

otros pasados

ontologías alternativas y
el estudio de lo que ha sido

Editado por
Felipe Rojas,
Byron Ellsworth Hamann y
Benjamin Anderson

Fondo de Promoción de la Cultura



Otros pasados

ontologías alternativas y el estudio de lo que ha sido



Rojas, Felipe, autor de prefacio, autor. | Hamann, Byron Ellsworth, autor de prefacio, autor.
| Anderson, Benjamin, autor de prefacio, autor. | Petry Cabral, Mariana, autor. | Langebaek
Rueda, Carl Henrik, autor. | Kosiba, Steve, autor. | Niño Vargas, Juan Camilo, autor. | Giraldo,
Santiago, autor. | Moser, Jeffrey, autor. | Podgorny, Irina, autor. | Schnapp, Alain, autor.

Título: Otros pasados *ontologías alternativas y el estudio de lo que ha sido* / editado por Felipe
Rojas, Byron Ellsworth Hamann y Benjamin Anderson.

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes: Fondo de Promoción de
la Cultura, 2022. | 372 páginas: ilustraciones; 16.3 x 23.3 cm.

Identificadores: ISBN 978-958-9003-93-0 (rústica) | ISBN 978-958-9003-94-7 (electrónico)

Materias: Arqueología | Pasado | Historia

Clasificación: CDD 930.1–dc23

SBUA

Otros pasados ontologías alternativas y el estudio de lo que ha sido

2022

© de la primera edición, Fondo de Promoción de la Cultura, 2022

© del prefacio, Felipe Rojas, Byron Ellsworth Hamann, y Benjamin Anderson

© de los textos y la traducción, Jeffrey Moser, Mariana Petry Cabral, Irina Podgorny, Byron
Ellsworth Hamann, Carl Langebaek, Juan Camilo Niño Vargas, Santiago Giraldo, Felipe
Rojas, Steve Kosiba, Benjamin Anderson, Alain Schnapp

Diseño: Jorge Hernán Zambrano | Surreal SAS

ISBN 978-958-9003-9-30

Fondo de Promoción de la Cultura

Zetta Comunicadores S.A.

Bogotá, Colombia

Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales

Carrera 1.ª n.º 18 A-12, bloque G-GB, piso 6, Bogotá, Colombia

Vigilada Mineducación

Reconocimiento como Universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964

Reconocimiento personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949

Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación

Otros pasados

- Descaches epistemológicos — a manera de prefacio 9
Felipe Rojas, Byron Ellsworth Hamann, y Benjamin Anderson
- Cuando un pájaro viviente es un vestigio arqueológico:
considerando la arqueología desde una perspectiva de
conocimiento diferente 25
Mariana Petry Cabral
- Las prácticas de perspectivismo: las Casas, Durán, y el
pasado presente (o cómo escribir la etnografía de España
desde las Américas) 53
Byron Ellsworth Hamann
- El pasado ajeno: el tiempo criollo y el tiempo prehispánico
en Colombia 83
Carl Langebaek

- El pasado pesa tanto como una montaña: lugares
ancestrales y perspectivas diferentes sobre la historia en el
imperio inca 111
Steve Kosiba
- Pasados vegetales, presentes humanos, futuros animales:
orden del mundo y el tiempo entre los chibchas (norte de
Colombia y baja Centroamérica) 163
Juan Camilo Niño Vargas
- «Eso no es así»: pasados inconmensurables en la Sierra
Nevada de Santa Marta 195
Santiago Giraldo
- La escultura estratigráfica: estudio de un caso de
geoestética 205
Jeffrey Moser
- La recurrencia de Babilonia: historia local, historia
universal, y arqueofilia comparadas
en Afrodiasias, Van, y la Ciudad de México 245
Felipe Rojas
- La Quimera de Vasari: ontologías del estilo 283
Benjamin Anderson

Revivir de la basura: las extinciones históricas, la experiencia del pasado, y la arqueología de los fósiles recientes de la década de 1860	309
<i>Irina Podgorny</i>	
Las ruinas de lo absoluto: tres miradas cruzadas sobre el pasado en occidente	337
<i>Alain Schnapp</i>	
Perfil de los autores	365

1582.

Comes Gabriel Gabri
patitis Eugubini
a quo munus tab
larum in qua esse
litteris Etruscis
scriptarum esse
plurima
accepi.



Florentia in palatio Magni Etruriam
monstrum est antiquissimum esse in
cuius inscripta litterae
Etruscae a Gabriele Gabri
comite et Datitio.
Eugubino, ab Eugu
bia Romam trans
missa anno
1582. mense
Julio. —



La Quimera de Vasari: ontologías del estilo

Benjamin Anderson

Comencemos con un recuento estándar de cómo nosotros —los arqueólogos e historiadores del arte— podemos conocer la edad y el origen geográfico de los artefactos.¹ La estratigrafía, según lo revelado por la excavación metódica, proporciona una cronología relativa: las cosas enterradas más cerca de la superficie se depositaron más recientemente que las enterradas más abajo. Los estratos pueden entonces asociarse con fechas absolutas por varios medios: por ejemplo, con el descubrimiento de monedas o inscripciones en una capa determinada, con pruebas científicas de materiales o con el uso de registros históricos para datar la construcción o destrucción de monumentos.

Hasta este punto de la explicación, las cualidades sensibles —visuales, táctiles, etcétera— de los artefactos no han jugado ningún papel para establecer su fecha de manufactura. Pero la comparación de múltiples excavaciones geográficamente próximas puede revelar que los objetos de estratos más o menos contemporáneos presentan rasgos compartidos —apariencias, formas, etcétera. Estos rasgos compartidos establecen el principio de que un artefacto tiene los rastros sensibles del tiempo y el lugar en el que fue hecho, y dichos rastros pueden usarse como criterio de diagnóstico para datar y localizar objetos que no surgieron de excavaciones controladas.

1 Compárese, por ejemplo, Richard Neer, «Some Basic Concepts», en *Greek Art and Archaeology: A New History, c. 2500 - c. 150 BCE* (New York: Thames & Hudson, 2012), 10-12.

Este recuento presenta una base empírica para el concepto de estilo.² Sin duda, las diversas metodologías que invoca tienen historias propias. El desarrollo de cronologías relativas sobre la base de la excavación estratigráfica se puede atribuir a los anticuarios escandinavos que trabajaban a fines del siglo XVII.³ Como herramientas para la datación absoluta, la epigrafía y la numismática son muy antiguas —ya en el siglo XII, John de Salisbury elogió el valor documental de las inscripciones romanas—, mientras que cada año se desarrollan y refinan nuevos métodos de análisis de materiales.⁴ Pero de mayor importancia en el presente contexto es la manera en que estas distintas metodologías se invocan conjuntamente para producir un concepto de estilo. Su principio fundamental —que un artefacto lleva los rastros sensibles del tiempo y el lugar en el que se hizo— se establece empíricamente, no se asume desde el principio.

Cuando se presenta de esta manera, el concepto de estilo se puede ubicar dentro de una narrativa más amplia con relación a la historia del conocimiento científico. Se convierte, digamos, en un principio que se establece a través de la observación y la experimentación, así como Newton afirmó haber establecido «los principios matemáticos de la filosofía natural»: «el problema básico de la filosofía parece ser descubrir las fuerzas de la naturaleza a partir de los fenómenos de los movimientos y luego demostrar los otros fenómenos a partir de estas fuerzas».⁵

Hay alternativas a una explicación empírica del concepto de estilo. Por ejemplo, uno puede aceptar el principio de que un artefacto tiene los rastros sensibles del tiempo y el lugar en el que fue hecho como un hecho obvio en la forma en

2 Entre los textos clave sobre este concepto se incluyen: Meyer Schapiro, «Style», en *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, editado por Alfred L. Kroeber (Chicago: University of Chicago Press, 1953), 287-311; Ian Hodder, «Style as a Historical Quality», en *The Uses of Style in Archaeology*, editado por Margaret Wright Conkey y Christine Ann Hastorf (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 44-51; Richard Neer, «Connoisseurship and the Stakes of Style», *Critical Inquiry* 32 (2005): 1-26.

3 Alain Schnapp, *The Discovery of the Past*, traducido por Ian Kinnes y Gillian Varndell (New York: Harry N. Abrams, 1997), 198-204.

4 John of Salisbury, *Policraticus: Of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*, traducido por Cary J. Neederman (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 3.

5 Del prefacio de *Principia*: Isaac Newton, *Philosophical Writings*, editado por Andrew Janiak (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 60.

que funciona el mundo. La tarea del arqueólogo, en este caso, no sería demostrar la existencia del estilo del periodo, sino descifrar las signaturas que se encuentran dentro de los objetos y que revelan sus orígenes. Esta explicación pertenece al dominio de la «ontología», que forma parte de «los conjuntos variables de suposiciones históricamente contingentes a través de las cuales los humanos perciben la realidad».⁶

Una forma de conciliar la explicación empírica con la ontológica es colocarlas en un eje histórico diacrónico. Así, el concepto de estilo puede tener una base ontológica arcaica, formando parte de una sabiduría popular que no ha sido invalidada, sino refinada a través de la investigación empírica, del mismo modo en que la magia medieval, según una versión influyente, allanó el camino para la ciencia experimental moderna.⁷ Si la conexión entre las dos fue negada por los primeros modernos en su celo revolucionario, se ha recuperado gradualmente en el último siglo y medio. Aquí está el tema en forma destilada: «El concepto de signatura desaparece de la ciencia occidental con el advenimiento de la Ilustración, [...] pero más significativa es su reaparición gradual bajo diferentes nombres a partir de la segunda mitad del siglo XIX».⁸ Así, la explicación ontológica arcaica de estilo habría dado paso a la explicación empírica moderna, a su vez cuestionada por un retorno posmoderno de lo arcaico.

Otra forma de conciliar las explicaciones empírica y ontológica es entenderlas como fundamentalmente entrelazadas y, por lo tanto, eternamente co-presentes. Según esta explicación, una base empírica para el concepto de estilo debe ser anterior al advenimiento de la excavación estratigráfica del mismo modo que la explicación ontológica debe seguir alimentando a la empírica, incluso después del surgimiento de la ciencia moderna. En consecuencia, nuestra tarea actual no sería decidir si somos modernistas o posmodernistas, sino comprender

6 He tomado esta formulación de «ontología» de Eduardo Kohn, «Anthropology of Ontologies», *Annual Review of Anthropology* 44 (2015): 311-327, aquí en 312. El propio Kohn prefiere definir la ontología simplemente como el «estudio de la “realidad”», argumentando que la formulación citada aquí «puede hacer que ontología sea casi sinónimo de cultura».

7 Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 volúmenes (New York: Columbia University Press, 1958-1960).

8 Giorgio Agamben, *The Signature of All Things: On Method*, traducido por Luca D'Isanto (New York: Zone Books, 2009), 68.

las variedades de interacción entre lo empírico y lo ontológico y las maneras en que producen distintas formas de conocimiento del pasado.

Una investigación de este tipo es menos familiar, y por lo tanto potencialmente más interesante que un estudio diacrónico e histórico de lo arcaico abriendo camino a lo moderno. Este ensayo busca proporcionar un ejemplo a través del análisis de un breve pasaje del texto *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (Vidas de los pintores, escultores y arquitectos más excelsos) de Giorgio Vasari. Este texto del siglo XVI contiene una explicación tanto empírica como ontológica del concepto de estilo, y todo esto en un solo párrafo, relacionado con la antigüedad del arte etrusco. Su coexistencia debería ser suficiente para establecer la significación de Vasari para la historia de la arqueología, incluso si su nombre no aparece en las narraciones estándar de esa historia.⁹ Además, en la conclusión, sostengo que la coexistencia de las dos explicaciones no es exclusiva de Vasari, y de hecho puede ser una precondition para el estudio de la prehistoria.

Giorgio Vasari nació en 1511 en una familia de artistas y artesanos en la ciudad toscana de Arezzo. Se educó, gracias a la intervención temprana de mentores poderosos, no solo en los oficios habituales de su familia, sino también en letras. La carrera de Vasari como pintor fue prolífica e incluyó extensos ciclos ejecutados para los Medici, duques de Florencia, en el Palazzo Vecchio de esa ciudad. Su carrera como escritor se vio estimulada, según su propio relato, por una conversación con el humanista Paolo Giovio, en la cual este último expresó el deseo de «un tratado sobre todos los artistas famosos desde Cimabue hasta sus propios días». La primera edición de las *Vite* de Vasari, que buscaba satisfacer ese deseo, se publicó en 1550; una segunda, actualizada y más extensa, en 1568.¹⁰

Ambas ediciones comparten una estructura común. Comienzan con un «Proemio» a toda la obra, que contiene una breve reseña de sus objetivos, y prosigue con tratados sobre las tres artes que se invocan en su título: arquitectura, escultura, y pintura. Luego sigue el «Proemio a las *Vite*», el texto que nos interesa principalmente, y al que nos referiremos a continuación. Este presenta una historia del arte desde la creación del mundo hasta la época de Cimabue, el pintor

9 Schnapp, *Discovery*; Bruce G. Trigger, *A History of Archaeological Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

10 Sobre un breve recuento de la vida y obra de Vasari, véase *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, editado por David J. Cast (Farnham: Ashgate, 2014), 3-8.

nacido en Florencia en 1240, según el relato de Vasari. Siguen las «*Vite*» mismas, que constituyen el grueso de la obra, ordenadas cronológicamente y divididas en tres partes. Breves «*Proemii*» también preceden a la segunda y tercera parte.

Las primeras páginas del «*Proemio a las Vite*» abordan los orígenes históricos del arte sobre la base de fuentes escritas, apoyándose, por ejemplo, en el *Génesis* y el *Éxodo*, en Homero, y —de manera extensa— en la *Historia Natural* de Plinio. En este punto, la dificultad para establecer qué pueblos inventaron el arte lo hace alejarse de la evidencia textual a cambio de la material. Como no existe ningún comentario totalmente satisfactorio sobre este notable pasaje, lo consideraremos aquí línea por línea y con cierto detalle.¹¹

Pero, a pesar de que la nobleza de este arte era tan apreciada, aún no se sabe con certeza quién le dio su primer principio, ya que, como se ha dicho anteriormente, parece ser muy antiguo entre los caldeos, algunos lo otorgan a los etíopes y los griegos se lo atribuyen a sí mismos.¹²

El pasaje comienza con un problema central de la erudición moderna temprana: la relativa antigüedad de esos pueblos —una versión más completa incluiría también a los judíos y los indios— cuyas tradiciones historiográficas pueden conciliarse y hacerse coexistir en una sola cronología, pero solo con gran dificultad. Los grandes héroes de este esfuerzo, Joseph Scaliger e Isaac Casaubon, escribieron más tarde en el siglo XVI. Vasari puede estar emulando a Annius de Viterbo, el erudito y falsificador que, a fines del siglo XV, inventó (y tradujo al latín) una variedad de fuentes de autores caldeos, egipcios, y etruscos, reales e imaginarios. *Antiquitates* de Annius «se veía y se leía como una historia completa y

11 Mis citas de Vasari se refieren a la versión de 1568, según la editó después Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, 8 volúmenes (Florencia: G.C. Sansoni, 1906). También me he referido con provecho a las ediciones de las versiones de 1550 y 1568 de Rosanna Bettarini (Florencia: Sansoni Editore, 1967); los comentarios de Paola Barocchi (Florencia: Sansoni Editore, 1969); la edición de la versión de 1550 de Luciano Bellosi y Aldo Rossi (Turín: Giulio Einaudi Editore, 1986); y la traducción al inglés de Gaston du C. De Vere (London: Everyman's Library, 1996).

12 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.220: «Ma, con tutto che la nobiltà di quest'arte fusse così in pregio, e' non si sa però ancora per certo chi le desse il primo principio. Perché, come già si è disopra ragionato, ella si vede antichissima ne' Caldei, certi la danno alli Etiopi, ed i Greci a se medesimi l'attribuiscono.»

poderosa del mundo» y «entretejía la historia bíblica, los mitos antiguos y las leyendas troyanas medievales en una sola historia».¹³

Algunas frases más adelante, Vasari mencionará explícitamente uno de los descubrimientos de Annius. Pero ya en el pasaje en cuestión, hay un tufillo a Viterbo en el párrafo final: «los griegos se lo atribuyen a sí mismos». Esto contradice la declaración de Vasari, hecha poco antes en el texto, de que «los griegos [...] dicen que los etíopes inventaron las primeras estatuas [...] y los egipcios las tomaron de los etíopes y los griegos de los egipcios».¹⁴ «Los griegos se lo atribuyen a sí mismos» hace eco más bien del estereotipo del griego mentiroso; y el «misohelenismo» (aversión a los griegos) de Annius excedió su propio patriotismo toscano hasta el punto de «afirmar que la filosofía y la literatura florecieron en España, Francia y Alemania muchos miles de años antes de los griegos».¹⁵

Y puede pensarse, no sin razón, que tal vez sea incluso más antiguo entre los toscanos, como lo testifica nuestro León Batista Alberti y la maravillosa tumba de Porsena en Chiusi. Ésta proporciona suficiente claridad sobre esto, pues no hace mucho tiempo, se descubrieron, bajo tierra, dentro de las paredes del laberinto, algunos azulejos de terracota con figuras en medio relieve, tan excelentes y de tan hermosas maneras, que uno puede fácilmente reconocer que el arte no acababa de comenzar en ese momento, sino más bien, considerando la perfección de estas obras, que estaba mucho más cerca de la cumbre que del origen.¹⁶

13 Anthony Grafton, *Defenders of the Text: The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 80-81.

14 En Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.217: «Ed i Greci [...] dicono che gli Etiopi trovarono le prime statue [...] e gli Egizi le presono da loro, e da questi i Greci.»

15 Eugène Napoleon Tigerstedt, «Ioannes Annius y *Graecia Mendax*», en *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, editado por Charles Henderson, Jr., 2 volúmenes (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964), 2, 293-310, aquí en 306. «Misoheleno» sería un epíteto apropiado para Vasari también: véase a Marco Treves, «*Maniera, the History of a Word*», *Marsyas* 1 (1941): 69-88.

16 En Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.220: «E puossi non senza ragione pensare ch'ella sia forse più antica appresso a' Toscani, come testifica il nostro Leon Batista Alberti: e ne rende assai buona chiarezza la maravigliosa sepoltura di Porsena a Chiusi, dove non è molto tempo che si è trovato sotto terra, fra le mura del Laberinto, alcune tegole di

La referencia a Alberti puede invocar uno de los dos pasajes de las obras de ese humanista del siglo XV. El primero aparece hacia el comienzo del segundo tomo de *Della pittura*. Pero aquí Alberti escribe explícitamente que no le preocupan los primeros pintores, sino los que primero escribieron sobre la pintura: tal vez los griegos o tal vez los que escribieron en latín, ya que «nuestros etruscos más antiguos fueron en Italia los más hábiles en pintura».¹⁷ El segundo pasaje aparece en una breve historia de la arquitectura contenida en *De re aedificatoria* (VI.3), pero aquí Alberti parece contradecir directamente la prioridad de los etruscos. Por el contrario, la arquitectura se originó en Asia, floreció en Grecia y alcanzó la madurez en Italia.¹⁸ Solo unas pocas páginas después, Alberti introduce una posible ambigüedad, invocando la presencia entre los etruscos de «registros antiguos y excelentes sobre la construcción de templos».¹⁹

Por lo tanto, la afirmación de Vasari de que el arte etrusco puede ser más antiguo que el caldeo o el griego es más audaz que la de Alberti. Su innovación continúa mientras se refiere, por primera vez en el «Proemio a las *Vite*», a los monumentos que ha visto. De hecho, Vasari puede ser el primer autor en afirmar que quedaron rastros físicos del laberinto bajo la tumba del rey etrusco Lars Porsena, sobre el cual los eruditos anteriores —incluido Alberti— solo habían leído.²⁰ *Locus classicus* es un pasaje que Plinio, en su *Historia Natural* (XXXVI.19), afirmó citar directamente de Varro y que ubicó la tumba en la ciudad de Clusium (Chiusi), dándole dimensiones extravagantes y localizando sobre el laberinto cinco pirámides, una cúpula de coronación, y campanas.

terra cotta, dentrovi figure di mezzo rilievo tanto eccellenti e di sì bella maniera, che facilmente si può conoscere l'arte non esser cominciata appunto in quel tempo; anzi, per la perfezione di que' lavori, esser molto più vicina al colmo che al principio.»

17 En Leon Batista Alberti, *Della pittura*, editado por Luigi Mallè (Florencia: Sansoni Editore, 1950), 78: «i nostri Toscani antiquissimi furono in Italia maestri in dipigniere peritissimi.»

18 En Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, editado por Giovanni Orlandi (Milan: Edizioni il Polifilo, 1966), 451: «Aedificatoria, quantum ex veterum monumentis percipimus, primam adolescentiae, ut sic loquar, luxuriam profudit in Asia; mox apud Graecos floruit; postremo probatissimam adepta est maturitatem in Italia.»

19 En Leon Batista Alberti, *L'architettura*, 455-547: «pervetusta et probatissima extant litteris tradita templorum aedificandorum monimenta, quibus vetus Etruria utebatur.»

20 Véase en Franco Fabrzi, *Chiusi: il labirinto di Porsenna, leggenda e realtà* (Cortona: Calosci, 1987), 27-49, una colección de comentarios de los siglos XV y XVI sobre la tumba de Porsena. Alberti, *De re aedificatoria*, VIII.3.

Se han conservado abundantes azulejos etruscos en relieve, pero ¿qué llevó a Vasari a asociar un conjunto particular de azulejos con la tumba de Porsena? Franco Fabrizi, en su estudio sobre la acogida moderna de la tumba, supuso que Vasari «confundió por error la descripción del laberinto con una de las muchas tumbas con entierros múltiples [...] que incluso entonces salían a menudo a la luz en el territorio de Chiusi». ²¹ O tal vez los azulejos se encontraron en una de las muchas redes de túneles subterráneos excavados bajo las colinas de Chiusi. ²² El primer recuento impreso de los mismos fue un volumen de 1699 escrito por Bartolomeo Macchioni, quien se basó explícitamente en la orientación de los residentes locales para reconstruir la red subterránea. ²³ Pero ya el contemporáneo de Vasari, el excéntrico sienés Sigismondo Tizio, registró en su extenso manuscrito *Historiae Senenses* sus exploraciones de los túneles subterráneos, que muchos suponían estaban asociados con la tumba de Porsena —una afirmación que él mismo ponía en duda. ²⁴ Tizio también registró la circulación en el siglo XV de una urna cineraria que se creía que contenía las cenizas de Porsena. ²⁵

En resumen, la ubicación y naturaleza de la tumba de Porsena fue un tema de especulación local y regional en los siglos XV y XVI. Chiusi está a sesenta y seis kilómetros de la ciudad natal de Vasari, Arezzo, que se encuentra en el extremo opuesto del Valdichiana. Es probable que Vasari haya escuchado las noticias de sus túneles y de los objetos descubiertos en el interior y los haya relacionado con

21 En Fabrizi, *Chiusi*, 37: «Quindi anche al Vasari è giunta all'orecchio la descrizione del Labirinto; ma per sbaglio egli la raffronta a una della tante tombe multiple (dette localmente 'a fornello') che anche allora venivano spesso alla luce nel territorio chiusino.»

22 Introducciones, por ejemplo, en Rachele Borghi, *Chiusi* (Roma: 'L'Erma' die Bretschneider, 2002); Franco di Fabrizi, *Il labirinto di Chiusi: storia – scavi – esplorazioni* (Cortona: Calosci, 2001).

23 Extractos y discusión en Fabrizi, *Chiusi*, 55-68.

24 En Sigismondo Tizio, *Historiae Senenses*, editado por Manuela Garfagnini, volumen I, tomo I, parte I (Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1992), 158: «Sepulchrum vero Porsenne in labyrintho a se constructo ob id erat, qui non subter Clusio, ut multi putant, in effossis latis cuniculis quos glomero filorum nos intravimus et cuncta rimati sumus.» Ver también Fabrizi, *Chiusi*, 36.

25 Tizio, *Historiae Senenses*, 158. Sobre este pasaje, véase Ingrid D. Rowland, «L'*Historia Porsennae* e la conoscenza degli Etruschi nel Rinascimento», *Res Publica Litterarum* 12 (1989): 185-193, aquí en 186-187.

el pasaje de Plinio. Ahora, la participación de Porsena en los asuntos romanos fue fechada por Livio (II.9) poco después de la expulsión de los reyes (alrededor de 510 a. de C.). Uno de los primeros monumentos griegos del cual Plinio da una fecha (XXXIV.9) es precisamente contemporáneo: las estatuas de los tiranicidas Harmodio y Aristogitón, erigidas en Atenas en el mismo año en que los reyes fueron expulsados de Roma. Así, mediante una cadena de asociaciones (azulejos-laberinto-Plinio-Porsena), Vasari pudo proponer una fecha absoluta para un objeto conocido contemporáneo de los primeros monumentos del arte griego. Esta es la primera mitad, implícita, del argumento según el cual las baldosas podrían constituir una «prueba clara» de que el arte era más antiguo entre los etruscos que entre los griegos. Y este es, de acuerdo con los criterios delineados al comienzo de este ensayo, un argumento empírico: al «stratum» de la tumba de Porsena se le asigna una fecha absoluta por referencia a los registros históricos.

Esta es, sin embargo, la única explicación empírica que puede extraerse de la discusión de Vasari sobre la antigüedad del arte etrusco. La segunda mitad del argumento, más explícitamente formulada, predomina: la «perfección» de las baldosas indica que, en el momento de su fabricación, el arte «estaba mucho más cerca de la cúspide que del origen». El principio que subyace en esta explicación se enuncia explícitamente en el «Proemio» de la segunda parte de las *Vidas*, donde encontramos el mismo arco de *principio a colmo*:

Habiendo considerado estas cosas atentamente, concluyo que es una propiedad y una naturaleza particular de estas artes, que desde un origen humilde continúan mejorando poco a poco y finalmente alcanzan la cúspide de la perfección.²⁶

Y es este principio ontológico el que continúa alimentando la discusión de Vasari sobre el arte etrusco, incluso cuando la explicación empírica se desvanece.

También da cuenta de lo mismo la observación diaria de muchas piezas de esos jarrones aretinos rojos y negros, hechos, a juzgar por el estilo, en esos tiempos, con las más delicadas tallas y figuras y escenas en

26 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, II.96: «Queste cose considerando io meco medesimo attentamente, giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste arti, le quali da uno umile principio vadino a poco a poco migliorando e finalmente pervenghino al colmo della perfezione.»

bajorrelieve, así como las muchas máscaras redondas trabajadas sutilmente por maestros de esa época, que, como lo demuestra el efecto, eran los más prácticos y habilidosos en ese arte.²⁷

En la ciudad natal de Vasari, Arezzo, el estudio local de la cerámica antigua era anterior al culto humanista de las antigüedades clásicas.²⁸ Así, el erudito del siglo XIII, Restoro d'Arezzo, dedicó un capítulo de su tratado, *La composizione del mondo*, a las cerámicas aretinas, que fueron tan omnipresentes en su época como en la de Vasari:

Cuando, en nuestro tiempo, uno ha cavado por alguna razón dentro de la ciudad, o fuera de ella, a una distancia de hasta dos millas, estos fragmentos de jarrones se encuentran en gran cantidad, más en algunos lugares y menos en otros: de estos se puede suponer que han permanecido bajo tierra durante más de mil años [...] Y cuando una de estas piezas llega a manos de escultores, dibujantes u otros conocedores, la toman como algo sagrado, maravillándose de que la naturaleza humana pueda alcanzar tales alturas de sutileza.²⁹

27 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.220: «Come ancora ne può far medesimamente fede il veder tutto il giorno molti pezzi di que'vasi rossi e neri aretini, fatti, come si guidica per la maniera, intorno a quei tempi, con legiadriissimi intagli e figurine ed istorie di basso rilievo, e molte mascherine tonde sottilmente lavorate da' maestri di quell'età, come per l'effetto si mostra, praticchissimi e valentissimi in tale arte.»

28 Franco Paturzo, *Arretina vasa: la ceramica aretina da mensa in età romana* (Cortona: Calosci Editore, 1996), 27-35.

29 En II.8.4 bis. Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, editado por Alberto Morino (Parma: Ugo Guanda Editore, 1997), 313-315: «[...] quando se cavava en lo nostro tempo per alcuna casione dentro de la cità o de fore d'atorno presso quasi a doe millia, trovavanse grande quantità de questi pezzi de vasa, e en tale luoco più e en tale loco meno: de li quali era presumato ch'elli fòssaro stati sotto terra asai più de milli anni. [...] E quando alcuno de questi pecci venia a mano a scoltitori or a desegnatori o ad altri conoscenti, tènelli en modo de cose santuarie, mara- vellandose che l'umana natura potesse montare tanto alto in sutilità. [...]»

En el siglo XIV, la fama de las cerámicas aretinas era tal que el cronista florentino Giovanni Villani dedicó la mitad de su breve visita a la ciudad a sus colores, tallado, ejecución habilidosa, y ubicuidad.³⁰

Para Vasari, el interés en estas cerámicas antiguas era una cuestión no solo de historia local sino también de historia familiar. En la segunda parte de *Vidas*, se refiere a su antecesor de igual nombre, Giorgio Vasari, quien:

redescubrió los medios de colorear en rojo y en negro esos jarrones de barro que los aretinos de antaño hasta la época del rey Porsena. [...] Dicen que mientras buscaba jarrones en un sitio donde creía que los antiguos habían trabajado, encontró en un campo de arcilla, junto al puente de Calciarella, en un lugar del mismo nombre, tres arcos de los antiguos hornos, tres brazas bajo tierra, y a su alrededor también encontró algo de esa mezcla, y muchos jarrones rotos, y cuatro enteros; el último, cuando el Magnífico Lorenzo de Medici llegó a Florencia, Giorgio se lo dio mediante los oficios del obispo [Gentile de Urbino, obispo de Arezzo]: y así estas fueron la causa y el origen del servicio que prestó después a esa dichosa casa.³¹

Según los criterios de hoy, los jarrones en cuestión eran probablemente romanos («terra sigillata»), no etruscos. Sin embargo, debemos tomar literalmente la afirmación de Vasari en el «Proemio a las *Vidas*», de que los jarrones aretinos fueron «hechos, como uno puede juzgar por las maneras, en esos tiempos», es decir, al mismo tiempo que las baldosas en relieve desenterradas en Chiusi. Esto lo confirmó Vasari por su referencia a «la época del rey Porsena» en relación con los jarrones desenterrados por su antepasado. La similitud de «maneras» entre los jarrones aretinos y los azulejos en relieve de Chiusi indican contemporaneidad,

30 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, editado por Giuseppe Porta (Parma: Ugo Guanda Editore, 1990), I.76.

31 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, II.555-556: «Ritrovò i modi del colore rosso e nero de'vasi di terra, che insino al tempo del re Porsena i vecchi Aretini lavorarono. [...] Dicono che cercando egli di vasi in un luogo, dove pensava che gli antichi avessero lavorato, trovò in un campo di terra, al ponte alla Calciarella, luogo così chiamato, sotto terra tre braccia, tre archi delle fornaci antiche, e intorno a essi, di quella mistura, e molti vasi rotti, e degl'intieri quattro; i quali, andando in Arezzo il magnifico Lorenzo de' Medici, da Giorgio per introduzione del vescovo gli ebbe in dono: onde furono cagione e principio della servitù, che con quella felicissima Casa poi sempre tenne.»

por lo que la fecha absoluta establecida en el registro de Chiusi también es válida para los jarrones aretinos. El tema del mecenazgo de los Medici, por el contrario, se introduce por primera vez en este pasaje y se desarrollará un poco más a continuación:

También se puede ver, a través de las estatuas encontradas en Viterbo al comienzo del pontificado de Alejandro VI (1492-1503), que la escultura había adquirido estima y no poca perfección en la Toscana; y aunque no se pueda conocer el momento preciso en el que se hicieron, puede sin embargo hacerse una conjetura plausible, tanto por la «manera» de las figuras y por el «modo» de las tumbas y de las estructuras, y no menos por las inscripciones en esas letras toscanas, que son las más antiguas y fueron hechas en tiempos cuando las cosas aquí estaban en buen y gran estado.³²

Un recuento completo de este descubrimiento aparece en un diálogo del dominico Santi Marchino del siglo XVI:

Cuando el papa Alejandro VI estaba con su corte en Viterbo, una liebre, huyendo de los perros y los cazadores, entró en un hoyo entre Montefisconi, Viterbo y Toschanella, en las tierras montañosas vulgarmente conocidas como Cipollaia; y, deseando atraparla, ensancharon el agujero, y encontraron allí los cuatro sarcófagos mencionados anteriormente. [...] [Estos fueron] llevados en gran triunfo a la ciudad de Viterbo, al patio del gobernador de Viterbo: a la derecha [se instaló] el de Electra, luego cerca de la pared opuesta el de Armonía, luego el de Cibele, y finalmente el de Jasio».³³

32 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.220: «Vedesi ancora, per le statue trovate a Viterbo nel principio del pontificato d' Alessandro VI, la scultura essere stata in pregio e non piccola perfezione in Toscana: e, come e' non si sappia appunto il tempo che elle furon fatte, pure e dalla maniera delle figure, e dal modo delle sepolture e delle fabbriche, non meno che dalle iscrizioni di quelle lettere toscane, si può verisimilmente coniettuare che elle sono antichissime, e fatte nei tempi che le cose di qua erano in buono e grande stato.»

33 Aquí después de Adriana Emiliozzi, *Il Museo Civico di Viterbo: storia delle raccolte archeologiche* (Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1986), 25: «Essendo Papa Alessandro VI co la sua corte a Viterbo, una lepore fuggendo i cani e i cacciatori entrò in una buca tra Mo(n)tefisconi e Viterbo e Toschanella nel colle e campo cibellaio chiamato al presente in volgare

La confiada identificación de los entierros proviene de las *Antiquitates* de Anniius de Viterbo, quién afirmó haber leído las inscripciones etruscas en los sarcófagos de «Iasio» y «Cibele».³⁴ Anniius también copió las inscripciones en una *Borgiana lucubratio* dedicada al papa Alejandro. Si sus traducciones fueron inventos, las transcripciones, al menos, parecen ser confiables.³⁵

Ningún rastro de los sarcófagos sobrevivió, por lo que no podemos juzgar lo que impresionó a Vasari de su ejecución.³⁶ Y ya sea por escepticismo o ignorancia, Vasari omite cualquier mención de las teorías de Anniius con respecto a sus inscripciones —y orígenes. Además, también abandona cualquier esfuerzo por vincular estos sarcófagos a la cadena de monumentos datados en el reinado de Porsena. En cambio, reconoce que «puede no saberse el momento preciso en que se hicieron».

En lugar de la cronología de Porsena, Vasari construye un argumento más general a favor de la antigüedad basado en la epigrafía —aquí el argumento depende simplemente del uso del alfabeto etrusco— y la calidad («tiempos cuando las cosas aquí estaban en buen y gran estado»). Este último criterio vuelve a introducir el argumento ontológico según el cual las artes «de origen humilde continúan mejorando poco a poco y finalmente alcanzan la cumbre de la perfección».

El recuento de la antigüedad del arte etrusco en la edición de 1550 de las *Vite* concluye aquí. Sin embargo, un nuevo hallazgo sensacional hecho unos años

Cipollaia e volendola pigliare allargarono la buca e trovaronvi le sopra dette quattro sepolture. [...] e portate con gran trionfo nella città di Viterbo nel cortile del Governatore di Viterbo dalla man dextra e(ssen(d) quella d'Electra di poi allato al muro collaterale quella d'Armonia di poi quella di Cibele nel ultimo quella d'Iasio.»

34 Emiliozzi, *Museo Civico*, 21.

35 Olof August Danielsson, *Etruskische inschriften in handschriftlicher Überlieferung* (Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1928); y véase en general a Ingrid D. Rowland, «Annius of Viterbo and the Beginning of Etruscan Studies», en *A Companion to the Etruscans*, editado por Sinclair Bell y Alexandra A. Carpino (Hoboken: John Wiley and Sons, 2016), 433-445.

36 Emiliozzi, *Museo Civico*, 26: «Di quei sarcofagi non v'è oggi più traccia». Rowland, en «Annius», 441, sugiere que estos podrían conservarse en el «impresionante conjunto de sarcófagos etruscos en el patio del Palazzo dei Priori», pero Emiliozzi, *Museo Civico*, 171-189, argumenta que estos son fruto de una excavación posterior (1694) y mejor documentada.

más tarde mereció una amplia discusión en la versión revisada del «Proemio a las Vidas» en la edición de 1568.

Pero, ¿qué mayor claridad podría uno tener sobre esto? Viendo que en nuestros tiempos, es decir, en el año 1554, se encontró una figura de bronce de la Quimera de Belerofonte durante la construcción de las zanjas, fortificaciones y murallas de Arezzo. En esta figura, uno reconoce la perfección alcanzada anteriormente en ese arte entre los toscanos, como puede verse por las maneras etruscas, pero más aún en las letras grabadas en una pata, sobre las cuales uno puede adivinar, ya que nadie entiende hoy el lenguaje etrusco, que pueden significar el nombre del maestro, así como el de la figura, y tal vez incluso la fecha de acuerdo con el uso en esos tiempos; cuya figura hoy, a causa de su belleza y antigüedad, ha sido colocada por el señor Duque Cosme en la antesala de las nuevas estancias de su palacio, donde yo mismo he pintado las obras del papa León X. Y además de esto, muchas figurillas de bronce con las mismas maneras se encontraron en el mismo lugar, y están en posesión del ya mencionado señor Duque.³⁷

En este pasaje, Vasari finalmente menciona un monumento que también nosotros podemos inspeccionar. La *Quimera de Arezzo*, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia, es una escultura de bronce fundido que representa una bestia híbrida: unas cabezas de cabra y león se proyectan de un cuerpo común con cola de serpiente (la cola es una «restauración» del siglo XVIII) (figura 1).

La escultura se descubrió, según una proclama de la comunidad de Arezzo, el 15 de noviembre de 1553, afuera de las murallas de la ciudad cerca de la puerta

37 En Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.220-221: «Ma che maggior chiarezza si può di ciò avere? essendosi ai tempi nostri, cioè l'anno 1554, trovata una figura di bronzo fatta per la Chimera di Bellerofonte, nel far fossi, fortificazione e muraglia d'Arezzo: nella quale figura si conosce la perfezione di quell'arte essere stata anticamente appresso i Toscani, come si vede alla maniera etrusca, ma molto più nelle lettere intagliate in una zampa: che, per essere poche, si coniettura, non si intendendo oggi da nessuno la lingua etrusca, che elle possono così significare il nome del maestro, come d'essa figura, e forse ancora gli anni secondo l'uso di que'tempi: la quale figura è oggi, per la sua bellezza ed antichità, stata posta dal signor duca Cosimo nella sala delle stanze nuove del suo palazzo, dove sono stati da me dipinti i fatti di papa Leone X. Et oltre a questa, nel medesimo luogo furono ritrovate molte figurine di bronzo della medesima maniera; le quali sono appresso il detto signor Duca.»



Figura 1. La Quimera, Museo archeologico nazionale di Firenze. (Foto del autor).

de San Lorentino, a cinco minutos a pie de la propia casa de Vasari, y fue inmediatamente reclamada por el *Princeps noster* (el Duque Cosme I de Medici) y enviada a Florencia junto con otras varias figurillas.³⁸ Hacia el final de la década, Benvenuto Cellini limpió y restauró esos broncees pequeños, a menudo en compañía del propio Duque, y se exhibieron en el Scrittoio della Calliope, un pequeño estudio en la segunda planta de la nueva ala del Palazzo Vecchio.³⁹ La monumental Quimera se exhibió en el primer piso de la misma ala, dentro de la sala de León X, donde estaba rodeada de frescos que celebraban las hazañas del papa Medici y fueron ejecutados, según leemos, por el mismo Vasari (figura 2).

A pesar de los interminables siglos de estudio, la noción básica de Vasari sobre este bronce no difiere radicalmente de la nuestra. La identificación como la *Quimera*, un monstruo muerto por Belerofonte en la mitología griega, surgió inmediatamente después de la excavación y ha sido aceptada desde entonces.⁴⁰ La inscripción grabada en la pata delantera derecha del animal ha llamado la atención continuamente; uno de los primeros dibujos conservados de la escultura, de Alfonso Chacón, la muestra sola (figura 3).⁴¹

38 Sobre la primera recepción del bronce, véase a Andrea Gáldy, «The Chimera from Arezzo and Renaissance Etruscology», en *Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology*, editado por Carol C. Mattusch, Alice A. Donohue, y Amy Brauer (Oxford: Oxbow, 2006), 111-113. El documento fue publicado por Alessandro del Vita, «Dove fu trovata la Chimera di Arezzo», en *Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archaeologischen Instituts, Roemische Abteilung* 25 (1910): 293-297. Caminata de cinco minutos, 26 de mayo de 2018.

39 Andrea M. Gáldy, «The Scrittoio della Calliope in the Palazzo Vecchio: A Tuscan Museum», *Renaissance Studies* 19 (2005): 699-709; Andrea Gáldy, «Vasari, Exhibitor of Art: Medici Collections of Antiquities», en *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, editado por Maia Wellington Gahtan (Farnham: Ashgate, 2014), 119-130.

40 *Lettere di Pietro Vettori*, editado por Giovanni Chinassi (Boloña: Presso Gaetano Romagnoli, 1870), 36-39.

41 «Perhaps the earliest preserved illustration of the sculpture»: Claire L. Lyons y Seth D. Pevnick, «The Chimaera of Arezzo at the Getty Villa», en *The Chimaera of Arezzo*, editado por Mario Iozzo (Florencia, Edizioni Polistampa, 2009), 13-26, aquí en 21. Sobre un boceto incluso anterior de Baccio Bandinelli, véase Carlo Francini, «Il busto e il disegno: Baccio Bandinelli cavaliere e artista per Cosimo de' Medici», en *Chimera relocated: vincere il mostro*, editado por Sergio Risalit y Valentina Zucchi (Milán: Officina Libreria, 2017), 59-69, aquí en 68 y Figura 27.



Figura 2. La Quimera, Palazzo Vecchio. (Foto de Serge Domingie).

El desciframiento de la escritura y la lengua, sin embargo, no colmó las esperanzas de Vasari de descubrir la fecha y el nombre del artista. El texto («tinšvil») puede servir más bien como un término genérico de consagración o uno para nombrar a una divinidad específica.⁴² La datación del objeto, en consecuencia, todavía se basa exclusivamente en el estilo y permanece cómodamente dentro de la «*antichità*» de Vasari: «quinto siglo a. de C.», según su museo de origen, cuarto

42 Daniele Federico Maras, *Il dono votivo: gli dei e il sacro nelle iscrizioni etrusche di culto* (Pisa: Fabrizio Serra, 2009), 223-224; Andrea Maggiani, «The Chimaera: From Discovery to the Archaeological Museum», *The Chimaera of Arezzo*, 29-37, aquí en 36.

1582.

287

Comes Gabriel Gabrieli
 patris Eugubini
 a quo munus tabu-
 lax in qua exca-
 hitoris etrusci
 scripta est
 plura.
 accipi.



Florētia in palatio Magni Etruria ducis
 monstrā est antiqui scripti in
 cuius inscripta litera
 Etrusca a Gabriele Gabri-
 elio comite et patre.

Eugubino, ab Eugu-
 binis Romā tunc
 missa anno
 1582. mēse
 Julio. -



Figura 3. Alfonso Chacón y Gabriel Gabriele, 1582. GRI Digital Collections 840005B.

según otras autoridades.⁴³ La filiación de sus creadores (¿griega o italiana?) sigue siendo un tema de discusión; el surgimiento de una hipótesis híbrida (¿artesanos griegos trabajando junto a artesanos etruscos?) pueden representar tanto una moda académica como una mayor precisión.⁴⁴

En resumen, según los estándares empíricos de hoy, la Quimera no puede servir como ancla para la datación y localización de otras obras. ¿Cómo, entonces, encontró Vasari «gran claridad» con respecto a la antigüedad del arte etrusco? La adulación a Cosme jugó sin duda un papel. Vasari usa la estatua con este propósito de manera explícita en sus *Ragionamenti*, publicados póstumamente, un diálogo relacionado principalmente con los frescos que él mismo había ejecutado en el Palazzo Vecchio. Aquí él declara que la posición prominente de la Quimera alude a la grandeza tanto de León X como del actual Duque, «domador de todas las Quimeras» (*domatore di tutte le chimere*).⁴⁵

Sin embargo, en el mismo pasaje, Vasari proporciona los criterios de diagnóstico para distinguir el arte etrusco del griego y el romano. Su interlocutor pregunta si la Quimera de hecho exhibe la manera etrusca, y Vasari responde:

Ciertamente, y no digo eso porque se encontró en Arezzo, mi ciudad natal, para rendirle grandes elogios, sino como la verdad, y porque siempre he sido de esta opinión, de que el arte de la escultura comenzó a florecer en aquellos tiempos en Toscana, y me parece que lo demuestro, porque el cabello, que es lo más difícil de ejecutar en la escultura, se expresa mejor entre los griegos, también más tarde los latinos lo representaron perfectamente en Roma; [por lo tanto] este animal, por grandioso que sea, tiene un pelaje demasiado torpe (*goffo*) alrededor del cuello para

43 Fulvia lo Schiavo, «The Chimaera and its Museum», *The Chimaera of Arezzo*, 5-9, aquí en 5. Un ensayo diferente en el mismo catálogo de la exposición declara que «la Quimera tiene todo el derecho a tomar su lugar dentro de la típica tendencia al aticismo del arte etrusco en el Lacio a principios del siglo IV a. de C.»: Maggiani, «Chimaera», 36. Un manual estándar prefiere el «segundo cuarto del siglo IV»: Otto J. Brendel, *Etruscan Art* (Middlesex: Penguin Books, 1978), 326.

44 Maggiani, «Chimaera», 36.

45 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, editado por Gaetano Milanesi (Florencia, G.C. Sansoni, 1906), VIII.164. Sobre los *Ragionamenti*, véase ahora a Fabian Jonietz, *Das Buch zum Bild: Die Stanze nuove im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasaris Ragionamenti und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento* (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2017); sobre este pasaje en 273-276.

haber sido hecho por los griegos, mucho menos por los expertos, pero se parece al trabajo de aquellos que, habiendo comenzado el arte poco antes, aún no habían encontrado el modo verdadero [...] ⁴⁶

Una explicación similar aparece en un pasaje de la vida de Vasari de Andrea Pisano:

La diferencia en la manera de todos los países puede ser reconocida por aquellos que entienden: por ejemplo, la manera egipcia es alta y delgada en las figuras; la griega es ingeniosa y bastante estudiada en los desnudos, y todas las cabezas comparten la misma apariencia; y la toscana más antigua es torpe (*difficile*) en el cabello y algo áspera.⁴⁷

El pasaje de los *Ragionamenti* reitera la afirmación de que la Quimera establece la antigüedad de la escultura etrusca, y proporcionan una explicación más completa del argumento subyacente. La melena «torpe», en combinación con la inscripción, establecen el origen etrusco de la escultura y revelan la naturaleza «más antigua» del arte de la escultura entre los etruscos. Pues, por la lógica del crecimiento hacia la perfección desde un comienzo humilde, el cabello torpe es un signo de antigüedad, de «aquellos que, habiendo comenzado el arte poco antes, aún no habían encontrado el modo verdadero». Es una de esas signaturas

46 En Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*, VIII.164: «Certissimo, e questo non lo dico, perchè la sia trovata a Arezzo mia patria, per dagli lode maggiore, ma per il vero, e perchè sono stato sempre di questa fantasia, che l'arte della scultura cominciasse in que'tempi a fiorire in Toscana, e mi pare che lo dimostri, perchè i capelli, che sono la più difficil cosa che facci la scultura, sono ne'Greci espressi meglio, ancor che i Latini gli facessino poi perfettamenteamente a Roma; per il che questo animale, che è pur grande, e velli suoi, che egli ha accanto al collo, sono più goffi che non gli facevano i Greci, che par che meno di loro ne sapessono, come quelli che avendo cominciato poco innanzi l'art, non avevano ancora trovato il vero modo [...]»

47 En Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I.482-483: [...] si riconoscere nondimeno, da chi intende, la differenza della maniera di tutti i paesi: come, per esempio, la egizia è sottile e lunga nelle figure; la greca è artificiosa e di molto studio negl'ignudi, e le teste hanno quasi un'aria medesima; e l'antichissima toscana, difficile nei capelli ed alquanto rozza.

reveladoras que se encuentran dentro de los objetos y que pueden ser descifradas por «aquellos que entienden».

Por lo tanto, aunque la adulación a Cosme seguramente jugó un papel en la atención de Vasari a la Quimera, su afirmación acerca de su importancia para establecer la antigüedad del arte etrusco es coherente tanto con sus preceptos más generales con respecto a la evolución del estilo, como con los análisis anteriores de objetos etruscos que ya aparecían en la edición de 1550 de las *Vidas*. La comparación más reveladora es su comentario sobre los sarcófagos de Viterbo:

aunque no se pueda saber el momento preciso en el que se hicieron, puede sin embargo hacerse una conjetura plausible, tanto por la “manera” de las figuras y por el “modo” de las tumbas y de las estructuras, y no menos por las inscripciones en esas letras toscanas, que son las más antiguas y fueron hechas en tiempos cuando las cosas aquí estaban en buen y gran estado.

Vasari adelanta esencialmente la misma afirmación sobre la Quimera: la inscripción etrusca y la «manera» y el «modo» de la ejecución establecen tanto la antigüedad del objeto como, por extensión, la antigüedad de la tradición que lo produjo.

En resumen, el relato de Vasari de la antigüedad del arte etrusco es, como la Quimera, una bestia híbrida, que incorpora dos explicaciones distintas del estilo del periodo. La primera se apoya en una base empírica. Por lo tanto, la supuesta tumba de Porsena en Chiusi proporciona un ancla cronológica para las baldosas que se encuentran dentro, y por extensión, para otras cerámicas excavadas que se parecen a ellas. Por el contrario, las discusiones de Vasari sobre los sarcófagos de Viterbo y la Quimera de Arezzo abandonan la explicación empírica basada en la «Tumba de Porsena», invocando en su lugar un principio que se ha asumido, no demostrado: la antigüedad relativa puede leerse en la pericia relativa, en la ejecución de detalles técnicamente difíciles.

Esta segunda explicación «ontológica», de acuerdo con la definición propuesta al principio de este ensayo, puede parecer a los lectores menos convincente que la primera explicación «empírica». Pero considerarla como un remanente medieval, que pronto se superaría con el surgimiento de la nueva ciencia de la arqueología, sería un error, por dos razones. Primero, porque los argumentos formulados inicialmente por Vasari en el modo «ontológico» continúan apareciendo en

las explicaciones de autoridades en arte etrusco. Tomemos la descripción de la Quimera por un eminente erudito del siglo XX:

El contexto etrusco en el que ella encuentra el lugar que le corresponde no está completamente perdido; todavía podemos rastrearlo. La zoolo-
gía de perro del animal tiene sus contrapartes entre los leones griegos
[...] Pero con la Quimera, el pseudonaturalismo de la anatomía con-
trasta con el estilo ornamental y el orden artificial del pelo y la melena.⁴⁸

El contraste entre la anatomía científica de los griegos y el estilizado cabello etrusco habría sido inmediatamente familiar para Vasari. Si la persistencia de la distinción se basa en la repetición de temas, o en un reconocimiento compartido de la realidad, queda fuera de la presente discusión.

Segundo, porque fue precisamente la premisa ontológica la que permitió a Vasari abordar el tema que hoy llamamos «prehistoria». Los etruscos eran un pueblo cuyos textos fueron inaccesibles para Vasari, no un pueblo sin registros históricos; y Vasari reconoce la distinción y se aferra a la posibilidad de que los textos aún puedan responder a sus preguntas. Pero su misma inaccesibilidad impulsa su salto del argumento empíricamente fundamentado a uno que se basa en una pretensión general sobre la naturaleza del estilo artístico. Esta maniobra se compara con el argumento que, en el siglo siguiente, dio a John Aubrey el coraje de especular sobre la datación de monumentos genuinamente prehistóricos.

La reflexión poética de Aubrey sobre los monumentos megalíticos de Inglaterra a menudo se toma, como él mismo lo presenta, como una declaración temprana de un método empírico y comparativo: «Estas antigüedades son tan extremadamente antiguas, que ningún libro las alcanza: de modo que no hay forma de recuperarlas sino por la antigüedad comparativa, que he escrito en el sitio, a partir de los monumentos mismos».⁴⁹ Pero, en la práctica, para el argumento de Aubrey sobre la antigüedad de Stonehenge, Avebury y sus entendidos proceden

48 Brendel, *Etruscan Art*, 327.

49 John Aubrey, *Monumenta Britannica*, editado por John Fowles and Rodney Legg (Sherbourne: Dorset Publishing Company, 1980), 25-26; y véase, por ejemplo, Peter N. Miller, «Coda: Not for Lumpers Only», en *Antiquarianisms: Contact, Conflict, Comparison*, editado por Benjamin Anderson y Felipe Rojas (Oxford y Havertown, PA: Oxbow, 2017), 210-219, específicamente en 210-211.

a lo largo de dos líneas, una empírica y la otra ontológica. El argumento empírico establece la similitud de los monumentos ingleses con otros encontrados en Escocia, Irlanda, y Gales, una geografía demasiado amplia para ser abarcada por los soberanos daneses o romanos a quienes los autores anteriores habían atribuido Stonehenge. El ontológico, por el contrario, apela a la «antigua rudeza» que todos compartían, «por lo cual concluyo, que fueron obras erigidas por los britanos, y que eran templos de los druidas». ⁵⁰

El principio que subyace en este argumento ontológico particular podría formularse de la siguiente manera: los artefactos están necesaria y permanentemente marcados por el lugar y el momento en que emergen. El argumento es similar al de Vasari, que proporciona una analogía diacrónica y biológica con el nacimiento, la madurez y el declive, como una especie de suplemento. ⁵¹ Para Aubrey, como probablemente también para Vasari, ambos argumentos habrían sido comprensibles dentro del contexto de la astrología. ⁵² El único volumen que Aubrey publicó en su vida comenzó con discusiones extensas de «fatalidad diaria» y «fatalidad local», o las consecuencias inevitables del tiempo y el lugar. ⁵³

«Aunque la mezcla de Aubrey de ciencia mística con puntos de vista más modernos sobre otros temas parecía lo bastante normal en su época, en el siglo XVIII, cuando la ciencia se convirtió en una disciplina más racional y única, las cosmologías mixtas como las suyas parecían cada vez más extrañas.» ⁵⁴ Pero las explicaciones ontológicas de Vasari y Aubrey no se han superado del todo: de hecho, siguen siendo el meollo de la explicación empírica con la que comenzamos. El principio de que un artefacto tiene los rastros sensibles del tiempo y el lugar en el que se hizo —por supuesto— no ha sido demostrado por la homogeneidad constante de todos los estratos contemporáneos excavados. En cambio, con

50 Aubrey, *Monumenta*, 128; y véase especialmente a Kelsey Jackson Williams, *The Antiquary: John Aubrey's Historical Scholarship* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 20-45.

51 Sobre la larga vida de tales analogías biológicas, véase Schapiro, «Style», 296-303.

52 La influencia celestial en el surgimiento histórico del arte se sugiere en las pinturas que Vasari ejecutó en la «Sala del Camino» de su propia casa aretina, en las que las escenas de los relatos de Plinio sobre los artistas antiguos están subordinadas a imágenes de los planetas.

53 John Aubrey, *Miscellanies* (London: Edward Castle, 1696).

54 Michael Hunter, *John Aubrey and the Realm of Learning* (New York: Science History Publications, 1975), 229.

frecuencia simplemente se presume, y se utiliza como una herramienta mediante la cual se puede clasificar el material excavado, lo que salva la brecha entre la disposición y la manufactura. «La aparición inesperada del estilo en otra región se explica por la migración o el comercio», al igual que la aparición inesperada de un estilo aparentemente viejo en un estrato demasiado nuevo se explica recurriendo a la figura de un coleccionista posterior.⁵⁵

Si la comparación entre arqueología y astrología es incómoda, esto puede deberse no solo a que los dos discursos hoy ocupan niveles muy diferentes en la sociedad (el uno popular, el otro académico), sino también a que la comparación amenaza con someter la creación humana a influencia no humana. «La crítica más efectiva de la erudición podría ser una que desafiara las distinciones entre la arqueología, la historia del arte y la geología [...] La producción de obras de arte, como la producción de rocas, es un proceso natural».⁵⁶ Este es un punto apropiado para concluir la discusión sobre las ontologías del estilo. Porque si el estudio de las «ontologías alternativas» ha buscado a menudo formas de estar en el mundo que trasciendan la distinción «occidental» entre naturaleza y cultura, es saludable recordar que existe, en el corazón del estudio científico de la cultura, un precepto que subsume la cultura a la naturaleza.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Astrid van Oyen, Byron Ellsworth Hamann, y Felipe Rojas por sus comentarios sobre las versiones anteriores de este ensayo.

55 Schapiro, «Style», 288.

56 Neer, «Connoisseurship», 13.

La pregunta “¿A quién le pertenecen los restos del pasado?” se hace con frecuencia y con diversos grados de intensidad emocional y urgencia política. Quienes la hacen asumen—a menudo implícitamente—que hay un acuerdo general no solo en cuanto a lo que ha sido el pasado, sino también en cuanto a cómo, dónde, y hasta cuándo perdura ese pasado en el presente. Este libro plantea una serie de preguntas más básica: ¿Qué es lo que ha sido el pasado en otros tiempos o lugares? ¿Dónde se han hallado los rastros del pasado? ¿Cómo se han entendido y manipulado los vínculos que atan, por ejemplo, las ruinas, los huesos, y otros vestigios materiales en el presente con tiempos remotos?

Otros pasados es una invitación a explorar algunas de las muchas y diversas formas en las que los humanos han entendido y construido sus propios pasados—y los de otros. El libro reúne ensayos de antropólogos, historiadores y arqueólogos que trabajan en momentos y lugares diversos para explorar la variabilidad de la conciencia histórica humana. Estos ensayos incitan preguntas sobre los límites de este tipo de investigación académica: ¿Será posible reconocer y estudiar temporalidades e historicidades entre comunidades cuyas nociones de ontología, causalidad y agencia difieren fundamentalmente de las actualmente dominantes? ¿Si es así, cómo? Y más importante aún: ¿será posible entablar un diálogo con esos sistemas de conocimiento?

