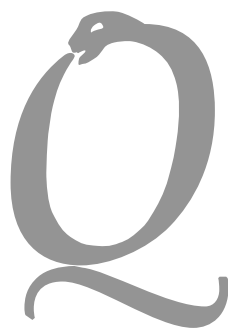


# Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado

Edición a cargo de Luis Arciniega García



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Departament d'Història de l'Art  
Cuadernos Ars Longa  
Número 3  
2013

Cuadernos Ars Longa es una colección del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Su política editorial está marcada por el rigor, la calidad y la innovación científica por lo que establece un sistema de supervisión mediante una estructura editorial con consejo editor y comité asesor y científico. El organigrama es común a la revista *Ars Longa* que edita el mismo departamento, y donde se especifican las normas de aceptación de originales y el proceso de edición, también accesibles en la web <[www.uv.es/hart](http://www.uv.es/hart)>. El reglamento editor incluye un sistema de arbitraje externo mediante evaluación anónima, tanto de los/as evaluadores/as como de los/as autores/as, por dos asesores/as científicos. La asignación de las personas evaluadoras se realiza por su especialización y competencia en la temática tratada. Los informantes emiten un informe detallado sobre la calidad académica y la conveniencia o no de su publicación. En caso de discrepancia en las evaluaciones se solicita un tercer informe.

En el caso particular de este libro se han incorporado al comité científico externo:

Dr. Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México, México)  
Dr. Carlos Arturo Fernández (Universidad de Antioquia, Colombia)  
Dr. Juan Manuel Monterroso (Universidad de Santiago de Compostela, España)  
Dra. Giuseppina Muzzarelli (Università di Bologna, Italia)  
Dr. Delfín Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid, España)  
Dr. Gennaro Toscano (Université de Lille-3, Institut National du Patrimoine, Paris, France)

© Esta edición en su versión impresa es propiedad del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Se autoriza la reproducción del índice y de los resúmenes, siempre que aparezca la procedencia. Queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra, así como la distribución de copias de ejemplares mediante pago, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright. Su incumplimiento podrá estar sometido a las sanciones establecidas por la ley.

Los contenidos, opiniones, así como la gestión y coste de los derechos de reproducción de la documentación gráfica es exclusivamente responsabilidad de los autores, por lo que el editor no asume corresponsabilidad alguna.

Valencia: Universitat de València, 2013.

Composición e impresión: L'Obrador SG  
Revisión de traducciones al inglés: Renee Van der Meulen

ISBN: 978-84-370-9157-0  
DL: V-1688-2013



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La presente edición se ha desarrollado dentro del marco del proyecto de investigación I+D "Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado" (HAR 2009-13209), del Ministerio de Economía y Competitividad (antes Ciencia e Innovación) de España. Los fondos de este proyecto, junto a una aportación del Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universitat de València, han permitido costear la edición.

# Índice

El análisis patrimonial histórico y el acercamiento al uso y recepción de los vestigios del pasado <b>LUIS ARCINIEGA GARCÍA</b> (Universitat de València) .....	11
---	----

## I

---

Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías ( <i>circa</i> 1230- <i>circa</i> 1520). <b>AMADEO SERRA DESFILIS</b> (Universitat de València).....	33
Miradas curiosas, temerosas e intencionadas a los vestigios del pasado en la Valencia de la Edad Moderna <b>LUIS ARCINIEGA GARCÍA</b> (Universitat de València) .....	61
Mitología de la destrucción artística y la conformación de la imagen del <i>otro</i> : judíos, musulmanes y protestantes entre los siglos XIII y XVII. Hacia un breve estado de la cuestión. <b>BORJA FRANCO LLOPIS</b> (Universitat de València) .....	95
Destruction, Conservation and Creation during the French Revolution: A Matter of Style <b>PHILIPPE BORDES</b> (Université Lyon 2) .....	115
El documental de metraje encontrado y la ética de la apropiación de la imagen fílmica <b>LUIS PÉREZ OCHANDO</b> (Universitat de València) .....	133

## II

---

Antes de que hubiera arqueólogos <b>MIGUEL MORÁN TURINA</b> (Universidad Complutense de Madrid) .....	149
La colección perdida. El Museo de antigüedades del Palacio Arzobispal de Valencia <b>FERRAN ARASA I GIL</b> (Universitat de València) .....	161
El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX <b>MARÍA ROCA CABRERA</b> .....	187
Patrimoine et Mémoire <b>DOMINIQUE POULOT</b> (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) .....	199
Who Owns The Past? Encyclopedic Museums in the Post-Colonial Present <b>JAMES CUNO</b> (J. Paul Getty Trust) .....	215

## III

---

La imagen oficial y el oficio de usar la imagen: valores cambiantes en la representación de Vicente Ferrer anterior a su canonización <b>ÓSCAR CALVÉ MASCARELL</b> (Universitat de València) .....	231
La configuración del espacio de representación municipal en San Clemente (Cuenca) a través de la remodelación de la plaza pública de la villa <b>SONIA JIMÉNEZ HORTELANO</b> (Universitat de València) .....	255
Una relación simbiótica: la fachada de San Michele de Lucca entre los siglos XIII y XIX <b>CARLOS ESPÍ FORCÉN</b> (Universidad de Murcia) .....	265
Neomedievalismi italiani: Bologna e la Romagna <b>ELISA TOSI BRANDI</b> (Università di Bologna) .....	273
Valor patrimonial, uso y recepción de la iglesia de San Esteban de Valencia a lo largo de sus ocho siglos de historia <b>ANA MARÍA MORANT GIMENO</b> .....	287
El palacio del intendente Pineda como ejemplo de rehabilitación patrimonial del centro histórico de Valencia <b>MARÍA ÁNGELES PÉREZ MARTÍN</b> .....	297
Historia de la reconstrucción. Reconstrucción de la historia <b>ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ</b> (Universidad de Zaragoza) .....	307

## IV

---

El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya <b>JESUSA VEGA y JULIÁN VIDAL</b> (Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Nacional de Educación a Distancia) .....	341
Dispersión, destrucción y enajenación del Patrimonio. El caso del retablo de Agullent. <b>ISIDRO PUIG SANCHIS</b> (Universidad de Lleida) .....	423
Desenfocar el pasado: las fotografías americanas de Aby Warburg y la mirada postcolonial <b>LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ</b> (Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”) ...	433
Mediación digital en los procesos de recepción, construcción e interpretación de la herencia cultural <b>NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA</b> (Universidad de Málaga) .....	443

Q



# EL ANÁLISIS PATRIMONIAL HISTÓRICO Y EL ACERCAMIENTO AL USO Y RECEPCIÓN DE LOS VESTIGIOS DEL PASADO\*

LUIS ARCINIEGA GARCÍA  
Universitat de València

## RESUMEN

En la primera parte de esta contribución, por un lado, se hace una revisión crítica de conceptos y términos que enmarcan este libro, y, por otro, se argumenta la importancia del análisis histórico como actitud investigadora ante las obras artísticas y objetos del pasado; mientras que la segunda parte sirve de introducción a todo el volumen.

Este libro reúne estudios sobre los cambios que sufren las obras a lo largo del tiempo. No tanto en una vertiente estricta y exclusivamente material cuanto patrimonial; es decir, ahonda en las actitudes humanas que justifican tanto los cambios físicos en las obras como la de los afectos hacia ellas. Este análisis patrimonial de los vestigios del pasado en las diferentes épocas nos permite entender las pérdidas y las transformaciones físicas y semánticas que éstos han experimentado. Las obras de arte no son meros reflejos de un momento y un lugar, sino intencionados resultados de un proceso que abarca el ambiente en el que se crean, pero también de todos aquellos que se suceden a lo largo de su historia en favor de su preservación, así como de los modos de comunicación y transmisión, en uno de cuyos extremos de una amplia escala situaríamos la destrucción. Todo lo cual conforma una reflexión sobre una práctica que llega hasta nuestros días, y que supone una inquietud académica y científica consciente y creciente.

\*Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR 2009-13209), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (antes Ministerio de Ciencia e Innovación) de España.

*The Historical Analysis of Heritage and the Approach to the Use and Reception of the Vestiges of the Past*

LUIS ARCINIEGA GARCÍA (University of Valencia)

**ABSTRACT**

The first part of this introduction offers, on the one hand, a critical review of concepts and terms that frame this book, and on the other it argues the importance of the historical analysis of heritage as an investigative attitude towards works of art and objects of the past. The second part serves as an introduction to the whole of the book.

This book is a collection of studies about the changes that works undergo with the passing of time. Not so much in a strictly and exclusively material way of speaking but more as heritage, i.e. it identifies the human attitudes that justify not only the physical changes of works but also the affections towards them. This heritage analysis of the remains of the past through time allows us to understand the losses and the material and semantic transformations that they have undergone. Works of art are not simply reflections of a moment and a place, but the intended outcome of a process that includes the environment in which they are created; of all those in favour of their preservation that follow each other throughout history, and of the ways of communication and transmission, at the far end of whose broad scale we would find destruction. All of this comprises a reflection on a practice which reaches our current times and which constitutes a conscious and growing academic and scientific concern.



La noción de patrimonio (del latín *patrimonium*) de manera general hace referencia a los bienes heredados de los ascendientes, y como noción más reciente recoge de forma necesariamente vaga todos los bienes, todos los «tesoros» del pasado, que en la cultura occidental pudo comenzar a forjarse, incluso transfiriendo la “sacralización” que llega hasta nuestros días, con la veneración a las reliquias e imágenes iniciada en época medieval<sup>1</sup>. Ciertamente es que esta situación se desarrollaba en la misma tradición cultural, lo que la convertía en una cultura viva que la aleja del cumplimiento de alteridad que se ha exigido habitualmente para considerar el nacimiento de una conciencia de patrimonio. Sin embargo, lo mismo podríamos decir de la preocupación por la antigüedad clásica desde el Renacimiento de marcado sesgo historiográfico en su doble componente de fuente para la historia y modo de escribirla, o de la realidad patrimonial en época contemporánea domesticada a la construcción de identidades y a su mercantilización a través del turismo. En ninguno de los casos encontramos un auténtico distanciamiento histórico, entendido como contemplación desinteresada o de exclusiva delectación estética de los restos del pasado.

Al acercarnos al estudio diacrónico de las actitudes frente a los testimonios materiales del pasado, y a tenor de cierta disparidad en las aproximaciones sugerentes y compilatorias que presentan los diferentes autores<sup>2</sup>, debemos hacerlo de manera circunstanciada y no con una idea de progreso. Por esta razón, la idea de distancia histórica, utilizada bien como intención temporal para referirse a la exigencia de centrarse en una época lejana o bien como una exigencia de hacerlo en una época totalmente diferente, deja de tener validez como elemento diferenciador. Obviamente, no se

1. BABELON, Jean-Pierre; CHASTEL, André. “La notion du patrimoine”, *Revue de l'Art*. 49, 1980, pp. 5-32. Después en *La notion du patrimoine*. Paris: Liana Lévi, 1994. POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en Occident*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. Sobre la noción de monumento véase CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 2007 (edición actualizada de la primera edición de 1992), introducción. La traducción en español de la primera edición francesa en *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

2. Por ejemplo, por citar ámbitos distintos destacamos: RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena-Leipzig: W. Braumhuller, 1903. Traducido al español como *El culto moderno a los monumentos. Su carácter e inicios*. Madrid: Visor, 1987. Utilizamos la segunda edición de 1999. LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge University Press, 1985. La edición en español *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998, se ha realizado sobre la séptima edición inglesa. CHOAY, Françoise. 1992. Estos dos últimos tienen algunos puntos en común (aunque no exista correspondencia de citas) como el reconocimiento rieglano del culto que desde el siglo XX se otorga a los monumentos, pero muestran resultados opuestos sobre la conservación del patrimonio. Lowenthal, representante del ámbito anglosajón (pero con impronta norteamericana frente a la tradición ruskiniana británica) defiende que la omnipresencia del pasado debe conducir a que no sea un “país extraño”, sino que quede plenamente integrado en nuestro presente, domesticado. Mientras que Choay, representante de la tradición del continente europeo (principalmente francesa alejada de la herencia decimonónica de Viollet-le-Duc), aboga por la protección incondicional de los monumentos históricos y el patrimonio urbano frente a la creciente explotación económica de que son objeto.

puede exigir un uso histórico uniforme, principalmente en momentos anteriores al nacimiento de la Historia como disciplina, muy favorecida en su consolidación por el desarrollo de la imprenta. En épocas anteriores no se puede negar un conocimiento histórico, sino que éste debe contemplarse acorde con el momento; tal vez vago, confuso e incluso frecuentemente erróneo. Mientras que en nuestra época la importancia que adquiere el estudio histórico, el interés por el pasado, supone el reconocimiento del citado culto a sus testimonios. Unos vestigios que requieren interpretación y justifican un tránsito permanente entre pasado y presente, pues el primero es omnipresente y en el acercamiento al mismo proyectamos las inquietudes actuales. Realmente, ¿podemos considerar que hay un interés puro por una época? En época medieval existió una adaptación funcional de muchos testimonios del pasado, que en parte comprendían un interés hacia otros tiempos según las posibilidades de su conocimiento histórico, al igual que se mostró una auténtica veneración por los monumentos capaces de suscitar la memoria evangélica a través de edificios, reliquias e imágenes. Tampoco la distancia temporal manifiesta una evolución lineal. Todavía A. Riegl mantenía ese prejuicio temporal para la consideración de medidas protectoras, delegando en una cierta selección natural que se produciría a lo largo de sesenta años, pero en nuestros días se encuentra completamente arraigada la conciencia de producir patrimonio.

Sí podemos admitir que desde el Renacimiento se constata una progresiva desaparición de la función memorial del monumento en favor de otros valores: arqueológico-histórico, estético-artístico, proeza técnica, aspecto evocador... A lo largo del siglo XIX se consolidó en la sociedad este acercamiento a los objetos del pasado como elementos de disfrute y análisis estético, histórico, conmemorativo...<sup>3</sup>, y el estudio de la Historia de Arte y las medidas de conservación y restauración se desarrollaron con cierta concomitancia. De hecho, no es casual que Aloïs Riegl (1858–1905), conservador del museo de Artes Decorativas de Viena y profesor de la Universidad de la misma capital austriaca, sea reivindicado: por un lado, como gran representante de los métodos formalista y culturalista en la Historia del Arte a partir de la explicación de los cambios de estilo mediante el flexible término *Kunstwollen* (voluntad de arte); y, por otro, como uno de los pioneros de la tutela como disciplina autónoma, a través de su contribución a la Comisión Central Imperial y Real de Monumentos Históricos y Artísticos de Austria, de la que fue nombrado presidente en 1902 y a la que un año más tarde presentó el *Proyecto de una organización legislativa de la protección en Austria* (1903), cuya gran virtud es presentar de manera conjunta un soporte teórico sobre la idea de patrimonio que sirva como base de debate ante la conservación y restauración de los monumentos<sup>4</sup>, una regulación jurídica que garantice su tutela y otra administrativa que la haga efectiva. Este carácter integrado de aspiración sinérgica ha forjado la forma de entender la propia disciplina como materia académica, tal y como manifiestan la mayoría de los manuales universitarios, que incluyen con diferente orden e intensidad: primero, la propia idea y evolución del concepto patrimonio; segundo, la evolución de las medidas de conservación y restauración; tercero, la legislación; y cuarto, las estructuras administrativas y gestoras del patrimonio<sup>5</sup>. Facetas que, obviamente, han ganado progresiva importancia por

3. Véase, por ejemplo, CHOAY, Françoise. 1992.

4. RIEGL, Aloïs. (1903) 1987. La traducción al francés también fue tardía: 1984. Sobre su contribución al nacimiento de una disciplina autónoma, véase SCARROCCIA, Sandro (ed.). *Aloïs Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonia: CLUEB, 1995; CASTILLO RUIZ, José. “El nacimiento de la tutela como disciplina autónoma: Aloïs Riegl”, *PH Boletín*, n. 22, 1998, pp. 72-76.

5. El libro pionero en España, coincidiendo con la implantación de las licenciaturas de Historia del Arte e inclusión en el sistema universitario de la asignatura de Patrimonio (con diferentes combinaciones y orientaciones), es el de MORALES, Alfredo J. *Patrimonio histórico-artístico*. Madrid: Historia 16, 1996. La gran importancia que en él tiene el análisis

la diversidad de áreas de conocimiento que se ven implicadas: Historia del Arte, Derecho, Economía..., y que indefectiblemente aumentan por ser un término en permanente expansión (histórico, artístico, arqueológico, etnológico, natural, inmaterial, científico, informático...) como manifiesta el carácter aditivo que refleja su propia definición en las cartas internacionales y diferentes leyes nacionales o locales, y más en sus contiguas e incesantes modificaciones. A lo largo del siglo XX se ha ampliado la consideración de bienes histórico-artísticos tipológica, cronológica, espacial y temporalmente, y a partir de su último tercio se ha acentuado esta extensión en contacto con otras realidades culturales, que hoy en día abarca los sentimientos, las percepciones y las tradiciones asociados al bien, a la vez que la idea de patrimonio se somete a una permanente expansión con la inclusión de bienes de muy amplia naturaleza. El resultado es una creciente laxitud del propio término, que en buena medida pretende reconducir a un público creciente —entre otros, el del concreto viaje de peregrinación desde época medieval, el del elitista turismo del Grand Tour de raíz ilustrada y el turismo de masas forjado hasta nuestros días desde la segunda mitad del siglo XX— hacia otros valores el “culto” que han recibido de modo constante los que dieron origen a la voz patrimonio. Además, supone la irrupción de reflexiones ajenas que pueden enriquecer ciertas aproximaciones, pero también provocar incoherencias<sup>6</sup> y tensiones al imponerse conceptos generales ajenos a una tradición europea de objetos histórico-artísticos, a su vez criticada por imponerse anteriormente a otros contextos culturales. Una expansión del término que supone agrupar una realidad sumamente variada, tanto que por su enorme densidad es previsible que experimente un fenómeno de “Big Bang”.

Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, desde el título ya manifestaba el creciente interés y admiración hacia los monumentos que vivía su época entre dos posturas desarrolladas y extendidas en el siglo anterior: las medidas conservacionistas de la antigüedad defendidas por J. Ruskin, de amplia influencia en el ámbito anglosajón, y las restauradoras historicistas (por la selección de un momento histórico-artístico) propugnadas por E. E. Viollet-le-Duc, en su caso con admiración al Gótico, pero extrapolables a cualquier momento y estilo, y que alcanzó gran presencia en el continente europeo, principalmente en su zona meridional y central. Sobre estos precedentes Riegl reflexiona sobre los valores que se asocian a los monumentos y crean convivencias que se convierten en conflictos al emprender el debate sobre las medidas oportunas de conservación o restauración, que en su opinión deben dirimirse con la evaluación de la importancia y presencia mayoritaria de dichos valores. De este modo, por un lado, entre los rememorativos de mayor amplitud habla de valores rememorativos intencionados, fijados desde el origen de algunas obras con el fin de perdurar; de valores históricos, que exigen conocimientos histórico-artísticos que permitan su disfrute, por lo que su desarrollo se produce principalmente desde el siglo XIX, en relación con los avances de la propia disciplina y los de la protección legal del patrimonio; y de valores de antigüedad, cuya eficacia depende de la perceptibilidad de las huellas del paso del tiempo, entre las que incluye la propia actividad humana. En su opinión estos últimos valores tienen una gran capacidad rememorativa del pasado, aunque subjetiva y sentimental a partir de la universal impresión anímica ante el devenir histórico asociado al mismo ciclo vital. Una idea que desde finales del siglo XIX se imponía a los tan arraigados criterios de restauración en estilo basados en la concepción de valor histórico selectivo. Por otro lado, entre los valores de contemporaneidad que inciden en un monumento señala

---

de las medidas de conservación y restauración desde el siglo XVIII se mantiene, aunque ampliada por el formato la publicación, en HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Trea, 2002.

6. Por ejemplo, D. Poulot afirma: “l’éclecticisme de telles considérations débouche sur des contradictions, ou conduit à l’incohérence” (POULOT, Dominique. 2006, p. 10).

el instrumental, que dependerá de si es utilizable o no, y el artístico. En éste distingue, por un lado, valores elementales y por ello compartidos, como pudo ser el arte clásico durante muchos siglos; y, por otro y como defendían con carácter general los historiadores de su época, valores artísticos relativos, que no tienen validez permanente y están en continuo cambio, pero con los que también la sociedad puede establecer una conexión que suscita su interés.

Si bien las ideas de Riegl son un claro estímulo para la reflexión sobre los afectos que las obras reciben a lo largo del tiempo, su intención distaba mucho del objetivo que nos planteamos con este libro. Justamente, el citado valor histórico en su obra es un concepto estático y no diacrónico: “El valor de un monumento reside en que representa una etapa determinada (...) El valor histórico de un monumento será tanto mayor cuanto menor sea la alteración sufrida en su estado cerrado originario, el que poseyó inmediatamente después de su génesis”<sup>7</sup>. La intencionalidad rememorative sobre la obra sólo se contempla en el momento de génesis, e incluso la acción humana queda reducida al efecto de erosión que produce su presencia. Los valores históricos y artísticos son los que desde el Renacimiento suscitaron el interés por un pasado clásico, y que desde el siglo XIX se amplía a otras épocas, con gran protagonismo del Gótico. Eso sí, a partir de su defensa de los valores de antigüedad aboga por el respeto hacia las huellas de las diferentes épocas. Una idea que de manera más nítida fijará el contemporáneo historiador y arquitecto italiano Camilo Boito (1836-1914) al perseguir la conservación y atender el valor arquitectónico-artístico del monumento, el social por los afectos que suscita en la población, el administrativo o de uso, y el histórico al considerarlo como un documento con testimonios de diferentes épocas que deben conservarse, y en la restauración someterse a principios de diferenciación y notoriedad visual<sup>8</sup>. Unas ideas que inspiraron la estructura administrativa y legislativa para la tutela del patrimonio italiano mediante la Ley de Conservación Monumental (1902), mejorada en la Ley sobre monumentos y objetos antiguos y de arte (1909), y que con las ideas de Gustavo Giovannoni (1873-1947) tendrán presencia en la llamada Segunda Carta del Restauo o Carta de Atenas (1931), de repercusión internacional; en España, por ejemplo, a través de Leopoldo Torres Balbás, Elías Tormo... Una línea de pensamiento que arraigará y evolucionará gracias al llamado restauo científico<sup>9</sup>.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX diversos autores se han ocupado por trazar la historia de la conservación y restauración<sup>10</sup>. Este tipo de contribuciones deben poner en alerta a los

7. RIEGL, Alois. (1903) 1999, p. 57.

8. CESCHI, Carlo. *Teoria e Storia del Restauo*. Roma: Mario Bulzoni, 1970, pp. 109 y ss.

9. Sus principios en BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza, 1988 (1963 ed. en italiano). Para un análisis más cercano a nuestros días véase, por ejemplo, MACARRÓN MIGUEL, Ana M<sup>a</sup>; GONZÁLEZ MOZO, Ana M<sup>a</sup> *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998 (2004 segunda edición). GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999. MUÑOZ VIVAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2003.

10. Con carácter general, y con la integración de aspectos culturales y técnicos, destacan los siguientes estudios. GUILLERME, Jacques. *L'Atelier du temps*. París: Hermann, 1964. LA MONICA, Giuseppe. *Ideología e prassi del restauo*. Palermo: Edizioni della Nuova Presenza, 1974. CONTI, Alessandro. *Storia del restauo e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electa, 1988. A modo de evidencia de los numerosos esfuerzos en España, podemos señalar las contribuciones de RUIZ DE LACANAL RUIZ MATEOS, M<sup>a</sup> Dolores. *Conservadores y restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla: 1994. MACARRÓN MIGUEL, Ana M<sup>a</sup> *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1995 (2002 segunda edición), principalmente sobre artes figurativas y con una concepción técnica y cultural que aglutina aspectos ideológicos, económicos y jurídicos. Y en arquitectura las de ORDIERES Díez, Isabel. *Historia de la Restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995. SORALUCE BLOND, José Ramón. *Historia de la Arquitectura restaurada de la Antigüedad al Renacimiento*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2008. SORALUCE BLOND, José

historiadores, entre otros, al conferir complejidad a toda obra, y cuestionan la historia estilística escrita sobre la ingenua creencia de que lo que está ante nosotros responde al momento original. Asumir esta advertencia no supone el descrédito de la obra, sino poner en ella nuevas perspectivas de interés, puesto que como sentencia D. Lowenthal:

Debemos tener en cuenta el artificio no menos que la verdad de nuestro patrimonio. Nada de lo que se haya hecho nunca ha quedado intacto, nada de lo que se haya sabido alguna vez permanece inmutable; pese a ello, estos hechos no deberían afligirnos sino liberarnos. Es mucho mejor darse cuenta de que el pasado siempre ha sido alterado que pretender que siempre ha sido lo mismo<sup>11</sup>.

Situación que hace inexcusable el detenido estudio diacrónico para una correcta interpretación de toda obra<sup>12</sup>. Un conocimiento circunstanciado, pues como afirma F. Choay, la preservación de los monumentos antiguos lejos de ser una mera actividad técnico-material es ante todo una mentalidad<sup>13</sup>.

Las diferentes contribuciones del libro que el lector tiene entre sus manos no hablan estrictamente de restauración, entendida como forma de preservación y transmisión de los bienes, y de la que hay una amplia tradición bibliográfica, pero ofrece múltiples análisis de los valores que quedan asociados a las obras de arte, y por ello son punto de partida de toda reflexión patrimonial. Probablemente, la diferencia de aproximación pueda entenderse a través de la comparación de dos trabajos publicados en la revista *Arquitectura* en la década de los ochenta del siglo XX. Por un lado, Antón Capitel en un artículo de 1983 hacía uso de la acción de Penélope, esposa de Ulises, en su tejer y destejer permanente de un tapiz como metáfora de la propia acción humana sobre su patrimonio<sup>14</sup>, aunque desde una perspectiva contemporánea propia del desarrollo de la misma disciplina a partir del siglo XIX y el nacimiento de la propia conciencia contemporánea de patrimonio. Por otro lado, Rafael Moneo dos años más tarde dedicó una bella reflexión sobre la vida de los edificios, anterior a las ideas restauradoras contemporáneas a través de un ejemplo tan rico en matices como el de la basílica, mezquita y después catedral de Córdoba<sup>15</sup>. Ideas que con anterioridad, por ejemplo, el escritor Italo Calvino<sup>16</sup> fijó como sentimiento y arquetipo del comportamiento humano hacia el pasado mediante una parábola. Así, incluyó entre las ciudades imaginarias que el viajero veneciano Marco Polo describe a Kublai Khan a Clarice, una ciudad donde los vestigios se destruyen, se desplazan, se sustituyen y se mezclan a lo largo del tiempo en una incesante combinación, y en una

---

Ramón. *Historia de la arquitectura restaurada del Renacimiento al Movimiento Moderno*. A Coruña: Universidade da Coruña, 2010.

11. LOWENTHAL, David. (1985) 1998, p. 573.

12. Comienza con esta reflexión el trabajo de NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “La restauración de monumentos en España: aproximación bibliográfica (1954-1994)”, en *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 77-88. En esta línea, se defiende la implicación profesional de los historiadores del arte en el ámbito del patrimonio, con destacados argumentos de otras autoridades, en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. “¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la historia del arte y el patrimonio cultural)”. *Artigrama*, 15, 2000, pp. 543-564.

13. CHOAY, Françoise. (1992).

14. CAPITEL, Antón. “El tapiz de Penélope. Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica”. *Arquitectura*. 244, 1983, pp. 24-34. CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*. Madrid: Alianza, 1988.

15. MONEO, Rafael. “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”. *Arquitectura*, 256, 1985, pp. 26-36. Un ejemplo igualmente sugestivo es el de la Giralda sevillana en LLEÓ CAÑAL, Vicente. El pasado en el presente de Sevilla: la Giralda como monumento disputado (1198-1568). *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. 50, 1995, pp. 121-130. Esta orientación para los monumentos franceses la encontramos en la obra de LÉON, Paul. *La vie des monuments français. Destruction restauration*. Paris: Daupeley-Gouverneur, 1951.

16. CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. 1972, cap. VII, 4. Clarice.

sucesión de olvidos e intentos de recomponer el conocimiento del pasado. La narración de Calvino resume a la perfección la evolución patrimonial de las ciudades a lo largo del tiempo, donde las mismas piezas están en continua revisión; pero su obra, en general, que constituye una especulación sobre los mismos mecanismos de la escritura y su capacidad transformadora, pues como dice el autor las imágenes de la memoria se diluyen una vez descritas con palabras, nos puede servir en su descripción de Clarice para reflexionar sobre la construcción de la noción histórica a través de los bienes patrimoniales, y cómo éstos condicionan la misma construcción histórica. Los fragmentos del pasado sirven para recomponer el conocimiento histórico, pero también el estudio y uso de los mismos determina la propia noción histórica. La selección de los documentos y su interpretación prescribe el discurso, y en ocasiones es evidente que por prejuicios o intenciones éste puede llegar a condicionar la labor previa. Los vestigios del pasado constituyen un elemento de objetividad, en su carácter material, pero las piezas sufren vicisitudes que alteran y conforman nuestro patrimonio y forjan el sentimiento de su pérdida.

Por todo lo expuesto, además de la visión consolidada sobre patrimonio en la que se incluyen ideas sobre conservación y restauración, así como otras socio-administrativas de gestión y valorización, debemos proyectar un análisis patrimonial histórico amplio que permita contemplar muchas otras facetas<sup>17</sup>: desde el iconoclasmo al coleccionismo, desde la ruptura con el pasado a convertirlo en un instrumento discursivo que puede alcanzar la categoría de modelo, desde la destrucción del patrimonio a la reacción en su defensa legal y administrativa, desde la dispersión y el expolio de los vestigios del pasado a la creación de los museos, desde el desinterés y desconocimiento al inventario, el catálogo razonado y la producción histórica...

La insistencia por el acercamiento al fenómeno artístico bajo una visión patrimonial que incide en la historia de los objetos, en su análisis diacrónico contextualizado, está estrechamente vinculada a la evolución que ha experimentado desde el último tercio del siglo xx la idea de patrimonio, a su vez concomitante a la nueva concepción de los museos. De los aspectos que han contribuido al avance de la visión circunstanciada de las obras cuatro son los que me gustaría destacar entre los muchos posibles.

Primero, la reflexión sobre conservación y restauración como forma de entender nuestra actitud hacia el pasado, pues a través de textos colegiados internacionales, explícitamente desde la *Carta de Venecia* (1964), y de los que se hacen eco numerosas leyes nacionales, se establece como principio el respeto por las diferentes huellas históricas y estéticas de una obra, que obviamente hay que desentrañar. Significativo es el uso del término autenticidad, que frente a una acepción de prístino, se ha consolidado a través de la Carta de Cracovia (2000) como la suma de características sustanciales, históricamente determinadas: del original hasta el estado actual, como resultado de varias transformaciones que han ocurrido en el tiempo<sup>18</sup>.

Segundo, el debate suscitado alrededor de la “patrimonialización” y las tensiones surgidas de aspiraciones contrapuestas acerca de la propiedad de las obras, de especial intensidad cuando afecta a reconocidos museos de carácter enciclopédico, y que ha instado a ofrecer información que muestre las vicisitudes que experimenta una obra y justifican su presencia en un lugar concreto, como pueden expresar de modo paradigmático los relieves y esculturas del Partenón en el British Museum, adquiridos a Lord Elgin, que a su vez los compró al gobierno turco que desde hacía siglos

17. Sirva como ejemplo de integración de acciones de destrucción y medidas de conservación y gestión, el estudio amplio de LÓPEZ TRUJILLO, Miguel Ángel. *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*. Gijón: Trea, 2006.

18. Sobre este documento de validez en la tradición europea, y sobre otras interpretaciones culturales del valor de autenticidad, principalmente a través de su reconocimiento en el Documento de Nara (Japón, 1994), véase GARCÍA CUERTOS, María Pilar: *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Gijón: Trea, 2009.

governaba también en Atenas. Un debate que se convierte en dialéctica entre los propios museos, como sucede con los paneles que presentan al público el citado museo londinense y el Nuevo Museo de la Acrópolis<sup>19</sup>.

Tercero, y estrechamente relacionado con los dos anteriores, la política cultural. Reconocida la capacidad por mover los afectos que tiene el patrimonio, así como para eliminar, reconstruir, construir y, en definitiva, seleccionar identidades, se ha potenciado el uso del monumento y del objeto como testimonio histórico, como vestigio (del lat. *vestigium*), entendido como prueba material que sirve de indicio y memoria del pasado, y democratiza su acceso, pues nos sale al encuentro en la calle o museo.

Y cuarto, la evolución de disciplinas como la Historia del Arte, que no ha sido ajena a los procesos anteriores sino partícipe en buena medida, y que ha desarrollado lo que le es inherente. De hecho, los inicios de la disciplina se encuentran ligados a los esfuerzos por vincular la producción artística con su medio y contexto histórico, cultural...<sup>20</sup> Unas ideas revitalizadas en el siglo XX por la sociología y los estudios de historia social, así como por la iconología que persigue desentrañar significados. Y ya avanzado el siglo, los estudios de cultura visual, bajo perspectivas novedosas propias de los tiempos y confluencia de diversas disciplinas, han retomado la consideración de historia del arte como historia de la cultura, o más restringidamente una cultura visual o historia de imágenes. La consolidación de la disciplina ha supuesto el reconocimiento al carácter poliédrico del análisis artístico, pues debe analizar al sujeto, tanto al artífice como al comitente o público potencial; al objeto, en su dimensión material, técnica, formal, simbólica, etc.; y al contexto en el que se produce, determina y a su vez contribuye a generar. Como señala Hans Georg Gadamer, filósofo e historiador del arte que ha contribuido a fijar las líneas de la hermenéutica moderna, la condición esencial para aprehender la verdad de una obra es la conciencia de su determinación histórica. Aunque su conocimiento no suponga un saber exacto, sino subjetividad comunicativa, una reflexión permanentemente abierta, pues “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y él mismo una parte de ese acontecer”<sup>21</sup>. Una afirmación que permite establecer una postura sobre la exigencia de “verdad histórica” en toda investigación, pues la relación entre patrimonio e historia no se fundamenta en una relación estática y unidireccional sino dinámica y concomitante. Además, el interés social por el patrimonio y el consiguiente avance de los aspectos patrimoniales en el mundo universitario, en el que la amplia influencia de una vertiente antropológica ha contribuido al desarrollo de los estudios de cultura visual, han reforzado acercamientos sobre la percepción y el gusto, y en general sobre la recepción de las obras a lo largo del tiempo<sup>22</sup> y el análisis de los valores que se añaden y substituyen, y que aportan motivos para la protección, restauración o destrucción de un bien.

19. Un acercamiento a este debate en GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup> Pilar. “La Acrópolis de Atenas. De la ruina *recreada* al proyecto del nuevo museo de la Acrópolis como *grito arquitectónico*”, *Liño*, 14, 2008, pp. 141-153.

20. FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008. OCAMPO, Estela; PERAN, Martí. “Jacob Burckhardt y la Escuela de Viena”, *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria, 2002, pp. 93-100. BOUZA, Fernando. “Prólogo”, en BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2010.

21. GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1960. Traducida al español en 1977 como *Verdad y Método*.

22. Con este tipo de orientaciones, entre los títulos disponibles en español, podemos citar: como aplicación al arte de las teorías de la estética de la recepción surgida en los estudios literarios BOZAL, Valeriano. *Mimesis. Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987, y FREDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992 (ed. en inglés 1989), y sobre la antropología de la imagen BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de las imágenes antes de la era del arte*. Madrid: Akal, 2009 (edición en alemán 1990); así como *Antropología de la imagen*. Buenos Aires-Madrid: Katz, 2007 (edición en alemán 2002).

El análisis patrimonial histórico, que incluye el estudio semiótico del patrimonio, se revela como un eficaz proceso de comprensión de lo heredado y de lo perdido, pues permite apreciar cómo se han mantenido o sucedido en estos bienes los valores culturales, sociales, políticos o económicos; y, por consiguiente, el mismo estudio consolida la toma de conciencia de la capacidad de influir adecuadamente en la toma de decisiones sobre su conservación a través de la reconstrucción en el tiempo de las funciones y apreciación de las obras<sup>23</sup>. De hecho, los organismos con competencias en la materia exigen que las actuaciones de restauración se hagan con la menor interferencia, limitándose a restablecer su legibilidad estructural, estética y semiótica. La necesidad y el desarrollo en el ámbito universitario de un análisis patrimonial han consolidado la valoración de la obra de arte como documento histórico y ente cultural. Pero el patrimonio material es una fuente más para el conocimiento histórico, no sólo mero reflejo; es un elemento evocador del mismo y por ello un recurso mnemotécnico que fija la memoria del relato histórico. Por su parte, el conocimiento histórico de larga duración nos permite entender el patrimonio en sentido amplio, reconociendo incluso las pérdidas y las transformaciones. Muchas de estas últimas con intenciones de incidir en la interpretación histórica, y es que el patrimonio es la seña de identidad y puede generar riqueza, y por ello también se interviene en él para escribir o reescribir la historia, rediseñar identidades y favorecer su atractivo turístico o cultural. Toda obra que acompaña el devenir humano carece de una prístina autenticidad; por el contrario, es testimonio de cómo se ha querido usar y transmitir.

Llegados a este punto parece viable extender a la suerte de las obras arquitectónicas y artísticas la consideración de los tres tiempos históricos defendidos por el historiador F. Braudel para la comprensión del devenir humano: la historia casi inmóvil, la historia del ser humano en sus relaciones con el medio; la historia de ritmo lento, la historia de los grupos, de la sociedad; y la historia de oscilaciones breves, rápidas y nerviosas, la historia de los acontecimientos<sup>24</sup>. Las obras se ven sometidas a situaciones medioambientales que de manera inexorable acaban por borrar su consistencia física, y también a los cambios surgidos por los cambios sociales. Lo cierto es que las mudanzas de ánimo se han producido constantemente, y no necesariamente de manera consecutiva, lo que ha llevado a una sistemática destrucción de lo que no se admite como seña de identidad propia, cultural, religiosa, estética... No obstante, esto no ha impedido que hayan llegado hasta nuestros días obras muy diversas que hacen patente el interés mostrado por diversas generaciones para que venciesen las más diversas vicisitudes. Situación o sentimiento que no ha evitado la convulsión del acontecimiento aislado y dramático, que más bien nos habla de accidente que de proceso. Hecho concreto en el que, utilizando las sarcásticas palabras de Víctor Hugo, podríamos incluir el vandalismo de algunas restauraciones<sup>25</sup>.

En este estado de cosas, tal vez, deban matizarse las palabras del gran historiador del arte italiano Giulio Carlo Argan cuando afirmó que la Historia del Arte es la única entre todas las historias que se hace en presencia de los hechos y, por tanto, no debe evocarlos, reconstruirlos ni narrarlos, sino sólo interpretarlos. Rasgo que la caracteriza y supone la mayor aporía de la historiografía del

23. En este sentido, resulta la reflexión de LOSADA ARANGUREN, José María. "Teoría y praxis de la conservación: el rol del historiador del arte", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. 28, 1999, pp. 69-72.

24. BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin, 1949. Segunda edición ampliada en 1966; primera edición en español *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

25. HUGO, Victor. "Guerre aux démolisseurs", *Revue des Deux Mondes*, Vol. 5, 1832, Paris, pp. 607-622. A partir de *Note sur la destruction des monuments en France*, escrito en 1825, reclama una ley de protección de los monumentos franceses, puesto que a las destrucciones del paso del tiempo y la barbarie revolucionaria añade: *Le vandalisme est architecte* (p. 614). En el lapso entre los dos textos, en 1830 se creó en Francia el cargo de inspector de monumentos históricos.



arte<sup>26</sup>. La obra requiere un estudio específico, pero su comprensión muchas veces está más allá de sí misma, en los esfuerzos de conservarla, de transformarla, de destruirla... Por la simple contemplación de los ejemplos artísticos y conjuntos monumentales, se hace evidente lo mudable que es la valoración del pasado y sus vestigios. El abandono o destrucción de numerosas obras de arte se produce por motivos tan diversos como los catastróficos \_\_por lo tanto involuntarios\_\_, los económicos \_\_sujetos más a las posibilidades materiales que a la voluntad\_\_ los ideológicos, bien políticos, religiosos o históricos, y los estéticos. La destrucción intencionada, como ha manifestado F. Choay, supone el reconocimiento implícito de lo destruido como seña de identidad<sup>27</sup>. En compañía de la suerte o incluso el “milagro”, la conservación o sustitución de una obra de arte depende del mantenimiento o pérdida de su funcionalidad, sea religiosa, representativa o de cualquier otro tipo, así como de la permanencia de un ideario estético. Precisamente la incidencia sobre nuestro patrimonio de los cambios de gusto se nos antoja especialmente dolorosa por su gran capacidad de destrucción y por estar suscitada por la propia reflexión artística. Sólo recientemente la importancia de la toma de conciencia del hecho histórico en las obras de arte ha permitido adoptar medidas respetuosas sobre la mayor parte de los restos del pasado o de otras culturas, desterrando (al menos teóricamente) paradigmas normativos excluyentes, aunque se impongan otros. Y esto porque la perspectiva histórica invita a analizar la obra artísticas en el marco de su propia historicidad, en el de las circunstancias que la produjo y acompaña su devenir, sin modelos de referencia impuestos (ni estéticos ni de rentabilidad), pues son volubles.

Herederos de una tradición que se inicia en el siglo XIX, nuestra perspectiva histórica y en ocasiones reverencial, aunque voluble, hacia el patrimonio, dista del trato que han tenido los vestigios del pasado con anterioridad. Sin embargo, el análisis de las actitudes que se han sucedido hacia ellos traslada sorprendentes situaciones, que muestran un deseo de fijar o reafirmar una identidad en muchas ocasiones en detrimento de otras. El estudio del pasado a partir de los vestigios de otras épocas (ruinas, *spolia*, reliquias, monumentos, inscripciones públicas...), la elaboración de una historia del arte local y regional, el anhelo de un pasado glorioso y la construcción de una identidad en un punto intermedio entre la memoria y el olvido son algunas de las principales corrientes culturales europeas de estas épocas, y han tenido consecuencias duraderas en la Historia del Arte como disciplina a través de la constitución de su propio objeto de estudio. Una determinada imagen del pasado emerge de la literatura de sesgo histórico y de la de viajes, de los testimonios escritos de las fiestas y celebraciones públicas, de la iconografía urbana y de los intereses anticuarios vernáculos.

En definitiva, se requiere una perspectiva que, por un lado, amplíe los horizontes investigadores desde las diferentes formas de aproximación al fenómeno artístico. La Historia del Arte es cada vez más receptiva a incluir conceptos como patrimonio y memoria en su investigación<sup>28</sup>, y puede extender con propiedad un análisis patrimonial histórico que ahonde en el uso y recepción de los vestigios del pasado en las diferentes épocas. Las imágenes, las percepciones y los valores atribuidos a los vestigios del pasado deben estudiarse junto a las prácticas uso y gestión de los objetos en las diferentes épocas. El historiador debe contribuir a desentrañar los motivos que conducen en las obras y objetos al olvido, a la sustitución, a la destrucción, a la transformación física o semántica...

26. ARGAN, Giulio Carlo. “La storia dell’arte”, en *Storia dell’arte come storia della città*, Roma: Editori Riuniti, 1993 (2ª edición, primera de 1983), p. 30. En español *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1984.

27. CHOAY, Françoise. 1992, p. 22.

28. La creciente importancia de términos como patrimonio y memoria en la investigación del historiador del arte, principalmente gracias a la contribución de la antropología y otras ciencias sociales, es la que muestra el profesor D. POULOT en su contribución a este libro.

a identificar las medidas destinadas a evitar la natural degradación por la acción del tiempo, aquellas que tienen la intención de superación y las que persiguen crear nuevos significados. En este caso, bien mediante acciones de actualización que permiten que las mismas formas se dirijan en el mismo pensamiento a nuevos problemas; bien mediante acciones de apropiación que favorecen estrategias de dominación por las que se impone una nueva estructura política, religiosa, social..., frecuentemente con ciertas aspiraciones de legitimadora continuidad. La satisfacción del acercamiento patrimonial histórico que ofrece la información más precisa de un bien debe superar las dificultades que afrontan este tipo de estudios, fundamentalmente la amplitud, pues si todo estudio cultural es complejo y amplio, lo es mucho más cuando trata procesos de larga duración. Una situación que, a su vez, contrasta con la compartimentación de áreas de conocimiento, épocas de estudio..., de los propios historiadores.

Por otro lado, la perspectiva patrimonial histórica debe colaborar a ampliar los horizontes de la propia disciplina universitaria que bajo diferentes títulos hace referencia al Patrimonio, pues sus logros están en la base de las políticas de gestión y valorización del mismo, lo que supone la participación reflexiva en la industria cultural, en la que obviamente presenta una gran dimensión económica el turismo e incluso las propias medidas de conservación y restauración. Las obras de arte y vestigios del pasado no son inmutables, sino que experimentan cambios físicos y de estima que inciden en su destrucción, transformación o conservación. Todo proceso de comprensión parte de un sujeto histórico, con unas condiciones espaciales y temporales, y se inicia con unos conocimientos previos o prejuicios que conforman la memoria cultural. El análisis del acontecer que afecta a la materialidad y recepción de las obras artísticas y objetos del pasado en general ofrece el camino de la comprensión del destino de nuestro patrimonio, y brinda posibilidades de un mayor respeto (o de su denuncia en caso contrario).

\*\*\*

Bajo la premisa expuesta en el apartado anterior trabajamos en el proyecto de investigación I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR 2009-13209), del Ministerio de Economía y Competitividad (antes Ciencia e Innovación) de España, dirigido por el doctor Luis Arciniega García y con participación de los doctores Amadeo Serra Desfilis y Ferran Arasa Gil, y de don Óscar Calvé Mascarell, personal docente investigador; todos de la Universitat de València, departamentos de Historia del Arte, y Prehistoria y Arqueología. El proyecto, que se ha desarrollado desde 2009 bajo el acrónimo MUPART (Memoria, Uso, Pasado y ARTE), fundamentalmente considera y analiza el uso y el significado de los vestigios del pasado en el ámbito valenciano desde la Edad Media cristiana hasta finales de la Edad Moderna. Las obras artísticas y arquitectónicas de las diferentes épocas se analizan desde una perspectiva patrimonial; pero no actual y por lo tanto anacrónica, sino histórica. En esta ocasión no nos importa tanto el proceso de ejecución, del que gran parte del equipo investigador se ocupó con anterioridad<sup>29</sup>, cuanto la transformación física y/o semántica de la obra realizada, y profundizar en las razones que suscitan dichas acciones. Por esta razón es importante recomponer las condiciones que permiten una idea circunstanciada en su momento y en los de su devenir. El patrimonio artístico es estudiado como resultado de decisiones que implican destrucciones, mutilaciones, encubrimientos, restauraciones, añadidos, nuevas significaciones, reutilización e intervenciones conscientes a lo largo del tiempo,

29. Así sucedió en el proyecto I+D que tuvo como uno de sus frutos la obra SERRA DESFILIS, Amadeo (Ed.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. Valencia: Universitat de València, 2010.

y que, consiguientemente, revelan actitudes y valores cambiantes, intereses precisos e intenciones manifiestas o latentes que procuramos desentrañar.

Nuestro trabajo delimitado en el tiempo y en el espacio se ha puesto en constante relación con la producción científica de otros investigadores, pues ofrece estímulos de orientación metodológica y aproximación de análisis, así como elementos de comparación que permiten determinar la especificidad o generalización de los fenómenos estudiados. Por esta razón, en la fase final del proyecto el grupo investigador organizó en la Universitat de València, del 17 al 19 de octubre de 2012, un congreso internacional que reunió estudios propios con otros de mayor amplitud espacial y temporal. El título elegido, “La obra interminable: Uso y recepción del arte”, pretendía ser elocuente de nuestras intenciones: mostrar cómo la obra artística se encuentra en continua reelaboración, pues se adapta a nuevos usos y significados. Se diseñó como un punto de encuentro de estudios sobre las diferentes actitudes y circunstancias que a lo largo del tiempo rodean el arte heredado, como su destrucción, adaptación, recreación evocativa con fines de identidad y/o comerciales, coleccionismo..., llegando hasta nuestros días y a nuestra propia actividad como historiadores, reflexionando sobre las consecuencias de nuestra práctica profesional, en ocasiones condicionada por las posibilidades narrativas y expositivas.

El título, como hemos señalado, aspiraba a ser revelador de nuestras intenciones, como también la imagen elegida que anunció este encuentro internacional y sirve de portada al libro: el obelisco sobre la Fuente de los Cuatro Ríos realizada por Bernini en la Piazza Navona, Roma. Muchos fueron los obeliscos egipcios que a modo de *spolia* los romanos llevaron a la ciudad del Tíber. La mayoría cayeron al tiempo que el imperio que los trasladó y quedaron cubiertos de tierra y olvido. El Renacimiento supuso la recuperación de conceptos que encontraron en los vestigios físicos el elemento mnemotécnico para favorecer el valor conmemorativo de un pasado glorioso y su conexión con el presente que se diseñaba. A finales del siglo XVI, en tiempos del Papa Sixto V, se erigieron cuatro delante de las principales basílicas de Roma. Estos elementos, que tuvieron un significado en su lugar de origen y adquirieron otro vinculado al poder del imperio romano, pasaron en el Renacimiento, con la simple incorporación en su vértice de una cruz, a mostrar el triunfo del cristianismo sobre el paganismo, y ello desde las raíces de la antigüedad clásica romana<sup>30</sup>. Sin embargo, no elegimos uno de éstos como imagen, sino el citado obelisco de la Piazza Navona, pues comparte la intención de sus precedentes en Roma y además muestra cómo las mismas reutilizaciones son inspiración para la creación de nuevas obras. Así lo hace doblemente este obelisco conocido como de Domiciano<sup>31</sup> (81-96), pues fue el primero que se hizo tallar para erigirlo en Roma. Se extrajo de las canteras de Asuan y se erigió delante del templo del Iseo en los Campos de Marte. En los jeroglíficos de sus cuatro caras Domiciano, influido por los *spolia* que llegaron a Roma, encargó inscripciones en las que se hizo nombrar con los títulos de los faraones. En el siglo IV Máximo lo trasladó al circo para que recordase a su hijo Rómulo, y tras la caída de Roma en el siglo VI cayó y se fracturó en cinco piezas. En el siglo XVI fue hallado y a finales del mismo, y como en otros proyectos similares, Mercati sugirió al Papa Sixto V su colocación delante de una basílica; en concreto, la de San Sebastián. Sin embargo, la propuesta no prosperó hasta que el Papa Inocencio X a mediados

30. GAMRATH, Helge. *Roma Sancta Renovata: Studi sull'urbanistica di Roma nella seconda metà del sec. XVI con particolare riferimento al pontificato di Sisto V (1585-1590)*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997. SIMONCINI, Giorgio. “Roma restaurata”: *Rinascimento urbano al tempo di Sisto V*. Florence: Olschki, 1990. COLE, Michael W. “Perpetual Exorcism in Sistine Rome”, COLE, Michael; ZORACH, Rebecca (eds.). *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*. Aldershot: ASHGATE, 2009, pp. 57-76.

31. D'ONOFRIO, Cesare. *Gli obelischi di Roma: storia urbanistica di una città dall'età antica al XX secolo*. Roma: Romana Società Editrice, 1992.

del siglo XVII encargó a Bernini su restauración e incorporación, delante de la borrominesca iglesia de Santa Inés, en la Fuente de los Cuatro Ríos de la citada y concurrida plaza romana. La fuente, una alegoría del triunfo del cristianismo sobre las religiones utilizó el recurso del obelisco que incidía en la misma idea, pero ahora rematado con el símbolo de una paloma con la rama de olivo, que servía de alusión al Espíritu Santo, así como al emblema familiar del comitente, los Pamphili. En las cuatro caras de la base del obelisco se incluyeron inscripciones en latín que resaltan la figura del Papa, principalmente a través de sus obras en dicha plaza: el palacio familiar, la conducción de aguas y la explicación del uso renovado de este obelisco, que consideraban conducido a Roma por el emperador Antonino Caracalla, y en su nuevo uso mostraba el renovado triunfo de Roma a través del cristianismo. Por otro lado, resulta significativo que los fragmentos no hallados fueran reemplazados y completados por creaciones del polifacético intelectual jesuita Athanasius Kircher, y que cuando finalmente fueron encontrados ingresaran en el Museo Egipcio del Vaticano sin alterar la obra perfeñada en diversos milenios.

Con las directrices que el título, la imagen y la explicación de la convocatoria marcaban se diseñó un foro entre investigadores de diversos continentes, países, idiomas, generaciones, y sesgo formativo y profesional que facilitara el intercambio, el enriquecimiento y un discurso que perseguíamos fuera coherente. Por esta razón, entre las muchas facetas que nos interesaban propusimos varios bloques temáticos que facilitarían un discurso ordenado, como refleja la organización de este libro, pero que permite múltiples posibilidades combinatorias, pues son aproximaciones convergentes y complementarias, y cuya diversidad depende de los interrogantes con los que se acerque el lector. Pasamos a continuación a presentarlos sucintamente.

### Primer bloque [páginas 31-146]

Este grupo de intervenciones se dedica al uso que en distintas épocas se ha hecho de los vestigios del pasado. En este sentido, los trabajos de los doctores Serra y Arciniega, ambos de la Universitat de València, presentan una manifiesta continuidad, pues se dirigen a ilustrar las actitudes que en el antiguo Reino de Valencia, campo especialmente fructífero por su realidad cultural, se sucedieron frente a un pasado material. El trabajo del Dr. **Amadeo Serra** se aproxima a la relación entre el Islam y la Cristiandad en el ámbito del arte y la arquitectura, considerando la duración y variabilidad del contacto cultural y técnico, sopesando el grado de permeabilidad al intercambio, y los motivos que condujeron a asignar nuevas funciones a las formas, los objetos o las técnicas. Su estudio, sustentado en importantes incursiones previas<sup>32</sup> y otras en curso que esboza en su trabajo a través de las múltiples líneas abiertas y sus interrogantes, expone un mundo más complejo de lo que habitualmente se reconoce, como evidencian las variadas modalidades resultantes, no sólo sujetas a las evidentes diferencias religiosas y/o étnicas. Por su parte, el Dr. **Luis Arciniega** centra su atención en la mirada que desde la Edad Moderna se dirige hacia un pasado diverso e intrincado, como la Antigüedad Clásica, al tiempo considerada pagana y bíblica, y la Edad Media, musulmana y cristiana<sup>33</sup>. Frente al pasado próximo que evocaba la confrontación con lo musulmán, se buscó una legitimación en los orígenes fundacionales. Una tradición asumida a veces como pagana, pero beneficiada por la

32. SERRA DESFILIS, Amadeo. "An Embarrassing Legacy and a Booty of Luxury: Christian Attitudes towards Islamic Art and Architecture in the Medieval Kingdom of Valencia", en *Global Encounters, European Identities*, PLUS. Pisa University Press, 2010, pp. 77-91.

33. Una primera aproximación en "Valoración y uso de los vestigios de la antigüedad en la Valencia del Renacimiento", XVII CEHA. Congreso Nacional de Historia del Arte "Arte y Memoria", celebrado en Barcelona del 22 al 26 de septiembre de 2008. (en prensa).

distancia histórica, y en otras entendida como bíblica, o cristiana por el recuerdo del martirio. En el Renacimiento este pasado alcanzó un tono de legitimidad, y fue utilizado en la recreación y construcción histórica con el inestimable apoyo de la imprenta. Sin embargo, lejos de una tendencia nítida, se observan actitudes diversas y oscilantes, fiel reflejo de la variedad de aspectos históricos y estéticos que coinciden en toda mirada hacia los objetos del pasado.

Dentro del mismo bloque los dos estudios siguientes se dedican a una actitud concreta frente a las obras artísticas: la destrucción, que se analiza como un reconocimiento implícito de la noción de patrimonio, aunque ajeno. Se analizan momentos cruciales en la destrucción de obras artísticas y las reacciones que generan. En primer lugar, el Dr. **Borja Franco** (Universitat de València), realiza un nuevo<sup>34</sup> acercamiento a la abundante bibliografía, pero principalmente compartimentada e incluso fruto de modelos ajenos a la estructura sociocultural hispánica, sobre las políticas culturales de las imágenes en los reinos hispanos desde la época medieval hasta los inicios del mundo barroco, y las diversas actitudes de judíos, musulmanes y protestantes frente a las mismas. El Dr. **Philippe Bordes** (Université Lyon 2), se detiene en un período del que es reconocido especialista<sup>35</sup>, la Revolución Francesa, que como el mismo indica es el momento en la historia de la Europa moderna más fácilmente asociado con la destrucción de obras de arte de épocas anteriores. Sin embargo, su trabajo pone de manifiesto cómo durante este mismo período y como actitud reactiva se configura la idea contemporánea de un patrimonio nacional que se debe preservar. El autor, de manera sugerente, analiza las opiniones a favor de la destrucción o conservación de monumentos, retratos, escudos de armas y de obras religiosas, basadas en el mito de una *tabula rasa* que inspiró la designación del pasado como Antiguo Régimen, y se interroga sobre si entre las motivaciones de los actos de iconoclastia pesó también un componente estilístico. Como resultado, su estudio evidencia una compleja coexistencia de acciones de destrucción y conservación durante la Revolución Francesa, pero también una coexistencia de motivos para ello, entre los que se incluye la reacción al decorativo y aristocrático Rococó francés.

Finalmente, se cierra este bloque que incide en el uso, manipulación y creación de nuevas lecturas de obras con un estudio dedicado a la época contemporánea; en concreto, D. **Luis Pérez** (Universitat de València) incide en los nuevos significados que adquieren las obras en el cine mediante la técnica de *found footage* o metraje encontrado como exponente del mismo medio al servicio de las prácticas dominantes y la resistencia a las mismas.

## Segundo bloque [páginas 147-228]

Reunimos en esta sección trabajos que tienen en común la valoración del pasado a través del coleccionismo y la creación de museos. El Dr. **Miguel Morán** (Universidad Complutense de Madrid), y autor recientemente de un estimulante libro en parte recopilatorio de una dilatada trayectoria sobre este tipo de aproximaciones<sup>36</sup>, indaga en las miradas que en la Edad Moderna se dirigieron hacia las ruinas antiguas, y se detiene en los estudios anticuarios de creciente rigor científico, como los

34. FRANCO LLOPIS, Borja. “En defensa de una identidad perdida. Los procesos de destrucción de imágenes en Valencia durante la Edad Moderna”, *Goya*. 335, 2011, pp. 116-125.

35. BORDES, Philippe es coeditor de *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution: 1789-1799*. Paris: A. Biro, 1988; coautor de *Musée de la Révolution française: catalogue des peintures, sculptures et dessins*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Seuil, 1996; y autor de *Représenter la Révolution: les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard*. Lyon: Fage, 2010.

36. MORÁN TURINA, Miguel. *La Memoria de la piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid: CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

de Ambrosio de Morales, Antonio Agustín, el padre Alfonso Chacón y Luis Pons d'Icart, en buena medida unos estudios que se muestran concomitantes a la formación de notables colecciones, como las del duque de Villahermosa, el conde de Guimerá o Vicencio Juan de Lastanosa. Por su parte, el Dr. **Ferran Arasa** (Universitat de València) realiza un minucioso estudio sobre la creación de la biblioteca y Museo de Antigüedades de Valencia en el Palacio Arzobispal de la ciudad. Un proyecto de mediados del siglo XVIII inspirado por el filólogo F. Pérez Bayer, y cuya realización corrió a cargo de los arzobispos A. Mayoral y F. Fabián y Fuero. Su relevancia, en parte diluida por su desaparición tras el bombardeo del ejército francés a la ciudad en 1812, queda destacada en este estudio, mostrándolo como un proyecto ilustrado que constituye posiblemente el primer museo arqueológico de carácter público que se abrió en España, y que alentó excavaciones arqueológicas en una villa romana de la población de El Puig (Valencia)<sup>37</sup>, de donde procedían la mayor parte de las piezas que se exhibían, y en buena medida recogió la obra de Alexandre Laborde. Dña. **María Roca** (Universitat de València) se detiene en el coleccionismo de los antiguos tejidos de lujo, y pone de manifiesto el influjo que las colecciones podían ejercer en la creación artística. Para ello, analiza el uso que realizaron los artistas del siglo XIX para contribuir a la veracidad de sus pinturas de componente histórico, resultando elocuentes los casos de Mariano Fortuny y Marsal o José Benlliure.

En este mismo bloque el Dr. **Dominique Poulot** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), de amplia trayectoria investigadora sobre temas de patrimonio y museos<sup>38</sup>, fue el encargado de abrir el seminario con una contribución marco, con el título "*Patrimoine et mémoire*", que indaga en las relaciones entre Historia, memoria y patrimonio. Se detiene en el análisis de la creciente patrimonialización en época contemporánea, y analiza la progresiva impronta que el concepto de memoria desarrollado en el campo de las Ciencias Sociales a lo largo del siglo XX ha forjado en la idea de patrimonio, un legado en permanente cambio que en gran medida se atesora en los museos. Su exposición evidencia cómo el estudio relacionado de los conceptos memoria y patrimonio ocupa un lugar central en la investigación histórica, creando un campo de trabajo consolidado con una tradición firme desde el último cuarto del siglo XX, y que ha tenido como estímulo constante la exigencia de una historia cultural, y en ella una cultura visual y cultura material, que exige mayores habilidades en el análisis.

Por su parte, el Dr. **James Cuno** (J. Paul Getty Trust, USA), cuya intervención sirvió de clausura del encuentro, trae la reflexión sobre las colecciones y los museos hasta nuestros días con una pregunta varias veces formulada que incide en la propiedad del patrimonio<sup>39</sup>. "*Who Owns The Past?*" analiza el intenso debate<sup>40</sup> sobre los museos de sesgo enciclopédico en la actual era postcolonial, y en la que leyes y sentimientos de signo contrario pugnan por los objetos. El autor, fiel a sus publicaciones de repercusión internacional, se pregunta a quién pertenece el pasado, por qué, y con qué

37. ARASA GIL, Ferran. "Dar alguna luz à la historia antiga". Les primeres excavacions arqueològiques al País Valencià en el segle XVIII", *Archivo de Prehistoria Levantina*. Vol. XXIX, 2012, pp. 341-378.

38. POULOT, Dominique. 2006. Una obra que esperamos sea traducida al español como lo ha sido *Museo y museología*. Madrid: Abada editores, 2011.

39. CUNO, James. *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over our Ancient Heritage*. Woodstock: Princeton University Press, 2008. *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago - London: University of Chicago Press, 2011. *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Woodstock: Princeton University Press, 2012.

40. El debate también se vivió activamente en el encuentro de octubre de 2012 tras la lectura de la ponencia del Dr. Cuno, y en el que agradecemos la moderación llevada a cabo por el Dr. Jaume Coll, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

propósito, y cuestiona la eficacia de controlar el acceso a la herencia cultural mediante un régimen jurídico formado por la suma de leyes nacionales que tratan de conservar los bienes culturales de su territorio, así como recuperar los que han salido del mismo. Mostrando en este último caso, lo que en su opinión son claras intenciones políticas de construcción de identidad. Frente a las mismas, defiende las virtudes del museo enciclopédico como contenedor de cosas representativas de muchas y diversas culturas artísticas de diferentes épocas y lugares, sin ponderaciones o prejuicios, y desde donde se estimula la curiosidad por lo propio y ajeno, y se permite el análisis comparativo, el intercambio, la comprensión y la tolerancia.

### Tercer bloque [páginas 229-338]

Este apartado incluye estudios que muestran el peso de lo preexistente en la configuración de nuevas obras, así como en la interpretación y adaptación de las recibidas. En algunas situaciones a partir de la memoria, en otras a partir de lo tangible. En el primer caso, D. **Óscar Calvé** (Universitat de València), consecuente con sus incursiones en el uso de la imagen<sup>41</sup>, propone desenmascarar algunas de las intenciones que subyacen en el uso del recuerdo de un personaje histórico o legendario a través del arte. En concreto, indaga en la génesis del estereotipo visual de san Vicente Ferrer a partir de la imbricación de heterogéneos elementos que presentaron al dominico antes de su canonización en 1455, y entre los que incluye los productos artísticos destinados a las minorías rectoras y aquellos cuyo objeto era sintonizar con la piedad popular, menos canónica y ajena a valores preconcebidos. Con el tiempo, el uso y recepción del arquetipo supuso la mutación semántica de los objetos que contribuyeron a fijarlo. Por su parte, el estudio de Dña. **Sonia Jiménez** (Universitat de València) incide en el peso de lo construido en la nueva proyección a través del análisis de la remodelación llevado a cabo en la plaza mayor de San Clemente, en la española provincia de Cuenca, a partir del siglo XVI. Haciendo uso de referencias documentales muestra el legado recibido en aquel momento, expone su evolución morfológica y afectiva, gracias a diversas noticias relativas a los usos y fiestas desarrolladas en ella desde la Edad Moderna.

Las cuatro siguientes aportaciones inciden en procesos de intervención o restauración sobre monumentos. Esta faceta es consustancial al historiador, puesto que el estudio de un monumento y de una obra artística de cualquier período debe contemplar siempre las medidas restauradoras que se han sucedido con el fin de discernir etapas a través de la identificación de las filias y fobias que se suceden en la constante dialéctica con el pasado. En este sentido, el Dr. **Carlos Espí** (Universidad de Murcia) analiza la actual fachada de San Michele de Lucca, Italia, como resultado de una relación simbiótica entre el siglo XIII y el XIX. Situada sobre el antiguo foro romano, la primera iglesia longobarda sería destruida para construir en el siglo XIII la actual iglesia. En el XIX Giuseppe Pardini, oriundo de Lucca y discípulo de Raffaele Stern en la Academia de San Lucas de Roma, sometió su fachada a una restauración en estilo que, como sucedió frecuentemente al partir de prejuicios e intenciones, alteró el significado original. En concreto, el autor muestra cómo las escenas venatorias, las luchas de animales y los rostros medievales responden a la mentalidad y el contexto de la Baja Edad Media, mientras que en la restauración del siglo XIX se añadieron una serie de valores y héroes absolutamente ajenos a los constructores primigenios de la fachada, por lo que surge un monumento nuevo a partir de la lectura del antiguo. Un matiz parecido muestra la contribución de doña

41. CALVÉ MASCARRELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars Longa*, 20, 2011, pp. 49-68.

**Elisa Tosi** (Università di Bologna)<sup>42</sup>, que analiza cómo la atracción del pasado medieval del Romanticismo alimenta el auge del Neomedievalismo con intereses ideológicos en ciudades del norte de Italia, como Bolonia, Rímini y Rávena. Dña. **Ana Morant** y doña **M<sup>a</sup> Ángeles Pérez** se detienen en dos casos valencianos. La primera, en la iglesia de san Esteban, en la que analiza los criterios y las decisiones que se han tomado respecto a ella, las motivaciones que las han alentado y el modo en que afectan a su evolución como valor cultural, y a su uso y recepción por parte de los ciudadanos. La segunda analiza el palacio de Pineda, construido hacia 1727, y cuyas transformaciones hasta la actualidad sirven de marco para ilustrar la reflexión permanente sobre los centros históricos, entre los que cabe subrayar la participación de los movimientos sociales.

Finaliza este bloque la aportación de la Dra. **Ascensión Hernández** (Universidad de Zaragoza), autora de numerosos trabajos sobre los procesos restauradores que permiten la recreación del paisaje arquitectónico, así como con evidente carga ideológica dar nueva forma a la historia mediante la transformación de lo construido<sup>43</sup>. En su contribución reflexiona sobre las relaciones entre memoria e historia, frecuentemente forjadas con ayuda de la arquitectura por su capacidad simbólica para expresar valores sociales y reforzar procesos de construcción de nuevas identidades. Su trabajo se aproxima a una parte de la praxis arquitectónica contemporánea, y muestra la contradicción que existe entre la restauración y construcción histórica a través de las reconstrucciones y el marco legislativo internacional. La irrefrenable tendencia a reconstruir monumentos o conjuntos, que puede estar alentada por motivos diversos y que es habitual tras períodos traumáticos o convulsos, pone de manifiesto la importancia sentimental del patrimonio histórico-artístico, entendido no sólo como un documento histórico del pasado, sino como una pieza fundamental en el entorno físico y emocional de una sociedad. Una realidad y un sentimiento que no siempre surgen de manera espontánea, sino que se diseñan. Así lo evidencia a través del paradigmático caso de Alemania, que ha sido escenario en el siglo xx de dos guerras mundiales, una división y una reunificación. Esta última ha puesto de manifiesto la potencialidad del patrimonio para reconstruir la historia, erradicar sentimientos impuestos y construir una nueva imagen.

#### **Cuarto bloque [páginas 339-461]**

Finalmente en este bloque se ha agrupado una serie de artículos dedicados a una reflexión sobre la propia práctica de la Historia del Arte, pues no somos meros jueces sino importantes partícipes de la permanente mudanza en la consideración y valoración de las obras, y consiguientemente en los cambios que afectan a su uso, lectura, valor, etc. La Dra. **Jesusa Vega** (Universidad Autónoma de Madrid) y el Dr. **Julián Vidal** (UNED) reflexionan sobre la práctica historiográfica a través de Francisco de Goya<sup>44</sup>. Es incuestionable que la creciente preocupación por una industria cultural,

42. Entre sus incursiones en las transformaciones restauradoras destacamos TOSI BRANDI, Elisa. *Castelli e fortificazioni del riminese*. Bologna: CLUEB, 2007.

43. Destacamos, por su carácter amplio, HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007. Así como su contribución en GARCÍA CUETOS, María del Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (Coords.). *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Trea, 2010.

44. Jesusa Vega ha investigado en profundidad importantes facetas y obras del pintor. Algunos de sus estudios han tratado directamente la problemática de las atribuciones, destacamos en este sentido VEGA GONZÁLEZ, Jesusa. “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de “El Coloso” de Goya”, *Goya: Revista de arte*, n. 324, 2008, pp. 229-244; GLENDINNING, Nigel; VEGA GONZÁLEZ, Jesusa. “¿Un fracasado intento de descatalogar “El Coloso” por el Museo del Prado?”, *Goya: Revista de arte*, n. 326, 2009, pp. 61-68.



que tiene en las manifestaciones artísticas un destacado valor, obliga a la interrelación de numerosas instituciones, profesiones, agentes e individuos con diferentes intereses y que dan como resultado una compleja y en ocasiones estanca realidad. En este exhaustivo y detallado trabajo, analizan los maridajes y divorcios que surgen entre la fortuna crítica de un artista y su valoración en el mercado a partir del caso de uno de los pintores más internacionales que alberga el Museo del Prado. De este modo, comienzan su estudio reflexionando sobre las prácticas y el método de la Historia del Arte, para referirse luego a la leyenda de Goya y el devenir de su imagen en el citado museo. Después analizan los procesos vividos por determinadas obras en los últimos años como consecuencia de las prácticas desarrolladas desde la misma institución; y en concreto, diseccionan el caso del retrato de Mariano Goya, conocido comúnmente como *El Marianito*.

El Dr. **Luis Vives-Ferrándiz** (Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”) indaga en aspectos deontológicos de la profesión del historiador del arte a partir del estudio de la recepción de las fotografías que Aby Warburg tomó de rituales y danzas esotéricas de los indios Hopi durante su viaje a América en 1895-1896. En principio, las fotografías fueron alabadas al encontrar en ellas una inclinación hacia la antropología. Sin embargo, la consideración cambió considerablemente tras la denuncia de los propios retratados al indicar que dichas imágenes profanaron sus rituales sagrados, puesto que no podían ser vistos por ojos ajenos a la tribu. Esta nueva situación ha obligado a un posicionamiento que pone de manifiesto cómo las imágenes se estudian en diferentes épocas en función de valores cambiantes, y cómo los historiadores lejos de ser meros espectadores son también agentes y protagonistas de los procesos que estudian.

El Dr. **Isidro Puig** (Universitat de Lleida), a partir del caso particular del retablo de Agullent, pone de manifiesto la permanente labor del historiador del arte en un proceso que podríamos llamar de anastilosis histórica. En un habitual ejercicio por recomponer las obras desmembradas por vicisitudes se reconstruye visualmente el retablo de la iglesia de San Bartolomé de Agullent, realizado por el anónimo Maestro de Artés. Este retablo dedicado a la Virgen y realizado a comienzos del siglo XVI se encontraba descabalado a comienzos del XX, con tablas ya enajenadas y otras sueltas o utilizadas en otros retablos de la iglesia. En 1923 las conservadas fueron trasladadas al Museo de la Catedral de Valencia, donde en 1936 padecieron los daños del incendio provocado, y pasada la Guerra Civil algunas de sus tablas desaparecieron.

La Dra. **Nuria Rodríguez** (Universidad de Málaga) finaliza estas aproximaciones centradas en la práctica del historiador del arte con un profundo análisis sobre los modos en que la sociedad contemporánea, definida indefectiblemente ya por el medio digital, recibe, construye, interpreta y reconstruye semánticamente el patrimonio y la herencia cultural. Su interés por el mundo digital, ámbito en vertiginosa mudanza, es bien conocido<sup>45</sup>. En concreto, en su contribución al presente libro muestra la intermediación digital como un punto en una larga secuencia tecnológica, pero subraya su especificidad al mostrar las nuevas modalidades de pensamiento, comprensión, relación y comportamiento social que estas tecnologías están propiciando, y que configuran un nuevo contexto idiosincrásico en el que los hechos artístico-culturales adquieren formas inéditas o renovadas de percepción, significación y valor aislado o compartido.

45. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. *Teoría y literatura artística en la sociedad digital*. Gijón: Trea, 2009. También destacamos sus artículos “La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un nuevo contexto” y “Discursos y narrativas digitales desde la perspectiva de la museología crítica”. *Museo y Territorio*. 2-3, 2010, pp. 9-26 y 4, 2011, pp. 14-29; respectivamente.

El resultado del encuentro fue altamente satisfactorio por el nivel de las intervenciones y los debates que generaron. Lamentablemente, el lector no gozará de estos últimos, ni siquiera con todas las exposiciones, pues no todos los participantes han podido cumplir con las exigencias impuestas por el consejo editor y comité científico para esta publicación, comenzando por una inexorable fecha de entrega impuesta por razones editoriales. Por otro lado, debemos reconocer que desde un inicio fuimos dolorosamente conscientes de que la nuestra era una mera selección, pues muchas otras personas y aproximaciones nos hubieran enriquecido. De cualquier modo, nuestra intención era clara, iniciar encuentros, estimular espacios de intercambio. Por esta razón, la publicación era un factor importante para despertar interés y agrupar a los que lo comparten. Como pretendemos brindar a la comunidad académica y científica la plataforma web MUPART (<<http://mupart.uv.es>>) del proyecto I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR 2009-13209), del Ministerio de Economía y Competitividad (antes Ministerio de Ciencia e Innovación). Se trata de una plataforma diseñada con software libre que alberga un espacio colaborativo estructurado a partir de una base de datos multimedia, accesible en abierto por internet y al servicio de prácticas investigadoras y docentes relacionadas con la historia del patrimonio y los cambios en su recepción a lo largo del tiempo. En este repositorio temático los autores de publicaciones afines a los intereses del proyecto pueden depositarlas para su difusión, y el alumnado sus trabajos de clase de modo evaluable. En todos los casos las aportaciones pueden enriquecerse a través de la dialéctica que ofrece la incorporación de comentarios por parte de los usuarios y que pueden servir a los autores de las fichas que clasifican los recursos subidos a actualizarlos o reelaborarlos. MUPART, por un lado, sirve de encuentro a investigaciones de la Historia del Arte, la Arqueología, la Arquitectura, las Bellas Artes y otras áreas afines, para establecer un foro sobre el uso de los objetos artísticos en épocas posteriores a su creación. Por otro, establece un proceso de enseñanza-aprendizaje que se concibe con metodologías activas que fomentan la participación y dinamizan un pensamiento analítico y crítico en un entorno socio-comunicativo, y que contribuye a afianzar y desarrollar competencias generales relacionadas con la cultura digital y el uso de habilidades instrumentales relacionadas con el manejo de herramientas informáticas y las TIC<sup>46</sup>.

Quisiéramos acabar con obligados y sinceros agradecimientos. En primer lugar, al Ministerio de Economía y Competitividad (antes Ministerio de Ciencia e Innovación), que durante tres años financió el proyecto I+D, y con cuyos recursos se han sufragado parte del encuentro y esta edición, así como a la Universitat de València, cuyo Vicerrectorado de Investigación y Política Científica otorgó una ayuda a la organización del congreso internacional destinada a sufragar la parte restante de la edición. En segundo lugar, a la Facultat de Geografia i Història y al Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València por su apoyo como sede del citado encuentro, incluso a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos que nos acogió por acontecimientos sobrevenidos en una de las sesiones. En tercer lugar, a los comités organizador y científico que velaron por la calidad de las exposiciones y la publicación de las seleccionadas. En cuarto lugar, a los participantes de un encuentro internacional en el que se emplearon cuatro lenguas, pero un mismo lenguaje. Y por último, al lector, principal merecedor de todo esfuerzo.

44. El proyecto “MUPART”, en su faceta docente recibió la ayuda del Vicerrectorado de Planificación e Igualdad de la Universitat de València para el curso académico 2010/11, subprograma DocInvest de transferencia de la investigación a la docencia, que permitió desarrollar una experiencia altamente favorable en el curso 2011/12. Actualmente gracias a una de las ayudas a proyectos de Innovación Educativa y Calidad Docente (curso 2012/13), que convoca de manera competitiva el Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la Universitat de València, ha adquirido una nueva dimensión con la constitución de una red formada por cinco universidades españolas.