

I.I. El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes

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

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

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

un medio para el disfrute / arraigo de la diversidad de la ciudadanía.

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

La edición de 1903 comienza con una sinopsis de no más de diecinueve renglones en los que se explica de forma clara y concisa el contenido de este documento, lo que nos hace suponer que quien escribió estas líneas sabía muy bien qué quería decir Alois Riegl con la expresión: culto moderno de los monumentos. Riegl no firmó tampoco estas líneas, pero dada la claridad de la exposición sostenemos que esta introducción al documento la realizó el mismo. Las ediciones francesas eluden esta presentación⁴⁶.

Los valores de los monumentos y su evolución histórica es el epígrafe con el que se abre El culto moderno de los monumentos. La traducción de este primer epígrafe ha suscitado interesantes debates en las distintas ediciones y versiones. Así pues, las variantes más frecuentes han sido: “los valores monumentales y su evolución histórica” y “los valores de los monumentos y su evolución histórica”. Sin duda, la traducción de este primer epígrafe es, junto con la del título de la obra, la clave que nos anticipa el estudio crítico que subyace en las distintas ediciones de El moderno culto de los monumentos. Acaso podemos hablar antes que de traducción de interpretación en uno y otro caso, ya que como vamos a ver a través del estudio antológico, las ediciones que interpretan “valores monumentales” en lugar de “valores

de los monumentos” están trazando desde este primer epígrafe una teoría en paralelo a los denominadores comunes de las Teorías de Riegl. Coincidimos, junto a las ediciones italianas y a la edición francesa del profesor Boulet, en traducir como “valores de los monumentos”. Nuestra traducción se fundamenta en el seguimiento del valor de lo histórico y del valor de lo antiguo a lo largo de los siglos XVI al XIX⁴⁶.

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

Riegl retoma la acepción más antigua de monumento, la que introdujeron las culturas admiradoras de la Antigüedad Clásica. Riegl había estudiado minuciosamente la preferencia académica hacia las culturas de la Antigüedad en obras como Problemas de estilo con el objetivo de deshacer la directa relación entre la capacidad mecánica con la que una cultura resuelve una manifestación artística como signo de su nivel de evolución en la captación de la belleza. Ahora, Riegl revisa nuevamente estas manifestaciones artísticas pero sólo las que desde su origen tenían la función de testimoniar, y las analiza a partir de sus formas. La teoría de las formas recordemos que había sido el criterio que concedía a juicio de Riegl mayor margen de posibilidades para hacer del discurso de la Historia del Arte una ciencia social. Por tanto, no es gratuito ahora en El culto moderno analice los monumentos intencionados diferenciando entre los que han sido objeto de “técnicas

artísticas” y los que son fruto de la “escritura”. Riegl esta poniendo al mismo nivel las técnicas artísticas y la escritura. Sus primeros argumentos para acercarse al monumento inciden de nuevo en la escasa solvencia del positivismo de Semper. Por tanto, nada de clasificación de las artes. Este posicionamiento va a ser otra de las premisas que no podemos dejar pasar cuando definimos El culto moderno como un manifiesto de la tutela moderna, que se sostiene sobre principios como la interdisciplinariedad a la que la Historia del Arte se asoma desde sus posibilidades de ciencia social.

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

Riegl nos plantea que en el caso de Austria los monumentos no intencionados, de los que trata en gran medida la tutela, se denominan “monumentos histórico-artísticos”. Esta terminología de “histórico-artísticos” a principios del siglo XX, a la luz de los cambios que han tenido lugar en relación con el concepto o lo que se entiende por manifestación artística de una cultura a la que debía responder la denominación de “monumento histórico-artístico”, no se corresponde con la dimensión de los monumentos a la que se refieren los profesionales de la tutela cuando la emplean. Entre los cambios a los que Riegl se refiere, sobre los que bien podría haberse extendido en vez de darlos por sobreentendidos, nos encontramos, claramente, los que a juicio de la Escuela de Viena de Historia del Arte habían reformado el

discurso establecido de la Historia del Arte. De ahí que Riegl no se detenga en desarrollarlos. Es más, este primer epígrafe de El culto moderno es sin lugar a dudas donde el lector echa más en falta la lectura de obras como El arte industrial tardorromano, El retrato holandés de grupo, Problemas de estilo, las reflexiones sobre Gurlitt... Y cómo no, Il Cicerone de su maestro ¡Leer este primer epígrafe de El culto moderno sin conocer el método riegliano es como leer a Nietzsche sin conocer la República de Platón!

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

El valor artístico al que se refiere Riegl al exponer la razón de ser de El culto moderno de los monumentos es el “valor artístico relativo”. Riegl incidía en este valor

artístico como el que hasta finales del siglo XIX se definía como ideal de belleza, el clásico, en virtud del cual se legitimaba una obra de arte. Por tanto, El culto moderno de los monumentos no era un giro radical, sino que Riegl en una vez más aprovechó para sistematizar una faceta del objeto de estudio de la Historia del Arte que Vasari había contemplado pero no desarrollado. En fin, Riegl se disponía como siempre a renovar la Historia del Arte y no a anularla.

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

Evidentemente, Riegl amplía estos márgenes a partir de la diversidad cultural, pero nunca cruza hacia esa otra orilla en la que los objetos estuvieron inanimados hasta que llegó Marx con su materialismo histórico. En ningún momento Riegl se plantea que el carácter de los objetos que se dispone estudiar sea la huella del paso del tiempo. De ahí que no compartamos la hipótesis de los que reconocen en el valor histórico testimonial la génesis del valor de lo antiguo que define la condición de los monumentos de acuerdo al culto moderno que define Riegl. Estos objetos en los que el paso del tiempo ha dejado huella Vasari los consideró en su proemio, y desde entonces los dejó en una orilla ajena a la Historia del Arte, incluso para Riegl. Riegl, sencillamente se ocupa en El culto moderno de los monumentos de los

“monumentos”, o manifestaciones de culturas anteriores en el tiempo ya fuesen estas clásicas o no. Es decir, el objeto de estudio que Riegl se plantea en El culto moderno es el que ya desarrolló su maestro en Il Cicerone, pero ahora desde el punto de vista de la tutela. Por tanto, no es que Riegl en El culto moderno se convierta en arqueólogo o antropólogo, y deje de hacer Historia del Arte. Para nada. Riegl está incorporando una faceta del objeto de estudio que Vasari delimitó aunque no desarrolló, una faceta que hasta entonces los historiadores del arte que habían seguido a Vasari no habían retomado.

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

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

creación humana. Y por último, para que un objeto sea monumento tiene que ser reconocido por los sentidos. Por tanto, Riegl no hace sino legitimar la condición primera de todo monumento en su relación con el hombre moderno.

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

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

La Escuela de Viena, el foro en el que Alois Riegl se formó y al que sumó importantes aportaciones, se proponía la renovación de los principios del discurso de la Historia del Arte que había diseñado Giorgio Vasari y desarrollado Winckelmann. También se planteaban la renovación de los principios desde los que el positivismo había tratado de desmontar este mismo discurso académico de la Historia del Arte. En este sentido tenemos que hacer una aclaración. De Winckelmann la Escuela de Viena y en particular Burckhardt toman la liberación del discurso de la Historia del Arte del nombre de los grandes artistas. Pero Riegl va más allá. Se plantea desarticular el principio de unidad de estilo que distinguía al arte clásico por encima de cualquier otro. De acuerdo con estos cambios, la denominación de histórico-artístico con la que se venía definiendo el carácter o

esencia de los monumentos no intencionales de los que se ocupaba el culto o tutela de los monumentos en Austria, exigía una renovación. Este es el punto de partida de Riegl. Los monumentos histórico-artísticos ya no se limitaban a los restos provenientes de la Antigüedad Clásica, ya no tienen necesariamente que participar de los principios que definieron la plasmación de la belleza en la Antigüedad según los académicos. Por tanto, la denominación de monumentos histórico-artísticos estaba desfasada.

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

Así pues, cabe llamar la atención sobre los términos formalistas desde los que Riegl define el valor artístico de las manifestaciones artísticas procedentes de culturas que hasta su momento se habían mantenido en el extrarradio del discurso de la Historia del Arte, para ello

atiende al contorno y color. Pero recordemos que Riegl trata las artes plásticas como forma de hacer o mecanismo para hacer llegar un mensaje. Riegl por tanto se refiere a un valor artístico accesible -en clave de raciovitalismo orteguiano- para la mayoría y no a un pequeño grupo formado en la tradición clásica del arte. Así Riegl nos dice que obra de arte era toda creación del hombre perceptible por los sentidos. En la definición de valor artístico riegliana desarrollada en *El arte industrial tardorromano*, considera: “Con ello creemos haber demostrado nuestro derecho a afirmar también de los monumentos cristianos del arte antiguo más tardío, que, al menos en lo que se refiere al carácter artístico que se manifiesta en ellos -como contorno y color en el plano y en el espacio-, se trata básicamente de un ámbito hasta ahora inexplorado. Lo que se suele aducir para expresar con mayor precisión este carácter se reduce a lo que ya se decía hace medio siglo: se tilda al arte antiguo más tardío sencillamente de no clásico”⁴⁷.

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

Riegl en *El arte industrial tardorromano* ante la negativa del discurso establecido de la Historia del Arte de reconocer la condición de obra de arte que tenían las manifestaciones procedentes de los últimos años de la Roma Imperial -nos referimos a la etapa de Teodosio fundamentalmente-, a partir del principio de relatividad cultural, afirma que toda manifestación cultural tiene capacidad para dar a conocer su concepción de la belleza; y éstas, las distintas concepciones de belleza, serían válidas en la medida en que definen la cultura en la que han tenido lugar, con independencia de cuáles sean los mecanismos

que utilicen para tal fin. Como apunta Marc Augé, “desde hace varios años, las ciencias sociales intentan definir los métodos (en concreto los métodos que implican una nueva definición del objeto) que les permitan huir de los modelos de interpretación demasiado abstractos, sin sucumbir ante las facilidades del historicismo o del relativismo cultural”⁴⁸. Entonces, Riegl no estaba cayendo en el relativismo sino que se estaba instalando en la “diversidad estética” según la cual cada cultura se mide de acuerdo con sus parámetros propios. Lo que Riegl se planteaba era la condición de un objeto para ser considerado manifestación artística u obra de arte. En este párrafo introductor de *El culto moderno*, Riegl da por asumido este principio de “diversidad estética”, da por hecho que está entre nuestros conceptos básicos a la hora de definir en qué consiste el carácter o lo que define a un monumento.

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

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

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

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

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

Pues bien, entre los postulados de Alberti evidentemente nos encontramos el paso del tiempo como sinónimo de las fuerzas de la naturaleza y el desinterés del hombre por conservar estos modelos de lo artístico, lo antiguo.

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

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

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

Riegl retoma a Nietzsche, es cierto, pero lo racionaliza desde la diversidad cultural que inauguraba el siglo XX. Ya no es posible negar la existencia de esta condición del objeto para el hombre moderno, el “zahir” del Jinete polaco. Y mucho menos, que el objeto de arte con edad es una de las facetas del estudio de la Nueva Historia del Arte. La Nueva Historia del Arte con Burckhardt y Riegl a la cabeza optan por el valor de lo antiguo, por un valor que quiere llegar al conjunto de la sociedad moderna en su diversidad, de la masa diversa que siente por naturaleza desarraigo cultural entre las culturas. Aquí es donde no se puede confundir el objeto de arte susceptible de valoración para un historiador del arte con el objeto arqueológico⁵⁰.

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

Riegl, como Alberti y Rafael, en las primeras páginas del documento tomaba en consideración lo negativo de

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



Edición en español

El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes

Edición antológica y comentada en español por Aurora Arjones Fernández

Las reflexiones expuestas en esta obra deben su origen a un proyecto emprendido por encargo de la Presidencia de la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos, con el fin de esbozar un plan de reorganización de la tutela de monumentos públicos en Austria. El hecho de que en este momento la reorganización de la tutela se vea como algo a llevar a cabo con urgencia es consecuencia lógica del profundo cambio que en los últimos años han experimentado nuestras concepciones acerca del carácter del culto de los monumentos y las exigencias que de éste se derivan. Así pues, el primer cometido parecía ser el de definir lo más claramente posible el carácter del moderno culto de los monumentos teniendo en cuenta este cambio, y demostrar su relación genética con las fases anteriores. El intento de cumplir esta tarea es el contenido de las siguientes páginas. Dado que constituye un todo cerrado, la Presidencia de la Comisión Central Imperial y Real ha creído su deber darlo a conocer como una obra con entidad propia, prescindiendo de las consecuencias prácticas que de aquí se derivan, especialmente para la conservación de monumentos austríacos.

LOS VALORES DE LOS MONUMENTOS Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la

mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Lo más frecuente es la unión de ambos géneros de un modo parejo. La creación y conservación de estos monumentos “intencionados”, que se remonta a los primeros tiempos documentados de la cultura humana, no ha concluido hoy ni mucho menos, pero cuando hablamos del culto moderno y salvaguarda de monumentos, prácticamente no pensamos en estos monumentos “intencionados”, sino en los “monumentos históricos y artísticos”, según reza la denominación oficial, al menos en Austria. Esta denominación, plenamente justificada según las concepciones vigentes desde el siglo XVI al XIX, podría inducir hoy a malentendidos a la vista de las concepciones que se han ido imponiendo en los últimos tiempos en torno al carácter de los valores artísticos por lo que en primer lugar tendríamos que examinar lo que hasta ahora se ha entendido por “monumento histórico y artístico”. Según la definición más usual, obra de arte es toda obra humana perceptible por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico, y monumento histórico es toda y cada una de estas obras que poseen un valor histórico. En nuestro contexto, podemos excluir de nuestra consideración, desde un principio, los monumentos perceptibles por el oído (musicales), ya que, en lo que aquí nos pueden interesar, han de ser incluidos entre los monumentos históricos. Por tanto, hemos de preguntar exclusivamente acerca de las obras perceptibles al tacto y a la vista de las artes plásticas (en el sentido más amplio, es decir, abarcando toda creación de la mano humana): ¿Qué es valor artístico y qué es valor histórico?

El valor histórico es evidentemente el más amplio y puede, por tanto, ser analizado en primer lugar. Llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe. Según los conceptos más modernos, a esto vinculamos la idea de que lo que alguna vez ha existido ya no volverá a existir, todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido tener lugar como ha sucedido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior. El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna. Así, según las concepciones históricas modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos. Pero como no sería posible tener en cuenta el enorme número de hechos de los que se han conservado testimonios directos o indirectos, y dado que a cada momento que transcurre se multiplican hasta el infinito, nos hemos visto ahora obligados a dirigir nuestra atención fundamentalmente a aquellos testimonios que parecen representar etapas especialmente destacadas en el curso evolutivo de una determinada rama de la actividad humana⁵¹. El testimonio puede ser un monumento escrito, por medio de cuya lectura se despiertan ideas contenidas en nuestra conciencia, o puede ser un monumento artístico, cuyo contenido se capta de un modo inmediato por medio de los sentidos. Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar algún sustituto equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel

con una breve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etcétera, contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo de agruparlas. Ciertamente, son estos elementos tan insignificantes que en miles de casos prescindiremos de ellos porque poseemos suficientes monumentos que nos transmiten prácticamente lo mismo de un modo más rico y detallado. Pero si esta hojita fuese el único testimonio conservado de la creación de su época a pesar de su precariedad habríamos de considerarla como un monumento artístico absolutamente imprescindible. El arte que en ella encontramos nos interesa, sin embargo, en primera instancia sólo desde el punto de vista histórico: el eslabón imprescindible en la cadena evolutiva de la historia del arte. El “monumento artístico” es, en este sentido, propiamente un “monumento histórico-artístico”, cuyo valor no es, desde esta perspectiva, un “valor artístico”, sino un “valor histórico”. De aquí se podría deducir que la distinción entre “monumentos históricos y artísticos” es inexacta, puesto que los segundos están comprendidos en los primeros y se confunden entre ellos.

Pero, ¿es realmente sólo el valor histórico el que valoramos en los monumentos artísticos? Si fuera así, todas las obras de arte de épocas anteriores o incluso todos los períodos artísticos habrían de tener el mismo valor para nuestros ojos y, como mucho, obtener un valor superior rememorativo por su rareza o mayor antigüedad. Pero la realidad es que a veces valoramos de un modo superior obras más recientes que otras más antiguas, como, por ejemplo, un Tiépolo del siglo XVIII frente a los manieristas del siglo XVI.

Debe haber, pues, junto al interés por lo histórico en la obra de arte antigua, algo más que reside en sus características específicamente artísticas, es decir, en lo referente a la concepción, a la forma y al color. Es

evidente, por tanto, que además del valor histórico-artístico que todas las obras de arte antiguas (monumentos), sin excepción, poseen para nosotros, existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución ¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico, de tal modo que constituye una parte esencial del concepto de monumento, independiente de lo histórico? ¿O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y lo cambia a su placer, con lo cual no tendría cabida en el concepto de monumento como obra de valor conmemorativo?

En la respuesta a esta pregunta se dividen hoy los partidarios de dos opiniones, una antigua, todavía no totalmente superada, y otra nueva, que se abre paso de modo triunfante. Desde la época renacentista –en la que, como más adelante mostraremos, el valor histórico obtiene por primera vez una importancia reconocida– hasta el siglo XIX imperaba el axioma de la existencia de un canon artístico, un ideal artístico absolutamente objetivo y válido, al que aspiran todos los artistas, pero apenas alguno puede alcanzar de un modo total. Inicialmente se consideraba que la Antigüedad Clásica era la que más se había acercado a aquel canon e incluso algunas de sus creaciones representaban este mismo ideal. El siglo XIX descartó esta pretensión de la Antigüedad Clásica, emancipando así a casi todos los demás períodos artísticos conocidos en su significado propio, pero sin abandonar por ello su creencia en un ideal artístico objetivo. Hasta comienzos del siglo XX no se han llegado a extraer las consecuencias del pensamiento histórico evolutivo y a exponer con claridad que toda creación artística basada es algo irrecuperable y que, por tanto, no puede entenderse de ningún modo como una norma. No obstante, el que no nos limitemos a la apreciación artística de las obras modernas, sino que también valoremos las antiguas por su concepción,

forma y color, y el que incluso situemos a algunas de ellas por encima de las modernas, habría que entenderlo (al margen del factor siempre existente del valor histórico) en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente al menos en parte, con la voluntad de arte [Kunstwollen] moderna, y que, precisamente por destacar estas partes coincidentes sobre las divergentes, ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna, que carece necesariamente de este contraste. Así pues, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno.

En consecuencia, la definición del concepto “valor artístico” habrá de ser distinta, según se mantenga una u otra opinión. Según la más antigua, la obra de arte tendrá valor artístico en tanto responda a las exigencias de una estética supuestamente objetiva, hasta ahora nunca formulada de modo indiscutible. Según la concepción más reciente, se mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad de arte, exigencias que, ciertamente, están aún más lejos de encontrar una clara formulación y que en rigor nunca la encontrarán, puesto que varían incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro momento.

El obtener una visión clara sobre estas distintas concepciones de la esencia del valor artístico es una condición previa fundamental para nuestra tarea, porque ejerce una influencia decisiva sobre la dirección básica que ha de seguir la conservación de monumentos. Si no existe un valor artístico eterno, sino sólo uno relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor conmemorativo, sino un valor de contemporaneidad.

Ciertamente, la conservación de monumentos ha de contar con él, puesto que, al tratarse de un valor en

cierto modo práctico, coetáneo, frente al valor histórico y rememorativo del pasado, exige con urgencia nuestra atención, pero debe quedar excluido del concepto de “monumento”. Si nos declarásemos partidarios de la concepción de la esencia del valor artístico, tal y como, con ímpetu irreprímible, se ha configurado en la época más reciente como resultado final del conjunto de la considerable actividad investigadora del siglo XIX en la historia del arte, no podremos hablar en delante de “monumentos históricos y artísticos”, sino solamente de “monumentos históricos”, y exclusivamente en este sentido emplearemos el término a partir de ahora.

Los monumentos históricos son, por oposición a los intencionados, “no intencionados”, pero desde un principio está claro que todos los monumentos intencionados también pueden ser no intencionados, y representan sólo un pequeño fragmento de los no intencionados. Dado que los autores de estas obras, que hoy se nos presentan como monumentos históricos, en general, sólo pretendían satisfacer ciertas necesidades prácticas o ideales propias, de sus contemporáneos o, como mucho, de sus sucesores más inmediatos, así como que seguramente no pensaron en dejar a las generaciones de siglos posteriores testimonios de la vida y creaciones artísticas y culturales propias, la denominación de “monumentos” que a pesar de ello solemos dar a estas obras no puede tener sentido objetivo, sino solamente subjetivo. Pues el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo concedemos. En los dos casos, tanto en los intencionados como en los no intencionados, se trata de un valor rememorativo, y por esta razón hablamos de “monumentos” al referirnos a ambos. En los dos casos nos interesa la obra en su forma original, sin mutilaciones, tal y como surgió de la mano de su creador, y así pretendemos contemplarla o por lo menos reconstruirla con el

pensamiento, la palabra o la imagen. Pero mientras, en el primer caso, su valor rememorativo nos es impuesto por otros (sus antiguos creadores), en el segundo, se lo asignamos nosotros.

Sin embargo, el interés que en nosotros, hombres modernos, suscitan las obras legadas por las generaciones anteriores, no se agota en absoluto con el “valor histórico”. Es imposible que las ruinas de un castillo, por ejemplo, cuyos derruidos lienzos de muro apenas revelan algo de su forma, de su técnica, de la disposición de sus habitaciones, etc. como para satisfacer un interés histórico-artístico o histórico-cultural, y que, por otra parte, tampoco estén ligadas a recuerdos de crónicas, es imposible que deban a su valor histórico el interés manifiesto que, a pesar de todo, los hombres modernos les prestamos sin restricción alguna.

Del mismo modo, ante la vieja torre de una iglesia, hemos de distinguir entre los recuerdos históricos de distinto tipo, más o menos localizados, que su imagen despierta en nosotros, y la idea general, no localizada, del tiempo que la torre ha “vivido” y que se pone de manifiesto en las huellas, claramente perceptibles, de su vetustez.

La misma diferencia se puede observar incluso en los documentos escritos. Una hoja de pergamino del siglo XV, con el contenido más sencillo, como, por ejemplo, una anotación sobre la compra de un caballo, despierta en nosotros, como en el caso de las ruinas y la torre de la iglesia, un doble valor rememorativo por sus elementos artísticos (uno, histórico, por los rasgos formales de la nota, las letras, etc., y otro, ahora en cuestión, por lo amarillento, la pátina del pergamino y la pérdida de color de las letras); pero también los contenidos de lo escrito despiertan este doble valor: el uno, histórico, por las disposiciones de compra (Historia del Derecho y de la Economía) y por los nombres (historia política, genealogía, historia de los asentamientos, etc.); el otro, por el lenguaje extraño y

las expresiones, conceptos y juicios inusitados, que incluso quienes carecen de formación histórica distinguen inmediatamente como algo no moderno y que pertenece al pasado.

Es indudable que también en estos casos el interés radica en un valor rememorativo, es decir, que también desde esta perspectiva consideramos la obra como un monumento y justamente como uno no intencionado. Pero el valor rememorativo en este caso no forma parte de la obra en su originario estado de génesis, sino de la idea de tiempo transcendido desde su surgimiento, que se revela palpablemente en las huellas que éste ha dejado. Si anteriormente la concepción de monumentos “históricos” pudo ser caracterizada de subjetiva frente a la de los “intencionados” –aunque seguía teniendo que ver con la contemplación de un objeto concreto (la obra originaria, individualmente cerrada)-, en esta tercera clase de monumentos, el objeto aparece ya completamente volatilizado en un simple mal necesario: el monumento es solamente un substrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo común. Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas, a las que de modo necesario ha de quedar circunscrita la conservación de monumentos históricos, sino también a las masas, a todas las personas sin distinción de su formación intelectual. En esta pretensión de validez general, que tiene en común con los valores del sentimiento religioso, se basa el profundo significado, de consecuencias no previsibles por ahora, de este

nuevo valor rememorativo (de los monumentos), que en adelante denominaremos “valor de lo antiguo”⁵².

Desde estas sucintas indicaciones se deduce que el moderno culto de los monumentos no puede limitarse a la conservación de los “monumentos históricos”, sino que, además, exige una respetuosa consideración de los “monumentos antiguos”. Del mismo modo que los monumentos intencionados están íntegramente incluidos en los históricos no intencionados, encontraremos a todos los monumentos históricos incluidos en los monumentos antiguos. Según esto, las tres clases de monumentos se distinguen entre sí por una ampliación progresiva del ámbito en el que el valor rememorativo adquiere validez. En la categoría de monumentos intencionados se incluyen sólo aquellas obras que por voluntad de sus creadores han de rememorar un determinado momento del pasado (o un conjunto de éstos). En la categoría de los monumentos históricos el círculo se amplía a aquéllos que también se refieren a un determinado momento, pero cuya selección depende de nuestro gusto subjetivo. En la categoría de los monumentos antiguos se cuenta, por último, toda obra debida a la mano humana, sin atender a su significado original ni al objetivo al que estaba destinada, con tal que denote exteriormente de un modo manifiesto que ha existido y “vivido” durante bastante tiempo antes del presente. Las tres categorías aparecen, según esto, como tres estadios subsiguientes de un proceso de progresiva ampliación del concepto de monumento. Un rápido vistazo a la historia de la conservación de los monumentos hasta nuestros días puede mostrar cómo las tres categorías también se han ido configurando en la realidad de un modo sucesivo, siguiendo el mismo orden.

En un tiempo en el que no se concebía la existencia de monumentos no intencionados, los monumentos intencionados necesariamente perecieron ante las consecuencias de la erosión formal y la destrucción a

partir del momento en que desaparecieron aquellos para los que estaban destinados y que habían puesto un interés constante y vivo en conservarlos. En el fondo, toda la Antigüedad Clásica y la Edad Media sólo han conocido los monumentos intencionados. Una descripción exacta del proceso evolutivo que tiene lugar durante este largo periodo nos llevaría aquí demasiado lejos: mencionaremos, pues, simplemente, que en la época del Antiguo Oriente los monumentos respondían por lo general a los designios de individuos (o familias), mientras que con los griegos y romanos surge el monumento patriótico, que desde un principio se situaba bajo la protección de mayores grupos de interesados. Esta ampliación del círculo de interesados trajo consigo también la garantía de una mayor duración, aunque, por otra parte, también dio lugar a una disminución del anterior cuidado en la elección de materiales lo más imperecederos e indestructibles posible. Más adelante trataremos de modo específico e intentaremos explicar un aparente surgimiento del valor de lo antiguo. Por lo demás es evidente que en la Edad Media comienzan a darse manifestaciones de una transición paulatina hacia la concepción del monumento no intencionado⁵³.

Una obra como la columna de Trajano tenía que carecer por fuerza en la Edad Media de todo tipo de protección, una vez que había sido destruido el antiguo Imperio, cuya grandeza y poder invencible había de mantener presente en la memoria de las generaciones venideras. Así, sufrió entonces numerosas mutilaciones, sin que nadie pensara nunca en su restauración. El que llegara a mantenerse en pie se debe fundamentalmente a la supervivencia de restos del patriotismo de la antigua Roma, que los romanos medievales nunca llegaron a perder por completo, por lo que, en último extremo, podemos seguir considerando la columna de Trajano como un monumento intencionado, incluso durante la Edad Media, si bien en una medida muy limitada. De todos modos, hasta entrado el siglo XIV, siempre existió el

peligro de que la columna fuese sacrificada sin el menor escrúpulo ante cualquier necesidad práctica. Hasta el Renacimiento este peligro no quedó mitigado, de manera provisional aunque ha llegado hasta nuestros días y previsiblemente alcanzará un futuro, ciertamente no ilimitado⁵⁴.

Este cambio se explica porque a partir del siglo XV se fue configurando en Italia un nuevo valor rememorativo. Los monumentos de la Antigüedad Clásica comenzaron a valorarse de un modo nuevo, pero ya no sólo por el recuerdo patriótico que transmitían del poder y la grandeza del antiguo Imperio, y que el romano medieval, en una ficción llena de fantasía, se imaginaba como algo todavía existente o sólo esporádicamente interrumpido, sino también debido a su “valor histórico y artístico”. El que ahora se encontraran dignos de consideración no sólo monumentos como la columna de Trajano, sino incluso fragmentos insignificantes de molduras y capiteles, demuestra que es el arte clásico como tal el que iba despertando interés. Del mismo modo, el que se comenzaran a coleccionar y archivar incluso inscripciones intrascendentes, sólo por el hecho de que procedían de la época clásica, revela el interés histórico despertado. Ciertamente, este interés histórico-artístico estaba en un principio limitado exclusivamente a las obras de los pueblos de la cultura clásica, en las que los italianos de la época renacentista gustaban de ver a sus antepasados, lo que también explica su odio simultáneo contra el arte gótico, supuestamente bárbaro. Con esto se da, dentro de una visión histórico-evolutiva, el punto de enlace con la concepción anterior del monumento intencionado, con su significado esencialmente patriótico, ya respondiera a intereses egoístas del Estado, el pueblo, la comunidad o la familia. Pero esto no ha de dar lugar a que ignoremos lo básicamente nuevo: por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la

propia actividad artística, cultural, y política. El interés por los monumentos intencionados, que solía extinguirse con la desaparición de las generaciones interesadas, quedaba ahora perpetuado por un tiempo indefinido, por el hecho de que todo un gran pueblo consideraba las antiguas hazañas de generaciones desaparecidas mucho tiempo atrás como parte de las propias hazañas, y las obras de los presuntos antepasados como parte de la propia actividad. Así, el pasado obtuvo un valor de contemporaneidad para la vida y la creación moderna. Con ello despertó en los italianos el interés histórico, si bien en un principio limitado a la historia anterior (real o supuesta) del propio pueblo. Evidentemente, esta limitación era todavía necesaria, pues el interés histórico no podía ganar terreno en un principio más que en la forma semiegoísta del interés patriótico-nacional. Habrían de transcurrir varios siglos hasta que progresivamente fuese adquiriendo la forma moderna en que hoy lo encontramos, sobre todo entre los pueblos germanos: como el interés por todas las hazañas y todos los destinos, incluso los más insignificantes, así como de los pueblos separados de la propia nación por divergencias de carácter insuperable; es decir, como el interés por la historia de la humanidad en general, en cada uno de cuyos individuos reconocemos una parte de nosotros mismos.

De un modo extraordinariamente significativo, la misma época que descubrió el “valor artístico e histórico”, al menos de los monumentos clásicos, dictó también las primeras disposiciones para la protección de monumentos (destacando especialmente el Breve de Paulo III, del 28 de noviembre de 1534). Como el derecho tradicional no había conocido la conservación de monumentos no intencionados, inmediatamente se hizo necesario rodear los valores recién descubiertos de medidas especiales de protección.

Así, se puede decir con toda justicia que en el Renacimiento italiano con el despertar de una

estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para su protección, tiene su origen la tutela de los monumentos en el sentido moderno.

Por otra parte, tenemos que ser conscientes de que la concepción que los renacentistas italianos tenían del valor rememorativo no coincide en absoluto con la nuestra de comienzos del siglo XX. Por una parte, como ya se ha dicho por consideraciones patrióticas se limitaban a estimar solamente el arte de sus presuntos antepasados, la Antigüedad Clásica, lo que explicaba la relación genética de esta conservación de monumentos no intencionados, recién iniciada, con la anterior de los monumentos intencionados. Por otra parte, todavía no existía el valor de lo antiguo, como mucho se podría hablar de confusos indicios. Pero tampoco el valor histórico, que los italianos relacionaban con los monumentos clásicos, era ni por asomo el valor claramente reconocido de finales del siglo XIX. Justamente en la época renacentista comenzó aquella distinción entre valor artístico y valor histórico que, como anteriormente hemos mostrado, mantendría su vigencia hasta principios el siglo XIX y cuya superación ha quedado reservada a nuestros días. En aquel entonces se estimaban las formas clásicas como tales, al considerar el arte que las había producido como el único y verdadero, objetivamente perfecto y de validez general y eterna, un arte frente al cual todo otro arte (excepto el italiano de la propia época) se consideraba o como un imperfecto estado anterior o como una bárbara deformación. En rigor, este punto de vista continúa siendo normativo, directivo y por tanto, clásico-medieval, pero no histórico en sentido moderno, pues no reconoce ninguna evolución. No obstante, el aprecio por lo clásico por parte de los renacentistas italianos tenía también su aspecto histórico, al considerar la Antigüedad Clásica como un estadio previo del Renacimiento italiano. Ciertamente, en general nadie osaba pensar por entonces en un

estadio previo en sentido histórico-evolutivo, si bien se llegó a afirmar que Miguel Ángel había superado la Antigüedad Clásica con algunas obras con lo que parece decirse con toda claridad que tampoco los monumentos clásicos podían pretender un valor eterno, sino simplemente uno relativo y por tanto histórico. Pero la idea de que los italianos del Renacimiento se habían vuelto a encontrar así mismos una vez superado un periodo de invasiones bárbaras, continuando sencillamente el arte clásico, que habría seguido siendo algo innato en ellos, tiene indudablemente un carácter histórico. El pensamiento evolutivo está encerrado en esta idea tanto que, en cierto modo, se atribuye a los renacentistas italianos, en virtud de su nacionalidad, un imperativo interior de carácter natural que les alienta a asumir la sucesión cultural de los pueblos hermanos de la Antigüedad Clásica⁵⁵.

La división de los monumentos no intencionados en artísticos e históricos, que rechazamos desde un punto de vista moderno, estaba, pues, perfectamente justificada desde la perspectiva del Renacimiento italiano. Incluso hasta se podría decir que el valor artístico fue inicialmente el decisivo y que el valor histórico (de los hechos individuales pasados) en un principio fue postergado a un segundo término. El proceso evolutivo en el culto de los monumentos de los siglos posteriores, incluyendo el siglo XVIII, se puede definir brevemente diciendo que, paralelamente a la ascendente participación de otros pueblos, sobre todo germánicos y semigermánicos, si bien aunque no se dudaba de la ejemplaridad objetiva de lo clásico, ésta sufrió cada vez más limitaciones con respecto al sentido en que la habían mantenido los renacentistas italianos, a causa de la creciente estimación por otros estilos artísticos. Con todo, en este tiempo no se promulgaron verdaderas leyes para la protección de monumentos. Por un lado, porque los monumentos clásicos fueron perdiendo progresivamente el significado canónico por el que los

Papas del Renacimiento se habían creído obligados a protegerlos en su día, y, por otro, porque los estilos artísticos no clásicos aún no gozaban de tanta autoridad frente a los clásicos como para poder justificar por su parte una necesidad de protección⁵⁶.

No sin razón el siglo XIX se califica de histórico, pues en mayor medida que en épocas anteriores y –por lo que sabemos– también posteriores, se complacía en la indagación y amorosa observación del hecho individual, es decir, de la acción humana individual en su estado de génesis. Su mayor aspiración era conocer con toda exactitud un hecho histórico. Las llamadas ciencias auxiliares para este objetivo no estaban consideradas en el fondo como disciplinas auxiliares, sino que más bien parecía agotarse en ellas la actividad esencial de la investigación histórica. El relato más insignificante era leído con placer, investigándose su autenticidad. El postulado de la importancia para la historia de la humanidad, o del pueblo, del Estado o la Iglesia, que anteriormente había determinado el valor histórico, poco a poco llegó casi a desaparecer aunque nunca de un modo declarado. A cambio, surgió con fuerza la historia de la cultura, para la que hasta lo más pequeño, y precisamente lo más insignificante, puede tener importancia. Esta importancia se basa exclusivamente en la convicción histórica de que es imposible sustituir una cosa, por mínima que sea, dentro del proceso evolutivo, y en este proceso evolutivo, gozó de un valor objetivo hasta lo que por su material, por el trabajo requerido, o por su finalidad era absolutamente insignificante. Con esta inevitable reducción constante del valor objetivo del monumento, el propio proceso evolutivo, del que se habían extraído todos los valores, fue cobrando cada vez más importancia frente a los monumentos individuales como tales. El valor histórico, adherido de modo indisoluble a lo individual, se fue transformando progresivamente en un valor evolutivo para el que lo individual como objeto resultaba carente de interés.

Este valor evolutivo es justamente el valor de lo antiguo que hemos visto anteriormente y que, según esto, es el producto lógico del valor histórico que le había precedido cuatro siglos en su formación.

Si no hubiese existido el valor histórico, no habría podido surgir tampoco el valor de lo antiguo⁵⁷. Si el siglo XIX ha sido el del valor histórico, parece que el siglo XX se ha de convertir en el del valor de lo antiguo. De momento, sin embargo, nos encontramos todavía en un periodo de transición, que por fuerza ha de ser también un periodo conflictivo.

Todo el proceso descrito, que ha conducido desde el valor monumental intencionado, pasando por el valor histórico, hasta el valor de lo antiguo, contemplado desde un punto de vista general, no es sino una manifestación parcial de la emancipación del individuo, dominante en la época moderna, y que, sobre todo desde finales del siglo XVIII, ha realizado un fuerte avance, y -si nada nos engaña- desde los últimos años del XIX se dispone a sustituir progresivamente los fundamentos clásicos tradicionales de la cultura por otros completamente distintos, al menos en un número determinado de pueblos de cultura europea.

La tendencia creciente, característica de esta transformación, va a concebir toda vivencia física y psíquica no en su carácter objetivo, como hacían en general los periodos culturales anteriores sino en su manifestación subjetiva, es decir, en los efectos que causa en el sujeto (en su percepción sensorial o en su toma de conciencia espiritual), se expresa claramente en la transformación del valor de la memoria que hemos esbozado. Esto es así en tanto que el valor histórico se interesa por el hecho individual, que se presenta de un modo relativamente objetivo al que lo contempla, mientras que el valor de lo antiguo prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la

impresión anímica subjetiva que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exactamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de la edad), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada.

Pero el siglo XIX no sólo ha intensificado al máximo la valoración del valor histórico, sino que también ha intentado introducir su protección legal. La creencia en un canon artístico objetivo, que había empezado de nuevo a resentirse a partir del Renacimiento, porque la Antigüedad Clásica, que anteriormente había desempeñado este papel, a la larga no daba pruebas de poder mantener este título, se transfirió en cierto modo durante el siglo XIX a todos los periodos artísticos, lo que también explica el auge inaudito de la investigación histórico-artística en esta época. Pues según las concepciones del siglo XIX cada estilo artístico comprendería una parte del canon eterno⁵⁸. Así, todos merecerían una eterna conservación de sus productos para nuestra satisfacción estética, y sus obras debían ser rodeadas por los muros protectores de una ley, teniendo en cuenta los numerosos valores en pugna del presente. Pero las leyes y disposiciones del siglo XIX respondían en su totalidad a la concepción de que los monumentos no intencionados (junto al hipotético valor artístico objetivo) solamente tenían un valor histórico; así se demostraron insuficientes en el momento en que comenzó a hacer su aparición el valor de lo antiguo. Tras esta breve panorámica sobre la evolución del culto de los monumentos mencionaremos algunos fenómenos que quizá a primera vista no estén en consonancia con lo anteriormente expuesto.

Si bien en la Antigüedad ya encontramos documentados algunos ejemplos aislados de respetuosa conservación de obras de arte antiguas, no hemos de ver en ello en

absoluto síntomas de un culto de los monumentos no intencionados, sino simplemente del culto de ideas vivas, sobre todo religiosas, que como tales no poseían ningún valor conmemorativo (monumental), sino un valor muy real de contemporaneidad. El respecto no se debía a la obra humana, sino a la divinidad que había tomado su morada (transitoria) en la forma perecedera. Por esta pretensión de inmortalidad de su valor de contemporaneidad, cualquier estatua de un dios clásico, por ejemplo, podría ser tomada con toda facilidad por un monumento intencionado, si no careciera por otra parte de una característica decisiva en un monumento de este tipo: la inmortalización de un momento determinado, ya fuese una hazaña o un destino individual.

Por el contrario, a comienzos del Imperio Romano nos encontramos con un innegable culto de las obras de arte antiguas, exclusivamente en función de su valor artístico. Esta es quizá la más asombrosa de las numerosas analogías que ofrece esta época con respecto a la nuestra, la moderna. Sobre todo Plinio y Petronio nos han dejado abundantes testimonios de la afición de su tiempo por las antigüedades. Otro fenómeno secundario importante –la preferencia por obras de arte más antiguas en perjuicio de las contemporáneas– coincide en darse en ambos períodos. Hoy en día seguimos sin conocer suficientemente las condiciones inmediatas a partir de las cuales se configuró el arte de los inicios del Imperio Romano, lo que nos impide comprender con la necesaria claridad este sorprendente fenómeno que acabamos de mencionar. Pero llama la atención el hecho que, según los testimonios que nos han llegado, los aficionados tuvieran un empeño exclusivo por conseguir las obras de escultores y pintores famosos de los siglos V y VI a.d.C. Es imposible que sea una casualidad el que los coleccionistas, según afirmaciones unánimes de las fuentes, se comportaran menos como aficionados al arte que como coleccionistas de objetos raros. Según esto, parece haberse tratado de un deporte para una

serie de personas inmensamente ricas, que pretendían crear valores nuevos para superarse unos a otros con su posesión, a lo que puede haber contribuido exteriormente de un modo favorable la decadencia de la antigua religión griega de los doce dioses. La desaparición aparentemente rápida y sin huellas de todo este fenómeno, del que prácticamente no se habla ya en el siglo III, apoya también la hipótesis de que no se trataba de una conmoción profunda del espíritu clásico. El hecho de que el Estado no protegiera con leyes esta suerte de bolsa de objetos raros es perfectamente comprensible. Con todo, ningún historiador pondrá en duda que el fenómeno debe haber estado en una cierta relación con la evolución general de las artes plásticas a comienzos del Imperio. Así, en primer lugar habrá que pensar en la captación óptica de los objetos, que entonces surgía de modo nuevo y pujante, y su correspondiente reproducción en las artes plásticas, una captación que como tal también es característica de nuestra época moderna. Quizá, tras un examen más detallado, la mencionada afición a las antigüedades de los romanos de los siglos I y II d.C. resulte ser de hecho un posible precedente anacrónico del moderno valor conmemorativo. En cualquier caso, no ha dado lugar a ninguna evolución posterior, pues la época de las invasiones sintió todo menos respeto por el antiguo arte pagano, involucrado de mil maneras en el culto a los dioses.

Del mismo modo, una investigación especial daría como resultado que también el valor de lo antiguo había comenzado a anunciarse en manifestaciones aisladas, confusas y relativas, ya mucho antes de comenzar el siglo XX, en el que se ha convertido en una potencia cultural decisiva. Pero, por otro lado, hemos de guardarnos de recurrir para ello a fenómenos que sólo tienen una semejanza externa con el culto del valor de lo antiguo. Esto se ha de aplicar especialmente al culto de las ruinas, que anteriormente elegimos como ejemplo del moderno valor de lo antiguo. El moderno culto de las ruinas es, en efecto, a pesar de la

coincidencia externa en lo fundamental de la tendencia, algo completamente distinto al de épocas anteriores, lo que naturalmente no sólo no excluye una relación de carácter evolutivo, sino que incluso la postula. Ya el que los pintores de ruinas del siglo XVII, y precisamente los más nacionalistas –los holandeses–, utilizan casi exclusivamente ruinas clásicas, demuestra que estaba en juego un determinado momento histórico, pues todo lo romano se consideraba entonces como símbolo de la mayor grandeza y el mayor poder terrenal. Las ruinas sólo habían de traer a la conciencia del que las contemplaba el contraste auténticamente barroco entre la grandeza de antaño y la degradación del presente. Lo que de aquí se desprende es el pesar por la profunda decadencia y, al tiempo, el deseo de que se hubiese mantenido lo pasado; es como un voluptuoso revolcarse en el dolor, lo que constituye el valor estético de la emoción barroca, si bien ocasionalmente atenuada con la introducción de un inocente idilio pastoril. Por el contrario, nada más ajeno al hombre moderno que el sentimiento barroco: las huellas de la vejez, de la antigüedad, ejercen sobre él un efecto tranquilizador como testimonios que son del inalterable curso de la naturaleza, al que toda obra humana está sometida de modo seguro e infalible⁵⁹. Los signos de destrucción violenta hacen incluso que las ruinas de un castillo parezcan comparativamente menos apropiadas para despertar en el hombre moderno un verdadero sentimiento de valor de lo antiguo. Si anteriormente acudimos a ellas para ilustrar el valor de lo antiguo, fue solamente porque en las ruinas éste se percibe de un modo especialmente claro y patente, ciertamente demasiado palmario para proporcionar pleno alivio a los cambiantes estados de ánimo del hombre moderno.

1. LOS VALORES REMEMORATIVOS EN RELACIÓN CON EL CULTO DE LOS MONUMENTOS⁶⁰

Hemos visto que en los monumentos hay tres valores rememorativos diferentes, y ahora debemos analizar

cuáles son las exigencias que se deducen del carácter de cada uno de estos valores para el culto de los monumentos. Seguidamente consideraremos los distintos valores que un monumento puede ofrecer al hombre contemporáneo y que se pueden oponer en su totalidad, como valores de contemporaneidad, a los valores del pasado o valores rememorativos.

En el análisis de los valores rememorativos debemos partir naturalmente del valor de lo antiguo no sólo porque es el más moderno y tiene vocación de futuro, sino porque representa a un número relativamente mayor de monumentos.

a. EL VALOR DE LO ANTIGUO

El valor de lo antiguo de un monumento se revela a primera vista por su apariencia no moderna. Con más exactitud este aspecto no moderno no se sostiene tanto sobre la forma estilística, pues ésta se podría imitar sin más, con lo que su reconocimiento y correcta valoración quedarían casi exclusivamente reservados al círculo relativamente pequeño de los historiadores del arte, mientras que el valor de lo antiguo aspira a obrar sobre las grandes masas⁶¹. El contraste con el presente sobre el que se basa el valor de lo antiguo, se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, en una tendencia a la erosión de forma y color, características que son decididamente opuestas a las cualidades de las creaciones recientes, por tanto modernas.

Toda la actividad configuradora del género humano no consiste en otra cosa que en recoger un número de elementos dispersos en la naturaleza, para constituir un todo cerrado, limitado por la forma y el color. En esta creación, el hombre procede como la misma naturaleza: ambos producen individuos limitados. Todavía hoy exigimos de modo categórico este carácter cerrado de toda obra moderna. La Historia del Arte enseña sin duda que la evolución de la voluntad de arte humana está orientada hacia una

articulación creciente de la obra de arte individual con su entorno, y como es lógico, nuestra época se muestra en ello como la más avanzada; pero, a pesar de nuestros caprichosos cottages, a pesar de cuadros como *La hija de Jairo*, de Michetti, en el que el marco corta la cabeza de una figura, por lo demás totalmente visible, situada en el centro del cuadro, el postulado inevitable de toda creación de las artes plásticas continúa siendo la unidad y el aislamiento del todo por medio de las líneas establecidas del contorno. Ya en esta unidad, en este carácter cerrado reside un momento estético, un valor artístico elemental, que, bajo la denominación de “valor de novedad”, habrá de ocuparnos especialmente al hablar de los valores de contemporaneidad. En obras modernas nos disgustaría que carecieran de este carácter cerrado, razón por la que no edificamos ruinas (salvo para falsificarlas) y por la que una casa recién construida, cuyo revoco esté estropeado o cubierto de hollín, provoca en el observador una impresión desagradable, ya que este exige de una casa nueva un perfecto acabado en la policromía. Los síntomas de ruina en lo que acaba de surgir no producen una impresión sugerente sino deprimente⁶².

Pero tan pronto como el individuo está formado (ya sea por obra del hombre o de la naturaleza), comienza la actividad destructora, es decir, la acción de sus fuerzas mecánicas y químicas, que tienden a descomponer a este individuo en los elementos que lo constituyen y a englobarlo en la amorfa madre naturaleza. En las huellas de esta actividad se conoce que un monumento no es obra del presente más inmediato, sino de un tiempo más o menos lejano, residiendo por consiguiente en el valor de lo antiguo de un monumento en la clara perceptibilidad de estas huellas. El ejemplo más drástico lo ofrecen, como ya se ha dicho, las ruinas, que han surgido del todo cerrado y unitario anterior que era el castillo por el paulatino desmoronamiento de las partes tangibles de grandes dimensiones. Sin embargo, el valor de lo

antiguo se pone de manifiesto de un modo más evidente ante efectos menos violentos y más ópticos que tangibles, como el deterioro de la superficie (descomposición, pátina, etc.), así como por el desgaste de bordes y ruinas, etc., que ponen de manifiesto la labor lenta, pero segura e incontinente, de las ineludibles leyes de la naturaleza⁶³.

Según esto, la norma estética fundamental de nuestro tiempo, basada en el valor de lo antiguo, se puede enunciar del siguiente modo: de la mano humana exigimos la creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción, igualmente necesaria según las leyes naturales. Las manifestaciones de destrucción (deterioro prematuro) en la obra humana reciente nos desagradan tanto como las manifestaciones de creación reciente (restauraciones exageradas) en la obra humana antigua.

Lo que complace al hombre contemporáneo de comienzos del siglo XX es más bien el ciclo natural de creación y destrucción en toda su pureza, así como el percibirlo con toda claridad. Toda obra humana es concebida así como un organismo natural en cuya evolución nadie debe intervenir; este organismo ha de gozar libremente de su vida y el hombre puede, como mucho, preservarle de una muerte prematura. Así, el hombre contemporáneo ve en el monumento una parte de su propia vida y considera toda injerencia en él tan desagradable como en el caso de tratarse de su propio organismo.

Parece que se confiere al imperio de la naturaleza, incluso en su aspecto destructor y desintegrador, que se interpreta como permanente renovación de vida, el mismo derecho que al imperio creador del hombre*⁶⁴. Por el contrario, lo que ha de ser evitado de modo riguroso como algo censurable es el quebrantamiento

arbitrario de aquella norma, esto es, la intervención de la creación en la destrucción y viceversa, el que la mano interrumpa la actividad de la naturaleza, lo que casi nos parece un impío sacrilegio, y el que las fuerzas naturales destruyan prematuramente la creación humana. Ahora bien, si desde el punto de vista del valor de lo antiguo lo que causa un efecto estético en el monumento son los signos de deterioro, la desintegración de la obra humana cerrada por medio de las fuerzas mecánicas y químicas de la naturaleza, de aquí se deduce que el culto del valor de lo antiguo no sólo no ha de tener interés en la conservación del monumento sin que sufra alteraciones, sino que esto ha de ir en contra de sus intereses. Así como el deterioro es permanente e imparable, y la ley del ciclo, en cuya perfección parece residir la verdadera satisfacción estética del hombre moderno al contemplar monumentos antiguos, exige el constante movimiento de la transformación y no el detenimiento que implica la conservación, así, en la medida de las posibilidades humanas, tampoco esta ha de sustraer al monumento al efecto desintegrador de las fuerzas naturales, siempre y cuando éste se realice con mansa y ordenada continuidad y no por medio de una violenta y repentina destrucción. Sólo una cosa se ha de impedir de modo categórico desde el punto de vista del valor de lo antiguo: la intervención arbitraria de la mano humana en el estado actual del monumento, pues éste no debe sufrir adición, ni sustracción, ni restitución de lo que las fuerzas naturales han destruido al correr el tiempo, ni eliminación de lo que por las mismas causas se ha incorporado al monumento, alterando así su forma cerrada originaria. La impresión liberadora y pura de una destrucción debida a leyes naturales no debe verse perturbada por la adición de una creación incorporada de modo arbitrario. El culto del valor de lo antiguo condena según esto toda destrucción violenta del monumento causada por la mano humana como una sacrílega intromisión en la actividad erosionadora de las leyes naturales, con lo que, por una parte, actúa en el sentido de la conservación del monumento; pero

también rechaza en principio toda actividad conservadora, toda restauración, como una intromisión no menos injustificada en el dominio de las leyes naturales, con lo que, por otra parte, el culto del valor de lo antiguo actúa en contra de la conservación del monumento. Pues no se puede tener la menor duda sobre el hecho de que la actividad ininterrumpida de las fuerzas naturales ha de conducir en último extremo a la destrucción total del monumento. Es bien cierto que las ruinas resultan tanto más pictóricas cuantos más elementos sucumben a la erosión: en efecto, su valor de lo antiguo se va haciendo cada vez menos extensivo con el progresivo deterioro -es decir, cada vez es provocado por menos elementos-, mientras que, por el contrario, va siendo cada vez más intensivo, es decir, los elementos restantes actúan de un modo cada vez más intenso en el que los contempla. Este proceso tiene también sus límites, pues cuando se ha perdido totalmente el efecto extensivo tampoco queda sustrato alguno para el intensivo. Un simple montón informe de piedras no es suficiente para brindar al que lo contempla un valor de lo antiguo⁶⁵; por lo menos ha de quedar aún una huella clara de la forma original, de la antigua obra humana, de lo que fue anteriormente, mientras que un montón de piedras ya no sólo representan un muerto fragmento informe de la madre naturaleza sin huellas de creación viva.

Así vemos que el culto del valor de lo antiguo opera para su propia destrucción*. Ante esta conclusión, ni siquiera sus partidarios más radicales elevarán protesta alguna. La actividad desintegradora de las

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 1, p. 25.

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 2, p. 27. "Naturalmente, nada más lejos del culto al valor de lo antiguo que acelerar la destrucción de la obra. Este no considera en absoluto las ruinas como finalidad, como podría parecer, sino que con toda certeza preferirá un su lugar un castillo medieval bien conservado, por ejemplo, pues si bien el efecto conmemorativo de éste es menos intenso que el de las ruinas, es tanto más extenso y compensa aquella carencia con la riqueza y pluralidad de las huellas de lo antiguo que ofrece, en tanto que si muestra por un lado una obra humana en un estado de escaso deterioro, por otro lado se trata de más obra humana en dicho estado de deterioro".

fuerzas naturales es, en primer lugar, tan lenta que es de suponer que incluso monumentos milenarios se seguirán conservando por lo menos durante un tiempo previsible –digamos que durante la vigencia previsible de este culto-. En segundo lugar, también la creación continúa de modo constante e ininterumpido, y lo que hoy es moderno y se presenta en su cerrada individualidad según las leyes de toda creación, se irá convirtiendo paulatinamente en monumento y ocupando el vacío que las fuerzas naturales imperantes en el tiempo irán creando en el patrimonio monumental heredado. Desde el punto de vista del valor de lo antiguo no se trata, pues, de la conservación eterna de los monumentos creados en el pasado por la actividad humana, sino de mostrar eternamente el ciclo de creación y destrucción, de génesis y extinción, y esto queda garantizado incluso cuando otros monumentos hayan ocupado el lugar de los hoy existentes.

Por otro lado, el valor de lo antiguo, como ya se mencionó anteriormente, aventaja a los demás valores ideales de la obra de arte en que cree que puede aspirar a dirigirse a todos, a ser válido para todos sin excepción. Afirma estar por encima no sólo de las diferencias de credo, sino también de las diferencias entre seres humanos cultos o incultos, entendidos en arte y legos en la materia. Y de hecho, los criterios por los que se reconoce el valor de lo antiguo son por regla general tan sencillos que pueden ser apreciados incluso por personas cuyo intelecto está totalmente absorto en el cuidado continuo del bien corporal y la producción de los bienes materiales.

Hasta el campesino más limitado podrá distinguir la vieja torre de una iglesia de una cueva. Esta cualidad del valor de lo antiguo destaca de un modo especialmente claro frente al valor histórico, que descansa sobre una base científica y sólo puede conseguirse indirectamente por medio de la reflexión intelectual, mientras que el valor de lo antiguo se

manifiesta inmediatamente al que lo contempla por medio de la percepción sensorial más superficial (la óptica), y puede por tanto hablar de modo directo al sentimiento. Ciertamente la raíz del valor de lo antiguo también fue en su momento la raíz científica del valor histórico, pero el valor de lo antiguo pretende constituirse el logro final de la ciencia para todos, hacer aprovechable para el sentimiento lo que sutilmente ha discurrido el entendimiento. En este es semejante al cristianismo, si lo consideramos a la luz de la razón humana y no a la de la revelación divina (por supuesto, sin que ello la afecte), pues a finales de la Edad Antigua el cristianismo hizo que el núcleo imperecedero de lo que la filosofía griega había hallado para las clases pensantes de la Antigüedad resultara inteligible a las masas con vistas a la salvación, aquellas mismas masas que nunca pueden ser convencidas y ganadas con argumentos racionales, sino sólo apelados a sus sentimientos y sus necesidades.

Esta pretensión de validez general es también la que lleva a los partidarios del valor de lo antiguo a manifestarse de modo arrogante e intransigente. Están convencidos de que no hay salvación estética excepto en el valor de lo antiguo. Sentido de manera instintiva por miles de personas desde hace mucho tiempo, pero propagado de modo abierto inicialmente sólo por un pequeño grupo de combativos artistas y aficionados, el valor de lo antiguo gana cada día más adeptos. Esto no se debe sólo a una activa propaganda técnica, sino que seguramente el factor decisivo es la fuerza que en él reside para dominar todo un futuro, según reza la opinión de sus partidarios. Una moderna tutela de monumentos habrá de contar, pues, con él, y además en primera línea, lo que por supuesto ni se debe ni se puede impedir. También habrá de examinar la legitimidad de la existencia de los demás valores de un monumento –valores conmemorativos y valores de contemporaneidad- donde la encuentre, habrá de sopesar dicho valor frente al valor de lo antiguo,

defendiendo al primero donde este último se considere inferior.

b. EL VALOR HISTÓRICO

El valor histórico de un monumento reside en que representa una etapa determinada, en cierto modo individual, en la evolución de alguno de los campos creativos de la humanidad. Desde este punto de vista, en el monumento no nos interesan las huellas de erosión de las influencias naturales que han actuado sobre él en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, sino su génesis en otro tiempo como una obra humana. El valor histórico de un monumento será tanto cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado cerrado originario, el que poseyó inmediatamente después de su génesis⁶⁶. Las deformaciones y los deterioros parciales son para el valor histórico un factor accesorio molesto y desagradable. Esto es aplicable en igual medida al valor histórico artístico como a cualquier valor histórico cultural, y por supuesto, de un modo especial al valor narrativo⁶⁷. El que el Partenón, por ejemplo, se nos haya conservado como meras ruinas es algo que el historiador no puede sino lamentar, tanto si lo considera como monumento de una determinada etapa evolutiva de la arquitectura de templos griegos, o de la técnica escultórica, o de las ideas del culto y los oficios divinos, etc. La labor del historiador es rellenar de nuevo, con todos los medios auxiliares a su alcance, los vacíos que las influencias de la naturaleza han producido en la forma originaria en el transcurso del tiempo. Los síntomas de deterioro, que son lo fundamental para el valor de lo antiguo, deben ser eliminados por todos los medios desde el punto de vista del valor histórico. Sólo que esto no debe realizarse en el monumento mismo, sino en una copia o por medio del pensamiento y la palabra. Así pues, el valor histórico considera que el monumento original es por principio intocable, pero por una razón completamente distinta a la del valor de lo antiguo. Para el valor histórico no se trata de conservar las

huellas de la edad, de los cambios causados por la influencia de la naturaleza en el tiempo transcurrido desde su surgimiento, que como mínimo le resultan indiferentes e incluso desagradables, sino que más bien se trata de mantener un documento lo menos falsificado posible para que la investigación histórico-artística lo pueda completar en el futuro. El valor histórico no ignora que todo cálculo humano y toda restauración están expuestos al valor subjetivo, de aquí que el documento, como el único objeto definitivamente dado, haya de conservarse lo más intacto posible para que la posteridad pueda controlar nuestros intentos de rehabilitarlo y, en caso necesario, sustituirlos por otros mejores y más fundamentados. Esta concepción, en su disparidad básica frente a la del valor de lo antiguo, alcanza su más firme expresión cuando se plantea la cuestión del tratamiento más adecuado de un monumento según los postulados del valor histórico. Ciertamente, los deterioros producidos hasta ahora por las fuerzas naturales son ya irremediables y desde el punto de vista del valor histórico tampoco deben ser eliminados; pero los deterioros que se pueden producir a partir de este momento y en el futuro, y que el valor de lo antiguo no sólo consiente, sino que incluso suscribe, carecen de sentido desde el punto de vista del valor histórico y deben ser evitados de modo categórico, porque todo deterioro adicional dificulta la labor científica de restituir la obra humana originaria en su estado de génesis. El culto del valor histórico debe, pues, cuidar que el estado en el que nos han llegado hoy los monumentos se conserve en la mayor medida posible, y ha de conducir por necesidad a suscribir la intervención de la mano humana en el curso de la evolución natural para impedirla, deteniendo así el desarrollo normal de la actividad destructiva de las fuerzas naturales, siempre y cuando esté en poder humano. Vemos así que los intereses del valor de lo antiguo y los del valor histórico, aun cuando ambos son valores rememorativos, se diferencian rotundamente en el punto decisivo de la

conservación de monumentos. ¿Cómo se ha de resolver este conflicto? Y si no se puede, ¿cuál de los dos valores ha de ser sacrificado por el otro?

Si recordamos que el culto del valor de lo antiguo no representa nada más que el producto maduro del centenario culto del valor histórico, podríamos tender en principio a calificar a este último de fase superada. Para el tratamiento práctico del monumento se deduciría de aquí la consecuencia de que, siempre que se diese un conflicto entre ambos valores rememorativos, el valor histórico habría de ceder por ser más anticuado. Pero, ¿está de hecho tan totalmente superada la validez del valor histórico? ¿Ha concluido realmente su misión fundamental con servir de precursor y puntal del valor de lo antiguo?

Por el momento, hasta los partidarios más radicales del valor de lo antiguo, que hoy todavía pertenecen fundamentalmente a las clases cultivadas, habrán de confesarse a sí mismos que el placer que sienten ante un monumento no sólo tiene su origen en el valor de lo antiguo, sino también en buena medida en la satisfacción que les proporciona el poder clasificar el monumento como clásico, gótico, barroco, etc., según un concepto de estilo existente en su mente. El saber histórico continúa siendo también para ellos una fuente de placer estético, además del sentimiento del valor de lo antiguo. Bien es cierto que esta satisfacción no es inmediata (es decir, artística), sino producto de la reflexión científica, pues presupone conocimientos de la Historia del Arte, pero demuestra de modo irrefutable que en nuestro aprecio del valor de lo antiguo no nos hemos independizado tanto del estadio histórico previo como para que podamos prescindir de los conocimientos pertinentes, esto es, del interés por el valor histórico. Y si, apartándonos de las capas más cultivadas, dirigimos nuestra atención a las de cultura media, que constituyen por excelencia la gran masa de los que se interesan por los valores ideales de la cultura, encontraremos aquí

también en la mayoría de los casos una división general de los monumentos en medievales (los clásicos son en proporción demasiado escasos en Europa Central como para ser reconocidos por la mayoría como una categoría especial), modernos (Renacimiento y Barroco) y contemporáneos. Esto presupone a su vez una orientación, por rudimentaria que sea, en la Historia del Arte, y demuestra nuevamente que todavía no podemos separar al valor de lo antiguo del valor histórico de un modo tan claro como pretenden los precursores de la más moderna evolución. Lo mismo se manifiesta en fenómenos como el que, por ejemplo, encontremos más auténticas y más acordes con nuestros anhelos de impresiones las ruinas de un castillo medieval que las de un palacio barroco, que evidentemente nos parece demasiado reciente para encontrarse en ese estado. Con ello postulamos una determinada relación entre el estado de deterioro en que se presenta el monumento y su vejez, lo que nuevamente presupone un conocimiento determinado de las principales fases de antigüedad, es decir, una cierta suma de conocimientos de Historia del Arte.

De todo ello se deduce que al menos el valor rememorativo, que hoy constituye una de las fundamentales potencias culturales, no ha alcanzado en su versión absoluta como valor de antigüedad una madurez general tal que podamos prescindir totalmente de su versión histórica. Sin embargo, el valor histórico, por tener una base científica, nunca podrá ganar directamente a las masas, siendo en esto comparable a los postulados de la filosofía; pero de un modo semejante a lo que anteriormente indicamos sobre el papel análogo de la filosofía en la antigüedad, vemos que en la época moderna, desde hace cuatro siglos, el interés histórico se ocupa incesantemente y cada vez con mayor intensidad de la tarea de descubrir a las masas el significado liberador del concepto de evolución, para cuyo objetivo, por supuesto, no tendría por qué encontrarse la última y

definitiva fórmula en el valor de lo antiguo. De aquí la permanente ansia de cultura, que hoy se sitúa bajo el signo del concepto histórico de evolución, si bien no faltan voces que no querrían ver en la formación histórica el objetivo de la cultura humana ni el medio más apropiado para alcanzar dicho objetivo.

Seguimos teniendo hoy, por tanto, todo tipo de razones para cumplir en la medida de lo posible con los postulados de la investigación histórica, o lo que es lo mismo, con la necesidad de valores históricos que ésta satisface, y también para no tratar estos postulados como *quantité négligéable* *⁶⁸ allí donde entran en colisión con los del valor de lo antiguo. Pues si no correríamos el peligro de perjudicar intereses superiores, a los que debe servir el cuidado del valor de lo antiguo, si de un modo prematuro descuidásemos y pospusiésemos el valor histórico, al que hay que agradecer la moderna evolución y, en relación con ésta, incluso el desarrollo del valor de lo antiguo.

Afortunadamente, las ocasiones externas de conflicto entre el valor de lo antiguo y el valor histórico, que se pueden dar en cuestiones referentes a la conservación práctica de monumentos, son bastante menos frecuentes de lo que pudiera parecer a primera vista. Esto es, los dos valores en competencia se encuentran generalmente en una relación inversa: cuanto mayor es el valor histórico, tanto menor es el valor de lo antiguo. El valor de lo antiguo, más íntimo, se ve obligado a retroceder ante el histórico, como valor más puro, en cierto modo más apreciable objetivamente, y por ello se impone de un modo más firme, algo que puede intensificarse hasta llegar a sofocar el valor de lo antiguo, sobre todo en los casos en que se trata de monumentos intencionados. El momento individual, que el valor histórico hace perceptible, parece en estos casos más importante que la evolución misma. Como todo lo individual, causa una impresión de presente demasiado intensa como para que junto a ella pueda

también percibirse lo pasado y lo percedero, en cuya impresión se basa el valor de lo antiguo. Al ver las columnas de Ingelheim en el patio del castillo de Heidelberg, que en otro tiempo adornaron el palacio de Carlomagno, casi todos pensamos en esto último, de tal modo que la impresión que causa en el ánimo la vejez absoluta queda prácticamente sofocada. En un caso así no debería existir inconveniente en que el tratamiento del monumento se realizara de acuerdo con los postulados del culto histórico y no según los del culto de lo antiguo. Por el contrario, en todos los casos en que el valor histórico (“documental”) del monumento sea irrelevante, predominará con tanta mayor pujanza y exclusividad su valor de lo antiguo, y el tratamiento del monumento habrá de ajustarse a los postulados de este valor.

Pero incluso se da con frecuencia la posibilidad de que el valor de lo antiguo haya de reclamar la intervención de la mano humana en el curso vital de un monumento, algo que las demás ocasiones se prohíbe de un modo categórico. Así ocurre cuando el monumento está a punto de sucumbir debido a un prematuro deterioro producido por las fuerzas naturales, una erosión rara vez rápida de su organismo. Si, por ejemplo, nos damos cuenta de que la lluvia arrastra partes de un fresco situado en el exterior de una iglesia y hasta ahora bien conservado, de tal modo que el fresco amenaza con desaparecer ante nuestros ojos en un plazo de tiempo considerablemente breve, ningún partidario del valor de lo antiguo se opondrá hoy día a que se ponga un techado protector sobre el fresco, aun cuando esto constituya, sin duda alguna, una intervención del hombre que impide el curso autónomo de las fuerzas naturales. El deterioro prematuro de un organismo monumental causa el mismo efecto que una intervención violenta, antinatural e innecesaria, siendo, por tanto, algo desagradable aun cuando no

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 3, p. 34.

provena del hombre, sino de la propia naturaleza. Al fin y al cabo el hombre mismo no es más que una parte de la naturaleza, aunque se trate de una parte especialmente agresiva, por lo que también se explica el fenómeno de que incluso una intervención violenta del hombre en la vida de un monumento pueda causar una fuerte impresión en el hombre contemporáneo, una vez que ha transcurrido un período de tiempo suficientemente largo desde dicha intervención (las ruinas del palacio de Heidelberg). Pues contemplada a una distancia considerable, la actuación humana, que de cerca parece violenta y desagradable, se siente como si fuera tan natural y necesaria como la de la naturaleza, de la que nos parece formar parte.

En el caso mencionado en primer lugar (la necesidad de poner una techumbre protectora sobre un fresco), vemos pues, que también el valor de lo antiguo exige la conservación del monumento gracias a la intervención de la mano humana, tal y como es postulado con obligatoriedad por el valor histórico, generalmente en oposición al valor de lo antiguo, desde el punto de vista de su imperiosa necesidad de mantener el hecho documental. Y es que la comedia intervención humana se le presenta al valor de lo antiguo como el mal menor frente a la agresividad de la naturaleza. Los intereses de ambos valores en un caso así son, al menos externamente, equivalentes, si bien para el valor de lo antiguo se trata simplemente de retardar el proceso de deterioro, mientras que el valor histórico pretende impedirlo totalmente. Hoy día, para la conservación de monumentos, lo fundamental consiste en evitar en principio el conflicto entre ambos valores.

Si, según esto, en el tratamiento de los monumentos no ha de producirse necesariamente un conflicto entre el valor de lo antiguo y el valor histórico, la realidad es que con bastante frecuencia se da la posibilidad de motivos para dicho conflicto, especialmente en los casos en que los dos valores se encuentran

relativamente equilibrados en cuanto a la impresión que pueden causar en el que contempla el monumento. En estos casos se enfrentan entre sí como un principio radical y otro conservador. El valor histórico representa lo conservado, pues pretende que todo se conserve y además en su estado actual. Frente a él, el valor de lo antiguo está en una posición ventajosa al representar el principio más fácil de llevar a cabo en la práctica, y el único practicable en el fondo. La conservación eterna no es posible en absoluto, pues las fuerzas naturales son en último extremo más poderosas que el ingenio humano, y el hombre mismo, enfrentado a la naturaleza como individuo, es aniquilado por ella. Con todo, el conflicto rara vez adoptará formas más virulentas en cuestiones referentes a la conservación por medio de medidas externas, en lo que ambos valores incluso pueden estar de acuerdo, como anteriormente hemos expuesto; no así en cuestiones de restauración, relacionadas con cambios de forma y color, pues el valor de lo antiguo es en estas cuestiones mucho más sensible que el valor histórico. Si en una vieja torre se quitan algunas piedras agrietadas y se sustituyen por nuevas, el valor histórico de la torre no sufrirá pérdidas dignas de mención, ya que sobre todo la forma básica originaria continúa siendo la misma y se mantienen suficientes elementos antiguos como para apreciar todas las cuestiones históricas secundarias, de tal modo que las pocas piedras cambiadas carecen prácticamente de relevancia. Por el contrario, esta pequeña restauración puede resultar extraordinariamente perturbadora para el valor de lo antiguo, especialmente si se destaca lo vetusto por su color “nuevo” (ante el que nuestro tiempo es especialmente subjetivo dentro de la manifestación objetiva de toda cosa).

Por último, hemos de constatar que el culto del valor histórico, si bien solamente concede un valor documental al estado original de un monumento, admite también un valor limitado de la copia, en el caso de que el original (el “documento”) se haya

perdido de modo irrecuperable. En estos casos sólo se dará un conflicto de difícil solución. Con el valor de lo antiguo cuando la copia se presente no como una especie de aparato auxiliar para la investigación científica, sino como un sustituto equivalente al original, pretendiendo ser apreciado por sus valores histórico-estéticos (la torre de San Marcos). Mientras puedan tener lugar casos semejantes, no se podrá considerar el valor histórico como algo superado ni el de lo antiguo como el único valor estético rememorativo determinante. Por otra parte, teniendo en cuenta el creciente desarrollo de los medios de reproducción artístico-técnicos, se puede confiar en que en un futuro previsible (especialmente tras el descubrimiento de la fotografía en color absolutamente convincente y de la combinación de ésta con copias tipo facsímil) se podrán encontrar sustituciones lo más perfectas posible de los originales documentales. Con ello se podrán satisfacer, al menos de un modo aproximado, los postulados de la investigación histórica científica, que constituye la única fuente de posibles conflictos con el valor de lo antiguo, sin que, debido a la intervención humana, el original pierda valor para el culto de lo antiguo.

c) EL VALOR REMEMORATIVO INTENCIONADO

Frente al valor de lo antiguo, que valora el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico ya había mostrado la tendencia a entresacar del pasado un momento de la historia evolutiva y a presentarlo ante nuestra vista con tanta claridad como si perteneciera al presente. El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad. Esta tercera categoría de valores rememorativos constituye, pues, un claro tránsito hacia los valores de contemporaneidad.

Mientras el valor de lo antiguo se basa exclusivamente en la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual –aun cuando su existencia no estaría justificada sin la destrucción acaecida hasta ese mismo momento–, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis. Las fuerzas destructoras de la naturaleza, que actúan en sentido contrario al cumplimiento de esta aspiración, han de ser, por tanto, combatidas celosamente y sus efectos han de paralizarse una y otra vez. Una columna conmemorativa, por ejemplo, cuya inscripción estuviera borrada, habría dejado de ser un monumento intencionado. El postulado fundamental de los monumentos intencionados es, pues, la restauración.

El carácter del valor rememorativo como valor de contemporaneidad se expresa también en el hecho de que desde siempre ha estado protegido por la legislación frente a la intervención destructora de la mano humana.

En esta categoría de monumentos, el conflicto con el valor de lo antiguo está dado desde el principio y de modo permanente. Sin restauración, los monumentos empezarían rápidamente a dejar de ser intencionados; por consiguiente, el valor rememorativo intencionado. Mientras el hombre no renuncie a la inmortalidad terrenal, el culto del valor de lo antiguo encontrará una barrera infranqueable en el valor rememorativo intencionado. Este conflicto irreconciliable entre ambos valores tiene, sin embargo, como consecuencia menos dificultades para la conservación de monumentos de lo que se podría suponer a primera vista, porque el número de los monumentos “intencionados” es relativamente pequeño frente a la gran masa de los no intencionados.

2. LA RELACIÓN DE LOS VALORES DE CONTEMPORANEIDAD CON EL CULTO DE LOS MONUMENTOS

La mayoría de los monumentos poseen la capacidad de satisfacer aquellas necesidades materiales o espirituales de los hombres que las nuevas creaciones modernas podrían satisfacer de manera similar (cuando no mejor), y el valor de contemporaneidad de un monumento se basa en esa capacidad, para la que evidentemente resulta irrelevante tanto el que haya surgido en el pasado, como el correspondiente valor conmemorativo. Desde el punto de vista del valor de contemporaneidad, se tenderá desde un principio a no considerar el monumento como tal, sino como una obra contemporánea recién creada, y a exigir por tanto también del monumento (viejo) la apariencia externa de toda obra humana (nueva) en estado de génesis, es decir, la expresión de algo perfectamente cerrado y no afectado por las destructoras influencias de la naturaleza. Ciertamente, los síntomas de estas últimas podrán ser tolerados según la naturaleza del valor de contemporaneidad de que se trate, pero esta tolerancia habrá de chocar antes o después con límites infranqueables, más allá de los cuales resultaría imposible el valor de contemporaneidad y ante los que éste debe esforzarse por imponerse frente al valor de lo antiguo. El tratamiento de un monumento según los postulados del culto del valor de lo antiguo, que por principio siempre, y en la práctica en la mayoría de los casos, abandonaría las cosas a su destino natural, ha de conducir en cualquier circunstancia a un conflicto con el valor de contemporaneidad, conflicto que sólo puede acabar con la renuncia (total o parcial) a uno de los dos valores.

El valor de contemporaneidad puede surgir, como ya hemos dicho, de la satisfacción de necesidades materiales o espirituales. En el primer caso hablamos de valor instrumental práctico o, sencillamente, valor instrumental; en el segundo caso hablamos de valor

artístico. En el valor artístico hay que distinguir, por lo demás, entre el elemental o valor de novedad, que reside en el carácter cerrado de una obra recién creada, y el valor artístico relativo, que se basa en la coincidencia con el gusto artístico contemporáneo. Junto a esto hay que tener también en cuenta si el monumento ha de servir a objetivos artísticos religiosos o profanos.

a. EL VALOR DE USO⁶⁹

La vida física es la previa de toda vida psíquica y en este sentido, más importante que ésta, puesto que la física puede al menos desarrollarse sin una vida psíquica superior, pero no al contrario. Por tanto, un edificio antiguo, por ejemplo, que hoy sigue utilizándose con un fin práctico, debe mantenerse en un estado tal que pueda albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida o su salud. Toda grieta ocasionada por las fuerzas de la naturaleza en sus paredes o en su techo habrá de ser tapada inmediatamente para contener cuanto sea posible la penetración de la humedad e incluso para impedirla, etc. En general se podrá decir que al valor de uso en sí le es absolutamente indiferente el tratamiento que se dé a un monumento, mientras no afecte a su existencia, pero que más allá de esto no puede hacer ninguna concesión al valor de lo antiguo. Solamente en los casos en los que el valor de uso se complica con el valor de novedad, se habrá de reducir los límites del campo en el que se puede conceder un libre desenvolvimiento al valor de lo antiguo. Esto lo trataremos más adelante de modo específico.

No es necesario demostrar que numerosos monumentos religiosos y profanos todavía hoy poseen la capacidad de ser utilizados de un modo práctico, y de hecho lo son. Si se les apartara de esta utilización, en la mayoría de los casos habría que crear algo que los sustituyera. Este postulado es tan concluyente que el postulado opuesto del valor de lo antiguo de abandonar los monumentos a su suerte natural, sólo

podría ser tenido en consideración si se quisieran construir obras, por lo menos de igual valor, que sustituyeran a todos los monumentos. La realización práctica de esta exigencia, sin embargo, sólo es posible en un número relativamente pequeño de casos excepcionales, pues a ello se oponen dificultades absolutamente insuperables.

Habría que sustituir, de golpe o en un plazo relativamente breve, una obra, en cuya construcción trabajaron varios siglos, por otras nuevas, acumulando así casi de una vez las fuerzas de trabajo y las sumas de dinero que muchos siglos tardaron en reunir. La imposibilidad práctica de proceder de esta manera, incluso aunque la tarea se repartiera en varios años, es demasiado evidente para que sea necesario extenderse más sobre esta cuestión. En casos aislados siempre se podrá recurrir a este procedimiento, y con toda seguridad así se hará, pero queda totalmente excluido el que se pueda elevar a la categoría de principio. De este modo no se puede acabar con el valor de uso de la mayoría de los monumentos.

Por otra parte, igual de ineludibles son las exigencias negativas del valor de uso que aparecen dadas cuando las consideraciones de las necesidades físicas de los hombres exigen que no se conserve un monumento, por ejemplo, cuando el deterioro natural de un monumento (piénsese en una torre que amenaza derrumbarse), hace peligrar la vida humana. Pues la consideración del valor de integridad física acabará prevaleciendo de modo indudable sobre toda posible consideración a la necesidad ideal del valor de lo antiguo.

Pero supongamos que verdaderamente se pudiera crear un sustituto contemporáneo para todos los monumentos con capacidad de uso, de tal manera, que los originales, sin restauración, pero en consecuencia también sin ninguna utilización ni uso práctico, pudieran disfrutar de su existencia natural: ¿se habría atendido así escrupulosamente a los postulados del valor de lo

antiguo? La pregunta no sólo está justificada, sino que ha de ser respondida con una categoría negativa, pues con el abandono de la utilización humana del monumento se perdería de modo insustituible una parte esencial de aquel libre juego de las fuerzas naturales, cuya percepción da origen al valor de lo antiguo ¿A quién le gustaría, a la vista de la Catedral de San Pedro de Roma, por ejemplo renunciar al decorado vivo de visitantes e instalaciones culturales actuales? Del mismo modo hasta el partidario más radical del valor de lo antiguo encontrará más desagradable que sugestiva la imagen de los restos calcinados de una vivienda destruida por un rayo, aún cuando estos restos puedan remitir a una construcción centenaria del edificio, y lo mismo ocurrirá con las ruinas de una iglesia en una calle animada, pues también en estos casos se trata de obras que estamos acostumbrados a ver como instrumentos plenamente utilizados por el hombre, que nos llaman la atención de un modo desagradable al dejar de tener el uso al que estamos habituados, produciendo así la impresión de una destrucción violenta, también insufrible para el culto del valor de lo antiguo. Por el contrario, los restos de monumentos que ya no pueden tener un significado práctico y en los que no echamos en falta la actividad humana como fuerza natural operante, como pueden ser las ruinas de un castillo medieval en unas escarpadas peñas o las de un templo romano incluso en las animadas calles de Roma, despliegan ante nosotros sin traba alguna todo el encanto del valor de lo antiguo. No estamos aún en condiciones de aplicar la norma pura del valor de lo antiguo de un modo absolutamente igual para todos los monumentos sin distinción alguna, sino que de la misma manera que diferenciábamos entre obras más antiguas y más recientes, seguiremos diferenciando también, con mayor o menor exactitud, entre obras utilizables y no utilizables, teniendo así en cuenta en ese segundo caso al valor instrumental junto al valor de lo antiguo, como en el primero teníamos en cuenta el valor histórico. Desde el punto de vista del valor de lo antiguo, sin dejarnos perturbar por el valor de uso, sólo podemos

contemplar y disfrutar de un modo puro las obras inutilizables, mientras que ante las que están en perfecto estado de uso nos sentimos más o menos contrariados y molestos si no desarrollan el valor de contemporaneidad a que estas obras nos tienen acostumbrados. Es el mismo espíritu moderno del que ha surgido la conocida agitación contra las prisons d' art^{*70}, pues el valor de lo antiguo ha de oponerse de un modo más enérgico que el valor histórico a que se arranque a un monumento de su entorno anterior, en cierto modo orgánico, y se le encierre en museos, aunque en éstos estaría preservado con tal seguridad de la necesidad de ser restaurado.

Así pues, si la continua utilización práctica de un monumento también posee una gran importancia, y a menudo es sencillamente indispensable para el valor de lo antiguo con ello se reduce considerablemente la posibilidad de un conflicto entre el valor de lo antiguo y el valor de uso, que poco más arriba nos parecía inevitable. Este conflicto no puede estallar fácilmente con las obras de la Antigüedad clásica y la temprana Edad Media, relativamente escasas en nuestro país, porque estas obras, salvo raras excepciones, ya hace mucho tiempo que han dejado de ser utilizadas de modo práctico. En obras de épocas más recientes, el culto del valor de lo antiguo hará sin dificultades aquellas concesiones a la reparación que posibiliten el que se mantenga en estos monumentos la adecuación a la circulación y manipulación humanas, tan deseadas también desde el punto de vista de ese valor.

La posibilidad de un conflicto entre el valor de lo antiguo y valor de uso se da sobre todo en aquellos monumentos que se encuentran en la línea divisoria que separa a los utilizables de los no utilizables, a los medievales de los modernos. En estos casos se llevará la victoria generalmente aquel valor cuyos postulados se vean apoyados por los postulados paralelos de otros valores.

No es necesario que analicemos aquí especialmente el tratamiento de un monumento en caso de conflicto entre el valor instrumental y el valor histórico, porque en estos casos se da ya un conflicto con el valor de lo antiguo en sí y por sí mismo. Sólo que el valor histórico, en virtud de su menor acritud, podrá adaptarse más fácilmente a las exigencias del valor de uso.

b. EL VALOR ARTÍSTICO

Todo monumento posee para nosotros un valor artístico, según la concepción moderna, si responde a las exigencias de la moderna voluntad de arte [Kunstwollen]. Estas exigencias son de dos clases. La primera es compartida por el valor artístico moderno con el de períodos artísticos anteriores, en tanto que también toda obra de arte moderna, como algo recién surgido, debe presentarse como algo cerrado, que no ha entrado en proceso de deterioro ni en lo referente a la forma ni en lo referente al color. Dicho con otras palabras, toda obra nueva posee en virtud de esta novedad, un valor artístico, que se puede denominar valor artístico elemental o sencillamente valor de novedad. La segunda exigencia, en la que se manifiesta no lo que une sino lo que separa a la voluntad de arte moderno respecto a formas anteriores de la voluntad de arte, se refiere a la naturaleza específica del monumento en cuanto a su concepción, a su forma y color. Para esta exigencia, lo más adecuado será utilizar la denominación de “valor artístico relativo”, puesto que por su contenido no representa nada objetivo, de validez permanente, sino que está sometido a un continuo cambio. Por supuesto, es evidente que un monumento no puede responder de modo total a ninguna de estas dos exigencias.

c. EL VALOR DE NOVEDAD

Puesto que todo monumento, según su antigüedad y el favor o perjuicio de otras circunstancias, ha de haber sufrido en mayor o menor medida el efecto destructivo de las fuerzas de la naturaleza, resulta sencillamente inalcanzable para cualquier monumento el carácter de

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 4, p. 43.

cerrado y conclusión en forma y color que exige el valor de novedad. Esta es también la razón por la que, a través de todos los tiempos e incluso en múltiples casos hasta nuestros días, se han considerado las obras de arte extremadamente envejecidas como algo poco satisfactorio para la voluntad de arte moderna. La consecuencia es evidente: si un monumento, que lleva en sí las huellas del deterioro, ha de agradar a la moderna voluntad de arte del tipo mencionado, debe ser ante todo liberado de las huellas de vejez y volver a obtener mediante un acabado perfecto de forma y color el carácter de novedad, pues bien éste sólo puede prolongarse de un modo que se opone frontalmente al culto del valor de lo antiguo”.

Aquí se plantea un posible conflicto con el valor de lo antiguo que supera en acritud e irreductibilidad a todos los conflictos anteriormente mencionados. El valor de novedad es de hecho el más formidable adversario del valor de lo antiguo.

El perfecto acabado de lo nuevo, recién creado, que se manifiesta en el criterio más sencillo – forma intacta y policromía pura -, puede ser calibrado por cualquiera, aun cuando carezca de toda cultura. De aquí el que desde siempre, el valor de novedad haya sido el valor artístico de las grandes masas, de los que poseen poca o ninguna cultura, frente a éste, el valor artístico relativo, por lo menos desde el comienzo de la Edad Moderna, sólo ha podido ser apreciado por los que tienen formación y cultura estética. A las masas les ha complacido desde siempre lo que se mostraba de modo evidente como algo nuevo. Siempre han deseado ver en las obras humanas la victoriosa acción creadora de la fuerza del hombre y no la influencia destructora de las fuerzas de la naturaleza, hostil a la obra humana. Sólo lo nuevo y completo es bello según las ideas de la masa; lo viejo, fragmentario y descolorido es feo. Esta concepción milenaria, según la cual corresponde a la juventud una superioridad incuestionada frente a la vejez, ha echado raíces tan

profundas que es posible erradicarla en unas décadas. El sustituir la deteriorada esquina de un mueble por otra nueva, el raspar el ennegrecido revoco de una pared y enlucirla de nuevo le parece todavía a la mayoría de los hombres contemporáneos tan natural que por este lado se encontrará la explicación más comprensible a la gran residencia con que chocaron los apóstoles del valor de lo antiguo al hacer su aparición. Más aún: toda la conservación de monumentos del siglo XIX se basaba en una parte muy considerable en esta concepción tradicional, más exactamente, en una íntima fusión del valor de novedad con el valor histórico. Toda huella notoria de deterioro por la acción de las fuerzas de la naturaleza había de ser eliminada, lo fragmentario e incompleto había de ser completado para volver a restablecer un todo cerrado y unitario. La rehabilitación del documento en su estado original de génesis fue, en el siglo XIX, el objetivo manifiestamente declarado, y propagado con ardor, de toda conservación racional de monumentos.

Hasta el surgimiento del valor de lo antiguo hacia finales del siglo XIX no se produjo el desacuerdo y las pugnas que desde hace una serie de años podemos observar en casi todos los puntos en los que hay monumentos que proteger. La oposición entre el valor de novedad y el valor de lo antiguo se encuentra en el centro de la controversia que se desarrolla en la actualidad, en parte de la forma más nociva, sobre el tratamiento de los monumentos. El valor de novedad es el *beatus possidens*^{* 71}, que ha de ser expulsado de una propiedad milenaria; el valor de lo antiguo, consciente de ello, no repara en medios ni armas para vencer al adversario afincado en su propiedad. Cuando se trata de monumentos que ya no tienen valor instrumental, en los que el valor de lo antiguo ha logrado en la mayoría de los casos imponer sus principios sobre el tratamiento de los monumentos.

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 5, p. 46.

Pero cuando también están en juego los postulados del valor instrumental, la cuestión es diferente, pues todo lo que está en uso ha de mostrarse, a los ojos de la gran mayoría joven y fuerte, en su estado de génesis, ocultando las huellas de la vejez, del deterioro, del abandono de las fuerzas.

Además, entre los monumentos profanos (todavía hemos de referirnos a los religiosos a este respecto) existen algunos en los que la dignidad del propietario -el decoro, como suele decirse- exige la eliminación de las huellas del deterioro, pues dignidad no es otra cosa que autoafirmación, aislamiento frente al entorno. Piénsese por ejemplo de qué modo perjudicaría al prestigio del propietario, a los ojos de la gente, el descuidado abandono de un palacio de la alta nobleza o de un soberbio palacio de gobierno, cuyo revoco estuviese manchado o cuarteado.

Parece pues que nos encontramos ante un conflicto insalvable: de un lado vemos la valoración de lo viejo por sí mismo, que condena toda renovación de lo vetusto; de otro lado, vemos la valoración de lo nuevo por sí mismo que pretende eliminar todas las huellas de vejez como algo desagradable y de mal gusto. La inmediatez con que el valor de novedad actúa sobre la gente, y que al menos hoy por hoy continúa siendo bastante superior a la inmediatez que el valor de lo antiguo también aspira a tener, hace que su posición sea por lo menos por el monumento prácticamente inexpugnable. A esto contribuye también la vigencia milenaria y, si volvemos la vista a la historia de la humanidad, realmente permanente, de que ha gozado hasta ahora el valor de novedad y que, lógicamente, da lugar a que sus partidarios pretendan convertirla en una vigencia absoluta y eterna. Precisamente desde esta perspectiva se ve claramente hasta qué punto el culto del valor de lo antiguo necesita todavía hoy del trabajo previo de puntal del valor histórico. Aún han de ser ganadas para el culto del valor histórico las clases sociales más amplias antes que por su colaboración la

gran masa haya madurado para el valor de lo antiguo. Donde el valor de lo antiguo choque con el valor de novedad de un monumento de continuado valor de uso, intentará armonizar lo mejor posible con el valor de novedad, no sólo por consideraciones prácticas (del valor utilitario, de lo que ya hablamos en el capítulo anterior), sino también por consideraciones ideales (artísticas elementales). Afortunadamente, hoy día esta tarea no le resulta todavía tan difícil como podría parecer a primera vista. En primer lugar, la razón de ser del valor de novedad en sí y por sí mismo no es negada en absoluto por el culto del valor de lo antiguo, sólo se les niega a los monumentos, es decir, a las obras de un determinado valor conmemorativo. Por el contrario, a las nuevas obras recién creadas no sólo se les concede de modo expreso, sino que hoy se reclama que lo tenga, incluso con mayor exigencia y parcialidad que en las últimas décadas transcurridas. La concepción moderna exige de la obra humana recién creada un carácter cerrado impecable de forma y color, así como también de estilo, es decir, la obra moderna ha de recordar lo menos posible obras más antiguas, tanto en la concepción como en el tratamiento detallado de forma y color. Ciertamente, aquí se expresa la tendencia a separar del modo más riguroso posible el valor de novedad del valor de lo antiguo, pero en el reconocimiento del valor de novedad como una gran potencia estética reside ya la posibilidad de un compromiso, siempre y cuando las demás circunstancias lo favorezcan. Y éstas no faltan en absoluto.

Ya anteriormente se expuso que la actividad laboral del hombre ha de incluirse también entre las fuerzas vivas de la naturaleza que actúan en sentido erosionador, al menos en las variedades de monumentos no demasiado antiguos y que de por sí todavía hoy pueden ser utilizados. La fuerza humana que entra aquí en acción no obra de un modo arbitrario y violento, sino en cierto modo conforme a unas leyes determinadas. La actividad que la fuerza humana desarrolla en esta obra significa un desgaste y deterioro de la misma,

lento pero constante y, por tanto, incontenible. Así se explica por qué un monumento que estamos acostumbrados a ver utilizado, como por ejemplo una vivienda palaciega en una concurrida calle, nos ofrece una penosa impresión de destrucción violenta si se encuentra abandonado y sin utilizar, pareciéndonos entonces mucho más viejo de lo que debiera*. Por esta razón exigimos al culto del valor de lo antiguo que forzosamente mantenga al menos los monumentos de épocas más recientes, susceptibles de ser utilizados, en un estado tal que garantice la continuidad de su valor instrumental. Pero al valor instrumental práctico corresponde en el aspecto estético el valor de novedad, por lo que el culto del valor de lo antiguo, por lo menos en el estado actual de su evolución, también ha de tolerar en cierta medida el valor de novedad, cuanto menos en obras de la Edad Moderna y que aún pueden ser utilizadas. Si por ejemplo en un lugar destacado de un ayuntamiento gótico se hubiese partido la corona de un baldaquino, seguramente el culto del valor de lo antiguo mostraría su preferencia por dejar que se mantuviese intacta esta huella de lo antiguo, pero hoy apenas pondría inconvenientes sustanciales si el valor de novedad, en nombre del decoro, exigiera la supresión del discordante vacío y la reparación de la corona en su forma original (comprobada con absoluta rigurosidad). Las fuertes controversias que se han desarrollado entre los partidarios de ambos valores son más bien a propósito de otra consecuencia que se extrajo en el siglo XIX del valor de novedad a favor del valor histórico.

Hace referencia a monumentos que no se conservan totalmente en la forma original, sino que a lo largo del tiempo han sufrido diferentes cambios estilísticos debidos a la mano humana. Como el valor histórico se basa en el claro reconocimiento del estado primitivo,

en la época en que el culto al valor histórico era el determinante de por sí, era natural que se pretendiera suprimir todas las transformaciones posteriores (ya fuera limpiando o eliminando cualquier elemento superpuesto) y que se tendiera a restituir las formas primitivas, cubiertas por las posteriores, tanto si estas formas originarias se habían transmitido con exactitud como en el caso contrario. Pues incluso algo que sólo fuera parecido al original, aunque se tratase de una invención moderna, ante el culto del valor histórico parecería más satisfactorio que el añadido anterior en un estilo diferente, aunque fuese auténtico. A este empeño del valor histórico se adheriría el culto del valor de novedad en tanto que lo originario, que se pretendía reinstaurar, había de mostrar como tal una apariencia cerrada, y todo añadido no perteneciente al estilo originario se sentía como una ruptura de este carácter cerrado, como un síntoma de erosión. De aquí se dedujo el postulado de la unidad de estilo, que ha conducido finalmente no sólo a suprimir aquellas partes que originariamente nunca existieron y que fueron construidas por primera vez en un período artístico posterior, sino incluso a volverlas a construir en una forma adecuada al estilo del monumento originario. Se puede decir con razón que el tratamiento de monumentos del siglo XIX se ha basado sustancialmente en los postulados de la originalidad de estilo (valor histórico) y de la unidad de estilo (valor de novedad).

Este sistema hubo de experimentar la mayor oposición al surgir del culto del valor de lo antiguo, que no se interesa por la originalidad del estilo así como tampoco por su carácter cerrado sino, y muy al contrario, por la ruptura de ambos. En este caso, para el culto del valor de lo antiguo ya no se trataba de obligadas concesiones al valor instrumental y a su correspondencia estética, el valor de novedad, sino de una manifestación de casi todo lo que constituye el valor de lo antiguo de un monumento. Esto habría sido equivalente a una subordinación al valor de lo

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 6, p. 49. "También hay quienes se sienten intimidados al utilizar una cosa completamente nueva, por ejemplo ropas nuevas, lo que debe ser atribuido a la presencia inicial de obstáculos prácticos, sino que más bien a la timidez estética".

antiguo, y para evitarlo, sus partidarios han iniciado la lucha más encarnizada contra el sistema anterior. Un enfrentamiento de este tipo tiene siempre como consecuencia exageraciones en el otro sentido, perturbándose así la clara visión de la situación, sobre todo porque a causa de las estridencias de los innovadores, al observador imparcial le puede parecer que están amenazados por la propaganda innovadora algunos aspectos justificados del antiguo sistema, a los que lo nuevo tampoco podrá renunciar, pero que ahora ataca junto a lo verdaderamente insostenible, llevado tan sólo por el ardor de la contienda, con lo que se procura un inmerecido apoyo a lo obsoleto del antiguo sistema. Pero, de hecho, lo que hoy, debido a la incontenible evolución de las ideas, se ve ya como perfectamente legítimo en el culto del valor de lo antiguo, se ha ido abriendo camino poco a poco por sí mismo. Baste un solo ejemplo para mostrarlo. Hace ocho años se decidió demoler el coro bajo de la iglesia parroquial de Altmünster, que no estaba en absoluto amenazado de ruina, y sustituirlo por otro gótico para establecer una unidad de estilo con la nave principal, gótica. Hace cuatro años, ciertamente por razones financieras, se renunció a la construcción de este coro gótico de muy dudoso valor histórico, aunque de indiscutible valor de novedad. Hoy están de acuerdo todos los partidarios del antiguo y del nuevo sistema en que la eliminación del coro de Herbertstorf, con el que el memorable vencedor de los campesinos reformados también introdujo en Austria la Contrarreforma en sentido artístico, no sólo hubiese sido una ofensa imperdonable al valor de lo antiguo, sino también al valor histórico. Con esta opinión nueva, aunque mantenida de modo general, parece quedar abandonado el postulado de la unidad de estilo, incluso en un monumento religioso (en el que las dificultades son aún más fuertes por razones que enseguida expondremos). Así, donde hasta ahora se abría el más profundo abismo de separación entre el antiguo y el nuevo sistema, se crean puentes para

salvarlo, por lo menos en lo que se refiere a los partidarios más sensatos de uno y otro sistema.

Lo que hasta ahora hemos dicho respecto al valor de novedad se aplica en términos generales, tanto a los monumentos religiosos como a los profanos. Sin embargo, se ha de dar una especial importancia a la relación de la iglesia católica* con el culto al valor de novedad, puesto que, en este caso, a diferencia de los monumentos profanos, no está en la mano del propietario del monumento el disponer sobre el tratamiento de éste, sino que la estructura fuertemente jerárquica de la iglesia, incluso en un ámbito tan apartado del dogma como éste, posibilita un tratamiento unitario, y de hecho lo pretende y lleva a la práctica.

En su raíz, el arte religioso y el profano son una misma y única cosa y hasta comienzos de la Edad Moderna no ha habido ninguna diferencia de principio entre arte religioso y profano. Desde la Reforma, el catolicismo intentó continuamente mantener la relativa unidad entre ambos, a la que el protestantismo ha renunciado de modo rotundo. Sin embargo, la discrepancia se ha ido haciendo cada vez más evidente, incluso entre los pueblos románicos hasta llegar a convertirse en el siglo XIX en algo insalvable. Finalmente, en el siglo XX hemos entrado en una situación en la que un cuadro de tema religioso pintado según los principios dominantes del arte contemporáneo, por Fritz von Uhde, por ejemplo, es imposible que pueda servir a los fines piadosos del catolicismo. Pues en estos cuadros aparece Cristo, por ejemplo, concebido como hombre contemporáneo que alcanza su salvación en cierto modo por sí mismo, mientras que según la concepción eclesial el Cristo

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 7, p. 52. "Como las ideas y los dogmas de las otras iglesias con representación en Austria no ofrecen las dificultades que el cuidado de los monumentos supone en muchas ocasiones en relación con la Iglesia católica, nuestros comentarios sobre el arte sacro y el cuidado de los monumentos eclesiales deben limitarse a la relación de la Iglesia católica con estas cuestiones".

sobrenatural y la Iglesia en representación suya, son mediadores absolutamente necesarios para ello. Del mismo modo, las figuras de santos de la escultura y la pintura religiosa no deben ser identificadas directamente con quienes los contemplamos, sino que deben poner de manifiesto una existencia cerrada objetivamente autónoma. Ya la concepción de Rembrandt, que buscaba lo humano en el hombre y lo expresaba drásticamente, no puede bastar al catolicismo, y los modernos han rebasado a Rembrandt. Lo normativo, que todo ser religioso, y también el arte religioso, exige de modo obligatorio, parece incompatible con el subjetivismo arbitrario de las impresiones del hombre contemporáneo. No obstante, sería un grave error considerar imposible la compatibilidad de arte moderno y catolicismo, pues ya sólo en el hecho de que la Iglesia continúe manteniendo la legitimidad, e incluso la necesidad, de un arte religioso, se da un síntoma alentador. Pero nunca se ha encontrado solución a los grandes problemas universales sin luchas ni conflictos, sin búsquedas ni errores.

La situación es semejante en lo concerniente a la actitud de la Iglesia católica frente al valor de novedad y frente a su contrario, el valor de lo antiguo. El valor de novedad, que en el ámbito profano constituye por lo menos de momento un postulado estético contundente de las masas, está protegido en el ámbito religioso no sólo por esta estimación de las masas, sino también por concepciones básicas, en cierto modo santificadas por el uso, por lo que en este ámbito resulta en principio más difícil de soslayar que en el profano. Las iglesias, las estatuas divinas o los santos, los cuadros de la historia sagrada están en relación con el Divino Salvador y representan lo más digno que pueda ser creado por la mano del hombre. Si en alguna obra parece obligada la consideración al decoro, es aquí, y éste exige, como ya se ha subrayado suficientemente, un acabado perfecto de forma y color. Así, a primera vista, la oposición entre valor de lo antiguo y valor de

novedad parece ser irreconciliable en el ámbito religioso, que está dominado por los sentimientos más profundos e irresistibles del alma humana. Sin embargo, no debemos abandonar la esperanza de una cierta conciliación de estas contradicciones. Pues, en primer lugar, la estimación por el valor de novedad no está establecida como dogma en ninguna parte, por mucho que responda a las concepciones básicas de la Iglesia católica sobre la superioridad del hombre, como imagen y semejanza de Dios, sobre el resto de la naturaleza. Se trata, pues, solamente de una disposición temporal, que la Iglesia puede cambiar en el futuro (como ya ha ocurrido a menudo anteriormente en la evolución histórico-artística) si llegara a considerarlo necesario y provechoso para sus intereses respecto a la deseada armonía con los creyentes.

En segundo lugar, en los fundamentos mismos del catolicismo está contenido el germen de un culto del valor rememorativo: piénsese por un lado en la veneración a los santos y en los numerosos días votivos, y, por otro, en la incesante y siempre creciente actividad de la historia de la Iglesia (pues todas y cada una de las obras de arte religiosas pueden considerarse monumentos suyos). Ciertamente se trata en principio sólo de valores históricos, pero una vez que hemos visto en este valor al necesario precursor e iniciador del valor de lo antiguo, no está injustificada la esperanza de que la Iglesia católica, como tantas veces a lo largo de sus casi dos mil años de existencia, encuentre también en este caso el compromiso correspondiente con las demás corrientes espirituales dominantes en la época. Y es que, en verdad, el valor de lo antiguo se basa en un principio auténticamente cristiano: el de la humilde conformidad con la voluntad del Todopoderoso, en la que el débil ser humano no ha de osar interferir de modo impío.

Un síntoma favorable en el sentido de una posible conciliación es la circunstancia repetidamente

mentada de que la iglesia ya tiene bastante en cuenta al valor de lo antiguo en el tratamiento de sus monumentos urbanos, ya que pretende respetar los correspondientes sentimientos de los creyentes de la ciudad, sobre todo pertenecientes a los círculos cultivados. Con este respeto, por tanto, no cree vulnerar ningún interés vital de la iglesia. Por el contrario, el valor de novedad en cuanto tal encuentra sus partidarios más obstinados entre el clero rural, que seguramente supone que así complace los sentimientos artísticos elementales de los miembros de su parroquia, en su mayoría poco cultivados, por lo menos tanto como los hábitos tradicionales en el tratamiento del arte por el arte de la iglesia. La tarea inmediata ha de consistir, por tanto, en alejar al clero rural de la actual supervaloración del valor de novedad. Por otra parte, el culto al valor de lo antiguo ha de ser también dispuesto a satisfacer las exigencias eclesásticas respecto al valor de novedad, al menos tanto como este ha de hacerlo para conservar los monumentos en el valor instrumental también exigido por él.

d. EL VALOR ARTÍSTICO RELATIVO

En el valor artístico relativo se basa la posibilidad de que obras de generaciones anteriores puedan ser apreciadas no sólo como testimonios de la superación de la naturaleza creadora del hombre, sino también con respecto a su propia y específica concepción, su forma y su color. Pues si bien desde el punto de vista de la idea moderna, según la cual no existe ningún canon objetivamente válido, parece lo normal que un monumento no pueda poseer ningún valor artístico para el respectivo hombre contemporáneo y en verdad tanto menos cuanto más vetusto sea, cuanto mayor sea la distancia temporal y evolutiva que lo separa de lo contemporáneo, la experiencia nos enseña que a menudo valoramos obras de arte surgidas hace muchos siglos de un modo superior a las contemporáneas. Incluso a veces al hombre contemporáneo le parecen la mayor revelación de las artes plásticas precisamente aquellos monumentos

que en su época encontraron aceptación y hasta un franco rechazo (de lo que la pintura holandesa del siglo XVII sobre todo ofrece numerosos ejemplos). Hace aproximadamente treinta años todavía tenía una explicación sencilla para este fenómeno: entonces se creía aún en la existencia de un valor artístico absoluto, por un difícil que pareciera formular sus criterios con exactitud, y se explicaba la superior valoración de los monumentos antiguos por el hecho de que aquellas épocas anteriores habían estado en su creación artística más cerca del valor artístico absoluto de lo que podían alcanzar los artistas modernos pese a todos los esfuerzos. A comienzo del siglo XX hemos llegado ya mayoritariamente al convencimiento de que no existe tal valor artístico absoluto y que, por tanto, es pura ilusión el que, en los casos de “rescate” de maestros anteriores, reivindicamos para nosotros el papel de jueces más justos de lo que fueron los contemporáneos de los maestros “incomprendidos”. El que a veces valoremos obras de arte antiguas de un modo superior a las contemporáneas ha de explicarse por otra razón que por la norma de un ficticio valor artístico absoluto. Lo que la obra de arte antigua tenga en común con la voluntad de arte contemporánea sólo puede ser algunas facetas; junto a ellas, en la obra de arte antigua deben existir siempre otras que difieran de la voluntad de arte contemporánea, pues se presupone que es imposible que la voluntad de arte antigua sea completamente idéntica a la actual y esta diferencia ha de revelarse en determinados rasgos. El que estas últimas facetas, con las que no sintonizamos, no nos destruyan la impresión general, sólo se puede explicar –como ya se indicó anteriormente– por el hecho de que los rasgos de la obra de arte con los que sintonizamos destacan de un modo tan intenso y vigoroso, que los demás nos parecen superados y vencidos por ellos. En estas circunstancias, el que en un monumento se den precisamente estos rasgos de concepción, forma y color que no responden a la voluntad de arte actual adquiere, incluso hoy, cuando nos declaramos

partidarios del lema “un arte para cada época”, una importancia tan alta que valoramos doblemente aquellos con los que sintonizamos; algo que jamás podrá alcanzar un artista contemporáneo, que sólo dispone de unos medios correspondientes a nuestra voluntad de arte actual. En el fondo, no se puede concebir que una época, plenamente convencida de poder encontrar la salvación estética en las artes plásticas, llegara a prescindir de los monumentos de periodos artísticos anteriores. Si imaginamos lo que supondría eliminar de nuestro patrimonio cultural simplemente la escultura clásica y la pintura de los siglos XV al XVIII, podemos calcular cuánto se habría empobrecido la capacidad de satisfacer nuestras necesidades artísticas contemporáneas. Y esto no cambia, aunque reconozcamos que, desde el punto de vista histórico-artístico, no es muy correcto que seleccionemos del modo expuesto los aspectos del arte antiguo que sintonizan con nuestra voluntad de arte moderna, pues los artistas anteriores, al crear estos monumentos, estuvieron guiados por una voluntad de arte completamente distinta a la nuestra. Así pues, mientras en términos generales tenemos que contestar negativamente la pregunta acerca de si el monumento puede poseer un valor de novedad, es decir un valor artístico basado en el carácter cerrado de toda obra en su estado de génesis, en modo alguno se le puede negar en principio al monumento el segundo tipo posible del valor artístico de contemporaneidad: el valor artístico relativo. Aquí hemos de distinguir lógicamente entre una valoración positiva y otra negativa.

Si el valor artístico relativo es positivo, si el monumento satisface con algunas de sus cualidades de concepción, forma y color nuestra voluntad de arte moderno, surgirá necesariamente el deseo de que no pierda vigor en este sentido, como sería el caso si, siguiendo los postulados del valor de lo antiguo, lo abandonáramos a su deterioro natural ocasionado por las fuerzas de la naturaleza. Más aún, incluso nos

podemos sentir movidos a anular el proceso natural que hasta ahora ha tenido lugar y a eliminar las huellas del paso del tiempo (con la limpieza de un cuadro, por ejemplo), devolviendo el monumento a su originario estado de génesis, tan pronto como tengamos motivos suficientes para suponer en su estado original, sin huellas del paso del tiempo, el monumento respondería más a nuestra voluntad de arte que si lo dejamos en su estado actual, alterado por la naturaleza. El caso positivo del valor artístico relativo exigirá, pues, por regla general su mantenimiento en el estado actual, y a veces incluso una restauración in integrum ^{*72} entrando así en franca oposición con los postulados del valor de lo antiguo.

Este caso resulta especialmente expresivo porque aquí vemos enfrentadas dos de las concepciones estéticas más modernas; el valor artístico relativo, identificado con la moderna voluntad de arte, representa en cierto modo, frente al valor de lo antiguo, un valor de novedad (que por supuesto, no es el valor artístico elemental expuesto en el capítulo anterior). Podemos sentir una lógica curiosidad por ver cuál de los dos valores acabará obteniendo la primacía. Imaginémonos, por ejemplo, un cuadro de Botticelli con superposiciones pictóricas del Barroco, realizadas sin duda en un momento con buena intención artística (convertir en algo más pictórico al austero cuadro del Quattrocento); pues bien, estas superposiciones habrían de tener para nosotros un valor de lo antiguo (pues lo que la mano humana ha añadido hace mucho tiempo causa la misma impresión que lo ocasionado por las fuerzas de la naturaleza), e incluso poseerían un valor histórico. No obstante, hoy nadie dudará en eliminar estas superposiciones para restablecer el Botticelli puro, procediendo a su limpieza. Esto se debe con seguridad no sólo a un interés histórico-artístico (para reconocer del modo más claro posible al

* E.A.R. (Viena - Leipzig, W. Braumüller, 1903), n.º 8, p. 56.

maestro del Quattrocento, fundamental para la evolución del arte italiano, en una obra importante para su propia evolución), sino básicamente también por un interés artístico, porque el dibujo y el color de Botticelli responden actualmente más a nuestra propia voluntad de arte que el dibujo y el color del Barroco italiano. Lo nuevo, lo moderno en la obra de arte antigua (que además, naturalmente, también muestra aspectos muy anticuados) se manifiesta, así pues, aquí también como lo más vigoroso frente a las formas de expresión de la vejez, de lo percedero, del curso todopoderoso de las leyes de la naturaleza.

Mucho menor es el peligro de un conflicto con el valor de lo antiguo cuando se trata de la forma negativa del valor artístico relativo, pues no es sólo que ésta carezca de valor para la voluntad de arte moderno y le resulte indiferente, sino que produce un franco rechazo, pues la carencia de valor representaría simplemente un valor positivo infinitamente menor y permitiría plenamente el tratamiento del monumento según los postulados del valor de lo antiguo. El rechazo, la discrepancia de estilo, la fealdad de un monumento desde el punto de vista de la voluntad de arte moderno conduce directamente a exigir la eliminación, la intencionada destrucción de éste. Así, todavía hoy se dice sobre todo de algunos monumentos barrocos (aunque desde hace veinte años nuestra posición se ha moderado considerablemente) que “no los podemos soportar” y que “preferiríamos no verlos”⁷³. Pero con esta exigencia de que la mano humana acelere la destrucción del monumento se contravienen los postulados del valor de lo antiguo del mismo modo que si se demorara el deterioro por medio de una reestructuración. Ciertamente, hoy sería muy extraño que se destruyera un monumento sólo en razón de su valor artístico relativo (o más exactamente, de su falta de valor artístico), pero en la conservación de monumentos tampoco puede dejar de considerarse este caso negativo del valor artístico relativo,

especialmente porque quede contribuir de manera especial a provocar una decisión desfavorable al valor de lo antiguo cuando en los mismos monumentos se da por añadidura otro conflicto con alguno de los demás valores de contemporaneidad (el valor de uso o el valor de novedad).

Si lo moderno en lo que tiene edad o antiguo constituye el valor artístico relativo, nos veremos en un no pequeño apuro a la hora de responder a la cuestión de en qué consiste el valor artístico relativo de los monumentos religiosos (naturalmente desde el punto de vista de la concepción religiosa, pues para la profana no existe diferencia entre monumentos profanos y religiosos). Pues condición previa es que exista un arte religioso moderno manifiesto y consecuente cuyas intenciones se encuentren en parte presentes en las obras de arte antiguas. Pero ¿existe un arte religioso moderno? Por supuesto, si tenemos en cuenta todo lo que a diario se construye, esculpe o pinta con fines religiosos.

Pero por lo general, en estas obras modernas del arte religioso predominan de tal manera los elementos tomados de periodos artísticos anteriores que el núcleo moderno aparece sofocado hasta llegar a ser a menudo irreconocible. A decir verdad, la existencia de este núcleo queda fuera de toda duda, pues a primera vista se reconoce la moderna obra de arte religiosa como obra no antigua, y no sólo por lo que tiene de novedad, que se manifiesta sobre todo en la coordinación externa, sino también por diferencias inequívocas de concepción y proporciones formales respecto a los modelos antiguos, aunque estas diferencias sean difíciles de expresar con palabras porque hablan sobre todo a lo inconsciente del sentimiento. Pero debemos combatir sin demora una conclusión errónea que posiblemente nos sentiríamos tentados a extraer del mencionado carácter de lo antiguo del arte religioso moderno: la conclusión de que esta predilección por estilos anteriores habría

sido especialmente favorable para el culto del valor de lo antiguo o, cuando menos, del valor histórico. En el fondo, hasta el día de hoy, a la Iglesia más bien no le interesa en absoluto lo perecedero. Si bien, hay bastantes miembros del clero católico que se han dedicado con devoción y elogiables resultados al culto del valor histórico, esto es como mucho una prueba de que la Iglesia no ve en ello vulneración alguna de ninguno de sus intereses vitales. Pero la Iglesia ha considerado hasta ahora que el fomento conscientemente y con empeño del culto de las cosas perecederas, de la caducidad en sí misma, está totalmente fuera de sus intereses positivos. En las obras de arte antiguas valora ciertamente el estilo y la concepción, pero no la forma y el color antiguos por sí mismos. En virtud del valor de novedad, prefiere más bien una obra religiosa presentada de un modo completamente nuevo, si bien utilizando expresiones estilísticas antiguas. En cualquier caso, entre los estilos históricos existentes se realiza una selección muy singular.

Desde el surgimiento del Romanticismo, es decir, desde que el culto del valor histórico ha entrado en su última y más grande y decisiva primacía en el arte religioso, especialmente el gótico, bien conocido de todos por innumerables monumentos. Difícilmente cabe dudar sobre la razón de esto: percibiendo el distanciamiento que últimamente se ha generado entre arte religioso y arte profano, el arte religioso ha buscado apoyo en los estilos de aquellas épocas en las que no había existido división alguna entre arte profano y arte religioso. Esta predilección por lo medieval, y especialmente por el gótico, tuvo como consecuencia un fenómeno que se puede considerar por lo menos paralelo del valor artístico relativo de los monumentos profanos, aun cuando no sea categóricamente idéntico. Todavía hoy las autoridades competentes han de ocuparse prácticamente a diario de proyectos que tienen por objeto rehabilitar una portada gótica que tiene superpuesta una fachada

barroca, o descubrir unos relieves, eliminando el muro que los oculta, o transformar una cúpula barroca en una gótica, o las pinturas barrocas de un techo en una bóveda celeste. Sin duda, en este fenómeno representa un papel altamente decisivo el afán de reformas que responde al valor de novedad, pero no puede ser casual el que por lo general sean precisamente obras góticas o incluso de períodos artísticos anteriores, las que se pretende despojar de las huellas de vejez que se les han ido adhiriendo. Los numerosos casos en los que, desde hace años, diferentes eclesiásticos han adoptado posiciones opuestas a esto, demuestran que no se cuestiona ningún interés vital del culto eclesiástico. En este sentido también se puede observar algo semejante a lo expuesto al referirnos al valor de novedad: que la tendencia a “regotizar” monumentos es seguida fundamentalmente por el clero rural, mientras que el clero urbano mantiene una postura de mayor reserva y en algunos casos de contundente rechazo.

En el caso de obras nuevas, se debería conceder libre curso a esta preferencia de la Iglesia por los estilos medievales, que sin duda se debe a razones más profundas, pues incluso en estas obras pseudogóticas existe un núcleo de un arte religioso autónomo y verdaderamente moderno, y en ningún caso se debería atender, ni siquiera indirectamente, contra la autonomía de la Iglesia mientras no entre en colisión con intereses culturales auténticos y vitales de la colectividad en general. Pero cuanto mayor fuese la libertad con la que la Iglesia pudiera poner en práctica su inclinación por los estilos medievales (o por cualquier otro estilo) en las obras de arte actuales, con mayor energía habría que influir en sus representantes para que el valor de lo antiguo encontrara la esperada consideración en los monumentos del arte religioso, cuya vista hoy ya constituye una liberadora satisfacción para un público infinitamente más amplio que los propios feligreses, y cuyo tratamiento por tanto afecta a amplios y profundos intereses de la opinión pública.

Notas

45. RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genese. Presentations di F. Choays. Tradutions di Wieckzorek.* Paris: Editions du Seuil, 1984. RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine. Tradutions et présenté per Jacques Boulet.* Paris: L' Harmattan, 2003.

46. Una constante en las ediciones francesas de El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes, publicadas hasta la fecha es que no incluyen esta introducción, que como decimos explica la razón de ser del documento. Cfr. RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genese. Presentations di F. Choays. Tradutions di Wieckzorek.* Paris: Editions du Seuil, 1984. RIEGL, A. *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine. Tradutions et présenté per Jacques Boulet.* Paris: L' Harmattan, 2003.

47. RIEGL, A. *El arte industrial tardorromano.* Introducción de Emil Reisch. Apéndice de Otto Pächt. Traducción de Ana Pérez López. Julio Linares Pérez. Madrid: Visor, 1992, p. 18.

48. AUGÉ, M. *¿Quién es el otro? En El sentido de los otros.* Barcelona: Paidós Ibérica, 1996, p. 13.

49. ALBERTI, L.B. *De Re Aedificatoria.* Prólogo de Javier Ribera. Traducción de Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Akal, 1991, p. 408 (Esta traducción coordinada por el profesor Javier Ribera nos ofrece la garantía de uno de los discursos en teoría de los bienes culturales de mayor solvencia en la Europa de principios del siglo XXI).

50. FOUCAULT, M. *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1991. En estas notas quiero recordar la lectura compartida de Foucault en la primavera del 2006.

51. Es muy interesante esta aclaración de Riegl según la cual el hecho de que una manifestación procedente de una cultura pase a ser monumento, depende justamente de lo representativa que esta manifestación resulte y en ningún caso de su cercanía a un ideal de belleza único y objetivo como sostenía el discurso de la Historia del Arte diseñado por Giorgio Vasari y conformado por Winckelmann. Es más, si recopilamos las afirmaciones formuladas por Riegl acerca de la concepción de monumento, Riegl se refiere a lo representativa que resulte la obra en cuestión para el conjunto de la sociedad. Lo representativo sería un criterio que en ningún caso se establece a partir de un ideal único de belleza. Ahora bien, también es cierto y no se nos pudo olvidar que Riegl define el concepto de arte de una cultura a partir de su forma de hacer. A modo de conclusión, Riegl fija la condición de monumento, en la capacidad de re-presentar la forma de hacer de una cultura.

52. Cabría recomendar la lectura de este párrafo a los profesionales que se dan cita en el marco de un proyecto patrimonial, a los que escriben sobre la interdisciplinariedad y a los que afirman haber

encontrado lo moderno de la teoría del cuidado o conservación de monumentos en discursos que por principio se contraponen al de la disciplina de la Historia del Arte. Riegl, un teórico de la Historia del Arte, en 1903, como acabamos de leer está afirmando que la conservación corresponde a los profesionales y no exclusiva o necesariamente a los historiadores del arte. Así como, está marcando el principio de la moderna conservación, esto es: el profesional de la conservación es un interprete de las preferencias del sujeto moderno en técnicas y principios propios de la conservación de los monumentos, en ningún momento es el que impone lo que ha de ser legitimado como monumento o patrimonio cultural se utilizamos la terminología de nuestro monumento. Este principio de la moderna teoría de la conservación o cuidado de los monumentos lo desarrolla Riegl en *kunstfreunde*. Cfr. *Los antiguos y los modernos amigos del arte* (1905).

53. Este es uno de los párrafos más densos en cuanto a contenido. En primer lugar, Riegl expone uno de los principios fundacionales del culto o teoría de la conservación de los monumentos. Se trata de la directa relación entre el colectivo de interesados en la conservación de los monumentos y su permanencia. En segundo lugar, Riegl delinea en pocas palabras como se ha ido engrosando el colectivo de interesados en el monumento, que eran esos a los que preocupa la supervivencia de los monumentos. Riegl toma el punto de partida en el Antiguo Oriente para llegar a la Antigüedad Clásica, momento en el que el grupo de interesados se amplió del familiar al patriótico y con ello la garantía de la conservación de los monumentos. Seguidamente Riegl anuncia su intención de definir el valor de lo antiguo más adelante, aunque no explica cual es la relación de este valor con la ampliación del colectivo de interesados en los monumentos. Hasta aquí, sus argumentaciones se ofrecen más o menos entendibles, ahora bien lo que posiblemente nos ofrezca mayor dificultad de relacionar con los temas tratados en este párrafo es justamente la última idea: "es evidente que en la Edad Media comienzan a darse manifestaciones de una transición paulatina hacia la concepción del monumento no intencionado". Al formular esta aclaración Riegl está incidiendo en uno de los epígrafes del discurso de la Historia del Arte que el mismo había revisado, nos referimos a las teorías de los estilos. Algunas de las obras en las que Alois Riegl aborda la revisión de la teoría de los estilos desde la que se definía sobre la que había trabajado en obras como *Sobre el renacimiento en el arte* (1895), *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), *Historia del Arte e Historia Universal* (1898), y *El arte industrial tardorromano según los últimos hallazgos en Austria-Hungría* (1901), entre otras.

54. La teoría riegliana de los valores esta sujeta a la mutabilidad de los principios que legitiman la conservación o cuidado de los monumentos. Para Riegl las categorías que legitiman la conservación o cuidado de los monumentos son intrínsecas de cada cultura, de ahí que la teoría riegliana de los valores contemple la posibilidad de que lo que en una cultura se legitima como

monumento, no sea reconocido como tal por otras. Riegl no especifica cuáles son los factores que inciden directamente en este cambio de actitud. No obstante, deja claro que este cambio de categorías se manifiesta en la formulación de valores, y que éstas son formuladas por el común de la sociedad y definidos en valores por los encargados de la conservación de los monumentos.

Tampoco explicita Riegl si los valores que legitiman la condición de monumento son propios de cada época-generación que se dan en paralelo en distintos lugares a un mismo tiempo. En cualquier caso, coincidimos con el profesor Scarrocchia en que el objetivo de la conservación o culto moderno de los monumentos que define la teoría riegliana de los valores, es un monumento reconocible por la mayoría, a lo que el profesor Scarrocchia se refiere como patrimonio de la humanidad. De ahí que una de las categorías de El culto moderno sea justamente la pluralidad estética propia del multiculturalismo. El principio de pluralidad estética es la línea de investigación desde la que Riegl desmontó, como venimos recordando en esta reflexión, el principio de unicidad al que se sometían las manifestaciones artísticas de las distintas culturas desde que Giorgio Vasari diseña y Winckelmann concretara el discurso de la Historia del Arte.

55. No olvidemos que Riegl se está refiriendo justamente al único artista vivo que Vasari toma en consideración a la hora de diseñar su propuesta para un discurso de la Historia del Arte.

56. A los lectores conocedores de La deshumanización del arte esta "autoridad" a la que se refiere aquí Riegl le sonará a la humanización del arte que proponía Ortega frente a la deshinibición que las vanguardias artísticas habían introducido en el lenguaje artístico, y que en las teorías de la Historia del Arte que se formulaban en la historiografía española de la segunda década del siglo XX resultaba absolutamente moderno. También cabe comentar en este punto, que Riegl entendía su revisión de los valores desde los que se venían definiendo los objetos de arte procedentes de otras culturas, a lo largo de los siglos XVI al XIX, en términos de pluralidad estética. Es decir, de dilatación de los cánones del discurso académico de la Historia del Arte que desde una perspectiva unidireccional restringía la perfección, lo bueno, al arte clásico. Ahora bien, con Riegl, en este punto, no cabe duda de que la protección se restringe a principios de estilo. Pero, evidentemente, en Riegl no podemos olvidar que los principios de estilo obedecen a una concepción plural, nunca unilateral como habían definido en su día Vasari y Winckelmann.

57. Esta afirmación según la cual el valor histórico es el precedente directo del valor de lo antiguo, sobre la que debatimos en la sesión del Congreso Internacional sobre el centenario de la muerte de Riegl, que tuvo lugar en la Accademia di Brera (Milán), ha de ser tomado con suficiente distancia. En primer, tenemos que ser conscientes de que Riegl en el párrafo inmediatamente anterior pone en estrecha relación la historia de la cultura con el valor histórico. Es más, define el valor histórico a partir de esta dimensión que legitima tanto un

trozo de moldura como una escultura de la Venus de Nilo en la medida en que una y otra nos llegan como testimonios de una cultura del pasado.

58. "A todos los periodos artísticos". Riegl aquí se refiere a los periodos de la Historia del Arte que el discurso tradicional y unilateral definido por Vasari y desarrollado por Winckelmann, habían considerado como degenerados. Estos periodos de la Historia del Arte, a los que nosotros nos venimos refiriendo como el extrarradio, son: el tardorromano y el barroco. Es más, podemos recordar que Riegl también se ocupó del románico. Es más su primer trabajo fue la realización del inventario y catálogo de la arquitectura románica de Salzburgo.

59. Esta apreciación de Riegl, se contradice con el valor de respeto intercultural al que alude Alberti en el De Re Aedificatoria, lo que una vez más nos lleva a incidir sobre el vacío de los postulados de la teoría riegliana de los valores acerca de la literatura artística. En este sentido el siguiente párrafo del De Re Aedificatoria nos resulta más que representativo del respeto que motivó la conservación de las arquitecturas procedentes de otras épocas entre los pueblos "bárbaros": no puedo dejar de sentir náuseas al ver que por dejadez (por no emplear un término desagradable: por avaricia) de los demás se vienen abajo los edificios que por su señalado valor había respetado el bárbaro y la furia del enemigo, o que el tiempo, ese pertinaz destructor de las cosas, accedía de buen grado a que fueran eternos. Añade los incentivos súbitos y fortuitos, añade los rayos, los temblores de tierra, la embestida de las aguas y las inundaciones" en ALBERTI, L.B. De Re Aedificatoria. Prólogo de Javier Ribera. Traducción de Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Akal, 1991, p. 407 y ss.

60. Dvorak distinguió y desarrolló, buena parte de sus propuestas para la renovación de la teoría de los valores de los monumentos, a través de este principio. Así nos dice: "ningún factor estético es hoy más fuerte que toda esta alegría de la naturaleza, en la que se encuentra hoy la fuente de las nuevas relaciones con los monumentos", en HAJOS, G. Riegls Gedankengeist in Dvoraks Einleitung zur Österreichischen Kunsttopographie, Österreichische Zeitschrift für Kunst, n.º28, serie III, 1974, p. 139.

61. Las ediciones italianas de Scarrocchia [E.I.S.] traducen Erinnerungswerte por "valori in quanto memoria con il culto dei monumenti" [valores de la memoria]. También se une a esta interpretación la reciente edición de Boulet [E.F.B.] "valeurs de mémoire au culte des monuments" [valores de la memoria en el culto de los monumentos]. En este sentido, la traducción de Wiczorek ofrece una opción más cercana a la española, así traduce "valeurs de remémorations dans leur relation avec le culte des monuments" [valores rememorativos en relación con el culto de los monumentos]; y "valores rememorativos en relación con el culto de los monumentos". Nuestra traducción opta por la acepción de valores rememorativos porque entendemos que con el prefijo "re"

se imprime la connotación de volver a dar presencia. Por otro lado nuestra traducción está fundamentada en la que propone el profesor Pierpaoli en relación con el uso de las arquitecturas procedentes de otras culturas en el Liber Pontificalis de Agnello de Rávena. Por tanto, en la génesis del "valor histórico" desde la que Schlosser plantea la renovación del valor histórico o condición testimonial a la que se referían tanto Alberti como Vasari. Recordemos que estas arquitecturas tenían un uso explícito, recordar el lugar que ocupaba cada una de éstas, en la Rávena que Agnello define como desaparecidas. Cfr. ARJONES FERNÁNDEZ, A. (2006) La génesis de los valores de los monumentos. En SCARROCCHIA, S. (ed.) Actas del Congreso Internacional de la Academia de Brera para el Centenario Riegliano (junio 2006). Brera: Accademia di Belli Arti di Brera (en prensa).

62. Aquí tenemos uno de los principios fundamentales que rigen El culto moderno de los monumentos, este es la capacidad para acceder a la ciudadanía en su conjunto, y lo hace precisamente atendiendo a una categoría visual a partir de la cual definiría el paso del tiempo sobre el objeto de arte. Desde nuestro punto de vista esta categoría se venía perfilando desde el valor histórico o de lo antiguo que Schlosser en 1924 localizaba en aquel Liber Pontificalis de Agnello de Rávena del siglo IX, y tiene su momento culminante en el valor de respeto intercultural que definíamos en el De Re Aedificatoria cuando Alberti fundamentaba el interés, la legitimidad de la conservación de determinadas arquitecturas procedentes de otras culturas, sencillamente porque éstas habían sido valoradas o respetadas a través de las distintas culturas con independencia de que éstas participasen de los principios que en ese momento fundamentaba la preservación de algunas de estas arquitecturas a tenor de los principios de la rinascita de lo antiguo.

63. Lo sugerente en este sentido, a lo que se refiere Riegl, es lo que ofrece al hombre moderno la posibilidad de encontrarse con su dimensión social, lo que comparte con el conjunto de los integrantes de su comunidad cultural. A lo que nos permite reconocernos en los otros, las manifestaciones procedentes de culturas que nos han precedido en el tiempo, y aclara Riegl que lo que nos hace identificarnos con el grupo está sujeto, en primer lugar, al conocimiento a través de los sentidos.

64. Un indicador del valor de lo antiguo sería: la perceptibilidad de las huellas del paso del tiempo en el objeto de arte. Riegl habla de perceptibilidad porque como decíamos anteriormente, el valor de lo antiguo nace con la intención de llegar a la sociedad en su conjunto, lejos de reducirse al colectivo de los historiadores del arte, y lo hace a través de los sentidos.

65. Con el objeto de hacernos llegar el sentido último de esta aclaración de Riegl, ya el profesor Scarrocchia, introdujo un truncamiento en el orden del texto de la edición de 1903 con el que efectivamente consiguió hacer hincapié en el objetivo último de Riegl. También, la recién edición francesa de Boulet incluye otro giro. Así en

el caso de la edición italiana llevada a cabo por el profesor Scarrocchia la observación de Riegl quedaría así: "La conciencia protectora en relación con los animales así como en relación con el paisaje, se ha hecho extensiva en algunos casos no sólo a singulares plantas y bosques enteros, sino que también a la petición de una protección legislativa para los "monumentos naturales", incluyendo, de este modo, también masas inorgánicas de materiales en el ámbito de los individuos que reclaman una salvaguardia, son otros aspectos característicos de la moderna vida cultural, sobre todo de las poblaciones alemanas. Estos aspectos remiten al origen mismo del valor de lo antiguo". Veamos el caso de la traducción francesa de Boulet; en esta inserta una aclaración, que a nuestro juicio, subraya la intención de Riegl al formular esta comparación entre el patrimonio eminentemente cultural y el natural. Así, en el texto de Boulet leemos: "cuyo incremento no sólo ha dado lugar ya en ocasiones al cuidado y conservación de singulares plantas y bosques enteros, más allá de todo su significado pintoresco, sino que incluso llega a exigir..." [Traducción libre de la autora].

66. En este sentido, en la legitimidad de la factura, tanto Riegl, como Agnello en el siglo IX, o Alberti, y en mayor medida Vasari han coincidido en identificar y dar vigencia a una de las categorías que define la teoría de los valores de los monumentos en el marco del discurso de la Historia del Arte, desde el primer tratado del arte de la arquitectura el De Re Aedificatoria de León Battista Alberti (hacia 1452). Por otro lado, en este párrafo, Riegl es explícito cuando reconoce el rol del público del arte en legitimar los objetos de arte denominados monumentos. Así vemos como Riegl no se refiere al historiador del arte ni al entendido en objetos de arte, y como se desarrolla su relación con un conjunto informe de piedras.

67. La desarticulación de los vínculos que, en la teoría de los estilos, desde Vasari se le venía concediendo al autor, al artista, al arquitecto, es uno de los epígrafes de las propuestas de Riegl que mayor debate ha suscitado, y de la que hace uso ampliamente en el marco de la teoría de los valores de los monumentos. En este sentido, aconsejamos profundizar en las obras del método riegliano relativas a la revisión de la teoría de los estilos, y en particular en las que Riegl centro su investigación hacia 1902 en autores como Bernini o Rubens.

68. Con el valor narrativo, nos referimos a la componente inmemorial, del que difícilmente podemos localizar su génesis en nuestro conocimiento. Es decir, el valor de un objeto no ya por la información específica que este integra en nuestra concepción acerca de un momento, un lugar..., sino que su valor reside justamente en contextualizar.

69. En este punto del discurso es con diferencia en el que las ediciones estudiadas ofrecen mayor diversificación, ya que por un lado la edición de Scarrocchia habla de valor de uso [E.I.S.: "valore d'uso" (valor de uso)]. La francesa de Boulet de valor de utilidad, un uso a priori [E.F.B.: "valeur utilitaire" (valor de utilidad)]. La francesa de

Wieczorek coincide con la del profesor Scarrocchia en valor de uso [E.F.W.: "valeur d' usage" (valor de uso)]. Finalmente la edición española de Bozal y Ana López apuntan un valor instrumental [E.E.L.: "valor instrumental"]. El interés de subrayar esta diversidad está en vislumbrar si efectivamente estos trabajos diferencian que de acuerdo con el valor de uso el monumento no es un fin en sí mismo. Ahora bien, el monumento tampoco atiende a una finalidad dada y única, sino que tiene la posibilidad de adecuarse a las distintas culturas, para las que se ofrece un instrumento.

70. Floreciente potencial (traducción libre de la autora).

71. La expresión "integral" en teoría y praxis de la restauración moderna corresponde al protocolo de "restauración integral". Cfr. ARJONES FERNÁNDEZ, A. La teoría de los valores de Alois Riegl y su aplicación en el proyecto de arquitectura en Europa (1905-2006). En ARJONES FERNÁNDEZ, A.; CANDAU RÁMILA, M.E. Valores de cinco arquitecturas "intervenidas" en Málaga. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2007, pp. 7 y ss.

72. Una de las aportaciones del método riegliano a la nueva Historia del Arte es la revisión y actualización de los principios del discurso Académico que deslegitimaba los objetos de arte partícipes de la voluntad artística del barroco. Las obras de Riegl en las que desarrolla esta línea de investigación son: RIEGL, Alois. Sobre el renacimiento del arte, *Mitteilungen des Österreichischen Museums*, n.V, 1895. RIEGL, Alois. Historia del Arte e Historia Universal. Innsbruck: 1898. RIEGL, Alois. Una nueva historia del arte Recensión de C. Gurlitt, *Historia del Arte*, 1901. En *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*), 20 enero 1902. RIEGL, Alois Decoración barroca y arte moderno. En *Mitteilungen des Österreichischen Museums*, n.VI, 1897. RIEGL, Alois. Obras de la naturaleza y obras del arte. En *Allgemeine Zeitung* (monográfico 13/48), 1901. RIEGL, Alois Recensión de Malcolm Bell, Rembrandt y sus trabajos, 1899, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1902, p. 19. RIEGL, Alois Recensión de la obra de J. Lessing Lo moderno en el arte, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beiblatt der *Graphischen Künste*), 1899, p. 9. RIEGL, Alois. Un lienzo con la Deposición de la Cruz de Rafael, *Mitteilungen des Österreichischen Museums*, n.III, 1890. RIEGL, Alois. Recensión de la obra de J. Lessing Lo moderno en el arte, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beiblatt der *Graphischen Künste*), 1899, p. 9. RIEGL, Alois. Lorenzo Bernini, *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*), n.9, diciembre 1901. RIEGL, Alois. Retrato holandés de grupo, *Jahrbuch des allahöchsten Kaiserhauses*, n.XXII, 1902, pp. 71-278. RIEGL, Alois. Jacob Ruysdael, *Die Graphischen Künste*, n.XXV, 1902, p. 11. RIEGL, Alois. Carl Neumann, Rembrandt, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage zur *Graphische Künste*, 1903, pp. 51-53. RIEGL, Alois. Rembrandt, *Das Museum*, n.9, 1904, pp. 61-72. RIEGL, Alois. Carl Neumann, Rembrandt, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage zur *Graphische Künste*, 1903, pp. 51-53. RIEGL, Alois. Rembrandt, *Das Museum*, n.9, 1904, pp. 61-72.

I.II. La ley de la tutela de los monumentos

Entre los objetivos de Riegl, la inclusión de los bienes, y en particular los muebles, de titularidad privada en el marco de la tutela del Estado era prioritario. El tráfico de bienes era otro de los objetivos a secundar en el marco de este proyecto. Dice Riegl que Una ley para la protección de los monumentos va destinada a satisfacer una de las más nobles exigencias culturales de la sociedad moderna: la tutela o cuidado de los monumentos.

Para Riegl es el momento, la oportunidad de familiarizar al público con la naturaleza y las características de los monumentos. Una de las aportaciones que ofrece Riegl en este artículo es la definición de monumento. Así frente a una concepción clásica de monumento según la cual "la concepción más vieja un monumento debía servir como recuerdo duradero de un acontecimiento significativo de la personalidad del que yace". Frente a ésta dice Riegl que en estos años se ha tendido a eliminar la concepción del momento histórico en tanto que representante de una forma de hacer, así hoy "el monumento gusta no porque demuestra un ejemplo de carácter gótico o renacentista, sino simplemente porque es antiguo". De acuerdo con esta concepción emerge necesariamente una consecuencia fundamental, válida para la moderna tutela de los monumentos en su conjunto: la modernización de un monumento es tan grave, más aún desde el momento en que se valoran los monumentos como un testimonio antiguo o con edad. Desde esta perspectiva, el monumento gusta sencillamente porque es "antiguo" y no necesariamente porque pertenezca o participe de las formas de hacer de una cultura. Pues bien, este es el sentimiento que el hombre del siglo XX experimenta con los monumentos, y Riegl lo define como muy cercano al "estado de ánimo", y en ningún caso como una experiencia intelectual. De acuerdo con esta peculiaridad, dice Riegl que surgen confrontaciones incluso en el marco de la ley de protección.