

**SIMPOSIO. DE LOS CÓDICES MEDIEVALES A LOS LIBROS DE ARTISTA:
CÓDICES, TRATADOS, LIBROS, VEHÍCULOS DE COMUNICACIÓN CREATIVA
(Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005).**

Texto de la comunicación de Aurora Arjones Fernández¹

El “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena”(s. IX), la génesis del valor histórico y de la didáctica de los “monumentos” en la “Literatura artística de Julius von Schlosser.

Aurora Arjones Fernández

El “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena”, es la alocución con la que Schlosser rescató para la “nueva Historia del Arte” un documento fundamental para la teoría de los valores de los objetos de arte procedentes de otras culturas, este es: *Agnello que es Andrea Libro Pontificio de la Iglesia Ravenati*, escrito de Agnello en el siglo IX².

“*Agnello que es Andrea Libro Pontificio de la Iglesia de Rávena*”, el “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena”.

El “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena” forma parte de un códice de la Biblioteca Estense de Módena titulado “*Codex pontificalis pontificum ecclesie Ravennatis*”, escrito en el siglo XV, en el que se recogen, además, otros documentos relativos a la iglesia de Rávena. También tenemos constancia de la existencia de una parte del “*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena” en otro códice del siglo XV actualmente en los fondos vaticanos. La primera edición del “*Liber pontificalis*”, tiene lugar en Módena, en la primera década del siglo XVIII, de la mano de Benedetto Bacchini. Un amplio sector de la historiografía sostiene que es esta edición del Bacchini la más completa, así como la más seguida en posteriores publicaciones. Nosotros vamos a profundizar en la traducción y estudio que de este texto del Bacchini llevó a cabo O. Holder en 1878 a través de la actualización de la misma por el profesor Mario Pierpaoli³.

¹ Aurora Arjones Fernández desarrolla su labor investigadora en el Grupo de Investigación HIUM 130, que dirige la doctora Rosario Camacho Martínez, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

² “El *Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena es digno de memoria, porque por primera vez **utiliza conscientemente los monumentos** como fuente histórica, y **se ocupa además de su origen y su conservación**. En este sentido puede considerarse al venerable historiógrafo ravenés como un antepasado de los anticuarios locales italianos de siglos posteriores, entre quienes predominó hasta el siglo XVIII el punto de vista hagiográfico, en especial si eran eclesiásticos”. SCHLOSSER, J.(Iª ed. 1924): *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1993, p.60. [Con el subrayado distinguimos la alocución textual con la que Schlosser reintroduce y denomina este texto en la literatura artística occidental y en la nueva Historia del Arte, en última instancia la expresión con la que se conoce en la historiografía de la Historia del Arte del siglo XX este códice del siglo IX. No obstante, su título sería “Agnello que es Andrea Libro Pontificio de la Iglesia de Rávena”.]

³ Hemos trabajado, fundamentalmente, sobre la edición al italiano realizada por el profesor Pierpaoli, esta nos ha resultado la más completa y actualizada (Mario Pierpaoli, *Il libro di Agnello Istorico. Le vicende di Ravenna antica fra storia e realtà. Traduzione e note di Mario Pierpaoli*, Ravenna, Diamond Byte, 1988). A partir de ahora nos vamos a referir a la edición del profesor Pierpaoli como: *Liber Pontificalis*

Acerca de Andrea Agnello sabemos que nació en torno al 804, y que era experto en “artes figurativas” lo que motivó que en diversas ocasiones el obispo Petronace le encomendara la inspección de las reconstrucciones de estructuras lapideas. También sabemos que escribió el “*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena” entre el año 827 y el 844, durante el pontificado de Gregorio IV⁴.

El argumento del “*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena” es la recopilación de las vidas de los obispos que sucedieron a San Apolinar, patrón de la ciudad de Rávena (Italia), en la cátedra hasta mediados del siglo IX. En total cuarenta y cuatro biografías de los patriarcas de la iglesia de Rávena⁵. El contenido del “*Liber pontificalis* de Agnello de Rávena” “recoge con cuidado las memorias de los padres y de los ancianos, sin olvidar la voz de los poetas”, reúne las actas de los antiguos patriarcas, ofrece nombres y cronología de las sucesiones de los obispos ravenatis. Para ello, dice el mismo Agnello que leyó las pinturas murales y, habituado como estaba a hacinar libros, escribió las noticias sobre sus vidas, en parte leyendo, en parte escuchando. Agnello se sirve de los documentos que se encontraban en los fondos del archivo de la Basílica Ursiniana, hoy archivo del obispado de Rávena. De la información que Agnello pudo recabar de este archivo, el profesor Pierpaoli coincide con Holder en que, en estos documentos Agnello pudo consultar un catálogo de los obispos ravenatis, en el que se recogían entre otros datos los nombres, fecha de la muerte, y la cronología de sus obispados. No obstante, Agnello no hace alusión a esta fuente, sino que dice servirse de los epitafios. Para la descripción física que introduce la mayor parte de estas biografías, Agnello reconoce haber tomado como fuente de información los **retratos pintados** de estos obispos.

Acerca del conocimiento que Agnello demuestra tener sobre las arquitecturas de culturas anteriores, cabe comentar que en las ocasiones en las que se plantea alguna duda acerca de la identificación y datación, es él mismo, quién, en aras de su conocimiento, las identifica asumiendo el rol de conocedor de las arquitecturas, objetos de arte de la ciudad contemporánea. En este sentido, tendría razón de ser la denominación de Agnello como el **antepasado de los anticuarios**, que utiliza Schlosser. A nuestro juicio, en el marco del discurso de la disciplina de la Historia del Arte, esta denominación de anticuario se entendería en relación con el sector de los historiadores del arte, entonces entendidos, que en todo momento trataron de hacer una Historia del Arte en paralelo al sistema proyectado por Vasari.

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

di Agnello (M.P.). Nuestro trabajo, forma parte del estudio preliminar de la edición del “*Liber Pontificalis*” que estamos preparando, y en el que incluimos un estudio crítico y antológico sobre las ediciones del “*Liber Pontificalis*” desde el siglo XVI al XX.

⁴ *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.9.

⁵ El autor de este primer carmen tiene noticia sobre 46 biografías, que comenzarían con la de Aderito, y finalizaría con la de Petronace; la edición de Holder Egger sobre la que hemos trabajado a partir de la más revisión llevada a cabo por el profesor Pierpaoli, comienza con la vida de Apollinare a la que sigue la de Aderito, y a la biografía de Petronace sigue el fragmento relativo al sucesor de este Giorgio, en suma cuarenta y ocho biografías.

estar presente la voluntad de historiar de Agnello⁶. Por tanto, podríamos identificar un **interés visual**, más que estético, ya que como hemos podido leer Agnello describe los programas iconográficos y cuando más ofrece juicios acerca de la “composición” de los mismos. Como vamos a ver tanto en el caso de las arquitecturas procedentes del Imperio Romano, y arquitecturas directamente relacionadas con las vidas de los obispos, y los sepulcros, Agnello da las **indicaciones topográficas** suficientes para que el lector del “*Liber*” pueda localizar estas arquitecturas en el entramado de la ciudad de Rávena que él describe en el siglo IX⁷. Nos interesa quedarnos con la idea de que Agnello adopta el rol de conocedor de la arquitectura de culturas y épocas precedentes de la ciudad de Rávena. Es decir, Agnello, a través del “*Liber Pontificalis* de Rávena”, oficia tanto de biógrafo de santos como de **conocedor de la ciudad Rávena**⁸.

Ahora bien, *Agnello* no reconoce en ningún momento un interés especial en las arquitecturas como “**testimonios**” para la elaboración de estas biografías, sino para la ciudad de Rávena. Pero sabemos que el encargo que recibe Agnello de Gregorio IV, viene a ser un relato que nace con la voluntad de recoger en orden cronológico las biografías de los obispos que se habían sucedido en la cátedra de Rávena desde mediados del siglo IV⁹. Por tanto, el “*Liber Pontificalis de Rávena*”, como sus antecesores, se ajusta a una **estructura cronológica**, aunque como dirá el mismo Agnello: desconoce las fechas de los acontecimientos que singularizaron las vidas de muchos de estos obispos. Circunstancia que lo llevará a servirse de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores valorando en ellas, precisamente, el hecho de que proceden de culturas

⁶ Una de las descripciones más interesantes que ofrece Agnello acerca del interior, y en particular del programa iconográfico de las basílicas de Rávena, nos ha resultado ésta que sigue. Con el subrayado queremos agilizar la localización de los términos de la descripción relativos a la iconográfica, así como tratamos de llamar la atención sobre las cualidades de los materiales ya que este va a ser uno de los temas sobre los que incidimos a continuación. Así mismo nos ha parecido interesante destacar la valoración final de Agnello acerca de esta composición. “Este beatísimo edificó en el interior de esta ciudad de Rávena la sagrada iglesia católica, donde todos asistimos asiduamente y que el mismo llamó Ursiana. En sus tiempos puso los cimientos y con la ayuda de Dios pudo completarla. Revistió las paredes de **mármoles preciosos** e hizo componer en el interior de la misma **diversas representaciones de mosaicos**. (...) Eusebio e Paolo **ornamentaron una pared, en la parte reservada a las mujeres**, en el altar santa Resurrección, que fue construido por Agatón. Se trata de la pared donde están dispuestas en orden las columnas hasta la puerta principal. La otra pared, en la parte de los hombres la han adornado Sazio y Stefano hasta la puerta antes dicha; de un lado y otro los revestimientos de mármol han representado en varios modos **animales, cuadrúpedos y han hecho una óptima composición**. **Esta iglesia se encuentra en la zona Ercolana. Es llamada Ercolana porque fue dedicada a Ercole, no lejos de la puerta Vincileone, así llamada porque la construyó Vincilio**”, *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.45. [Traducción libre y subrayado de la autora]

⁷ Así nos dice que el sepulcro de San Aderito se encuentra en la basílica de San Probo, no lejos de la iglesia de San Apollinaire, y cerca del estadio de la ciudad; el sepulcro de San Eleucadio se encuentra fuera de la muralla, “donde hoy”- por tanto en la Rávena del siglo IX- encontramos una iglesia dedicada a su nombre; en el caso de San Marciano, Agnello no parece estar muy seguro de la localización de su sepulcro, y con este tono dubitativo lo localiza en la iglesia de San Eleucadio; tampoco parece estar muy seguro en el caso de San Calocero, de cuya localización le han informado algunas “fuentes de viva voz”.

⁸ “Antes de entrar en la celda donde estaba el arca, después de mirar hacia la derecha, cerca del punto donde están pintadas en mosaicos las imágenes de los tres chicos: allí encontrareis con letras de oro escrito: “ A los beatos martires Stefano Protasio Gervasio y a su memoria eterna dedicó Lauricio... el 29 septiembre, cuando eran consules Teodosio por decimo quinta vez y Placido Valentiniano.

Y en el arco mayor de la tribuna, de cuanto hemos podido leer, por una parte hemos encontrado escrito que toda la construcción fue terminada en 4 años y 6 meses. En la entrada de la iglesia encontramos escrito que Opilio había ornamentado la fachada misma y la iglesia con mucho oro y plata. Si quereis saber aún más, había muchos enseres con grandes vasos, coronas y cálices con empuñadura, que ahora vemos entre los ornamentos de la iglesia Ursiana, sacados de la basica del mismo martir”, *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, pp.59-60 [Traducción libre de la autora]

⁹ Un pasaje muy representativo en este sentido, el que escribe el mismo Agnello explicando las razones que le llevan a realizar estas biografías. “Muchos maestros se han encargado de escribir según una **rigurosa sucesión cronológica**, a partir del nacimiento de Cristo, de los reyes y de los pontífices acerca de cuanto tiempo cada uno de estos soberanos había ocupado el trono imperial y cada insigne pastor la sede pontificia: han narrado el duro reino de los Augustos, como finalmente algo del imperio que brillase en Occidente, donde levantan las olas, y como brilla el tiempo de los padres apóstoles de santa vida, y de que manera brillaron por su palabra y por sus obras.

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

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

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

La génesis del valor histórico y la didáctica de los “monumentos” en “La literatura artística” de Schlosser.

Schlosser enmarca la introducción del “valor histórico del monumento” en un discurso histórico y evolutivo que comienza en la literatura artística helenística, con el **valor o interés biográfico anecdótico** en la literatura realizada por círculos profanos de aficionados y observadores de los objetos de arte. Uno de los mayores representantes de esta literatura fue Duris de Samos del siglo IV a. C.¹⁰.

Entre los valores incorporados por la literatura helenística estaba también el **interés topográfico**, un ejemplo de este valor de los objetos de arte lo tenemos en la “Guía de Grecia” de Pausanias. La “Guía de Grecia” de Pausanías reúne conocimientos de cicerones y sacristanes, que respondían al gran interés de los viajeros de la época de Adriano. Así mismo, tiene este interés topográfico una marcada raíz nacional en los lugares sagrados de Grecia. Por tanto, en la literatura artística helenística se dan dos tipos de intereses o valores hacia los objetos de arte: el biográfico anecdótico y el topográfico, sin que entre éstos exista más relación que la de atender a las motivaciones de una misma época hacia los objetos de arte.

Por otro lado, nos dice Schlosser que el interés topográfico suscitó una literatura artística atenta a principios análogos a los que, siglos más tarde, estarían presentes en la literatura de viaje italiana del siglo XVII. El denominador común, entre la literatura artística helenística y la italiana de viaje del siglo XVII, era el **interés histórico- anticuario y artístico de los viajeros**. Es decir que la concepción de los valores e intereses de los “objetos de arte” de la que participa Schlosser, admite que en una misma época se formulen **valores e intereses diversos**. Así como, que estos valores e intereses no sean epocales, sino que como hemos visto en el caso del valor topográfico, en la medida en que las motivaciones hacia los objetos de arte procedentes de distintas culturas sean análogas, los intereses o valores que los legitiman van a ser comunes.

Continuemos con la literatura que nos llega de las peregrinaciones. En este marco, el **interés estético** de los creyentes por las reliquias motivó la literatura popular, cuyo origen Schlosser localiza también en Pausanias. Si avanzamos en la “Literatura artística”, en el capítulo dedicado a la literatura medieval volvemos a encontrar el interés topográfico en las obras de Procopio sobre los edificios de Justiniano y el lamento de Nicetas sobre las obras de arte destruidas por los latinos en el 1204. Entre los intereses de los objetos de arte que subyacen en la literatura artística medieval del occidente latino, localizamos también el **valor topográfico** como el motor de las

hemos traducido del latín, porque queremos incidir en el tipo de documento que se le encarga a *Agnello*, y el tratamiento de la arquitectura de épocas pasadas que este tipo de documento incorpora.

¹⁰ SCHLOSSER, J.: *Ibidem*, p. 32.

noticias y relaciones de los historiadores del momento. Del texto de Heraclio “*De coloribus et artibus Romanorum*” se desprende una novedad, es la introducción de los **restos antiguos**. No obstante, Heraclio introduce estos objetos de arte, los restos antiguos, a modo de atributos de ambientes fantásticos y exóticos, lejos de definir valores o intereses específicos de objetos de arte procedentes de otras culturas.

En la literatura medieval eclesiástica nos vamos a encontrar que, mientras en la literatura periegrética romana subyace un interés expreso hacia el material de los objetos de arte, en la literatura procedente de la iglesia oriental, los objetos de arte, y en particular los legados por culturas anteriores en el tiempo, son legitimados en virtud de un nuevo interés, el **valor histórico de los monumentos**. En este mismo contexto de la literatura medieval eclesiástica, los *mirabilia*, itinerarios, guías o manuales para los peregrinos creyentes que iban a Tierra Santa y Roma, tratan de los monumentos, pero según Schlosser atendiendo al **valor religioso**, a lo asombroso y a las curiosidades que éstos entrañan. Schlosser destaca una obra en este contexto que se distancia de estos criterios eminentemente religiosos, es la crónica de San Arculfo, un obispo del siglo VIII, en la que transmite “el estado de los edificios inmediatamente después del triunfo del Islam”. Esta crónica fue escrita por el abad Adamnán, titulada “*De Locis Sanctis*”¹¹. Desde nuestro punto de vista, en esta obra del abad Adamnán subyace un nuevo interés, en este caso por las arquitecturas que proceden de una época anterior a las invasiones del Islam. Un interés que casi podríamos denominar documental, dado que singulariza los objetos de arte procedentes de una época y sobre las que ha tenido lugar un acontecimiento determinado de la historia. También, es una aportación de este documento del siglo VIII, la preocupación por el estado de conservación de estas arquitecturas civiles.

Pero retrocedamos algunas páginas, ya que el documento en el que Schlosser se basa para la introducción del “**valor histórico de los monumentos**” pertenece a la literatura periegrética y en particular a los libros de la historia de cada diócesis, que eran escritas a través de la biografía de sus obispos¹². Éstos son los *Liber Pontificalis*. Entre los que Schlosser singulariza el “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena”, escrito por Andrea Agnello en el siglo IX, ya que: “por primera vez utiliza conscientemente los monumentos como fuente histórica, y se ocupa además de su origen y su conservación”. Veamos qué objetos de arte, y cuál es el uso que se le da a los mismos en este documento del siglo IX, a través del que Schlosser define el concepto de monumento del que él participa; y por tanto, las categorías fundamentales del mismo.

“En la casa de aquel patricio vemos hasta el día de hoy el episcopado de la iglesia boloñesa. Yo se bien por tanto lo antigua que es aquella casa todavía integra.(...)

Y sus plegarias demolieron el templo de Apolo, que se encontraba frente a la puerta llamada Aurea, junto al anfiteatro”¹³

¹¹ SCHLOSSER, J.: *Op. cit.*, p.67.

¹² El origen de los estatutos de los “*maestri di strada*”, a nuestro juicio los antepasados de la figura del cuidador o conservador de monumentos, perfil que tendrá un papel fundamental en la teoría de los valores rieglina sobre la que profundizamos en la tercera parte, se remonta a los últimos años del imperio romano con el *Codex Justinianus*, época en la que como vemos Schlosser documenta la introducción del interés que nosotros hemos venido a denominar “valor histórico del monumento”. (Cfr. MONTIJANO, J.M.: “Los *maestri di strada*, instrumentos de la actividad urbanística en Roma durante el siglo XV”, en *Boletín de Arte*, nº17, Universidad de Málaga, 1996, pp.197 ss.)

¹³ *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, pp. 31-32. [Traducción libre y subrayado de la autora]

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

Avanzamos algunas páginas y nos volvimos a cuestionar acerca del procedimiento de Agnello cuando, ahora en el caso del templo de Apolo, no detalla la demolición de este templo de culto profano procedente de la cultura greco-romana, y en cambio, aprovecha para documentar los ejemplares de la arquitectura greco-romana, que todavía forman parte del entramado de la ciudad en la Rávena del siglo IX. Así, identifica como testigos de la ubicación del demolido Templo de Apolo, el anfiteatro y la puerta Aurea. Esta didáctica o utilidad del anfiteatro y la Porta Aurea, es, a nuestro juicio, el primer ejemplo que nos permite sostener una reflexión crítica acerca del cuidado de los objetos de arte, en este caso arquitectónicos, procedentes de otras culturas en el marco de la literatura artística.

De las basílicas e iglesias que fueron construidas en vida de estos padres de la iglesia, o bien fueron consagradas algún tiempo después, también nos interesa el hecho de que Agnello no sólo recoge la fecha de construcción de las mismas, sino, y más importante para nuestro argumento, es que nos informa del **estado y circunstancias en las que estas arquitecturas permanecen en la ciudad del siglo IX**¹⁴. Agnello hace extensible sus observaciones acerca de la conservación al conjunto de arquitecturas procedentes de culturas anteriores de las que trata en las biografías. El estado de conservación de estas arquitecturas directamente relacionado con la **posibilidad de utilización** que éstas ofrecen a la ciudad, es uno de los indicadores más modernos de los formulados por Agnello. Así pues, en el caso de arquitecturas, como la Porta Aurea y el anfiteatro, que no ofrecen posibilidad de uso como tales, Agnello las integra en su concepción o imagen de la Rávena del siglo IX conforme a una nueva didáctica o utilidad, en este caso como señales o testimonios en la topografía del desaparecido Templo de Apolo. Es decir, la didáctica o utilidad del anfiteatro y la Porta Aurea para Agnello es la de señalar el lugar de un edificio que fue demolido. Ahora bien, ¿en función de que parámetro Agnello sostiene esta relación de señalización de la Porta Aurea y el anfiteatro sobre el Templo de Apolo?.

Los párrafos en los que Agnello pone en relación, el templo de Apolo, el anfiteatro y la Porta Aurea, así como trata acerca del anfiteatro y la Porta Aurea, no ofrecen más valoración de los mismos que la identificación y localización en la topografía de la ciudad desde tiempos antiguos comparten. Pero indudablemente la forma o tipología arquitectónica de estos edificios, nos hacen pensar en arquitecturas procedentes del Imperio Romano, observación que a lo largo de la lectura del “*Liber Pontificalis* de Rávena”, va a ir cobrando mayor consistencia cuando comprobemos que Agnello única y exclusivamente concede a estas dos arquitecturas, que aún se sostenían en pie en la Rávena del siglo IX, nos referimos a la Porta Aurea y al anfiteatro, la didáctica o utilidad de **rememorar** otra arquitectura, en este caso el lugar que ocupó el Templo de Apolo¹⁵. No obstante, la relación que comparten estas tres arquitecturas, templo de Apolo, *Porta Aurea* y anfiteatro, y a la vez las distingue del resto, según hemos podido leer, no sería otra que la cercanía de sus ubicaciones. En este sentido cabe comentar

¹⁴ “Su iglesia se situaba en la zona oriental. Y en ninguna iglesia entre Rávena y Classe se celebra misa para **el pueblo** únicamente en ésta. Dicha basílica fue construida en la “ardica” de Santa Eufemia que fue llamada del Mar, y ahora vemos demolida” *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.35. [Traducción libre de la autora]

Las referencias acerca del estado de conservación de estas arquitecturas de épocas pasadas, suelen introducirse, como vemos en este caso, como una noticia de reciente actualización. Directamente relacionado a esta dimensión de la arquitectura de épocas pasadas en la ciudad contemporánea.

¹⁵ “ El con sus plegaras demolió el templo de Apollo, que se encontraba frente a la puerta llamada Aurea, cerca del anfiteatro”(“Egli con le sue preghiere demolì il tempio di Apollo, che si trovava di fronte alla porta chiamata Aurea, vicino all’anfiteatro”) “ Desde el anfiteatro, que en los tiempos antiguos se encontraba donde la puerta llamada Aurea, hasta la llamaa portecuela oyó” *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op., cit.*, p. 32 /150. [Traducción libre de la autora]

que en la lectura de la biografía de San Apolinar, en la que se integra el único párrafo relativo al templo de Apolo, parece que todo el interés del mismo se reduce a ser el templo profano que demolió el patrón de la ciudad con sus plegarias.

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

En otro orden estarían las arquitecturas que *Agnello*, además de localizar en el entramado de la ciudad, las distingue por la función que éstas realizaban en su momento aunque como apunta, ahora: “se ven demolidas”. Este es el caso de un ingenio hidráulico llamado *Organaria*¹⁶.

Así mismo, distingue un tercer tipo de arquitecturas procedentes del pasado, que serían las que sí ofrecen posibilidades de uso, a partir de una distinta utilidad, entre las que estarían tanto los templos paganos sacralizados, como las iglesias y demás arquitecturas restauradas¹⁷. Por último, distingue las arquitecturas que proceden de culturas anteriores y mantienen su uso y utilidad, después de alguna restauración¹⁸, así como las arquitecturas de nueva planta, entre las que señala principalmente iglesias. Esta categoría, que hemos podido ver en la relación que *Agnello* establece entre la conservación y uso de los objetos de arte, la denominamos **condición de permanencia**, dado que como hemos podido comprobar se trata de una categoría de la que participan todas y cada una de las arquitecturas procedentes de culturas anteriores, que *Agnello* legitima como tales, como “monumentos”.

Las investigaciones que se han sucedido de los últimos años, inciden en el protagonismo personal de Agnello en algunos pasajes del “*Liber*”. Estas observaciones podrían tener su razón de ser a través de pasajes como éste en el que es el propio Agnello quien lleva a cabo el desmonte del palacio de Teodorico para, con sus materiales,

¹⁶ “El santísimo hombre habitaba en el obispado, que estaba situado sobre la fosa del río, la cual proviene del lugar llamado *Organaria*, discurriendo bajo el puente de los Mugnai: la *Organaria* era una **construcción imponente** y toda de mecanismo constructivos, **donde ahora se ve una instalación demolida**” *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p. 45. [Traducción libre de la autora]

¹⁷ Un párrafo interesante relativo al cambio de uso de la arquitectura a través de la cristianización de los territorios italianos durante la edad media: “Así pues, como hemos visto, Foca, después de haber matado a Mauricio con sus hijos, ocupan el reino de los Romanos, se hacen con el poder durante ocho años. A petición del beato papa Bonifacio estableció que la iglesia de Roma, fuese la sede principal de todas las iglesias, mientras precedentemente se llamaba primera la iglesia de Constantinopla. Este mismo papa le pide también que el antiguo templo, por los romanos llamado “pantheon”, destruida la bajeza de los ídolos, pasase a ser de la santa e inmaculada virgen María y de todos los santos martires e confesores de Dios, y que allí fuesen confirmados, porqué, donde era la reunión de todos los demonios, allí se venerase la memoria de todos”. *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.127 [Traducción libre de la autora]

¹⁸ “Restauró el baño cercano a la casa de la iglesia, adyacente a los muros del obispado, donde residía, baño que **todavía hoy lava espléndidamente**; revistió las paredes de **mármol preciosísimos** e hizo componer diversas figuraciones con teselas aéreas y de varios colores y además una tabla que lleva una inscripción de un mosaico de letras doradas, en la cual son dificultad hemos podido leer y así hemos encontrado en esta estos hexámetros funerarios: “Vittore, sacerdote protegido de la virtud apostólica, **eliminando los precedentes pequeños baños de antigua fábrica, los reconstruyó con maravillosa novedad**, porque desde el bajo resurja una belleza mayor. Y ordenó que para siempre se respetase esto, que por dos días el clero de la ciudad gratuitamente se lave, siéndole concedido para ello el tercer y sexto día de la semana”, *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, pp. 92-93. [Traducción libre y subrayado de la autora]

construirse una casa de propiedad¹⁹. En este pasaje del Palacio de Teodorico encontramos uno de los puntos de inflexión de este documento fundamental para la introducción del “valor histórico de las arquitecturas procedentes de otras culturas”, ya que como hemos visto Agnello ofrece todo tipo de detalles, noticias, descripciones, e incluso testigos de la arquitectura de culturas anteriores a partir de las cuales fundamenta el transcurso de las mismas en la ciudad de Rávena. Entonces ¿por qué desmonta “conscientemente” una de las arquitecturas procedentes de la época de Teodorico?. Es más, en la biografía del obispo Maximiliano, contemporáneo del emperador Justiniano, época en la que la tradición cívica del acarreo de materiales puede denominarse expoliación, fundamentalmente de los materiales de los **vestigios greco-romanos**, Agnello no introduce ningún juicio acerca de esta práctica, que por otro lado era contraria a su valoración de las arquitecturas que se distinguían en la Rávena del siglo IX como procedentes de otras culturas, y contribuían a construir el desarrollo cronológico de la historia de la institución de la Iglesia en Rávena.

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

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

Subrayamos que a nuestro juicio, Agnello no reconoce la **capacidad testimonial** o autenticidad histórica en los materiales constructivos. Es más, la piedra angular del uso de las arquitecturas como “fuentes históricas” en el “*Liber Pontificalis de Agnello*”, son las inscripciones y **epitafios** presentes en cada una de estas biografías. No obstante, en relación con el uso de los epitafios como fuente de información, ya decíamos en la introducción de este epígrafe que los profesores Holder y Pierpaoli coinciden en que Agnello disponía en el archivo de la Basilica Ursiniana de Rávena, de un catálogo en el que además de otros datos relativos a los obispos ravenatis,

¹⁹ “Ahora en nuestros tiempos he hecho demoler por mis siervos el anteriormente mencionado palacio y llevar a Rávena (el material) para la construcción de mi casa, que por derecho materno he construido desde los cimientos y he llamado casa presbiterial en la zona llamada “De

se indicaba la cronología de sus obispados, fecha de muerte, ... Así pues, **el uso de los epitafios** en el “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena” es consciente y casi impuesto por el mismo Agnello, lo que nos lleva a avistar en Agnello una voluntad de historiador de los objetos de arte procedentes de otras culturas, antes que de biógrafo. Por tanto, Agnello está más cerca del valor histórico-artístico que afirma el fenómeno cultural del renacimiento de lo antiguo, que de las metodologías arqueológicas.

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

“Seguidamente la Tuscia fue saqueada por los longobardos, quienes asediaron Ticino, ciudad llamada también Pavía, donde Teodorico había construido su palacio, y yo he visto su imagen a caballo en un bello mosaico. (...)”

Miseria tú que por todas partes has levantado envidia, los ciudadanos con gravísima rivalidad entre ellos... A la vista una pirámide hecha de piedras cuadrangulares y de otros ladrillos alcanzaba la altura de casi seis cubos; encima había un caballo de bronce, recubierto de oro, el caballero era el rey Teodorico, que sobre la parte izquierda de la espalda portaba el escudo y con el brazo derecho estirado tenía la lanza. De las narices abiertas y de la boca del caballo salían pájaros y tenían los nidos en su vientre. ¿Quién ha podido ver jamás una cosa similar? ¿Quién no lo crea, que haga un viaje por Francia y vaya a verlo (...)

Aquel bellissimo caballo de bronce fue fabricado por esta razón y adornado en oro, pero Teodorico lo embelleció con su nombre. Hace ahora 38 años que Carlo, rey de los Francos, después de haber sometido todos los reinos y haber recibido del papa León tercero el imperio romano, hizo juramento sobre el cuerpo de San Pedro, de vuelta a Francia entró en Rávena: viendo la bellissima estatua, parecida a la cual nunca había visto nada igual, como él aseguró, la hizo transportar a Francia y colocar en su palacio llamado Aquisgranis²⁰.

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

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

los Ninfei”, cerca de la iglesia del martir San Agnesse, y por la otra parte tiene su sede el primer reparto militar, no lejos de la piedra militar aurea”. *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.64.[Traducción libre de la autora]

²⁰ “ *Liber Pontificalis di Agnello* (M.P.): *Op.cit.*, p.111.[Traducción libre de la autora]

A modo de conclusión podemos decir que los objetos de arte procedentes de otras culturas anteriores en el tiempo sobre los que Andrea Agnello construye buena parte de las vidas de los obispos de Rávena, - casi podríamos decir, de la Historia de la ciudad de Rávena-, a los que Schlosser en 1924 denomina monumentos, obedecen a un “uso consciente”, de los mismos. Además, la didáctica o utilidad de estos objetos de arte, denominados monumentos, va a recabar en sus posibilidades como “fuentes históricas”, por tanto estamos hablando de una **utilidad específica**, exclusiva. Sobre esta segunda categoría Schlosser no avanza más, pero sí que añade otro de los aspectos que le llevan a considerar este documento: “se preocupa del origen y conservación” de estos objetos de arte que él denomina monumentos. Por tanto, bien podemos concluir que, para Schlosser, el potencial de los objetos de arte en tanto que “fuente histórica” reside en la capacidad de estos objetos para ofrecer noticias de sus orígenes, y no esta sujeto a una cultura determina sino que se ampara en la **permanencia de estos objetos de arte**. Para esta segunda condición, entendemos que es imprescindible que exista una preocupación por el estado de conservación de los “monumentos”. A nuestro juicio, éstas serían las categorías que definen a los objetos de arte, como monumentos, en la “nueva Historia del Arte” de la que participa Schlosser: que ofrezcan noticias sobre su origen; y por otro lado que sea objeto de principios que procuren la conservación o permanencia de los mismos.

Pero, como hemos visto Agnello desarrolla una metodología que prelude en muchos aspectos los principios que secunda el Renacimiento en su uso de las arquitecturas procedentes de otras culturas que aún se sostenían en pie en la ciudad de Roma. Así mismo, los documentos a través de los cuales nos llega el texto del “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena” son un códice del siglo XV y otro del siglo XVI, por tanto transcripciones llevadas a cabo en el ambiente en el que el interés por los documentos acunó los fondos de las bibliotecas humanistas por excelencia. Así pues, de acuerdo con estas circunstancias, las que han rodeado a este documento de “La literatura artística” que Schlosser recuperó en 1924, ¿cómo podemos explicar que el “*Liber Pontificalis* de Agnello” permaneciese en el silencio de los fondos italianos hasta las renovaciones llevadas a cabo por la “nueva Historia del Arte” en relación con las metodologías para la legitimidad de los objetos de arte procedentes de otras culturas, los denominados monumentos, en tanto que objeto de estudio de la disciplina de la Historia del Arte?

Desde nuestro punto de vista, la contestación a esta cuestión estaba implícita en el contenido del “*Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena”, y más claramente en el prejuicio que la concepción evolutiva del discurso de la Historia del Arte suponía para las manifestaciones artísticas procedentes de las culturas de los últimos momentos del Imperio Romano. En suma, para los objetos de arte tardorromanos. Así, antes de cerrar el “*Liber Pontificalis* de Agnello”, reunimos las descripciones de los objetos de arte que Agnello había ido introduciendo a través de las biografías de los obispos, su imagen de la ciudad de Rávena; y entonces, llegamos a la conclusión de que Schlosser afirma la introducción del “valor histórico de los monumentos” en “La Literatura artística” a través de un documento que define la imagen de una ciudad tardorromana durante los cuatro primeros siglos de la institucionalización de la Iglesia. Así pues, en la medida en que los contenidos del “*Liber Pontificalis*” impresionan una ciudad tardorromana, este documento sería relegado por el discurso académico de la Historia del Arte, y con él permanecería inédita la génesis del valor más antiguo y amplio de los objetos de arte denominados “monumentos” por la nueva Historia del Arte.

