



# Apuntes para una Historiografía del Arte Medieval, Renacimiento y Barroco

Autor:

Francisco Corti

Revista:

Estudios e investigaciones

1991, 4, 69-105



Artículo



# APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFIA DEL ARTE MEDIEVAL: RENACIMIENTO Y BARROCO

FRANCISCO CORTI

## 1. Vasari

En 1187, Geraldus Cambrensis, obispo, jurista, embajador del rey de Inglaterra e historiador, da a conocer *Topographia Hibernica*, libro donde narra las experiencias recogidas durante su viaje a Irlanda. En un antiguo monasterio descubrió un Evangelario ilustrado, muy probablemente anterior al siglo IX, del que describe las imágenes en un capítulo titulado “Sobre un libro escrito de la manera más maravillosa y mágica”. Giraldus expresa:

“En este libro puedes ver reproducido el rostro de la divina Majestad, luego las formas místicas de los Evangelistas (se refiere a los símbolos de los evangelistas), mostrando ora seis, ora cuatro, ora dos alas, el águila, el toro, el rostro de un hombre y el de un león. Si diriges tu mirada superficialmente a esas cosas y las miras no de manera precisa, sino de manera cotidiana, verás solamente borrones, más manchas que formas. No advertirás los refinamientos, donde en realidad todo es de la mayor sutileza. Pero si agudizas tu mirada y te esfuerzas en penetrar el secreto de este arte, tendrás conciencia de cuan atractivo y sutil es, de cómo estas cosas enredadas se cierran sobre sí mismas, de cómo se anudan y entretajan, en colores tan frescos que parecen recién pintados; así no dudarás en adjudicar a ángeles antes que a mortales la invención de estas composiciones.” (1)

Este pasaje nos revela la considerable agudeza perceptiva de Giraldus, quien ante imágenes que a primera vista le resultaban extrañas y enigmáticas, consigue distinguir algunas de las características específicas de la miniatura irlandesa. Este tipo de apreciaciones, que responden a vivencias personales de sus autores y no siempre tan válidas como las de Giraldus, son frecuentes en la época medieval. Aunque muchas se insertan dentro de narraciones ordenadas cronológicamente, -crónicas, anales, historias, etc.-, carecen de un marco metodológico específicamente histórico-artístico y en consecuencia sólo tienen vigencia como fuentes para la historia del arte

medieval. Es por ello que las famosísimas Vidas de Vasari (2), aunque tanto desde el punto de vista conceptual como en lo atinente a contenidos recorre senderos abiertos por escritores, teóricos, cronistas e historiadores que le precedieron -entre otros, los Villani, Petrarca, Boccaccio, Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Filarete-, constituye el mojón ineludible para comenzar todo intento de historiar la historiografía del arte en general y del arte medieval en particular.

Para la historiografía del arte medieval las Vidas vasarianas tienen un doble interés. Por una parte la proyección secular de sus observaciones concernientes a la arquitectura medieval; por otro lado, los datos biográficos de artistas italianos pre-renacentistas y la valoración de los mismos. El primer aspecto forma parte del capítulo de la introducción titulado: *De cinque ordine d'architettura: Rústico, Dórico, Ionico, Corinto, Composto e del lavoro Tedesco.* (3)

El título implica ya una valoración negativa, pues luego de enumerar los cinco órdenes considerados clásicos, anticipa que hablará de algo que no merece la calificación de orden, algo que designa despectivamente como *lavoro tedesco*, es decir "obra alemana". En el texto, luego de una detallada descripción de los cuatro órdenes considerados antiguos y de exaltar la genialidad de Miguel Angel al plasmar un "nuevo orden compuesto", Vasari cierra el capítulo con la breve y difundida invectiva que trascibimos a continuación:

"He aquí otra clase de obras que se llaman alemanas, las que por sus ornamentos y proporciones son muy diferentes a las antiguas y a las modernas. Los arquitectos ilustres ya no las emplean actualmente, pues las han abandonado por considerarlas monstruosas y bárbaras, carentes de todo orden, tanto que se las puede llamar confusas y desordenadas. En sus edificios, tantos que han corrompido al mundo, las puertas están ornadas con columnas delgadas y torsas (4), tan livianas que carecen de fuerza para sostener el peso. Así en todas las fachadas y en otras partes se acumulan los ornamentos, verdadera maldición de tabernáculos, uno sobre otro, con tantas pirámides, agujas y hojas que parece imposible que puedan sostenerse, al punto que aparentan estar hechos de papel y no de piedra y mármol. Y en estas obras se hacían tantos resaltos, hendiduras, pequeñas ménsulas y lacerías que terminan siendo desproporcionadas. A menudo al disponer cosa sobre cosa alcanzan tal altura que el extremo superior de una puerta roza el techo. Esta manera fue inventada por los godos, quienes arrasaron las obras

antiguas. Por haber muerto los arquitectos en las gueras, los sobrevivientes construyeron de esta manera, recubriendo las bóvedas con arcos apuntados y llenando toda Italia con estas malditas obras, que por exageradas fueron dejadas de lado. Por ser deformes y carentes de la belleza de nuestras obras merecen que no se hable más de ellas.”

Para el historiador actual es inadmisibile la concepción catastrófica de la historia sostenida por Vasari, quien además no vacila en atribuir a los godos la invención de ese arte que consideraba corrupto. De esta incongruencia histórica deriva la etiqueta de gótico que durante mucho tiempo abarcó a todo el arte medieval, al punto que todavía en el siglo XVIII San Marcos de Venecia era calificada obra gótica. A pesar de estos aspectos negativos y del carácter eminentemente peyorativo del texto vasariano, debemos reconocer que estamos frente a una caracterización válida del estilo arquitectónico gótico. Las “columnas delgadas y torsas” que ornán las puertas son las columnillas que vigorizan plásticamente los retrocesos de las fachadas. La acumulación y disposición de ornamentos y tabernáculos descrita por Vasari es el resultado de la percepción de los peculiares ritmos que enfatizan la verticalidad de esas fachadas. En cuanto a la apariencia de que aquellos elementos estuvieran hechos de papel, es una manera directa de expresar una de las características esenciales de la arquitectura gótica, la desmaterialización de la masa muraria provocada conjuntamente por el sistema constructivo y por la elaborada pantalla ornamental. Finalmente recordemos que al principio del pasaje citado *in extenso* Vasari reconoce, aunque luego descarga su furia contra el concepto, que las proporciones de esos edificios “son muy diferentes a las de los antiguos y modernos”. Este pasaje es significativo. La proporción es uno de los pilares de la teoría de la Arquitectura de la época renacentista y en consecuencia es positivo el hecho de reconocer que un edificio no carece de ella. Como vemos, Vasari demuestra cierta agudeza perceptiva para captar algunas de las componentes de la arquitectura gótica y a pesar de sus ex-abruptos es quizá el primero que intenta caracterizar una época artística partiendo de las cualidades estilísticas expresadas en las obras.

En cuanto a la arquitectura de la época pre-gótica, en el Proemio de las Vidas (5) cita, con varias imprecisiones cronológicas, entre otros, de Ravena el palacio de Teodorico y San Vital, Santos Apóstoles de Florencia, la catedral de Pisa, San Miniato al Monte. Destaca la magnificencia de algunos de estos edificios pero desde el punto de vista arquitectónico le parecen defectuosos y mal construidos (“*architettura goffissima*”).

La valoración negativa del arte medieval, aunque en otros términos, reaparece en varios pasajes de las Vidas. Estas se inician con Cimabue, quien “por voluntad de Dios, nació en Florencia, en el año 1240,... para arrojar las primeras luces sobre el arte

de la pintura” (6). La causa catastrófica a la que Vasari atribuye el surgimiento del arte medieval es reemplazado ahora por una causa providencial. A partir de ésta se desarrollaría un proceso lineal de progresiva elevación de la calidad artística que culmina, no podía ser de otra manera, con otro designio divino, el de enviar a la tierra el genio universal de Miguel Angel, capaz de abarcar todas las artes y de llevarlas a una suma perfección basada en la imitación de la naturaleza.

Las Vidas están divididas en tres etapas. En la primera, las artes estaban en la infancia (7) y aunque poseían cierto grado de calidad están lejos de la perfección por lo tanto no merecen alabanzas extraordinarias. Es la etapa medieval que abarca desde Cimabue (8) hasta Lorenzo di Bicci, comprendiendo en total, en la edición de 1568, treinta y cuatro biografías. De ellas dieciseis corresponden a artistas florentinos, diez a sieneses y el resto está repartido entre aretinos, pisanos, un veneciano y un romano, Pietro Cavallini. Se trata indudablemente del primer intento sistemático de historiar el arte medieval entre las últimas décadas del siglo XIII y principios del *quattrocento*. El método es el biográfico, apoyado en una concepción teleológica de la historia, pues todos los esfuerzos de artistas individuales tienen sentido en la medida en que contribuyen a trazar el camino que culmina en la perfección miguelangelesca. Otra limitación, es el espíritu nacionalista que anima al autor, pues salvo Antonio Veneziano y Pietro Cavallini, los restantes son todos toscanos.

Más allá de las limitaciones anotadas, esta parte de las biografías, como las que integran el resto de la obra, si bien no aportan caracterizaciones estilísticas tan precisas como las que se refieren a la arquitectura gótica, contienen datos documentales sobre la actividad de los artistas, las técnicas, los comitentes y la ubicación original de las obras. A pesar de errores cronológicos y de atribución, de alguna que otra falsedad -no olvidemos que Vasari no cita fuentes y que en varios casos acudió a la tradición oral-, estas vidas de artistas medievales han sido uno de los basamentos para la elaboración de la historia del arte del *trecento* y en consecuencia han sido sometidas a frecuentes revisiones críticas.

A pesar de la ya señalada pobreza en materia de análisis estilístico, deben rescatarse algunas notas interesantes. Por ejemplo, cuando distingue en Cimabue la manera más expresiva de pintar paños, ropajes y detalles, más mórbida y natural que la de los griegos, es decir de los artistas bizantinizantes, que persistían en un estilo lleno de líneas y perfiles, sin pensar jamás en perfeccionar el dibujo o en enriquecer el colorido (9). No se le escapa la importancia de Giotto, “predestinado por Dios para resucitar el buen arte pictórico”, aunque su admiración se expresa a través de una adjetivación convencional y repetida: gran maestría, fidelidad a la naturaleza, belleza, gran vivacidad de rostros y actitudes, expresiones emotivas, etc. (10).

Al referirse a unos frescos pintados por Stefano (11) en el claustro de Santo Spirito dice que “los pliegues del ropaje dejan adivinar la forma del cuerpo, cosa nueva que ni siquiera Giotto había intentado” y que “trazó un edificio en perspectiva perfecta

y en forma hasta entonces poco conocida". Esta biografía de Stefano es un ejemplo instructivo a los fines de justipreciar las Vidas como fuente histórica. En la primera edición de 1550, Vasari atribuye a Stefano "la Assuzione de Nostra Donna" en el Camposanto de Pisa (12). En la segunda edición la misma pintura es atribuida a Simone Martini (13), aunque en la biografía de Stefano le adjudica una imagen de Nuestra Señora "que en colorido y dibujo sobrepasa a la de Giotto". Además de los ya citados frescos de Santo Spirito, atribuye a Stefano pinturas en Florencia, Santa María Novella y Santa Croce, en San Pedro de Roma, en la iglesia inferior de Asís, en Milán, Pistoia y Perugia. Ahora bien, descartando por evidentes razones estilísticas la atribución de la Asunción a Simone Martini, esta pintura quedó como la única atribuible a Stefano, pues las restantes no fueron halladas o los datos de ubicación proporcionados por Vasari resultaron insuficientes. Durante los bombardeos padecidos en Pisa en 1944 la pintura fue totalmente destruida y de ella se conserva actualmente documentación fotográfica. Partiendo de la Asunción de Pisa, pasamos a revisar las vicisitudes del catálogo del enigmático Stefano a través de la historiografía del siglo XX. En 1905, Suida intenta identificar a Stefano con el Maestro de Santa Cecilia; Siren, con el autor de los frescos de la capilla de San Nicolás en la iglesia inferior de Asís (14), mientras que Adolfo Venturi se inclina por el pintor de la Coronación de la Virgen en la misma iglesia (15). En 1940, Longhi, demostró acertadamente que una Coronación de la Virgen en la abadía milanese de Chiaravalle y la Asunción de Pisa son de la misma mano (16). Esta determinación remite a la noticia vasariana según la cual Stefano dejó en Milán muchas obras sin terminar. Esta atribución fue convalidada por Coletti en 1947 (17). Años más tarde, Longhi basándose en pasajes vasarianos que se refieren al estilo de Stefano le atribuye varios frescos *giottescos*, la Crucifixión en la Sala Capitular de Asís, la Coronación de la Virgen y dos historias de San Estanislao en la iglesia inferior de San Francisco de Asís, una Virgen con Santos en Santa Clara de Asís, una Anunciación en el convento de San José de la misma ciudad y algunas tablas del museo local (18). Estas atribuciones fueron contradichas por documentos estudiados por Abate y Scarpellini, para quienes aquellos frescos se deben a Puccio Capanna. Recientemente Caleca (19) reconoce la mano de Stefano en pinturas de la capilla funeraria de la familia Strozzi en Santa María Novella, lo que implica extender el catálogo de Stefano a tablas dispersas en Berlín, Detroit, Princeton, etc., todas conectadas estilísticamente con aquéllas. Aunque el debate no está cerrado las líneas precedentes demuestran la vigencia del dato inicialmente equívoco de Vasari, en torno a uno de los personajes más enigmáticos de la pintura del *Trecento*. En última instancia, la Asunción de Pisa sigue siendo hasta hoy obra indiscutida de Stefano.

Hacia 1400, Filippo Villani (20) considera, como poco después lo hace Ghiberti, a Stefano junto a Maso di Banco y a Taddeo Gaddi, como uno de los tres grandes discípulos de Giotto. Además lo califica como *natura simia* y añade que los médicos reconocían en las imágenes de Stefano una precisa representación de la

anatomía humana, al punto que según decía Giotto sólo les faltaba respirar para que parecieran verdaderas. Aquí encontramos la raíz de la calificación vasariana de Stefano como "*scimmia della natura*". Aunque esta calificación carece de precisión para los criterios estilísticos actuales, es evidente que algunas de las cualidades del anatomista Stefano y su manera de transparentar los cuerpos a través de las vestimentas, son notorias a través de la fotografía de la famosa "*Assunta*" pisana.

Hay otros pasajes de las Vidas que contradicen la aversión por el gótico expresada en la introducción. En la biografía de Arnolfo di Cambio no vacila en alabar a la catedral de Florencia, Santa María dei Fiori, construida según planos y diseños de aquél (21). Al referirse al famoso tabernáculo construido por Andrea di Cione en Or San Michele dice que "aunque esta obra sea de la manera alemana, por su gracia y proporciones ocupa un lugar destacado entre las mejores de su tiempo, dada la excelentes composición de las grandes y pequeñas figuras, como también las de los ángeles y profetas ejecutados en medio relieve alrededor de la Virgen" (22). Indudablemente esta valoración positiva de una obra gótica está apoyada principalmente en las proporciones, que son las de la arquitectura gótica italiana, similares por cierto de aquellas de las obras alemanas que tanto repugnaban a Vasari. Como ejemplos, recordemos las fachadas de las catedrales de Siena y Orvieto. La primera fue diseñada por Giovanni Pisano entre 1284 y 1296 y Vasari en la biografía de aquél la califica como magnífica (23). La otra es obra del sienés Lorenzo Maitani, hacia 1310 (24). Por su parte Andrea di Cione el mismo año que terminaba el tabernáculo de Or San Michele, pasó a ocupar por algún tiempo la dirección de los trabajos complementarios de la fachada de Orvieto (25). Dejando de lado la incongruente cúpula que domina el tabernáculo, proporciones y detalles del mismo presentan afinidades con ambas fachadas ejemplificadas. Esto demuestra que Vasari, quizás por su regionalismo exacerbado, quizás por su formación profesional, reconoce principios válidos en la arquitectura gótica del *Trecento*, lo que no ocurre en las obras nórdicas que atribuye despectivamente a los godos.

En la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de París se conserva un folio con dibujos a pluma en ambas caras, originariamente atribuidos a Cimabue, aunque en realidad se trata de un dibujo ejecutado hacia 1400. Panofsky ha demostrado (26) que dicho folio perteneció a un libro de dibujos propiedad de Vasari, quien proveyó al recto y al verso de un marco arquitectónico gótico, es decir un marco adecuado al estilo de los dibujos. En su meduloso estudio Panofsky soslayó el hecho de que los elementos góticos que conforman el marco del folio recto, tienen notorias similitudes con los de la fachada de la iglesia florentina dedicada a Santa Ana, concluida en 1404 (27).

En una palabra, Vasari rechaza totalmente el arte nórdico y su nefasta influencia en Italia -seguramente tenía en mente la catedral de Milán-, pero a través de los pasajes que hemos rescatado a propósito del arte del *Trecento* siembra la semilla que germinará lentamente hasta alcanzar siglos más tarde la plena revaloración del

arte medieval.

Las apreciaciones positivas que hemos recogido en Vasari se integran dentro de un marco conceptual común a otros arquitectos de la segunda mitad del siglo XVI. En este sentido son interesantes las acotaciones de arquitectos a propósito de los proyectos presentados hacia 1560, para la conclusión de la fachada de la iglesia gótica de San Petronio de Bologna (28). El boloñés Terribilia, a la sazón arquitecto de San Petronio, si bien negaba la existencia de reglas en la arquitectura gótica, habla de "*chiese tedesche ben fatte*" (29) y hasta admite estructuras dignas de elogio. Pellegrino de'Pellegini quien en su proyecto proponía un total remodelamiento *all'antica* y calificaba como *barbara* a la arquitectura gótica, opinaba sin embargo que las reglas de dicha arquitectura "son más razonables de lo que la gente cree". Finalmente el famoso Andrea Palladio, para quien toda la arquitectura medieval no era más que confusión, descubre en la parte inferior existente de la fachada, ciertas ideas admirables para la época de su construcción.

Fuera del ámbito italiano, destaquemos al arquitecto francés Philibert Delorme (1515-1570), quien en su tratado de Arquitectura publicado hacia 1560 recuerda que la *croisée d'ogives* llamada entre los constructores la *mode francaise* y repudiada por la buena arquitectura, no era del todo despreciable porque "*on y a fait et practiqué de fort bons traicts et difficiles*". (30)

## 2. La historiografía Post-Vasari

Durante la época barroca el método biográfico y más que nacionalista, regionalista, se constituyó en la piedra angular de la historiografía histórico-artística. De ello son evidencia tres reediciones de las Vidas de Vasari, publicadas en Bologna en 1633, 1647 y 1681, y además nuevas biografías de artistas aparecidas en Italia y en otros países europeos. En la concepción de sus autores el progreso artístico está indisolublemente ligado a la afirmación del poder político. Así estas Vidas constituyen en última instancia un género literario muy particular, que se inserta dentro del amplio concepto que caracteriza al arte barroco como manifestación de un poder político y/o religioso.

Algunas de las biografías aparecidas en Italia están animadas al igual que en Vasari por un espíritu regionalista veneciano (31), genovés (32) o boloñés (33), según los casos. Otras tienen definido carácter nacional (34), lo mismo que aquellas destinadas a exaltar otros nacionalismos europeos a través de los artistas. A este último grupo pertenecen las Vidas de Carel van Mander (35), Joachim von Sandrart (36), André Felibien (37), Jean-Francois Felibien, hijo del anterior (38) y de Palomino (39).

Escapa a las posibilidades de la existencia bibliográfica en la Argentina y a los límites de este trabajo el examen crítico de todos los textos citados, por lo que nuestro

estudio se concentrará en el *Recueil* de Jean-Francois Felibien y en las Vidas de Palomino, ya que el trabajo de van Mander al que hemos tenido acceso a través de la citada edición francesa, no contiene aportes que interesen al tema. En cuanto a Sandrart, según Frankl (40) acentúa la valoración negativa de Vasari.

Aparte de las biografías hay otros tratados que si bien no tienen un perfil histórico, contienen referencias de interés atinentes a la persistencia y valoración de ideas artísticas medievales durante la época barroca y en consecuencia, pueden considerarse como aportes valiosos para la afirmación gradual de la historiografía del arte medieval y de su metodología. De estos ocuparán nuestra atención *in-extenso* los trabajos de Césare Ripa (41), Guarino Guarini (42) y Palomino (43). Otros aportes serán mencionados oportunamente en base a citas de autores modernos.

## 2.1. Cesare Ripa

En 1593 se publicaba en Roma la edición *princeps* de la Iconología de Ripa, libro en el que aparecían ordenadas alfabéticamente descripciones de alegorías que personifican pasiones, vicios, virtudes, diferentes estados de la vida humana, artes, elementos, cuerpos celestes, accidentes naturales, etc. Aunque no se trata de un texto histórico constituye un relevante aporte metodológico a la historia del arte en la medida en que además de aclarar el significado de las imágenes y sus atributos, procura fundar dichos significados en citas de autoridades. Erna Mandowsky (44) ha observado certermanente la influencia que sobre la Iconología ejercieron tratados medievales como la *Satyra de Nuptiis Philologiae et Mercuri* de Martianus Capella, las Etimologías de Isidoro de Sevilla, el *Speculum Ecclesiae* de Honorius Augustodunensis o el *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais. Dentro del marco de estas influencias hay que considerar también las profusas citas de autores. Si bien predominan las de autores clásicos, Ripa recurre a San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín, Boecio, San Bernardo de Clairvaux, San Gregorio el Grande, Santo Tomás de Aquino, Dante, Petrarca y Boccaccio. Son todas éstas, figuras prominentes del pensamiento y de las letras medievales y constituyen una fuente ineludible para la comprensión de buena parte de la iconografía cristiana. Dado el carácter religioso implícito en la mayoría de las alegorías, las citas bíblicas también forman parte del acervo de fuentes en las que el autor basa sus comentarios. El método así desarrollado se convierte en un valioso antecedente de la Iconografía e Iconología modernas.

A pesar de que la mayoría de las alegorías descritas por Ripa no interesan al historiador del arte medieval, es necesario destacar su aporte metodológico y muy especialmente la permanencia del pensamiento de dicha época a través del texto de la Iconología. Por otra parte es posible recatar algunas personificaciones que interesan específicamente al arte medieval, las que en algunos casos, como afirma Mâle (45)

reproducen alegorías de la iconografía catedralicia gótica. Por ejemplo, la alegoría de la Filosofía (46) reproduce exactamente la iconografía de la estatua de la fachada de la catedral de Laon, salvo en el detalle de que ésta aparece entronizada y aquella de pie (47). Ripa hace constar que la explicación basada en Boecio, pertenece a su amigo Giovanni Zarattino Castellini, miembro del círculo de los *filomati* o amantes de la erudición y la ciencia, responsable de las ampliaciones que registran ediciones posteriores al fallecimiento de Ripa. Se trata de una de las exposiciones más largas de todo el tratado, desbordante de erudición, a veces superflua, muy representativa del método empleado por Ripa. Boecio (48) describe a la Filosofía como mujer de sereno y majestuoso rostro pero tan envejecido que no era posible confundirla con una persona perteneciente a la generación del filósofo. Era de estatura ambigua, pues tan pronto se reducía a los límites de la altura común a los mortales como parecía encumbrarse hasta que su cabeza penetraba en el cielo quedando oculta por las nubes a las miradas humanas. Sus vestidos eran de sutilísimo hilo trabajado con exquisito artificio y en el borde inferior y superior de los mismos, veíanse bordadas las letras griegas  $\Pi$  y  $\Theta$  respectivamente. Ambas letras estaban unidas por una escalera a través de cuyos peldaños se podía ascender “del símbolo de lo inferior al emblema de lo superior”. Luego de señalar que su vestido maltrecho había sido desgarrado por hombres violentos, Boecio concluye la descripción indicando que la mujer llevaba un libro en su diestra y un cetro en su mano izquierda. Cabeza entre nubes, escalera que une  $\Pi$  y  $\Theta$ , cetro y libro en las manos, son motivos comunes a la Filosofía de Laon y a la personificación que ilustra la edición sienesa de 1613, la que ha servido de base a las ilustraciones de la edición castellana que hemos utilizado. El motivo de la escalera propuesto por Boecio está fundamentado en la Iconología en citas de Agapeto y Petrarca (49). En cuanto a las letras griegas por ser las iniciales de  $\pi\rho\chi\tau\iota\chi\eta$  y  $\theta\epsilon\omega\phi\eta\tau\iota\chi\eta$ , aluden a las dos partes en las que según San Agustín se divide la Filosofía (50), la teórica y la práctica. Además por ser  $\Theta$  la inicial de  $\Theta\epsilon\omicron\upsilon$ , Dios en griego, colocar dicho signo en lo alto de la escalera significa el objetivo supremo, el fin último de la Filosofía, el sumo bien, es decir, Dios mismo. Nuevamente se cita a San Agustín (51) quien escribe que la Filosofía moral se ocupa del sumo bien y añade que dicha filosofía es activa o práctica, cuya primera letra es la  $\Pi$  que aparece en la parte más baja de la escala. Ello significa que a través de los sucesivos escalones de las virtudes morales, es decir, Justicia, Fortaleza, Prudencia, Templanza, Magnanimidad, etc., se alcanza la cumbre de la escalera llegando así al último y sumo bien que es Dios “cabeza de todas las virtudes”. En consecuencia el fin supremo de la Filosofía explicado en la Iconología a través de dos vías, justifica por qué la personificación penetra con su cabeza en el cielo y se sustrae a la visión de los mortales.

Además de las citas explicativas de los motivos que caracterizan a la personificación de la Filosofía, Ripa-Zarattino recurren a muchas otras de autores clásicos y

medievales, Marco Tulio, Séneca, Diógenes Laercio, Simónides, Cicerón, Pitágoras, Platón, Protágoras, Gorgias, Zenón, Aristóteles, Luciano, Persio, Aristipo, Plutarco, Filóstrato, San Gregorio Nacianceno, San Jerónimo, San Rufino, Suidas, San Nicéforo. En resumen, este alarde de erudición denota en Ripa la tendencia, compartida con algunos representantes de la Iconología actual, de acumular la mayor cantidad de citas de autoridades, aunque no todas, como ocurre en la exposición de la Filosofía, sean pertinentes.

La interpretación propuesta en la Iconología tiene mucho que ver con el pensamiento especulativo medieval, por lo que podemos suponer que la explicación que Ripa atribuye a su amigo Zarattino-Castellini, esté en parte basada en una fuente de aquella época no citada. Lo cierto es que los argumentos expuestos a propósito de la personificación de la Filosofía, son retomados a fines del siglo XIX por el gran iconógrafo francés Emil Mâle al referirse a la Filosofía de Laon, Obviando la cita de Ripa (52).

Cesare Ripa sigue los modelos impuestos por la escultura catedralicia medieval al tratar las alegorías de las Artes Liberales y de los Vicios y Virtudes. Por ejemplo, la idolatría (53) está descrita como una mujer ciega, arrodillada, ofreciendo incienso a la estatua de un toro de bronce. La autoridad en la que se basa Ripa, es en este caso Santo Tomás de Aquino (54). El ídolo cambia, pero el mismo concepto está expresado visualmente en los bajorrelieves de las fachadas de las catedrales de París y Amiens (55). Al referirse a la Lujuria (56) dice que “los antiguos acostumbraban a pintar a Venus subida encima de un carnero, indicando con ello la sujeción de la razón a los sentidos y a las ilícitas concupiscencias”. He aquí la clave para interpretar como personificaciones de la lujuria a esas mujeres montadas sobre carneros, chivos o leones que abundan en la iconografía romántica (57). En la iconografía del Deseo de Unión con la Divinidad (58), el joven alado que personifica tal virtud está acompañado por un ciervo que bebe agua de un manantial. Se trata de un motivo recurrente en la iconografía medieval, basada en los primeros versículos del salmo 41:

“como jadea la cierva  
tras la corriente de agua  
así jadea mi alma  
en pos de tí, mi Dios”

## 2.2. Guarino Guarini

Aunque la *Architettura Civile* de Guarini, publicada en 1686, es un tratado referido a formas y técnicas constructivas renacentistas y barrocas y sus conexiones con los grandes tratadistas renacentistas y clásicos, incluye algunas observaciones sobre la arquitectura gótica, dignas de puntualizar.

Guarini califica a los arquitectos góticos como *veramente ingegnosi* (59), cuyas obras a pesar de presentar desviaciones en cuanto a la simetría, están construidas con tanto arte, que aquel que las contempla con *giust'occhio* las tiene como maravillosas y dignas de elogio. El término *giust'occhio* se refiere a que el contemplador debe adoptar la visión adecuada a esa arquitectura, esto es, una visión desprejuiciada, no afectada por los principios arquitectónicos predominantes en la propia época. Este punto es importante pues demuestra que para Guarini cada época arquitectónica debe ser juzgada desde su propia perspectiva, concepto clave para la revaloración de las épocas malditas de la historia del arte, que recién se impondrá a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Las objeciones que puedan esgrimirse en contra de nuestra interpretación de las palabras *giust'occhio*, creemos que quedarán anuladas cuando recojamos algunos de los elementos de valoración positiva del gótico que Guarini expone más adelante.

En la introducción al Capítulo III del Tratado III (60) es interesante rescatar la relativización de Guarini con respecto al juicio estético. Es difícil, dice, determinar la raíz del agrado que provoca la contemplación de las proporciones que rigen un orden arquitectónico, máxime cuando los hombres cambian de moda. Aquello que era admirado como bello, posteriormente es aborrecido por deforme y lo que a una nación place a otra no. Así la arquitectura romana desagradó a los godos y la arquitectura gótica a los hombres de nuestra época. En consecuencia, concluye Guarini, debemos precisar si la arquitectura debe agradar a cualquiera o solamente a los juiciosos y razonadores, y sobre todo a los expertos en arte. Como vemos la relativización propuesta comprende cambios de moda y variantes nacionales. Además apunta a privilegiar al entendido y muy especialmente se inserta en un avance significativo para la valoración positiva de la arquitectura gótica, la aceptación implícita de la existencia de un orden gótico. En efecto, recordemos que a los cinco órdenes canónicos Vasari contraponía peyorativamente el *lavoro tedesco* y Palladio las *barbare invenzioni*. En 1681 Baldinucci (61) habla de un orden gótico pero mantiene la rígida óptica vasariana. Esta grosera apreciación de Baldinucci permite apreciar el avance indudable de Guarini en la debatida cuestión gótica. Cuando Guarini trata de dilucidar en qué consiste la proporción y belleza de los órdenes (62) dice que la arquitectura gótica no gusta porque a pesar del espesor de sus soportes, el excesivo largo los hace parecer delgados, porque a pesar que las naves sean anchas la altura desmesurada las hace parecer estrechas y lo mismo ocurre con las amplias ventanas debido a su exagerada elevación. Guarini concluye diciendo que el arquitecto al proyectar no deberá exceder exageradamente ninguna de las partes. Más allá de esta conclusión que responde a la concepción tradicional de la cuestión, el autor demuestra una notable capacidad visiva para caracterizar el espacio gótico y de alguna manera anticipa el concepto de proporción fugitiva, fijado casi tres siglos más tarde por Sedlmayr en su etapa visibilista (63). Además anticipa el tratamiento más extenso de la problemática,

reservado al apartado que dedica exclusivamente al Orden Gótico y sus proporciones (64).

Retomando el persistente error histórico vasariano comienza diciendo que los godos estaban más inclinados a destruir que a construir, pero que paulatinamente fueron habituándose "*alle arie piu dolci dell'Italia, della Spagna e della Francia*". Finalmente se convirtieron en píos cristianos y en lugar de destruir templos fueron ingeniosos constructores. La teoría de Guarini tiene dos puntos de apoyo. En lengua italiana la expresión *arie dolci* alude a una atmósfera templada, ni demasiado fría ni demasiado calurosa. De esta manera se introduce el elemento climático como uno de los factores determinantes de la actividad artística. En este caso particular el factor climático está vinculado a la latinidad, como si el clima de los tres países citados fuera el mismo. Estamos en consecuencia ante un antecedente de la teoría desarrollada hacia mediados del siglo XVIII por Winckelmann(65), para quien el factor climático, junto a otros, era causa de la superioridad artística de los griegos sobre los otros pueblos. El mismo factor es retomado por Tayne para explicar en parte las divergencias entre el colorido florentino y el veneciano (66). El otro punto de apoyo de la teoría es la conversión al cristianismo. En una época donde aún tienen vigencia las prescripciones del Concilio de Trento en materia artística y en la que el arte es predominantemente religioso, no es de extrañar que así como la religión es considerada una de los fundamentos de las grandes obras de los soberanos, ella sea condición necesaria para convalidar la acción de *ingegnosi edificatori*. Como veremos más adelante, Jean-Francois Felibien contemporáneo de Guarini, destaca la importancia de la conversión del merovingio Clodoveo para el florecimiento de la arquitectura religiosa. Ambos factores, el climático y el religioso, significan también un apartamiento de la concepción vasariana según la cual el desarrollo artístico está determinado por el encadenamiento de vidas signadas por la gracia de Dios. En la teoría de Guarini comienzan a activarse causas externas como movilizadoras de procesos artísticos.

El texto de Guarini prosigue con la enumeración de grandes iglesias góticas: las catedrales de Sevilla, Salamanca, París, Reims, Milán, Siena, San Petronio de Bologna, "*e molte altre infinite edificate con grande spesa, non senza gran'arte*". Además de las italianas, las iglesias francesas fueron conocidas por Guarini, pues entre 1662 y 1666 residió en París, donde los teatinos, orden a la que pertenecía, le confiaron la construcción de una iglesia (67). En cuanto a España, existe una hipótesis no documentada de un viaje a ese país (68).

Como en el apartado que analizamos anteriormente, Guarini demuestra considerable agudeza al señalar las cualidades esenciales de la arquitectura gótica: el notable incremento de la dimensión vertical, la suprema esbeltez de las columnas, el pilar fasciculado determinado por la necesidad de elevar columnas más gruesas conservando la esbeltez, la continuidad entre las columnillas de los soportes y las nervaduras (69). La esbeltez de los soportes surge así como característica esencial de

la arquitectura gótica. Animándose a rastrear la causa de dicho principio, Guarini la encuentra en la costumbre de los hombres de la época de las catedrales en aparecer esbeltos y delgados "*como si vede negli antichi ritratti*". Se trata de una traslación grosera a la época gótica de la teoría vitruviana de la analogía entre columna y figura humana, redescubierta por teóricos renacentistas como Filarete y Francesco di Giorgio (70). Por supuesto que las figuras con que estos teóricos ilustraban sus tratados siguen las proporciones clásicas que no se caracterizan precisamente por la esbeltez. Este es un ejemplo instructivo de la errónea traslación de una teoría de una época en la que se manejan pautas diferentes a las que signaran su surgimiento. Guarini se preocupa por buscar algo que justifique la traslación y lo halla en *antichi ritratti* en los que la figura humana de ninguna manera podía alcanzar la exagerada esbeltez no ya de una columnilla, ni siquiera de un pilar fasciculado. De todas maneras Guarini tenía seguramente en mente las alargadas figuras de las estatuas-columna de la fachada occidental de la catedral de Chartres, esculpidas hacia 1145, en las que la relación modular es del orden de 10:1. La esbeltez, está relacionada con la finalidad de elevar edificios sólidos que aparentan ser débiles, como si milagrosamente pudieran mantenerse en pie.

Los rasgos clasicistas de la mentalidad de Guarini, lo conducen a definir tres clases de proporciones para el orden gótico, 15, 18 y 20 módulos. También observa la falta de entablamento en el interior del templo pero con dicho nombre (*cornice*) designa la sucesión de arcadas abiertas que en muchas catedrales góticas rematan el piso de la rosa. En estas arcadas advierte la carencia de reglas fijas, la gran variedad de arcos y las complicadas tracerías. Más adelante se sorprende por las audacias de los arquitectos, por ejemplo de "disponer una de las esquinas de una altísima torre sobre un arco, como se ve en la iglesia mayor de Reims". A pesar de su capacidad para apreciar la espacialidad y las proporciones góticas, Guarini demuestra aquí su ignorancia de los principios constructivos, pues supone que el ángulo exterior de la torre apoya sobre los arcos que encierran las estatuas de los reyes en el piso superior inmediato a la rosa. Por supuesto que estos arcos no tienen función constructiva. La misma ignorancia revelan sus consideraciones sobre la audacia de disponer altas torres sobre miembros de frágil apariencia en las catedrales de París, Londres y Milán.

En el apartado donde se refiere a las cariátides (71), orden bastardo según Guarini, dice que aquellas fueran usadas "*anche appresso i gotici, come si vede quasi in tutti loro efifizii*". En este pasaje su formación académica lo indujo a error al confundir una cariátide con una estatua-columna. La misma formación resuena en otra parte de la *Architettura Civile*, en la que recogiendo pasajes de Alberti y Serlio (72) rechaza el empleo de arcadas sobre columnas y acusa a los arquitectos góticos de haber adoptado tal sistema (73). Finalmente también distingue la bóveda gótica de nervaduras de la bóveda de aristas romana e ilustra sus posibles esquemas geométricos (74).

Más allá de los errores apuntados y de sus vacilaciones, Guarini es quizás el

primero en formular una valoración positiva de la arquitectura gótica, desprejuiciada, basada en una visión de arquitecto empeñado en buscar las causas históricas del proceso en el que se inserta el fenómeno artístico. En este sentido supera la concepción simplista de Vasari, tan en boga en su época y aunque las causas propuestas han sido ya largamente superadas, su aporte metodológico, en cuanto a la definición de un estilo, es importante como antecedente de fórmulas que serán retomadas en la segunda mitad del siglo XIX. No hay que soslayar que en parte esa revaloración está determinada por la sensibilidad barroca caracterizada entre otras cosas por factores como estupor, sorpresa, que Guarini aplica a algunas obras góticas (75). Asimismo, como advierte Carbonari (76) el gótico justifica algunas manifestaciones arquitectónicas de Guarini. Por ejemplo, construcciones artificiosas, como la capilla del Santo Sudario y San Lorenzo, ambas en Torino, donde abundan paños murarios totalmente perforados a través de los cuales la luz incidente determina sensaciones espaciales que tienen cierta similitud con las provocadas por el gótico. En otro aspecto, la continuidad entre la membratura vertical y las nervaduras de la bóveda, típica del gótico está registrada en la obra de Borromini, en la Capilla del Colegio de la Propagación de la Fe y en el proyecto no realizado para San Juan de Letrán. Seducido por una arquitectura que mostraba ciertas afinidades con la de su época y con algunas de sus propias obras, Guarini silencia totalmente la arquitectura pre-gótica. El primer intento de revaloración de esta época arquitectónica será emprendido, como veremos en seguida, por un contemporáneo de Guarini, el ya citado Jean-Francois Felibien

### 2.3. La familia Felibien

André Felibien (1619-1695), historiador al servicio del rey de Francia, secretario de la Academia de Arquitectura, curador del Gabinete de Antigüedades de la Corona, en 1666 inicia la publicación de la que habría de ser su obra más importante, las biografías de pintores franceses desde Guillaume de Marcillat (+1529) hasta su propia época (77).

A pesar de que como otros biógrafos de su época, por propia convicción, deliberadamente deja de lado la época medieval, en la Introducción rescata una figura equivalente a Cimabue en las Vidas de Vasari. Se trata del arquitecto picardo Villard de Honnecourt, autor del famosísimo album de bocetos (78), valioso documento que testimonia los intereses artísticos y técnicos de un arquitecto del siglo XIII. En el album, además de diseños específicamente arquitectónicos, hay dibujos muy elaborados referidos a la pintura y escultura de la época gótica. Hahnloser, responsable de la edición crítica facsimilar del album, ha demostrado convincentemente (79) que el volumen estuvo en posesión de la familia Felibien desde fines del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII. Ello explica el pasaje de la cuarta Conversación en el que

André Felibien expresa:

*“Il m’est tombé depuis peu entre les mains un vieux livre en parchemin d’un auteur françois, dont les caracteres et le langage témoignent être du douzième siècle. Il y a quantité de figures à la plume qui font connoistre que le gout de dessigner estoit alors aussi bon que celui d’Italie l’estoit du temps de Cimabue.”* (80)

El pasaje citado es la única referencia medieval que se encuentra a lo largo de los cinco tomos de las Conversaciones y la equiparación Villard-Cimabue propuesta por Felibien está basada seguramente en el naturalismo de los dibujos a la pluma del arquitecto picardo, coherentes con la fidelidad a la naturaleza, uno de los pilares de la teoría del arte de Vasari. De no haber llegado el libro de Villard a la biblioteca de los Felibien, el gótico hubiera pasado desapercibido en las Vidas de André, pues éste tenía a la vista múltiples ejemplos del naturalismo de esa época, que excluye totalmente. De todas maneras dada su autoridad, el rescate de la personalidad de Villard abría la perspectiva de recuperar el gótico como época digna de la atención del historiador, tarea que será emprendida, por lo menos en lo que concierne a la arquitectura, por el hijo de André Felibien, Jean-Francois.

Jean-Francois de Felibien, señor de Avaux (1658-1733), miembro de la real Academia de Arquitectura, publicó siguiendo la vocación del padre y completando en cierto sentido la obra de aquél, un compendio histórico que contiene vidas y obras de célebres arquitectos, que se extiende siguiendo una modalidad historiográfica tradicional desde la primera época bíblica hasta fines del siglo XIV (81). Además del interés que este compendio, publicado en 1687, tiene para la historiografía de la arquitectura medieval, destaquemos que quizás sea la primera historia de la arquitectura con carácter internacional. Se trata de un trabajo donde abundan citas eruditas, incluidas en el margen en la edición *princeps*, extraídas de la Biblia, las referentes a los legendarios constructores véterotestamentarios, y de fuentes de la antigüedad clásica y de la época medieval. Entre éstas figuran escritos de Procopio, Casiodoro, Eginardo, Aimoin, Suger, Joinville, Matthias de París. También hay referencias bibliográficas de crónicas y anales medievales y de autores del Renacimiento que se ocuparon de los temas tratados por Felibien. Entre los últimos están Gaguin (82) y Vasari, de quien extrae todos los datos, citas mediante sobre los arquitectos italianos del siglo XIV, sección con la que concluye el libro. En conjunto, la obra se divide en cuatro partes. La primera abarca desde las legendarias narraciones véterotestamentarias hasta el comienzo de la era cristiana, y la siguiente corresponde a los cuatro primeros siglos de nuestra era. De esta manera a la época medieval se le dedican dos partes, la que comienza con el siglo V, “la época de decadencia del imperio romano

bajo Honorio" y la última que se inicia en el siglo XI "poco después de la muerte de Hugo Capeto".

Antes de analizar las reflexiones de Felibien sobre la arquitectura medieval, es necesario a los fines de comprender su concepción de la historia retener algunos pasajes de la dedicación a Luis XIV, que encabeza el volumen. El texto de la dedicación está presentado en la forma de una carta dirigida al Marqués de Louvois, por entonces superintendente y director con el rango de ministro, "*des bastiments de sa Majesté, Arts et Manufactures de France*". Felibien expresa que las grandes obras arquitectónicas del pasado surgieron de las aspiraciones de los príncipes por perpetuar su memoria y son dignas de ser recordadas por las ideas de grandeza que de ellas emanan. La ecuación es clara. La obra arquitectónica principesca, la única que merece la atención del historiador, está enlazada con la grandeza del poder político. ¿Pero qué son las obras del pasado -se pregunta Felibien- ante la grandeza de las emprendidas por Luis XIV para su propia satisfacción pero más que nada para la gloria del estado? Ellas provocarán en la posteridad un asombro aún mayor que todas las obras anteriores. La admiración por Versailles será de tal grado que el nombre del monarca "*retenuit aux extremités du monde*". El gran rey ha emprendido tales obras por su magnificencia, por su valor, por haber impuesto la paz a sus vecinos, la paz necesaria para sostener la religión y destruir la herejía. En la Iconología de Cesare Ripa (83) uno de los atributos de la magnificencia es un "bello edificio para pública utilidad o para honor del estado o imperio, o religión, por lo cual no tiene lugar para ejercerla sino los grandes señores y príncipes". En el mismo tratado (84) el valor es representado por un hombre que sostiene un cetro mientras acaricia a un león. El cetro se explica porque dicha virtud es "esencial de gobiernos y señorías". La acción de acariciar a la bestia se debe a que los príncipes deben conquistarse "los ánimos de hombres fieros y bestiales, inclinarlos a la benevolencia, despojarlos de malas costumbres". En consecuencia el valor, tiene para Ripa, un definido carácter ético y pacificador, cualidad ésta que debe ser ejercida ineludiblemente por el príncipe (85). Además la paz es "ministra de las artes". Con ella crece "el erario público a través del que se edifican templos, teatros y otras obras magníficas y grandiosas".

De acuerdo a las citas extraídas de la Iconología de Ripa, las virtudes que Felibien adjudica a Luis XIV están enmarcadas dentro de una teoría del poder político ampliamente difundida en la época y uno de cuyos máximos exponentes era precisamente el rey sol. Dicha teoría tiene connotaciones religiosas, pues Felibien dice que los designios del soberano surgen en última instancia de una virtud verdaderamente cristiana y de un alma "*Ou Dieu n'a rependu ses graces, que pour en faire l'unique modeile de tous les Rois*". En consecuencia las obras que interesan al historiador están determinadas por las virtudes personales del soberano comitente y por épocas de paz propicias para el despliegue de aquéllas. Aquí resaltamos un paralelismo con Vasari. Este se basaba en una concepción lineal y progresista de la historia del arte, que

culminaba en su propia época con la personalidad desbordante e insuperable de Miguel Ángel (86). La misma concepción anima a Felibien con una diferencia, la culminación no se cristaliza en las virtudes de un artista extraordinario, sino en las virtudes de un monarca cristiano, *“unique modelle de tous les rois”*. La divergencia significa que la gracia divina se ha desplazado del individuo artista al soberano, a cuya autoridad están subordinados todos los individuos, inclusive los artistas. En otras palabras la teoría renacentista del “divino-artista” ha cedido paso a la teoría barroca del “divino-soberano”, cuyo poder y grandeza deben manifestarse a través de las artes y son la razón de éstas.

En el otro extremo de la línea histórica trazada por Felibien encontramos, con algunos matices, las mismas causas catastróficas que en Vasari. En el Prefacio, al presentar la división de la obra en cuatro partes, Felibien habla del “estado floreciente de la arquitectura bajo Augusto” y luego al referirse al contenido general de la tercera parte, propone una relación causal directa entre la decadencia del imperio romano y la de la arquitectura. Persiste en el grosero error del aretino cuando refiere al “establecimiento de la arquitectura gótica durante el imperio de Honorio” y caracteriza al período comprendido entre los siglos V y X como “época de ignorancia y barbarie destinada a la destrucción general de las ciencias y de las bellas artes”. Tal es el contenido de la tercera parte resumido en el prefacio. A pesar de la valoración negativa emanada del breve texto, poco más que un título, al recorrer las páginas de la tercera parte del compendio se rescatan algunos pasajes que apuntan a una dirección contraria a dicha valoración global.

Veamos cómo funciona la teoría del soberano virtuoso en el marco de la linealidad histórica concebida por Felibien. De Clodoveo, el monarca merovingio convertido al cristianismo, elogia tímidamente su inclinación por las artes y el gran número de iglesias construidas bajo su patronazgo y el de sus sucesores (87). De Clotario II, quien accedió al trono en 613, un siglo después de la muerte de Clodoveo, subraya el gran cambio operado en sus costumbres, *“politesse et douceur au lieu de la rudesse...et la ferocité”*, resultados naturales estos últimos, según Felibien, de la constante dedicación al oficio de la guerra (88). Al sucesor de Clotario, Dagoberto I le adjudica correctamente la fundación de la Abadía Real de Saint Denis “en el lugar de la aparición del Santo patrono al monarca”. Más allá de esta leyenda avalada por larga tradición comete un grueso error histórico al describir la iglesia merovingia basándose en la descripción de Suger del templo construido a partir de 1140 (89).

Páginas más adelante exalta a Carlomagno por superar a los reyes anteriores por su magnificencia, potencia y virtudes (90). Es interesante advertir la persistencia de la magnificencia como virtud central del soberano cristiano. Además de enumerar las obras civiles ordenadas por Carlomagno se refiere a la famosa capilla palatina de Aquisgrán, construida “según los autores de acuerdo con el gusto antiguo y con espolios de Ravena”. Las causas del florecimiento arquitectónico carolingio las

atribuye a los tesoros que encontró Carlomagno en los campos donde habían sido derrotados los hunos (Sic).

La línea ascendente iniciada por los merovingios se interrumpe por dos causas, una catastrófica, la invasión de los normandos, la otra, política, el surgimiento del feudalismo que originó el debilitamiento de la autoridad real. Retomando la idea vasariana de decadencia, afirma que mientras el ejercicio de las Bellas Artes disminuyó de un siglo a otro entre griegos y romanos (91), los francos aumentaron en su deseo de cultivarlas (92). Esta concepción nacionalista se afirma algunas páginas más adelante al señalar que con excepción de Venecia, en Francia se construyeron más edificios que en los países vecinos (93). Felibien sostiene que al debilitarse la autoridad real por las causas enunciadas, los continuadores de los reyes francos en materia de construcciones fueron los primeros monjes y los grandes obispos. Estos imitando a los "sacerdotes de la Ley Antigua" construyen gran cantidad de iglesias que enumera, no podía ser de otra manera, con deficiente cronología (94).

En esta historia empeñada en establecer nexos entre grandes soberanos y grandes obras de arquitectura resta poco sitio para analizar estas últimas. Una de las escasas referencias concisas a la arquitectura está relacionada con la torre de Saint Germain des Près (95) erigida en 1005 pero que Felibien cree de época merovingia. De dicha torre le impresiona la solidez constructiva, aunque añora la belleza de las proporciones y la ornamentación que procede de la inteligencia del diseño, conceptos básicos de la teoría renacentista del arte difundidos por Vasari en la introducción a sus Vidas, considerados fundamentos de la verdad y belleza en la arquitectura. Sin embargo Felibien acierta al enfatizar la solidez como rasgo característico de esas construcciones (96), a pesar de que considera que los responsables de aquellas no merecen el nombre de arquitectos, sólo son excelentes albañiles que supieron elegir buenos materiales, preparar bien el mortero y adoptar todas las precauciones posibles, al punto "que no hay nada más sólido que lo construido por ellos". En conjunto pues, a pesar de lo difuso que eran para Felibien los límites cronológicos, se trata de una valoración muy limitada, pero positiva al fin de la arquitectura pre-románica.

No obstante su acendrado nacionalismo, Felibien hace gala de su erudición en materia de arquitectura medieval al citar a los célebres Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, los constructores de la magnífica Santa Sofía de Constantinopla (97). También habla del progreso de la arquitectura bajo los árabes (98) y cita a Alfonso I de Asturias como constructor de la catedral de Santiago de Compostela (99). Además merecen su elogio las construcciones lombardas en la Italia del siglo VII (100). Quizás sea la tercera parte del *Recueil* la primera vez que la arquitectura de la primera época medieval atrae la atención de un historiador.

La cuarta y última parte se ocupa de acuerdo con lo enunciado en el prefacio, preferentemente de los arquitectos activos en Italia y Francia que "han construido la mayor parte de las viejas iglesias y otros edificios llamados góticos o modernos". A

finés de no contradecir la idea tradicional que asociaba el gótico con los godos (101), Felibien, luego de advertir que no existen reglas al respecto, distingue dos clases de edificios: los más antiguos, tratados en la tercera parte, que no tienen nada de recomendable excepto su solidez y grandiosidad; los más modernos, constuidos desde comienzos del siglo XI hasta fines del siglo XIV, que representarían un gusto totalmente opuesto a los anteriores, dado que la pesadez y rusticidad de éstos es reemplazada por un “*grand excés de délicatesse*”, especialmente en lo que atañe a la ornamentación. Como vemos, un intento, aunque elemental y grosero, de distinción entre la arquitectura pre-románica y las de época románica y gótica.

La última mitad de la cuarta parte (102) está dedicada a los arquitectos italianos. Aquí Felibien se basa exclusivamente en los datos contenidos en la primera parte de las Vidas de Vasari y el resultado es un resumen que nada agrega a la concepción del autor italiano ya discutida. En consecuencia nos ocuparemos de la primera sección de la última parte, (103) concentrada fundamentalmente en la arquitectura francesa con la interpolación de escuetas referencias, bastante curiosas por cierto, a construcciones que para un hombre del siglo XVII deberían de ser harto exóticas.

Coherente con su idea de que el progreso de la arquitectura está indisolublemente ligada a la existencia de monarcas virtuosos y a la vez poderosos, Felibien señala la gran cantidad de iglesias construidas durante el reinado del rey Santo, Luis IX, quien superaba a sus ancestros por su magnificencia, piedad y virtudes. Otra vez surge como virtud central la magnificencia que San Luis comparte con Carlomagno y con Luis XIV. A continuación retoma la idea que el surgimiento del feudalismo al debilitar el poder real había mermado la actividad constructiva y afirma que San Luis, debido a la decadencia del poder señorial era mucho más poderoso que sus precesores, lo que favoreció al extraordinario florecimiento de la arquitectura. A continuación por las páginas de Felibien desfilan nombres y datos biográficos de los grandes maestros góticos (104), Hugo Libergier, Jean de Chelles, Eudes de Montreuil y Pierre de Montereau. De éste Felibien cita la inscripción funeraria que lo distingue como *Doctor Lathomorum* y añade que era estimado por sus buenas costumbres y por su conocimiento del arte de construir. Es decir, que así como el monarca virtuoso estimula el progreso de la arquitectura, ésta se concreta por la conjunción en una misma persona de la ciencia con la virtud.

No se le escapa a Felibien la importancia histórica de Suger, “uno de los personajes más inteligentes de la arquitectura” (105) y destaca su empeño en la reconstrucción y ampliación de la iglesia abacial de Saint Denis. De las grandes catedrales y de algunas iglesias góticas francesas proporciona escueta descripción de sus partes y dimensiones, pero confunde el coro gótico de Chartres construido a partir de 1194 con el de la iglesia construida bajo el obispo Fulberto a principios del siglo XI (106). A la catedral de Amiens la califica como “una de las más considerables de

su tiempo” y “una de las pocas obras tan perfectas”, pero lamenta la elevada proporción en altura de la nave central. En esta objeción resuena la idea de proporción clásica vigente en Vasari y en algunos pasajes de Guarini. En Felibien dicha idea se manifiesta en su elogio a la Sainte Chapelle “por la belleza de sus proporciones generales” (107). Tengamos en cuenta que la proporción del piso superior de dicha capilla, cuyo comitente fue el mismo Luis IX, es del orden de 1:1, lo que explica la admiración de nuestro autor más allá de las divergencias con las concepciones constructiva y espacial clásicas.

De la arquitectura de los países vecinos recuerda entre otras, a San Marcos de Venecia, como la justamente adjetivada iglesia dorada (108). Elogia a Erwin von Steinbach, arquitecto de la catedral de Estrasburgo en las última década del siglo XIII, proporciona una cronología bastante precisa de dicha iglesia, “una de las catedrales góticas mejor construídas” y reconoce como antecedente de sus numerosos y delicados ornamentos las catedrales de París y Amiens (109). Da la dimensión correcta de la famosa torre meridional de Estrasburgo, la mas alta de toda la arquitectura gótica, y además percibe correctamente la transformación del basamento de sección cuadrada en octógono abierto en todos los lados. Se trata de una de las características formales típicas de las torres góticas que se difunde a partir de la catedral de Laon.

Aunque escapa a los límites del presente trabajo, señalemos que Felibien no se limita a los países vecinos, sino que exhibiendo ponderable erudición y criterio universalista cita obras de arquitectura cuzqueña realizadas bajo Manco Capac y hasta construcciones del reino de Etiopía (110).

La concepción de la historia de la arquitectura sostenida por Felibien sigue genéricamente la idea de la decadencia de las artes provocada por la caída del imperio romano, pero la línea ascendente de recuperación se inicia ya con los merovingios, pues dichos monarcas y sus sucesores carolingios habrían sido quienes estimularon la construcción de edificios dignos de ser apreciados al menos por su solidez. Es interesante observar que en ese desarrollo histórico se inserta el feudalismo como causa negativa que frena el proceso de recuperación.

En 1699, como complemento de un estudio dedicado a dos casas de campo romanas, Jean-Francois Felibien añade algunas observaciones sobre la arquitectura romana y la gótica (110 bis). En lo que concierne a ésta subraya el asombro que provoca la osadía de hacer parecer a los edificios ligeros y delicados. Se trata de un concepto que hemos visto expresado en la *Architettura Civile* de Guarini, que tiene su raíz en la tan difundida diatriba vasariana citada al comienzo de este trabajo. Retomando la idea expuesta en el *Recueil* distingue dos épocas en la arquitectura medieval. De la primera aprecia la solidez, belleza y proporciones de las iglesias, añadiendo que ellas han conservado algo de la “*rusticité des antres y cavernes que des peuples septentrionaux habitaient autrefois*”. Curiosamente estamos frente a un inédito e incipiente intento de relacionar arte y antropología, desde el momento en que

una característica del habitat humano es propuesto como raíz de una cualidad estilística de la arquitectura pre-románica. Resultan novedosas las consideraciones sobre el gótico pues Felibien manifiesta que los edificios participan de la liviandad de las hojas de los árboles que se encuentran en los bosques pero también, en clara alusión al arco apuntado, de la ligereza característica de los refugios de ramas entrecruzadas que hacen los habitantes de climas templados en campo abierto a los fines de procurarse sombra. Por una parte la analogía vegetal, por la otra un factor antropológico condicionado por el clima. El factor climático formaba parte, como ya vimos, de la concepción de Guarini, mientras que la analogía vegetal posteriormente recogida por el Romanticismo tiene un antecedente en un manuscrito del Alto Renacimiento conocido como Pseudo Rafael, por haber sido atribuido en principio equivocadamente al gran pintor de Urbino. En un pasaje de dicho manuscrito se caracteriza al arco apuntado como forma arquitectónica derivada de árboles cuyas ramas se unen en la parte superior (111). Aquí no se agotan las reflexiones de Felibien sobre el gótico, pues no conforme con determinar el modelo vegetal de los arcos apuntados expresa que el empleo de éstos y de las ojivas, es decir, de las nervaduras diagonales, sirven para disminuir el empuje de las bóvedas y el espesor de los muros. Si las causas antropológica y climática y la analogía vegetal no tienen cabida en la historiografía actual, el último pasaje citado es un verdadero hallazgo. Llevado a sus consecuencias extremas por los positivistas del siglo XIX, Violette Le Duc y Semper entre otros, dicho factor técnico despojado de los excesos a los que lo condujeron los citados, constituye actualmente un elemento ineludible de toda reflexión seria sobre la arquitectura gótica. No obstante Felibien no puede resistir a su vocación clasicista y afirma que dichos principios técnicos se aplicaban, porque al no haber sido redescubierto Vitruvio nadie podía refutarlos. La parte final del ensayo es una condenación al gótico tardío, época en la que según el autor, los buenos principios de la arquitectura gótica se ahogaron en la masa confusa de múltiples ornamentos y en la que la osadía de un trabajo carente de toda medida, condujeron a la pérdida de la simplicidad, orden y solidez. ¿Tendría acaso en mente Felibien el derrumbe de la bóveda del coro de la catedral de Beauvais acaecido en 1284, culminación con sus 49 m. de altura de la expansión del espacio gótico en la dimensión vertical? En esta condenación campea también el elemento nacionalista, si recordamos que el origen de las desviaciones de la concepción clásica de la arquitectura gótica hay que buscarlas fuera de Francia.

Otro hijo de André Felibien se acopla a nuestro estudio. Se trata de Michel (1666-1719), monje benedictino de Saint Germain des Près, abadía de la que dependía la antigua Real de Saint Denis, convertida hacia esa época en un simple priorato. Quizás influenciado por los elogios a Suger de parte de su hermano Jean-Francois, quizás motivado por la nueva y seria campaña de reconstrucción de la vieja Abadía emprendida hacia 1700, escribió la historia de la misma (112). Luego de la rehabilitación de la arquitectura gótica manifestada por su hermano en el compendio ya

analizado, Michel se complace en alabar la iglesia abacial como una de las expresiones más notables de la época, comparable a una filigrana o, he aquí nuevamente la analogía vegetal, a *“ces feuilles que l'on voit dans les bois”*. En otro pasaje Michel Felibien dice que la pintura de los vitrales atenúan de tal manera la luz natural que se genera en el interior una cierta penumbra que invita al recogimiento conveniente a un lugar sacro. Estos son ecos de la inscripción de Suger en la puerta de acceso a la iglesia abacial:

“...pero la obra que noblemente resplandece ilumina las mentes, para que se encaminen a la luz verdadera...”  
(113).

Así estamos en presencia de un intento válido para caracterizar el espacio gótico.

## 2.4. Palomino

En los últimos años de su vida (1655-1726) el pintor español Ascicio Antonio Palomino y Velasco se convirtió en el Vasari español, al escribir 226 biografías de pintores y escultores, desde fines del siglo XV hasta su propia época. En el “preludio” resuena la visión vasariana. En Europa Occidental la pintura estuvo “mil años sepultada...sin dejar aún vestigio leve de sí misma, y en España tardó doscientos años más en convalecer, porque la preocuparon cuidados de mayor importancia a la Religión y a la Patria” (114). Este atraso de la recuperación con respecto a Italia - recordemos que en Vasari la resurrección se inicia con Cimabue y Giotto- se debe a una segunda causa catastrófica que Palomino expone en un libro ligeramente anterior a las Vidas, el Museo Pictórico o Escala Optica (115). Es la lamentable y sacrilega invasión sarracena, cuando el “ardimiento español gótico empeñaba sus esfuerzos en sacudir el tirano yugo de infame servidumbre, negados a las delicias de las artes, cuyos preciosos frutos sólo cultivaba el descanso de la paz, hasta que concluidas felizmente tan repetidas como gloriosas empresa, especialmente desde el tiempo de aquel heroico ejemplar de reyes, el Señor Don Fernando el Católico, comenzó España a convalecer de tan prolixos males...dando lugar a las delicias de las artes, cultivándose la pintura con la superior inteligencia de Alonso Berruguete, Antonio del Rincón y Gaspar Becerra, insignes pintores españoles que fueron a estudiar a Italia, y continuándose en tiempo del emperador Carlos V, dignísimo sucesor de tan excelsos campeones”.

Como en Jean-Francois Felibien pacificación y un preclaro monarca cristiano son condiciones ineludibles para el florecimiento de las artes. Como en Vasari los iniciadores son individualizados aunque en el caso de Antonio del Rincón, (116)

confiesa Palomino que “no nos dejó más testimonio...que la calificación de haber sido pintor de cámara de Fernando el Católico, de que se infiere sería de los más adelantados de aquel siglo”. Como vemos Palomino ignora a Ferrer Bassa, los hermanos Serra, Luis Borrassá, Bernardo Martorell, Jaime Huguet, Bartolomé Bermejo, Fernando Gallego, Pedro Berruguete y tantas otras figuras relevantes de la pintura española del siglo XV. Antonio del Rincoón, según nuestro biógrafo, fue el iniciador del renacimiento artístico porque adquirió las facultades requeridas en las “fértiles regiones de Italia”, más precisamente en Roma. Alonso Berruguete (1486/1489-1561), también notable escultor, fue el “primero que acabó de extinguir en España la manera bárbara e inculta” (117) y al tercero, Gaspar Becerra (1520-1570) le correspondió “desterrar de España las tinieblas de aquella inculta manera antigua... y mandar la luz verdadera del arte” (118). Estas citas, repetitivas e indiscriminadas en cuanto a la repartición de alabanzas, muestran a Palomino como continuador incondicional de Vasari, más estricto que éste en la condenación en bloque del milenio medieval español. Sin embargo interesa rescatar de los escritos de Palomino, los pocos pasajes referidos al arte medieval, pues de ellos emanan algunos conceptos que posteriormente se insertan dentro de la revaloración plena de dicha época artística. La única referencia concreta a una obra de arte medieval aparece en el “preludio” a las Vidas (119). Se trata de uno de los manuscritos ilustrados de los comentarios del Apocalipsis escritos por San Beato de Liébana hacia 777/786, el ejemplar dedicado a Fernando I en 1045 (120), datos éstos que Palomino recoge puntualmente. Mucho debió haberle impresionado las miniaturas pues habla de “sus misteriosas visiones, historias o figuras”, pero no puede reprimir su vocación clasicista al tachar las pinturas como abominables, indignas, merecedoras de risa y desprecio. No obstante, como había un monarca prestigioso de por medio dice que “sería lo mejor que hubiese en Europa; pues aún dudo que dicha pintura, tal cual, fuese hecha en España, donde sólo comenzó a renacer en tiempo del Señor Rey Don Fernando V, el Católico, por los años 1500”.

En el Museo Pictórico hay otras referencias al arte medieval español (121), frutos de desvaríos legendarios de larga data: los retratos de Florinda (122), unos lienzos con figuras y trajes africanos ballados por el último rey visigodo Rodrigo en un palacio toledano, la misión evangelizadora del apóstol Santiago en España a quien atribuye la difusión de las imágenes marianas pintadas por el evangelista San Lucas. A pesar de su impronta legendaria, este último pasaje valoriza el papel decisivo de la imaginería cristiana en la España ocupada y reconquistada. A continuación señala la “providencia importantísima” que significó pintar en los muros de las antiguas iglesias “las historias sagradas y los martirios de los Santos...para que sirviesen de libros a los ignorantes”. Aquí está el énfasis que la historiografía medieval de la segunda mitad del siglo XIX, pone en el carácter didáctico de la iconografía escultórica catedralicia.

## 2.5. Otros aportes

Las teorías y las vidas que hemos analizado son claros exponentes del interés de historiadores y arquitectos por la arquitectura gótica. Este interés excede en algunos casos la mera recopilación de datos y se extiende en consideraciones que pretenden determinar causas y principios específicos de las construcciones góticas. Estos textos que tuvieron cierta difusión entre los especialistas se complementaron con otros, lo que en conjunto contribuyó a afianzar, por lo menos desde el punto de vista de los estudios históricos, la vigencia de lo medieval.

François Blondel, representante eminente del barroco clasicista francés, sigue de alguna manera la línea trazada por su colega Philibert Delorme un siglo atrás, al limitar su condenación a la “bárbara” ornamentación gótica. En el prefacio de su tratado (123) expresa que los edificios góticos han sido construidos en “esencia conforme a las reglas del arte, de modo que debajo del caos monstruoso de la decoración puede percibirse una bella simetría”.

Hacia fines del siglo XVII, Roger de Gaignères (1644-1717) acompañado por un equipo de dibujantes recorrió Francia a lo largo y a lo ancho, recogiendo documentos gráficos de diversos monumentos (124). Este gran coleccionista estaba animado del mismo nacionalismo que impulsaba los trabajos de los Felibien y en su colección, hoy repartida entre varias bibliotecas europeas, se conservan dibujos y grabados de iglesias medievales incluyendo esculturas y tumbas.

Algunos de los dibujos de Gaignères fueron reproducidos, a veces de manera defectuosa, en un gran *Corpus* que se inserta dentro de la teoría del poder político del soberano barroco. Nos referimos a *Monuments de la Monarchie Francaise*, cinco volúmenes realizados por Bernard de Montfaucon (1655-1741) entre 1729 y 1733.

Los trabajos de Gaignères y Montfaucon fueron aportes valiosos para mantener viva la presencia del arte medieval francés, proporcionando a la vez un apoyo visual indispensable para su estudio sistemático. Quizás quienes mejor usufructuaron este último aspecto, fueron no tanto los estudiosos del siglo XVIII poco interesados en el arte medieval, sino los del siglo actual al emprender la fatigosa tarea de reconstrucción arquitectónica e iconográfica de partes o de la totalidad de edificios religiosos perdidas por causas diversas a lo largo de los años. Por ejemplo, a través de dibujos de Gaignères se conocen detalles de las esculturas actualmente faltantes de la fachada occidental de la catedral de Chartres (125). Los grabados publicados por Montfaucon de las estatuas-columna de la fachada de la iglesia abacial de Saint Denis, arrasadas durante la Revolución Francesa, constituyen un documento iconográfico insustituible para el estudio de la significación de dichas figuras esculpidas (126). Si la contribución de las imágenes recopiladas por ambos autores es fundamental para los estudios iconográficos, en cambio es insuficiente desde el punto de vista estilístico, pues dichas imágenes traducen más que el estilo original, el de los respectivos autores teñido de

un cierto clasicismo. También dentro del ámbito francés, la historia de Borgoña de Dom U Plancher (127), revela el interés del autor por los monumentos medievales.

Al igual que en Francia, en Inglaterra el gótico en sus variantes insulares, *Early English, Decorated Style* y *Perpendicular Style*, es considerado como estilo nacional. Pero la persistencia de las formas góticas y su arraigo es tan grande que mientras Francia cede ostensiblemente al influjo renacentista, en Inglaterra continúa largamente la vigencia del gótico. Recordemos que una de las obras capitales del gótico tardío, la capilla del Kings College de Cambridge fue construida entre 1513 y 1528 y que la caja de la escalera del Christchurch-College con sus delgadas columnillas que se prolongan en nervaduras en abanicos de 1640. El castillo de Walloton Hall, obra muy representativa del denominado estilo isabelino concluido en 1588, muestra la vigencia del estilo perpendicular dentro de un diseño general que responde a pautas renacentistas. Además, durante los siglos XVI y XVII existe en Inglaterra una subcorriente gótica que se manifiesta en la construcción de modestas iglesias parroquiales, características por sus bóvedas de cañón corrido apuntado realizadas en madera. Estas son una de las fuentes del *revival* gótico que se verifica a partir de principios del siglo XVIII en correlación con la aplicación de nuevos principios de jardinería, tema que se inserta dentro de la órbita del Romanticismo, como así también del posterior *revival* que abarca a la arquitectura religiosa.

La persistencia cronológica de las formas gótica y su aceptación como representativas de un estilo nacional, determina que en Inglaterra el cuestionamiento a esa arquitectura no haya arraigado. Uno de los grandes arquitectos del barroco inglés Christopher Wren, a quien se debe la catedral londinense de San Pablo, demuestra clara concepción de los principios constructivos del gótico, al afirmar, por ejemplo, que un pilar gana en estabilidad si se lo carga verticalmente, en clara alusión a los pináculos colocados sobre los contrafuertes para evitar su desplome (128). Esta es una anticipación al tratamiento de los problemas constructivos del gótico que será desarrollada hasta sus consecuencias extremas por Viollette Le Duc y sucesores a partir de mediados del siglo XIX. En otro ámbito, hay que destacar que en Inglaterra se publicó la que quizás sea la primera historia ilustrada de la arquitectura medieval, *Monasticum Anglicanum*, obra de William Dugdale (1605-1686) y Roger Dodsworth (1585-1654).

En Alemania, hacia mediados del siglo XVII, H. Crumbach en una obra de carácter histórico (129) apologetiza entusiastamente la belleza de la todavía inconclusa catedral de Colonia y publica los planos medievales conservados, con miras a la futura y definitiva conclusión del templo. Conocedor como otros teóricos de su época de Vitruvio y de los teóricos italianos de la Arquitectura, apoyándose en estas teorías, llega a la conclusión de que el estilo gótico se ajusta exclusivamente a las reglas de la naturaleza. Crumbach subraya que dicha normativa determina principios esenciales de la arquitectura gótica, tales como totalidad, libertad, rigor constructivo y exhuber-

rancia decorativa. Las propuestas de Crumbach son válidas en un doble sentido. Por un lado, la conciencia de que la catedral de Colonia debía ser terminada en concordancia con los planos originales, debe interpretarse como saludable reacción contra las frecuentes incongruencias consistentes, por ejemplo, en rematar una torre gótica con una linterna barroca o de colocar altares barrocos en interiores góticos. El otro aspecto configura un anticipo a la teoría de la analogía vegetal, uno de los puntales de la revalorización gótica romántica.

En 1721, Fischer von Ehrlach, uno de los grandes arquitectos del barroco austríaco, da a conocer su *Esquema de la Historia de la Arquitectura* (130). Si bien en él no hay referencias concretas a edificios góticos, en el prefacio expresa:

“Los proyectistas verán aquí que los gustos nacionales en lo que atañe a la arquitectura no son menos diferentes de aquellos relativos al vestuario y a la preparación de comidas. Finalmente, ellos reconocerán en verdad que el hábito puede justificar ciertas *bizarrerie* en el arte de construir, como la tracería gótica o las bóvedas de ojiva con arcos apuntados”.

De esta manera Fischer von Ehrlach inserta las incongruencias señaladas en el párrafo anterior en una incipiente teoría del gusto y además proporciona la base teórica para los casos de restauración y conclusión de edificios medievales. Las torres occidentales de la catedral de Maguncia construidas entre 1767 y 1774 por Ignaz Michael Neumann, hijo del famoso Baltasar, son ejemplo de ponderado compromiso de formas del románico tardío alemán con principios compositivos barrocos.

La revaloración del gótico propuesta por Guarini, es indudable que activó la imaginación de sus sucesores italianos. Así lo demuestra el proyecto de Bernardo Vittone (1705-1770), según el subtítulo de la monografía que le dedicara Portoghesi “un arquitecto entre el Rococó y el Clasicismo”, para la conclusión de la fachada de la catedral de Milán (131).

Finalmente, fuera del ámbito de la historiografía y de las teorías arquitectónicas, hay que rescatar el importante aporte de la hagiografía. En 1643 el jesuita belga Jean Bolland, con la colaboración de un equipo integrado por eruditos de su congregación, inicia la publicación del *Acta Sanctorum*, también conocida como *Acta bollandista* (132). A partir de la la revisión crítica de todas las fuentes disponibles hasta el momento se ordenaron las vidas de Santos de acuerdo con el orden establecido en el Santoral. A la muerte de Bolland se habían publicado los seis primeros tomos y recién en 1894 se completó el total de sesenta y cuatro (133). Indudablemente la gigantesca empresa iniciada por los bollandistas, así se denominó al grupo consagrado a la redacción del *Acta*, tuvo una enorme resonancia en la Europa Barroca debido al

prestigio alcanzado por la Compañía de Jesús como portadora de los principios contrarreformistas de Trento. A partir de mediados del siglo XVII se publican Actas consagradas a Santos nacionales, regionales o de determinadas órdenes, algunas de las cuales carecen del rigor crítico demostrado por los bollandistas. De la hagiografía monástica hay que destacar el *Acta Sanctorum Ordinis S. Benedicti* del benedictino de Saint Maur, Jean Mabillon (1632-1707), publicada en París en 1668 (134).

La importancia de la literatura hagiográfica para la historia del arte en general y del medieval en particular radica en que permite resolver problemas iconográficos o cuestiones relativas a la devoción a Santos a veces poco conocidos. En los libros de horas, esa manifestación de la devoción privada típicamente medieval, suelen aparecer en el Calendario Santos locales la mayoría de las veces mal conocidos. Los datos contenidos en la Vida de dichos Santos, frecuentemente proporcionan pistas que orientan hacia el tipo u origen del comitente del libro o hacia el probable sitio de realización del manuscrito.

#### 4. Conclusiones

A través de los ejemplos examinados surge claramente, con mayor o menor intensidad según los casos, la intención de historiadores y arquitectos del siglo XVII y parte del XVIII, de revertir la tan difundida posición condenatoria de Vasari. Algunos tratan de especificar características del estilo y encontrar las causas de su gestación y desarrollo. Así llegan a formulaciones que comprenden factores políticos, religiosos o climáticos, la teoría del gusto, la analogía vegetal y humana, la evaluación de ciertos principios constructivos. Todos estos intentos anticipan la revaloración medieval que operará el Romanticismo y echan por tierra el pretendido hiato que se habría producido a propósito de la Edad Media durante el Renacimiento y el Barroco. La cultura medieval subsiste a lo largo de esos períodos, no sólo objetivamente como resultado de la construcción de edificios góticos en pleno siglo XVII como ocurre en Inglaterra, y en Bélgica por mediación de la Orden Jesuítica (135), sino también, lo que es más significativo, como estimulante de una actitud mental que trata de descifrar positivamente el pasado rastreando causas. En este último aspecto es interesante observar la persistencia de algunos rasgos de la mentalidad medieval en la Iconología de Cesare Ripa, más allá de su valiosa contribución metodológica a la Iconografía e Iconología, disciplinas ineludibles para el estudio serio del arte medieval.

Asimismo hay que pensar que tanto las propuestas historiográficas y teóricas analizadas como la actividad práctica de arquitectos, empeñados en restaurar o completar edificios existentes o en construir nuevas iglesias góticas, se realimentan recíprocamente asegurando una continuidad discursiva favorable a la época medieval. Aunque el término época medieval lo hemos empleado en sentido amplio es necesario

acotarlo, teniendo en cuenta que a lo largo del período abarcado, medieval prácticamente es sinónimo de gótico. La época pregótica sólo merece consideración extensa en el *Recueil* de Felibien (136) o limitada al aspecto gráfico en *Monasticum Anglicanum* (137).

Habrá que esperar hasta el siglo XIX para la plena revaloración del románico y épocas anteriores. Esta preferencia, se explica quizás, como hemos observado más arriba (138), por ciertas afinidades genéricas entre las concepciones espaciales gótica y barroca. Otro aspecto es que salvo el importante aporte de Vasari al arte del *Trecento* y referencias muy puntuales y de escaso desarrollo en Guarini, André Felibien y Palomino, la escultura y pintura medieval parecen inexistentes. Los conceptos relativos a la anatomía y proporciones de la figura humana y al espacio pictórico, afirmados a partir del Renacimiento y que sirvieron de base a las enriquecedoras especulaciones barrocas en esas materias, como también la incondicional reverencia a la obra de Vasari, impidieron a los autores de *Vidas de artistas nacionales y regionales* percibir que una deformación antinatural de la figura humana o un espacio no perspectivo eran insuficientes para negar la creatividad plástica a más de diez siglos de intensa actividad pictórica y escultórica.

## Notas

(1) Cambrensis, Giraldi; *Topographia Hibernica*, en Otto Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst England, Wales und Scotland vom Jahr 901 bis zum Jahr 1307*, n° 5940, t.3, Munich, 1956, p.217; cit.según Otto Pächt, *Historia del Arte y Metodología*, Madrid, Alianza, 1986,p.13.

(2) Vasari, Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' nostri tempi*, Florencia, Torrentino, 1550. Segunda edición ampliada, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori e scultori*, Florencia, Giunti, 1568.

Entre las ediciones anotadas, hasta hace poco la normalmente empleada en la investigación era la revisada críticamente por Gaetano Milanesi, Florencia, Sansoni, 1878-1885. En 1966 se inició una nueva edición crítica y anotada que pone en paralelo los textos de las ediciones de 1550 y 1568, a cargo de R.Bettarini y P.Barocchi, quienes se ocupan respectivamente de los aspectos filológico e histórico. Dado que ambas ediciones son inhallables en la Argentina, nuestro estudio se basó en la reedición de las *Vidas* de 1568 a cargo de Carlo L. Raggianti, Milano-Roma, Rizzoli. 1945.

(3) Vasari, *Vite*...p.107.

(4) Se refiere seguramente a las columnas difundidas por la denominada arquitectura

cosmatesca, originada en Roma a partir de mediados del siglo XII; cf. Kenneth John Conant, *Arquitectura Carolingia y Románica 800-1200*, Madrid, Cátedra, 1982, p.400 ss.

(5) Vasari, G, *Vite...* p.207 ss.

(6) Vasari, G, *Vite...* p.219.

(7) Vasari, G, *Vite...* p.493.

(8) Vasari, G. *Vite...* p.482.

(9) Vasari, G. *Vite...* p.221.

(10) Vasari, G. *Vite...* p.238.

(11) Vasari, G. *Vite...* p.319.

(12) Citado seg n Caleca, Antonio, *Il Camposanto Monumentale, Affreschi e Sinopie*, en Pisa-Museo delle Sinopie, Pisa, Opera della Primaziale Pisana, 1979, p.68.

(13) Vasari, G., *Vite...* p.375.

(14) Vasari, G. *Einige florentinische Meister aus der Zeit des Übergangs von Duecento zu Trecento*, II, Der Cacilienaltar der Uffizien, en *Jahrbuch der k niglichen preussischer Kunstsammlungen*, XXIV, (1905), p.89-110; Siren, O., *Giottino und seiner Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei*, Leipzig, 1908. Estos dos autores, citados según Boskovits, Miklosz, *Pittura florentina alla Vigilia del Rinascimento*, Florencia, Edam, 1975, p.194, n.31.

(15) Venturi, Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana, Il Trecento*, Milán, Hoepli, 1907, p.488 ss.

(16) Longhi, Roberto, *I Fatti di Masolino e di Masaccio*, en *Critica d'Arte*, 1940, cit. según A. Caleca, op.cit., p.68.

(17) Coletti, Luigi, *I Primitivi, I Senesi e i Giotteschi*, Novara, Istituto Geogr fico Agostini, 1946, p. XXXIX.

(18) Longhi, Roberto, *Stefano Fiorentino*, en *Paragone*, 1951, cit. según Pier Paolo

Donati, voz Stefano Fiorentino, en *Diccionario Larousse de la Pintura*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1987, t.III, p.1891.

(19) Caleca, A., op.cit., p.68.

(20) Villani, Filippo, *De origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, cit. según A. Caleca, op.cit., p.68.

(21) Vasari, G., *Vite...* p.238.

(22) Vasari, G., *Vite...* p.400.

(23) Vasari, G., *Vite...* p.254.

(24) Toesca, Pietro, *Il Trecento*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971, p.48 ss.

(25) Toesca, P., op.cit., p.52.

(26) Panofsky, Erwin, *The First Page of Giorgio Vasari's Libro*, en Panofsky, E., *Meaning in Visual Arts*, Doubleday, Nueva York, 1955, p.169-225, traducción del autor de Das Erste Blatt aus dem "Libro Giorgio Vasari", en *Städel-Jahrbuch*, VI (1930), p.25-72.

(27) Toesca, P., op.cit., p.34, fg.25.

(28) Panofsky, E., op.cit, p.196 ss.

(29) Cit. según Panofsky, E. op.cit, p.205.

(30) Cit. según Carbonari, Nino, en *Introduzione a Guarino Guarini*, Architettura Civile, Milán, Il Polifilo, 1968, p.XVII.

(31) Ridolfi, C. *Le Meraviglie del Arte ovvero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Venecia, 1648.

(32) Soprani, R., *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Génova, 1674.

(33) Malvasia, C.C., *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678.

(34) **Dati, C.**, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Florencia, 1667; **Bellori, G.P.**, *Le Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1672; **Baldinucci, F.**, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florencia, 1681-1686.; **Orlandi, P.A.**, *Abecedario Pittorico*, Bologna, 1704; **Pascoli, L.**, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1730-1736; **Baglione, G.** *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori*, Roma 1642.

(35) **van Mander, Carel**, *Het Schilder Boek*, Haarlem, 1604; trad. francesa, *Le Livre des Peintres*, Paris-Rouan, Henri Hymans, 1884.

(36) **vom Sandrart, Joachim**, *Teutsche Akademie der Bau-Bild und Malereykünste*, Nuremberg, 1675-1679.

(37) **Felibien, André**, *Entretiens sur la Vie et les Ouvrages des plus excellents Peintres Anciennes et Modernes*, 5 tomos, París 1666, 1672, 1679, 1685 y 1688.

(38) **Felibien, Jean-Francois**, *Recueil Historique de la Vie et Oeuvres des Plus Célèbres Architects*, París, Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1687.

(39) **Palomino de Castro y Velasco, Ascicio Antonio**, *El Parnaso Español Laureado, Vidas*, ed.a cargo de Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, 1986.

(40) **Frankl, Paul**, *The Gothic*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p.335.

(41) **Ripa, Cesare**, *Iconología*, Madrid, Akal 1-987.

(42) **Guarini, Guarino**, *Architettura Civile*, Milán, Il Polifilo, 1968.

(43) **Palomino de Castro y Velasco, Ascicio Antonio**, *El Museo Pictórico o Escala Optica*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

(44) **Mandowsky, Erna** *Ricerca intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, en *La Bibliofilia*, 41 (1939), cit. según Adita Allo Maneso, en *Introduzione a C.Ripa, Iconología*, p.12.

(45) **Mâle, E.**, *L'Art Religieux du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle*, París, Armand Colin, 1951, p.383, ss.

(46) **Ripa, C.** op.cit., t.I, p.416 ss.

- (47) **Mâle, Emil**, *L'Art Religieux en France au XIII siècle*, París, Armand Colin, 1948, p.90, fg.46.
- (48) **Boecio**, *La Consolación de la Filosofía*, Buenos Aires, Aguilar, 1960, Libro I, prosa 1a.
- (49) **Agapeto**, escritor bizantino, siglo VI, autor de un Compendio de Explicaciones Morales.
- (50) **San Agustín**, *De Civitate Dei*, Libro VIII, Cap.IV.
- (51) **San Agustín**, op.cit., Lib VIII, Cap VIII.
- (52) **Mâle, E.**, op.cit. en n.47, p.91.
- (53) **Ripa, C.**, op.cit., t.I, p.502.
- (54) **Santo Tomás de Aquino**, *Summa Thologica*, II,II, Quest. XCIV.
- (55) **Sauerländer, Willibald**, *Sculpture Gothique en France, 1140-1270*, París, Flammarion, 1973, fgs. 151 y 162.
- (56) **Ripa, C.**, op.cit.,t.II, p.34.
- (57) **Weisbach, Werner**, *Reforma Religiosa y Arte Medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, p.122 ss.
- (58) **Ripa, C.**, op.cit., t.I, p.270.
- (59) **Guarini,G.**, op.cit.Tr.I, Cap.III,Oss.9,p19.
- (60) **Guarini,G.**, op.cit., p.127.
- (61) **Baldinucci,F.**, op.cit.: "*L'ordine gótico, quel modo di lavorare tenuto nel tempo dei Goti, di maniera tedesca, di proporzioni in niuna cosa simile ai cinque buoni ordini d'Architettura antichi; ma di fazione di tutto barbara, con sottilissime colonne, e smisuratamente lunghe, avvolte, e in piu mode snervate, poste l'una sopra l'altre, con piu infinita di piccoli tabernacoli, e piramidi, e risalti, rotture, mensoline, fogliami, animali, e viticci, ponendo sempre cosa sopra cosa, senza alcuna regola, ordine e misura, che veder si possa con gusto.* Cit. según **Carbonari,N.**, en *Introduzione a*

*G. Guarini.*, op.cit., p.XXVII.

(62) **Guarini, G.**, op.cit., Trat.III, Cap.III, Oss.4, p.135.

(63) **Sedlmayr, Hans**, *Die erste mittelalterliche Architektursystem*, en Hans Sedlmayr, *Epochen und Werke*, Munich, Herold, 1959, p.97 ss.

(64) **Guarini, G.**, op.cit., Tr.III, Cap.XIII, Oss.19, p.207 ss.

(65) **Winckelman, Johannes**, *Geschichte der antiken Kunst*, 1764.

(66) **Tayne, Hipólito**, *Filosofía del Arte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946, p.178 ss. y 253 ss. La edición original data de 1864.

(67) **Carbonari, N.**, op.cit., p.XII.

(68) **Carbonari, N.**, op.cit., p.XIII.

(69) Como veremos más adelante esta continuidad entre la membratura vertical y la bóveda se registra en varios casos en la arquitectura barroca.

(70) **Paatz, Walter**, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kohlhammer, 1953, p.50 ss.

(71) **Guarini, G.**, op.cit., Tr.III, Cap.XIII, Oss.2, p.211.

(72) **Serlio, Sebastian**, *Architettura*, 1,IV, cap.VI,f.150 v.

(73) **Guarini, G.**, op.cit., Tr.III, Cap.XVII, Oss.2, p.227.

(74) **Guarini, G.**, op.cit., Tr III, Cap.XXVI, Oss.5, p.281 y lámina XXVII y fig.11.

(75) **Guarini, G.**, op.cit., p.209.

(76) **Carbonari, N.**, op.cit., p. XXVIII.

(77) Cf. n.37; las referencias a las biografías de André Felibien se han obtenido de **Thuillier, Jacques**, voz Felibien, en *Diccionario Larousse de la Pintura*, t.I, p.623; **Hahnloser, Hans**, *Villard d'Honnecourt*, Graz, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1972, p.8 ss y 200.

- (78) **París, Biblioteca Nacional, ms.fr.19093.**
- (79) **Hahnloser, H.** op.cit., p.8.
- (80) **Hahnsoler, H.** op.cit., p.9.
- (81) **Felibien, J.F.**, op cit., n.38; entre otros se incluyen los nombres de Noé, constructor del arca, Nemrod, Salomon.
- (82) **Robert Gaguin**, humanista francés (1425-1450/1501), autor de una Vida de Carlomagno atribuida erróneamente a Turpin y de un Compendium de origine et gestas francorum.
- (83) **Ripa, C.**, *Iconología*, t.II, p.36.
- (84) **Ripa, C.**, op.cit., t.II, p.376.
- (85) **Ripa, C.**, op.cit., t.II, p.183.
- (86) Cf. supra p.4.
- (87) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.143 ss.
- (88) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.156.
- (89) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.157.
- (90) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.162.
- (91) Felibien se refiere a la situación en Roma y Bizancio a principios del siglo V.
- (92) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.156.
- (93) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.162.
- (94) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.146 ss.
- (95) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.145; **Focillon, Henri**, *Art d'Occident, Le Moyen Age Romane*, París, Armand Colin, 1965, p.74, fg.45.

(96) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.146.

(97) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.148 ss.

(98) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.167.

(99) **Felibien, J.F.**, op.cit, p.184. En realidad la primitiva catedral de Santiago de Compostela data de los tiempos de Alfonso III de Asturias, quien reinó entre 866 y 911, aunque desde principios del siglo VIII existía en el lugar un monasterio benedictino donde se veneraba al apóstol de España.

(100) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.160.

(101) **Felibien, J.F.**, op.cit., prefacio.

102) **Felibien, J.f.**, op.cit., p.217-245.

(103) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.187-217.

(104) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.207 ss.

(105) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.199.

(106) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.189.

(107) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.209.

(108) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.196.

(109) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.232.

(110) **Felibien, J.F.**, op.cit., p.216.

(110) bis **Felibien, J.F.**, *Les Plans et les Descriptions de Deux des plus Belles Maisons de Campagne de Pline le Consul, avec des Remarques sur tous ces Batiments et une Dissertation touchant l'Architecture Antique et l'Architecture Gothique*, París, 1699. Citado según **Frankl, Paul**, op.cit. p.345, quien a su vez se basó en el texto de la edición de Londres, 1707, p.116 ss..

(111) Cf. **Panofsky, E.**, op.cit., p.188; **Frankl, P.**, op.cit., p.273. El Pseudo-Rafael

prefiere sin embargo el arco de medio punto al arco apuntado aduciendo razones estéticas y estéticas.

(112) *Histoire de l'Abbaye Royale de Saint Denis en France*, París, 1706, p.529 ss.; cit.según Frankl,P.,op.cit.,p.347, n.23.

(113) Suger, *De Amministratione*, XXVII, En Manzi,Ofelia y Corti,Francisco *Teoría y Realizaciones del Arte Medieval*, Buenos Aires, Tekné, 1977, p.60.

(114) Palomino,A.,op.cit. en n.39, p.19.

(115) Palomino,A.,op.cit. en n.43, p.24.

(116) La única noticia que se conserva de este personaje es la de haber sido pintor de cámara del rey Fernando el Católico. Cf.Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, T.IV/2, Cambridge (Massachussets), 1934, p.385 ss.

(117) Palomino,A., *Vidas...*,p.28.

(118) Palomino,A., *Vidas...*,p.36.

(119) Palomino,A., *Vidas...*,p.19.

(120) Madrid, Biblioteca Nacional, Vit.14-2.

(121) Palomino,A., *Museo...*p.23.

(122) Hija de un conde, violada según la leyenda por el último rey visigodo Rodrigo. En venganza, su padre habría entregado España a los árabes.

(123) Blondel,Francois, *Cours d'Architecture*, París, 1675; cit.según E.Panofsky,op.cit.,p.178.

(124) Los dibujos incluyen también retratos, cartas topográficas, planos, torneos, batallas, tapices, vidrieras, trajes regionales, naipes, etc. Actualmente están repartidos entre la Biblioteca Nacional de París, la mayoría y la Biblioteca Bodleian de Oxford.

(125) Châdefaux, Marie Claude, *Le Portail Royal de Chartres et ses images anciennes*, en *Gazette des Beaux Arts*, 1122 (Nov.1970),p.273 ss.

(126) **Mâle, Emil**, *L'Art Religieux du XII siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1947, p.391 ss. **Katzenellenbogen, Adolf**, *The sculptural program of Chartres Cathedral*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1959, p.27 ss.

(127) **Plancher, Dom U.**, *Histoire Générale et Particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739-1787; cit. según E.Panofsky, op.cit.,p.185,n.28.

(128) **Elmes, James**, *Memoires of the Life of Sir Christopher Wren*, apéndice, citado según P.Frankl, op.cit., p.367.

(129) **Crumbach, H.**, *Primitiae Gentium sive Historia et Encominun S.S.*, Trium Magorum, Colonia, 1653-1654, III, 3, 49,p.799 ss; cit.según E.Panofsky, op.cit., p185, n.28.

(130) **von Ehlach, Bernhard Fischer**, *Entwurff einer historischen Architectur* cit. según E.Panofsky, op.cit.,p.180 y n.21.

(131) **Portoghesi, Paolo**, *Bernardo Vittone*, Roma, Edizione dell'Elefante, p.142, fgs.LII y LIII. Nuestro conocimiento del proyecto de Vittone se debe a la gentileza, que agradecemos, del Profesor Héctor Schenone.

(132) **van der Gheyn, J.** voz Bolland Jean, en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t.2, col.950-951.

(133) **van der Gheyn, J.** voz Acta Sanctorum, en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t.1, col.330-334.

(134) **Baudot, J.**, voz Mabillon Jean, en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t.9, col 1425-1440.

(135) **Pevsner, Nikolaus, Fleming, John y Honour, Hugh**, *Diccionario de Arquitectura*, Madrid, Alianza, 1980, p.72.

(136) cf.supra p.26 ss.

(137) cf.supra p.39.

(138) cf.supra p.21.