

TÉCNICAS PERDIDAS Y HALLADAS: LA CONCEPCIÓN MEDIEVAL DE LA HISTORIA DE LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS*

Erik Inglis
Oberlin College, USA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2843-3620>

RESUMEN

Este artículo aborda el estudio de textos medievales que hacen referencia a técnicas perdidas y recuperadas. Escritos, la mayor parte, por autores eclesiásticos, estos textos testimonian cómo en la Edad Media se entendieron objetos y técnicas en un contexto histórico. Demuestran que en la Edad Media se utilizaban las técnicas para establecer una periodización de la producción artística, a diferencia de lo que hacían los autores antiguos o del Renacimiento que priorizaron el logro y la decadencia de las habilidades representacionales. Esta periodización está ligada a la historia local o institucional.

Palabras clave: historia de las técnicas artísticas, imaginación medieval sobre historia del arte, mosaico, *cloïssonné*, supervivencia del arte merovingio

ABSTRACT

This article addresses medieval texts that comment on the loss or revival of artistic media. Mostly written by ecclesiastical authors, these texts offer evidence of how medieval viewers understood objects and techniques in historical context. They demonstrate the medieval people used media to periodize past art historic production, unlike ancient or Renaissance authors who prioritized the rise or fall of representational skills. This periodization is linked to local or institutional history.

Keywords: Technical art history, medieval art historical imagination, mosaic, *cloïssonné*, afterlife of Merovingian art

Gustave Flaubert, en su *Dictionnaire des idées reçues*, una famosa colección de aforismos franceses del siglo XIX, contiene distintos comentarios idénticos referidos a técnicas antiguas, por entonces ya perdidas:

émail: le secret en est perdu;

mosaïques: le secret en est perdu;

peinture sur verre: le secret en est perdu.

Esmalte: su secreto se ha perdido

Mosaicos: su secreto se ha perdido

*Pintura sobre vidrio: su secreto se ha perdido.*¹

A pesar de su trivialidad, estas declaraciones encierran una reflexión histórica, porque si hemos

perdido el secreto del esmalte y del mosaico, es que sabemos que existieron y su pérdida nos hace distintos de nuestros predecesores. En particular, estos tres lugares comunes se centran en técnicas asociadas con el arte medieval – el esmalte, el mosaico, la vidriera – confirmando, así, la distinción entre la Edad Media y la Modernidad. Sin duda, se advierte un tinte triste y nostálgico en esa alusión a las técnicas perdidas, como si el observador del siglo XIX, aún seguro en su Modernidad, desease admitir los logros superiores del pasado en algunos aspectos. Sin embargo, los lugares comunes de Flaubert no eran una novedad en el siglo XIX, contaban con algunos precedentes antiguos y

medievales. Estudiar sus encarnaciones anteriores permite profundizar en dos aspectos relacionados con la práctica artística medieval: en primer lugar, en el modo en que la gente medieval entendió los formatos y las técnicas en términos históricos; y, en segundo lugar, en cómo su modo de entender la técnica en clave histórica le sirvió para establecer una periodización para la producción artística.

Este ensayo se divide en cuatro partes. Comenzaré por demostrar que los espectadores medievales eran capaces de reconocer las obras antiguas como tales y cómo comentaban, maravillados, su ejecución. Me detendré, después, en los textos que defienden que los artistas modernos son incapaces de igualar la obra de sus predecesores porque las técnicas que utilizaban se habían perdido; proseguiré con los textos que celebran una obra nueva como un *revival* deliberado de una técnica que había caído en desuso, y como conclusión reflexionaré sobre qué nos dicen estos textos sobre cómo la gente medieval entendió la historia del arte.

Reconocimiento de obras de arte antiguas en textos medievales

Antes de abordar de un modo específico la cuestión de los formatos y las técnicas, conviene recordar que abundan autores medievales que reconocen y analizan las técnicas en clave histórica, como demostraron Evert Frans van der Grinten y Christian Schwaderer³. Ofrecen un abanico de distintas actitudes: desde el reconocimiento de la obra antigua como tal, o la afirmación de que la obra antigua es inexplicable o inigualable, hasta explicitar y precisar los contrastes entre los formatos y técnicas del pasado y los del presente.

Por ejemplo, Guibert de Nogent, apoyaba su defensa de la antigüedad de su institución usando como argumento un relicario que poseía, que estaba:

*a quibus nescio fidelibus vetusto opificio auri preciosi bracteis adoperta, ad nostri hujus temporis devenit intuitus, et antiquis hucusque praebebat testimonia nova relatibus*⁴.

cubierto con un costoso estrato formado por pan de oro por algunos hombres creyentes que utilizaban una técnica muy Antigua y ha llegado a nuestros días, y su contemplación no cesa a la hora

*de proporcionar nuevas pruebas sobre antiguos relatos*⁵.

Waltham Abbey mostraba una reivindicación similar en una crónica de finales del siglo XII, advirtiendo que su venerable reliquia de la santa cruz se había encontrado conjuntamente con una campana *antiqui operis* - de obra antigua⁶.

El reconocimiento de antiguos artefactos llevaba aparejado el asombro sobre cómo fueron realizados. Así, Henry de Huntingdon, en su *Historia Anglorum*, escribe sobre

*Stanenges ubi lapides mire magnitudinis in modum portarum eleuati sunt....Nec potest aliquis excogitare qua arte tanti lapides adeo in altum eleuati sunt*⁷.

*Stonehenge, donde se alzaron piedras de considerable tamaño como si fueran puertas...y nadie es capaz de averiguar cómo se pudieron levantar con tanta maestría a semejante altura*⁸.

La *Historia Regum Britannie* de Geoffrey of Monmouth pone en boca de Merlín palabras similares, cuando propone a Aurelius que las piedras se trasladaron de Irlanda a Inglaterra para crear un monumento funerario:

*Est etenim ibi structura lapidum. Quam nemo huius etatis construeret. Nisi ingenium arte subnecteret. Grandes sunt lapides. Nec est aliquis cuius virtuti cedant*⁹.

*Allí hay una construcción de piedras que ningún hombre de esta época podría levantar, a menos que lograra combinar inteligencia y talento artístico. Las piedras son enormes y no hay nadie capaz de moverlas*¹⁰.

La predicción de Merlín se hace realidad cuando los hombres de Aurelio son incapaces de mover los megalitos, permitiendo a Merlín demostrar que solo él tiene el *ars* y el *ingenium* para transportar el círculo a su localización actual. Magister Gregorius, un inglés del siglo XIII, decía algo parecido sobre la enorme estatua de Constantino cuyos fragmentos vio en Roma, y creyó que era la estatua colosal que había existido cerca del Coliseo:

*De qua hec admodum miranda sunt. Videlicet quomodo tanta moles fundi potuit uel quomodo erigi aut stare mirum est*¹¹.

*Lo que resulta particularmente sorprendente de esta pieza es como se podría haber fundido algo tan grande, cómo se la levantó, y cómo se mantenía en pie*¹².

Y, al escribir sobre el obelisco que se encontraba cerca de San Pedro, dice que uno que la contemplaba, maravillado, preguntaba:

*Si lapis est unus, dic qua sit arte leuatus; Si lapides plures, dic ubi congeries*¹³.

*Si es de una sola piedra, dime cómo la levantaron. Si son varias, como las ensamblaron*¹⁴.

También hay comentarios en los que el autor explica mejor su admiración por las obras de arte del pasado declarando abiertamente que sus contemporáneos serían incapaces de igualar la obra del pasado. Por ejemplo, Rabbi Petachiah de Regensburg viajó a Oriente Medio a finales del siglo XII, y escribió sobre las murallas de Bagdad:

*Miden cien cúbitos de alto y diez de anchura. Son de cobre pulido, y decoradas con figuras, de manera que nadie puede producir algo parecido*¹⁵.

La crónica de finales del siglo XI de San Pedro de Oudenbourg ofrece comentarios similares sobre vasijas antiguas descubiertas en las cercanías:

*...vasa formosa atque pulcerrima, cippi et scutellae aliaque utensilia quam plurima in illo tempore ab antiquis ingeniose formata atque sculpta nostris temporibus reperta sunt, quae modo ab ingeniosis artificibus in auro et argento vix tam eleganter formari ac sculpti possint*¹⁶.

*...vasos muy hermosos y elegantes, tazas, platos y otros enseres hábilmente labrados y esculpidos por los antiguos; a duras penas habrían podido ser conformados hoy con tanta elegancia por artistas peritos en oro y plata*¹⁷.

No faltan autores que establecen un contraste explícito entre los formatos y las técnicas artísticas antiguas y las nuevas. Ello se advierte, por ejemplo, en la manera en que Ralph de Diceto describe las murallas de Angers en sus *Ymaginez historiarum*. Las antiguas piedras de la muralla habían sido recolocadas en época reciente y Ralph contrasta su impresionante solidez con el mortero ordinario con el que fueron encajadas:

Civitas igitur Andegavensium, antiquorum industria montis in edito collocata, consistit in moenibus

*vetustissimus, gloriam fundatorum recensens, in quadri lapidibus, modernorum parvitatem accusans, in tenaciori cemento, sabuli condiendi peritiam penitus deperisse praetendens*¹⁸.

Como advertían Van der Grinten "Este pasaje es excepcional porque combina la crítica a la obra contemporánea con el elogio a los logros anteriores"¹⁹.

Un contraste entre los materiales antiguos y los modernos también establece el conocido como "monje Teófilo" cuando escribe sobre el oro árabe:

*Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cuius usus in antiquissimis uasis frequenter reperitur; cuius speciem moderni operarii mentiuntur, dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt*²⁰.

*También hay algo muy precioso en el oro árabe, que es de un excepcional color rojo. Se usó a menudo en vasos antiguos. Los artesanos modernos falsifican su apariencia añadiendo una quinta parte de cobre rojo para atenuar el oro, algo que engaña a mucha gente*²¹.

E. F. Van der Grinten registró una observación similar hecha por Reginald de Durham. Cuando escribía sobre una campana que parecía hecha únicamente con oro, Reginald sugería que ésta había sido confeccionada con una aleación propia de épocas pasadas, en la que se utilizaba menos latón y más cobre:

*Latro denique praedictum tintinnabulum totum de auro purissimo fuisse credit, quia claritas micantis metalli oculorum ipsius acies offendit. Et revera rubor cupri qui interius enituerat, amplius stupentem et inscium seducebat. Est quidem de antiquo veterum opere, ubi minus stagni adicitur, plus de aere*²².

La obra de Joseph Salvatore Ackley's sobre los tesoros medievales ayuda a contextualizar todo este material. Este autor advirtió que, por entonces, los hombres de iglesia ostraban interés por los componentes materiales de los objetos litúrgicos. También advertía que el escrito de Teófilo trataba de una geografía de las técnicas y de los materiales, pues identificaba diversas variedades de oro de acuerdo con su origen "entrelazando... las destrezas con los materiales". Los comentarios

de Teófilo y Reginaldo que acabo de citar muestran que además de reconocer una geografía del modo de trabajar el metal, los autores medievales historiaron también las técnicas artísticas. Esto es, entrelazaron artesanía, lugar y *tiempo*.

Técnicas y formatos perdidos

Tras demostrar que los contempladores medievales se aproximaban a los objetos en términos históricos, interesándose por las diferencias a lo largo del tiempo y apreciando los logros técnicos del pasado, continuaré señalando los precedentes de los aforismos de Flaubert sobre las técnicas perdidas. Estos tópicos ya se encontraban en la *Naturalis Historia* que Plinio escribió en el s. I d. C.²⁴. Plinio creía que los artistas antiguos sobrepasaban a sus contemporáneos y, en varias ocasiones, señala que prácticas artísticas del pasado no habían sobrevivido. Por ejemplo, lamenta que sus contemporáneos dejaran de utilizar retratos fidedignos con respecto al original, lo que para él condujo al fin del retrato en pintura:

Imaginum quidem pictura, qua maxime similes, in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit²⁵.

Lo cierto es que la pintura de los retratos, por la que se transmiten a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso²⁶.

Lo mismo dice del cincelado en plata. Después de hacer referencia a una serie de artistas que habían alcanzado la excelencia en esa arte, escribe:

subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vestustate censeatur usuque attritis caelaturis si nec figura discerni possit auctoritas constet²⁷.

De repente este arte declinó tanto que ya únicamente se valoran los ejemplares antiguos y la autoridad sólo alcanza a los grabados desgastados por el uso, incluso cuando la figura apenas se distingue²⁸.

A este respecto sabemos que las afirmaciones de Plinio no son del todo ciertas; por ejemplo, las copas de Boscoreale conservadas en el Louvre, con sus excelentes relieves en plata, datan de tiempos de Plinio, y que fueron enterradas para protegerlas de la misma erupción del Vesubio que acabó con la vida del escritor. Por lo tanto, la afirmación de que el cincelado en plata había desaparecido como técnica es una forma, mera-

mente hiperbólica, de condenar el presente en comparación con el pasado.

Las observaciones similares que hace sobre las estatuas antiguas son más complicadas. Cuando se refiere a los bronce griegos, escribe que el arte había alcanzado la perfección en la Olimpiada 21 [296-293 BCE], después de lo cual

Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit²⁹.

Después el arte languideció y revivió de nuevo en la Olimpiada 156 [156-153 BCE]³⁰.

Como sabemos que esas fechas no indican interrupción alguna en la producción de escultura, ese pasaje dramático ha sido interpretado de diversas maneras: como el producto de un eslabón perdido entre las fuentes de Plinio, que en realidad, el autor se refiere sólo la escultura en bronce y no a la de mármol, o como parte de la condena de Plinio de una decadencia cultural generalizada³¹. Hablando de su propia época Plinio reconoce que se sigue fundiendo en bronce, pero lamenta la pérdida de destrezas a la hora de producir aleaciones con metales preciosos:

Quondam aes confusam auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia crevit, auctoritas artis extincta est adeoque exolevit fundendi aeris pretiosio ratio, ut iam diu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat³².

En otro tiempo, el cobre se mezclaba y se fundía con oro y plata, a pesar de lo cual el arte seguía valorándose más; ahora no es seguro si ha empeorado el arte o el material y es extraño que cuando los precios de las obras han crecido hasta el infinito, la dignidad del arte haya desaparecido³³.

Plinio demuestra su argumento con una anécdota sobre el talentoso escultor Zenodorus, que rechazó el encargo de Nerón de que hiciera una estatua colosal la aleación que quería:

...ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur quanto maior Zenodoro praestantia fuit, tanto magis deprehenditur aeris obliteratio³⁴.

Esta estatua demuestra que se había perdido el arte de fundir el bronce, a pesar de que Nerón estaba dispuesto a no escatimar en oro y plata y de que

*Zenodoro no le quedaba a la zaga a los antiguos ni en el arte de modelar ni en el cincelar...cuanto mayor era la superioridad de Zenodoro, más clara está la decadencia del arte del bronce*³⁵.

Por lo tanto, Plinio identifica la extinción de una técnica (el grabado en plata), de una aleación (bronce fundido con metales preciosos), o de una práctica cultural, el retrato pintado. Estas observaciones forman parte de un diseño histórico de mayor alcance, que proporciona al arte una historia compleja y evolucionista, conducida por la representación y la técnica, que comienza con una invención y prosigue con sus posteriores refinamientos. Por ejemplo, de Fidias “Se dice con razón que fue el primero que mostró y enseñó el arte de cincelar”³⁶, - “primisque artem torcuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur”³⁷; mientras Policeto “es el que ha llevado a su apogeo el arte de la estatuaria...ya que fue Fidias su inventor ³⁸ -“consummasse hanc scientiam iudicatur ...ut Phidias aperuisse” ³⁹. Este patrón de descubrimiento y progresivo refinamiento también informa la tendencia decadente que observa en su época. Plinio es un moralista, se muestra pesimista ante la cultura artística de su tiempo, al tiempo que ve corrupta a la sociedad y a la naturaleza exhausta. Así, tras hacer referencia a varias piedras preciosas de gran tamaño de que había dispuesto Pompeyo el Grande el siglo anterior, Plinio declara que

*...ne quis effetas res dubitet nulla gemmarum magnitudine hodie prope ad hanc amplitudinem accedente, in eo fuit luna aurea pondo XXX lectos*⁴⁰.

*...y en el caso de que alguien pueda dudar de que nuestros recursos naturales se han agotado viendo que hoy ninguna gema se aproxima a semejante tamaño, allí se posaba en este estante una luna de oro de 300 libras de peso*⁴¹.

Este sentido del declinar del tiempo es lo que separa a las técnicas perdidas de Plinio de las de Flaubert; para Plinio, la pérdida del grabado en plata y de las aleaciones de bronce con metales preciosos indica un declinar, mientras que en los aforismos modernistas de Flaubert, la pérdida del mosaico, del esmalte y de la vidriera son simultáneamente el signo y el precio del progreso.

La comprensión sistemática de Plinio acerca del surgir y el declinar del arte también lo dis-

tancia de los autores medievales que trataré a continuación. Aunque su *Naturalis Historia* se leyó a lo largo de la Edad Media, se leyó de un modo selectivo; la audiencia carolingia de Plinio, por ejemplo, se interesó mucho en su contenido astronómico⁴². En cambio, sus observaciones sobre la escultura, la plata o la pintura precen haber despertado poco interés entre los lectores medievales, a juzgar por su ausencia en la exhaustiva recopilación de la recepción medieval de Plinio que llevó a cabo Arno Borst⁴³. Es decir, los planteamientos medievales sobre los medios perdidos nada deben a la influencia de Plinio.

El ejemplo medieval más antiguo que conozco proviene de la *Gesta Dagoberti*, un texto del siglo IX escrito en St. Denis que celebra al monarca del siglo VII como fundador de la abadía. El texto menciona la cruz de Eloy, uno de los tesoros más antiguos y más preciados de la abadía⁴⁴. Se conoce la cruz por un fragmento que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, y por una pintura del Maestro de San Gil (figs. 1-2)⁴⁵. Las donaciones que San Eloy hizo a St. Denis se documentan en la *Vita Eligii*, redactada por su compañero Audoin de Rouen poco antes de la muerte del santo, aunque en ese texto no se menciona la cruz⁴⁶. La primera mención específica a ella la encontramos dos siglos después, cuando la *Gesta Dagoberti* la celebra con un historicismo de carácter retrospectivo:

*...crucem etiam magnam, quae retro altare poneretur, exauro puro et pretiosissimis gemmis insigni opere ac minutissima artis subtilitate fabricari iussit, quam beatus Eligius, eo quod illo in tempore summus aurifex ipse in regno haberetur, cum et alia, quae ad ipsius basilicae ornatum pertinebant, strenue prepararet, eliganti subtilitatis ingenio, sanctitate opitulante, mirifice exornavit. Nempe moderniores aurifices asseverare solent, quod ad praesens vix aliquis sit relictus, qui quamvis peritissimus in aliis exstet operibus, huiusmodi tamen gemmarii et inclusoris subtilitate valeat per multa annorum curricula, eo quod de usu recesserit, ad liquidum experientiam consequi*⁴⁷.

Él [Dagoberto] también encargó una gran cruz que habría de colocarse tras el altar de oro, que habría de hacerse de oro puro y de las más preciosas gemas con una habilidad excepcional y un trabajo refinado y delicado. Como el bendito Eloy era considerado el

mejor orfebre del reino por entonces, con la ayuda de su santidad y de su elegante ingenio la adornó de un modo maravilloso, a pesar de que estuviese trabajando duramente en la preparación de otras cosas pertenecientes a la decoración de la abadía. Es más, los orfebres modernos insisten a menudo que apenas queda ya nadie que sea capaz, incluso después de años de trabajo, de adquirir maestría en el refinado arte de las gemas y el tabicado transparente, porque cayó en desuso.

Este texto es extraordinario en diversos sentidos. Como sucedía en muchos de los anteriormente citados, advierte la diferencia entre el pasado y el presente, siendo el pasado superior. Pero va más allá que los anteriores, por varios aspectos que se han de inspeccionar con detalle.

En primer lugar, además del contraste entre pasado y presente, se establece una distinción en el propio pasado: Eloy era el mejor orfebre de su época; en segundo lugar, los logros que alcanzó en la composición de la cruz lo son más porque tenían que hacer otras muchas cosas; y además, se hace alusión a orfebres contemporáneos del texto, esto es, del siglo IX, que ofrecen el testimonio de un ojo experto. Existe precedentes para este texto en el comentario de Plinio sobre artistas como testigos expertos en su alabanza a Parrasio: "Los artistas le otorgaron la palma por la ejecución de sus contornos"⁴⁸ – "confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus"⁴⁹.

Sin embargo, como ya se ha puesto de manifiesto, la discusión de Plinio sobre los artistas antiguos encontró pocos lectores medievales, de modo que la observación en la *Gesta* ni es un préstamo, ni una remodelación de Plinio. Es más, existen buenas razones para creer que el texto transmite conversaciones reales con orfebres contemporáneos. No está claro quién escribió la *Gesta Dagoberti*, si Hilduin o Hincmar, los autores considerados más probables⁵⁰. Hincmar había servido como *custos sacrorum pignorum* de St Denis, lo que lo haría responsable de los objetos litúrgicos, y en consecuencia, estaría familiarizado tanto con la cruz que contaba con dos siglos de antigüedad como con orfebres contemporáneos⁵². Aunque nuestra incertidumbre acerca de la autoría de la *Gesta* no nos permite saber si el hecho de que Hincmar conociese y administrase el Tesoro incidió en el elogio a la cruz en el texto,



Fig. 1. Eloy. Fragmento de la cruz de San Eloy, ca. 600-650, oro y cristal pintado. Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des médailles (dominio público, foto BnF)



Fig. 2. Maestro de St. Giles, *La Misa de San Gil*, ca. 1500, óleo y témpera sobre roble. National Gallery of Art, London, NG 4681 (dominio público © National Gallery, London/ Art Resource, NY)

pero no deja de resultar interesante que Hincmar, que acabaría como arzobispo de Reims, administrase los tesoros de la iglesia, de modo que si no fue el autor del texto, debió de formar parte de su audiencia más directa y pudo, en consecuencia, evaluar su contenido. Si aceptamos que el autor estaba informado por artistas contemporáneos, el texto debe pasar a engrosar la lista de documentos similares, en los que un alto cargo eclesiástico trata sobre el trabajo en metal, como hace Gerberto de Aurillac en sus cartas a Egberto de Tréveris a finales del siglo XI, o las de Wibald de Stavelot al orfebre G a mediados del siglo XII⁵². Si se los considera conjuntamente, estos textos sugieren que patronos y artistas intercambiaban opiniones sobre las técnicas y los procesos, y también sobre cómo estos habían cambiado a lo largo del tiempo.

Por último, al final del texto se encuentra la declaración de que esa determinada técnica "cayó en desuso", una declaración que merece ser evaluada. El fragmento que se conserva de la cruz está hecho de tabicado translúcido, con los *cloisons* sosteniendo granates rojos y amarillos. Colocar los granates y el cristal en *cloisonné* fue algo habitual en el siglo VII, pero se siguió haciendo en el siglo IX, como advirtió Danielle Gaborit-Chopin⁵³. Por ejemplo, la factura carolingia de la patena que Carlos el Calvo regaló a Saint-Denis tiene granates engarzados en *cloisonné*⁵⁴ (fig. 3). Sin embargo, Gaborit-Chopin observa que la cruz de San Eloy difiere del ejemplo del siglo IX en que era un campo sólido de granates y cristal en ambas caras de la cruz, más parecía un mosaico traslúcido de granates y cristal – una técnica que, efectivamente, no existía en el siglo IX⁵⁵. Entonces, la alabanza del texto no solo resulta interesante, sino que además es acertada, y constituye un testimonio del conocimiento del autor de las técnicas contemporáneas, bien fuera éste derivado de sus propias observaciones, bien de sus conversaciones con artistas.

Pero la recepción de estas obras antiguas ha de ser considerada en un marco más amplio. Habitualmente, cuando se piensa en la recepción del arte antiguo en época carolingia, se centra la atención en el arte romano y del primer cristianismo, como sucede, por ejemplo, con el eco que de la estatua ecuestre de Marco Aurelio se



Fig. 3. Patena de Carlos el Calvo. Patena antigua de serpentina (s.I a.C.-I d.C.). Montura carolingia, de la corte de Carlos el Calvo, segunda mitad del siglo IX. Serpentina, piedras preciosas, y pasta de vidrio. Del Tesoro de la Abadía de St. Denis. MR 415. Musée du Louvre (Foto: Erich Lessing/Art Resource, NY)

advierde en la estatuilla del emperador carolingio custodiada en el Louvre, o con los expolia de Carlomagno en Rávena. La apreciación de los artistas merovingios en la *Gesta* se singulariza frente al habitual desprecio u olvido del arte de ese período en época carolingia⁵⁶. En este caso, esta amplitud de miras viene condicionada por las circunstancias locales que hacían de la cruz de San Eloy un asunto patrimonial de importancia. La apreciación de la obra de San Eloy no revela, probablemente, un respeto generalizado hacia el arte merovingio, sino el orgullo, muy de carácter local, de poseer una antigüedad realizada por un santo y asociada a la fundación de la abadía⁵⁷.

La *Gesta Dagoberti* se leyó a lo largo de la Edad Media, e indudablemente condicionó la posterior recepción de las obras de la Edad Media temprana. Al ser un relato sobre el fundador de la iglesia, constituía un texto fundamental para el monasterio de St. Denis, pues ciertas partes del texto se leían durante la celebración del aniversario de Dagoberto. En el famoso texto de Sugerio del siglo XII se advierte su huella. El abad atribuye a Eloy dos obras: el llamado trono de Dagoberto, y el borde de un pequeño vaso. Este último era, en realidad, una amalgama de piezas, pues a un recipiente antiguo se le había añadido un borde



Fig. 4. Vaso de San Martín. Roma (vaso), hacia el 20 a.C.; taller borgoñón (montura), fines del siglo V, comienzos del VI © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice (Foto: Jean-Yves Glassey y Michel Martinez)

medieval de metal, y, aunque se ha perdido, se conoce su aspecto a través de grabados de época moderna⁵⁸. Probablemente esta atribución vino derivada de la comparación con la técnica arcaica de la cruz de San Eloy, y la alabanza de Sugerio a los vasos sagrados está claramente en deuda con la *Gesta Dagoberti*:

*Quod videlicet vas, tam pro preciosi lapidis qualitate quam integra sui quantitate mirificum, inclusorio sancti Eligii opere consat ornatum, quod omnium aurificum iudicio preciosissimum estimatur*⁵⁹.

*Este recipiente, admirable por la calidad de la piedra preciosa como por su perfecto estado de conservación, fue adornado con la técnica de orfebrería de cristal tabicado de San Eloy, la más preciosa a juicio de los orfebres*⁶⁰.

La atribución de Sugerio, basada en la técnica, es muy distinta a la atribución a San Eloy, en el siglo XII, del conocido como "Cristal de Susana" o "Cristal de Lotario", que fue analizado por Genevra Kornbluth⁶¹. Esta atribución no surgió de una

comparación concreta con obras conocidas de San Eloy, sino por una asociación menos precisa entre el hermoso cristal antiguo y la reputación de Eloy como artista.

A finales del siglo XIII, la *Gesta Dagoberti* fue traducida al francés en las *Grandes Chroniques de France*, donde se transmite el elogio a las técnicas usadas por San Eloy, ya perdidas, de modo muy similar:

...li meilleur et li plus engineus orfevres qui ores soient tesmoignent que à paines tro eroit on nului, tant fust bons maistres qui autel ovre seust faire, pour ce maesment que li us et la maniere de tele ovre est mise en oubli.

*...los mejores y más ingeniosos orfebres que existen hoy día dan fe de que apenas existe ninguno, por muy buenos maestros que podrían saber hacer una obra similar, no podría ser igual porque la maestría y la manera se una obra como ella se han olvidado*⁶².

Entonces, en Saint-Denis perduró la idea de que la gema de Eloy y el trabajo en cloisonné no sólo era de gran calidad, sino que había sido hecho con una técnica característica de una época específica.

El elogio al arte perdido de Eloy en la *Gesta Dagobertinos* introduce en otros ejemplos medievales que cuentan con una apreciación historicista de la orfebrería merovingia. Por ejemplo, en la iglesia de St. Maurice d' Agaune se conservan dos objetos adornados con granates de los siglos VI y VII; el relicario de Teuderico y el Vaso de San Martín⁶³. El primero conserva las inscripciones con los nombres del patrón y de los artistas, pero fue la técnica de la obra la que contribuyó a que los religiosos de esta institución identificasen ese relicario como uno de los más antiguos de su tesoro. Como el vaso de jade de Sugerio, el Vaso de San Martín es un objeto compuesto, pues a un vaso romano antiguo se añadió un marco de orfebrería del siglo VII⁶⁴ (fig. 4). Los monjes de St. Maurice asociaron ese objeto con un milagro relacionado con su abadía. El monasterio había sido fundado en el lugar donde habían sufrido el martirio San Mauricio y sus legiones cristianas en el siglo III. Según la leyenda, que se conformó entre los siglos XII y XIV, San Martín de Tours había visitado el monasterio en el siglo IV, y después de que los monjes le negaran una reliquia de San Mauricio

visitó el campo de batalla, clavó un cuchillo en el suelo y recibió como recompensa una copiosa cantidad de la sangre de los mártires. Había llevado consigo un recipiente para recogerla, pero resultó insuficiente y los ángeles le enviaron un segundo vaso para que pudiese recogerla toda, y entonces, el santo confesor lo donó a los tacaños monjes de St. Maurice. En un inventario del monasterio del siglo XVI se identifica este vaso como el que fuera regalado por los ángeles, y al mismo vaso se refiere probablemente Ogier d'Anglure, que visitó el monasterio alrededor de 1395, y Georges Lengherand, que lo hizo en 1485⁶⁵. Creo posible que, como Sugerio, los monjes de St. Maurice eran capaces de distinguir entre el vaso de piedra tallado antiguo y su enriquecimiento posterior. Sugerio y la *Gesta Dagoberti* también sugieren que eran capaces de reconocer lo arcaico de la obra de orfebrería y, quizá, creer que fue añadida poco tiempo después de la milagrosa donación del vaso.

Una actitud historicista similar está detrás de la reutilización, por parte de Egbert de Tréveris, de dos discos de granate merovingios, en el relicario que encargó a finales del siglo XI para albergar la sandalia de San Andrés⁶⁶ (fig. 5). Como Thomas Head y Hiltrud Westermann-Angerhausen han demostrado, el encargo de Egbert debe ser entendido en el contexto de la lucha por la primacía eclesiástica que enfrentó a Egbert de Tréveris con los obispos de Maguncia y Colonia. Tréveris proclamaba, orgullosa, su antigüedad con respecto a sus competidoras, y el uso de las piezas carolingias reutilizadas adquiere sentido si realmente se distinguía su antigüedad. Tréveris había sido un centro importante de orfebrería en el siglo VI, cuando se hicieron ese tipo de discos, y por esa razón éstos podían despertar una suerte de orgullo local del mismo tipo que el que llevó a St. Denis descansaba sobre la destreza de Eloy como artesano. Es más, si hoy día ese tipo de obras son bastante escasas, en época de Egberto podían verse muchas más. Todavía se conservaban relicarios antiguos de los obispos santos de Tréveris que probablemente estuvieran decorados, al menos en parte, con ese tipo de trabajo en metal⁶⁷. Como argumenta Birgit Arrhenius, "El plato no debió de ser engastado en el relicario de Egberto por casualidad, sino como consecuencia directa de la política de la iglesia por entonces... (es de-



Fig. 5. Relicario de la sandalia de San Andrés (Foto Asa Simon Mittman, <https://digital.kenyon.edu/peregphotos/2075/>)

cir) las violentas controversias sobre la primacía en la zona del Rin, que llevaron a Benedicto VII a conceder, en 997, al obispo Egbert el privilegio de que Tréveris fuese la iglesia primada de Gallia Belgica. En el marco de este conflicto a la catedral de Tréveris le interesaba poner énfasis en su antigüedad, y sus tradiciones apostólicas e imperiales" y el venerable disco del relicario le proporcionaba, efectivamente, ese status⁶⁸.

Si bien parece evidente que Egbert y sus orfebres eran conscientes de que el disco era antiguo y típico de Tréveris, resulta difícil saber la fecha que le atribuían. Sabemos que el disco data del siglo VI y es más que probable que Egbert también lo supiera, sobre todo porque le debió resultar fácil reconocer a Justiniano en el retrato que ocupa el centro de la medalla, identificado por medio de una inscripción. O quizá simplemente pensaban que los discos eran antiguos, sin que les interesara su origen, como sucedía con los imprecisos comentarios de Guibert de Nogent y del autor del *De inventione sanctae crucis Walthamensis*. O podría suceder que Egbert y sus orfebres retrotrayeran los discos a la época de los primeros obispos santos de Tréveris, del siglo IV. Esta opción permite comprender mejor la presencia del disco en el relicario de la sandalia de San Andrés y se ajusta, además, a la práctica medieval de asociar las obras de arte



Fig. 6. Bergenerus, puertas de bronce, catedral de Maguncia, c. 1000 (Foto: Martin Kraft, con permiso de Creative Commons)

hermosas y antiguas con las fundaciones de las diferentes instituciones.

La recuperación de formatos y técnicas

Si Egbert de Tréveris reutilizaba materiales acaicos para establecer la antigüedad de su sede, su rival, Willigis de Maguncia nos muestra, en cambio, cómo la resurrección de un formato caído en desuso podía ser también una herramienta útil. Cuando, hacia el 1100, el obispo Willigis de Maguncia encargó las puertas de bronce de su catedral, sostenía que estaba haciendo renacer un tipo de técnica y de objeto que había dejado de utilizarse en Europa desde hacía al menos dos siglos⁶⁹ (fig. 6). Y grabó en las puertas la siguiente inscripción:

*Postqua(m) magnu(s) imp(erator) Karolus su(u)m esse iuri dedit naturae
Willigisus archiepis(copus) ex mettali specie valvas effecerat primus
Bergenerus huius operis artifex lector/ut p(ro) eo d(eu)m postulat supplex.*

Después de que Carlomagno devolviera su vida a la naturaleza

*El obispo Willigis (fue el) primero (que) tuvo batientes de puerta de metales preciosos
Bergenerus el autor de la obra, suplicante te ruega, lector, que reces por él a Dios⁷⁰.*

El revivir un tipo de objeto y una técnica prestigiosos que se asociaban a Carlomagno permitía a Willigis encadenar su recién estrenado edificio con un precedente venerable. Carlomagno y Aquisgrán eran importantes para el canciller imperial, porque en 975 había obtenido el derecho de coronar a los monarcas, un gran impulso para el prestigio de Tréveris; Willigis ejerció su derecho en 983, coronando en Aquisgrán a Otón III que sólo contaba con tres años de edad⁷¹. Como Melissa Hause ha propuesto, "la inclusión de referencias al Westwerk de Aquisgrán y la mención verbal explícita a Carlomagno en las puertas de bronce de...la catedral de Willigis anunciaba a los que participaban en los oficios...que estaban atravesando el umbral de la 'nueva basílica de Carlomagno'"⁷². Las puertas inscritas hablan del amplio reconocimiento de los logros técnicos de las puertas de Aquisgrán, asociándolas con Carlomagno, y del orgullo de ser las primeras en compararse con aquéllas después de, al menos, doscientos años.

Pero la tersa inscripción de las puertas de Maguncia nada dice sobre las investigaciones y el trabajo necesarios para resucitar la técnica de la fundición de grandes planchas de bronce. En su *De coloribus et artibus romanorum*, Heraclius, en cambio, profundiza más sobre esta cuestión⁷³. En el prólogo explica que lo que lo movió a recopilar sus recetas fue el miedo a que corrieran el peligro de desaparecer:

*Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas ipsi artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In varias artes rescata pia corda virorum⁷⁴.*

La excelencia del intelecto, por la que fueron tan eminentes los romanos, se ha desvanecido, y la prudencia del sabio senado han muerto. Quien puede hoy investigar estas artes? ¿Quién es capaz hoy de mostrar lo que aquellos artifices, con el

*poder de su inmenso intelecto, descubrieron por sí mismos? Aquel que por su poderosa virtud guarda las llaves de la mente, divide las almas piadosas de los hombres en diversas artes*⁷⁵.

Además de preservar algunos conocimientos perdidos, Heraclius también defiende que el estudiar de cerca las obras antiguas le permitió recuperar una antigua forma de pintar el cristal:

*Romani fialas, auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam fialae valde renitebant;
Tandem perfixi tibi quod Carissime pandam.
Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute*⁷⁶.

*Los romanos hicieron ellos mismos tarros de vidrio, artísticamente variados con oro, muy preciados, a los que dediqué esfuerzo y atención, y mantuve mis ojos fijos en ellos día y noche de modo que conseguí saber el arte por el que los tarros brillaban tanto; lo descubrí al detalle lo que te voy a explicar, mi más dilecto amigo. He encontrado una lámina de oro cuidadosamente alijada en el interior de un doble cristal*⁷⁷.

Y continúa diciendo que después

*Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus”
...lo había mirado a menudo con conocimiento,
preocupándome cada vez más por ello hasta que
supe cómo hacerlo*⁷⁸.

Heraclius también explica que su estudio le permitió cortar las gemas con hierro, como hacían los romanos:

*Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro
Quos dilexerunt nimium reges super aurum
Urbis Romanae, qui celsas jam tenuere
Artes, ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni, accipiat quoniam valde est preciosum.
Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidit, veluti monstravit Plinius auctor.
Artes qui scripsit quas plebs Romana probavit*⁷⁹.

*Quien quiera que desee cortar con hierro las piedras preciosas con las que los reyes de la ciudad de Roma (que antiguamente tenían a las artes en gran estima) se deleitaban, después que con el oro, que aprenda el descubrimiento que hice tras mucho meditar, porque es muy valioso. Obtuve orina, con la sangre fresca de un enorme macho cabrío, alimentado durante un tiempo con hiedra, y habiendo hecho esto, corté las gemas con sangre templada, tal como decía Plinio, el autor que escribió sobre las artes que los romanos ensayaron, y que describe muy bien también las propiedades de las piedras*⁸⁰.

Desgraciadamente, nada se sabe de Heraclius, cuyo texto fue datado tanto en el siglo X como en el XII. Por lo tanto, es imposible contextualizar con precisión el que el autor fuera consciente de que las destrezas artísticas estaban desapareciendo en su época.

Heraclio compartía su interés por revivir y preservar antiguas técnicas con Desiderio, el gran abad de Monte Cassino en el siglo XI, como sabemos por dos relatos que hacen referencia a la reaparición del mosaico. El más antiguo se encuentra en un poema de Alfano de Salerno, en el que alaba la iglesia del monasterio italiano. Alfano, que había sido monje en Monte Cassino, sería, después, obispo de Salerno desde 1058 hasta su muerte, acaecida en 1085, y su poema es contemporáneo de la construcción de Cassino. Alfano escribía que:

*Lustra decem novies redeunt,
Quo patet esse laboris opus
Istius urbibus Italiae
Illicitum; peregrina diu
Res modo nostra sed efficitur.*

*Habían pasado cuatrocientos cincuenta años durante los cuales este tipo de arte no se había utilizado en las ciudades de Italia; algo que nos había sido extraño durante mucho tiempo se volvió nuestro de nuevo*⁸¹.

Herbert Bloch advirtió que este poema sirvió de precedente para el relato más detallado que proporciona León de Ostia en su *Chronica monasterii cassinensis*. En ella escribe sobre la reconstrucción del monasterio auspiciada por el abad Desiderio, que incluyó el traslado por mar de antiguas columnas desde Roma, para, una vez en tierra, subirlas a la elevada colina de Monte

Cassino, una tarea difícil por lo escarpado del camino. León también narra cómo el abad había ordenado buscar mosaistas en Constantinopla, y también que a algunos monjes jóvenes se les enseñó este arte porque

*artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat et studio huius inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italie deperiret, studuit vir totius prudentie plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri*⁸².

*el ingenio de los romanos en ese arte no se practicó durante más de quinientos años y mereció ser recuperado en nuestra época gracias a sus esfuerzos, con la inspiración y la ayuda de Dios, el abad, en su sabiduría, decidió que un elevado número de monjes jóvenes debían formarse concienzudamente en estas artes, porque si no este conocimiento se perdería de nuevo en Italia*⁸³.

A primera vista, la declaración de León de Ostia de que el mosaico era un arte que se había perdido en el mundo latino durante quinientos años suena sospechosa, por lo redondo del número, pero creo que debe tomarse en serio. En primer lugar, ha de advertirse que pasa por alto que el mosaico había conocido un nuevo impulso en el siglo IX en Roma bajo el episcopado de Pascual I (817-24), como demuestran los que decoran las iglesias de Santa Práxedes y Santa Cecilia. Esto resulta sorprendente, ya que Desiderio había sido cardenal de Santa Cecilia en Roma desde 1059, y tanto él como León de Ostia sabían, sin lugar a dudas, que databan del siglo IX, como recordaban tanto la inscripción del ábside de Santa Cecilia como el *Liber Pontificalis*. Entonces el ignorar el mosaico patrocinado por Pascual II fue algo deliberado. ¿Con qué objeto? Quinientos años antes de Desiderio nos retrotrae a la edad dorada de Ravenna o, más cerca de Monte Cassino, a otras iglesias romanas, incluyendo la de los Santos Cosme y Damián, y resulta significativo el que omita el recorrido de esta técnica desde Constantinopla hasta la Roma del primer cristianismo –que los modernos historiadores a menudo entienden como el foco artístico de los reformadores de la iglesia-. Y lo que es más importante, como señaló Bloch, el espacio de quinientos años nos retrotrae directamente al tiempo de San Benito, el fundador de Monte Cassino, que murió en el 547⁸⁴. Este énfasis en el arte del tiempo de

los fundadores también se encontraba en el relato sobre la cruz de San Eloy en la *Gesta Dagoberti*. Es más, era un factor determinante en la imaginación histórica del arte medieval en toda Europa.

León de Ostia no fue el último que aseguraba que el mosaico era una técnica perdida. Sugerio, por ejemplo, escribía que la decoración en mosaico de su nueva fachada de 1140 era *novum contra usum* –contraria a las costumbres modernas—⁸⁵. Este es uno de los varios solapamientos que se advierten entre el relato que Sugerio hace de su patrocinio arquitectónico y el relato de León de Ostia sobre el de Desiderio, otro era el asunto de la utilización de columnas antiguas para construir una nueva iglesia. Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si Sugerio habría leído a León de Ostia. Panofsky y Speer piensan que sí, proponiendo el último, incluso que las empresas de Sugerio constituían un ejemplo de *Imitatio Cassinensis*⁸⁶. Harmut Hoffmann, el moderno editor del texto, es mucho más escéptico, encuentra que las similitudes entre las obras de Sugerio y de León de Ostia son demasiado superficiales como para establecer una conexión directa entre ambos textos⁸⁷. No sé si Sugerio leyó a León de Ostia o no; sin embargo creo que no era necesario leer una crónica para comprender que el mosaico era una técnica que había sido recuperada. Sugerio visitó Monte Cassino una vez, y estuvo en Roma en dos ocasiones, y existen testimonios de que observó detenidamente las nuevas construcciones que se estaban levantando, como la iglesia superior de San Clemente, informada por las mismas ideas que encontramos en la crónica de León de Ostia. Por lo tanto, la idea de que el mosaico era una técnica que se había perdido y se había recuperado recientemente era algo que compartía con muchos hombres de iglesia de su tiempo.

Algo similar advertía Alex Nagel, pues a finales del siglo XV, se había convertido en un tópico el hecho de que el mosaico se había perdido como tal arte. Cita a Filarete, que escribió: “Este arte, tal como se dijo, se perdió, y desde Giotto hasta ahora raramente se utilizó”⁸⁸. Cuando Alfano, León de Ostia, Sugerio, Filarete y Flaubert están de acuerdo con que el mosaico era un arte que se había perdido, podría decirse, parafraseando a Bruno Latour, que “el mosaico nunca fue moderno”.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he llegado a tres conclusiones:

La primera, que en la *Gesta Dagoberti*, en la inscripción de las puertas de Maguncia de Willigis, y en la *Chronica monasterii cassinensis*, todas ellas obra de eclesiásticos, los artistas y la técnica están en primer plano. El obispo orfebre que se convirtió en santo, Eloy, es el héroe del relato de la *Gesta Dagoberti*, y su autor defiende la grandeza de San Eloy citando artistas que analizaron, como expertos, su técnica. Willigis reconoce a Carlomagno como su predecesor, pero las puertas también mencionan a su autor, Bergenerus. Y aunque León de Ostia no menciona a artesano alguno, reconoce que sus experiencias y su criterio eran necesarios para hacer mosaicos; que esas técnicas se podían enseñar, y que Desiderio se aseguró de que artistas locales las aprendieran para que no se perdieran de nuevo en Occidente. Esta priorización del conocimiento de los artistas es compartida por el misterioso Heraclius, que, con toda probabilidad, debió ser artista y que, con seguridad, escribía y se dirigía a otros artistas.

En segundo lugar, estos textos están muy distantes en tiempo y en espacio; proceden de la Francia de mediados del siglo IX, de la Alemania de finales del siglo X, y de la Italia de finales del siglo XI y del XII. Por lo tanto demuestran una conciencia continuada en la Edad Media, de que la técnica y los formatos cambiaban a lo largo del tiempo, y que ciertas técnicas y ciertos objetos eran propios de ciertos períodos. Esto viene a decir que al estudiar lo que significaban los materiales y las técnicas artísticas en la Edad Media, y cómo significaban, tenemos que tener en cuenta la conciencia histórica de quienes los veían. Al mismo tiempo, estas observaciones diferían suficientemente y su vocabulario difería lo suficiente como para creer que no constituían un tópico, como lo eran los comentarios modernos de los que se burlaba Flaubert.

Por último, estos testimonios sugieren una aproximación a la periodización que difiere de la secuencia temporal de Plinio y de la periodización que heredamos del Renacimiento. En el modelo de Plinio las destrezas en la representación constituían el motor que creaba un cambio histórico. Vasari y sus seguidores aceptaron este

modelo, añadiéndole también la aproximación a modelos antiguos y otros factores e índices de desarrollo. Este tipo de aproximación determinó que la historia del arte se conformase como una curva ascendente o descendente, y dio lugar a nuestro esquema moderno en el que se suceden el arte antiguo, el medieval y el moderno, la periodización que subyace tras los aforismos de Flaubert. Los textos medievales analizados aquí son distintos, demuestran que en la Edad Media entendían la historia del arte, no en términos de representación, o de proximidad a modelos antiguos, sino como un asunto relacionado con los procesos y las técnicas. Estos textos no revelan una historia progresiva, secuencial, sino una historia episódica, puntual. Lo que Christian Schwaderer escribió acerca de las observaciones de León de Ostia sobre el mosaico en Occidente se podría aplicar a estos autores:

*Von einer Weiterentwicklung der artes ist keine Rede; sie bleiben statisch und sind als Wissen entweder vorhanden oder nicht vorhanden, ist aber nicht in Veränderung begriffen*⁸⁹.

No se trata de la evolución progresiva de las técnicas; ésta permanecen estáticas, se pueda o no acceder a ellas.

Y únicamente algunos de los textos citados se ajustan a nuestro moderno esquema de antiguo, medieval y renacentista. Por ejemplo, el maestro Gregorius alababa sinceramente a la antigüedad y reconocía su diferencia, y Heraclius prometía adentrarse en los secretos de los romanos. Sin embargo, los textos que se han escogido aquí componen una periodización compleja para el gran abanico que abarca lo medieval: en la *Gesta Dagoberti*, del siglo IX se alaba un cruz del siglo VII; en las puertas de Willigis, de finales del siglo XI, se recupera un formato propio de comienzos del siglo IX, y León de Ostia alaba, en torno al 1100, el renacimiento de una técnica del siglo VI. Estos textos demuestran que existieron muchas épocas en la Edad Media, y que se diferenciaron por sus técnicas. Usamos de un modo anacrónico el término Edad Media, sería más apropiado que abrazásemos el plural, y que hablásemos de las “Edades Medias”.

NOTAS

Traducción: Rocío Sánchez Ameijeiras

* He presentado una versión preliminar del texto en el congreso de la 2018 *College Art Association Convention* en Los Angeles, en una sesión titulada "Material Processes of Medieval Art and Architecture" organizada por Meredith Cohen y Kristine Tanton. Quisiera agradecer a ambas el que me hayan brindado la ocasión, y a ellas y a la audiencia, por las ideas y sugerencias de las que tanto he aprendido. Quisiera mostrar mi agradecimiento también a William L. North y a Chris Trinacty por su ayuda con el latín.

¹ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Louis Conard, Paris, 1913, pp. 64, 83, 88; Gustave Flaubert, *Diccionario de lugares comunes*, traducción de Tomás Onaindia, Madrid, EDAF, 2005, pp. 87, 107 y 114. Quisiera igualmente agradecer al Jody Maxmin Fund en el Oberlin College Art Department la ayuda para adquirir las reproducciones.

² Evert Frans Van Der Grinten, *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969; Christian Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2013.

³ Guibert de Nogent: *histoire de sa vie, 1053-1124*, ed. Georges Bourgin, A. Picard et fils, Paris, 1907, p. 105.

⁴ Véase la traducción inglesa en Guibert de Nogent, *Monodies*, en "Monodies" and "On the Relics of the Saints", trad. Joseph McAlhany y Jay Rubenstein, Penguin Books, London y New York, 2011, p. 88.

⁵ *The Waltham Chronicle*, ed. y trad. Leslie Watkiss y Marjorie Chibnall, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 10-11.

⁶ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum. The History of the English People*, ed. y trad. Diana Greenway, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 22.

⁷ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum*, p. 23.

⁸ Geoffrey of Monmouth, *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, ed. Acton Griscom, Long-

mans, Green and Co, London, 1929, p. 410.

⁹ Geoffrey of Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*; edición preparada por Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1984, p. 131.

¹⁰ M. R. James, "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae", *English Historical Review*, 32 (1917), pp. 531-554, cap. 6, en p. 546.

¹¹ Véase la traducción inglesa del pasaje en Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, trad. John Osborne, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987, cap. 6, p. 22.

¹² "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae", cap. 29, p. 553.

¹³ Véase la traducción inglesa del pasaje en Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, cap. 29, p. 34

¹⁴ *Travels of Rabbi Petachia, of Ratisbon*, ed. y trad. A. Benish, Messrs. Trubner and Co, London, 1856, p. 41.

¹⁵ *Tractatus de ecclesia s. Petri Adenburghensi*, en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, vol. 15, parte 2, Hannover, 1888, pp. 867-72, en pp. 871-2.

¹⁶ Traducido al inglés y comentado por Meyer Schapiro en "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art", publicado por primera vez en *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. Bharatha Iyer, Luzac, London, 1947, 130-50, reimpresso en Schapiro, *Romanesque Art*, George Braziller, New York, 1977, pp. 1-27, esp. p. 18; y traducido al castellano en Meyer Schapiro, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984, p. 29. Véase también van der Grinten, *Elements*, pp. 35, 113; Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180.

¹⁷ Citado en Van der Grinten, *Elements*, p. 129, no. 222.

¹⁸ Van der Grinten, *Elements*, p. 54; véase también Arnold Esch, "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters", *Historische Zeitschrift*, 253 (1991), pp. 281-312, esp. p. 299.

¹⁹ Theophilus, *De Diversis Artibus. The Various Arts*, ed. y trad. C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons Ltd, Lon-

don 1961, Libro III, cap. 47, p. 95, citado por Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 181.

²⁰ Theophilus, *De Diversis Artibus*, Libro III, cap. 47, p. 96.

²¹ Van der Grinten, *Elements*, pp. 49, 125.

²² "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive", *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4 (2014), pp. 1-34, esp. p. 8; véase también p. 29, y comentarios ulteriores en Ackley, "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250", *Journal of Art Historiography*, 11 (2014), pp. 1-37, at 27-31.

²³ Pliny, *Natural History*, trad. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1938-1963, 10 vols. Para los escritos de Plinio sobre arte véase Jacob Isager, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, trad. Henrik Rosenmeier, Routledge, New York, 1991, Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006 y, para su lugar en el campo más amplio de los escritos antiguos sobre arte, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, esp. pp. 235-46. Para los escritos de Plinio sobre arte véase también Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Esperanza Torregro ed., Madrid, Visor, 1987

²⁴ Pliny, *Natural History*, 35.4, vol. 9, p. 262, sobre estos pasajes véase Isager, *Pliny on art and society*, pp. 115-16, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, p. 141.

²⁵ *Naturalis Historia*, 35.4, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 74.

²⁶ Pliny, *Natural History*, 3.157, vol. 9, p. 116. Véase Isager, *Pliny on art and society*, p. 75.

²⁷ *Naturalis Historia*, 33.157, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 181.

²⁸ Pliny, *Natural History*, 34.52, vol. 9, p. 164.

²⁹ *Naturalis Historia*, 34.52, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 125.

³⁰ Isager, *Pliny on art and society*, 97-98, A. A. Donohue, reseña de Isag-

er, *Pliny on art and society*, Bryn Mawr Classical Review, vol. 3, 1992, pp. 192-97 [consultada online en <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018], Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 9-10, Tanner, *Invention of Art History*, p. 215.

³¹ Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 128, 130.

³² *Naturalis Historia*, 34.5; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 31.

³³ *Naturalis Historia*, 34, 46-47; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 50. Sobre estas páginas véase Isager, *Pliny on art and society*, pp. 81, 93-94, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 156-9, Carol Mattusch, "Artists and Workshops: The Craft and the Product", en Susanne Ebbinghaus, ed., *Ancient Bronzes through a Modern Lens Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon Mitten*, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2014, pp. 112-31, esp. pp. 114-15, Marta García Morcillo, "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' *Naturalis Historia*", *Hermes*, 138 (2010), pp. 442-54, D. Emanuele, "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake", *Phoenix*, 43 (1989), pp. 347-58.

³⁴ *Naturalis Historia*, 34. 46-47, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 50-51.

³⁵ *Naturalis Historia* 34.54, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 53.

³⁶ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 166.

³⁷ *Naturalis Historia* 34.56, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 53-54.

³⁸ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 168.

³⁹ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 172.

⁴⁰ *Naturalis Historia*, 37.13; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 182.

⁴¹ Para el interés por la astronomía en época carolingia, véase Bruce Eastwood, *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*, Brill, Leiden, 2007, cap. 3, "Pliny the Elder's Natural history: encyclopedia for Carolingian astronomy and cosmology", pp. 95-178.

⁴² Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im*

Zeitalter des Pergaments, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1994. Los escritos sobre arte de Plinio también jugaron un papel secundario en el panorama de su recepción medieval que ofrece Marjorie Chibnall, "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages", *Empire and Aftermath Silver Latin II*, ed. T. A. Dorey, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 57-78. David Ganz advirtió también ciertos préstamos de los escritos de Plinio en la entrada *pictura* de un glosario carolingio, "'Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience", en *Intellectual Life in the Middle Ages Essays presented to Margaret Gibson*, eds. Lesley Smith y Benedicta Ward, The Hambledon Press, London, 1992, pp. 25-32, esp. p. 28.

⁴³ *Le Trésor de Saint-Denis*, ed. Danielle Gaborit-Chopin, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, no. 1, pp. 56-59, con bibliografía ulterior.

⁴⁴ Para la pintura, véase Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, National Gallery Company, London, 2014, vol. 2, pp. 777-807, y *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*, ed. Martha Wolff, Yale University Press, New Haven, 2010, 88-90.

⁴⁵ Para una introducción sobre la reputación de Eligio como santo orfebre y joyero, véase Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2012, pp. 32-38. El estudio más sólido sobre la obra de Eloy es Hayo Vierck, "Werke des Eligius", *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, 1974, pp. 309-80; véase también Hayo Vierck, "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement", *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, ed. Patrick Périn y Laure-Charlotte Feffer, Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime, Paris, 1985, pp. 403-9. El extenso panorama que Vierck presenta de la obra de San Eloy ha sido reducido por Birgit Arrhenius, *Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Almqvist &

Wiksell International, Stockholm, 1985, y Noël Adams, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59 (2008), pp. 405-27.

⁴⁶ *Gesta Dagoberti I, regis Francorum*, en *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingiarum*, ed. B. Krusch, *Monumenta Germaniae Historica*, Hannover, 1888, vol 11, p. 407. Schwaderer comenta este pasaje en relación con los vasos antiguos de la crónica de Oudenburg, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180. Para una discusión sobre el uso medieval del término "moderno" aplicado a las artes o a los artistas, véase Hans-Rudolf Meier, "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 34 (2007), pp. 7-18.

⁴⁷ "He (Dagobert) also ordered a large cross which was placed behind the golden altar, to be made of pure gold and the most precious gemstones with exceptional workmanship and the most refined and delicate artistry. Because the blessed Eloi was considered to be the greatest goldsmith in the kingdom at that time, with the help of his holiness and his elegant genius for refinement he adorned it wonderfully, even though he was working hard to prepare other things which belonged to the ornamentation of the basilica. Indeed, modern goldsmiths usually insist that there is hardly anyone left any more who would clearly be able—even after many years—to achieve mastery in this kind of refined work with gemstones and cloisonné, because it has fallen out of use". Debo la traducción del latín al inglés a William L. North.

⁴⁸ *Naturalis Historia* 35, 67; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 53-54, comentado por Tanner, *Invention of Art History*, p. 241

⁴⁹ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 310.

⁵⁰ Jean Devisse niega la autoría de Hincmar, aunque sugiere que debió de participar de alguna manera en su composición; *Hincmar, Archeveque de Reims, 845-882*, Travaux d'histoire éthico-

politique, Geneva, 1975, vol. 2, p. 1092, n. 174. John Michael Wallace-Hadrill sugiere que lo más probable es que se tratase de una colaboración que dirigía Hilduino, "History in the mind of Archbishop Hincmar", en *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, ed. by R. H. C. Davis, J. M. Wallace-Hadrill, Clarendon Press, Oxford, 1981, pp. 43-70, at p. 47.

⁵¹ Wallace-Hadrill, "History in the mind of Archbishop Hincmar", pp. 44, 47.

⁵² Para Wibald, véase Hahn, *Strange Beauty*, pp. 209-21, esp. p. 211.

⁵³ D. Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne", *Cahiers archéologiques*, 29 (1980-1981), p. 5-26.

⁵⁴ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 12, pp. 88-91.

⁵⁵ Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne", p. 26. En otro pasaje se muestra prudente ante el elogio a la técnica de Eloy en la *Gesta Dagoberti*, diciendo que muestra "une certaine exagération", "Fragment de la croix de saint Eloi", en *La Neustrie*, p. 125.

⁵⁶ Janet L. Nelson escribe: "Hablar de una *damnatio memoriae* carolingia sobre lo merovingio sería ir demasiado lejos, pero no demasiado", "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective", en *The World of Gregory of Tours*, ed. Kathleen Mitchell y Ian Wood, Brill, Leiden, 2002, pp. 241-60, esp. p. 248; Wallace-Hadrill es un poco menos severo al hablar de los carolingios como "un orgullo colectivo pero selectivo de su pasado merovingio", "History in the Mind of Archbishop Hincmar", p. 259.

⁵⁷ Analizando las obras históricas de Hincmar como obispo de Reims, escribe que "lo que fundamente, incluso diría exclusivamente, le interesaba a Hincmar del pasado merovingio era la historia de su propia sede, especialmente la carrera de Remigio, su obispo más famoso", "Merovingian Church in Carolingian Retrospective", pp. 253-54.

⁵⁸ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 23, pp. 152-55.

⁵⁹ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, en *Oeuvres*, Françoise Gasparri, ed. y trad., Belles Lettres, Paris, 1996, 2ª ed., 2008, vol. 1, p. 152.

⁶⁰ *Sugerii abbatis sancti dionysii liber de administratione sua gestis*, en Erwin Panofsky, Gerda Panofsky-Soergel, *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* Madrid, Cátedra, 2004, p. 95 (1ª ed., Princeton, 1979)

⁶¹ Genevra Kornbluth, "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel", *Studies in Iconography*, 16 (1994), pp. 37-52.

⁶² *Les Grandes Chroniques de France*, ed. Jules Viard, Société de l'histoire de France, Paris, 1920-1935, vol. 2, p. 133.

⁶³ *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, ed. Elisabeth Antoine-König con Pierre Alain Mariaux y Marie-Cécile Baroz, Musée du Louvre, Paris, 2014, no. 8, pp. 48-51, no. 9, pp. 52-55.

⁶⁴ Mientras Vierck atribuía la obra en metal del vaso de San Martín a Eloy "Werke des Eligius", pp. 335-37, Adams proporciona argumentos convincentes para datar la pieza con anterioridad, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin'", y su datación fue aceptada por Pierre Alain Mariaux, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pp. 48-51.

⁶⁵ Pierre Alain Mariaux, "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, 114 (2008), pp. 37-53.

⁶⁶ Hoy día solo sobrevive un disco completo, los restantes fueron parcialmente reemplazados por un medallón gótico de fecha desconocida, dejando a la vista los típicos granates. Vierck sugirió que estos discos debían atribuirse a San Eloy, "Werke des Eligius", pp. 359-67, una atribución rechazada con argumentos convincentes por Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, pp. 169-70. Para el relicario véase Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Relics, Quotations, *Spolia*: Revisiting Art in Egbert's Trier", en *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, ed. Glyn Davies y Eleanor Townsend, Paul Holberton Publishing, London, 2017, pp. 67-80, Hahn, *Strange Beauty*, pp. 4-6, Lawrence Nees, *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp.

229-31, Thomas Head, "Art and Artifice in Ottonian Trier", *Gesta*, 36 (1997), pp. 65-82, Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), pp. 305-336.

⁶⁷ Westermann-Angerhausen advierte de la inspiradora presencia del monasterio de San Euscario, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier", p. 321; véase también Head, "Art and Artifice", p. 70, sobre las obras de los siglos V y VI que todavía estaban en pie en Tréveris durante el episcopado de Egbert..

⁶⁸ Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewelry*, p. 170

⁶⁹ Véase Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Hirmer Verlag, Munich, 1983, pp. 25-28, 133-34, y, más recientemente, Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 23-26, con ulterior bibliografía..

⁷⁰ La traducción se basa en la de Weinryb, *Bronze Object*, p. 25, y Melissa Thorson Hause, "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz", *Journal of Ritual Studies*, 6 (1992), pp. 133-157, esp. p.151.

⁷¹ Head, "Art and Artifice", p. 67, véase también Adam S. Cohen y Anne Derbes, "Bernward and Eve at Hildesheim", *Gesta*, 40 (2001), pp. 19-38, esp. p.31.

⁷² Hause, "Place in Sacred History", p. 152.

⁷³ Este texto es comentado por Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180

⁷⁴ Heraclius", *De coloribus et artibus romanorum*, ed. y trad. Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, John Murray, London, 1849, p. 182.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 187, 189.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 188, 190.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁹ *Ibid.*, 189.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁸¹ Citado y traducido por Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle*

Ages, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986, vol. 1, p. 46, note 1.

⁸² *Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino*, ed. Hartmut Hoffmann, Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum, vol. 34, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 1980, p. 396. Este pasaje es comentado en Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89.

⁸³ Citado y traducido en Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 45.

⁸⁴ Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 46, n. 1.

⁸⁵ *Sugerii abbatiss sancti dionysii liber de administratione sua gestis*, p. 62.

⁸⁶ Andreas Speer, Günther Binding, *Abt Suger von Saint-Denis Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000, 3ª ed., 2008, p. 36. Para más argumentos en defensa de que Sugerio conoció a León de Ostia, véase Panofsky, *Abad Suger*, p. 240, y Andreas Speer, "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis", en *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey Hamburger y Anne-Marie Bouché, eds., Department of Art and Archaeology,

Princeton University, Princeton, 2006, pp. 65-83, at pp. 75, 82 n. 66.

⁸⁷ Hartmut Hoffman, "Studien zur Chronik von Montecassino", *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, vol. 29, 1973, pp. 59-162, esp. p. 85, n.1.

⁸⁸ Alexander Nagel, "Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53/54 (2008), pp. 143-151, esp. p. 147.

⁸⁹ *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89; véanse también pp. 307-8.

REFERENCIAS

- Ackley, Joseph Salvatore. 2014. "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive." *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 4: 1-34.
- Ackley, Joseph Salvatore. 2014. "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250." *Journal of Art Historiography* 11: 1-37.
- Adams, Noël. 2008. "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune." *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59: 405-27. <https://doi.org/10.1556/AArch.59.2008.2.21>
- Antoine-König, Elisabeth, and Pierre Alain Mariaux and Marie-Cécile Baroz. 2014. *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*. Paris: Musée du Louvre.
- Arrhenius, Birgit. 1985. "Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications." In *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Benish, A., ed. 1856. *Travels of Rabbi Petachia, of Ratisbon*. London: Trubner and Co.
- Bloch, Herbert. 1986. *Monte Cassino in the Middle Ages*. Cambridge: Harvard University Press.
- Borst, Arno. 1994. *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Bourgin, Georges, ed. 1907. *Guibert de Nogent. Histoire de sa vie, 1053-1124*. Paris: A. Picard et fils.
- Campbell, Lorne. 2014. *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*. London: National Gallery Company.
- Carey, Sorcha. 2006. *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Chibnall, Marjorie. 1975. "Pliny's Natural History and the Middle Ages." In *Empire and Aftermath Silver Latin II*, edited by T. A. Dorey, 57-78. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cohen Adam S., and Anne Derbes. 2001. "Bernward and Eve at Hildesheim." *Gesta* 40: 19-38. <https://doi.org/10.2307/767193>
- Devisse, Jean. 1975. *Hincmar, Archeveque de Reims, 845-882*. Geneva: Droz.
- Donohue, A.A. 1992. "Review on Pliny on art and society." *Bryn Mawr Classical Review* 3: 192-97 [consultada online: <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018].
- Eastwood, Bruce. 2007. *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004161863.i-453>
- Emanuele, D. 1989. "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake." *Phoenix* 43: 347-58. <https://doi.org/10.2307/1088300>
- Esch, Arnold. 1991. "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters." *Historische Zeitschrift* 253: 281-312.
- Flaubert, Gustave. 1913. *Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Louis Conard
- Flaubert, Gustave. 2005. *Diccionario de lugares comunes*, edición y traducción de Tomás Onaindia. Madrid: Edaf.
- Gaborit-Chopin, Danielle. 1980-1981. "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne." *Cahiers archéologiques* 29: 5-26.
- Gaborit-Chopin, Danielle, ed. 1991. *Le Trésor de Saint-Denis*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Ganz, David. 1992. "'Pictura. Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience." In *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays presented to Margaret Gibson*, edited by Lesley Smith and Benedicta Ward, 25-32. London: The Hambledon Press.
- García Morcillo, Marta. 2010. "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' Naturalis Historia." *Hermes* 138: 442-54.
- Gregorius, Master. 1987. *The Marvels of Rome*, translated by John Osborne. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.

Hahn, Cynthia. 2012. *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Head, Thomas. 1997. "Art and Artifice in Ottonian Trier." *Gesta* 36: 65-82. <https://doi.org/10.2307/767279>

Heraclius. 1849. "De coloribus et artibus romanorum." In *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, edited and translated by Mary P. Merrifield. London: John Murray.

Hoffmann, Hartmut. 1973. "Studien zur Chronik von Montecassino." *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalter* 29: 59-162.

Hoffmann, Hartmut. 1980. "Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino." In *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, vol. 34. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

Huntingdon, Henry of. 1996. *Historia Anglorum. The History of the English People*, edited and translated by Diana Greenway. Oxford: Clarendon Press.

Isager, Jacob. 1991. *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, translated by Henrik Rosenmeier. New York: Routledge.

James, M.R. 1917. "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae." *English Historical Review* 32: 531-554. <https://doi.org/10.1093/ehr/XXXII.CXXVIII.531>

Kornbluth, Geneva. 1994. "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel." *Studies in Iconography* 16: 37-52.

Krusch, B. 1888. "Gesta Dagoberti I, regis Francorum". In *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingicarum. Monumenta Germaniae Historica*. Hannover.

Mariaux, Pierre Alain. 2008. "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien." *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie* 114: 37-53.

Mattusch, Carol. 2014. "Artists and Workshops: The Craft and the Product." In *Ancient*

Bronzes through a Modern Lens Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon Mitten, edited by Susanne Ebbinghaus, 112-31. Cambridge, MA: Harvard Art Museums.

Meier, Hans-Rudolf. 2007. "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34: 7-18.

Mende, Ursula. 1983. *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*. Munich: Hirmer Verlag.

Monmouth, Geoffrey of. 1929. *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, edited by Acton Griscom. London: Longmans, Green and Co.

Monmouth, Geoffrey of. 1984. *Historia de los reyes de Britania*, editor Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela.

Nagel, Alexander. 2008. "Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral." *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54: 143-151. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25608814>

Nees, Lawrence. 2002. *Early Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press.

Nelson, Janet L. 2002. "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective." In *The World of Gregory of Tours*, edited by Kathleen Mitchell and Ian Wood, 241-60. Leiden: Brill

Nogent, Guibert de. 2011. "Monodies." In *Monodies and On the Relics of the Saints*, translated by Joseph Mcalhaney and Jay Rubenstein. London and New York: Penguin Books.

Panofsky, Erwin, and Gerda Panofsky-Soergel. 2004. "Sugerii abbatis sancti dionysii liber de administratione sua gestis." In *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. 1ª ed., Princeton, 1979. Madrid: Cátedra.

Plinio. 1987. *Textos de Historia del Arte*. Ed. Esperanza Torrego. Madrid: Visor.

Pliny. 1938-1963. *Natural History*, translated by H. Rackham. 10 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schapiro, Meyer. 1947. "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art." In *Art and Thought:*

Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday, edited by K. Bharatha Iyer, 130–50. London: Luzac.

Schapiro, Meyer. 1977. *Romanesque Art*. New York: George Braziller.

Schapiro, Meyer. 1984. *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza.

Schwaderer, Christian. 2013. *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*. Ph. Diss., Eberhard-Karls Universität Tübingen. Tübingen.

Speer, Andreas. 2006. "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis." In *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Jeffrey Hamburger and Anne-Marie Bouché, 65-83. Princeton: Department of Art and Archaeology, Princeton University.

Speer, Andreas, and Günther Binding. 2008. *Abt Suger von Saint-Denis Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Suger. 1996. "Gesta Sugerii abbatis." In *Oeuvres*, éditeur Françoise Gasparri. 2^a ed., 2008. Paris: Belles Lettres.

Tanner, Jeremy. 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*. 2006. Cambridge: Cambridge University Press

Theophilus. 1961. *De Diversis Artibus. The Various Arts*, edited and translated by C. R. Dodwell, Thomas. London: Nelson and Sons Ltd.

Thorson Hause, Melissa. 1992. "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz." *Journal of Ritual Studies* 6: 133-157.

Tractatus de ecclesia s. Petri Aldenburgensi. 1888. In *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* 15 (2). Hannover.

Van Der Grinten, Evert Frans. 1969. *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*. The Hague: Martinus Nijhoff. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-0623-6>

<https://doi.org/10.1007/978-94-011-6427-6>

Viard, Jules, ed. 1920-1935. *Les Grandes Chroniques de France*. Paris: Société de l'histoire de France.

Vierck, Hayo. 1974. "Werke des Eligius." *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*.

Vierck, Hayo. 1985. "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement." In *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, éditeurs Patrick Périn et Laure-Charlotte Feffer, 403-9. Paris: Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime.

Wallace-Hadrill, John Michael. 1981. "History in the mind of Archbishop Hincmar." In *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, edited by R. H. C. Davis and J. M. Wallace-Hadrill, 43-70. Oxford: Clarendon Press.

Watkiss, Leslie, and Marjorie Chibnall, eds. 1994. *The Waltham Chronicle*. Oxford: Clarendon Press.

Weinryb, Ittai. 2016. *The Bronze Object in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316402429>

Westermann-Angerhausen, Hiltrud. 1987. "Spolie und Umfeld in Egberts Trier." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50: 305-336. <https://doi.org/10.2307/1482383>

Westermann-Angerhausen, Hiltrud. 2017. "Relics, Quotations, Spolia: Revisiting Art in Egbert's Trier." In *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, edited by Glyn Davies and Eleanor Townsend, 67-80. London: Paul Holberton Publishing.

Wolff, Martha, ed. 2010. *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*. New Haven: Yale University Press.

Texto orixinal

Media lost and found: the medieval understanding of the history of artistic techniques*

Erik Inglis

Oberlin College, USA

Gustave Flaubert's *Dictionary of Received Ideas*, a famous collection of clichés from nineteenth-century France, contains several identical remarks about lost media from the past:

"émail: le secret en est perdu;"

"mosaïques: le secret en est perdu;"

*"peinture sur verre: le secret en est perdu."*¹

However trite, these statements demonstrate historical thought about artistic technique, for if we have lost the secret of enamel or mosaic, then we know that history has happened, making us different from our predecessors. Notably, all three clichés target media associated with medieval art—enamel, mosaic, and stained glass—and thus confirm the distinction between the Middle Ages and the modernity. Acknowledging these lost media gives the clichés a rueful, nostalgic tint, with the nineteenth-century observer, secure in his modernity, willing to admit the past's superior achievements in some areas. However, Flaubert's clichés were not new in the nineteenth century, but have some ancient and medieval precedents. Studying their earlier incarnations gives us insight into two related aspects of medieval art making: first, how medieval people understood artistic media and techniques in historical terms; second, how this historical understanding of technique helped them periodize artistic production.

This paper has four parts. I begin by establishing that medieval viewers were capable of recognizing old works as old, and emphasizing comments marveling at their creation. Then I look at texts which says that modern artists are incapable of equaling the work of a predecessor because their techniques have been lost, followed by texts that celebrate new work as the deliberate revival of a technique that had fallen from use. In conclusion, I reflect on what these cases tell us about how medieval people understood art's history.

I. Recognition of Old Works of Art in Medieval Texts

Before addressing lost media specifically, it is important to note that many medieval authors recognize and discuss historical techniques, as has been demonstrated by van der Grinten and Christian Schwaderer.² These cover a range of attitudes: from recognition of old work, to claims that the old work is inexplicable or unmatchable, to explicit and precise contrasts in medium and/or technique between past and present.

For example, Guibert de Nogent supported the claim of his institution's antiquity by pointing to a reliquary it owned which had been:

*"a quibus nescio fidelibus vetusto opificio auri preciosi bracteis adopena, ad nostri hujus temporis devenit intuitus, et antiquis hucusque praebebat testimonia nova relatibus."*³

"covered with a costly layer of gold leaf by some faithful men who used a very old technique and has thus come down to our day, the sight of it continuing to provide new proof of ancient tales."⁴

Waltham Abbey made a similar claim in a late 12th century chronicle, noting that their venerable relic-cross had been discovered with a bell "*antiqui operis*" ("of ancient workmanship").⁵

The recognition of old artifacts at times led to wonder at their fabrication. Thus, Henry of Huntingdon, in his *History of the English*, writes of

*"Stanenges ubi lapides mire magnitudinis in modum portarum eleuati sunt...Nec potest aliquis excogitare qua arte tanti lapides adeo in altum eleuati sunt."*⁶

"Stonehenge, where stones of remarkable size are raised up like gates.... And no one can work out how the stones were so skillfully lifted up to such a height."⁷

Geoffrey of Monmouth's *History of the Kings of Britain* puts similar words in Merlin's mouth, when he proposes to Aurelius that the stones be moved from Ireland to England to create a funeral memorial:

*"Est etenim ibi structura lapidum. Quam nemo huius etatis construeret. Nisi ingenium arte subnecteret. Grandes sunt lapides. Nec est aliquis cuius virtuti cedant."*⁸

"In that place there is a stone construction which no man of this period could ever erect, unless he combined great skill and artistry. The stones are enormous and there is no one alive strong enough to move them."⁹

Merlin's prediction comes true when Aurelius' men are unable to budge the megaliths, allowing Merlin to demonstrate that only he has the necessary *ars* and *ingenium* to transport the ring to their present location. Master Gregorius, a thirteenth-century Englishman, said something similar about the enormous statue of Constantine whose fragmentary remains he saw in Rome, and mistook for the Colossus that once stood near the Colosseum:

*"De qua hec admodum miranda sunt. Videlicet quomodo tanta moles fundi potuit uel quomodo erigi aut stare mirum est."*¹⁰

"What is particularly astounding about this piece is how so great a mass could have been cast, how it was raised, and how it could stand."¹¹

And, writing about the ancient obelisk outside St. Peters, he says that a marveling observer demanded:

*"Si lapis est unus, dic qua sit arte leuatus; Si lapides plures, dic ubi congeries."*¹²

"If it be one stone, tell me how it was raised. If there be many stones, tell me where they join."¹³

There are also remarks in which the author elaborates on this admiration for art works of the past by stating explicitly that his contemporaries could not equal the work of the past. For example, Rabbi Petachiah of Regensburg traveled in the Middle East in the late twelfth century, and wrote about the walls of Baghdad: "They are a hundred cubits high and ten cubits wide. They are of polished copper, and ornamented with figures, so that no one can produce the like. A nail once fell out, and no artificer is able to fix it again."¹⁴ The late eleventh-century chronicle of St. Peter's of Oudenbourg has a similar remark about ancient vessels discovered nearby:

*"Vasa formosa atque pulcherrima, cipi et scutellae aliaque utensilia quam plurima in illo tempore ab antiquis ingeniose formata atque sculpta nostris temporibus reperta sunt, quae modo ab ingeniosis artificibus in auro et argento vix tam eleganter formari ac sculpi possint."*¹⁵

"very beautiful and shapely vases, cups, dishes and other utensils, cleverly fashioned and sculptured by the ancients, have been found there recently; these could scarcely be formed and sculptured so elegantly today by clever artists in gold and silver."¹⁶

There are also some authors who make an explicit contrast between older and newer media and techniques. We see this in the way that Ralph de Diceto writes about the walls of Angers in his *Yma-*

gines historiarum. The walls' ancient stones had been reset in more recent times, and Ralph contrasts the impressive solidity of the old stones with the cheap mortar in which they are set.

*"Civitas igitur Andegavensium, antiquorum industria montis in edito collacata, consistit in moenibus vetustissimus, gloriam fundatorum recensens, in quadri lapidibus, modernorum parvitatem accusans, in tenaciori cemento, sabuli condiendi peritiam penitus deperisse praetendes."*¹⁷

Van der Grinten notes that "This passage is exceptional in combining criticism of contemporary work with praise of former achievements."¹⁸

Theophilus makes a similar contrast of ancient and modern materials in his discussion of Arabian gold. He writes that

*"Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cuius usus in antiquissimis uasis frequenter reperitur; cuius speciem moderni operarii mentiuntur, dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt."*¹⁹

"There is also a very precious Arabian gold, which is of an exceptional red colour. It is frequently used in antique vases. Modern workmen counterfeit its appearance by adding a fifth part of red copper to pale gold, and they deceive many people."²⁰

Van der Grinten points to a similar observation made by Reginald of Durham. Writing of a bell that appears to be made only of gold, Reginald suggests that is made with an alloy favored in older days, using less tin and more copper: *"Latro denique praedictum tintinnabulum totum de auro purissimo fuisse credidit, quia claritas micantis metalli oculorum ipsius acies offendit. Et revera rubor cupri qui interius enituerat, amplius stupentem et inscium seducebat. Est quidem de antiquo veterum opere, ubi minus stagni adicitur, plus de aere."*²¹

Joseph Salvatore Ackley's work on medieval treasuries helps us contextualize this material. He notes that churchmen were very concerned with the material components of liturgical objects. He also notes that Theophilus' writing conveys a geography of technique and material, as he identifies different varieties of gold on the basis of their origin, "interweaving ... craft and place."²² The just-quoted remarks of Theophilus and Reginald show that in addition to recognizing a geography of metal-working practices, medieval authors historicized the craft as well. That is, they interweave craft, place, and time.

II. Lost Media and Techniques

Having demonstrated that medieval viewers approached objects historically, with a concern for difference over time and an appreciation for past technical achievements, we can move on to the more focused topic of precedents for Flaubert's clichés about lost media. These occur already in Pliny's first-century *Natural History*.²³ Pliny believed that earlier artists excelled his contemporaries, and in several cases he says that past artistic practices no longer survive. For example, he laments that his contemporaries have moved away from using recognizable likenesses in their portraits, which has led to the end of portrait painting:

*"Imaginum quidem pictura, qua maxime similes, in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit."*²⁴

"The painting of portraits, used to transmit through the ages extremely correct likenesses of persons, has entirely gone out."²⁵

He says the same of silver chasing. After listing several artists who had excelled in the art, he writes that

*"subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vestustate censeatur usuque attritis caelaturis si nec figura discerni possit auctoritas constet."*²⁶

"all of a sudden this art so declined that it is now only valued in old specimens, and authority attaches to engravings worn with use even if the very design is invisible."²⁷

Here we know that Pliny's statement is not literally true; for example, the Louvre's Boscoreale cups, with their excellent silver chasing, date to Pliny's time, having been buried to protect them from the same Vesuvian eruption that killed the author. Thus, the claim that silver chasing has disappeared as a medium is merely a hyperbolic way of damning the present in comparison to the past.

Pliny's similar remarks on bronze statuary are more complicated. In his discussion of Greek bronzes, he writes that the art had been become perfect by the 121st Olympiad [296-293 BCE], after which

*"Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit."*²⁸

"After that the art languished, and it revived again in the 156th Olympiad [156-153 BCE]."²⁹

Because we know that these dates do not mark an interruption in the production of sculpture, this dramatic phrase has been variously interpreted: as the product of a gap in Pliny's sources; as referring only to bronze but not marble sculpture; or as Pliny's indictment of an overall cultural decline.³⁰ Writing about his own day, Pliny acknowledges that bronze casting continues, but laments the lost ability to produce specific alloys using precious metals:

*"quondam aes confusam auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia crevit, auctoritas artis extincta est adeoque exolevit fundendi aeris pretiosio ratio, ut iam diu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat."*³¹

"Formerly copper used to be blended with a mixture of gold and silver, and nevertheless artistry was valued more highly than the metal; but nowadays it is a doubtful point whether the workmanship or the material is worse, and it a surprising thing that, though the prices paid for these works of art have grown beyond all limit, the importance attached to this craftsmanship of working in metals has quite disappeared the method of casting costly works of art in bronze has so gone out that for a long time now not even luck in this matter has had the privilege of producing art."³²

Pliny proves his argument with an anecdote about the talented sculptor Zenodorus, who declined Nero's request to make a colossal statue with this alloy:

*"ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur quanto maior Zenodoro praestantia fuit, tanto magis deprehenditur aeris obliteratio."*³³

"this statue has shown that the skill in bronze-founding has perished, since Nero was quite ready to provide gold and silver, and also Zenodorus was counted inferior to none of the artists of old in his knowledge of modelling and chasing The greater was the eminence of Zenodorus, the more we realize how the art of working bronze has deteriorated."³⁴

Thus, Pliny identifies the extinction of a medium (silver-chasing), an alloy (bronze casting with precious metals), and a cultural practice (portrait painting). These observations are part of Pliny's larger historical picture, which assigns art a complex and developmental history, driving by representation and technique, that begins with inventions and is perfected by refinements. For example, Pheidias "*primusque artem torcuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur,*"³⁵ "is ... deemed to have first revealed the capabilities and indicated the methods of sculpture,"³⁶ while Polykleitos "*consummasse hanc scientiam iudicatur ... ut Phidias aperuisse,*"³⁷ "is deemed to have perfected this science of statuary ... just as Pheidias is considered to have revealed it."³⁸

The framework of discovery and refining also informs the downward trend Pliny sees in his own day. Pliny is a moralizing pessimist about the artistic culture of his time, viewing society as corrupt

and even Nature as exhausted. Thus, after noting some enormous precious stones that Pompey the Great had displayed a century before, Pliny claims that

*"ne quis effetas res dubitet nulla gemmarum magnitudine hodie prope ad hanc amplitudinem accedente, in eo fuit luna aurea pondo XXX lectos,"*³⁹

"And in case any one should doubt that our natural resources have become exhausted seeing that today no gems even approach such size, there rested on this board a golden moon weighing 30 pounds."⁴⁰

This sense of time's downward trajectory separates Pliny's lost media from Flaubert's; for Pliny, the loss of silver chasing and precious bronze alloys indicate decline, while in Flaubert's modernist clichés, the loss of mosaic, enamel and stained glass are simultaneously and paradoxically the sign and price of progress.

Pliny's systematic understanding of art's rise and fall also separates him from the medieval authors we will consider next. While *Natural History* was read throughout the Middle Ages, it was read selectively; Pliny's Carolingian audience for example was very interested in his astronomical content.⁴¹ By contrast, his remarks on the arts of sculpture, silver, and painting seem to have found few interested medieval readers, to judge by their absence from Borst's exhaustive account of Pliny's medieval reception.⁴² Thus, the medieval discussions of lost media are independent of Pliny's influence.

The earliest medieval example I know comes from the *Deeds of Dagobert*. This is a ninth-century text produced at St. Denis that celebrates the seventh-century king as the monastery's founder. The text mentions the seventh-century cross of St. Eligius, one of the monastery's oldest and most important treasures.⁴³ The cross is known from a fragment remaining in the Bibliothèque Nationale de France, and from a painting by the Master of St. Giles (figs. 1-2).⁴⁴ Eligius' contributions to St. Denis were documented in the *Life of St. Eligius*, written by his colleague Audoin of Rouen shortly after the saint's death, though this text does not mention his cross.⁴⁵ The first specific mention of the cross comes two centuries later, when the *Gesta Dagoberti* celebrates it with a retrospective historicism:

*"Crucem etiam magnam, quae retro altare poneretur, exauro puro et pretiosissimis gemmis insigni opere ac minutissima artis subtilitate fabricari iussit, quam beatus Eligius, eo quod illo in tempore summus aurifex ipse in regno haberetur, cum et alia, quae ad ipsius basilicae ornatum pertinebant, strenue prepararet, eliganti subtilitatis ingenio, sanctitate opitulante, mirifice exornavit. Nempe moderniores aurifices asseverare solent, quod ad praesens vix aliquis sit relictus, qui quamvis peritissimus in aliis exstet operibus, hujusmodi tamen gemmarii et inclusoris subtilitate valeat per multa annorum curricula, eo quod de usu recesserit, ad liquidum experientiam consequi."*⁴⁶

"He [Dagobert] also ordered the large cross which was placed behind the golden altar, to be made from pure gold and the most precious gemstones with exceptional workmanship and the most refined and delicate artistry. Because the blessed Eloi was considered to be the greatest goldsmith in the kingdom at that time, with the help of his holiness and his elegant genius for refinement he adorned it wonderfully, even though he was working hard to prepare other things which belonged to the ornamentation of the basilica. Indeed, modern goldsmiths usually insist that there is hardly anyone left any more who would clearly be able—even after many years—to achieve mastery in this kind of refined work with gemstones and cloisonné, because it has fallen out of use."⁴⁷

This text is a remarkable on many counts. As with many of the texts cited already, it notes a difference between past and present, with the past superior. It goes further than the others, in ways that are worth unpacking in detail.

First, in addition to a contrast of past and present, there is a distinction made within the past: Eligius is the best goldsmith of his day.

Second, his particular accomplishment in the cross is all the more notable because he was doing a lot of other things.

Next, there is the citation of contemporary—that is ninth-century—goldsmiths as expert witnesses. There are precedents for this text in Pliny's citation of artists as expert witnesses in his praise of Parrhasios: "*confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus*,"⁴⁸

"it is admitted by artists that he won the palm in the drawing of outlines."⁴⁹ However, as noted, Pliny's discussion of ancient artists found few medieval readers, so this observation in the *Gesta* is neither borrowed from nor shaped by Pliny. What's more, there is good reason to believe that the text transmits actual conversations with contemporary goldsmiths. The attribution of the *Gesta Dagoberti* is uncertain, with Hilduin or Hincmar often suggested as the most likely author.⁵⁰ Hincmar had served as Saint-Denis's "*custos sacrorum pignorum*," which would have made him responsible for its liturgical objects, and thus familiar with the two-hundred year old cross and in contact with contemporary goldsmiths.⁵¹ While our uncertainty over the *Gesta's* authorship means we cannot know if Hincmar's administrative knowledge of the treasury informed the text's appraisal of the cross, it remains notable that a figure like Hincmar, eventually archbishop of Reims, administered church treasuries, given that if he was not the text's author, he was certainly in its first audience, and would have been able to evaluate its claims. If we accept that the author is genuinely informed by contemporary artists, the text can be enlisted in a set of similar documents in which high ecclesiastics discuss metalwork, including Gerbert of Aurillac's letters to Egbert of Trier in the late tenth century, and Wibald of Stavelot's correspondence with the goldsmith G in the mid-twelfth century.⁵² Taken together, these texts suggest that patrons and artists discussed techniques and processes—including the way they changed over time.

Finally, there is the claim that this particular technique has "fallen out of use," a claim that can be evaluated. The remaining element of the cross is made of cloisonné, with the cloisons holding glass and red and yellow garnets. Setting garnets and glass in cloisonné was typical of the seventh century, but also continued into the ninth century, as Danielle Gaborit-Chopin points out.⁵³ For example, the Carolingian setting on the paten that Charles the Bald gave to Saint-Denis has cloisonnéed garnets (fig. 3).⁵⁴ However, Gaborit-Chopin observes that Eligius' cross differed from this ninth-century example in that it was a solid field of garnets and glass, and on both sides of the cross – so that it was comparable to a translucent mosaic of glass and garnet – a technique which indeed did not exist in the ninth century.⁵⁵ Thus, the text's praise is not just interesting, but accurate, speaking to the author's awareness of contemporary technique, whether derived from direct inspection and/or through conversations with artists.

We can also consider the larger issues that the reception of this old work raises. Typically, when we think of the Carolingian reception of earlier art, we focus on the reception of ancient Roman and early Christian art, such as the echo of Marcus Aurelius' statue in the Louvre's statuette of the Carolingian emperor, or Charlemagne's taking spolia from Ravenna. The *Gesta's* appreciation of the Merovingian artist stands out against the Carolingian's prevailing neglect or disdain for this period.⁵⁶ In this case, that larger ambivalence is trumped by the local circumstances that make the saint's cross a matter of patrimony. The appreciation for Eligius' work probably does not reveal a general respect for Merovingian making, but instead a highly parochial pride in a local antiquity made by a saint and associated with the institution's founding.⁵⁷

The *Gesta Dagoberti* had active readers throughout the Middle Ages, and demonstrably shaped the later medieval reception of earlier medieval works. As a record of the church's founder, it was a key text at the monastery of St. Denis, where portions were read each year on Dagobert's anniversary. Suger's famous texts in the twelfth century show his familiarity with it. Suger made two attributions to Eligius—the so-called throne of Dagobert, and the rim of a small dish. This was a composite object, with an ancient bowl and medieval metalwork rim; the rim is lost, but known from old prints.⁵⁸ In

the latter attribution, it was probably comparison with the archaic technique of Eligius' cross that spurred his attribution, and Suger's praise of the vessel is directly indebted to the *Gesta Dagoberti*:

*"Quod videlicet vas, tam pro preciosi lapidis qualitate quam integra sui quantitate mirificum, inclusorio sancti Eligii opere consat ornatum, quod omnium aurificum iudicio preciosissimum estimatur."*⁵⁹

"It is an established fact that this vessel, admirable for the quality of the precious stone as well as for the latter's unimpaired quality, is adorned with 'verroterie cloisonnée' [cloisonné glass] work by St. Eligius which is held to be most precious in the judgment of all goldsmiths."⁶⁰

Suger's attribution, based on technique, is different than the twelfth-century attribution of the Carolingian Susanna crystal to Eligius, which has been analyzed by Genevra Kornbluth.⁶¹ That attribution was spurred not by a specific comparison with Eligius' known works, but instead by a much less precise association between the old and beautiful crystal and Eligius' reputation as an artist.

In the later 13th century, the *Gesta Dagoberti* was translated into French in the *Grandes Chroniques de France*, which transmits the praise of Eligius' lost medium almost exactly:

"li meilleur et li plus engineus orfevres qui ores soient tesmoignent que à paines trouveroit on nului, tant fust bons maistres qui autel ovre seust faire, pour ce maesment que li us et la maniere de tele ovre est mise en oubli"

"the best and the most ingenious goldsmiths who exist today testify that scarcely can one find anyone, no matter how good a master he is in knowing how to make similar works, equal to this because the usage and the manner of such work has been forgotten."⁶²

Thus, at Saint-Denis there was an enduring recognition that Eligius' gem and cloisonné work was not just great, but technically distinctive and historically specific.

The *Gesta Dagoberti's* praise of Eligius' lost art gives us insight into other medieval examples of the historicist appreciation of Merovingian metalwork. For example, the church of Saint-Maurice d'Agaune had two objects with garnet work of the sixth or seventh century: the reliquary of Theuderic and the Vase of St. Martin.⁶³ The former is inscribed with its patron and makers' names, while the work's technique would have helped the church identify this reliquary as one of the oldest in their treasury. Like Suger's jade vessel, the Vase of St. Martin is a composite object with an ancient Roman carved vase framed by seventh-century metalwork (fig. 4).⁶⁴ The monks of St. Maurice linked this object to a local miracle. The monastery was founded on the site where St. Maurice and his Christian legion had been martyred in the third century. According to a legend developed over the course of the twelfth to fourteenth century, Saint Martin of Tours visited the monastery in the fourth century; after the monks denied his request for a relic of St. Maurice, he visited the field of battle, inserted a knife into the ground, and was rewarded with a copious quantity of the martyrs' blood. He had brought a vessel to collect it; when this proved insufficient, angels delivered him another vase to collect the blood; he did so, and then gave that vase to the stingy monks of St. Maurice. In the monastery's sixteenth-century inventory, this vessel was identified as the one brought by angels; the same vase is probably referred to by Ogier d'Anglure, who visited the monastery around 1395, and Georges Lengherand, who visited in 1485.⁶⁵ I think that it is likely that, like Suger, the monks of St. Maurice were able to distinguish between the carved stone vessel and its later metalwork enrichments. Suger and the *Gesta Dagoberti* also suggest that they would have been able to recognize the metalwork technique as archaic, and perhaps believed that it was added shortly after the vase's miraculous delivery.

A similar historicist mindset informed Egbert of Trier's reuse of two Merovingian garnet disks on his reliquary for St. Andrew's sandal, in the late tenth century (fig. 5).⁶⁶ As Thomas Head and Hiltrud Westermann-Angerhausen have demonstrated, Egbert's commissions should be understood in the context of the jockeying for episcopal superiority that pit Egbert of Trier against the bishops of Mainz and Cologne. Trier proudly claimed its historical priority over these two competitors, and the use of Merovingian spolia makes most sense if the disks' antiquity was recognized. Trier had been an impor-

tant center for jewelry production in the sixth century, when these disks were made, so the disks had the potential to animate the same sort of local pride that St. Denis took in Eligius' artisanship. What's more, if today such works are quite rare, in Egbert's day they were much more visible. Important early shrines to Trier's saintly bishops were still standing, and were probably decorated at least in part with metalwork like this.⁶⁷ As Birgit Arrhenius argues, "The plate was probably not mounted on Egbert's shrine by chance, but as a direct result of the politics of the church at that time.... [namely] the violent controversies over the primacy in the Rhineland, which led to Benedict VII giving bishop Egbert the privileges of a primate in Gallica Belgica in 977. In this conflict it was important for the episcopate of Trier to emphasize its seniority, its imperial and apostolic traditions," and the recognizably venerable disks communicated this status effectively.⁶⁸

If we can be confident that Egbert and his goldsmith recognized the disks as old and distinctive to Trier, precisely how Egbert and his audience dated the disks is unclear. We know the disks date to the sixth century –and it is certainly possible that Egbert did, too, particularly because he would have been easily able to date the labelled image of Justinian on the surviving disk. On the other hand, the disks might merely have been recognized as old, with no attempt or concern with their precise origin; this would be in keeping with the vague remarks of Guibert de Nogent and the *Chronicle of Waltham Abbey*. Alternatively, Egbert and his goldsmith might have backdated the disks to link them to Trier's first saints and bishops, from the fourth century. This option would make the disks' presence on the shrine of St. Andrew's sandal more meaningful, and also conform to the medieval practice of associating an institution's old and beautiful art with its founding.

III. Revived Media and Techniques

If Egbert of Trier re-used archaic materials to establish his see's antiquity, his rival Willigis of Mainz shows us how the revival of a medium was also a valuable tool. When Bishop Willigis of Mainz commissioned bronze doors for his cathedral around 1000, he claimed to be reviving a medium-specific object type that had not been used in Europe for almost two centuries (fig. 6).⁶⁹ He thus inscribed his doors:

*"Postqua(m) magnu(s) imp(erator) Karolus su(u)m esse iuri dedit naturae
Willigisus archiep(iscopu)s ex mettali specie valvas effecerat primus
Bergenerus huius operis artifex lector/ut p(ro) eo d(eu)m postulat supplex."*

"After Charlemagne gave his life back to nature,

Bishop Willigis [was the] first [who] had door panels made from splendid metals.

The supplicant Bergenerus the maker of this work asks, reader, that you pray to God for him."⁷⁰

Reviving the prestigious medium associated with Charlemagne enabled Willigis to link his brand-new building to a venerable precedent. Charlemagne and Aachen were important to Willigis, the imperial chancellor, because in 975 he had received the right to crown kings, a blow to Trier's prestige; Willigis exercised this right in 983, crowning the three-year old Otto III at Aachen.⁷¹ As Melissa Hause argues, "the inclusion of references to the westwork at Aachen and the explicit, verbal mention of Charlemagne on the bronze portal of ... Willigis' cathedral announced to ritual participants ... that they were crossing the threshold into a new 'basilica of Charlemagne.'" ⁷² The inscribed doors speak of the broad recognition of the technical achievement of Aachen's doors, its association with Charlemagne, and the pride in being the first to match it after a lapse of almost two hundred years.

The terse inscription on the Mainz doors tells us nothing about the research and work required to revive large scale bronze casting. The author Heraclius goes into more detail about the work of revival in his *De coloribus et artibus romanorum*.⁷³ The author's prologue explains that he was motivated to collect these recipes because he feared they were in danger of being lost:

*"Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas ipsi artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In varias artes rescat pia corda virorum."*⁷⁴

"The greatness of intellect, for which the Roman people was once so eminent, has faded, and the care of the wise senate has perished. Who can now investigate these arts? Who is now able to show what these artificers, powerful by their immense intellect, discovered for themselves? He who, by his powerful virtue, holds the keys of the mind, divides the pious hearts of men among various arts."⁷⁵

In addition to preserving some knowledge against loss, Heraclius also claims that close study of old works allowed him to revive an old form of glass painting:

*"Romani fialas, auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam fialae valde renitebant;
Tandem perfexi tibi quod Carissime pandam.
Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute."*⁷⁶

"The Romans made themselves phials of glass, artfully varied with gold, very precious, to which I gave great pains and attention, and had my mind's eye fixed upon them day and night, that I might thus attain the art by which the phials shone so bright; I at length discovered what I will explain to you, my dearest friend. I found gold-leaf carefully inclosed between the double glass."⁷⁷

He goes on to say that after he

*"Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus"*

"had often knowingly looked at it, being more and more troubled about it," he determined how to proceed.⁷⁸

Heraclius similarly claims that his study had allowed him to cut gems with iron, as the Romans had.

*"Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro
Quos dilixerunt nimium reges super aurum
Urbis Romanae, qui celsas jam tenere
Artes, ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni, accipiat quoniam valde est preciosum.
Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidit, veluti monstravit Plinius auctor.
Artes qui scripsit quas plebs Romana probavit."*⁷⁹

"Whoever wishes to cut with iron the precious stones in which the kings of the Roman city (who anciently held the arts in high estimation) much delighted, upon gold, let him learn the discovery which I made with profound thought, for it is very precious. I procured urine, with the fresh blood of a huge he-goat, fed for a short time upon ivy, which being done, I cut the gems in the warm blood,

as directed by Pliny, the author who wrote upon the arts which the Roman people put to proof, and who also well described the virtues of stones."⁸⁰

Unfortunately, nothing is known of this Heraclius, whose text has been dated as early as the tenth and as late as the twelfth century. Thus, it is impossible to contextualize with any precision the author's sense that artistic expertise was perishing in his day.

Heraclius' concern to revive and preserve techniques was shared by Desiderius, the great abbot of Monte Cassino in the eleventh century, as we know from two accounts of his revival of mosaic. The earlier of the two comes from Alfanus of Salerno's poem in praise of the church. Alfanus, formerly a monk of Monte Cassino, was bishop of Salerno from 1058 to his death in 1085, and his poem is closely contemporary to Monte Cassino's construction. Alfanus wrote that

*"Lustra decem novies redeunt,
Quo patet esse laboris opus
Istius urbibus Italiae
Illicitum; peregrina diu
Res modo nostra sed efficitur."*

"Four hundred and fifty years have passed during which this kind of art had been excluded from the cities of Italy; something that had been strange to us for a long time has now become our own again."⁸¹

Bloch notes that this poem serves as a precedent for the far more detailed account in Leo of Ostia's prose *Chronicle of Monte Cassino*. In it, Leo writes of abbot Desiderius' rebuilding of the monastery, which involved shipping ancient columns from Rome, and then transporting them by land up the big hill to Montecassino, a task made difficult at first by the narrowness of the road. Leo reports that the abbot had to send for mosaicists from Constantinople, and also that he had young monks trained in this art because

*"artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat et studio huius inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentie plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri."*⁸²

"Roman mastery of these arts lapsed for more than five hundred years and deserved to be revived in our time through his efforts, with the inspiration and the help of God, the abbot in his wisdom decided that a great number of young monks should be thoroughly trained in these arts, lest this knowledge be lost again in Italy."⁸³

At first glance, Leo's claim that mosaic had been a lost art in the Latin world for five hundred years sounds like a suspiciously round number, but I think we should take it seriously. First, note that it leaps over the important ninth-century revival of mosaic in Rome under Pope Paschal I (817-24), as at Santa Prassede and Santa Cecilia. This is surprising, since Desiderius was Cardinal Priest of St. Cecilia in Rome from 1059, and both he and Leo of Ostia would certainly have known its ninth-century origin, which is recorded both in the apse mosaic's inscription, and in the *Liber Pontificalis*. Thus, ignoring Paschal's mosaic patronage was almost certainly deliberate. To what gain? Five hundred years before Desiderius takes us back to Ravenna's golden age or, closer to Monte Cassino, to Roman churches including Sts. Cosmas and Damian; significantly, it doesn't take us back all the way to Constantine and early Christian Rome – which modern art historians often take to be the art historical focus of medieval church reformers. More importantly, as Bloch points out, five hundred years takes us right back to St. Benedict, Monte Cassino's founder, who died in 547.⁸⁴ This emphasis on the arts of the founder was also at work in the *Gesta Dagoberti's* account of Eligius' cross. Indeed, it is a determining factor in the medieval art historical imagination across Europe.

Leo was not the last to declare mosaic a dead medium. Suger, for example, wrote that the mosaic decoration of his new facade of 1140 was contrary to modern custom⁸⁵ This is one of several over-

laps between Suger's account of his architectural patronage and Leo of Ostia's account of Desiderius, another being the discussion of using ancient columns to make a new church. Scholars disagree about whether Suger read Leo of Ostia. Panofsky and Speer say yes, the latter even claiming Suger as evidence of a "Montecassino-Imitatio."⁸⁶ Hoffmann, the text's modern editor, is much more skeptical, saying that the similarities between Suger's work and Leo's are too superficial to indicate a direct connection.⁸⁷ I do not know whether Suger read Leo or not; however, I believe that he did not need the *Chronicle* to understand mosaic as a revived medium. Suger made one visit to Monte Cassino and two to Rome, and there is ample evidence that he closely observed the new constructions he saw around him, such as the upper church of San Clemente, which was informed by the same ideas we find in Leo of Ostia's *Chronicle*. Thus, the notion of mosaic as a lost medium that had been recently revived was broadly shared by contemporary churchmen.

Similarly, Alex Nagel notes that in the late fifteenth century it was a commonplace to say that mosaic had been lost as an art. He quotes Filarete, who wrote that "This art, as is said, is lost, and from Giotto until now has been rarely used."⁸⁸ When Alfanus, Leo of Ostia, Suger, Filarete, and Flaubert all agree that mosaic is a lost art, we might paraphrase Bruno Latour, and say that "mosaic has never been modern."

IV. Conclusion

I have three conclusions:

First, while the *Gesta Dagoberti*, Willigis' doors at Mainz, and the Montecassino *Chronicle* all speak with an ecclesiastical voice, all three foreground artists and technique. The sainted bishop goldsmith Eligius is the hero of the *Gesta Dagoberti's* account, and its author supports the claim of Eligius' greatness by citing artists as expert witnesses to his technique. Willigis credits Charlemagne as his precedent, but the doors also name their maker, Bergenerus. And while Leo of Ostia names no artisans, he acknowledges that you needed an their expertise to make mosaic; that these techniques could be taught; and that Desiderius made sure that they were learned by local artists so they would not again wither in the West. This prioritization of artists' knowledge is shared by the shadowy Heraclius, presumably an artist, and certainly addressing other artists.

Second, these texts are widely separated in time place; they come from mid-ninth-century France, late tenth-century Germany, and eleventh- and early twelfth-century Italy. Thus, they demonstrate an enduring medieval awareness that technique and media change over time, and that certain techniques or media are characteristic of certain periods. This means that as we study what artistic materials and techniques meant in the Middle Ages, and how they meant, we need to take the viewers' historical awareness into account. At the same time, these observations are distinct enough, and their vocabulary different enough, to prevent them from being as clichéd as the modern remarks that Flaubert mocked.

Finally, these witnesses suggest an approach to periodization that differs from Pliny's temporal sequence and from the periodization we inherited from the Renaissance. For Pliny's developmental model, representational practices were the motor that created historical change. Vasari and his followers accepted this model, adding also approximations of antique models as another driver and index of development. This approach allowed art's history to be traced as a falling or rising curve, and gave rise to our modern scheme of ancient, medieval, modern, the periodization that supports Flaubert's clichés. The medieval texts discussed here are different, showing that medieval people understood the history of art not in terms of representation, or proximity to ancient models, but instead as a matter of process and technique. These texts do not reveal a progressive, sequential history, but rather an episodic, punctuated one. What Schwaderer wrote about Leo of Ostia's observations about mosaic in the West can be generalized across these authors:

Erik Inglis *“Von einer Weiterentwicklung der artes ist keine Rede; sie bleiben statisch und sind als Wissen entweder vorhanden oder nicht vorhanden, ist aber nicht in Veränderung begriffen.”*⁸⁹

“it is not a question of a further evolution of techniques; they remain static and are either available or not.”

And only some of the episodes conform to our modern scheme of ancient, medieval, Renaissance. Thus, Master Gregorius certainly praises antiquity and recognizes its difference, and Heraclius promises to pass on the secrets of the ancient Romans. However, the texts highlighted here feature a complex periodization within the span we call medieval: the ninth-century deeds of Dagobert praises a seventh-century cross; Willigis' late tenth-century doors revive a medium from the early ninth century, and Leo around 1100 praises the rebirth of a sixth-century medium. These texts demonstrate that there were indeed many ages within the Middle Ages, and that they were differentiated by their techniques. Our use of the anachronistic term “middle ages” will be safer if we embrace the plural.

NOTES

* I shared a preliminary version of this paper at the 2018 College Art Association Convention in Los Angeles, in a session titled "Material Processes of Medieval Art and Architecture" and chaired by Meredith Cohen and Kristine Tanton. I am grateful to Meredith and Kristine for the opportunity, and to them, my fellow-panelists, and the audience for feedback and suggestions that taught me a lot. I am also grateful to William L. North and Chris Trinacty for help with Latin.

¹ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Louis Conard, Paris, 1913, pp. 64, 83, 88. I also thank the Oberlin College Art Department's Jody Maxmin Fund for help acquiring reproductions.

² E. F. Van Der Grinten, *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*, Martinus Nijhoff The Hague, 1969, Christian Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2013.

³ Guibert de Nogent: *histoire de sa vie, 1053-1124*, ed. Georges Bourgin, A. Picard et fils, Paris, 1907, p. 105.

⁴ Guibert of Nogent, *Monodies*, in "Monodies" and "On the Relics of the Saints," trans. Joseph McAlhany and Jay Rubenstein, Penguin Books, London and New York, 2011, p. 88.

⁵ *The Waltham Chronicle*, ed. and trans. by Leslie Watkiss and Marjorie Chibnall, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 10-11.

⁶ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum The History of the English People*, ed. and trans. by Diana Greenway, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 22.

⁷ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum*, p. 23.

⁸ Geoffrey of Monmouth, *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, ed. by Acton Griscom, Longmans, Green and Co, London, 1929, p. 410.

⁹ Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, p. 196.

¹⁰ M. R. James, "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae," *English Historical Review*, vol. 32, 1917, pp. 531-554, ch. 6, at p. 546.

¹¹ Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, trans. John Osborne, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987, ch. 6, p. 22.

¹² "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae," ch. 29, p. 553.

¹³ Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, ch. 29, p. 34

¹⁴ *Travels of Rabbi Petachia*, of Ratisbon, ed. and trans. by A. Benish, Messrs. Trubner and Co, London, 1856, p. 41.

¹⁵ *Tractatus de ecclesia s. Petri Aldenburghensi*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, vol. 15, part 2, Hannover, 1888, pp. 867-72, at pp. 871-2.

¹⁶ Translated and discussed by Meyer Schapiro, "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art," first published in *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. Bharatha Iyer, Luzac, London, 1947, 130-50; I cite the version reprinted in Schapiro, *Romanesque Art*, George Braziller, New York, 1977, pp. 1-27, at p. 18. See also van der Grinten, *Elements*, pp. 35, 113; Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180.

¹⁷ Quoted in Van der Grinten, *Elements*, p. 129, no. 222.

¹⁸ Van der Grinten, *Elements*, p. 54; see also Arnold Esch, "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters," *Historische Zeitschrift*, vol. 253, 1991, pp. 281-312, at 299.

¹⁹ Theophilus, *De Diversis Artibus The Various Arts*, ed. and trans. by C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons Ltd, London 1961, Book III, ch. 47, p. 95. Cited by Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 181.

²⁰ Theophilus, *De Diversis Artibus*, Book III, ch. 47, p. 96.

²¹ Van der Grinten, *Elements*, pp. 49, 125.

²² "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive," *Different Visions: A*

Journal of New Perspectives on Medieval Art, vol. 4, 2014, pp. 1-34, at pp. 8; see also p. 29, and further related remarks in Ackley, "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250," *Journal of Art Historiography*, vol. 11, 2014, pp. 1-37, at 27-31.

²³ Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1938-1963, 10 vols. For Pliny's writing about art, see Jacob Isager, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, trans. by Henrik Rosenmeier, Routledge, New York, 1991, Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006 and, for his place in the broader field of ancient writing about art, Jeremy Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, esp. pp. 235-46.

²⁴ Pliny, *Natural History*, 35.2, vol. 9, p. 262, On these passages see Isager, *Pliny on art and society*, pp. 115-16, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, p. 141.

²⁵ Pliny, *Natural History*, 35.2, vol. 9, p. 263.

²⁶ Pliny, *Natural History*, 33.55, vol. 9, p. 116. See Isager, *Pliny on art and society*, 75

²⁷ Pliny, *Natural History*, 33.55, vol. 9, p. 117.

²⁸ Pliny, *Natural History*, 33.52, vol. 9, p. 164.

²⁹ Pliny, *Natural History*, 33.52, vol. 9, p. 165.

³⁰ Isager, *Pliny on art and society*, 97-98, A. A. Donohue, review of Isager, *Pliny on art and society*, *Bryn Mawr Classical Review*, vol. 3, 1992, pp. 192-97 [consulted online at <http://bmc.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018], Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 9-10, Tanner, *Invention of Art History*, p. 215.

³¹ Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 128, 130.

³² Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 129, 131.

³³ Pliny, *Natural History*, 35.46-47, vol. 9, pp. 160, 162. On these passages see Isager, *Pliny on art and society*, pp. 81, 93-94, Carey, *Pliny's Catalogue*

Técnicas perdidas y halladas

of Culture, pp. 156-9, Carol Mattusch, "Artists and Workshops: The Craft and the Product," in Susanne Ebbinghaus, ed., *Ancient Bronzes through a Modern Lens* Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon Mitten, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2014, at pp. 112-31, pp. 114-15, Marta García Morcillo, "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' *Naturalis Historia*," *Hermes*, vol. 138, (2010), pp. 442-54, D. Emanuele, "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake," *Phoenix*, vol. 43, (1989), pp. 347-58.

³⁴ Pliny, *Natural History*, 35.46-47, vol. 9, p. 161, 163.

³⁵ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 166.

³⁶ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 167.

³⁷ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 168.

³⁸ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 169.

³⁹ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 172.

⁴⁰ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 173.

⁴¹ For the Carolingian interest in Pliny's astronomy, see Bruce Eastwood, *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*, Brill, Leiden, 2007, ch. 3, "Pliny the Elder's *Natural history* : encyclopedia for Carolingian astronomy and cosmology," pp. 95-178.

⁴² Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1994. Pliny's art writing also plays little role in Marjorie Chibnall's account of his medieval reception, "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages," *Empire and Aftermath Silver Latin II*, ed. T. A. Dorey, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 57-78. David Ganz observes some borrowings from Pliny's writing on artists in a Carolingian glossary's entry on *pictura*, "'Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience," in *Intellectual Life in the Middle Ages Essays presented to Margaret Gibson*, ed. by Lesley Smith and

Benedicta Ward, *The Hambleton Press*, London, 1992, pp. 25-32, at 28.

⁴³ Le Trésor de Saint-Denis, ed. Danielle Gaborit-Chopin, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, no. 1, pp. 56-59, with further bibliography.

⁴⁴ For the painting, see Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, National Gallery Company, London, 2014, vol. 2, pp. 777-807, and *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*, ed. Martha Wolff, Yale University Press, New Haven, 2010, 88-90.

⁴⁵ For an introduction to Eligius' reputation as a saintly jeweller and gold smith, see Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries*, 400-circa 1204, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2012, pp. 32-38. The most sustained discussion of Eligius' work is Hayo Vierck, "Werke des Eligius," *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, 1974, pp. 309-80; see also Hayo Vierck, "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement," *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, ed. Patrick Périn and Laure-Charlotte Feffer, Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime, Paris, 1985, pp. 403-9. Vierck's expansive view of Eligius' work has been trimmed by Birgit Arrhenius, *Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1985, and Noël Adams, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune," *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 59, 2008, pp. 405-27.

⁴⁶ *Gesta Dagoberti I, regis Francorum*, in *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingicarum*, ed. B. Krusch, *Monumenta Germaniae Historica*, Hannover, 1888, vol 11, p. 407. Schwaderer discusses this text in relationship to the passage about ancient vases in the *Oudenburg chronicle*, Mauern, Maschinen und Menschen, p. 180. For a discussion

of the medieval use of the term "modern" to gloss art and/or artists, see Hans-Rudolf Meier, "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 34, 2007, pp. 7-18.

⁴⁷ I owe this translation to William L. North.

⁴⁸ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 310.

⁴⁹ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 311, discussed by Tanner, *Invention of Art History*, p. 241

⁵⁰ Jean Devisse rejects Hincmar's authorship of the text, while suggesting that he had taken part in editing it; Hincmar, *Archeveque de Reims, 845-882, Travaux d'histoire éthico-politique*, Geneva, 1975, vol. 2, p. 1092, n. 174. J. M. Wallace-Hadrill also suggests a collaboration as most likely, with Hilduin taking the leading role, "History in the mind of Archbishop Hincmar," in *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, ed. by R. H. C. Davis, J. M. Wallace-Hadrill, Clarendon Press, Oxford, 1981, pp. 43-70, at p. 47.

⁵¹ Wallace-Hadrill, "History in the mind of Archbishop Hincmar," pp. 44, 47.

⁵² For Wibald, see Hahn, *Strange Beauty*, pp. 209-21, esp. p. 211.

⁵³ D. Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne," *Cahiers archéologiques*, vol. 29, 1980-1981, p. 5-26.

⁵⁴ Le Trésor de Saint-Denis, no. 12, pp. 88-91.

⁵⁵ Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne," p. 26. Elsewhere, she is more guarded about the Gesta Dagoberti's claim for the Eligius' technical distinction, saying that it features "une certaine exagération," "Fragment de la croix de saint Eloi," in *La Neustrie*, p. 125.

⁵⁶ Janet L. Nelson writes that: "To speak of a Carolingian *damnatio memoriae* of the Merovingian Church would be going too far, but not by much," "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective," in *The World of Gregory of Tours*, ed. by Kathleen Mitchell and Ian Wood, Brill, Leiden, 2002,

pp. 241-60, at p. 248; Wallace-Hadrill is slightly less severe, writing of the Carolingians' "collective but selective pride in their Merovingian past," "History in the Mind of Archbishop Hincmar," p. 259.

⁵⁷ Analyzing Hincmar's historical works as Bishop of Reims, Nelson writes that "What chiefly, even exclusively, interested Hincmar about the Merovingian past was the history of his own see, and especially the career of Remigius its most famous bishop," "Merovingian Church in Carolingian Retrospective," pp. 253-54.

⁵⁸ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 23, pp. 152-55.

⁵⁹ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, in *Oeuvres*, Françoise Gasparri, ed. and trans., Belles Lettres, Paris, 1996, 2nd edition, 2008, vol. 1, p. 152.

⁶⁰ Abbot Suger, On What was done under his administration, in Erwin Panofsky, Gerda Panofsky-Soergel, Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its art treasures, 2nd edition, Princeton University Press, Princeton, 1979, pp. 77-79.

⁶¹ Genevra Kornbluth, "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel," *Studies in Iconography*, vol. 16, 1994, pp. 37-52.

⁶² *Les Grandes Chroniques de France*, ed. Jules Viard, Société de l'histoire de France, Paris, 1920-1935, vol. 2, p. 133.

⁶³ *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, ed. by Élisabeth Antoine-König with Pierre Alain Mariaux and Marie-Cécile Baroz, Musée du Louvre, Paris, 2014, no. 8, pp. 48-51, no. 9, pp. 52-55.

⁶⁴ While Vierck attributed the metalwork on the St. Martin vase to Eligius, "Werke des Eligius," pp. 335-37, Adams convincingly argued that it is significantly earlier, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin,'" her dating has been accepted by Pierre Alain Mariaux, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pp. 48-51.

⁶⁵ Pierre Alain Mariaux, "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, vol. 114, 2008, pp. 37-53

⁶⁶ Only one disk survives complete today; the other was partially replaced with a Gothic medallion at an unknown date, leaving its distinctive garnet border visible. Vierck suggested that these disks might be attributed St. Eligius, "Werke des Eligius," pp. 359-67, an attribution convincingly rejected by Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, pp. 169-70. For the reliquary, see Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Relics, Quotations, Spolia: Revisiting Art in Egbert's Trier," in *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, ed. by Glyn Davies and Eleanor Townsend, Paul Holberton Publishing, London, 2017, pp. 67-80, Hahn, *Strange Beauty*, pp. 4-6, Lawrence Nees, *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 229-31, Thomas Head, "Art and Artifice in Ottonian Trier," *Gesta*, vol. 36, 1997, pp. 65-82, Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 50, 1987, pp. 305-336.

⁶⁷ Westermann-Angerhausen notes the inspiring presence of the old monastery of St. Eucharius, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier," p. 321; see also Head, "Art and Artifice," p. 70, on the fifth- and sixth-century works still standing in Trier during Egbert's episcopacy.

⁶⁸ Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewelry*, p. 170

⁶⁹ See Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Hirmer Verlag, Munich, 1983, pp. 25-28, 133-34, and, most recently, Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 23-26, with further bibliography.

⁷⁰ This translation draws on that of Weinryb, *Bronze Object*, p. 25, and Melissa Thorson Hause, "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz," *Journal of Ritual Studies*, vol. 6, 1992, pp. 133-157, at p. 151.

⁷¹ Head, "Art and Artifice," p. 67, see also Adam S. Cohen and Anne Derbes, "Bernward and Eve at Hildesheim," *Gesta*, vol. 40, 2001, pp. 19-38, at p. 31.

⁷² Hause, "Place in Sacred History," p. 152.

⁷³ This text is discussed by Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180

⁷⁴ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, ed. and trans. by Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, John Murray, London, 1849, p. 182.

⁷⁵ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 183.

⁷⁶ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, pp. 187, 189.

⁷⁷ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188, 190.

⁷⁸ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188.

⁷⁹ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 189.

⁸⁰ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188.

⁸¹ Quoted and translated by Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986, vol. 1, p. 46, note 1.

⁸² *Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino*, ed. by Hartmut Hoffmann, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, vol. 34, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 1980, p. 396. This passage is discussed in Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89.

⁸³ Quoted and translated in Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 45.

⁸⁴ Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 46, n. 1.

⁸⁵ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, p. 117, Abbot Suger, On What was done under his administration, p. 47.

⁸⁶ Andreas Speer, Günther Binding, Abt Suger von Saint-Denis *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt*, 2000, 3rd edition, 2008, p. 36. For further arguments that Suger knew Leo's *Chronicle*, see Panofsky, *Abbot Suger*, pp. 232-33, and Andreas Speer, "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis," in *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey Hamburger and Anne-Marie Bouché, Department of

Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, 2006, pp. 65-83, at pp. 75, 82 n. 66.

⁸⁷ Hartmut Hoffman, "Studien zur Chronik von Montecassino," Deutsches

Archiv für Erforschung des Mittelalters, vol. 29, 1973, pp. 59-162, at p. 85, n. 1.

⁸⁸ Alexander Nagel, "Authorship and Image-Making in the Monument

to Giotto in Florence Cathedral," RES: Anthropology and Aesthetics, nos. 53/54, 2008,, pp. 143-151, at p. 147.

⁸⁹ Mauern, Maschinen und Menschen, p. 89; see also pp. 307-8.