

## La restauración de san León Magno en la basílica Ostiense

Von L. M. MARTÍNEZ FAZIO, S. J.

Aquel bellissimo „quaternus ordo“<sup>1</sup> de columnas, que era uno de los más espléndidos ornamentos de la antigua basílica ostiense, presentaba sin embargo una curiosa anomalía. Y era que las columnas de la nave central no estaban distribuídas de manera simétrica. En efecto, las 40 columnas, que formaban los dos flancos de la nave, aparecían repartidas de la siguiente manera: 9 columnas de mármol himecio y 11 de pavonazzetto a la izquierda de quien entra; y 7 columnas de himecio y 13 de pavonazzetto a la derecha. Con tales proporciones, la distribución, evidentemente, no podía ser simétrica.

Este extraño fenómeno, insólito en la práctica de los arquitectos paleocristianos de no emparejar sino columnas de idéntico material, llamó desde el primer momento mi atención, haciéndome pensar que tal asimetría no podía ser atribuída a los primeros constructores de la basílica - los emperadores Valentiniano II (375—392), Teodosio I (379—395) y Arcadio (385—408), que la comenzaron, u Honorio (395—423), que la terminó - sino a una cualquiera de las restauraciones posteriores.

Como es sabido, esta asimetría fue asimismo el punto de arranque para el conocidísimo artículo de Santi Pesarini, en el que sostuvo que la restauración del papa León Magno (440—461), causa de dicha asimetría, fue en realidad una casi total reconstrucción del entero edificio<sup>2</sup>. Sus conclusiones han sido aceptadas unánimemente por la crítica actual<sup>3</sup>. Con todo, no puedo ocultar, que siempre me quedó una duda

<sup>1</sup> *Aurelii Prudentii Clementis carmina*, ed. I. Bergman, Peristephanon XII 52 = CSEL 61 (Vindobonae-Lipsiae 1926) pg. 422.

<sup>2</sup> *S. Pesarini*, Una pagina nuova nella storia della basilica di san Paolo sulla via Ostiense = *Dissert. Pont. Acc. Rom. di Arch.* II 13 (1918) pg. 193—225.

<sup>3</sup> Véase *L. De Bruyne*, *L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura* (Roma 1934) pg. 18. Hasta ahora — por lo que he podido averiguar — sólo P. Künzle ha manifestado algunas reservas acerca de las conclusiones de S. Pesarini. Lo hizo en una conferencia tenida en la abadía de San Pablo el 18 de noviembre de 1954 e intitulada „L'interessamento di san Leone Magno per la basilica Ostiense“ (pero aún no publicada).



sobre el extraordinario volumen, que S. Pesarini atribuye a esta restauración, pareciéndome que la obra de León Magno, aun siendo de grandísima envergadura, no llegaba sin embargo a tener la entidad, que Pesarini defendía. Y éste es el problema, que hoy me propongo revisar: los límites de la obra de san León Magno en su restauración de la basílica de san Pablo.

No es posible hoy abordar un tema de arqueología, que concierna a la antigua basílica ostiense, sin tropezarse más o menos directamente con la extensión de estos límites. Puesto que, aunque es cosa sabida que la paternidad originaria de la basílica corresponde a los emperadores arriba mencionados, sin embargo, cuando se trata de hablar en concreto de alguno de los elementos arquitectónicos o decorativos de ella, siempre hay que preguntarse si esos elementos pertenecen a la obra primitiva o se deben en cambio a la casi total reconstrucción, que Pesarini atribuye a León Magno. De aquí la importancia del tema, que me propongo.

Dada la brevedad obligada de este artículo, no puedo detenerme a comentar todos y cada uno de los argumentos, con que Pesarini enriquece su estudio. Ni es necesario. Basta ponderar sus puntos claves, aquéllos que en realidad son la base de la argumentación pesariniana. Por otra parte, como se trata de materias suficientemente conocidas, juzgo que podrán ser seguidas con una relativa facilidad.

El trabajo de S. Pesarini, que justamente puede llamarse mirabilmente sagace<sup>4</sup>, contiene una serie de aciertos de indiscutible valor. Y muchas de sus afirmaciones deben considerarse como metas ya logradas.

Desde luego, el hecho de que las 16 columnas de mármol himecio y las 24 de pavonazzetto estuvieran colocadas de forma asimétrica (fig. 1)<sup>5</sup>, de que las primeras fueran de inferior belleza, de ejecución

<sup>4</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 16.

<sup>5</sup> Sobre el punto exacto, en que se daba esta asimetría de las columnas de nuestra basílica, hay un pequeño problema, que no sé si ha sido observado y que creo oportuno aclarar. No he encontrado hasta ahora más que dos plantas de la basílica, en que venga registrado el cambio de columnas. Una es la de A. Alippi, inserta en la obra de N. M. Nicolai, Della basilica di S. Paolo (Roma 1815), tav. I. La otra es la de S. Pesarini, o. c., tav. XLII. Ahora bien, estas dos plantas no coinciden en marcar el punto exacto, en que dicho cambio se verificó. En la planta de A. Alippi, se encuentran señaladas con el número 16 las columnas que son de mármol pavonazzetto y con el número 17 las que son de himecio (que Nicolai llama *salino*). Haciendo el recuento, resulta que en la fila izquierda de la nave central había 1 columna de himecio (medio empotrada en el punto terminal del anta, que refuerza la fachada interna), 11 columnas de pavonazzetto y 8 de himecio; en la fila derecha, en cambio, había 1 de himecio (empotrada asimismo en su anta correspondiente), 13 de pavonazzetto y 6 de himecio. En la planta de Pesarini, las columnas de



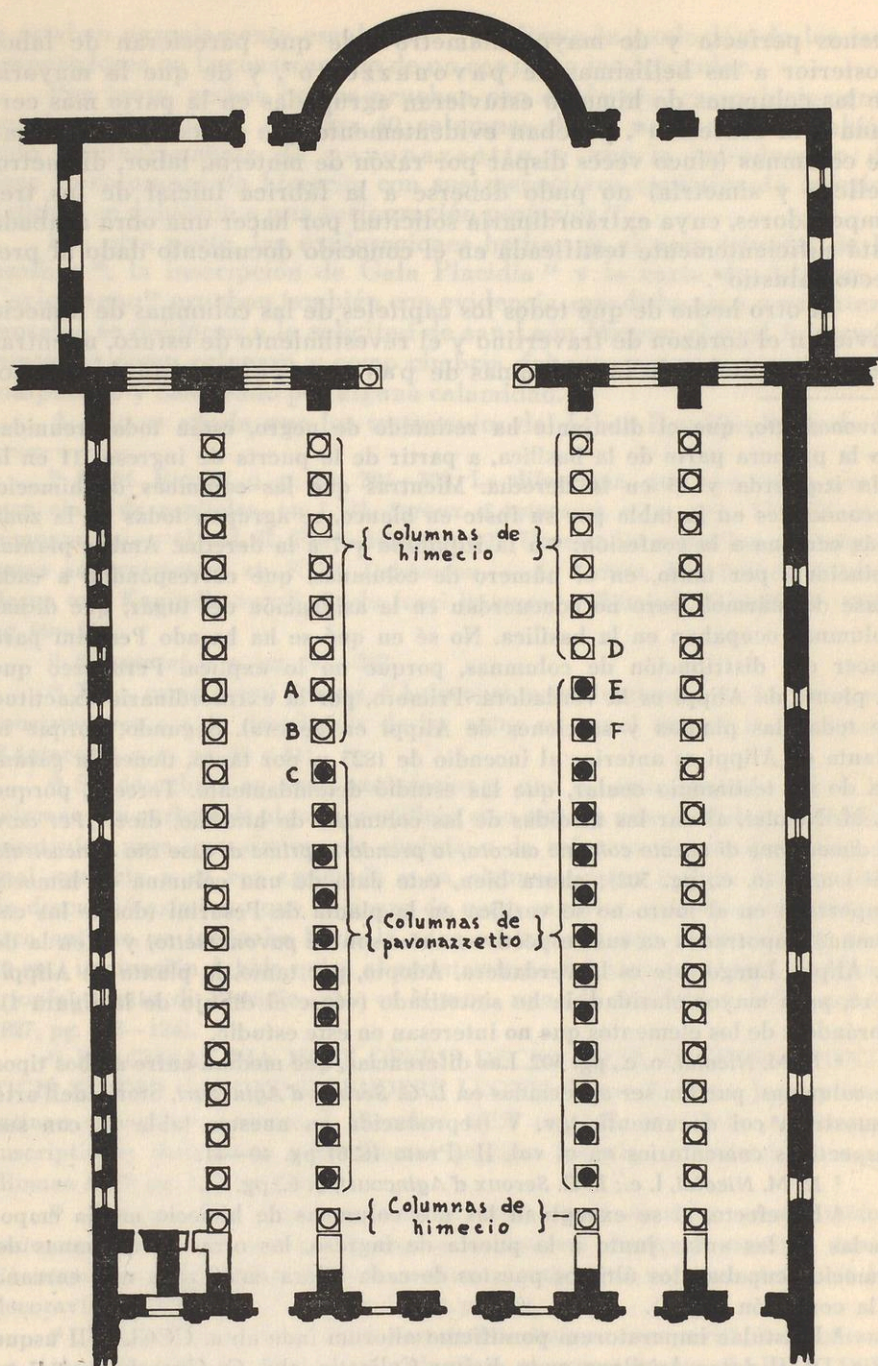


Fig. 1. Planta de la antigua basílica de S. Pablo extramuros.



menos perfecta y de mayor diámetro<sup>6</sup>, de que parecieran de labor posterior a las bellísimas de pavonazzetto<sup>7</sup>, y de que la mayoría de las columnas de himecio estuvieran agrupadas en la parte más cercana a la confesión<sup>8</sup>, prueban evidentemente que tal complejo dispar de columnas (cinco veces dispar por razón de materia, labor, diámetro, belleza y simetría) no pudo deberse a la fábrica inicial de los tres emperadores, cuya extraordinaria solicitud por hacer una obra acabada está suficientemente testificada en el conocido documento dado al prefecto Salustio<sup>9</sup>.

El otro hecho de que todos los capiteles de las columnas de himecio tuvieran el corazón de travertino y el revestimiento de estuco, mientras que los capiteles de las columnas de pavonazzetto eran de mármol

*pavonazzetto*, que el dibujante ha retintado de negro, están todas reunidas en la primera parte de la basílica, a partir de la puerta de ingreso: 11 en la fila izquierda y 13 en la derecha. Mientras que las columnas de himecio, reconocibles en la tabla por su fuste en blanco, se agrupan todas en la zona más cercana a la confesión: 9 a la izquierda y 7 a la derecha. Ambas plantas coinciden, por tanto, en el número de columnas, que corresponden a cada clase de mármol; pero no concuerdan en la asignación del lugar, que dichas columnas ocupaban en la basílica. No sé en qué se ha basado Pesarini para hacer esa distribución de columnas, porque no lo explica. Pero creo que la planta de Alippi es la verdadera. Primero, por la extraordinaria exactitud de todas las plantas y secciones de Alippi en general. Segundo, porque la planta de Alippi es anterior al incendio de 1823 y, por tanto, tienen la garantía de un testimonio ocular, que las estudió detenidamente. Tercero, porque N. M. Nicolai, al dar las medidas de las columnas de himecio, dice: „*Per dare la dimensione di queste colonne ancora, io prendo la prima di esse che è incastrata nel muro*“ (o. c., pg. 302); ahora bien, este dato de una columna de himecio empotrada en el muro no se verifica en la planta de Pesarini (donde las columnas empotradas en sus respectivos antas son de *pavonazzetto*) y sí en la de A. Alippi. Luego ésta es la verdadera. Adopto, por tanto, la planta de Alippi; pero, para mayor claridad, la he sintetizado (véase el dibujo de la figura 1), librándola de los elementos que no interesan en este estudio.

<sup>6</sup> N. M. Nicolai, o. c., pg. 302. Las diferencias, que median entre ambos tipos de columnas, pueden ser apreciadas en L. G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi documenti*, tav. V (reproducida en nuestra tabla 1), con sus respectivos comentarios en el vol. II (Prato 1826) pg. 40—41.

<sup>7</sup> N. M. Nicolai, l. c.; L. G. Seroux d'Agincourt, o. c., pg. 41.

<sup>8</sup> En efecto, si se exceptúan las dos columnas de himecio medio empotradas en las antas junto a la puerta de ingreso, las otras 14 columnas de himecio ocupaban los últimos puestos de cada hilera en la zona más cercana a la confesión (fig. 1).

<sup>9</sup> *Epistulae imperatorum pontificum aliorum inde ab a. CCCLXVII usque ad a. DLIII datae Avellana quae dicitur Collectio*, ebd. O. Guenther, ep. 3 = CSEL 35 (Vindobonae 1895) pg. 46—47.



y estaban egregiamente esculpidos<sup>10</sup>, confirma la exclusión de los tres emperadores en la construcción de un conjunto tan irregular.

Por tanto, ambos hechos prueban con evidencia, como justamente concluye Pesarini<sup>11</sup>, que las 40 columnas de la nave central habían sido originariamente de pavonazzetto y que la introducción de esas 16 columnas de himecio, con sus respectivos capiteles de inferior calidad, se debieron a una restauración posterior<sup>12</sup>.

Por otra parte, las exploraciones hechas en el arco triunfal de la basílica<sup>13</sup>, la inscripción de Gala Placidia<sup>14</sup> y la carta de Adriano a Carlomagno<sup>15</sup> prueban también con evidencia, que dicho arco y su entero mosaico se debieron a la solicitud de san León Magno, el cual lo mandó construir como refuerzo y como cimbria del arco anterior, gravemente malparado y cuarteado por alguna calamidad.

A esto se añada que los testimonios del Liber Pontificalis<sup>16</sup>, de la

<sup>10</sup> N. M. Nicolai, o. c., pg. 301—302. La diferencia, que hay entre una y otra clase de capiteles, en L. G. Seroux d'Agincourt, o. c., tav. VI—VII (con comentarios en el vol. II, Prato 1826, pg. 42). Un estudio sobre los capiteles y bases supervivientes en F. W. Deichmann — A. Tschira, Die frühchristlichen Basen und Kapitelle von S. Paolo fuori le mura = Römisch. Mitteil. 54 (1939) pg. 99—111.

<sup>11</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 197—202.

<sup>12</sup> Y no, como creyó Seroux d'Agincourt, a inadvertencia de los primeros constructores o a la decadencia de las artes en aquel tiempo (L. G. Seroux d'Agincourt, o. c., pg. 38 y 41).

<sup>13</sup> Se descubrió en esas exploraciones que el arco apoyado sobre las columnas no pertenecía al primer edificio, sino que era una añadidura posterior, construida para que sirviera de cimbria y de refuerzo al arco primitivo, el cual aparecía a su vez agrietado y en algunos puntos incluso desprendido. Se descubrió asimismo que el lienzo de muro superior, que apoyaba sobre el arco antiguo, se inclinaba hacia la nave central con una desviación de unos 40 cm., inclinación debida quizá al agrietamiento del arco (A. Uggeri, Dell'arco trionfale detto di Placidia, etc. = Memor. rom. di antichità e belle arti, 4, 1827, pg. 123—124).

<sup>14</sup> PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS OMNE PATERNI / PONTIFICIS STVDIO GAVDET SPLENDERE LEONIS. Véase E. Diehl, Inscriptiones latinae christianae veteres, I (Berolini 1925) pg. 342, n° 1761b; A. Silvagni, Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores, n. s., II (Romae 1935) pg. 152, n° 4784.

<sup>15</sup> „[Sanctus Leo papa] in basilica beati Pauli Apostoli, arcum ibidem maiorem faciens, et musivo depingens salvatorem dominum nostrum Iesum Christum seu [sic] viginti quatuor seniores nomini suo versibus decorabit [= decoravit]“ (MGH Epist. V, Berolini 1899, pg. 50).

<sup>16</sup> „Et [basilicam] beati Pauli post ignem divinum renovavit“ (L. Duchesne, Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire, I, Paris 1955, pg. 239).



inscripción del papa León Magno <sup>17</sup> y de la lápida del presbítero Félix <sup>18</sup> confluyen en testificar, también con evidencia, que una gran catástrofe, ocurrida durante el pontificado de san León, siniestró gravemente el edificio, haciendo precipitar parte de sus techos, y que el santo pontífice proveyó a una colosal, aunque rápida restauración del monumento.

S. Pesarini mete acertadamente en relación todo este conjunto de datos arquitectónicos y de testimonios literarios y epigráficos, para deducir una serie de consecuencias sobre la gravedad del desastre y sobre la magnitud de la subsiguiente restauración <sup>19</sup>.

Entre estas consecuencias, me parece se debe tener como probado, ya que se concluye de los testimonios antes aducidos, que poco menos de la mitad de los techos de la nave mayor hubieron de precipitar, derrumbando en su caída las 14 columnas más cercanas a la confesión (fig. 1), abatiendo los muros que sobre ellas reposaban y malparando gravemente el arco triunfal. Catástrofe colosal, que afectó a casi media basílica. Por lo que toca a la restauración leoniana, creo que se debe tener como probado que san León Magno, además de construir el nuevo arco de cimbria con sus dos colosales columnas de sostén <sup>20</sup>, se hizo de las 16 columnas de himecio para que sustituyeran a las

<sup>17</sup> EXVL TATE PII LACRIMIS IN GAVDIA VERSIS / ET PROTECTORI REDDITE VOTA DEO / CVIVS SIC TENVT RESOLVTVM DEXTERA TECTVM / IN VACVVM VT CADERET TANTA RVINA SOLVM / SOLVS ET INVIDIAE PRINCEPS TORMENTA SVBIRET / QVI NVLLVM EX AMPLA STRAGE TVLIT SPOLIVM / NAM POTIORA NITENT REPARATI CVLMINA TEMPLI / ET SVMPSIT VIRES FIRMIOR AVLA NOVAS / DVM XPI ANTI-STES CVNCTIS LEO PARTIBVS AEDES [sic] / CONSVLIT ET CELERI TECTA REFORMAT OPE / DOCTOREM VT MVNDI PAVLVM PLEBS SANCTA BEATVM / INTREPIDE SOLITIS EXCOLAT OFFICIIS // LAVS ISTA FELIX RESPICIT TE PRESBITER / NEC TE LEVITES ADEODATE PRAETERIT / QVORVM FIDELIS ATQVE PERVIGIL LABOR / DECVS OMNE TECTIS VT REDIRET INSTITIT. Véase: S. Pesarini, o. c., pg. 205; A. Silvagni, o. c., pg. 152, n° 4783.

<sup>18</sup> PRESBYTER HIC POSITVS FELIX IN PACE QVIESCIT / CVIVS PVRA FIDES PROBITAS VIGILANTIA SOLLERS / PONTIFICVM CLARO PLACVIT SIC NOTA LEONI / POST LABSUM [sic] VT REPARANS VENERANDI CVLMINA PAVLI / HVIC OPERIS TANTI RENOVANDAM CREDERET AVLAM etc. Véase: G. B. De Rossi, Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores, I (Romae 1857—1861) pg. 366—367, n° 831; S. Pesarini, o. c., pg. 205; E. Diehl, o. c., pg. 343, n° 1762a; A. Silvagni, o. c., pg. 166, n° 4958. <sup>19</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 203—214.

<sup>20</sup> De este dato parece deducirse, como justamente advierte Pesarini, que el desastre no se extendió al crucero: „La costruzione poi del sottarco di rinforzo costituisce la prova più sicura [...], che il tetto della nave traversa non cadde, perchè, se così di fatto fosse avvenuto, gli architetti di San Leone avrebbero finito col demolire l'arco pericolante per ricostruirlo in modo più solido e resistente“ (S. Pesarini, o. c., pg. 214).



inutilizadas de pavonazzetto<sup>21</sup>, las dotó de los nuevos capiteles de estuco y travertino, levantó los arcos y muros derrumbados, proveyó de vigas con que rehacer el armazón de parhilara, repuso la techumbre y decoró de mosaicos e inscripciones el nuevo arco triunfal. También la reconstrucción leoniana fue de un volumen colosal.

El haber intuído y descubierto esta „pagina nuova nella storia della basilica di san Paolo“ es un indiscutido mérito de S. Pesarini, que los tratadistas del magnífico templo nunca sabremos agradecer.

Pero Pesarini no se contentó con estas conclusiones, ya de por sí colosales. El análisis de algunos textos arriba mencionados, hecho con una cierta generosidad de interpretación, fue el primer eslabón de una serie encadenada de argumentos y de consecuencias, que le llevó a casi destruir hipotéticamente la obra gigantesca de los primeros constructores.

1. En efecto, analizando dichos textos, piensa Pesarini que „il nostro marmo [la inscripción del papa san León<sup>22</sup>] insiste ripetutamente sulla grandezza della rovina (tanta ruina, v. 4) e sulla porzione considerevole del tetto caduto (strage, v. 6, nel significato proprio che ha questa parola di ampia caduta) e nell'epitafio di Felice<sup>23</sup> si ricorda in modo speciale l'importanza grande del lavoro di restauro dell'edificio affidatogli da Leone (operis tanti). Insomma da tutto il complesso del carme scaturisce chiaro il concetto che i lavori di risarcimento, e per necessaria conseguenza i guasti che vi diedero occasione, dovettero estendersi a buona parte dell'edificio ed essere di grande rilievo, se il papa fu obbligato a provvedere ad un restauro generale (cunctis Leo partibus aedis consulit, vv. 9—10)“<sup>24</sup>.

2. La desproporción entre tan grande catástrofe y el poco daño, que puede acarrear un rayo, le hizo sospechar „che altra e ben più grave ne fosse la causa“<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> De estas 16 columnas, dos fueron colocadas al comienzo de cada fila, como vimos anteriormente, y las otras 14 en la zona más cercana al crucero (fig. 1). La colocación de esas dos columnas junto a la fachada parece se debe explicar asimismo como una sustitución de otras tantas columnas anteriores de pavonazzetto. Cómo pudo ser necesaria esa sustitución en tal punto creo se explica fácilmente, si se tiene en cuenta que la caída de los techos y el subsiguiente desequilibrio de estática tuvieron que repercutir en los puntos más delicados de los muros de la nave central, es decir, en los puntos extremos de unión de dichos muros con la pared occidental del crucero y con el muro de fachada. Y ya vemos que en ambos extremos hubo una sustitución de columnas.

<sup>22</sup> Véase el texto de la inscripción, copiado más arriba en nuestra nota 17.

<sup>23</sup> Véase el texto de la inscripción, copiado más arriba en nuestra nota 18.

<sup>24</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 206—207.

<sup>25</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 207.



3. La consideración de los destrozos ocasionados por el terremoto de 442/443, le persuadió que ésa fue la causa que buscaba <sup>26</sup>.

4. Terremoto, que no sólo desprendió casi la mitad de la techumbre, sino que produjo „lo spostamento dei muri longitudinali della nave“ <sup>27</sup>, con su obligada secuencia de grietas, derrumbamientos, etc., en casi toda la fábrica <sup>28</sup>.

5. El único remedio a tan grandes males era el de dar a los muros una robustez mayor, aumentándoles el espesor <sup>29</sup>.

6. Y, para ello, era necesario „abbattere quanto ancora restava della nave maggiore e ricostruirlo da capo a fondo in modo più stabile e robusto“ <sup>30</sup>.

7. Esta fue, según Pesarini, la obra de León Magno. Labor que no sólo comprendió todas las intervenciones arriba mencionadas como ciertas, sino además la erección de todos los muros de la nave mayor, la construcción de un sistema mejor de armadura con más largos tirantes, la talla de un nuevo artesonado y la entera decoración mural de la nave mediana con pinturas de ambos testamentos y con la célebre serie de retratos pontificios <sup>31</sup>. Es decir, „all'infuori delle ventiquattro colonne di pavonazzetto, la nave maggiore fu ricostruita per intero“ <sup>32</sup>.

8. Es más, la restauración leoniana comprendió todavía, según Pesarini, una reposición de los techos en las naves adyacentes, que habían debido ser desmantelados por causa de la gran demolición, y la probable sustitución de algunas columnas laterales <sup>33</sup>. Conclusión: „il restauro generale di tutto l'edificio e la sua nuova decorazione“ <sup>34</sup>.

Como vemos, la argumentación de Pesarini, saltando de consecuencia en consecuencia, ha ido desmontando pieza por pieza la casi totalidad de la antigua fábrica. De la interpretación de los textos deduce un volumen mayor de catástrofe; de aquí, el terremoto; del terremoto, la lesión casi general de los muros; y, como remedio, la demolición total de la nave mayor, con el consiguiente desmantelamiento de techos en las naves laterales.

Ante este acumularse de consecuencias, la primera impresión es de que la restauración leoniana haya sido quizás evaluada por encima de sus justas proporciones. Impresión que se confirma, si se tienen en cuenta las siguientes razones:

1ª. Como hemos visto, la premisa clave, que está a la base de la argumentación pesariniana, es la interpretación de los testimonios escritos. Ahora bien, las expresiones de *resolutum tectum*, tanta

<sup>26</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 206—209.

<sup>27</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 209.

<sup>28</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 209—214.

<sup>29</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 214—215.

<sup>30</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 215.

<sup>31</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 216 y 223.

<sup>32</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 224.

<sup>33</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 223.

<sup>34</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 225.



ruina, ampla strage<sup>35</sup> y labsum<sup>36</sup>, con que esos textos describen la catástrofe, están sobradamente justificadas si se piensa en el volumen de daños, sufridos en columnas, capiteles, muros, mosaicos, techos y arco triunfal, que hemos dado como ciertos y que afectaban en bloque a casi media basílica. Por lo que a la causa del desastre se refiere, no creo que, para justificar tan grandes daños, haga falta acudir al terremoto de 443, alterando así el obvio significado del *ignem divinum* del *Liber Pontificalis*<sup>37</sup>. Basta un rayo caído del cielo — con el consiguiente incendio producido en el maderamen del techo — para causar la magnitud del siniestro. Que sólo un incendio fue el de 1823 y muchos mayores perjuicios acarreó. Es verdad que G. B. De Rossi — a cuya autoridad apela Pesarini<sup>38</sup> — afirmó en 1857/1861 que la basílica fue „*terrae motu concussam*“<sup>39</sup>; pero el mismo De Rossi corrigió años más tarde su afirmación, diciendo que el techo se derrumbó „*per la bufera carica di fulmini, appellata dal biografo ignem divinum*“<sup>40</sup>. Y, por lo que concierne al volumen de la restauración leoniana, basta pensar en la enorme labor que significa el abastecerse de columnas y capiteles, el levantar arcos y muros, el buscar vigas y montar los techos, el construir y decorar el arco triunfal, para que, sin peligro alguno de exageración, se la pueda llamar *operis tanti*<sup>41</sup> y para firmar que el papa *renovavit*<sup>42</sup>, que *cunctis [...] partibus aedis consulit*<sup>43</sup> y que, gracias a su solicitud, volvía a refulgir el

<sup>35</sup> De la inscripción de san León Magno (copiada en nuestra nota 17) versos 3, 4 y 6.

<sup>36</sup> De la inscripción del presbítero Félix (copiada en nuestra nota 18) verso 4.

<sup>37</sup> Véase nuestra nota 16. Hago notar de pasada que la existencia probada de este terremoto en 443 y los daños que ciertamente acarreó en otros edificios de Roma — que son los argumentos principales en favor de Pesarini — me parece que no llevan necesariamente a la conclusión de que tuvo que ser el terremoto, y no un rayo cualquiera caído por aquellos años, la causa indiscutible del desastre. Sin embargo, como este problema no afecta sustancialmente al asunto que estoy discutiendo, no insistiré más sobre él.

<sup>38</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 208—209.      <sup>39</sup> G. B. De Rossi, o. c., pg. 367, n° 831.

<sup>40</sup> G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma* (Roma 1899), XIII: Arco di Placidia, fol. 2v.

<sup>41</sup> De la inscripción del presbítero Félix (copiada en nuestra nota 18) verso 5.

<sup>42</sup> Véase nuestra nota 16. Creo, por consiguiente, que no sin cierta exageración dice Pesarini: „Dappoichè quantunche nella fraseologia del *Liber Pontificalis* il *renovare*, a *novo* o *noviter* *facere* non abbiano il vero e proprio significato di costruzione nuova, e tanto meno fatta di pianta, ma sivvero di restauro o risarcimento, questo restauro o risarcimento si deve intendere però sempre di molta importanza: si potrebbe con ogni fedeltà ed esattezza tradurre nel nostro volgare con la frase: *rimettere a nuovo*, e si dice di una fabbrica rimaneggiata da cima a fondo nelle sue decorazioni e talvolta anche nel suo organismo e nelle sue divisioni“ (S. Pesarini, o. c., pg. 203).

<sup>43</sup> De la inscripción de san León (copiada en nuestra nota 17) versos 9—10.



*decus omne* de la obra de Teodosio<sup>44</sup>. Por consiguiente, no se ve cómo se pueda justificar ni catástrofe de mayores proporciones, que las que testifican los textos y el monumento, ni la necesidad de esa total demolición, que pretende Pesarini.

2ª. Siempre apoyado en esta amplitud de exegesis, procede Pesarini a la interpretación de algunos textos, que conviene precisar. Por ejemplo, en las frases „*nam potiora nitent reparati culmina templi*“ y „*celeri tecta reformat ope*“<sup>45</sup>, ve Pesarini la confirmación de uno de los recursos de construcción, que atribuye a la restauración de León Magno, a saber, el „*tener e le corde delle incavallature più lunghe della larghezza della nave centrale, anzi con le teste notevolmente sporgenti fuori dei muri, per impedire che i movimenti tellurici le facessero uscire di posto e si ripetesse il disastro*“<sup>46</sup>. Ahora bien, para Pesarini todas estas conclusiones brotan, sin argumento ulterior que las convalide, de la sola exegesis de los textos. Por eso, me parece oportuno advertir, que dichas inscripciones pertenecen a esa conocida categoría de lápidas conmemorativas, hechas para perpetuar la memoria de las grandes gestas y dotadas de una innata tendencia al ditrambo, sobre todo si están escritas en verso. Creo que una sana hermenéutica no puede darles una interpretación más amplia que la que los mismos textos tienen de por sí. La interpretación, en todo caso, habría de ser restrictiva. No sólo en el punto particular, que estoy examinando, sino en todos los pasos de la exegesis pesariniana. Esta sicología peculiar de inflación, propia de las inscripciones conmemorativas de todos los tiempos, hace suponer que, si la restauración leoniana hubiese tenido en realidad el volumen que pretende Pesarini y que la hace ser una reconstrucción casi *ex novo* del edificio, los devotos servidores del pontífice no habrían dejado de indicarlo claramente al esculpir la inscripción.

3ª. Otro caso. En el texto „*et sumpsit vires firmior aula novas*“<sup>47</sup>, ve Pesarini también una confirmación de ese total abatimiento de los muros, ideado por el papa para poder así levantar la nave con mayor robustez. Y, apoyado en dicho texto, atribuye al pontífice las medidas de labrar con mayor diámetro las columnas de himecio, de dar un espesor más grueso a los nuevos muros de las naves y de hacer rebajar todo el entorno inferior de las impostas de los arcos, para que éstos apoyasen solamente sobre el centro de los capiteles y no gravasen así sobre los bordes con peligro de resquebrajarlos<sup>48</sup>. Ahora bien, antes de atribuir ese extraordinario grosor de los muros<sup>49</sup> y ese

<sup>44</sup> La expresión *decus omne* se repite tanto en la inscripción de Gala Placidia (copiada en nuestra nota 14) cuanto en la inscripción de san León Magno, verso 16.

<sup>45</sup> De la misma inscripción de san León, versos 7 y 10.

<sup>46</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 216.

<sup>47</sup> De la inscripción de san León, v. 8.

<sup>48</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 215.

<sup>49</sup> Tenían un espesor de 1,20 metros más o menos.



sistema de defensa de los capiteles a las supuestas medidas de seguridad, adoptadas según Pesarini por la restauración leoniana, cabe siempre preguntar si tales recursos arquitectónicos no encontrarían plena justificación en alguna otra exigencia estática propia de la primitiva construcción. Y la respuesta creo que nos la da N. M. Nicolai. En efecto, Nicolai, comentando precisamente estos dos recursos arquitectónicos, que él atribuye obviamente a los primeros constructores de la basílica, dice: „Quella traccia non era, che una scarpellatura del travertino che poggia sopra il capitello, affinché non poggiasse sopra i corni del capitello medesimo, il quale essendo, in molte colonne, di stucco avrebbe ceduto al peso e si sarebbe spezzato. Si potrebbe dire, perchè non si siano fatti i muri più sottili senza ricorrere a questo rimedio, ma se si fossero fatti i muri più sottili, non si sarebbero potuti alzare a quella altezza sorprendente, alla quale sono stati elevati.“<sup>50</sup> Por consiguiente, esos recursos tienen de por sí plena justificación en la construcción inicial de la basílica. Y, por otra parte, Pesarini no aduce otro argumento para atribuirlos a san León que su generosa exegesis de los textos, cuyo valor ya ha quedado puntualizado. Creo, en consecuencia, que debemos considerarlos como elementos integrantes de la construcción primitiva. Lo cual significa que no hubo demolición.

4ª. Para mayor abundamiento, he podido observar que a esta colosal demolición pesariniana se oponen otros argumentos. Si san León Magno, preocupado de la solidez, se vio en la necesidad de demoler todos los muros de la nave mayor, haciendo por tanto que las columnas perdieran momentáneamente su función natural de sostén, no se explica cómo no prestó atención también al problema de la estética y consintió la asimetría de las columnas colocadas en los puestos A, B, E y F (fig. 1). Bastaba trasladar una sola columna de pavonazzetto, que ya no sostenía nada, para que la simetría fuera perfecta, como reconoce el mismo Pesarini<sup>51</sup>. En efecto, cogiendo la columna situada en E y pasándola al puesto B, se habría obtenido un conjunto perfectamente simétrico de 12 columnas de pavonazzetto en cada hilera. Y habrían quedado además 8 espacios libres por fila, en los que se hubieran podido colocar, también simétricamente, las 16 columnas de himecio (7 al final de cada hilera y una a cada lado de la puerta). Supuesta la demolición, que pretende Pesarini, el fenómeno de asimetría de nuestra basílica era, como hemos visto, facilísimo de evitar. Creo que debemos concluir, por tanto, que no hubo tal demolición.

5ª. Pesarini quiere explicar este descuido de eurytmia, diciendo: „si deve ascrivere alla brama di economia di tempo e denaro l'aver creduto che non valesse la spesa di trasportare a sinistra l'ultima delle colonne di pavonazzetto rimaste in piedi a destra [es decir, la columna situada en E], come avrebbero dovuto fare per obbedire alle regole dell'arte e della sim-

<sup>50</sup> N. M. Nicolai, o. c., pg. 303.

<sup>51</sup> S. Pesarini, o. c., pg. 222.



metria: e quello che in Valentiniano II e Teodosio e nei loro architetti sarebbe stato grettezza biasimevole e negligenza imperdonabile, trova completa giustificazione nelle condiciones infelices dei tempi in cui fu eseguito il restauro"<sup>52</sup>. Hay que confesar que la primera razón, a que apela Pesarini, no parece demasiado consecuente, si se considera el volumen de intervenciones atribuidas por él a la restauración de san León. Sí, verdaderamente, tuvieron tiempo y dinero para demoler la inmensa nave central, para desmontar los techos incluso de las naves laterales, para labrar columnas y capiteles, para levantar arcos y muros, para rehacer mosaicos y pinturas, hasta para entretenerse en rebajar las impostas de los arcos, y no tuvieron ni tiempo ni dinero para trasladar una columna a pocos metros de distancia (!). La otra razón (la del decaimiento de las artes en aquel tiempo) tampoco puede ser invocada; porque, como ha puntualizado recientemente R. Krautheimer, a mitad del s. V se dio un verdadero renacimiento estilístico<sup>53</sup>. Resulta contradictorio invocar el nivel artístico existente a finales del s. IV para decir que la asimetría hubiera sido considerada entonces grettezza biasimevole e negligenza imperdonabile, y, cuando venimos a una época, en que surgieron las joyas acabadas de Santa Sabina, Santa María la Mayor, S. Stefano Rotondo, etc., no ver dificultad ninguna en que se hubieran dejado las columnas como estaban, sin que nadie se cuidase de la regularidad.

6<sup>a</sup>. Se explica la asimetría, en cambio, si san León, movido por una urgencia cualquiera (enseguida veremos cuál fue), quiso respetar en lo posible la colosal y venerable obra creada por los primeros constructores y, sin detenerse en demoler, limitó su intervención a poner en pie cuanto antes lo derrumbado por la catástrofe. Una restauración de urgencia, como creo que fue ésta de san León Magno, no pudo ser una reparación concienzuda y prolongada, sino una rápida restauración de lo indispensable. Y aquí entramos en otro argumento contra la demolición pesariniana. Se ha dicho que las 16 columnas de himecio fueron labradas a imitación de las 24 de pavonazzetto<sup>54</sup>. Sin embargo, si se comparan detenidamente ambos tipos de columnas, no aparece tan convincente esta idea de un labrado de imitación. Por fortuna, las dos columnas situadas en D y E (fig. 1), de las cuales la D es de himecio y la E de pavonazzetto, han sido reproducidas por Seroux d'Agincourt (véase tabla 1)<sup>55</sup>. En ellas las diferencias entre ambos tipos de

<sup>52</sup> S. Pesarini, l. c.

<sup>53</sup> R. Krautheimer, *The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance?* = *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York 1961) pg. 291—302.

<sup>54</sup> Como una sugerencia lo indica N. M. Nicolai, o. c., pg. 302. Como cierto lo afirma S. Pesarini, o. c., pg. 198. Y hasta añade: „*le misure eguali tanto nell'altezza quanto nel diametro, nonchè lo stesso numero delle scanalature, ne sono una riprova*“ (o. c., pg. 211, nota 5).

<sup>55</sup> L. G. Seroux d'Agincourt, o. c., tav. V, en la que me he permitido indicar



columnas aparecen intuitivamente de una manera evidente. La columna D tiene un fuste considerablemente más corto, un diámetro mayor, un sumóscapo y un imóscapo de diferente trazado, y un basamento de línea y desarrollo diversos. Añádase a esto que las columnas de himecio tienen una irregularidad de medidas, que contrasta con la uniformidad de las columnas de pavonazzetto<sup>56</sup>. Si se hubiese tratado de una imitación, se explica que el material fuera diverso, pero no el labrado. Pudiera concederse que éste no igualase al otro en finura de técnica, pero no creo que se pueda admitir que uno y otro se diferenciasesen tanto en cuanto a la línea general del trazado y, sobre todo, en cuanto a las medidas. Se puede concluir, por consiguiente, que las columnas de himecio no fueron labradas para esta ocasión, sino aprovechadas de cualquier otro edificio preexistente. Aunque no veo dificultad en conceder que, si eran de fuste liso, se las hubiera estriado<sup>57</sup>. Por otra parte, a disipar esta idea de la imitación contribuye asimismo la confrontación entre los capiteles. Los que coronaban las columnas de pavonazzetto eran de mármol y de un perfecto orden corintio con „tutta la nobiltà e l'eleganza della migliore età“<sup>58</sup>. Los otros eran de „travertino intonacati di calce“<sup>59</sup> y estaban moldeados en un estilo compuesto, „corrotto e privo di grazia“<sup>60</sup>. No se trata, evidentemente, de una imitación. Ahora bien, ese grupo de columnas de himecio, probablemente aprovechadas, de medidas tan irregulares y tan decadente en su labor, el recurso improvisado de esos capiteles de estuco y travertino, y el expediente de apuntalar el arco triunfal con un arco de cimbria, que, al tener menor luz, robaba perspectivas a la grandiosidad de la basílica, parecen medidas arbitradas por la necesidad de una rápida labor de urgencia. Y, por lo que toca al mosaico, con que León Magno hizo decorar este arco de cimbria, G. B. De Rossi ha recogido toda una serie de juicios sobre su calidad artística, que están

con las letras D y E las columnas colocadas en dichos puestos. Deduzco que este grabado reproduce las columnas situadas en D y E, porque, comentando esta tabla, dice su autor: „... tra le quaranta colonne che formano le prima due file della gran nave di san Paolo contavansi undici [de pavonazzetto] da un lato e tredici dall'altro [...]. L'ultima colonna sostiene un arco unitamente ad un'altra posta nello stesso ordine, eseguita, a non dubitarne, molto tempo più tardi“ (o. c., II, Prato 1826, pg. 40—41). Evidentemente no puede tratarse de las columnas B y C, porque entonces la columna de pavonazzetto (C) estaría a la izquierda. Tampoco puede tratarse de las dos columnas de diverso material con que comienza cada una de las filas, junto a la puerta de entrada; porque en el grabado de Seroux d'Agincourt no está reproducido el anta, que medio escondía la primera columna. No queda, por tanto, otra pareja de diverso material, unidas para sostener un solo arco, que las columnas D y E.

<sup>56</sup> N. M. Nicolai, o. c., pg. 302.

<sup>57</sup> Digo esto, porque el número de estrías era idéntico y porque, como puede verse en la tabla 1, la zona estriada tenía asimismo idéntica altura.

<sup>58</sup> L. G. Seroux d'Agincourt, o. c., pg. 42.

<sup>59</sup> N. M. Nicolai, l. c.

<sup>60</sup> L. G. Seroux d'Agincourt, l. c.



unánimemente de acuerdo en opinar que el mosaico „apparisce sì barbaro, che pare impossibile sia contemporaneo dei mosaici di Galla Placidia in Ravenna, e di pochi anni posteriore a quelli di Sisto III in s. Maria Maggiore in Roma“<sup>61</sup>. Todos estos indicios, tomados en conjunto, parecen argüir una labor precipitada, que no podía pararse a seleccionar con calma ni artífices de mayor pericia ni material de mejor calidad. A estas observaciones se añada todavía que los mismos testimonios escritos hablan precisamente de una reparación acelerada. Y hasta dan la razón de ella, a saber, la de no interrumpir demasiado los cultos de la basílica. En efecto, la inscripción leoniana dice así: „et celeri tecta reformat ope, doctorem ut mundi Paulum plebs sancta beatum intrepide solitis excolat officiis“<sup>62</sup>. No fue la decadencia de las artes. Fue la urgencia. Por eso, no creo que se pueda pensar en esa total demolición pesariniana, que en manera alguna se hubiera podido llamar *celeri ope*.

Pero quiero hacer notar, que esta razón de urgencia, con la que me parece se explican todos los extraños fenómenos de la basílica, no es la misma falta de tiempo, a que apelaba Pesarini. En la hipótesis pesariniana, la obra de restauración tiene un volumen tan colosal y se integra por una variedad tan compleja de demoliciones y renovaciones, indiscutiblemente laboriosas, que resulta extraño pensar que no hubiese habido tiempo para trasladar una columna. Por el contrario, en la explicación, que ahora ofrezco, toda la restauración leoniana está concebida bajo un signo de urgencia. Urgencia, por la cual León Magno no se entretuvo en demoler, respetó en lo posible el viejo edificio y se lanzó a reparar lo indispensable, improvisando los medios y aprovechando precipitadamente los artífices y el material, que pudo encontrar a mano. No se me oculta, que, aun así, siempre resulta extraño el haber descuidado una simetría tan fácil de conseguir. Pero, de todas maneras, la asimetría es un hecho. Hay que explicarla. Y los indicios de labor precipitada y urgente, que me parece haber encontrado en ese conjunto de columnas, capiteles, bases, construcción y mosaicos del arco triunfal, avalan el *celeri ope* de los testimonios escritos. Me atrevo a creer, por tanto, que es la explicación más razonable.

Conclusión: teniendo en cuenta estos seis argumentos contra la demolición defendida por S. Pesarini y lo que las fuentes arquitectónicas y escritas nos probaron como cierto acerca de la extensión del desastre, creo poder concluir que los muros sostenidos por las columnas de pa-

<sup>61</sup> G. B. De Rossi, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma* (Roma 1899), XIII: Arco di Placidia, fol. 4v. De la misma opinión es E. Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après les documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines du Moyen Age* = *Revue de l'Art Chrétien* 41 (1898) pg. 15—16.

<sup>62</sup> De la inscripción de san León Magno (copiada en nuestra nota 17) versos 10—12.



von azzetto no fueron echados abajo. Ni por la catástrofe, porque ésta derrumbó la mitad de la basílica. Ni por la demolición de san León Magno, porque esta demolición no se deduce de los textos, ni está avalada por ningún otro argumento, ni parece se pueda conciliar con el hecho de la asimetría. Esto supuesto, podemos decir — creo que con mucha probabilidad — que el santo pontífice se limitó a restaurar rápidamente lo más indispensable.

Pero esta probabilidad se convierte en certeza, si tenemos en cuenta una coincidencia, que no puede ser casual y que paso a exponer.

De las conclusiones, a que he llegado en el párrafo precedente, nace una interesante consecuencia. Y es que la decoración de los muros supervivientes debió de quedar intacta en su mayor parte, limitándose León Magno a reponer la ornamentación de las zonas lesionadas o destruidas por el derrumbamiento. De esta limitada restauración leoniana en la decoración de la nave mayor me parece que queda un indicio de bastante elocuencia. Indicio que es al mismo tiempo una nueva prueba contra la total demolición pesariniana y un elemento preciosísimo para marcar los límites de la restauración de san León Magno.

Entre los elementos que integraban la decoración de la antigua basílica ostiense ocupa un principalísimo lugar la célebre teoría de retratos pontificios<sup>63</sup>. Es precisamente en ella, donde me parece haber hallado ese precioso indicio, a que me acabo de referir. La serie continuada de restauraciones, que estos retratos han sufrido en el curso de la historia, y la casi total destrucción de 1823, hacen difícil descubrir qué se debe a la mano de los primeros constructores de la basílica y qué fue añadido o retocado por los artífices de san León. Ni me parece oportuno rehacer un análisis estilístico y técnico de los originales supervivientes<sup>64</sup> o de sus copias posteriores<sup>65</sup>, porque tal estudio ya ha sido intentado en parte por diversos autores<sup>66</sup> y realizado con extra-

<sup>63</sup> Retengo la denominación tradicional de „retratos pontificios”, aunque en realidad no lo son (véase G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, I, Città del Vaticano 1941, pg. 43—51).

<sup>64</sup> Hoy en el museo de la abadía del San Pablo. Véase G. B. De Rossi, *L'antica serie dei papi dipinta sulle pareti della basilica di S. Paolo testè riordinata ed affissa alle pareti del monastero attiguo alla basilica* = Bull. di Arch. Crist. (1870) pg. 122—124.

<sup>65</sup> Bibl. Vatic., cod. Barberini lat. 4407.

<sup>66</sup> Especialmente: F. Bianchini, *Prolegomena ad Anastasii bibliothecarii de Vitis Romanorum Pontificum*, II (Romae 1723) pg. LXX—LXXX; G. Marangoni, *Chronologia Romanorum pontificum superstes in pariete australi basilicae s. Pauli apostoli Viae Ostiensis*, depicta saeculo V seu aetate s. Leonis pp. Magni (Romae 1751) pg. III—X; R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, III (Prato 1876) pg. 21—28; E. Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. Ses fresques et ses mosaïques, d'après les documents inédits, avec des notes sur quelques autres peintures romaines du Moyen Age* = *Revue de l'Art Chrétien* 41 (1898) pg. 1—19, 108—113; J. Wilpert,



ordinaria competencia por Luciano De Bruyne y por E. Kitzinger<sup>67</sup>. Por eso, me limitaré a recoger solamente las conclusiones, a que tales estudios han llegado, y, basándome en ellas, buscar un poco de luz para nuestro problema.

La serie meridional de retratos, que es la más antigua, estaba encabezada por la imagen de san Pedro, pintada en el clipeo más cercano a la confesión (fig. 2, clipeo n° 1). Y terminaba con la efigie del papa Inocencio I (fig. 2, clipeo n° 5). Constituía un total de 42 clipeos. Fue E. Müntz el primero en notar en ellos una clara división de estilos<sup>68</sup>. J. Wilpert abundó más tarde en el mismo parecer<sup>69</sup>. Y, por último, L. De Bruyne y E. Kitzinger estudiaron detenidamente las características y los límites de esta división.

Según De Bruyne, el primer grupo va desde la imagen de san Pedro (clipeo n° 1) hasta la de Calixto inclusive (clipeo n° 2)<sup>70</sup>. El segundo grupo, que es también el más numeroso, va desde Ponciano (clipeo n° 4) hasta Inocencio (clipeo n° 5)<sup>71</sup>. La efigie de Urbano (clipeo n° 3), que sigue a la de Calixto y precede a la de Ponciano, „per le sue caratteristiche non si lascia assegnare nè al primo nè al secondo gruppo“<sup>72</sup>. En cambio, E. Kitzinger opina que los caracteres estilísticos del segundo grupo comienzan ya a advertirse en el retrato de Urbano (clipeo n° 3)<sup>73</sup>. De todas estas constataciones se sigue, primero, que la existencia de una diferenciación estilística, que dividía la serie meridional en dos grupos distintos, es un hecho indiscutible; segundo, que el límite de división entre ambos grupos, todavía no bien determinado por los autores, debía de caer o en el retrato de Urbano (clipeo n° 3) o en el de Ponciano (clipeo n° 4). Estos son, en síntesis, los datos que nos interesan.

Y vamos a su explicación. De Bruyne piensa que toda la serie meridional, desde san Pedro a Inocencio, es obra del s. V y, en concreto, del tiempo de san León Magno<sup>74</sup>; y que las marcadas diferen-

Die Römischen Mosaiken und Malereien, II (Text) 2ª (Freiburg/Breisgau 1916) pg. 560—579; J. Garber, Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulus-Basiliken in Rom (Berlin-Wien s. a.); G. B. Ladner, Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, I (Città del Vaticano 1941) pg. 39—51; L. Duchesne, o. c., pg. XXV—XXX.

<sup>67</sup> L. De Bruyne, L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura (Roma 1954); E. Kitzinger, Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (s. a.) pg. 22—26.

<sup>68</sup> E. Müntz, o. c., pg. 12.

<sup>69</sup> J. Wilpert, o. c., pg. 570.

<sup>70</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 71. El estudio estilístico de este grupo en L. De Bruyne, o. c., pg. 70—76; E. Kitzinger, o. c., pg. 22.

<sup>71</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 78. El estudio estilístico de este grupo en L. De Bruyne, o. c., pg. 78—84; E. Kitzinger, o. c., pg. 22—26.

<sup>72</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 76. El estudio estilístico del retrato de Urbano en L. De Bruyne, o. c., pg. 76—77; E. Kitzinger, o. c., pg. 23. <sup>73</sup> E. Kitzinger, l. c.

<sup>74</sup> L. De Bruyne, L'antica serie di ritratti dei papi conservati nel monastero di S. Paolo fuori le mura = RAC 7 (1950) pg. 107—137 (en que se estudian



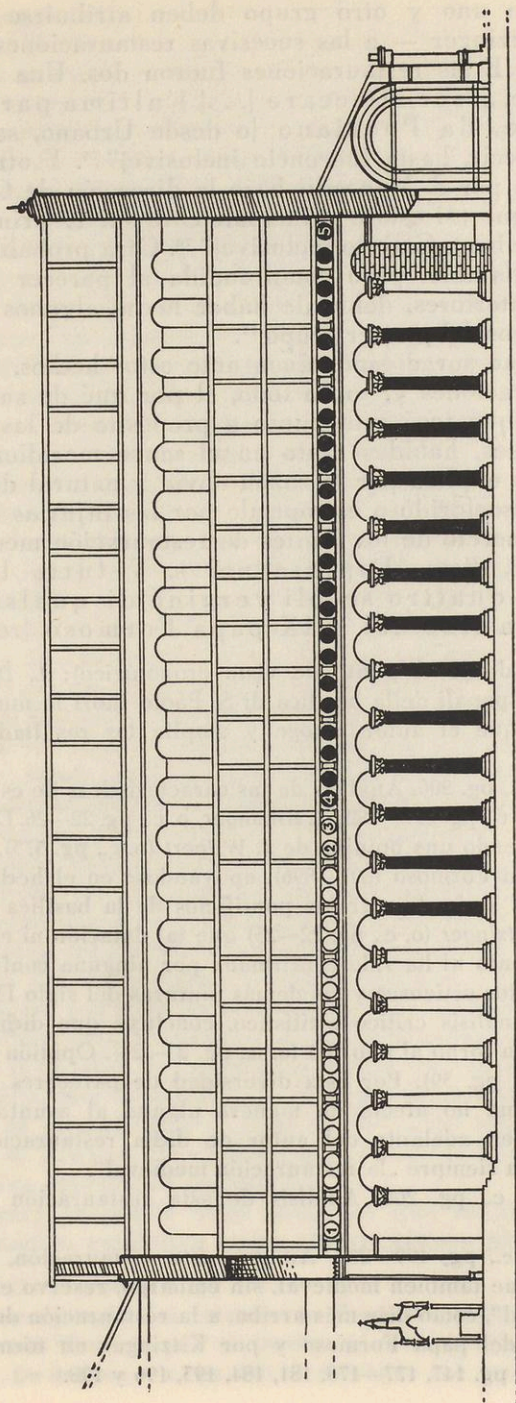


Fig. 2. Sección longitudinal (lado meridional) de la antigua basílica de S. Pablo extramuros. Clípeos en blanco: restauración barroca. Clípeos en negro: restauración medieval. Columnas en blanco: mármol himecio. Columnas en negro: mármol pavonazzetto. Clípeos nº 1: imagen de s. Pedro; nº 2: de Calixto I; nº 3: de Urbano I; nº 4: de Ponciano; nº 5: de Inocencio I.



cias estilísticas entre uno y otro grupo deben atribuirse — como sostiene asimismo Kitzinger — a las sucesivas restauraciones, que los retratos han sufrido. Estas restauraciones fueron dos. Una medieval, que, según De Bruyne, „fece ritoccare [. . .] l'ultima parte della serie meridionale, da Ponziano [o desde Urbano, según Kitzinger] in poi [es decir, hasta Inocencio inclusive]“<sup>75</sup>. Y otra restauración barroca, hecha por S. Manosili bajo la dirección de G. Marangoni en el s. XVIII, que „si estese principalmente sui 17 primi ritratti [a saber, desde san Pedro a Calixto inclusive]“<sup>76</sup>. Otra probable restauración, difícilmente datable, pero comprendida al parecer entre las dos restauraciones anteriores, debió de haber hecho algunos retoques en cuatro o cinco clipeos del primer grupo<sup>77</sup>.

Una pregunta, que surge espontánea ante estos hechos, es el por qué de dichas restauraciones y, sobre todo, el por qué de sus límites. De Bruyne, siempre que toca este punto a propósito de las diversas restauraciones parciales, habidas tanto en el muro meridional como en el septentrional, lo explica por la razón obvia y natural de que las pinturas se habían descolorido o estropeado por las injurias del tiempo<sup>78</sup>. Hablando en concreto de los límites de restauración medieval en nuestra serie del sur, dice: „Dipinta nel s. V tutta la serie rimasse per circa quattro secoli vergine di qualsiasi restauro, finchè alla fine del s. IX papa Formoso [recuérdese

los retratos pontificios desde el punto de vista cronológico); *L. De Bruyne*, *L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura* (Roma 1934) pg. 128—131 (en que el autor recoge y amplía los resultados de su artículo anterior).

<sup>75</sup> *L. De Bruyne*, o. c., pg. 206. Análisis de las características de esta restauración en *L. De Bruyne*, o. c., pg. 177—182; *E. Kitzinger*, o. c., pg. 22—26. De Bruyne (o. c., pg. 154—157), siguiendo una opinión de *J. Wilpert* (o. c., pg. 575), atribuye esta restauración al papa Formoso (891—896), apoyándose en el hecho de que éste restauró también la serie de retratos pontificios de la basílica vaticana. Contra esto arguye *E. Kitzinger* (o. c., pg. 22—23) que tal datación ni está sufragada por ningún documento ni ha sido confirmada por ninguna confrontación estilística entre los retratos ostienses y las demás pinturas del siglo IX. Y, apoyándose en su propio análisis crítico estilístico, concluye que dicha restauración debe ser datada en torno al año 700 (o. c., pg. 23—26). Opinión que hace suya *G. B. Ladner* (o. c., pg. 39). Por esta diversidad de pareceres entre los críticos — diversidad que no afecta en manera alguna al asunto de este artículo — prescindiré en adelante del autor de dicha restauración y me referiré a ella llamándola siempre „la restauración medieval“.

<sup>76</sup> *L. De Bruyne*, o. c., pg. 206. Análisis de esta restauración en o. c., pg. 188—197.

<sup>77</sup> *L. De Bruyne*, o. c., pg. 199—202. Aunque esta restauración, según el parecer de De Bruyne, fue también medieval, sin embargo, reservo el nombre de „restauración medieval“, como dije más arriba, a la restauración datada por De Bruyne en tiempos del papa Formoso y por Kitzinger en torno al 700.

<sup>78</sup> *L. De Bruyne*, o. c., pg. 147, 177—178, 181, 184, 193, 196 y 198.



que Kitzinger data esta restauración en torno al 700] vide la necessità di rimediare ai danni prodotti su di essa dal tempo"<sup>79</sup>. De donde también se sigue, naturalmente, que lo que la restauración medieval no retocó — que fueron los originales del primer grupo, desde san Pedro (clípeo nº 1) a Calixto (clípeo nº 2) o a Urbano (clípeo nº 3) — es porque estos clípeos se conservaban todavía suficientemente bien y no necesitaban por tanto retoque ninguno.

Pero, cabe preguntar todavía: si toda la serie meridional fue pintada originariamente en tiempos de san León Magno y por consiguiente hubo de tener una unidad de técnica, de material y de mano, ¿por qué se había descolorido o estropeado sólo una parte y no toda la serie? Muchas son las razones, a que se puede apelar, para explicar esta diversidad de conservación en los clípeos dentro de una misma serie. El poder decolorante del sol directo o de la luz indirecta, la humedad de la zona que sube por capilaridad, filtraciones de las lluvias debidas a una deficiente conservación de los ventanales o de los techos, etc. ... Absolutamente hablando, cualquiera de estas causas podría explicar esta diversidad de conservación. Pero en concreto parece que no. Porque los efectos del sol y de la luz se hubieran extendido por igual a todos los clípeos de la serie, desde san Pedro a Inocencio. La humedad de capilaridad es mínima en unos muros sostenidos por columnas. Y la humedad ambiental habría influido de una manera también uniforme a lo largo de toda la serie, como las corrientes de aire o los cambios de temperatura. Las infiltraciones de la lluvia u otra cualquiera clase de incidentes fortuitos habrían estropeado, en cambio, grupos más o menos reducidos de clípeos, dañificándolos de una manera saltuaria, según el punto donde cada percance singular se hubiese producido; pero nunca habrían afectado a toda una larga serie ininterrumpida de 24 ó 25 retratos seguidos, que se extienden por una longitud de media basílica, dejando absolutamente intactos los demás. Porque es de advertir, que mientras la restauración barroca, no solo reparó sus 17 primeros clípeos, sino que retocó acá y allá puntos diversos de toda la serie<sup>80</sup>, la restauración medieval en cambio se concentró toda en una sucesión exclusiva y continua que va desde Urbano o Ponciano a Inocencio<sup>81</sup>. Estos límites precisos de la restauración medieval no se explican sino porque todos esos originales — o por la técnica de preparación del enlucido o por la calidad de los colores utilizados — eran diversos de los otros. Ahora bien, una diversidad de técnica o de material, que produzca tales efectos, es inexplicable si toda la serie fue creada de una vez, como quiere De Bruyne. Se explica, en cambio, si la serie fue hecha en una correlativa diversidad de épocas.

A este propósito debo observar que el punto, en que se da la diferenciación estilística entre ambos grupos pictóricos, coincide sus-

<sup>79</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 177.

<sup>80</sup> Por ejemplo, los retratos de Ponciano, Antero, Fabián, Félix I, Eutiquiano y „da Marco in poi“ (L. De Bruyne, o. c., pg. 189—190 y 196).

<sup>81</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 180; E. Kitzinger, o. c., pg. 22—26.



tancialmente con el punto, en que también las columnas y los capiteles ofrecen una diferenciación de técnica, de grosor, de material y de estilo (fig. 2). Que es precisamente el punto, en que aparece la asimetría entre las dos filas de columnas de la nave central. Es decir, el punto, en que terminó la catástrofe del derrumbamiento y en que debió de terminar asimismo, según dejé indicado más arriba, la subsiguiente restauración de san León.

Acabo de decir que el punto de diferenciación estilística coincide sustancialmente con el punto de diferenciación arquitectónica. En efecto, si se observa la fig. 2, se verá que la coincidencia no es matemática, sino sustancial; ya que los retratos de Urbano (clípeo n° 3) y de Ponciano (clípeo n° 4), que marcan disyuntivamente el comienzo de la restauración medieval, están más distantes de la confesión que el punto en que las columnas cambian de calidad y de estilo. Sin embargo, esta coincidencia sustancial y no matemática es precisamente un argumento a favor. Porque un derrumbamiento no produce de ordinario un corte a plomada en los muros, sino un desmoronamiento en diagonal. Y porque los muros, al caer, arrastran siempre consigo parte del enlucido de los muros adyacentes, desgajando así su decoración.

Estas múltiples coincidencias en un solo punto, unidas a las razones anteriormente expuestas contra la total demolición pesariniana, creo indican claramente que un mismo hecho histórico fue la causa de todos estos cambios estilísticos y arquitectónicos. Es decir, que aquel desastre y aquella restauración, que tuvieron como consecuencia la diferenciación arquitectónica de columnas y de capiteles, fueron también la causa remota de estas diferencias estilísticas en la serie de retratos pontificios. Por tanto, así como los muros apoyados sobre las columnas de pavonazzetto permanecieron siempre en pie y no fueron demolidos por la catástrofe, de la misma manera la ornamentación de esos muros debió de quedar asimismo intacta. Y, así como allí la restauración de san León Magno no hizo más que reconstruir las columnas, arcos y muros destrozados por el siniestro, así se limitó también aquí a reponer la decoración caída, rehaciéndola a imitación de la que había sobrevivido<sup>82</sup>. De donde me parece poder concluir que los retratos originales del segundo grupo estilístico (de Urbano o Ponciano a Inocencio) pertenecen a esa antigua decoración superviviente y son por fuerza anteriores a los originales del primer grupo (de san Pedro a Calixto o Urbano), que se deben sin duda ninguna a la restauración de san León.

<sup>82</sup> Estas razones me llevan a la convicción de que la conocida decoración tradicional de la antigua basílica ostiense es fundamentalmente una obra de sus primeros constructores (principios del s. V) y de que la restauración de san León Magno no la cambió sustancialmente, puesto que se limitó a renovar lo demolido o estropeado por la catástrofe. Por eso, no se puede incluir tal ornamentación entre las decoraciones basilicales, pertenecientes al renacimiento estilístico de mediados del s. V, como hace R. Krautheimer (o. c., pg. 292—293).



Lo cual explicaría que en tiempo de la restauración medieval todo el grupo de Urbano o Ponciano a Inocencio, anterior en edad y diferente en técnica, mano y material, necesitase una reparación, que no necesitaba el grupo primero. Por el contrario, al llegar el s. XVIII, el grupo más avejentado tenía que ser el primero, puesto que el segundo había sido restaurado en el medievo. Y, por ello, la restauración barroca actuó principalmente sobre ese primer grupo.

Esto supuesto, creo que, cronológicamente, se debieron dar los siguientes pasos: 1º, terminada la construcción de la basílica en el reinado de Honorio<sup>83</sup>, un papa, anterior a san León, creó toda la serie meridional, desde la imagen de san Pedro hasta la de Inocencio inclusive; 2º, derruidos los muros más cercanos a la confesión en tiempo de san León Magno, éste repuso los clipeos lesionados por la catástrofe (es decir, desde san Pedro hasta Calixto o Urbano); 3º, en el medievo se restauró la parte más antigua, a saber, desde Urbano o Ponciano a Inocencio; y 4º, en el s. XVIII la restauración barroca de G. Marangoni retocó principalmente el grupo renovado por san León Magno.

Conclusión: este conjunto de hechos, así cronológicamente concatenados, parece ser el único que explique satisfactoriamente los límites de la restauración leoniana indicados más arriba, las coincidencias entre los cambios arquitectónicos y estilísticos, y la necesidad de las restauraciones parciales del medievo y del barroco. Creo, por tanto, que se debe dar como seguro.

Contra estas conclusiones me parece que hoy no conserva ya su primitiva fuerza el argumento tan aguda y pacientemente elaborado por De Bruyne, para probar que toda la serie meridional se debió originariamente a san León; puesto que dicho argumento presupone, como punto de partida, la hipótesis de Pesarini, que De Bruyne da por demostrada.

En efecto, después de registrar las principales opiniones de los autores sobre la cronología de los retratos<sup>84</sup> y después de concluir que „il secolo quinto primeggia dappertutto come etá d'origine del nostro monumento“<sup>85</sup>, se formula De Bruyne una primera duda, a saber, „se sia possibile far risalire tutta la serie al pontificato di Innocenzo [dado que es el retrato que cierra la serie meridional], oppure a quello di uno dei suoi successori immediati, sempre, però, anteriori a Leone Magno“<sup>86</sup>. Para salir de la duda, sintetiza De Bruyne los conocidos argumentos de S. Pesarini, y, apoyándose en ellos, concluye: „Siamo convinti che

<sup>83</sup> THEODOSIVS COEPIT PERFECIT HONORIVS AVLAM / DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI. Véase G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma* (Roma 1899), XIII: Arco di Placidia, fol. 2r; E. Diehl, o. c., pg. 342, n° 1761a; H. Lietzmann, *Petrus und Paulus in Rom* (Berlin-Leipzig 21927) pg. 211; A. Silvagni, o. c., pg. 131, n° 4780.

<sup>84</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 92—102.

<sup>85</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 102.

<sup>86</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 104.



il fin qui detto basterà a dimostrare ad abundantiam che decorazione, prima di S. Leone, non ne dobbiamo cercare, e che, anche se la basilica fosse stata abbellita di pitture e di mosaici sotto i pontificati anteriori, non deve fare meraviglia se non ce n'è pervenuta memoria, perchè ebbero una durata breve scomparendo completamente nel disastro di 442 e nei lavori successivi di risarcimento"<sup>87</sup>.

Como hemos visto, la hipótesis de Pesarini es punto de partida en la argumentación de De Bruyne. Ahora bien, después de cuanto hemos venido diciendo contra la total demolición pesariniana y acerca de los límites de la restauración hecha por san León, me parece que no cabe argumentar en adelante sobre el autor de la serie original, descartando absolutamente de antemano a todos los antecesores de san León<sup>88</sup>.

Por el contrario, los argumentos expuestos en el párrafo anterior — que tienen como presupuesto los cambios arquitectónicos de la basilica y las preciosas constataciones de L. De Bruyne y de E. Kitzinger sobre los dos grupos estilísticos de retratos — llevan más bien a la persuasión de que la primitiva serie original es anterior al desastre y tuvo como autor, consiguientemente, a un antecesor de san León Magno. ¿Quién fue este papa?

Tengo que confesar sinceramente que no he hallado argumentos decisivos en favor de uno u otro pontífice<sup>89</sup>. Hemos de movernos, consiguientemente, en un campo de mayores o menores probabilidades. En abstracto, la basilica ostiense pudo muy bien ser decorada años después de terminada su construcción. Pero la urgencia, con que los tres emperadores Valentiniano II, Teodosio y Arcadio promovieron su erección, hace pensar que la decoración de la basilica debió de seguir inmediatamente la terminación del edificio. Acabado éste en el reinado de Honorio (395—423), se puede dar como muy probable que el perfectit

<sup>87</sup> L. De Bruyne, o. c., pg. 110.

<sup>88</sup> Por esta razón omito el análisis de lo restante del argumento de De Bruyne (o. c., pg. 111—131), que, como acabamos de ver, está basado principalmente en la previa exclusión de los pontífices anteriores a León Magno. Pero, lo omito además por otra razón. Y es porque, en la laboriosa serie de cálculos, que en la segunda parte de su argumento hace De Bruyne para concluir que la imagen de san León ocupaba el primer puesto de la serie septentrional, debieron de haberse escapado algunos errores de cálculo. Corregidas estas pequeñas equivocaciones y rehechos los cálculos, he podido ver que la serie septentrional no comenzaba por el clípeo de san León. Y, por tanto, ni siquiera queda este argumento para confirmar la pretendida paternidad de san León sobre toda la primitiva serie original. No me detengo a rehacer aquí todos los cálculos, porque no me lo permite la extensión de este artículo y porque es materia que no afecta directamente al tema que estoy estudiando. Espero poderlo hacer en mejor ocasión.

<sup>89</sup> R. Garrucci (o. c., pg. 23) se pronuncia en favor del papa Zósimo, sin aportar ningún argumento convincente.



Honorius aulam de la célebre inscripción se extienda a comprender también incluso la parte decorativa. Por otra parte, Prudencio pudo admirar, no sólo la regia magnificencia de su ámbito<sup>90</sup>, sino también la belleza de su artesonado, que reverberaba con sus láminas de oro una *aurulenta lux* de amanecer<sup>91</sup>. Y hasta pudo contemplar algunos pormenores de ornamentación<sup>92</sup>. Si el poeta no vió completamente acabada la basílica, difícilmente se entiende cómo pudo cantar esos detalles de decoración. Ahora bien, convienen los autores en que el viaje de Prudencio a Roma tuvo lugar en los años 401/403<sup>93</sup>. De donde se puede argüir que la decoración estaba muy probablemente terminada ya en los primeros años del pontificado de Inocencio I (401—417).

Añádase que la candidatura de este papa a la paternidad de la serie original de retratos pontificios parece sufragada además, no sólo por el hecho de que su imagen cerrase la serie meridional<sup>94</sup>, sino, sobre todo, porque, para obtener tal puesto, se hubieron de desplazar levemente los clipeos más cercanos a la fachada (fig. 3). En efecto, si se observa la colocación de los retratos a lo largo de toda la serie, se verá que la pilastra de estuco, que sirve de separación a cada pareja de clipeos, cae exactamente a plomada sobre el eje de las columnas. En cambio, las tres pilastras más cercanas a la fachada se van desplazando paulatinamente hacia ella, desviándose cada vez más de la perpendicular de los ejes. De esa forma se ha conseguido que la serie tuviese exacta-

<sup>90</sup> „*Regia pompa loci est*“ (*Aurelii Prudentii Clementis carmina*, ed. I. Bergman, Peristephanon XII 47 = CSEL 61, Vindobonae-Lipsiae 1926, pg. 422).

<sup>91</sup> „*Bratteolas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta / lux esset intus, ceu iubar sub ortu*“ (*Prudentius*, o. c., Peristeph. XII 49—50).

<sup>92</sup> „*Tum camiros hyalo insigni varie cucurrit arcus: / sic prata vernis floribus reident*“ (*Prudentius*, o. c., Peristeph. XII 53—54). Sea cual sea la interpretación de este discutido verso 53 de Prudencio, al menos es evidente que el poeta se refiere a uno de los elementos, de que estaba integrada la ornamentación de la basílica.

<sup>93</sup> A. Rösler, *Der katholische Dichter Aurelius Prudentius Clemens. Ein Beitrag zur Kirchen- und Dogmengeschichte des 4. und 5. Jahrhunderts* (Freiburg/Breisgau 1886) pg. 22, pone la venida de Prudencio a Roma en los años 401—403. A. Puech, *Prudence* (Paris 1888), pg. 61, en los años 403—404. I. Bergman, o. c., pg. XVIII, desde 401 hasta 403 ó 404. J. Vives, *Prudentiana = Analecta Sacra Tarraconensia* 12 (1936) pg. 1—14, en los años 402/403 (anteponiendo un posible primer viaje a Roma, como magistrado, antes del año 400). I. Rodríguez en *Aurelio Prudencio*, Obras Completas, ed J. Guillén y coment. I. Rodríguez (Madrid 1950) pg. 31\*, pone la estancia en Roma entre 401—403 y el retorno a España en 404. I. Lana, *Due capitoli prudenziani* (Roma 1962) pg. 23—24, 44—46.

<sup>94</sup> Así se pensaba en el siglo XVIII (véase G. Marangoni, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma 1744, pg. 311). Y, aunque de opinión contraria, el mismo De Bruyne reconoce la validez de este argumento: „D'altra parte, il posto tenuto dal ritratto di papa Innocenzo (chiudeva infatti la serie meridionale) avrebbe potuto far pensare che egli ne fosse stato l'autore“ (*L. De Bruyne*, o. c., pg. 106).



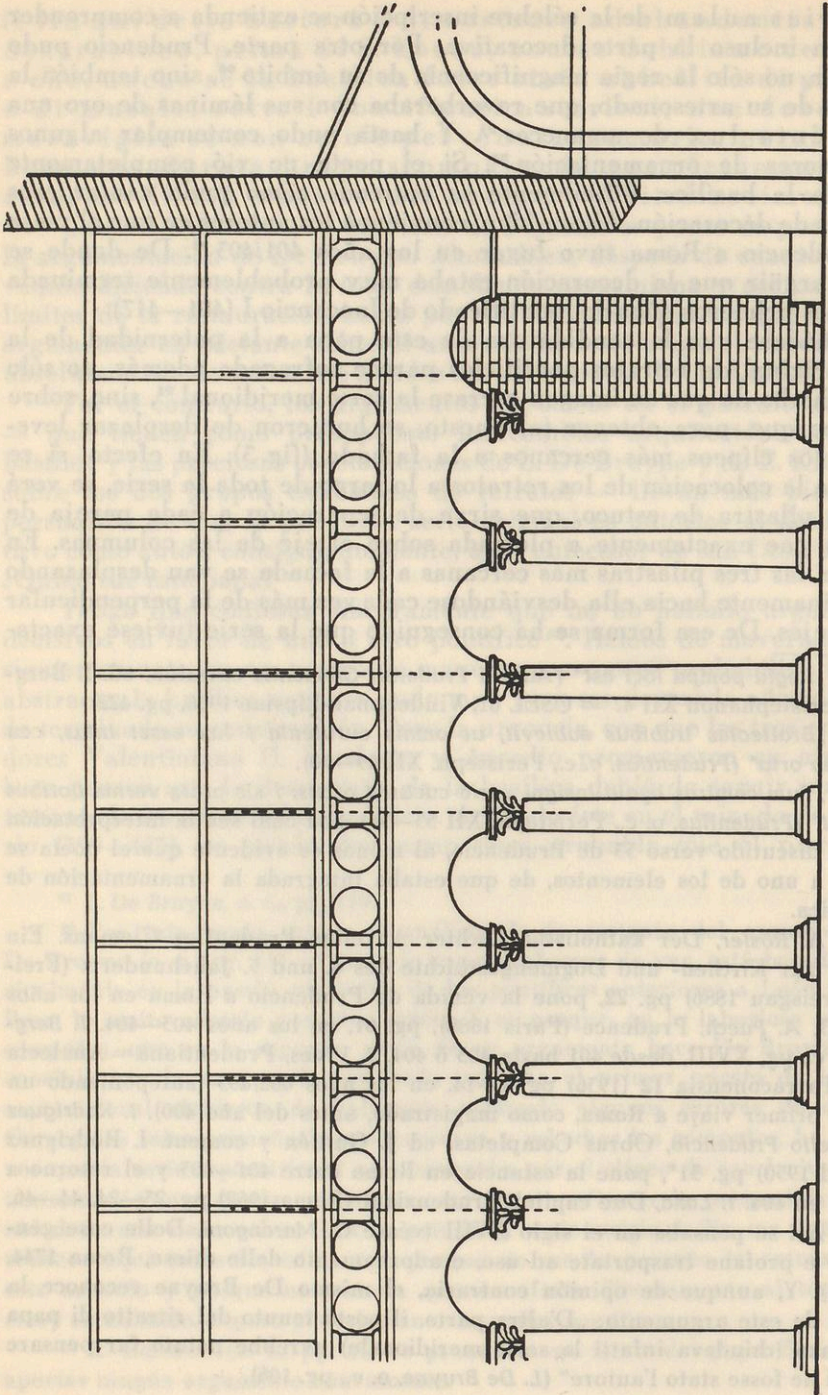


Fig. 3. Esquema del desplazamiento creciente de los cílpeos en la serie meridional de retratos pontificios,



mente 42 clipeos, en vez de los 43 que podían haber entrado. Lo cual parece indicar una voluntad expresa de que la serie comenzase con san Pedro y acabase con Inocencio. Este argumento — que no creo haya sido observado hasta ahora <sup>95</sup> — viene a unirse a los anteriores como una

<sup>95</sup> La casi totalidad de los grabados, que representan el interior de la antigua basílica ostiense, registra un total de 43 clipeos por cada serie — meridional y septentrional — de retratos pontificios. Véase, por ejemplo, *G. Fontana, Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, V (Roma 1879) tav. II*. Alguno registra nada menos que 44. Por ejemplo: *L. Canina, Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani (Roma 1843) tav. XXXVI*. Ahora bien, sabemos con certeza que los clipeos de cada serie eran solamente 42. Y que, en concreto, la serie meridional comenzaba con la imagen de san Pedro y terminaba con la de Inocencio (42 clipeos en total). Véase: *G. Marangoni, Chronologia Romanorum pontificum superstes in pariete australi basilicae s. Pauli apostoli Viae Ostiensis, depicta saeculo V seu aetate s. Leonis pp. Magni (Romae 1751) pg. III y V; G. B. De Rossi, o. c., pg. 122; E. Müntz, o. c., pg. 12; R. Garrucci, o. c., pg. 22; J. Wilpert, o. c., pg. 567; L. Duchesne, o. c., I, pg. XXVI; L. De Bruyne, L'antica serie di ritratti dei papi conservati nel monastero di S. Paolo fuori le mura = RAC 7 (1930) pg. 111 y 134; Idem, L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori le mura (Roma 1934) pg. 24—25*. Esta diversidad entre el testimonio de los grabados y el recuento de los tratadistas me hizo sospechar que algún problema técnico de medidas había llevado a los grabadores a insertar inconscientemente 43 ó 44 clipeos, en vez de 42. Analizando los grabados desde este punto de vista, he observado que la distancia entre la primera columna de cada hilera y el anta que refuerza la fachada interna (véase fig. 1 y 2) es mayor que la longitud de cada intercolumnio. Y conjeturé, por ello, que los grabadores de la basílica, llevados del ritmo normal existente entre todos los clipeos de la serie, habían llenado inconscientemente con un clipeo de más ese espacio mayor que hay entre el anta y la columna. *L. Canina* (l. c.), que hizo además mayor de lo debido la distancia entre la última columna y el muro occidental del crucero, rellenoó este espacio mayor del otro extremo de la columnata con otro clipeo de más. De aquí que registre 44 clipeos. Mis sospechas se vieron confirmadas felizmente por el grabado de A. Alippi, el fidelísimo arquitecto que dirigió las plantas y secciones de *N. M. Nicolai* (o. c., tav. II). En dicho grabado, que representa una sección longitudinal de la basílica, Alippi registra solamente 42 clipeos y no deja, sin embargo, espacio alguno vacío entre el anta de la fachada y la primera columna. Para conseguir este doble efecto, Alippi ha hecho que los clipeos colocados sobre las primeras columnas de la fila estuviesen más espaciados que los restantes de la serie (véase la fig. 3, que no es más que una aclaración del grabado de Alippi). En efecto, la pequeñísima pilastra de estuco, que separa cada pareja de clipeos a lo largo de la serie, cae a plomo sobre el eje de las columnas; mientras que las tres pilastras más cercanas a la fachada dejan entre sí distancias cada vez más crecientes, de modo que terminan por separarse completamente de las líneas de ejes de las columnas. Creo que la exactitud de Alippi no se puede poner en duda. Primero, porque sus planos y



confirmación, haciendo pensar que muy probablemente fue Inocencio el autor de la primitiva serie de retratos pontificios <sup>96</sup>.

Con todo lo expuesto hasta ahora, creo que se pueden ya marcar netamente los límites de la restauración leoniana, que coinciden prácticamente con los límites del derrumbamiento.

La zona siniestrada se extendió por oriente hasta el arco triunfal inclusive. No parece que lesionó ni el crucero ni el ábside. Y se extendió por occidente hasta una línea, que pasa por el punto de asimetría de las columnas (fig. 1) y que sube por los muros en una diagonal, dada más o menos por dos puntos, a saber, por el punto en que las columnas cambian de calidad y por el punto en que los retratos pontificios varían de estilo (fig. 2).

En esta zona, los techos y artonados de la nave central, precipitaron en el vacío, lesionando las 14 columnas más cercanas a la con-

diseños son de una fidelidad no superada hasta hoy por ningún otro grabador de la basílica. Segundo, porque el testimonio de los tratadistas es unánime en cuanto al número 42 de los clipeos de cada serie. Se puede concluir, por tanto, que la colocación de clipeos testimoniada por Alippi responde a la realidad. Ahora bien, la sección longitudinal de la basílica, representada en el grabado de Alippi, reproduce el muro septentrional. Dado que el muro meridional contenía asimismo 42 clipeos, es evidente que la colocación de clipeos testimoniada por Alippi vale tanto para el muro septentrional cuanto para el meridional. Por otra parte es inadmisibile que hubiese una asimetría. Parece claro asimismo que tal solución en la colocación de los clipeos no se debió a que el espacio, que media entre el anta y la columna, no pudiera contener tres clipeos. Primero, porque Fontana y Canina — entre otros — los han introducido. Segundo, porque ni siquiera todos los clipeos de la serie eran exactamente de idéntico diámetro; de modo que, si hubiera sido necesaria una pequeña reducción de sus medidas, ésta hubiera pasado inobservada. Tercero, porque la introducción de tres clipeos en un intercolumnio me parece que nunca hubiera sido una solución tan llamativa como la de desviar las pilastras, haciéndolas salir del eje de las columnas. Por tanto, parece se puede concluir que ello se debió a una voluntad expresa de que fuera así.

<sup>96</sup> Esto supuesto, ya no tiene especial fuerza el argumento de Duchesne contra la paternidad de Inocencio: „Il est en effet impossible de voir à quel pape s'est d'abord arrêté la série. Ce n'est certainement pas à Innocent 1<sup>er</sup>. Depuis saint Pierre jusqu'à ce pape, ces images, sauf le type consacré de l'apôtre, sont tout à fait conventionnelles, sans prétention à l'exactitude des portraits; d'ailleurs elles se ressemblent toutes, et celle d'Innocent ne se distingue en rien des autres: il en eût été tout autrement si on l'eût exécutée de son vivant ou peu de temps après sa mort“ (*L. Duchesne*, o. c., I, pg. XXVIII). No tiene especial fuerza por dos razones. Primera, porque la semejanza estilística entre los clipeos de este grupo segundo se debe — como han probado De Bruyne y Kitzinger — a la restauración medieval. Segunda, porque el desplazamiento de clipeos, de que acabo de hablar, parece indicar un explícito deseo de que la serie terminase con el retrato de Inocencio.



fesión y derrumbando consiguientemente los muros que sobre ellas apoyaban. Las restantes partes de la nave central, como las naves laterales, parece que quedaron sustancialmente intactas.

San León Magno, movido por la urgencia de restituir la basílica a sus cultos ordinarios, procedió a una rápida restauración de lo más indispensable. No demolió los muros ni tocó las columnas supervivientes. Se limitó a sustituir las inutilizadas con otras tantas de himecio, pertenecientes con probabilidad a algún otro edificio anterior; a darles nuevos capiteles de orden compuesto, hechos de travertino y estuco; a reforzar el arco triunfal con un arco de cimbria; a levantar los muros derrumbados y rehacer consiguientemente los techos. Proveyó, por último, a decorar con mosaicos e inscripciones el nuevo arco triunfal.

Por lo que toca a la restante decoración de la nave mediana, podemos decir en general, que la conocida ornamentación tradicional de la basílica fue creación de sus constructores iniciales (primeros lustros del s. V) y no se debió, por tanto, a la obra restauradora de san León. La célebre serie de retratos pontificios, existentes ya antes del desastre, se puede atribuir, con bastante fundamento, al papa Inocencio I. El derrumbamiento destruyó o lesionó los 17 ó 18 primeros clipeos de la serie (desde san Pedro hasta Calixto o Urbano inclusive). San León Magno, al reparar el edificio, renovó los clipeos perdidos o lesionados, respetando lo restante de la serie, que había quedado intacto. Los límites de las restauraciones parciales posteriores — medieval y barroca — se deben explicar en función de la diferencia de conservación de cada parte de la serie meridional; diferencia de conservación debida a las diferencias de técnica, de época, de mano y de material, existentes entre los clipeos anteriores al desastre y los retratos renovados por san León.

Con estas conclusiones, creo poder ofrecer una reconstrucción de los hechos, que me parece ser la única explicación satisfactoria de todo este complejo conjunto de datos arquitectónicos y estilísticos y de testimonios literarios y epigráficos, que documentan la restauración leoniana de la basílica de san Pablo.