp. 64-72
- CASTILLO, J.: *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural,* Granada, Universidad de Granada- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1997
- CATALANO, G.(ed).: *Teoría della Critica Contemporanea. Dalla Stilistica allo Strutturalismo,* Nápoles, Guida, 1974.
- CEREZA, J. M. (2000). "Transición de un centro de educación especial hacia un centro de recursos educativos", en A. Miñambres y G. Jové (coords.), *Atención a las necesidades educativas especiales: de la educación infantil a la universidad,* Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida, pp. 425-430.
- CERVELLATI, P.L.; *et alií*: *La nueva cultura della città*, Milán, Mondadori, 1977.
- CHACÓN, A. (2007). "La atención a la diversidad con medios tecnológico-didácticos" en J. A. Ortega y A. Chacón (coords), *Nuevas tecnologías para la educación en la era digital*, Madrid: Pirámide, pp. 262-278.
- CHASTEL, A. " A propos d'une étude recente: Le problème de Vasari", *Revue des études italiannes*, nº 7, 1960, pp. 59-68.
- CHECA, F. *et al., Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.
- CLARK, K. "Le Developpement de l' histoire de l'art", *L'Information de l'Histoire de l'Art,* IV, 1959, PP. 91-101.
- CLIFFORD, J.: " Coleccionar arte y cultura" , *Revista de occidente*, febrero, 1994.
- COIDURAS, J. (2006). "Funciones del maestro de apoyo a la inclusión de alumnos con discapacidad visual", en A. Cifuentes, M. Fernández Hawrylak y J. A. Gómez Monedero (coords.) *La accesibilidad como medio para educar en la diversidad,* Burgos: Universidad de Burgos.
- COLLOBI, L.: „L'opera storica di Alois Riegl" En RIEGL, A.: *Arte tardorromana,* Turin: Giulio Einaudi, 1959, págs. XXXI- XXXVIII.

- CONTESSI, G.: “Stori dell’arte e conservazione dei monumenti”, en *Cultura della conservazione e istanze del progetto. Prefazione di Paolo Ceccarelli,* Firenze, ALINEA, 1998, pp. 127-130.
- CONTI, A. *Storia del restauro.* Milán, Electra, 1988.
- CORBO, A.M.: “Note su alcune fonti per la storia sociale di Roma al tempo di Nicolò V e Callisto III”, en *Studi Romani*, XXXVIII, 1990, nº 1-2, pp. 53-68.
- CRANACH-SICHART, E. VON:"Gottfried Semper", *Thieme Becker* 30, 1936.
- CROCE, B.: "Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative", *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1920.
- CRODECKI, L. "Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne", *Critique*, 1954, pp. 657-675. CASANELLI, R.; CONTI, A.; HOLLY, M.A.; LUGLI, A.: *L’ arte. Critica e conservazione,* Milan, Jaca Book, 1996.
- CUCÓ I GINER, J.: “Asociacionismo y sociedad civil”, en HONRUBIA, J. (coord.):*La Comunitat Valenciana en l’ Europa Unida. Projecte 93*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1991.
- DAVIS, J.: *People of the Mediterranean. An essay in compartive antropology*. Londres, R&K.P, 1977.
- DE BERNARDINI, D.: “Edilizia e legislazione: edifici pagani, edifici cristiani”, en G. SPAGNESI (a cura di): *Esperienza di storia dell’architettura e di restauro,* Florencia, 1987, vol. I, pp. 31ss.
- DE CASTRO, C. J. (2007). “Mujer y discapacidad”, en J. Ipland *et al*. (eds.), *Atención a la diversidad, una respuesta compartida,* Huelva: Universidad de Huelva.
- DE CONTRERAS, J.: *El libro de arte en España. Discurso leído el día 23 de abril de 1964 por el excelentísimo señor D. Juan de Contreras y López de Ayala. Marques de Lozoya. Presidente del Instituto de España en representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, Imp. Editorial Magisterio Español, 1964.
- DE LA FLOR, F.R.: “ Los lugares de la memoria: El intelectual y el aura de la ciudad histórica entre dos fines de siglo”, en CASTIFF, M.A.(ed.): *Cascos históricos y conservación del patrimonio*, Madrid, Visor, 1998, pp. 127-147.
- DE LA FLOR, R.*:* “ La ciudad metafísica para una genealogía de la ciudad histórica en el pensamiento español” en CASTILLO, A. (direc.: *Ciudades históricas: conservación y desarrollo* Madrid, Argentaria- Visor, 1999, pp. 111- 137.
- DE LA HIGUERA, J.: *Michel Foucault: la filosofía como critica*, Colección Filosofia Hoy, 1999.
- DE LOS RIOS, J.A.: *El estilo mudejar en arquitectura. Dircurso de Excmo. Sr. Don José Amador de los Ríos, leído en la junta pública de 19 de junio de 1859. Discurso del Excmo Sr. Don Pedro de Madrazo en contestación al anterior, (Madrid, 1872),* (Copia Facsímil), Valencia, Librerias Paris Valencia, 1996.
- DEL RIO, E., *Los valores culturales: ¿ factores de desarrollo*

humano?. Madrid: Cáritas Española, 2012.

- DELLA COSTA, M.: La Germania e L'Italia del dopoguerra: quale restauro?, en KOHLENBACH, B.; SCARROCCHIA, S.; SPELTA, R.: *La tutela come revisione dei valori culturali. Esperienze attuali e nella Reppubblica Federale Tedesca,* Milano, Edizione Clueva, 1991, pp. 71-75.
- DEZZI BARDERCHI, M.: *Il futuro della memoria: testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea al Castello Malaspina di Massa,* Tipografia Moderna, La Spezia, 1972.
- DÍAZ PAREJA, M. (2003). *Los profesores de secundaria ante la diversidad*, tesis doctoral (inédita), Universidad de Jaén.
- DORFLES, G.: *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona, 1986.
- DUFRENNE, M.; KNAPP, V. *Corrientes de investigación de las ciencias sociales*, Madrid: Tecnos-Unesco, 1982.
- ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*, Barclona, Luman, 1984.
- EDUSO. Portal sobre educación social www.eduso.net
- EKMAN, R. "The Paradoxes of Formalism", *British Journal of Aesthetics*, nº 10, 1970, pp. 350-358.
- ELSNER,J.:"The birth of late antiquity: Riegl and Srtizygowski in 1901", *Art history*, nº25, junio 2002, pp. 358-379.
- EMILIANI, A.: "Ripensare i beni culturali", en *Cultura della conservazione e istanze del progetto. Prefazione di Paolo Ceccarelli*, Firenze, ALINEA, 1998, pp. 69ss.
- ESCÁMEZ, J.; GARCÍA LÓPEZ, R.; PÉREZ PÉREZ, C.: *El aprendizaje de valores y actitudes. Teoría y práctica*, Barcelona-Madrid, Colección Educación en Valores. Octaedro-OEI, 2007.
- ESCUDERO, J. M (2005). "Realidades y respuestas a la exclusión educativa", *Jornadas sobre Exclusión Social. Exclusión Educativa,* Cajamurcia.
- ESPAGNE, M.; LE RIDER, J. (dir.): "Histoire et théories de l'art.De Winckelmann à Panofsky" ,*Revue Germanique Internationale*, Paris, P.U.F., 1994.
- ESPETA, J., Museo y patrimonio en la didáctica de las ciencias sociales.Huelva: Universidad de Huelva, 2001.
- FATAS, G.; BORRAS, G.M.: Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. *Teoría y Metodología de la Historia del Arte,* Barcelona, Anthropos, 1982.
- FERNÁNDEZ- BACA CASARES, R.: "Patrimonio Histórico e identidad cultural" *Encuentros sobre Patrimonio Ciudades Históricas: conservación y desarrollo,* Madrid, Fundación Argentaria- Visor, 2000, pp. 97ss.
- _____ *et alii*.: "Informe sobre los valores patrimoniales del Palacio de San Telmo de Sevilla", en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* nº51, diciembre 2004, pp. 036ss
- FERNÁNDEZ GARCÍA, J.R.: Accesibilidad en Linux: Tiflotecnología en *Linux Magazine* [http: www.linux-magazine.es/issue/07/Educacion.pdf]

- FERNÁNDEZ PRADO, E.: *La Política cultural: qué es y para qué sirve*, Gijón, Trea, 1991.
- FERNÁNDEZ, A.: " La mirada de la abundancia: el flanêur pop", *La Balsa de la Medusa*, Nº 24, Madrid, Visor, 1992.
- FERRARI, O.: "Conoscere meglio per conservare meglio" en AA,VV,: *world Art (XXVI TH CIHA Congress is sponsored by the National Comittee for the History of Art*), vol. III, Washington, 1989, pp. 813ss.
- FIENGO, G.: La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo, en *Restauro,* nº5,1973, pp. 18- 22.
- FISHMAN, S. *The Interpretation of Art: Essays on Ruskin, Walter Prater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read,* Berkeley- Los Angeles, University of California Press, 1963.
- FLORA, F. "Giorgio Vasari scrittori e storico delle arti", *Il Vasari*, 1917, pp. 1-16/ 65-74.
- FORSTER, K.W.; GHIRAR, D.: "Monument/ Memory and the Mortaly of Architecture", *Opposition,* nº 25, 1982, pp. 2-19.
- FOUCAULT, M.:"Nietzsche, la genealogia, la storia", *Il verri*, n.39-40, 1972,pp. 83ss.
- FRANZINI, E.L. *L'estetica francessa del'900*, Unicopli, Milan, 1984.
- FREIXA, M.: "Por una nueva Historia del Arte", en *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Las vanguardias del s.XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 22ss.
- FROMEL, C.L.; RAY, S.; TAFURI, M.: *Raffaello Architetto,* Milán, 1984.
- FRUGONI, C.: L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica, en SETTIS, S. (dirección): *Memoria dell'antico nell'arte italiano. L'uso dei classici*, t. I, pp. 5ss.
- FULLANA, J.; PALLISERA, M. y VILÁ SUÑÉ, M. (2003). "La investigación sobre los procesos Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología: www.fecyt.es
- GADAMER, H.G.: *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GALLEGO, C. (1998). "Grupos colaborativo de apoyo entre profesores para la atención a la diversidad", en R. Pérez y M. C. Álvarez (coords.), *Educación y diversidad,* XV Jornadas Nacionales de Universidad y Educación especial, 1998.
- GALLEGO, C. y HERNANDEZ, E. (1999). "El apoyo a la diversidad en la escuela: experiencias y modelos innovadores", en M. A. Verdugo y B. Jordán (coords.), *Hacia una nueva concepción de la discapacidad,* Salamanca: Amaru, pp. 563-580.
- GALLEGO, J.: Varias tendencias en la historiografía del arte, Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX: VIII Actas de las Jornadas de Historia del Arte celebradas en Madrid del 22 al 25 de noviembre de 1994, Madrid, Departamento Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C., 1995, pp. 9ss.

- GARCIA LEAL, J.: *Arte y experiencia*, Colección Filosofía Hoy, 1995.
- GARCÍA MELERO, J.E.: *Bibliografía De la pintura española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- GARCÍA RUÍZ, A.L.; JIMÉNEZ, J.A. Los principios científico-didácticos: nuevo modelo para la enseñanza, U. de Granada, 2006.
- GARRIDO, J.M., El patrimonio como experiencia educativa.Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. Universidad de Córdoba, 2012.
- GAYA NUÑO, J.A.: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1976.
- GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas.* México, Gedisa, 1987.
- GENGARO, M.L.: *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milán, 1941.
- GIANNINI, M.: " I beni culturali" *Rivista trimestrale di diritto publlico*, Milano, Dott. A. Giuffrè Editore, anno 1976, pp. 3-38.
- GIDDENS, A.: *Las consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993.
- GIDDENS, A.: *Las consecuencias de la modernidad,* Madrid, Alianza, 1993.
- GIEDION, S.: *La arquitectura fenómeno de transición*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- GIRÁLDEZ, A.: Competencia Cultural y Artística. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- GIVONE, S.: Religión artística y decadentismo: Ruskin, Morris, Pater, En Historia de la estética, Apendices de Mauricio Ferraris y Fernando Castro Flórez, Madrid, Tecnos, 2001, pp. 111ss.
- GOETZ, T.E. *Taine and the Fine Arts*, Madrid, Collection Scholar Universal, 1973.
- GOMBRICH, E.H.: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GONZÁLEZ MENDEZ, M.: *Viajes a vestigios. Iniciación del consumo a la arqueología,* en AA.VV.: *Difusión del Patrimonio,* Cuadernos del IAPH, VII, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998, pp. 44-59.
- GONZÁLEZ- VARAS, I.: " Alois Riegl " el culto moderno a los monumentos" en *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Madrid: Cátedra, 1999, pp.38ss.
- GONZÁLEZ, A.: "Monumentos y sentimientos. El patrimonio arquitectónico como factor de identidad y solidaridad", *Mérida. Ciudad y Patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, nº4, 2000, pp. 57- 67.
- GONZALEZ-VARAS, I.: La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs, *Liño,* n.10, 1992, pp.209-223.
- GRABAR, O.(1ª ed.1978): *La Alhambra: iconografía, formas y valores, segunda edición en castellano*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

- GRASSI, L. *Teoria e Storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1985.
- GUARINO, A.: " Nuevos retos del Patrimonio Cultural europeo en los albores del siglo XXI" *Encuentros sobre Patrimonio: Ciudades históricas: conservación y desarrollo,* Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 2000, pp. 17ss.
- HAJOS, G.: Riegls Gedankengeist in Dvoraks Einleitung zur ôsterreichischen kunsttopographie, en *Osterreichische Zeitchift fin Kunst 28,* nº3, 1974, pp. 138- 143.
- HALVERSON, J.: Art for art's sake in the paleolithic, *Current Antropology*, vol. 28, n1, febrero 1987, pp. 63-89.
- HASELBERGER, H.: Method of studying ethnological art, *Current Antropology*, vol.II, n 4, octubre 1961, pp. 341-384.
- HAUSER, A.(1ª ed. Oxford, 1963): *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Guadarrama, 1968.
- HENARES, I.: "Conocimiento histórico y tutela", AA.VV.: *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1998, pp. 10-17.
- HENARES, I.: "Las tareas de la crítica", En *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 13ss.
- HERANDEZ, F.X., Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos. Somonte-Cenero. Trea, Gijón, 2012.
- HERBART, J.F. *Sämtliche Werke,* Leipzig- Langelsalza, 18882-1912.
- HERNANDEZ CARDONA, F.X.: "Epistemología y diversidad estratégica en la didáctica de las ciencias sociales" en *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, VII, nº 24, 2000, págs. 19-31.
- HERNANDEZ SANDOICA, E.: "La historiografía contemporánea. Nuevos enfoques e incógnitas viejas", en AA.VV*.: De la cuestión señorial a la cuestión social. Homenaje al profesor Enric Sebastià,* Valencia, Universitat de València, 2002.
- HERRERA GÓMEZ, M*: La rebelión del objeto. Elección del método y ciencias sociales*, Colección Filosofía Hoy**,** 1999**.**
- HILDERBRAND, A. VON. (1893): *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Visor, 1989.
- HILL, A.(ed.): *Data-directions in Art, Theory and Aesthetics. An Anthology*, Londres Graphic Society & Faber-Faber, 1968.
- HOLDER, O. (1ª ed. 1878): "Agnelli qui et Andreas Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, ed. O. Holder Egger", en *Monumenta Germaniae Histórica, Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum (VI-IX),* Hanovver, 1964, pp. 265ss.
- IMDAHL,M.: "Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne", en *Festgabe für Benno von Wiese*, Bonn, 1963.
- ISAC, A.: "Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España", *Cuadernos de la Alhambra,* n.2, 1989.
- JANIK, A. La Viena de Wittgenstein, Madrid: Taurus, 1974.
- JANK, A.; TOULMIN, S. (1 edic. Nueva York: 1973): *La Viena de Wittgenstein,* Madrid, Taurus Ediciones, 1974.

- KRAUTHEIMER, R.: *Arquitectura paleocristina y bizantina,* Madrid, Cátedra, 2000.
- KUBLER, G. (1962) *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1 edic., Madrid: 1951): *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte,* Madrid, Instituto de España, 1985.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte. Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951 y contestación del Excmo. Sr. D. Elias Tormo y Monzon*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San_Fernando, 1951.
- LAMONICA, G. *Ideologia e prassi del restauro*, Palermo, Edizioni della nueva presenza, 1974.
- LAMONICA, G.: *Alois Riegl. Scritti sulla tutela e il restauro,* Palermo-Sao Paulo, RENZO Mazzone editore, 1982.
- LATOUR, G.: "El Culto Moderno a los Monumentos", *Listín Diario*, 7 mayo 1994.
- LEFEVRE, G.: *El nacimiento de la historiografía moderna,* , 1974.
- LEON CABRAL, M.A., La enseñanza de valores a través del simbolismo literario e integración artística. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- LEÓN FLORIDO, P.: " La parábola de la ciudad destruida. Renacimiento, tradición y modernidad" en *Astrágalo*, nº 8, 1998, pp. 9-27.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades.* Madrid, Siglo XXI, 1979.
- LÉVY-LEVOYER, C.: *Gestión de las competencias: cómo analizarlas..*, Madrid, Gestión 2000, 1997.
- LIUZZI, F. Essenza dell'arte e valore estetico nel pensiero di Theodor Lipps, *Rivista di Filosofía*, nº 1, 1924.
- LONGHI, R.: Proposte per una critica d'arte, en *Parangone,* nº1, 1950.
- LÓPEZ OTERO, M.: *La técnica moderna en la conservación de monumentos, Discursos leídos ante la recepción pública de Don Modesto López Otero el día 3 de enero de 1932,* Madrid, Artes Gráficas Faure, 1932.
- LOWENTAL, D.: *El pasado es un país extraño,* Madrid, Akal, 1998.
- MAGNUSON, T.: *Studies in Roman Quattrocento Arquitecture*, Shockholm,1958, pp. 351-362.
- MAILLARD, M.L.: *Actualidad del pensamiento de María Zambrano*, Madrid, Instituto Fe y Secularidad, 1999.
- MALTESE, C. *Guida allo studio della storia dell'arte*, Milán: Mursia, 1975.
- MANIERI ELIA, M.: "L'uso dell'antico, tra permanenza, mutazione e oblio dei significati", en *Roma del Rinascimento*, Roma, 1989, pp. 5-16.

- MARCONI, P.; *et alli.:* Carta de 1987 della Conservazione e Restauro degli oggetti d'arte e di cultura", *Arte Documento,* n.1, 1988.
- MARIAS, F. "Historia y Métodos de la historiografía del Arte", *Teoría del Arte*, Madrid, 1996, pp. 9-21.
- MARINA, J.A.; *et alií.*, Valores éticos. Madrid: S.M., 2015.
- MARTÍN, M.: " El espíritu de la época. Modernidad o postmodernización del vínculo entre el patrimonio y los ciudadanos " *Boletín del I.A.P.H.,* nº 25, Junta de Andalucía, 1998.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P.: "La conservación del patrimonio edificado: restauración, rehabilitación y arquitectura moderna" en CASTILLO, M.A. (ed.) *Ciudades históricas: conservación y desarrollo,* Madrid: Visor Debates sobre Arte encuentros sobre Patrimonio, 2000, pp. 139- 144.
- MENENDEZ PELAYO, C.: *Historia de las ideas estéticas en España,* vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1994.
- MENÉZDEZ PELAYO, M. (1ª ed. 1883-1884): *Historia de las Ideas Estéticas,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- MENGS, A.R.: *Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la Pintura por Antonio Rafael Mengs. Introducción de Mercedes Agueda,* Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Dirección General de Bellas Artes y Archivo, 1989.
- METKEN, G.:" Aloïs Riegl (1858-1905)" en *Revue de l'art,* nº5, 1969, pp.89-91.
- MIGLIO, M.: Roma dopo Avignone. La rinascita politice dell'antico, en SETTIS, S. : *Memoria dell'antico,* Roma, pp. 75-110.
- MOATTI, C. *À la recherche de la Rome antique*, París, Gallimard, 1989.
- MOLINA,J.;*et alií: La educación intercultural:alternativa al multiculturalismo…*, Editores de París, 2008.
- MONDARGINI, C. *Storia e sociologia dell'arte nell'opera di Taine,* Milán, 1965.
- MONTEYS, X.: Monumentos de escayola, en ARNESTO, A.: MARTÍ, C.: *Sostre arquitecto. Con textos de Josep Quetglas, Xavier Monteys, Simona Pierini, Michele Bonito, Carles Martí Aris, Antonio Arnesto y una antología de textos de Josep María Sostre,* Barcelona, Ministerio de Fomento, 1999, pp.38-46.
- MONTIJANO, J.M.: "Roma como ilustración: la formación de la imagen de Roma en la primera mitad del siglo XV", en *Anuario de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores ,* Roma, 1993.
- MORENO, I.: " Globalización, identidades colectivas y antropología" en AA.VV.: *Actas del VIII Congreso de Antropología: Identidades y tensiones culturales de la modernidad,* Santiago de Compostela, FAAE; AGA, 1999, PP. 95-137.
- MORENTE, M.: *El patrimonio cultural. Una propuesta alternativa al concepto actual de patrimonio histórico. Aplicación*

al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga, Málaga, Universidad de Málaga, 1995. (microfichas)

- _____ "La ciudad histórica y el patrimonio cultural" *Pliegos Culturales*, nº 2, II semestre 1999, año III, Junta de Andalucía, pp. 137ss.
- _____ "Navegando por las cartas y documentos internacionales", en AA.VV.: *Repertorio de textos internacionales del patrimonio cultural*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2004, pp. 48ss.
- _____ "Patrimonio Histórico e Historia del Arte. Una invitación a la reflexión", *Boletín de Arte*, nº17, 1996, pp. 93ss.
- _____ "Siete enunciados sobre la teoría general del patrimonio cultural" en *Boletín del IAPH*, nº 12, año III, sep.1995, pp. 32ss.

- NESSI, O. *Técnicas de investigación en la Historia del Arte*, Buenos Aires: Nova, 1968.
- NEUMEISTER, S.: *La ciudad como teatro de la memoria*, en Revista de Occidente, nº 145, 1993.
- NICOLAS, JUAN ANTONIO; FRÁPOLLIM MAIA José (editores): *Verdad y experiencia*, Colección Filosofía Hoy, 1999**,**
- NOVO, M.: *La educación ambiental: bases éticas conceptual y metodológicas.* Madrid, Editorial Universitas, 2003.
- O'OBRIEN, C.:Jacob Burckhardt. The historian as socratic humanist, *Journal of Thought*, nº16, 1981, pp. 51-73.
- OCAMPO, E.; PERAN, M.(1ª ed. 1991): *Teoría del Arte*, Barcelona, Icaria, 2002.
- OCCHINI, B. "Giorgio Vasari e i pregiudizi della critica d'arte", *Rinascita*, nº 6, 1943, pp. 19ss.
- ODIERES, I.: *Historia de la restauración monumental en España 1835-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, J.: " Profundidad y superficie" en *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PÄCHT, O.: " Art Historians and Art Critics- vi: Alois Riegl" en *The Burlington Magazine*, nº 105, 1963, pp. 188-222.
- PÄCHT, O.: *Metodische zur kunsthistorischen Praxis*, München, Prestel- Verlag, 1977.
- PAGNOTTI, F.: "La vita di Nicolò V sritta di Giannazzo Manetti. Studio preparatorio alla nuova edizione critica", en *ASRSP*, XIV, 1891, pp. 411-436.
- PALLOTINO, M.: " La stagione della Commissione Franceschini", *Memorabilia: Il futuro della memoria. 1. Tutela e valorizzazione oggi*, Roma, 1987.
- PANE, R.: Passaggio dall'idea del monumento isolato a quella dell'insieme storico-artistico, en *Attualità dell'ambiente antico*, Florencia, 1967.
- PANZA, P.: *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milán, 1990.
- PASSARGE, W.: *La filosofía de la hisotira del arte en la actualidad*,

Madrid, 1932.
- PASTOR, L.: *Storia dei Papi (traduzione italiana),*tomo I, Roma, 1958.
- PERAN, J.: " Sociedad. Patrimonio. Modernidad. Consideraciones sobre la contemporaneidad. Legado e intervenciones" en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico,* nº 28, septiembre 1999, pp. 110-115.
- PEREZ SILVESTRE, F.A.: "Por una historia comprensiva del paisaje. Apuntes de teoría de la Historia del paisaje", *Quintana. Revista do Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santigo de Compostela,* nº2, 2003, pp. 287-303.
- PEROGALLI, C.: *Monumenti e metodi di valorizzazione,* Milán, 1954.
- PESCE, D. *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson,* Florencia, 1956.
- PFISTER,F.: "Il Cicerone del Birckhardt", *Paragone* , nº27, 1952, pp. 8-23.
- PINELLI, G.: "La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico", en ARGAN, G.C. (dir.)(Milán 1974): *El pasado en el presente. El revival en las plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro,* Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp.47- 65.
- PIZZA, A.: *La construcción del pasado,* Barcelona, Celeste, 2000.
- PIZZA, A.: *La Construcción del Pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura,* Madrid, Ediciones Celeste, 2000.
- PLAZAOLA, J. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte,* San Sebastian, Universidad de Deusto, 2003.
- PLEKHANOV, G.V. *Cartas sin dirección (1889-1900),* Editorial del Estado, Moscú, 1956.
- PODRO, M.:" The Critical Historians of Art", *New Haven y Lodon,* 1982.
- PREVATALI, G.: *La fortuna dei primitivi dal Vasari a Persico,* Milan, 1964.
- PRINZHORN, H. *Gottfried Semper Kunsttheorie,* Zurich-Leipzig, 1939.
- Profesores Innovadores:www.educaret.net/ProfesoresInnovadores/
- QUATREMÈRE DE QUINCY: *Lettres à Miranda,* París, Macula, 1989.
- QUETGLAS, J.: Josep María Sostre: Hombre en su siglo, en ARNESTO, A.;MARTÍ, C.: Sostre arquitecto. Con textos de Josep Quetglas, Xavier Monteys, Simona Pierini, Michele Bonito, Carles Martí Aris, Antonio Arnesto y una antología de textos de Josep María Sostre, Barcelona, Ministerio de Fomento, 1999, pp. 11- 13.
- QUINTAVALLE, A.C.: "Prefazione", RIEGL, A.: Problemi di stile. Fondamenti de una storia dell'arte ormanetale, Milán, Feltrinelli, 1963, pp. VII-XXV.
- RAGGHIANTI, C.: *Profilo della critica d'arte in Italia,* Florencia, U Firenze, 1948.
- RAGGHIANTI.C.:"L'opera di Conrad Fiedler", en *Critica d'Arte,* nº

49, 1963, pp. 1ss.
- RAMÍREZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas,* Madrid, 1988.
- RAY, S.: "Architettura e antico: Roma 1500-1527", en SQUARZINA, D.: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI,* Milano, 1989, pp. 248ss.
- RIGO, A.: Alois Riegl in Trantino (1903-1904), en *ANAΓKH,* nº21, 1998, pp. 4-30.
- RINALDI, M.A., et *alií,* El lugar del patrimonio cultural arquitectónico en la didáctica de lo social. Red Fundamentos en Humanidades, 2005.
- ROSEN, CH.; ZERNER, H.: Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX, Madrid, Hermann Blume, 1988.
- ROSTAGNO, C.: "Sul carteggio tra Patrick Geddens e John Ruskin (1877-1885)", *'Anaɛkh. Cultura, Storia e Tecniche della conservazione,* nº14, giugno 1996, pp.12ss.
- RUBIO, A.: " Más allá de los contenidos: pensar el patrimonio hipótesis e ideas" *Boletín de Arte*, nº 17, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1996, pp. 107-117.
- RUÍZ DE LA CANAL RUIZ MATEOS, D.: *El conservador restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión,* Madrid, Ed. Síntesis, 1999.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M.D.: *El conservador-restaurador: Estudio del perfil y de la formación*, Sevilla, Tesis doctoral-Universidad de Sevilla, 1993.
- RUSKIN, J. (1ª ed. Londres 1843): *Los pintores modernos: el paisaje*, Valencia, Prometeo, 1950.
- RUSKIN, J. ,*Viaggio in Italia, Milan, Osacar classici Mondadori, 2002.*
- RUSKIN, J. *Las siete lámparas de la arquitectura,* Barcelona, Alta Fulla, 1988.
- SALINARI, C.: MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH: "El materialismo histórico", *Escritos sobre el arte,* Barcelona, Península, 1969.
- SALVINI, R. *La critica d'arte nella pura visibilità e del formalismo,* Milán, Garzanti, 1977.
- SAN MARTÍN, J.: *Fenomenología y cultura en Ortega,* Madrid, Tecnos, 1998.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la historia del arte española,* Madrid, 1923-1941.
- SAUERLÄNDER,W.: *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen kuntgeschichte am Fin-de-siècle,* 1977.
- SCARROCCHIA, S.: "Note introduttive" en RIEGL,A.: *Il Culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1981, pp. 135-143.
- _____ "Da Riegl a Warburg: sulle tracce di Robert Eisler", en *Accademia Clementina . Atti e Memorie,* nº27, 1991, pp. 167- 175.
- _____ "L'autonomia della tutela in Riegl e Brandi", en

KOHLENBACH, B.; SCARROCCHIA, S.; SPELTA, R. (a cura di): *La tutela come revisione dei valori culturali. Esperienze attuali di restauro architettonico in Italia e nella Repubblica Federale tedesca,* Milán, Edizioni Cluva, 1991.

- SCHLOSSER, J.: "La scuola vienesse di storia dell'arte: A. Riegl", en *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore,* Bari, Laterza, 1936, pp. 118-136
- SCHLOSSER, J.V.(1923), *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío,* Madrid, Akal, 1988.
- SCHLOSSER, J.V.(Viena, 1924), *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia del arte. (Die Kunstliteratur), Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa. (traducción de Esther Benítez, de la tercera edición italiana puesta al día por Otto Kurz),* Madrid, Cátedra, 1993, IV edición.
- SCHLOSSER, J.V.: Prolegomena zu Ghibertis Denkwürdigkeiten en *Jahrbuch der Zentralkommission,* Viena, 1910.
- SCHMARSOW, A. *Grundbegriff der Kunstwissenschaft,* Leipzig-Berín, 1905.
- SCHORSKE, C.E.,*Pensar con la historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad,* Madrid, Taurus, 2001.
- SCHORSKE, C.E.: *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura,* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SCIOLLA, G.C.: La scuola di Viena e la critica d'arte in Italia agli inizi del 20 secolo, en *Wien und Entwicklung der kunsthistorischen methode,* Viena, 1983, pp. 65ss.
- SEDLMAYR, H., *Épocas y obras artísticas,* Madrid, Rialp, 1965.
- SEDLMAYR, H.: " Die Quintessenz der Lehren Riegls", en *A. Riegl, Gesammelte Aufsätze,*
- SEDLMAYR, H.: *Kunst und Wahrheit,* Hamburgo, 1958.
- SENNET, R.: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- SIMMEL, G.(1919):"Die Ruine", *Philosophiscekultur. Gesammelte Essays,* Leipzip, 1919, pp. 125-133.
- SOLÁ- MORALES, I.: "Del contraste a la analogía. Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica" en *Memòria 1984: Història i Arquitectura. La recerca històrica en el porcés d'intervenció en els monuments. Barcelona: Diputació. Servei de Catalogació i Conservavió de Monuments,* 1984, pp. 48-51.
- SOLÁ-MORALES I RUBIO, I.: "Teoría de la intervención arquitectónica", *Quaderns d' Arquitectura i Urbanisme,* 1982.
- SOLÁ-MORALES, I.: "John Ruskin, siete palabras sobre la arquitectura", *Rivista di Estetica,* nº28, 1988.
- SOLÁ-MORALES, I.: Prólogo a la edición castellana. Teoría e Historia del Arte en la obra de Aloïs Riegl, en RIEGL, A.: *Problemas de estilo,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- SOLER, M.: "Las competencias básicas: una nueva oportunidad para redefinir el currículo escolar en la ESO", en *Portulano. Revista para profesores de Ciencias Sociales,* nº9, 2006.

- SWOBODA, K.: *Raccolta di articoli del Riegl,* Monaco, 1928.
- TAFURI, M.: Il progetto storico, *La Sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70,* Torino, Einaudi, 1980.
- TAINE, H., *Filosofía del arte,* Madrid, Espasa Calpe, 2 vols., 1951.
- TAINE, H.: Les ouvres fournissent des document, elles sont des monuments, en *Histoire de la litterature anglaise,* Paris, 1866.
- TATARKIEWICZ,W., *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Madrid, Tecnos, 1995.
- TATARKIEWICZ,W.: *Historia de la estetica. 1. La estética antigua. 2. La estética medieval. 3. La estética moderna, 1400-1700,* Madrid, Akal, 1987.
- TESTI RASPONI, A.: "Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, ed. A. Testi Rasponi, en *Rerum Italicarum Sriptores,* segunda edición, fascículos nº196-197-200, Bolonia, 1924.
- TORRES BALBÁS, L., *Sobre Monumentos y otros estudios,* Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1996.
- TORRES BALBÁS, L.: *El aislamiento de nuestras catedrales,* Revista Arquitectura, nº 20, año II, 1919, pp. 358-362.
- TREPAT I CARBONELL, C.A.; et alií: Los jóvenes ante el reto europeo. *Colección de Estudios Sociales* nº7, Barcelona, Fundación la Caixa, 2001.
- VASARI, G.: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. Selección, traducción, estudio preliminar y notas por Julio E. Payró. (edición autorizada por los editores originales W. M.Jackson, Inc., de Buenos Aires. Argentina),* Barcelona, Editorial Éxito, 1956.
- VASARI,G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Atología), estudio, selección y traducción de María Teresa Méndez y Juan María Montijano García, realizada sobre la edición de 1550,* Madrid, Tecnos, 1998.
- VASARI,G., *Vidas de grandes artistas,* Madrid, Mediterráneo, 1976.
- VAZQUEZ OTERO, D.: *Alcazaba malagueña,* Málaga, 1960.
- VENTURI, L, "Zimmermann e le origini della scienza dell'arte", *Saggi di critica,* Roma, 1956, pp. 221ss.
- VENTURI, L.(Florencia, 1945): "Alois Riegl: relatividad de las maneras de ver y universalidad del arte", *Historia de la Crítica de arte en la actualidad (Versión castellana de Julio E. Payró),* Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1949, pp. 249-254.
- VENTURI, L., *El gusto de los primitivos,* Madrid, Alianza, 1992.
- VENTURI, L., *Histoire de la critique d'art,* Paris, 1969.
- VENTURI, L., Introducción a la Historia de la crítica de arte, en *Historia de la crítica de arte seguido de La crítica de arte en la actualidad. Versión castellana de Julio E. Payró,* Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1949, pp. 3ss.
- VENTURI, L.,(1964) *Historia de la crítica de arte,* Barcelona:

Gustavo Gili, 1976.
- VENTURI, L.: *History of art Criticism*, Nueva York, 1938.
- VILCHEZ VILCHEZ, C.: La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (obras de restauración y conservación 1923-1936), Granada, 1988.
- VITALE, M.R.:"Il restauro in Spagna fra tradizione e modernità: il dibattito dell'ultimo ventenio", *'ANAΓKH*, Nº22, giugno 1998, pp. 6-21.
- WAISMAN, M.: " El Patrimonio en el tiempo" *Boletin del PH*, nº6, año II, IAPH, marzo 1994, pp. 10ss.
- WEINBERG, G.K.: *Kleine Schriften zur Struktur*, Berlín, 1965.
- WENZEL, J.: *Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlín, 1967.
- WINCKELMANN, J.J.(1 edic.1764): *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1967.
- WÖLFFILIN, H., (1941) " Jacob Burckhardt y la historia sistemática del arte", en *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península, 1988, pp. 167ss.
- WÖLFFLIN, H. (1888) *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- WÖLFFLIN, H., (1915) *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- YARZA, J.(ed): *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Vol. III, Arte medieval*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- YVARS, J.F.: "La formación de la historiografía", AA.VV: *Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid, Visor, 1996, pp. 132ss.
- ZAMBRANO, M. (1ª ed.1944): *La agonía de Europa*, Madrid, Mondadori, 1988.
- ZERNER, H.: L'Histoire de l'art d'Alois Riegl: un formalime tactique, *Critique*, nº. 339-340, 1975, pp. 940-952.
- ZIMMERMANN, R.: Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissisenschaft, Viena, 1958.

DEL LIBER PONTIFICALIS DE AGNELLO A LA Hª DEL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD DE WINCKELMANN

Fuentes documentales fundamentales para la didáctica del patrimonio cultural

Aurora Arjones Fernández
ISBN: 978-84-16874-41-5
N° Registro: 0
https://www.eumed.net/eumednet/libros/libro.php?id=1584

Sinopsis

El docente está renovando su concepto de patrimonio histórico en la medida en que se embarca en este proyecto de educar a ciudadanos responsables, porque el reto es educar en lo fundamental de la condición humana, en la adquisición de competencias para la conciencia y actitudes culturales.

Podemos afirmar que la Didáctica de las Ciencias Sociales está acogiendo progresivamente el concepto patrimonio histórico en tanto que conjunto de valores, es decir el bien cultural. Se trata de un contenido fundacional de la concepción del mundo que define al ciudadano de la Unión Europea a principios del siglo XXI, es intrínseco a la educación situada. El patrimonio histórico definido como conjunto de valores está presente en la legislación europea del patrimonio histórico, las cartas y recomendaciones internacionales en materia de cultura a través del concepto de bien cultural desde 1954; así como la vigente Ley de Patrimonio Histórico Español, la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, Asturias, Cataluña, Canarias... En cualquier caso, la renovación del concepto de patrimonio aún no se plasma en los libros de texto con los que se trabaja en el aula, las programaciones y unidades didácticas de Ciencias Sociales para la Educación Secundaria y Bachillerato. En la mayor parte de los casos, la concepción del patrimonio histórico desde la que se diseñan las programaciones docentes de Ciencias Sociales en la Educación Primaria, Secundaria y Bachillerato atiende al patrimonio en tanto que testimonio del pasado, recuerdo o huella con valor documental. En estas circunstancias, la Didáctica de las Ciencias Sociales se ve desprovista de argumentos cuando se propone justificar el Flamenco o la Gran Mezquita de Alepo (Siria), como Patrimonio de la Humanidad.

Del Liber Pontificalis de Agnello a la Historia del Arte de la Antigüedad de Winckelmann. Fuentes documentales fundamentales para la didáctica del patrimonio histórico se ofrece una lectura en paralelo con *El culto moderno de los monumentos* de Alois Riegl (1903). La historiografía localiza el punto de partida del concepto de patrimonio en tanto que conjunto de valores en *El culto moderno de los monumentos*, en este ensayo Alois Riegl se propuso explicar el cambio que estaba teniendo lugar en la relación ciudadano-monumento a finales del siglo XIX. Teorizó con el objeto de justificar que el monumento ya no podía ser considerado sólo un testimonio del pasado inteligible exclusivamente para los que conocían el código de la teoría académica de los estilos artísticos, así como tampoco debía limitarse el uso del monumento al de mero

recuerdo del pasado. La teoría de los valores del monumento formulada por Alois Riegl a principios del siglo XX proponía afianzar la dimensión metafísica y social del monumento llegando a distinguir valores rememorativos y de contemporaneidad de los que se serviría el hombre del siglo XX para enraizarse. Por tanto, la teoría riegliana de los valores del monumento subyace en la competencia para la conciencia y actitudes culturales cultural.

Del Liber Pontificalis de Agnello a la Historia del Arte de la Antigüedad de Winckelmann. Fuentes documentales fundamentales para la didáctica del patrimonio histórico ofrece el análisis y comentario de la literatura artística que facilita la comprensión del patrimonio cultural definido como conjunto de valores. Se trata de una publicación dirigida a los docentes de Ciencias Sociales en la Educación Secundaria Obligatoria, Postobligatoria y Superior, principalmente; así como a todos los profesionales de la educación que conciben el patrimonio histórico como un contenido transversal, imprescindible para el reto que supone la *educación situada* de la que nos viene hablando Edgar Morin, y más concretamente educar para la adquisición de competencia en conciencia y actitudes culturales.

Palabras claves: educación situada; ciencias sociales; arquitectura; teoría riegliana de los valores del monumento; patrimonio histórico; valores patrimonio-culturales; literatura artística; Alois Riegl; fuentes documentales; contenidos transversales para la educación secundaria; competencia cultural; educación patrimonial.