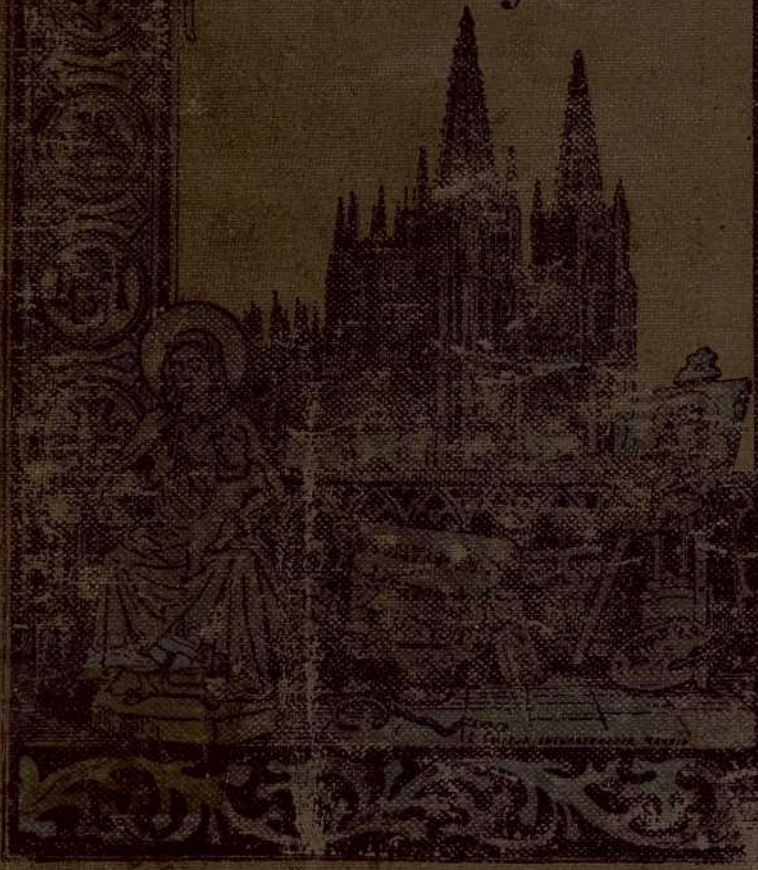


P. RAUOL.

ARQUEOLOGIA Y  
BELLAS ARTES.

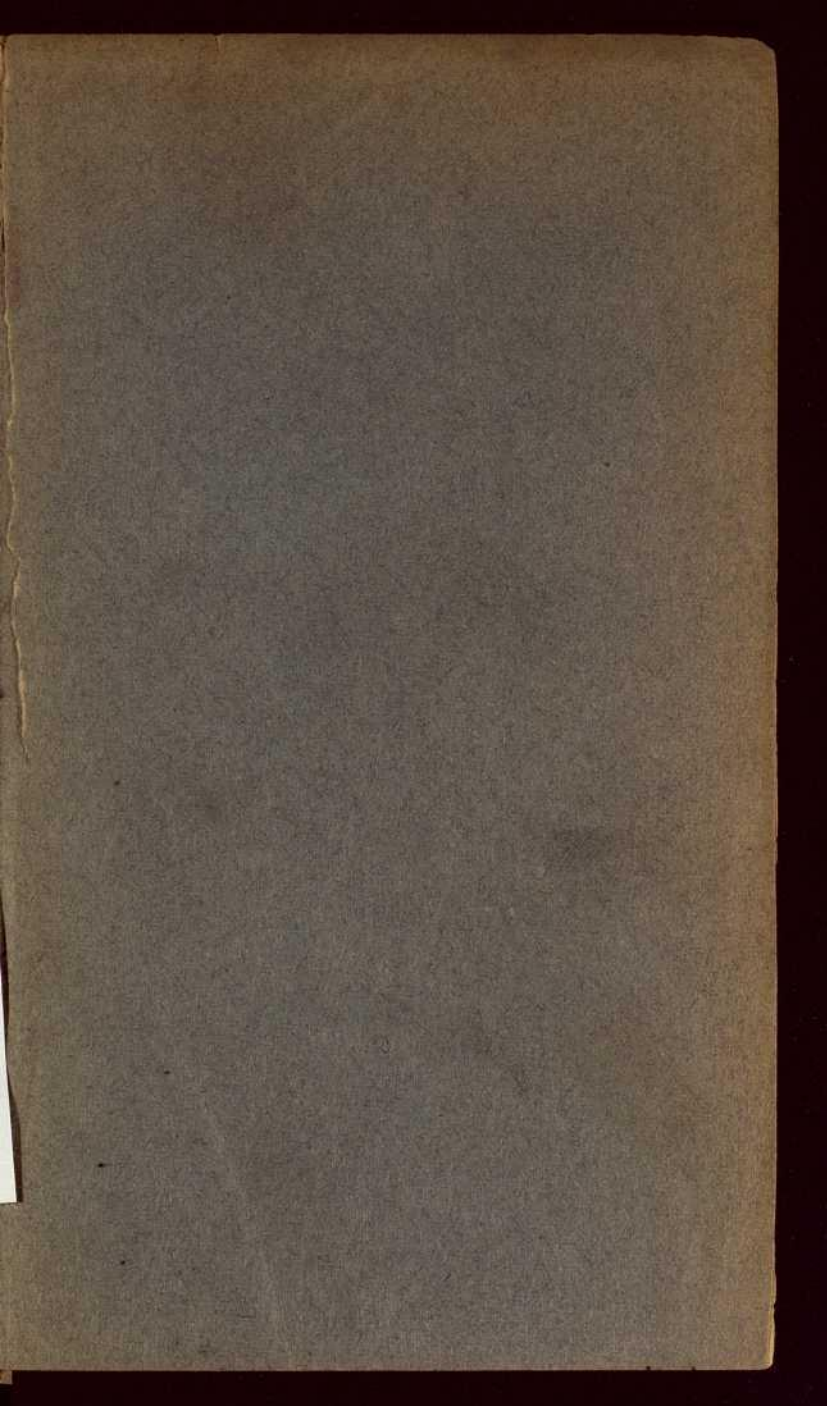


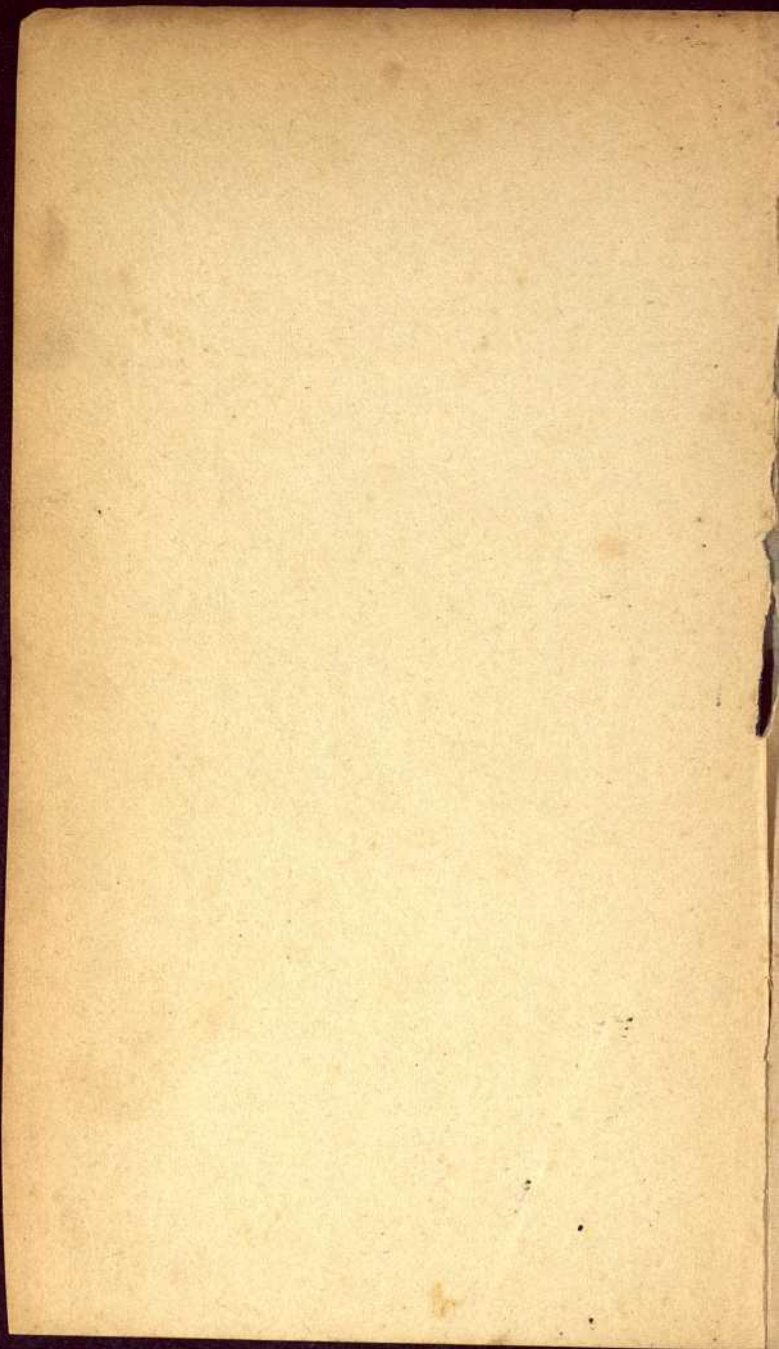
1  
89



50000937423

Geografia i Història





40  
XXI/6-7

4455

CURSO BREVE  
DE  
ARQUEOLOGIA Y BELLAS ARTES



---

ES PROPIEDAD

---

R. 45044

4455

CURSO BREVE  
DE  
ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

DISPUESTO PARA LOS ALUMNOS DE ESTA ASIGNATURA  
Y PARA TODOS LOS AFICIONADOS A ELLA.

POR EL

P. FRANCISCO NAVAL

Misionero de la Congregación de Hijos del Inmaculado Corazón de María,  
Socio correspondiente de la Real Academia de la Historia,  
de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, etc.

OBRA DE TEXTO EN LOS SEMINARIOS  
Y EN OTROS MUCHOS CENTROS DE ENSEÑANZA

*Cogitavi dies antiquos*  
(Psal. LXXVI, 6).



MADRID  
EDITORIAL DEL CORAZÓN DE MARÍA  
Mendizábal, núm. 67.  
Barcelona: Fernando VII, 43.

1915

HU DO. 1 / 6859

## APROBACIONES

---

NIHIL OBSTAT

JOAQUÍN BESTUÉ, C. M. F.,

*Censor.*

IMPRÍMASE, POR LO QUE A NÓS TOCA

MARTÍN ALSINA, C. M. F.,

*Superior General.*

---

NIHIL OBSTAT

JUAN POSTÍUS, C. M. F.,

*Censor.*

IMPRIMASE

JOSÉ MARÍA,

*Obispo de Madrid-Alcalá.*

L. 937423

D. 937418



VENERABILI : SERVO : DEI

ANTONIO : MARIAE : CLARET

PRAECLARISSIMO : ANTISTITI : HISPANIARVM : APOSTOLO

ACADEMIARUM : SODALITATUM : PIARUM : FVNDATORI

DOCTRINA : VIRTUTE : LABORE : PLVRIMO

DE : RELIGIONE : ARTE : SCIENTIA

OPTIME : MERITO

HOC : IN : PIGNVS : AMORIS : AC : REVERENTIAE

EXIGVVM : OPVSCVLVM

MINIMVS : INTER : ALUMNOS

EIVS : PRAEDILECTAE : CONGREGATIONIS

OFFERT : DICAT : CONSECRAT

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

1890

1890

1890

1890

1890

1890

1890

1890

1890

1890

1890

CARTA DEL EMMO. SR. CARDENAL SECRETARIO  
DE ESTADO DE SU SANTIDAD Pfo X AL AUTOR  
DE LA OBRA. (*Traducción.*)

Rdo. Padre:

Cumpliendo gustosísimo los deseos que en nombre de vuestra Paternidad me expresara el R. P. Jerónimo Batlló, he puesto en las venerandas manos del Santo Padre un ejemplar de los ELEMENTOS DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES, que V. R. ha publicado, y que ha ofrecido a la persona del Augusto Pontífice como tributo y homenaje de respetuoso afecto y sumisión rendida. Su Santidad lo ha recibido con muestras de viva satisfacción, y muy de corazón se lo agradece. El Padre Santo augura que un trabajo como éste, realizado con tanto amor al arte, ha de resultar muy útil a

cuantos se dedican al estudio de la Arqueología y Bellas Artes.—Entretanto, y como prenda de su benevolencia, le da y envía de corazón la Bendición Apostólica.

De mi parte, le estoy muy agradecido por el ejemplar que tan cortésmente me ha dedicado, y aprovecho la ocasión para reiterar a V. R. los sentimientos de mi mayor aprecio y declararme de nuevo su affmo. en el Señor,

RAFAEL, Cardenal MERRY DEL VAL.

Roma, 12 de Junio de 1905.

Rdo. P. Francisco Naval, Sacerdote de la Congregación de Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María.

## PRÓLOGO

---

El inmerecido favor que a nuestra obra titulada *Elementos de Arqueología y Bellas Artes* ha dispensado constantemente desde su aparición el público docto, agotando en pocos años dos numerosas ediciones, nos obliga imperiosamente a la más noble correspondencia, mejorando cada vez nuestro libro en sus condiciones científicas y materiales.

Pero estas mejoras sucesivas, cuanto reúnen de útil y llamativo para los estudiosos que tratan de adquirir alguna instrucción nada vulgar en asuntos arqueológicos, tanto resultan menos convenientes para los aficionados que sólo desean obtener una leve tintura de la ciencia de las antigüedades, toda vez que para éstos constituye siempre verdadera impedimenta el libro o tratado que no se presente con brevedad y laconismo. A lo cual debe añadirse que, habiéndose adoptado nuestra obra como de texto en la mayor parte de los Seminarios y Universidades de España y

en no pocos de América y en los Colegios mayores de Institutos religiosos, y siendo muy reducido el tiempo que en el Plan de estudios de muchos de tales centros docentes se destina a las clases de Arqueología, vense los profesores en la necesidad de resumir o de mutilar desgraciadamente los capítulos y tratados del libro, si éste no se acomoda a las obligadas condiciones de brevedad y concisión, impuestas por el corto número de clases que a su estudio se dedican.

Estas sencillas consideraciones, unidas a los consejos e instancias de meritisimos y experimentados arqueólogos, nos sugirieron la idea de escribir la presente obrita, la cual podría por lo mismo rotularse *El libro del alumno* en las clases de Arqueología, dejando a su vez la obra mayor para estudiosos y profesores. Y al tratar de poner un nombre adecuado a la indole del presente libro, ningún otro hemos creído corresponderle mejor que el de CURSO BREVE DE ARQUEOLOGIA Y BELLAS ARTES, como dictado por las mismas razones que motivan su existencia.

Siendo esto así, nadi busque en nuestra obra primores literarios ni descripciones entusiastas, ni siquiera inspiración sentida, como algún crítico de nuestros *Elementos de Arqueología* en cierta publicación religiosa lo reclamaba; sino sólo verdad, orden, claridad,

precisión y brevedad compendiosa, cualidades necesarias y suficientes para un libro de texto en cursos escolares y para toda obra de iniciación que hayan de leer los simples aficionados al cultivo de una ciencia. La amenidad y el atractivo en esta clase de obras se obtienen principalmente por los grabados que ilustran el texto, intercalados en el mismo, de los cuales ofrecemos copiosa variedad en la presente obrita.

El plan que hemos adoptado para este CURSO BREVE no podía diferenciarse en el fondo del que rige en la obra mayor, de la cual ha de ser ésta un fiel resumen; sin embargo, hemos creído necesario pulirlo con nuevos retoques, y hemos tenido en cuenta para su desarrollo las últimas conquistas de la ciencia arqueológica, procurando que nuestra obrita se halle en su orden a la altura de los conocimientos históricos y arqueológicos del día. Quien desee ampliar y aclarar algunos conceptos de este libro o consultar las fuentes de nuestra doctrina (no siempre citadas en este compendio, por amor a la brevedad), acuda a la obra mayor, que lleva el título de *Elementos de Arqueología y Bellas Artes*.

Aunque modestísima nuestra labor didáctica, esperamos que ha de contribuir en su tanto a secundar los esfuerzos de los Sres. Obispos, de las Autoridades civiles y de Corpora-

ciones varias, que tan activas y emprendedoras se manifiestan en la creación de museos y fundación de cátedras, donde los amantes de la ciencia arqueológica puedan instruirse o iniciarse siquiera en este provechoso estudio. Nuestro constante anhelo en la composición de obras y publicación de artículos sobre tan fecundo tema ha sido siempre el de vulgarizar las nociones de Arqueología, facilitando su alcance aun a las menos favorecidas inteligencias.

Quiera el Señor servirse de estos sencillos trabajos, para que, al extenderse los conocimientos arqueológicos hasta los más apartados rincones de la Nación hispana, se respeten y se estimen y se guarden los tesoros artísticos y los monumentos históricos que nos legaron nuestros mayores, y con ellos la fe y la religiosidad de mejores tiempos, para gloria de la Iglesia, honra de la Patria y felicidad de sus moradores.

Madrid, 31 de Agosto de 1915.

**Nota.**—Los números que van entre paréntesis y con tipos **negros** en el texto de la obra son citas de números marginales, donde se hallará alguna mayor ilustración o aclaración del asunto que se trata en el lugar que lleva la cita.



ALGUNOS JUICIOS ACERCA DE LA OBRA  
ELEMENTOS DE ARQUEOLOGIA Y BELLAS ARTES

DE LA CUAL ES LA PRESENTE UN COMPLETO  
Y PERFECCIONADO RESUMEN

**Academia de la Historia.**

«Es una obra destinada a promover eficazmente el estudio y la enseñanza de la Arqueología en España» (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, Mayo de 1905).

«Me complazco en alabar el desempeño del autor en la exposición de la ciencia arqueológica. En términos no muy extensos, con estilo claro, con orden propio de las materias expuestas, con abundancia de grabados, que enseñan a veces más que la doctrina, el Padre Naval nos ofrece una obra de evidente utilidad, sobre todo para escolares y principiantes... (D. Juan Catalina García, Catedrático y Académico. *Bol. cit.*, Dic. 1905).

**Conde de Cedillo.**

«... Doctrina estética excelente, con harta oportunidad aplicada, dado lo malsano de las teorías que en ésta como en otras materias suelen sustentarse en los tiempos presentes; crítica atinada y justa, y sobre todo, una claridad, un método tan riguroso y un orden tan práctico, como pudiera desear el más exigente espíritu» (*Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, tomo XIII, pág. 186).

**Rev. de Archivos.**

«Satisface una verdadera necesidad la obra del erudito y sabio P. Naval *Elementos de Arqueología*. No había en España un libro de la índole del presente, por lo menos tan completo» (Rev. cit., 1905).

**Mons. Benigni.**

«A nuestro modo de ver, con este manual posee el Clero español el mejor tratado escolástico de Arqueología sagrada: no creemos lo tengan parecido ni el Clero italiano, ni el francés, ni el alemán, ni el inglés; y por lo que a Italia respecta, bien convencidos estamos de la necesidad que hay de proponer un libro semejante a la juventud estudiosa. Que el nuevo libro del P. Naval sea indispensable para todos y cada uno de los Eclesiásticos de España es inútil que lo advirtamos en vista de lo dicho... Recomiéndase la obra por su claridad, exactitud y facilidad de intuición, favorecida por copiosas ilustraciones» (Profesor de Historia en Roma, Humberto Benigni, en la revista «Miscellanea di Storia Ecclesiastica», Roma, 1903, núm. 8, pág. 293).

**Razón y Fe.**

«Nos asociamos a los grandes elogios que de esta obra ha hecho la prensa inteligente en España y en el Extranjero, y recomendamos la obra como un compendio bien redactado de lo principal que se ha escrito en la materia, claro, ordenado, conciso y bastante completo en cada una de sus tres variadas partes, la teórica, la histórica y la literaria» (Rev. cit. Dic. de 1903 y Julio de 1905).

## ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
Aprobaciones.....	IV
Dedicatoria.....	V
Carta del Emmo. Sr. Cardenal Secretario de Estado de Su Santidad Pío X.....	VII
Prólogo.....	IX
Juicios criticos.....	XIII
Preliminares.....	1

### PRIMERA PARTE.—Teórico-artística.

Capítulo I.—El Arte y la Belleza artística...	15
» II.—Teoría de la Arquitectura.....	27
» III.—Elementos arquitectónicos.....	34
» IV.—Teoría de la Escultura.....	55
» V.—Teoría de la Pintura.....	60
» VI.—Teoría y elementos de la Orna- mentación.....	65

### SEGUNDA PARTE.—Histórico-artística.

#### SECCIÓN 1.<sup>a</sup>—ARQUITECTURA.

Preámbulo.....	75
Capítulo I.—Arquitectura prehistórica....	77
» II.—Arquitectura oriental antigua.....	85
» III.—Arquitectura clásica.....	100
» IV.—Arquitectura cristiana primi- tiva.....	115
» V.—Arquitectura bizantina.....	129
» VI.—Arquitectura románica.....	137
» VII.—Arquitectura ojival.....	171
» VIII.—Arquitectura arábiga.....	202
» IX.—Arquitectura del Renacimiento.....	211
» X.—Arquitectura contemporánea..	222

SECCIÓN 2.<sup>a</sup> - ESCULTURA Y PINTURA.

Preámbulo.....	231
Capítulo I.—La Escultura en la historia....	232
» II.—La Pintura en la historia....	261
» III.—Simbología cristiana.....	292
» IV.—Iconología sagrada.....	303

SECCIÓN 3.<sup>a</sup> - ARTES SUNTUARIAS.

Preámbulo.....	319
Capítulo I.—Mobiliario.....	320
» II.—Indumentaria.....	350

TERCERA PARTE.—Literaria.

Preámbulo.....	365
Capítulo VII.—Paleografía.....	366
» II.—Epigrafía.....	389
» III.—Bibliología.....	410
» IV.—Diplomática.....	419
» V.—Sigilografía.....	425
» VI.—Numismática.....	431
» VII.—Heráldica.....	457
APÉNDICE.—Conservación de los monumentos arqueológicos.....	474

FE DE ERRATAS

Pág.	Línea.	Dice.	Debe decir.
65.	Antepenúltima	<i>decorativo</i>	<i>decorativo.</i>
201.	20	<i>policromas</i>	<i>policromas</i>
284.	10	<i>bril ó</i>	<i>brilló</i>
393.	(En el epígrafe del grabado)	<i>Fulvius,</i>	<i>Fulvius Flaccus,</i>
393.	(Hacia el fin)	<i>L por A</i>	<i>L por A</i>
402.	Línea última del grabado 397		(Añádase el monograma de Cristo al terminar la línea última).

## CURSO BREVE DE ARQUEOLOGÍA Y BELLAS ARTES

---

### PRELIMINARES

**1. Definición de la Arqueología.** —La ARQUEOLOGÍA (del griego *arjaios*, antiguo, y *logos*, discurso) se define etimológicamente *el tratado de lo antiguo*; pero, según la común y científica acepción de la palabra, es *la ciencia que tiene por objeto el estudio de los monumentos antiguos, en relación con las ideas, costumbres y hechos de nuestros antepasados y con el tiempo a que se atribuyen*.

La llamamos *ciencia*, porque tiene principios fijos y propios, obtenidos por inducción lógica, de los cuales dedúcense conclusiones ciertas, siquiera su certeza sólo sea moral o histórica (5). Su objeto material son los *monumentos* (del latín *monendo*, avisando, enseñando), con la cual palabra se designan todos los objetos que llevan señales de haber sido formados o modificados por la mano del hombre; pero deben ser ellos *antiguos*, es decir, anteriores a la época presente. El objeto formal de esta ciencia se constituye por la relación u orden que los monumentos guardan con las ideas, costumbres, etc., o sea con la civilización y época de la misma en los distintos pueblos del globo.

**2. Sus afines y auxiliares.** —Son afines a la Arqueología, pero se diferencian de ella por su objeto, la Historia, la Crítica histórica, la Historia

del Arte y la Ciencia de la civilización; y así, un monumento cualquiera puede tener distinto valor e interés como arqueológico, auténtico, artístico, etcétera. Auxiliares de la Arqueología lo son dichas ciencias, y además la Geografía y la Cronología, llamadas con verdad *los dos ojos de la Historia*.

**3. Sus ramificaciones.** — Divídese la Arqueología, por razón del tiempo que abraza, en *protohistórica* (o prehistórica) e *histórica*, según que se refiera a monumentos anteriores a épocas bien deslindadas en la Historia, o que de lleno entre en períodos históricos. La segunda puede subdividirse, como la Historia, en las tres grandes épocas *antigua, media y moderna*. Por razón del espacio o extensión geográfica puede ser *universal, regional, local*, y más particularmente se divide en *oriental, egipcia, griega, romana, etc.*, de donde vienen las ramas de *asiriología, palestinología y egiptología*, que tratan respectivamente de los monumentos de las antiguas Asiria y Palestina y del Egipto antiguo. Por razón del fin o destino que tuvieron los monumentos, se distingue la Arqueología en *sagrada o religiosa, y civil o profana*; subdividiéndose la primera en *biblica*, que trata de los monumentos nombrados en las Santas Escrituras, y *cristiana*, propia de los objetos sagrados pertenecientes a los primeros siglos de la Iglesia y aun a los siguientes.

Por razón del objeto mismo de la Arqueología formáanse de ésta varias ramas, que pueden considerarse como otras tantas divisiones de cada uno de los grupos anteriormente enumerados. Estas ramas proceden, según nuestro modo de ver, de dos troncos principales: el *objeto artístico* y el *objeto ideal*. Si el monumento se considera *preferentemente* como objeto de arte (que expresa la belleza o la utilidad o ambas cosas), tendremos la *Arqueología de la forma artística o plástica*; pero si en él se estudia la *idea* o noticia que se transmite a la posteridad, prescindiendo del arte o dando a éste

un lugar secundario, resultará la *Arqueología literaria* (1).

Las ramas procedentes del primer tronco o raíz son primaria y principalmente: la *Arquitectura*, que estudia los edificios; la *Escultura*, que versa sobre las estatuas, y la *Pintura*, que se ocupa en estudiar las representaciones del hombre y de la naturaleza, hechas por el dibujo y los colores. Como subordinadas a ellas y participando más o menos de cada una están muchas otras ramas que recaen sobre objetos propios de las *artes suntuarias e industriales*, y especialmente: la *Indumentaria*, que trata de los vestidos; la *Cerámica*, de las obras de barro; la *Vitraria*, de las de vidrio; la *Orfebrería*, de los objetos de metal precioso; la *Eraria* o *Broncería*, ídem de bronce; la *Cerrajería*, ídem de hierro; la *Tormentaria*, *Armería* o *Panoplia*, de instrumentos bélicos; la *Gliptología*, de los grabados y relieves en cuños y piedras preciosas; la *Dactilología*, de anillos y piedras preciosas labradas; la *Eboraria*, de marfiles artísticos; la *Musivaria*, de los mosaicos.

Ramas del segundo tronco, o de la *Arqueología literaria*, son como principales: la *Iconología*, que estudia el modo de expresar la idea con imágenes; la *Simbología*, ídem con símbolos; la *Paleografía*, ídem con signos y letras; la *Arqueología musical*, que tiene el valor de la paleografía, pero se dife-

---

(1) Adviértase la diferencia que media entre monumento *artístico* y monumento *literario*; ambos contienen y expresan alguna idea; pero en el artístico está la idea armónicamente compenetrada con la parte material del monumento (10), y en el literario se halla desligada de estas formas. Un monumento puede ser artístico y literario a la vez, aunque por distintos conceptos; así, una ara que lleve inscripción votiva será objeto de la *Arqueología artística* por la forma de ara, y de la *Arqueología literaria*, en cuanto ostenta un epigrafe. Cosa parecida ocurre en las monedas, en los códices con miniaturas, en los objetos simbólicos, en las imágenes, etc.

rencia en que los signos representan tonos y sentimientos, y por ellos las ideas.

La Paleografía se subdivide en *Epigrafía*, que estudia las inscripciones lapidarias y sus semejantes; *Paleografía propiamente dicha*, que examina los tipos o caracteres de letra en cualquier escrito; *Bibliología*, que versa sobre códices y libros; *Diplomática*, que analiza y critica los documentos oficiales. Subordinadas a la vez a la Paleografía, Simbología e Iconología se hallan la *Esfragística* o *Sigilografía*, que investiga los sellos de documentos; la *Numismática*, que estudia las monedas y medallas; la *Heráldica*, que interpreta los blasones o escudos nobiliarios (1). Y como ciencia resultante de la Paleografía, Simbología y otras, está la *Lipsanología*, que examina la autenticidad de las reliquias de los santos (2).

**4. Fuentes de la Arqueología.** — Son fuentes de la Arqueología los documentos auténticos y sus colecciones, que sirven como primer punto de partida al arqueólogo para entender y descifrar los monumentos desconocidos. Se cuentan como tales, en general, las inscripciones, los dibujos, diplomas, cartas y códices de remota fecha y de autenticidad indubitable, y a la vez los datos históricos aportados por escritores de la antigüedad, aunque no

(1) Nótese que no deben confundirse las ramas de la Arqueología con las del Arte, aunque lleven casi los mismos nombres (22 y sig.) La Numismática, por ejemplo, se coloca por algunos tratadistas formando una rama del Grabado, subordinada a la Escultura, y no está mal en dicho sitio, considerada como arte; pero como ciencia arqueológica debe adjudicarse al grupo de la Arqueología literaria (8, fin). El arte *dirige una operación*, pero la ciencia *considera una verdad*; el arte de las monedas y medallas se propone la utilidad y la belleza; pero la ciencia numismática atiende a la idea.

(2) Llámase *lipsanoteca* la caja donde se conservan reliquias; *dactilotecca* es una colección de anillos y piedras preciosas labradas y también la caja donde se conservan; *gliptoteca*, colección de piedras finas grabadas; *pinacoteca*, un museo de pinturas.



se conserven sus códices originales, siempre que ofrezcan las garantías de veracidad que la sana crítica exige.

Tratándose de Arqueología cristiana, dichas fuentes son en especie: las Actas de los Mártires, los Martirologios, Calendarios, Sacramentarios, Itinerarios, el *Liber Pontificalis* (reunión de biografías de los Papas de los nueve primeros siglos hasta Esteban VI), las colecciones epigráficas y de manuscritos, además de las fuentes generales de la Historia Eclesiástica.

Cada una de las divisiones y ramas de la Arqueología tiene sus especiales fuentes, que sería largo enumerar aquí, y se hallan principalmente en los museos, archivos y monumentos públicos (1).

**5. Método adoptado.**—Como en todas las ciencias, se distingue en Arqueología el método de *invención* del *expositivo* o de enseñanza. Se inventa examinando las fuentes, comparando monumentos, induciendo leyes o principios, y deduciendo conclusiones; mas para desarrollar o exponer en obras de enseñanza como ésta las verdades que forman el cuerpo de la Arqueología, se dan ya por hallados dichos principios y conclusiones, se presentan claros y explícitos al lector u oyente, se da la razón de ellos, se corroboran con ejemplares típicos, y así se engendra la ciencia en el estudioso, quien a su tiempo sabrá aplicarla descifrando los monumentos que visite y los que

---

(1) Para el estudio de las fuentes de la Arqueología española véase HÜNNER, *Arqueología de España* (Barcelona, 1888); para la Arqueología cristiana puede consultarse a MARUCCI, *Eléments d'Archéologie Chrétienne*, t. 1, y *Manuale di Archeologia Cristiana* (Roma, 1908). -- No se confundan estas fuentes, que son primitivas en su género, con las derivadas, o sea, las obras de autores insignes que han bebido en las primeras. A esta segunda clase pertenecen muchas de las que citamos como tales aquí y en nuestros *Elementos de Arqueología y Bellas Artes*, ya que se trata de una obra compendiosa, resumen de lo bueno que otros han enseñado.

tal vez de nuevo se descubran. Los principios a que aludimos, propios de esta ciencia, son en nuestro caso los caracteres generales y especiales de los monumentos, según las épocas, regiones y escuelas que los produjeron; las conclusiones a que nos referimos vienen a ser las deducciones que de allí se obtienen sobre el carácter y grado de civilización de los pueblos, según lo que arroja el estudio de los monumentos, correspondiendo al fin propio de esta ciencia (1). El método, pues, que ordinariamente hemos de seguir en esta obra ha de ser el expositivo, y aun limitando siempre las explicaciones a lo estrictamente indispensable para conocer los monumentos en sus caracteres generales según las épocas y estilos, pues no consiente más la brevedad del CURSO.

**6. Notas históricas.**—La Arqueología, tal como la hemos definido, no se remonta en su totalidad más allá de los comienzos del siglo XIX, pues antes de esta fecha se confundía en gran parte con la Historia de cosas e instituciones antiguas, y sólo algunas ramas tenían su carácter propio e independiente. Ya en el siglo XV, coincidiendo con el Renacimiento italiano, comenzaron a tener vida propia algunos de estos conocimientos parciales, que se ordenaron más o menos sistemáticamente en cuerpos de doctrina; desde entonces hubo célebres anticuarios en diferentes ramas de esta ciencia y se constituyeron Academias para cultivarlas. Sobresalieron en dicho siglo varios italianos como epígrafistas, especialmente Nicolás Nicoli, apellidado *el padre de la Arqueología moderna*, y Pomponio Leto, fundador de la Academia Romana. Casi toda la Arqueología de dicho siglo y del siguiente se limitaba al campo literario o humanista, fuera de la imitación de los modelos clásicos en Bellas Artes, emprendida calurosamente por los grandes artistas de aquel tiempo, que no pasaban por verdaderos arqueólogos.

Al siglo XVI se atribuye el nacimiento de la Ar-

queología cristiana con la exploración de las Catacumbas de Roma, iniciada por el dominico español Alfonso Chacón y seguida por el maltés Bosio, a quien se dió el renombre de *Colón de las Catacumbas*. Brillaron en la misma centuria, entre otros, el Arzobispo de Tarragona, D. Antonio Agustín, fundador de la numismática española, y el clérigo cordobés Ambrosio de Morales, a quien puede tenerse como primer autor de nuestra epigrafía.

El siglo xvii y gran parte del xviii vieron seguir progresando las investigaciones de los anticuarios humanistas y surgir otros nuevos con ardor creciente, dándose a formar colecciones de objetos antiguos y al curioso estudio de éstos en sus diferentes grupos. En la exploración de las Catacumbas fueron célebres los italianos Aringhi, Boldetti y Buonarotti; en epigrafía, Muratori, Montfaucón y Fabretti; en numismática española, Lantana, Luis Velázquez y sobre todos el clarísimo agustino P. Flórez; en paleografía española, los jesuitas Terreros y Burriel y el escolapio Andrés Merino, etc. Hacia fines del siglo xviii la Arqueología tomó un carácter más artístico, mediante las obras monumentales del alemán Vinckelman y del francés D'Agincourt; desde entonces data la verdadera Arqueología artística, aunque sin dar por de pronto a los estilos de la Edad Media el valor que más tarde se les ha reconocido.

El siglo xix mereció llamarse *el siglo de oro* de la Arqueología, habiéndose extendido y multiplicado en él sus ramas por asombrosa manera y llegando a adquirir verdadero carácter científico, siquiera imperfecto. La primera obra que al parecer le imprimió esta forma general con aparato de ciencia publicóse en 1830 por el alemán Carlos Müller con el título de *Manual de Arqueología*. Se inventaron la Asiriología y la Egiptología; ésta por los hermanos Champollión (Juan y Jacobo) con el descubrimiento de la clave para descifrar

los jeroglíficos, y aquélla por Botta y Oppert, también franceses, y los ingleses Enrique Layard y Enrique Ráwlinson, entre otros, con sus repetidas excavaciones en las ruínas de ciudades asirias y con el acierto en el estudio de los caracteres cuneiformes. Dichas antigüedades, así como las griegas y romanas, las de India, América, etc., han sido estudiadas con gran éxito por otra multitud de sabios y de curiosos; las cristianas de las Catacumbas, por ilustres arqueólogos italianos, sobresaliendo el insigne Juan B. de Rossi y el jesuíta P. Garrucci; los estilos cristianos de la Edad media, por Caumont y Viollet-le-Duc, entre los franceses, y por el inglés Ruskin, seguidos de otros innumerables. La epigrafía española quedó soberanamente descifrada por el alemán Hübner con auxilio de no pocos sabios españoles; la numismática de nuestra nación fué asimismo descrita por Antonio Delgado, Heiss, Zóbel y Codera, y en diferentes investigaciones sobre el arte español antiguo, pero señaladamente en epigrafía, han descollado Fernández Guerra, Eduardo Saavedra, Rada Delgado, P. Fidel Fita, entre muchos otros, llegando últimamente el Sr. Marqués de Cerralbo a constituir por sí solo una primera potencia descubridora del arte prehistórico e ibérico.

A este movimiento progresivo de la Arqueología ha contribuído poderosamente la fundación de Academias, Museos y Revistas profesionales en todas las naciones cultas. En España figuran la *Real Academia de la Historia*, desde 1735; la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, desde 1752, aunque su actual denominación data de 1873; el *Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, creado en 1858, y otras Academias en diferentes provincias. Hay Museos en todas las capitales de provincia y en otras ciudades de España; pero descuellan sobre todos el Nacional de Arqueología, el Museo de Pintura del Prado (Madrid) y el Museo Episcopal de Vich. En el extran-

jero son incontables, y gozan de más celebridad los de Roma, Nápoles, París, Londres, Berlín, etc.

**7. Importancia de la Arqueología.**— La importancia y utilidad de la Arqueología se evidencian con sólo advertir que en ella encuentra la Historia un auxiliar poderoso, el Arte una fuente riquísima de inspiración y progreso, y sobre todo la Religión un apoyo fortísimo y un servicio glorioso.

Auxiliar de la Historia hemos dicho ser la Arqueología, porque al estudiar los monumentos antiguos ha fijado con exactitud buena parte de la Cronología, ha descubierto narraciones ignoradas, llenando lagunas que ofrecían los antiguos historiadores; ha rectificado errores históricos, ha perfeccionado la crítica de la Historia y ha creado nuevas ramas del humano saber, como la Prehistoria, la Asiriología, etc. Fuente de inspiración y progreso del Arte ha sido y será la Arqueología, porque ha descubierto modelos desconocidos u olvidados, y al comparar unos estilos con otros y las diferentes construcciones entre sí, ha logrado refinar el gusto artístico y ha enseñado la manera de construir con solidez, economía y elegancia, oyendo las lecciones que la experiencia de los siglos ha dictado al observador atento. La Filología, la Música y las Artes industriales y suntuarias deben a la Arqueología muchos elementos de su actual desarrollo.

Pero sobre todas, la religión católica ha recibido de esta ciencia el homenaje de sumisión, apoyo y defensa que puede ofrecer a una institución divina la acción humana. Muchos relatos de la Santas Escrituras han obtenido perfecta confirmación por los descubrimientos de la Asiriología, Palestinología y Egiptología (1); las investigaciones y estudios sobre las Catacumbas, mediante la iconología, epigrafía y simbología cristianas, han

---

(1) Véase FERNÁNDEZ VALBUENA (D. Ramiro), *Egipto y Asiria resucitados* (Toledo, 1901).

revelado muchas prácticas disciplinares de los primeros siglos, idénticas en su fondo a las actuales, y han evidenciado la creencia de los primitivos fieles en los dogmas que profesa la Iglesia católica. El culto de los Santos, por ejemplo, la intercesión por los vivos y difuntos, la práctica de los Sacramentos, la primacía del Romano Pontífice y otras verdades y prácticas religiosas han sido victoriosamente demostradas por la Arqueología, como recibidas por la tradición de la primitiva Iglesia (1). Y, en fin, se ha podido convencer el más ciego en materia de Bellas Artes, que sólo la Iglesia católica supo darlas esa inspiración de lo sublime, rayana en lo divino, que tanto las dignifica.

De todo lo cual se infiere que el estudio y la vulgarización de la ciencia arqueológica contribuirán grandemente a infundir estima de lo que valen los antiguos monumentos, a procurar su conservación y a utilizar sus importantísimas lecciones.

**8. Plan de la obra.**—Para incluir ordenadamente en un pequeño manual los principales asuntos sobre que versa la Arqueología, pueden seguirse dos procedimientos generales distintos: el *cronológico-geográfico* y el *teórico-artístico*, o en otros términos: división de la obra en monografías de las *diferentes civilizaciones* (v. gr., egipcia, griega, etc.), tratando en cada una todas las artes del respectivo pueblo, o en monografías de las *distintas artes* por separado, sobre las cuales haya de versar nuestro CURSO. Este segundo plan, aun sin reunir todas las ventajas del primero en orden a conocer la civilización de los pueblos, nos parece más razonable, porque divide la ciencia en ramas según su objeto (3), y lo creemos más sencillo,

---

(1) Consúltese las obras de MARUCCHI arriba citadas; item, ARMELLINI, *Lezioni di Archeologia Cristiana* (Roma, 1888).

porque no congloba diversas ideas en un mismo tratado, y más fácil de seguir en un curso, porque se presta mejor a que se descarten unas ramas científicas de las otras, dado que no importe mucho al Profesor el ocuparse en todas, como sucede a veces en nuestros cursos, y de consiguiente, lo tenemos por más apto para un libro de texto y libro elemental como el presente (1).

Dividiendo la Arqueología en las dos grandes secciones arriba mencionadas, a saber, *Arqueología de la forma artística* y *Arqueología de la forma literaria*, agrupamos en cada una de ellas las principales subdivisiones de que hicimos breve recuento y que más interesan para nuestro CURSO, pues el tratar de todas sin faltar una, sería tarea inacabable. Mas como no es posible conocer a fondo los monumentos artísticos ni juzgar de su valor y mérito sin poseer la teoría del arte, se impone la necesidad de dar principio al curso de Arqueología por el estudio de tales fundamentos, constituyendo la parte que llamamos *teórica* en nuestro libro. De este modo se justifica el doble título de *Arqueología y Bellas Artes*, que dimos a nuestros *Elementos*, y se acude a llenar un vacío que experimentan los alumnos y aun los versados en Arqueología, cuando embarazados por el tecnicismo que suele usarse en la descripción de los monumentos, sobre todo en materia artística, véanse con frecuencia en la precisión de recurrir a los diccionarios técnicos, no siempre a manos de todos.

---

(1) Con estas explicaciones respondemos a la vez a los más salientes reparos que un respetable crítico de nuestros *Elementos de Arqueología* opuso al sencillo plan de la obra (véase *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 47, págs. 453 y 456, y cuaderno correspondiente a Diciembre de 1905). Plácenos recordar aquí el juicio contrario, pero favorable a nuestro plan, que otro crítico formuló en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IX (Abril de 1905), núms. 3 y 4, págs. 286 y 287.

De las precedentes consideraciones y de lo apuntado arriba sobre las ramas de esta ciencia y el método que en su exposición debe seguirse, fluye naturalmente el plan adoptado en nuestra obra, cuyas líneas generales se apuntan en el siguiente cuadro.

PARTE 1. <sup>a</sup> Teórico- artística...	}	El Arte y la belleza artística.	
		Teoría de la Arquitectura y su tecnicismo.	
		Teoría de la Escultura y de sus similares.	
		Teoría de la Pintura y de sus afines.	
		Teoría del Ornato y formas del mismo.	
PARTE 2. <sup>a</sup> Histórico- artística..	}	<i>Sección 1.<sup>a</sup></i> <i>Arquitectura.....</i>	Protohistoria
			Arquit. oriental antigua.
			Arquitectura clásica.
			Arquit. cristiana primitiva.
		<i>Sección 2.<sup>a</sup></i> <i>Escultura</i> <i>y Pintura</i>	Arquit. de la Edad Media.
			Arquitectura moderna.
		<i>Sección 3.<sup>a</sup></i> <i>Artes sun-</i> <i>tuarias..</i>	La Escultura en la Historia.
			La Pintura ídem.
			La Iconología cristiana.
		PARTE 3. <sup>a</sup> Teórico e histórico- literaria..	}
El Mobiliario.			
<i>Sección 2.<sup>a</sup></i> <i>Liters. por</i> <i>extensión</i>	La Indumentaria.		
	Paleografía y Epigrafía.		
	Bibliología.		
	Diplomática.		
		Sigilografía.	
		Numismática.	
		Heráldica.	

APÉNDICES: Conservación de los monumentos, etc.

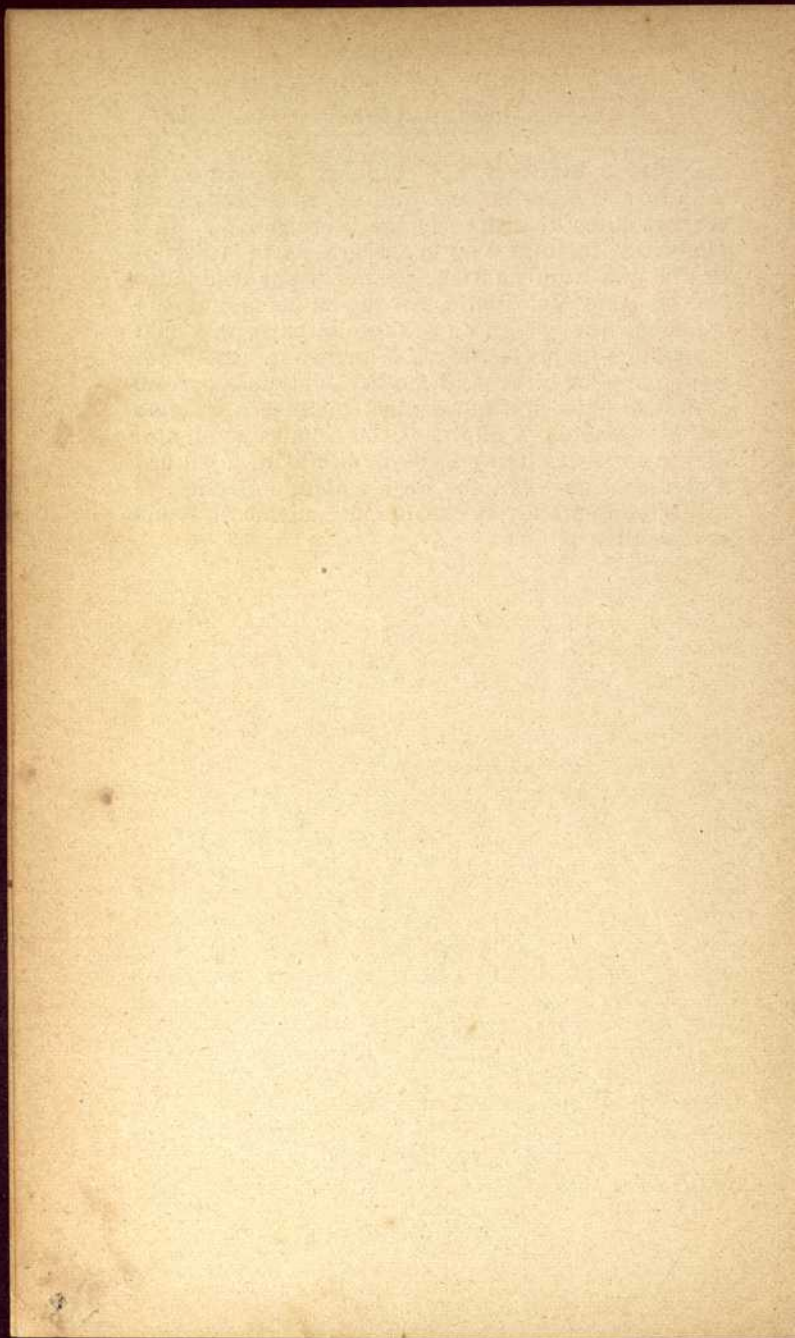
Para mayor inteligencia de este plan advertimos lo siguiente: 1.º, que la primera parte, denominada *teórica*, lo es respecto de la segunda, aunque no deja de tener alguna influencia en la tercera; 2.º, que ponemos la Iconología y la Simbología a continuación de la Escultura y Pintura, por la estrecha afinidad que con éstas guardan en su parte



---

material o artística, sin embargo de que en su lado formal o por la idea que en ellos predomina corresponden al grupo de las literarias; 3.º, que, viceversa, incluimos en la tercera parte la Sigilografía y la Numismática, a pesar de sus afinidades con las Artes del dibujo, porque en los monumentos sobre que versan no es tanto la parte material y artística lo que se estudia, cuanto la idea y noticia que ellos ofrecen (3, notas), y además porque dichos objetos presentan muy visibles analogías con los escritos e impresos, los cuales evidentemente corresponden a la parte literaria. Y en fin, a medida que vayamos desarrollando el plan, se irán viendo mejor las razones del mismo en todos sus detalles.

---



# PRIMERA PARTE

## Teórico-artística.

---

### CAPÍTULO PRIMERO

#### El Arte y la Belleza artística.

**9. Noción del Arte.**—Entendemos por *Arte* (del latín *ars*, del griego *aro*, adaptar, disponer) el conjunto de reglas fundadas en razón por las cuales el hombre hace o dispone perfectamente las cosas exteriores. Más breve, según la definición clásica: *El arte es la recta razón de las cosas factibles* (1).

El sujeto que posee dichas reglas, siquiera las más generales, y conoce el fundamento de ellas, se llama *crítico del arte*; quien las posea en detalle y tenga suficiente habilidad para aplicarlas, se llamará *artista*; pero quien sólo se ocupe en ejecutarlas, siguiendo la dirección del artista, se dirá *artesano*, lo mismo que quien trabaja en artes que pertenecen al grupo de las útiles o no bellas.

*Obra de arte* se dice aquella en la cual se han observado las reglas propias del mismo; o, en otros términos, la manifestación adecuada de algún pensamiento humano por las cosas exteriores. Pero

---

(1) STO. TOMÁS, *Summa Theologica*, 1.<sup>a</sup> 2.<sup>ae</sup>, q. 57, a. 4.

generalmente no se dice tal una obra sino en cuanto es bella.

**10. Teoría del Arte.** — *Ciencia o teoría del Arte* se llama el conocimiento de las razones en que se apoyan las reglas constitutivas de un arte cualquiera. Este conocimiento no forma por sí sólo artistas, sino críticos, según se ha indicado antes; a cuya formación teórica o científica (siquiera incipiente) se dirigen las nociones del presente capítulo y las demás de esta primera parte de nuestro libro.

Toda obra de arte se constituye por tres elementos esenciales: *la idea expresada, el medio exterior con que se expresa y la expresión misma*; el primer elemento es verdaderamente alma de la obra artística; el segundo ejerce oficio de cuerpo y es la materia en que la idea encarna, y el tercero consiste en la unión armónica o relación íntima de los dos primeros. La perfección de una obra de arte depende intrínsecamente de la bondad de sus tres elementos constitutivos, y señaladamente del último; de suerte, que la obra podrá decirse perfectamente artística cuando en el conjunto de formas exteriores de la materia, bien proporcionada, se realice o se transparente la idea superior y digna que el artista quiso imprimirle.

Toda la ciencia o teoría de un arte consistirá, pues, en saber las condiciones generales que han de reunir los tres elementos dichos para que la obra salga perfecta.

**11. División de las artes.** — Las cosas exteriores que la mano del hombre transforma o modifica tienen por objeto satisfacer alguna necesidad de la vida o servir para la contemplación y gusto razonable del hombre mismo, o para ambos fines a un tiempo. De aquí la división de las artes en tres grupos: *útiles, bellas y mixtas o suntuarias*. Si se proponen con preferencia la utilidad o satisfacer una necesidad de la vida, *artes útiles*; si en ellas predomina la idea de belleza, en cuya contempla-

ción descansan las potencias cognoscitivas, *artes bellas*, y si por igual o en proporción equitativa participan de uno y otro, *artes suntuarias*.

*Bellas Artes* son, por lo mismo, las que expresan la belleza ideal bajo una forma sensible.

**12. La belleza artística.**—Entiéndese por *belleza*, en general, la propiedad de los seres en virtud de la cual excitan la complacencia de nuestras facultades aprehensivas. «Bellos se dicen los objetos que, vistos (con los sentidos o con el entendimiento), agradan» (1). El tratado de la belleza se denomina *Estética* o *Calología*.

Dividese la belleza en *artificial* o *artística*, *natural* y *sobrenatural*, según que la referida cualidad sea producida por la mano del hombre o por Dios como Autor de la naturaleza o por el mismo Supremo Hacedor como fuente de la gracia y de la gloria. También se distingue la belleza en *real* e *ideal*, según se la considere en los objetos mismos o en el entendimiento que los concibe; *corporal* y *espiritual*, según se refiera a seres corpóreos o a los espíritus; *física* y *moral*, *absoluta* y *relativa*, como fácilmente se comprende.

*Belleza artística* será, por tanto, la propiedad que tienen las obras de arte de excitar por medio de la vista o contemplación de nuestro entendimiento y de los sentidos (vista y oído) la complacencia de estas facultades en tales obras.

**13. Teoría de la belleza artística.**—La belleza de los seres corpóreos se funda en el orden y en la proporción sencilla y visible, existentes en las partes que los constituyen, toda vez que sólo entonces poseen la cualidad de excitar la complacencia de nuestras facultades cognoscitivas. De aquí los tres requisitos esenciales de la belleza,

(1) SANTO TOMÁS, *Summa Theol.*, p. 1, q. 5, a. 4, ad. 1.— Véase ZEFERINO GONZÁLEZ, *Estudios sobre la filosofía de Santo Tomás*, t. 1, c. 28; item, JUNGSMANN, *La Belleza y las Bellas Artes*, trad. de Ort. y Lara (Madrid, 1882), etc.

según el Doctor Angélico: *integridad, consonancia o proporción y claridad o perspicuidad* (1).

Para mayor explicación de los mencionados constitutivos de la belleza comparemos las obras artísticas con la manifestación del pensamiento por la palabra, o sea *la elocución*, cuyas condiciones señalan los retóricos (2), y nos será dado fijar las condiciones de toda obra bella en el terreno artístico. Son las ocho siguientes: *unidad* en la composición, como exigencia del orden; *variedad* en las diferentes piezas, para evitar la monotonía y el cansancio; *honestidad* en el objeto o asunto, por exigirlo la nobleza y dignidad de éste, y aun la moral y la cultura del hombre; *claridad* del pensamiento del artista, reflejada en su obra, pues no se percibe con gusto lo que sea confuso o difícil de hallar y descubrir; *precisión*, evitando la escasez y la redundancia que fatigan, pues así lo exigen la integridad y el orden; *oportunidad*, conveniencia o consonancia de los medios con el fin que se intenta, ya que sólo así puede hallarse proporción y armonía; *naturalidad*, que hace aparecer como fáciles los esfuerzos del artista, pues lo violento causa impresión dolorosa; *originalidad*, que ofrece al observador novedad y atractivo.

**14. Géneros de belleza artística** — Pueden distinguirse en la belleza artística tres géneros inconfundibles, caracterizados por la magnitud y proporción de sus elementos: *lo sublime, lo armónico y lo cómico*. El segundo equivale a la belleza normal; los otros figuran como extremos de la misma. *Lo sublime* es lo bello en su más alto grado, poseyendo tal grandeza de realidad y perfección, que nos admira y asombra, a la vez que nos complace; *lo cómico* o festivo y jocoso (no se con-

(1) *Sum. Theol.*, p. 1, q. 39, a. 8, y opúsculo *De Pulchro et Bono*.

(2) Véase entre otros COLL Y VEHI, *Retórica y Poética*, lib. 2, § 96.

funda con lo *dramático* o *escénico*) (22), es lo bello en su ínfimo grado, que por falta de grandeza y aun de proporción mueve a risa. En cualquiera de las Bellas Artes pueden hallarse producciones correspondientes a estos tres géneros; así; por ejemplo, en Arquitectura la catedral gótica representa lo sublime, el palacio greco-romano lo armónico, una ventana churrigueresca lo cómico.

Caben asimismo en la belleza natural los referidos géneros, aunque no todos los preceptistas reconozcan el último; y así, v. gr., un gigante, una tempestad, el arco iris, serán objetos sublimes; una pradera, una flor, un niño, bellos normales; un enano, un mono que remeda groseramente al hombre, cómicos.

**15. El gusto artístico.** — Hablando con propiedad, *gusto artístico* es la facultad de percibir la belleza en las obras de arte, como *gusto estético* es la misma facultad para cualquier objeto bello. El gusto artístico se engendra por el conocimiento exacto de las condiciones antedichas de la belleza (criterio *a priori*) y por la inmediata contemplación de la obra bella (criterio *a posteriori*). En la formación y educación del gusto entran por mucho los usos y costumbres legítimas de la época en que se vive y las afecciones particulares del crítico o del artista. Se deprava el gusto cuando se perverten las ideas y los sentimientos de la época y del artista mismo. Por esto se dice con verdad que los artistas reflejan el gusto y las virtudes o los vicios del tiempo y lugar en que viven.

**16. El bello ideal.** — Se denomina *ideal* el concepto superior que se tiene de una cosa o empresa, haciendo abstracción de sus imperfecciones y dificultades. *Bello ideal* será, pues, el mismo concepto en materia de belleza o de Bellas Artes. *Idealizar* vale tanto como elevar los objetos por la abstracción intelectual de sus imperfecciones, hasta obtener un tipo muy superior a los mismos.

Y como, según dijimos arriba (10), la idea es el

alma de toda obra artística, se comprende fácilmente que a mayor elevación del ideal, no confuso y pálido, sino concreto y viviente, ha de corresponder más viva inspiración y mayor nobleza y sublimidad en las obras de arte.

**17. El Arte cristiano.**—De la precedente doctrina se infiere con evidencia que, habiendo la fe y la piedad cristianas elevado a sublime altura el humano ideal, y hallándose éste muy vivo y fecundo en el seno de la Iglesia católica, por necesidad ha debido elevarse grandemente la inspiración artística y con ella la perfección de las obras de arte al florecer la verdadera religión cristiana. Y que en hecho de verdad así se ha realizado en el transcurso de los siglos, pruébanlo con irrefragable testimonio los centenares y millares de obras maestras de todo género con que la vitalidad siempre fecunda de la Iglesia católica ha enriquecido al orbe.

Entendemos por *arte cristiano*, como de lo expuesto se deduce, la expresión de las ideas y sentimientos de la verdadera religión cristiana por medio de formas bellas y sensibles. Tiene un doble fin este arte: glorificar a Dios y a los Santos con medios exteriores, y por este lado conviene con el culto externo, y además instruir y edificar en la doctrina católica y en las virtudes cristianas al mundo, ejercitando así los artistas en todo tiempo y lugar el oficio de incansables apóstoles. Bien dijo San Basilio que «los pintores logran con sus cuadros para la causa de la religión tanto como los oradores con su elocuencia» (1).

**18. Espiritualismo y materialismo en el arte.**—La idea que el artista imprime en sus obras, y con la cual les da vida y esplendor, puede originarse de una de estas dos fuentes: o del orden material y de conveniencia y comodidad humanas, o

---

(1) Homilia XX.



del orden suprasensible, moral y dogmático; en el primer caso tenemos el materialismo del arte, y en el segundo su espiritualismo. Dase, pues, el nombre de *materialismo* en el arte al exclusivo dominio que en la idea artística obtienen las leyes físicas y las razones de conveniencia o de comodidad, a las cuales se las toma como fuentes principales de inspiración y belleza en la obra de que se trate; y se llama *espiritualismo* el predominio de la verdad moral o dogmática o simplemente del orden espiritual en la idea artística.

Ejemplo de la primera de dichas cualidades nos lo presenta la arquitectura griega (figs. 1 y 2), en la cual se ad-

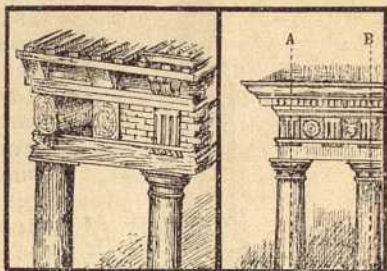


Fig. 1.—Origen de la Arquitectura griega (1).

Fig. 2.—Arquitectura arquitrada.

vierte que todos los miembros del edificio, y aun los elementos de adorno, tienen su razón de ser en la idea mecánica; al revés del arte ojival (fig. 3) y aun de todo el arte cristiano, cuya idea dominante se revela desde luego como de origen superior, venciendo y subyugando a la materia, como se detallará en su lugar correspondiente: tal es el espiritualismo en el arte (30).

**19. Idealismo y realismo.**—Constituyen el idea-

(1) En estos grabados (figs. 1 y 2) se patentiza cómo el sostén o pie derecho del edificio se convierte en columna; las cabezas de las vigas, en triglifos; los intermedios, en metopas; los sostenes del alero, en modillones y denticulos, etc. En el edificio del grabado siguiente (fig. 3) todo se ve influido por la idea de la oración y de lo suprasensible.

lismo y el realismo los dos géneros supremos de arte, por razón de la idea que lo informa y de la proporción que entre ella y la materia existe. *Idealismo en el arte* es el predominio de la idea o fondo sobre el medio externo o forma de la obra



Fig. 3.—Arquitectura ojival: predominio de la idea y de la línea vertical —Catedral de Friburgo (Alemania).

artística, y *realismo* el predominio de la forma exterior sobre el fondo y también el perfecto equilibrio de ambos. Con frecuencia, sin embargo, las palabras *realismo*, *naturalismo* y *verismo* se toman en sentido de arte procaz e indecoroso, como apuntamos luego; pero en rigor debieran sustituirse en tal concepto por el nombre de *perversión del realismo*, pues en verdad se pervierte el realismo cuando de él se abusa (20).

El arte de verdadero nombre ha de ser a la vez realista e idealista, y sólo como predominio y no como exclusión de la idea superior respecto de la naturaleza física, o viceversa, pueden admitirse el realismo y el idealismo de buen gusto. Ser naturalista y realista exclusivamente, equivale a ser fotógrafo de la naturaleza; ser idealista con exclusión de la realidad, es convertirse en visionario y fantástico. El arte ha de expresar la realidad, pero transformada por el ideal; el arte ha de expresar lo ideal, pero realizado en un tipo de la natura-

Fig. 3.—Arquitectura ojival: predominio de la idea y de la línea vertical —Catedral de Friburgo (Alemania).

leza (1). Así lo entendieron y practicaron los grandes maestros del arte, como puede estudiarse en sus obras (fig. 95).

**20. Perversión del realismo.**—Aunque el verdadero arte debe imitar a la naturaleza, según el conocido aforismo aristotélico *Ars imitatur naturam*, siempre se supone que la tal imitación no rebasa los límites de lo decoroso u honesto, mientras el artista no abdique de su noble misión y de su dignidad humana. Al fin, el arte no es otra cosa que la manifestación del pensamiento por medio de la naturaleza sensible con cierta proporción y armonía entre uno y otro, y como ningún hombre de sano juicio dará por buena la manifestación de lo indecoroso por medio de la palabra o de la retórica y elocuencia, tampoco puede tolerar que eso mismo se exteriorice por el arte plástico ni por el escénico. Lo contrario arguye perversión del buen gusto y es un efecto de la depravación de las costumbres (15).

Dedúzcase del precedente razonamiento la falsedad del principio invocado por algunos modernos críticos y artistas en tono dogmático: *el arte, por el arte*; como si éste careciera de finalidad ulterior o no hubiera de fijarse en la moralidad y verdad del objeto que representa: principio monstruoso, que en forma poética proclamó Víctor Hugo al componer esta frase: «En el jardín del arte no hay fruto prohibido». Si así fuera, lícito sería quebrantar todos los mandamientos de la Ley de Dios, con tal de hacerlo artísticamente.

**21. Estilo, escuela y manera.**—Llámase *estilo* la disposición especial y uniforme que admiten las obras de arte, según los países y las épocas en que se realizan y el gusto en ellas dominante. *Escuela* en materia de arte es un estilo más particular, seguido y determinado por artistas de una misma

---

(1) Véase P. FÉLIX, *Conferencias*, año 1867, sobre el Progreso artístico por el cristianismo, conferencia 5.<sup>a</sup> (Madrid, 1887).

región o por los que profesan la misma doctrina estética y tienen iguales procedimientos. *Manera* es el procedimiento de ejecución que observa un artista en diferentes condiciones o épocas de su vida. La palabra *orden*, como análoga a estilo, resérvase para las diferentes formas arquitectónicas dentro de los estilos clásicos (87). Así se dice, v. gr., *estilo oriental*, *estilo románico*, *escuela sevillana*, las *tres maneras* de Murillo, *orden jónico*, etc. En sentido vicioso *manera* significa rutina y convencionalismo adocenado, y así se entiende al decir *pinturas amaneradas*, el *amanerado bizantinismo*, etc.

**22. División de las Bellas Artes.**—Prosiguiendo la división y clasificación de las Artes, cuyos capitales grupos consignamos al principio (II), no vemos inconveniente en admitir la distinción vulgar de las Bellas Artes en las consabidas cinco de *Arquitectura*, *Escultura*, *Pintura*, *Música* y *Poesía* o *Literatura*; pero extendiendo algo más el campo de la belleza artística, y acotándolo en secciones deslindadas por la naturaleza del medio de que se sirve el hombre para expresar adecuadamente sus ideas, hallamos cuatro grupos de Bellas Artes, a los cuales pueden reducirse todas éstas.

Son los siguientes: Bellas Artes de la *forma escénica*, o de la acción humana: la Mímica y el Arte dramático; bajo la *forma literaria*: la Retórica, la Oratoria y la Poesía; bajo la *forma tónica*: la Música y el Canto; bajo la *forma plástica*: las Artes del Dibujo o estáticas, es decir, la Arquitectura, la Escultura y la Pintura. De todas ellas sólo las de este último grupo son objeto de la Arqueología, porque sólo éstas producen monumentos estables: sus definiciones y divisiones se verán al tratar de cada una en los capítulos siguientes.

**23. División de las artes suntuarias.**—Considerando estas artes como accesorias de la Arquitectura, Escultura y Pintura, podrían clasificarse agrupándolas con cada una de éstas, respectiva-

mente, como lo secundario se une a lo principal; mas esta clasificación no resultaría bien deslindada en multitud de casos, por contribuir dos o tres de las artes primarias a la formación de algunas de estas secundarias. Por más razonable tenemos la distribución basada en el destino u objeto inmediato de las referidas artes, reuniéndolas en estos tres grupos: *construcción*, *exornación* y *reproducción* (1).

Al primero adjudicamos todo lo que algunos tratadistas llaman *Arquitectura menor*, comprendiendo las artes siguientes: *artes alfareras*, como la cerámica y vidriería; *artes constructivas* propiamente dichas, como la albañilería y cantería; *artes carpinteras* o *dedálica*, como la ebanistería, sillería, carpintería; *artes metálicas* o *metalisteria*, dichas también *toréutica*, como la orfebrería, broncería, herrería, armería; *artes del mobiliario*, que resultan de la dedálica y toréutica y otras; *artes del traje* o *indumentaria*, como la sastrería, sombrerería, zapatería, etc.

En el segundo grupo entran: la *gliptica*, o arte de grabar y esculpir en piedras finas, y la *joyería*, o arte de disponer ricos adornos con gemas labradas; la *talla*, o laboreo artístico de maderas y piedras e incisiones en metales, comprendiendo las ramificaciones de grabado, cincado, repujado, etcétera: la *eboraria*, o arte de esculpir marfiles; la *cromática*, o arte de iluminar por medio de colores, que abraza las artes del decorado, dorado, mosaicos, oleografía, pirotecnia, etc.

Y en el tercer grupo se cuentan el vaciado o moldeado, la imprenta, litografía, fototipia y estampados diferentes.

Otras variadísimas clasificaciones de las artes bellas, primarias y secundarias, son de ver en los numerosos libros que de ello tratan; pero entende-

(1) PEÑA Y FERNÁNDEZ, *Arqueología Prehistórica*, Nociones preliminares (Sevilla, 1890).

mos que todas pueden reducirse a la presente y que ninguna ofrecerá mayor sencillez ni más dilatado campo. Adviértase, no obstante, que algunas de las clasificadas en esta sección de artes suntuarias deben subir a la categoría primera de Bellas Artes cuando su objeto se identifica con el de ellas, v. gr., la *gliptica* y la *eboraria* en multitud de casos.

**24. División de las artes útiles.**—Sólo para completar la idea de la división general de las artes, que apuntamos arriba (II), añadimos las siguientes indicaciones sobre la clasificación de las *artes útiles* o no pertenecientes al campo de lo bello. Se funda esta clasificación en la diversidad de los objetos, cuyo ser o cuya operación dichas artes perfeccionan. Todo es susceptible de mejora por medio de las artes útiles: el ser físico y la operación exterior del hombre, el ser y la operación del bruto, el ser y la producción de la planta, el ser y las propiedades de la materia inerte.

En el primer caso, si se perfecciona el hombre como individuo, tenemos la Gimnasia, la Cirugía, la Gramática, la Pedagogía, etc.; si como social, el arte de gobernar y el arte militar.

Las artes que se proponen mejorar el ser y la operación del bruto pueden servir: para conseguirlo, la caza y la pesca; para dirigirlo, el arte ecuestre o equitación; para aumentarlo y conservarlo, la ganadería, agricultura, etc.; para curarlo, la veterinaria.

Si las artes se refieren a las plantas, hallamos: para los árboles, la silvicultura y arboricultura; para vegetales pequeños en cultivo intensivo, la horticultura y jardinería; en cultivo extensivo, la agricultura o labranza.

En cuanto a la materia inerte: artes que disponen las primeras materias, la metalurgia, fundición, molinería, etc.; artes que la preparan en orden al consumo inmediato, la panadería, culinaria, cerería, etc.; para el mediato, la droguería,

tintorería y artes textiles; artes para imprimir movimiento, la mecánica, locomoción, etc. Las artes de este último grupo, o sobre la materia inerte, dicense *industrias* o *artes industriales*.

## CAPITULO SEGUNDO

### Teoría de la Arquitectura.

25. **Definición de la Arquitectura.**—*Arquitectura*, en general, es el arte de construir con utilidad y belleza. Pero considerando en la Arquitectura lo principal de su objeto, se la define: *El arte de imprimir la mayor utilidad y belleza posibles en las construcciones que sirven para morada del hombre*. Su objeto formal es doble: *la utilidad y la belleza*; por lo mismo, podría colocarse entre las artes mixtas o suntuarias; pero teniendo en cuenta lo más saliente de su objeto material, que son los templos y palacios, en los cuales tan esplendorosa y magnífica se ostenta la belleza arquitectónica, hasta alcanzar el grado de lo sublime, hay razón de sobra para incluirla entre las Bellas Artes y aun para distinguirla como reina de todas, según se la nombra de antiguo: *Regina artium*.

26. **Su división**—Los diversos fines a que pueden destinarse las construcciones prestan fundamento a la división de la Arquitectura en cuatro clases: *civil* (incluyendo la *religiosa*), *militar*, *hidráulica* y *naval*. Las dos últimas pertenecen a la *Ingeniería*.

La Arquitectura civil se subdivide en *religiosa*, *monumental*, *doméstica* y *rural*, y comprende los edificios denominados iglesias, conventos, palacios, universidades, hospicios, lonjas, bolsas, teatros, casas. La Arquitectura militar tiene por objeto las fortificaciones; la hidráulica, puentes y calzadas; la naval, embarcaciones.

Divídese también la Arquitectura en estilos, como las otras Bellas Artes, según se expone en la segunda parte de la obra (70).

**27. Condiciones de la utilidad arquitectónica.**—

Propónese la Arquitectura, como arte útil, resolver el problema siguiente: construir un edificio con la mayor solidez y comodidad posibles y con el menor gasto de material posible. De aquí las tres condiciones que ha de reunir todo edificio habitable: *salubridad, solidez y conveniencia* con su destino, en la cual va incluida la *economía* relativa.

La salubridad exige: *situación* o emplazamiento sano, que huye de suelos húmedos, de aguas estancadas y de lugares ásperos o difíciles; *ventilación* suficiente y bien orientada, que supone apertura de vanos y buena distribución de ellos; *preservación* de accidentes atmosféricos perjudiciales, lo cual requiere defensa bien estudiada contra las nieves, lluvias, vientos, etc., y empleo de materiales refractarios a la humedad.

La solidez reclama: *fundamentos* robustos y profundos, hasta hallar o constituir terreno firme; *materiales* de construcción inalterables por la acción de los elementos; *aparejo* y trabazón estable de todo el material constructivo; *puntos de apoyo* bien distribuidos y seguros, donde gravite la techumbre; *distribución* de la carga bien proporcionada sobre los diferentes muros y soportes; *contrarrestos* o resistencias a los empujes, bien calculadas (40, 43)

La conveniencia con el destino del edificio requiere: *justa proporción* en la magnitud y ornato con el fin propuesto; *sabia distribución* de las habitaciones y dependencias, sin perder espacio y sin escatimarlo donde se necesite; *orientada iluminación*, que en los templos ha de ser alta y en las casas lateral, etc.

**28. Teoría estética de la Arquitectura.**—El fundamento de la belleza arquitectónica no puede menos de hallarse en la conveniencia del edificio con



el fin a que se destina (tercera condición de utilidad antes consignada), toda vez que sólo así logrará éste reunir las cualidades generales o requisitos de la belleza artística (13).

Aplicando los tales requisitos a nuestro objeto, distinguimos los siguientes: *euritmia*, o cierta uniformidad en la distribución de partes semejantes; *sencillez* en las proporciones, de suerte que en las medidas de las líneas que se relacionan (v. gr., la base con la altura de una ventana, la fila de ventanas y su número, etc.) guarden proporción entre sí como los números sencillos (es decir, que la una sea respecto de la otra como uno es a dos, como dos es a tres o a cinco, etc.); *unidad* de plan y de estilo, en medio de la *variedad* de elementos arquitectónicos; *exornación* u ornato con sobriedad y decoro, evitando la sequedad y la exuberancia; *naturalidad*, que excluya toda violencia y exageración; *verdad* o *verosimilitud*, de modo que ni los miembros arquitectónicos ni su ornato representen lo imposible, y que el exterior del edificio acuse las distribuciones principales interiores del mismo.

Contra la mayor parte de expresadas condiciones peca el estilo llamado churrigueresco o barroco, sin que logre compensarlas con la expresión ideal que en otros estilos se observa, especialmente en el ojival o gótico. Y nótese que las dos primeras cualidades referidas son susceptibles de alguna modificación, sin que por ella tenga que perder nada la estética del edificio, antes bien, ganando en sublimidad y majestuoso aspecto. Lo cual se logra por el *lenguaje estético de las líneas*.

Se llama *estética de las líneas* la impresión que en el ánimo logran producir las líneas arquitectónicas, según la posición relativa que ocupan y aun por efecto de la desproporción entre ellas. Por cotidiana experiencia nos es fácil advertir que la magnitud singular de un objeto, o la continuación de líneas cuando apenas se descubre su fin en el

espacio, nos admira de tal suerte que llega a causar en el ánimo la impresión de lo sublime, bastando para ello que exceda notablemente una de las dimensiones a las otras. Por ejemplo: una torre, una carretera, el interior de una iglesia ojival, etc. Y viceversa: cuando las dimensiones son próximamente iguales se pierde en gran parte la referida impresión, como acontece, v. gr., en el interior de la grandiosa Archibasílica de San Pedro en el Vaticano. Se nota asimismo, por constante expe-

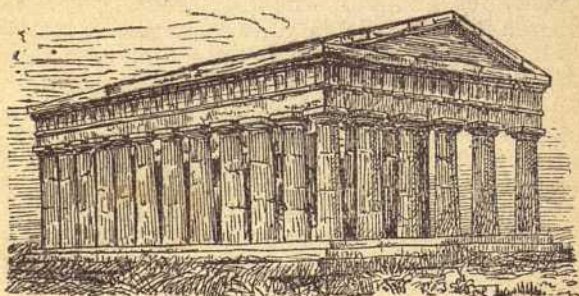


Fig. 4. —La línea horizontal.—Templo de *Pestum* o de *Posidonia*.

riencia, que la línea vertical y el arco traen la idea y el sentimiento de actividad y de vida, mientras que la línea horizontal y el arquitrabe producen la impresión de la inercia y del reposo; la profundidad y obscuridad de un edificio recogen las potencias de nuestra alma; la altura y la regular iluminación las elevan; la anchura y la mole poco elevada nos aplastan; la ornamentación copiosa da vida y movimiento; la sencillez en lo grande asombra y suspende (57). Por consiguiente, se halla en manos de un hábil arquitecto la facultad de producir en el ánimo del público observador impresiones diferentes y aun verdaderas

ilusiones ópticas, según convenga al objeto a que se destinan los edificios (1).

**29. Géneros de Arquitectura.**—Además de los comunes a todas las Bellas Artes (14 y 19), admítense en Arquitectura dos géneros propios de ella, caracterizados por la estética de las líneas y por la diferente aplicación de las leyes mecánicas: el *rectilíneo* o de *Arquitectura arquitrabada*, y el *curvilíneo* o de *Arquitectura de arco*. En el primer género predomina la línea horizontal, y todas las presiones que los miembros arquitectónicos ejercen son verticales (fig. 4); en el segundo, por el contrario, predomina la línea vertical (fig. 3), y las presiones o empujes tienden a convertirse en horizontales, como se verá al exponer la teoría del arco y de la bóveda (40, 43).

Ambos géneros se combinan aparentemente en la arquitectura del Renacimiento; pero, si bien se observa, se advertirá que el género arquitrabado o rectilíneo figura allí como accesorio y de adorno.

**30. El Templo católico.**—La obra maestra de la Arquitectura, la que más dignifica a la *Reina de las artes*, y en la cual se manifiesta más esplendente, grandiosa y sublime la idea preconcebida por los artistas, es sin duda el Templo católico. En su construcción preside más que en otra algu-

---

(1) De aquí resulta el parecernos más elevados de lo que en realidad son los edificios ojivales, cuando se los mira interiormente, por efecto de la ilusión óptica que la ojiva produce. Además, aunque nuestros ojos aprecian como más próximas entre sí por un extremo las líneas paralelas al mirarlas por el opuesto (v. gr., dos filas de árboles), el entendimiento deshace el error por la costumbre que tiene de rectificar tales imágenes. Y viceversa, nos parecen muy lejanos o muy altos los objetos (dos columnas, dos muros afrontados) cuando se los dispone algo más próximos por el extremo opuesto al del observador que por el de acá. Así se explica la ilusión óptica que se experimenta en algunos claustros o naves, que parecen más largos de lo que son. Véase esta teoría aplicada a la Catedral de Tarragona: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 50, pág. 170, artículo de FERNÁNDEZ CASANOVA.

na el doble fin de utilidad y de belleza en que se inspiran los edificios de verdadero arte: solidez y capacidad, para reunir a los fieles en grandes masas; esbeltez y hermosura, para representar dignamente a la Iglesia católica, Esposa de Jesucristo.

Lo comprendieron así los artistas de la Edad Media, que vivían del espíritu genuinamente cristiano, y lograron realizar felizmente su ideal com-

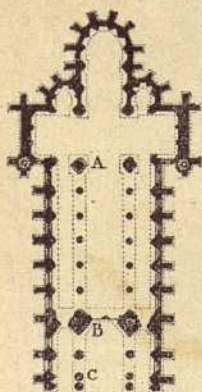


Fig. 5.—Plano de una iglesia románico-ojival

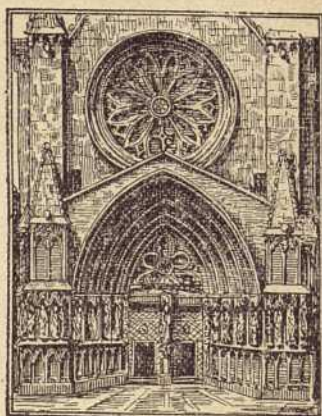


Fig. 6.—Portada de la Catedral de Tarragona, siglo XIII.

pléto, imprimiéndolo en la insuperable Catedral gótica. Como podrá verse con mayor copia de datos al describir los estilos románico y ojival, el Templo católico en sus formas típicas de la Edad Media no sólo cumple con todas las leyes arquitectónicas arriba mencionadas, sino que lleva como informando y espiritualizando su grandiosa mole todo un mundo de ideas religiosas, históricas, científicas y artísticas de tal magnitud, que para estudiarlas a fondo se necesitaría más copia de tiempo y de alcances que para conocer y des-

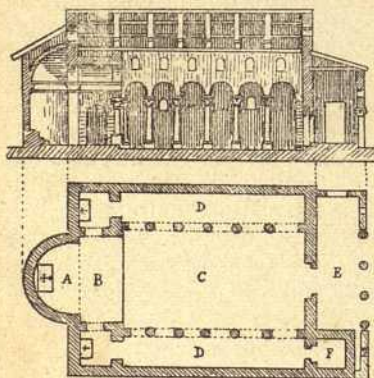
cribir los numerosos y valiosísimos objetos del mobiliario que este Templo conserva, como verdadero y primer Museo artístico y arqueológico de los cristianos siglos.

Y en la imposibilidad de ceñir a cortas palabras la descripción de este mundo de maravillas, apuntamos sólo ligeras indicaciones sobre algunos de sus elementos. La cruz es el plano sobre el cual se eleva el templo material (fig. 5), porque sobre la Cruz está fundada la Iglesia de Jesucristo; la rosa y la estrella se vislumbran en los planos de las columnas y en los vanos de las fachadas (figura 6) y en la crucería de las bóvedas, porque la Rosa mística y Estrella de la mañana es inseparable del misterio de Cristo. Todo habla en los grandes Templos románicos y ojivales: la girola y la corona de capillas que rodean a la central o mayor, las columnas apiñadas y fasciculadas, el grupo ternario de elementos que frecuentemente se repite, la misma palabra *nave* con que se designan los cuerpos del edificio, que parecen navegar hacia el Oriente, donde está Jesucristo; las magníficas portadas que se pueblan de santos y ofrecen un vivo reflejo de la entrada en la gloria; la profusa ornamentación emblemática de círculos entrelazados, frondas y ángeles, que dan vida y animación a los extensos muros; los amplios ventanales con sus vidrieras polícromas, los esbeltos pináculos y gabletes, la airosa crestería; todo, en fin, tiene lecciones que enseñar a los fieles y todo conspira a convertir el Templo en un trasunto de la gloria eterna de los cielos.

## CAPÍTULO TERCERO

## Elementos arquitectónicos.

**31. Clasificación de los elementos de un edificio.**— Para lograr el fin a que se dirige esta primera parte de la obra (8) en el terreno de la Arquitectura, es necesaria la enumeración de los elementos que integran un edificio, siquiera de los principales, comenzando por clasificarlos. Se reducen a dos capitales grupos: *cuerpos* y *miembros* del edificio. A los elementos del primer grupo se los puede considerar, ya en sus *formas geométricas*, ya en su propia *realidad física*. Los del segundo estúdiense distinguiéndolos en *miembros principales* y *miembros accesorios*. De donde resultan



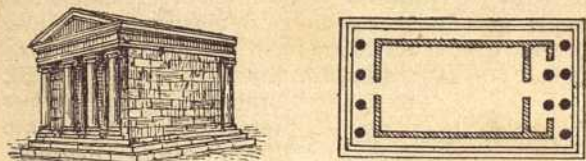
Figs. 7 y 8.—Corte y plano de un edificio.  
S. Juan ante Portam Latinam, siglo VIII.

cuatro series de elementos arquitectónicos, que vamos a recorrer sumariamente en los siguientes números.

**32. Elementos geométricos.**— Llamamos *elementos geométricos* a las superficies que estudia la Arquitectura en cualquier edificio. Son de

dos clases, a saber, *secciones teóricas* y *superficies aparentes* o externas. Entre las primeras figuran: el *plano* o *planta* del edificio o de un piso (fig. 8), el *corte longitudinal* (fig. 7) y la *sección transver-*

sal (fig. 94) Pertencen a la segunda clase: el *paramento* o superficie visible de un muro, sillar, etc.; el *alzado*, *alzada* o *elevación*, que es la superficie



Figs. 9 y 10.—Perspectiva de un templo griego y plano del mismo

externa y lateral de un edificio; la *fachada*, *frontis* o *hastial*, o sea, lo exterior de la cara principal o de entrada, con su *imafronte* (parte inferior) y *cimafronte* (parte superior)

de la misma; el *testero*, o parte interior y extrema, en oposición a la entrada de cualquier recinto. La *alzada* se dice *geométrica* cuando sólo representa un frente del edificio, y *escenográfica* o en *perspectiva*, cuando a la vez representa dos o más lados del mismo (fig. 9). La delineación de un objeto en perspectiva se llama *escenografía*; la de sus planos, *icnografía*.

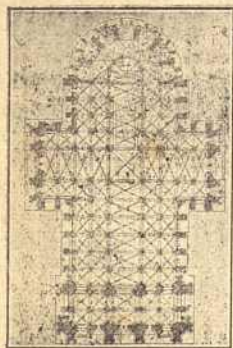


Fig. 11.—Plano de la Catedral de Colonia (1).

### 33. Cuerpos de edificio.

Como porciones integrantes del edificio, se distinguen las siguientes: *ala*, o cuerpo que se extiende

(1) Nótese las cinco naves a lo largo y tres en el transepto; además, la girola con sus siete capillas absidales, y en el ingreso el gran pórtico; las líneas cruzadas representan bóvedas.

por un lado con relación a otro; *pórtico*, galería ante la fachada (figs. 7 y 8, *E*) y aun toda galería apoyada en el terreno y abierta; *peristilo*, pórtico alrededor del edificio; *atrio*, patio dentro o fuera del edificio; *vestibulo*, patio interior y primera estancia que da acceso a las demás; *nave*, ámbito interior que se extiende a lo largo en las iglesias (figs. 7 y 8, *D*); *transepto*, nave que cruza (fig 8, *B*);



Fig. 12.—Una cruja.

*crucero*, espacio de intersección del transepto (ibíd.); *girola* o *deambulatorio*, nave curva en torno de la capilla mayor, como prolongación de las naves laterales (fig. 11); *ábside*, cuerpo semicircular o poligonal en la cabecera de la iglesia (ibíd., y figura 8, *A*); *cripta*, parte subterránea; *cruja*, ámbito entre dos muros de carga (fig. 12); *claustro*, conjunto de pórticos interiores en los monasterios y catedrales; *galería*, ámbito con arcadas, o cuerpos a él semejantes;

*triforio*, galería sobre las naves menores; *coronamiento*, conjunto de remates del edificio.

Atendida la forma que presenta un cuerpo de edificio o todo éste, se dice: *rotondo*, si es de planta circular; *cel-la*, si rectangular (figs. 9 y 10); *poligono*, si poligonal; y según los pórticos del edificio y el número de columnas en ellos, recibe distintas denominaciones, que se aplican a los templos antiguos de Grecia y Roma (88).

**34. Miembros principales.**—Los cuerpos de edificio constan de miembros principales y accesorios. Los primeros se clasifican en dos géneros



distintos: los *soportes* o sostenes y lo *soportado*, comprendiéndose en el primer grupo los *muros* y *columnas*, y en el segundo, el *entablamento*, los *arcos*, *bóvedas* y *techumbre*. Los muros o paredes, junto con las columnas, se denominan *macizos*, y sus interrupciones y orificios se llaman *vanos*. En los macizos se considera principalmente el *aparejo*, que es la disposición y trabazón dada a los materiales empleados en la obra.

**35. Aparejos.**—La obra de construcción que se levanta con piedras talladas a escuadra (sillares) dicese *aparejo de sillería*, y cuando las piedras son irregulares y grandes, *aparejo ciclópeo*; si angulosas e irregulares y se ajustan por sus caras, *poligonal*; si pequeñas y con mucho cemento, *mampostería*. El aparejo de sillería se llama *grande* cuando los sillares tienen de altura un metro próximamente;



Fig. 13.—Aparejos: A, isódomo; B, pseudo-isódomo; C, ciclópeo.

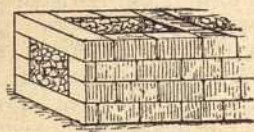


Fig. 14.—Emplecton o relleno.

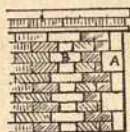


Fig. 15.—A, de mayor y menor; B, cadenas.



Fig. 16.—Almohadillado.

APAREJOS:

*mediano*, si llegan sólo a medio metro, y *pequeño* o *sillarejo*, si miden como un decímetro. Dicese *de hormigón* la obra que se hace de barro o de cemento con piedras menudas, sirviéndose para ello

de un encajonado, y *tapial*, si apenas contiene más que barro comprimido en la forma dicha. Se da el nombre de *despiezo* a la descomposición teórica de una construcción en las piedras que la forman.



Fig. 17. —  
Aparejo de  
mayor y me-  
nor; muro  
escarpado.

Otras muchas diferencias de aparejos se hallan en uso entre los constructores, algunas de las cuales van indicadas en los grabados adjuntos.

**36. La columna.**—El típico soporte, además de las paredes y tabiques, consiste en la *columna*, así llamada propiamente cuando tiene forma cilíndrica. Se compone de tres partes: *basa* (fig. 18, *d*), *fuste* (id., *e*) y *capitel* (id., *f*), y a veces se apoya sobre otro cuerpo denominado *pedestal* (id., *A*), de forma prismática.

El pedestal sirve también como soporte de otros objetos (v. gr., de una estatua), y consta de un *zócalo* (id., *a*), un *dado* o *neto* (id., *b*) y una *cornisa* (id., *c*). Si el pedestal consiste en un macizo corrido, que sostiene varias columnas, se dice *basamento*.

Se entiende por *basa* o *base* todo soporte de escasa altura (más ancho que alto), y suele constar de un cuerpo más o menos cilíndrico o discoidal, que lleva algunas molduras y se apoya sobre otro prismático llamado *plinto* (fig. 19, *C*). Entre sus variadas formas se hallan más comúnmente la *basa toscana* y la *ática*, que se distinguen, como la *corintia* y la *jónica*, por la forma y número de sus molduras (65). Se cuentan, además, la *egipcia*, la *románica*, *gótica*, etc., como es de ver en su lugar correspondiente.

**37. Formas de columnas y similares.**—Se caracterizan las columnas por el fuste, y según la forma de éste se denominan *estriadas*, *lisas*, *dismiñadas*, *panzudas*, *salomónicas*, *adosadas*, *exentas* o *libres*, *fasciculadas* o en haz, nombres cuya significación se advierte en los adjuntos grabados.

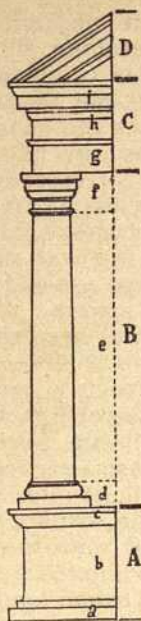


Fig. 18.—Orden arquitectónico (toscano).

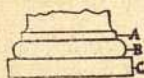


Fig. 19.—Basa toscana.

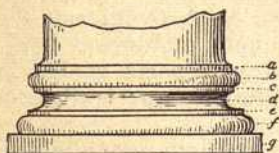
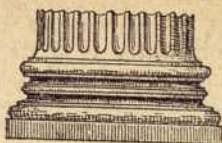
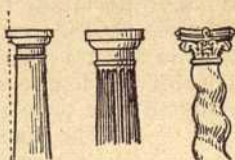


Fig. 20.—Basa ática.



[ Fig. 21.—Basa corintia.



COLUMNAS:

Fig. 22. Lisa y Estriada. Fig. 23. Estriada. Fig. 24. Salomónica.



Fig. 25.—Adosada.



Fig. 26.—Fasciculada.

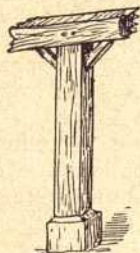


Fig. 27.—Pie derecho.



Fig. 28.—Pilastra.

Si el fuste presenta la figura de un hombre, se dice *atlante*, y si de mujer, *cariátide* (fig. 123). Llámense *soportes compuestos* las columnas fasciculadas y también las pilastras que llevan medias-columnas o medias-pilastras adosadas a sus frentes, y otras formas semejantes: cada uno de los elementos del soporte compuesto corresponde a un arco o a un nervio de bóveda, de los que arrancan del capitel (fig. 26), como se observa especialmente en la arquitectura románica y en la ojival, signiéndolo el principio de que a todo cuerpo sostenido debe corresponder su propio sostén o soporte.

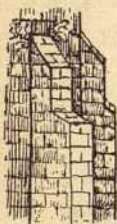


Fig. 29. -Contrafuertes.

Ejerciendo funciones de columna se hallan otros miembros arquitectónicos más sencillos, tales como el *pie derecho*, la *pilastra* (de sección rectangular), el *machón* (pilastra saliente y gruesa), el *anta* (pilastra que refuerza los ángulos del edificio), etc. Y para resistir el empuje de arcos y muros hacia fuera, están: el *contrafuerte*, especie de pilastra disminuída y adosada al paramento; la *banda lombarda*, contrafuerte uniforme y poco saliente; el *estribo*, contrafuerte que sostiene el

empuje de arcos o bóvedas; el *botarel* (fig. 30, B), estribo separado de un muro y unido a éste por arcos al aire o *arbotantes* (íd., A).

**38. Capitel y sus formas.**—El *capitel*, que es la parte superior de la columna y forma su cabeza, se compone de una porción más o menos cónica invertida, con algunos adornos, terminada por arriba en una pieza prismática (por lo común), llamada *ábaco* (fig. 31, P). En la parte inferior del capitel suele haber una pequeña moldura o *astrágal* (íd., A), entre la cual y la parte cónica se halla a veces un espacio cilíndrico que se dice *collarino* (íd., C).

Las variadas formas que presenta el capitel son características de los diversos estilos, y principal-

mente se cuentan: el capitel *cúbico*, el *acampanado*, el *de moldura* (si no tiene más adornos que molduras lisas, fig. 31), el *historiado* o *iconístico* (si contiene relieves históricos o imágenes); además, con los nombres de su estilo propio, se distinguen el *egipcio*, el *persa*, *dórico*, *jónico*, *corintio*, *toscano*, *compuesto*, *bizantino*, *románico*, *ojival*, *árabe*, *del Renacimiento*, etcétera, como se verá en la descripción de los estilos correspondientes. Puede

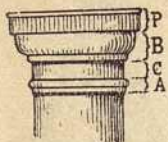


Fig. 31.—Capitel.

también ser *simple* o *múltiple*, como se ha dicho de las columnas.

**39. El entablamento.**—Sobre las columnas o soportes gravita en el sistema de arquitectura arquiteada un conjunto de piezas llamado *entablamento* o *cornisamento* (figuras 18, C, y 106), el cual se divide en tres secciones: *arquitra* (f. 18, g), *fri*so (id., h) y *cornisa* (id., i). Sobre la última se apoyan otras cornisas formando *coronamiento* (id., D), las cuales constituyen con ella el *frontón* (fig. 32, A, B), cuyo espacio interior, circunscripto por las cornisas, recibe el nombre de *timpano* (id., A). El capricho de los constructores de la edad moderna modificó y desfiguró los frontones, relegándolos a simples ornatos del edificio (figs. 33 y 34). En el estilo gótico se usaron frontones pu-

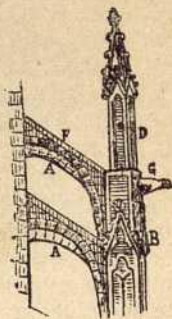


Fig. 30.—Botarel y arbotantes.



Fig. 32.—Frontón.

ramente ornamentales y muy agudos, llamados



Fig. 33.—Frontón partido.

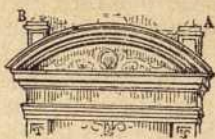


Fig. 34.—Frontón circular.

*piñones* o *gabletes* (fig. 35). También se dice *piñón* la parte alta de un muro terminado en punta, la cual parte suele tener a sus lados los aleros o cornisas que denuncian las vertientes del tejado, y también puede ser un simple ático de forma aguda para ocultar dichas vertientes, como se usa en el estilo ojival y en otros casos (fig. 90, A.)

40. El arco.—En contraposición a la arquitectura arquiteada está la de arco (29), en la cual este elemento se apoya sobre las columnas o soportes y tiende a convertir

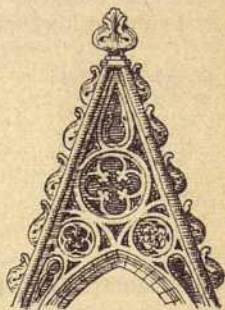


Fig. 35.—Gablete.

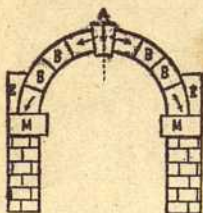


Fig. 36.—Teoría del arco redondo.

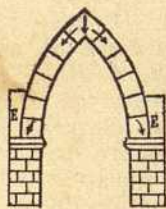


Fig. 37.—Teoría del arco ojival.

en horizontal la presión vertical de lo soportado. Llámase *arco* el conjunto ordenado de piezas o *dovelas* que cubren un vano y se contrarrestan por empuje horizontal. La dovela central se dice *clave* (fig. 36, A); los sillares

algo salientes sobre los cuales asienta el arco, *impostas* (íd., *M.*); los puntales o refuerzos que sostienen el empuje del arco hacia fuera, *estribos* (figs. 36 y 37, *E.*), como ya se advirtió arriba (37).

En los grabados adjuntos puede verse gráficamente expuesta la teoría del arco y descubrirse a la vez cómo el empuje del arco ojival tiende a ser más vertical que el del arco redondo, y por lo mismo no exige tanta fuerza de contrarresto en los estribos. Y de la comparación de los arcos verdaderos con el falso (fig. 38) no es difícil entrever cómo éste (y lo mismo su correspondiente falsa bóveda) no excede los límites de la arquitectura arquitrabada, que obra por presión vertical.

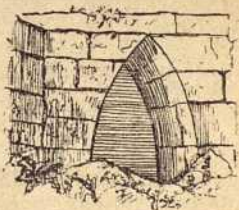


Fig. 38.—Falso arco.

La arquitectura de arco podrá ser menos estable que la arquitrabada; pero en cambio proporciona al edificio mayor esbeltez, elevación, amplitud en los recintos, facilidad en el hallazgo de materiales constructivos, unidad y variedad en el conjunto.

**41. Formas de arcos.**—Pasan de cincuenta las variedades de arcos usadas en las construcciones;

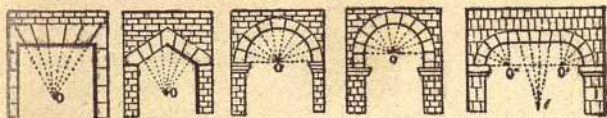


Fig. 39.— Fig. 40.— Fig. 41.— Fig. 42.— Fig. 43.— De-  
Adintelado. Angular. De medio Peraltado. primido.  
punto.

pero todas ellas pueden reducirse a tres formas típicas: la *rectilínea* (figs. 39 y 40), la *redonda*

(fig. 41 y sig.) y la *apuntada* u *ojival*; esta última resultante de dos arcos que se encuentran (figuras 46 y sig.). Los grabados que siguen darán

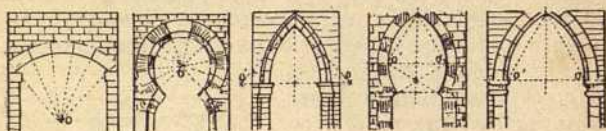


Fig. 44.— Rebajado. Fig. 45.— De herradura. Fig. 46.— Ojival lancetado. Fig. 47.— Ojival túmido o lancetado ceolado. Fig. 48.— Ojival equilátero.

idea de las variedades más comunes en los edificios, relevándonos de ulteriores descripciones.

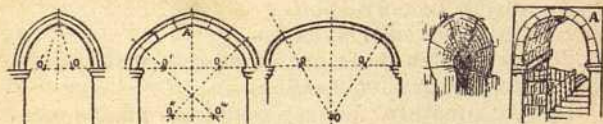


Fig. 49.— Ojival rebajado. Fig. 50.— De Tudor. Fig. 51.— Carpanel. Fig. 52.— Abocinado. Fig. 53.— Enviado.

Por razón del oficio que desempeñan los arcos, más bien que por la forma, se distinguen los siguientes: *arco de descarga*, cuyo oficio es sostener peso dentro de un muro

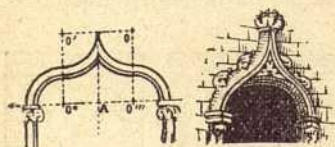


Fig. 54.— Conopial. Fig. 55.— Florenzado.

(fig. 58); *torales*, los que sostienen una cúpula; *transversales*, los que van en sentido perpendicular a los muros del edificio (fig. 59, A); *formeros*, que están en la dirección misma de los muros (íd., B); *cruceros*, que cruzan en sentido diagonal (íd., C); *cinchos* o *per-*

Fig. 58) *arco de descarga*, cuyo oficio es sostener peso dentro de un muro (fig. 58); *torales*, los que sostienen una cúpula; *transversales*, los que van en sentido perpendicular a los muros del edificio (fig. 59, A); *formeros*, que están en la dirección misma de los muros (íd., B); *cruceros*, que cruzan en sentido diagonal (íd., C); *cinchos* o *per-*



*pañños*, a modo de faja en las bóvedas cilíndricas (fig. 61, C); *arbotantes*, a manera de puntales para



Fig. 56.—Tri-  
lobado.



Fig. 57.—Poli-  
lobulado.



Fig. 58.—De  
descarga.

sostener el empuje de las bóvedas (fig. 30, A); *arco*

*triumfal*, el que en las iglesias se halla en la entrada del presbiterio, y fuera de ellas el que tiene carácter monumental. Llámase *arcada* toda serie de arcos, y se dice *falsa* o *ciega* cuando ellos están cerrados por el muro, y si la arcada ciega es puramente ornamental, se distingue con el nombre de *arquería*. Los espacios triangulares que



Fig. 59.—Arcos formeros,  
transversales y cruceros.

median entre los arcos y los ángulos o rectas más o menos tangentes a ellos, dicense *enjutas* (figura 60, A).

42. La bóveda y sus formas.—Se designa con el nombre de *bóveda* el conjunto ordenado de piezas que cubren un recinto, formando interiormente una superficie más o menos cilíndrica o esférica. En las bóvedas, lo

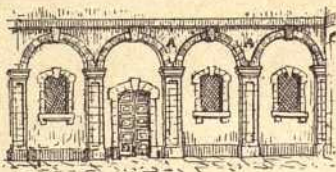


Fig. 60.—Arcada ciega.

mismo que en los arcos, se distinguen la superficie exterior o *extradós* y la interior (inferior) o *intradós*.

Las variadísimas formas de bóveda que se usan en las construcciones se reducen a dos grupos: *formas primarias* y *formas derivadas*; éstas resultan de secciones y combinaciones de aquéllas. Las primarias ofrecen dos tipos: la *bóveda de cañón*, semicilíndrica, y la *cúpula*, semiesférica; una y otra se pre-

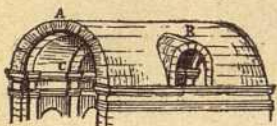


Fig. 61.—Bóveda de cañón.



Fig. 62.—Cúpula



Fig. 63.—Cimborrio.



Fig. 64.—Cúpula bulbosa.

sentan con numerosas variantes, como los arcos de que teóricamente se originan.



Fig. 65.—Intersección teórica.

De la intersección teórica de dos bóvedas de cañón, sea total (fig. 65), sea parcial (fig. 61, *B*), resultan (miradas por dentro) las bóvedas *por arista* y *de lunetos*, respectivamente. Las primeras se llaman

*de crucería*, si se apoyan en arcos cruceros (fig. 59, *C*). Cada sección de la bóveda de crucería se denomina *plemento*, y se llaman *pechinas* las secciones de bóveda más o menos esférica, cuando



Fig. 66. — Pechina  
de cúpula



Fig. 67. — Bóvedas por  
arista.



Fig. 68. — Pechina  
de hornacina.

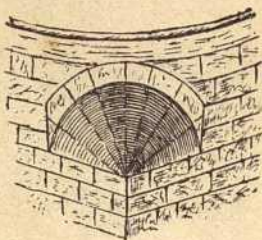


Fig. 69. — Trompa.

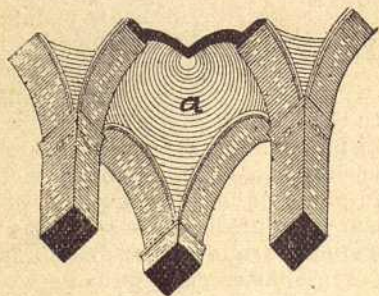


Fig. 70. — Bóveda valda, *a*.

están aisladas o formando pequeña y parcial bovedilla. *Trompa* es una pechina voladiza, generalmente cónica. Bóveda *vaida* es la semiesférica cortada por cuatro planos verticales.

El conjunto de una cúpula y sus accesorios o cubiertas se llama *cimborrio*, el cual suele llevar montada una parte cilíndrica con aberturas, denominada *linterna* (fig. 63, B), y otra pequeña cúpula, dicha *cupulino* (íd., A); a veces tiene en su parte inferior un tambor cilíndrico o *cuerpo de luces*, con ventanas, que le da gran esbeltez (íd., D). Llámase también *linterna* el cimborio prismático.

**43. Teoría de las bóvedas.** — Las bóvedas son teóricamente arcos lateralmente continuados (bóveda de cañón) o que han

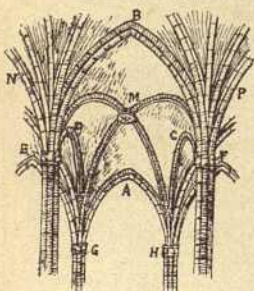


Fig. 71.—Teoría de las bóvedas de crucería.

girado alrededor de su eje (bóveda esférica), y ejercen, por lo mismo, empuje hacia afuera como ellos. Para contrarrestar este empuje se necesitarían paredes muy robustas o prolongados estribos; pero mediante las secciones de bóvedas, terminadas por otros arcos o apoyadas en éstos, se logra concentrar el empuje, reduciéndolo a puntos aislados sobre colum-

nas o sobre el muro; lo cual permite que sólo allí hayan de aplicarse los estribos, y también que puedan unos arcos o bóvedas servir de estribos a otras en un punto dado. Y de aquí la posibilidad de adelgazar los muros cuanto se quiera, sin que se siga perjuicio para la solidez de toda la fábrica, pues ya no son ellos en rigor los que sostienen el peso y empuje de arcos, bóvedas y techumbre, sino las columnas y los estribos.

La mencionada teoría pónese de manifiesto en

los adjuntos grabados. La bóveda de crucería *M* (fig. 71) no ejerce presión ni empuje sino allí donde se apoyan los pies de los arcos que la sostienen y cortan, es decir, sobre los puntos *G*, *H*, *E*, *F*; y en estos puntos halla su contrarresto mediante otros arcos que transmiten el empuje a estribos exteriores del edificio. La cúpula *C* (fig. 72) trans-

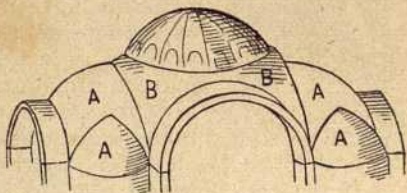


Fig. 72.—Teoría de la bóveda en pechinas.—Bóvedas de Santa Sofía (Constantinopla).

mite su empuje, mediante las pechinas *B*, *A*, a los arcos exteriores, y éstos a sus estribos. Con el auxilio de pechinas y de trompas (figs. 66 y 69) se logra montar una cúpula sobre la base cuadrada que forman los cuatro arcos torales, problema que resolvió la arquitectura bizantina.

**44. Techumbre.** — Como término del edificio está la *techumbre*, la cual se forma comúnmente

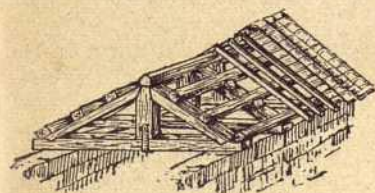


Fig. 73.—Armadura.

por un conjunto de vigas y viguetas, que se dice *armadura* y sostiene el tejado. Otras veces la techumbre forma un cuerpo piramidal o cónico, llamado *chapitel* (fig. 90) cuando es elevado, y *pabellón* si queda chato. La cubierta interior de las habitaciones se dice *techo*, que suele estar formado por bóveda o por vigas y *bovedillas*, y adornado con *artesonos* (69).

**45. Vanos.** — Los huecos entre los macizos se



Fig. 74.—Remate de puerta con agujas a los lados.

denominan *vanos*, y son de tres clases: *intercolumnios*, *puertas* y *ventanas*. Los primeros, como su nombre indica, son los espacios que median entre dos columnas próximas y constituyen uno de los caracteres diferenciales de los órdenes de arquitectura clásica o greco-romana. Las puertas son aberturas de entrada y las ventanas aberturas de iluminación; en unas y otras se distingue el *dintel* o pieza horizontal superior, las *jambas* o piezas laterales, y la *repisa* o

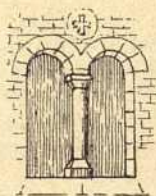


Fig. 75.—Ajimez.

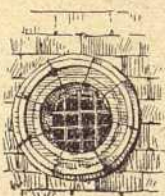


Fig. 76.—Oculo.



Fig. 77.—Tronera.

suelo, que en las puertas se llama *umbral* y en las ventanas *alféizar* cuando sale fuera del muro.

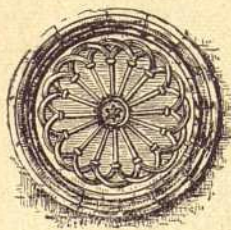


Fig. 78.—Rosetón del Monasterio de la Oliva (Navarra).

Dícese *entrepaña* el espacio de muro entre dos vanos; *portada*, el conjunto de la puerta y sus columnas y arcos; *timpano*, el espacio circunscrito por el dintel y el arco (fig. 74); *archivoltas*, el conjunto de molduras de éste.

Entre las muchas variedades que hay de ventanas,

correspondiendo a los diversos estilos arquitectónicos, son de notar las que van indicadas en los adjuntos grabados. La columnita que divide por medio el *ajimez* o una puerta dicese *parteluz* o *mainel*, y las ventanas que se abren en los techos y bóvedas, *lumbreiras*.

**46. Miembros secundarios.** — Los miembros secundarios o accesorios del edificio, prescindiendo de los adornos (objeto de otro capítulo), se pueden considerar agrupados en tres tipos: el *saledizo*, el *nicho* y el *remate*. En el primer grupo entran la *repisa*, con *doselete* o sin él, la *ménsula* y sus variedades de *cartela* y *modillón* (si es de poco aguante), y éste a su vez se distingue en *mútulo* y *canecillo*, de los cuales dan idea los grabados que acompañan a este número. También pueden considerarse como *saledizos* las *gár-*



Fig. 79.—Doselete.



Fig. 80.—Repisa.

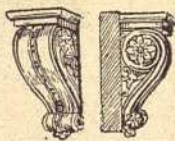


Fig. 81.—Cartelas.



Fig. 82.—Modillones.

*golas* o canalones salientes (fig. 91, 4); las *impos-*

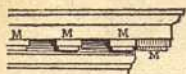


Fig. 83.—Mútuos.



Fig. 84.—Canecillos.

*tas*, especie de capiteles rudimentarios, y la *imposta corrida*, que es una faja saliente indicadora

de la división de los pisos. Asimismo, las *barbacanas*, los *aleros* del tejado y diferentes *galerías* y *tribunas*, con *balaustradas* (fig. 86) o sin ellas.

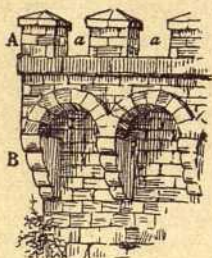


Fig. 85. — Almenas y barbacana.



Fig. 86. — Galería con balaustrada.



Fig. 87. — Hornacina.



Fig. 88. — Ático.



Fig. 89. — Aleta.

En el grupo de nichos hállase como principal la *hornacina*, que ordinariamente lleva en la parte



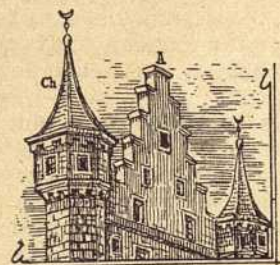


Fig. 90. — Ático flamenco y chapiteles.

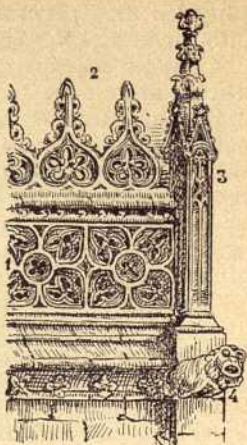


Fig. 91. — Crestera, pínaculo y gárgola.



Fig. 92. — Cipo romano.

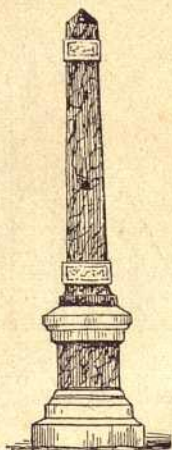


Fig. 93. — Obelisco.

superior una *pechina* o *concha* (bóveda) y en la inferior una repisa (fig. 87, B, A).

Y en la sección de remates se distinguen: el *ático* o muro superior adornado, cuyo fin es disimular el nacimiento de la techumbre; la *aleta*, para disimular un ángulo alto; el *ático flamenco*, escalonado; el *chapitel*, remate agudo de una torre; la *crestera* (fig. 91, 2), el *pináculo* o torrecilla maciza (id., 3); la *aguja* o pináculo muy agudo (fig. 74), la *flecha* o chapitel muy elevado, las *almenas* (fig. 85, A), etc.

Por último, hay otras construcciones menores que, por hallarse íntimamente relacionadas con los grandes edificios, y con frecuencia separadas de ellos, podríamos agregar a la sección de miembros secundarios, o llamarlos *miembros aislados*. Tales son las *estelas* y *cipos* (monolitos funerarios), los *cenotafios* o cipos alzados en sitio donde no se hallan los restos mortales, los *sarcófagos* o urnas sepulcrales, los *baldaquinos* o templetos,

los *obeliscos*, las *aras* votivas o altares paganos, etcétera (1).

#### 47. Módulo.—

Se conoce con el nombre de *módulo* en Arquitectura la medida a la cual se ajustan las dimensiones proporcionales de los diferentes miembros del edificio.

En la arquitectura clásica (greco-

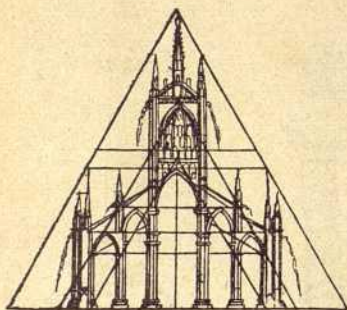


Fig. 94.—Módulo y simetría del estilo ojival.—Sección transversal de la Catedral de Milán. 111

(1) Véase, entre otros, ADELINÉ, *Vocabulario de términos de arte*, traducido y aumentado por MELIDA (Madrid, 1887).

romana) el módulo equivale al radio del fuste de las columnas fundamentales, tomado cerca de la base (fig. 18), y así, cuando se dice que una columna tiene 14 módulos, se quiere expresar que su altura es catorce veces mayor que el radio. En la arquitectura ojival de la Edad Media el módulo se formaba trazando un octógono, dentro del cual se inscribían un triángulo y otras figuras geométricas, de cuyos lados se derivaban todas las medidas proporcionales de los miembros del edificio; pero cada escuela o artista fijaba el módulo a su gusto.

## CAPITULO CUARTO

### Teoría de la Escultura.

**48. Definición de la Escultura.**—Entendemos por *Escultura* el arte de representar ideas y objetos por medio de formas orgánicas, dadas a la materia en sus tres dimensiones. La Arquitectura imprime en la materia formas geométricas; la Escultura, orgánicas en sus tres dimensiones; la Pintura emplea sólo superficies.

La Escultura es el *arte plástico* propiamente dicho (del griego *plasso*, formar, modelar); modela y labra el material duro y permanente, dándole la forma preconcebida, e imita a la Naturaleza más que las otras artes del dibujo.

**49. Su division.**—Se divide la Escultura en dos grandes ramas: la *Estatuaria* y la *Escultura ornamental*; la primera trata de representar la figura humana y las concepciones suprasensibles del hombre; la segunda se ocupa en reproducir artísticamente los demás seres de la Naturaleza. La primera lleva con más propiedad el nombre de Escultura y cultiva su ideal propio; la segunda es simplemente auxiliar de la otra y de la Arquitectura.

La *Estatuaria*, a su vez, comprende tres géneros: la *estatua*, el *grupo* y el *relieve*. La estatua reproduce la figura humana aisladamente; el grupo, en combinación con otras de la misma especie, y el relieve la presenta sola o combinada, pero únicamente de resalto sobre una superficie. El primero de estos géneros se caracteriza por la sobriedad en el movimiento; el segundo, por la actividad; el tercero, por la perspectiva, que le asemeja a la Pintura.

La estatua puede ofrecer una de estas formas: *propia* (en pie), *sedente* (sentada), *yacente* (echada), *orante* (de rodillas), *ecuestre* (a caballo), *busto* (la cabeza), *torso* (cabeza y tronco o sólo éste), *hermes* (busto continuado en su parte inferior con una forma piramidal invertida). El relieve se divide en *alto*, *medio* y *bajo*, según que la figura resalte del plano más de la mitad de su grosor proporcional, o la mitad próximamente, o menos que ésta.

**50. Canon escultórico.**—El *canon*, que representa en Escultura y Pintura lo que el módulo en Arquitectura, es la medida proporcional de la figura humana. Nótese, sin embargo, que el módulo siempre resulta medida convencional, y el canon se halla en la naturaleza misma. La Escultura y la Pintura no pueden exagerar mucho una línea a expensas de las otras, sin caer en lo ridículo; al revés de lo que sucede en Arquitectura (28).

Los artistas griegos del siglo de oro (siglo v antes de J. C.) tuvieron su canon, atribuído principalmente al escultor Policleto, y aunque ha sufrido rectificaciones y variaciones en manos de los antiguos y de los modernos artistas, quedó fijado en lo sustancial por el insigne pintor florentino Leonardo de Vinci a últimos del siglo xv, acomodándose a él la mayoría de los escultores y pintores modernos. La medida fundamental del canon florentino está en la cabeza, la cual se considera en altura como la octava parte de todo el cuerpo, siendo la cara la décima parte del mismo y de una

altura igual a la mano. Estando el hombre en pie y extendiendo los brazos determina un cuadrado perfecto con las líneas que bajan a plomo, pasando por los extremos de las manos, y las que horizontalmente se tienden sobre la cabeza y debajo de los pies; las diagonales de este cuadrado se cortan en la última vértebra lumbar y fijan el centro. Tirando una horizontal por dicho punto, se divide el hombre en dos partes iguales, y cada una de éstas en otras dos por líneas paralelas que atraviesan por mitad del pecho y por las rodillas. La cabeza, a su vez, se divide en cuatro partes, etc.

**51. Propiedad de la Estatuaria** —Siendo la Estatuaria la parte más noble de la Escultura y la única susceptible de ideal artístico, a ella deben referirse las propiedades generales de la obra estética, en su lugar enumeradas (13), a las cuales agregamos ahora como especiales y características de este arte las siguientes: el *reposo*, la *expresión individual* y la *proporción orgánica* (figura 95). Si se trata del género *grupo*, debe añadirse además la *conveniente disposición* de las figuras concurrentes a una acción común.

El *reposo* exigido en Estatuaria no consiste en la expresión de inmovilidad absoluta, sino en cierta *fijeza de actitud* y además en la sobriedad de la expresión del movimiento. La agitación de la figura humana o de los vestidos, etc., siempre resulta penosa y repulsiva a los espectadores, y es indicio del arte en decadencia.

La *expresión individual* ha de contarse entre las leyes de la Estatuaria, por ser objeto de ésta la representación de individuos humanos con su carácter propio y distintivo, aunque siempre con lo típico de su clase, muy depurado de condiciones bajas y defectuosas y huyendo del exagerado realismo, que degrada o ridiculiza (1).

---

(1) En la famosa escultura que el grabado adjunto representa, conservada en la catedral de Toledo, puede



Fig. 95.—San Francisco de Asís. por Pedro de Mena, atribuido a Alonso Cano.

La *proporción orgánica* se requiere en toda obra seria de Escultura, por lo dicho arriba del canon a que ha de sujetarse; pero si se intenta producir una caricatura, el artista se dispensa de esta ley hasta cierto punto. Aun con las estatuas en serio cabe alguna transgresión del canon, siempre que sea exigida por la calculada *proporción con el punto de vista*, y así ocurre, v. gr., tener que dar a la cabeza de una estatua mayores dimensiones de las que proporcionalmente le corresponden, cuando ha de labrarse para colocarla en alto; pues de no hacerlo así, parecería menor la cabeza por hallarse a mayor distancia de la vista que los pies de la estatua.

Las referidas propiedades se realzan o bien se deprimen con la *estética de las líneas* de que hablamos en Pintura (57) y que tiene su aplicación a las obras escultóricas.

**52. Procedimientos.**—La Escultura y más aún las artes a ella subordinadas sirven de variados procedimientos, cuyo estudio no deja de interesar a los teóricos o críticos del arte, y por lo mismo es razón que de tales operaciones apuntemos aquí algunos conceptos.

Suelen los escultores preparar su obra *modelando* con arcilla o yeso fino la figura que ha de servirles como tipo, y este *modelo* es para ellos lo que el *boceto* para el pintor o el *plano* para el arquitecto; después el artista *saca de puntos* su obra con auxilio de alguna cuadrícula, haciéndola exactamente proporcional a su tipo. La materia sobre la cual trabaja el escultor suele ser el barro, la piedra, la madera, el bronce, el hierro, el marfil, la plata, el oro.

El procedimiento fundamental y clásico, segui-

---

advertir el lector cumplidas todas las condiciones de la estatuaria y observar que aun el realismo del hábito recomendado, por ejemplo, dista mucho de ser vulgar y exagerado.

do por los escultores. ya se sabe que es el *cincelado* o *esculpido*, sirviéndose del escoplo y del buril o cincel, según los casos; pues aun los otros procedimientos de fundir y moldear exigen más o menos retoques de cincel si la obra ha de salir perfecta. Se usan, además, el *moldeado* o *vaciado* para estatuas fundidas; el *estampado* o *troquelado*, para obtener y reproducir relieves; el *repujado*, también para relieves en hojas de metal, a fuerza de martillo; el *embutido*, semejante al anterior, pero obteniendo con él estatuas huecas con apariencia de macizas, una vez quitado el molde que sirvió para el repujado; el *grabado*, con incisiones en metales y piedras finas, etc.

En artes puramente decorativas se dice *embutido* el conjunto de piezas introducidas con habilidad en surcos o aberturas que se han practicado en los objetos. Variedades de esta clase de embutido ornamental son: la *taracea*, que se hace con madera excelente; el *damasquinado*, con laminillas de metal precioso introducidas en surquillos abiertos sobre utensilios de hierro o acero; el *niel* o *nielo* (u objeto *nielado*), incrustaciones de color negro en piezas de plata u oro; *filigrana*, aplicaciones de hilos o cordoncitos de oro y plata sobre otros metales, etc. Dícese *entalle* el grabado en hueco sobre piedras finas, y *camafeo*, el relieve en dichas piedras con hermosas figuras.

## CAPÍTULO QUINTO

### Teoría de la Pintura.

**53. Definición de la Pintura.**—*Pintura* es el arte de expresar ideas y representar objetos por medio de líneas y de colores sobre una superficie, simulando las tres dimensiones del espacio. Con toda propiedad se la designa con el nombre de *arte del*



*dibujo y arte gráfico* (de *graphium*, punzón o estilo de los antiguos), ya que lo esencial de la misma consiste en trazar líneas combinadas. El arte gráfico posee indudablemente mayor viveza en la expresión que el plástico, merced a la acción sugestiva de los colores y a la mayor amplitud del campo u horizonte que puede abrazar su composición, sin las trabas y limitaciones con que tropieza la Escultura.

**54. Sus elementos.**—Son elementos esenciales

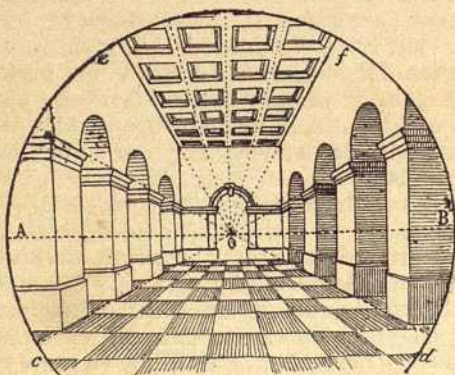


Fig. 96.—Teoría de la perspectiva.

de la obra pictórica, hasta el punto de no merecer ella el calificativo de artística si le faltara uno; los siguientes: *el dibujo*, que determina el contorno y demás lineamentos de la figura; *el claro-oscuro*, o acertada combinación de luz y sombras, que produce en nuestra vista la ilusión de las tres dimensiones del espacio; *la perspectiva*, que resulta de los dos anteriores y es la disposición de las figuras en el plano de tal modo que les da la apariencia del espacio y de las distancias; *el colorido* (para las obras pictóricas y no simplemente gráficas), que da viveza y animación al conjunto.

La perspectiva se divide en *lineal* y *aérea*, correspondiendo a la causa que la produce; la primera resulta del dibujo lineal, o bien, de las combinaciones geométricas de las líneas; la segunda viene del claro-oscuro, o sea, de la degradación de las tintas. En la perspectiva lineal, fundamento de la otra, se distinguen: *el punto de vista* (fig. 96, o), adonde convergen las *líneas que huyen*, como las llaman los técnicos, y son las verdaderas líneas de perspectiva; *el horizonté* (id., A, B) o línea horizontal, que pasa por el mencionado punto y es paralela a la base del cuadro o *línea de tierra* (id., c, d); *el punto de distancia*, o punto de situación del observador respecto del punto de vista referido; *el ángulo óptico*, formado por las visuales dirigidas a la vez por un ojo a los extremos del cuadro de perspectiva y que nunca puede exceder de 90 grados.

**55. División de la Pintura.**—Divídese la Pintura, al igual de la Escultura, en dos grandes ramas: *Pintura de cuadros* y *Pintura decorativa*, según que su objeto sea el propio y exclusivo de este arte, o que figure como auxiliar de otro. La primera se subdivide en dos géneros de cuadros: *históricos* y *de simpatía*, según que se tome como asunto la figura humana y las escenas diferentes de la vida del hombre, o bien los paisajes de la Naturaleza. En el primer género, único susceptible de ideal, entran asimismo los cuadros simbólicos y los mitológicos. Por razón de la materia de los cuadros se dividen éstos en *murales*, que se pintan sobre las paredes y bóvedas del edificio; *de caballete*, sobre lienzos, tablas y placas; *miniaturas* (del color *minio* que se empleaba en ellas) o cuadritos de pequeñas dimensiones sobre pergamino, papel, marfil y metales diferentes.

La *Pintura decorativa* se aplica a infinidad de objetos, y son principales ramas suyas la *tapicería*, el *bordado*, el *esmalte*, el *mosaico*, el *estampado*, etc.

**56. Condiciones estéticas de la Pintura.**—De las condiciones generales de toda obra bella (13) se desprende fácilmente cuáles deban ser las de la Pintura, y sobre todo cómo haya de formarse la *composición* del asunto, que consiste en la acertada elección del mismo y en la disposición ordenada de todos los objetos que lo integran. Pero ciñéndonos a lo propio de este arte, dedúcense sus condiciones estéticas de los mismos elementos que esencialmente lo constituyen, según quedan enumerados (55). Apuntemos las principales.

El *dibujo* de las figuras debe ser *correcto*, observando el canon de las proporciones orgánicas (50); *valiente*, con soltura y sin timidez e inseguridad; *suave*, evitando la dureza en los contornos; *propio* y *adecuado*, con expresión del carácter individual de las personas y objetos que figuran en la composición; *sujeto a las leyes de perspectiva lineal*, es decir, que se observen con exactitud las condiciones del único punto de vista y de las líneas a él concurrentes, y que la línea del horizonte se halle a la altura del ojo del observador y a una distancia proporcionada. El *claro-oscuro* ha de proceder *por grados* en el rebajamiento de las tintas; ha de tener *correspondencia* con la dirección de la luz que se supone iluminando la escena; ha de contribuir a que *resalten* los puntos más interesantes del cuadro y a que se *oculden* los de menor importancia, y debe, en fin, proceder con naturalidad en la *distribución de la luz* y de las sombras. El *colorido* ha de ser *propio* de cada objeto y no arbitrario del artista; *suave* y no chillón ni bajo por lo común; *variado*, pero no abigarrado.

**57. Estética de las líneas y de los colores.**—Para imprimir en las figuras de un cuadro toda la expresión deseable, sirve grandemente a los pintores el estudio del efecto producido en nuestro ánimo por la dirección y posición de las líneas y la contraposición de los colores. Por experiencia

se advierte que la línea horizontal produce el sentimiento de calma y de quietud (v. gr., las líneas horizontales de la frente); las divergentes y ascendentes a partir de un punto o de una línea normal, alegría y expansión (por ejemplo, las facciones de la risa); las divergentes descendentes, tristeza y melancolía (v. gr., las ramas de un sauce llorón); las líneas rectas y las quebradas representan rigidez y arcaísmo; las curvas y ondulantes, flexibilidad y suavidad; las bruscamente retorcidas, violencia y agitación, etc.

Los colores aparecen con más realce cuando los rodea su respectivo complementario (es decir, el que sumado con el primero daría el color blanco) u otro que a éste se le parezca, y así se realzan mutuamente el azul y el anaranjado, el rojo y el verde, el amarillo y el morado. El color oscuro produce el efecto de alejar de la vista los objetos, el rojo los aproxima, el amarillo los detiene, el azul suaviza las sombras.

**58. Procedimientos.**—Los diferentes procedimientos usados en Pintura contribuyen asimismo a su valor estético y sirven como de base para otras divisiones o clasificaciones de las obras pictóricas. Los principales son: pintura *al fresco*, sobre el muro recién estucado (o humedecido, si no fuera reciente el estuco), de suerte que los colores llegan a combinarse con la misma cal del muro; *al temple*, con agua de cola o gelatina templada, en la cual se disuelven los colores; *al encausto*, disolviendo los colores en cera fundida; *al óleo*, con aceites secantes, que llevan disueltos los colores; *a la aguada*, empleando agua de goma y miel con el color espeso; *al lavado*, si en la aguada sólo se emplea el blanco y el negro; *al pastel*, sirviéndose de lápices blandos y de colores en seco; *al carbón*, con lápiz de carboncillo. Llámase *acuarela* toda pintura hecha a la aguada con los colores muy diluïdos; *aguazo*, el lienzo flojo pintado a la aguada, habiéndolo humedecido por de-

trás y sirviendo como de color blanco el fondo del mismo.

A los referidos procedimientos, que lo son de pintura propiamente dicha, puede añadirse entre otros similares el procedimiento del *mosaico*; por el cual, no sólo se obtienen decoraciones de muros y pavimentos, sino verdaderos cuadros pictóricos de extraordinario mérito y de duración permanente. Consiste el mosaico en un conjunto de pequeñas piezas de diferentes colores, hábilmente combinadas y adheridas a un plano, de tal suerte que formen un dibujo o figura determinada. Se distinguen con el nombre de *mosaicos de Florencia* los que constan de fragmentos regulares de jaspe y mármol con hermoso pulimento; *mosaicos de Roma*, los formados por diminutos prismas de una pasta especial con esmalte de colores; *mosaicos bizantinos*, los que tienen como fondo de la composición pictórica los dichos prismas esmaltados y dorados (69).

## CAPITULO SEXTO

### Teoría de la Ornamentación y sus elementos.

**59. Noción del ornato artístico.**—Se da el nombre de *ornato* o adorno a toda pieza o forma accesoría, que se añade a otra principal con objeto de embellecerla. No es necesario para ornamentar un objeto cualquiera añadirle otra pieza; basta imprimir nueva forma a uno de sus miembros. Dicese *ornamentación* la acción y efecto de adornar, y asimismo el arte de disponer artísticamente los adornos: en esta última significación coincide con *Arte decorativo*.

Todas las producciones artísticas anteriormente reseñadas, aunque ya bellas de suyo, son suscep-

tibles de nuevo esplendor accidental en su misma hermosura, y esto se pretende comunicarles con la ornamentación debida o proporcionada. Estudiar estas formas elementales de ornamentación y ver las leyes que a ella presiden, constituye el objeto del presente capítulo.

**60. Elementos de ornamentación.**—Dos elementos fundamentales entran a constituir la ornamentación artística: el *motivo* y la *composición*. Consiste el primero en el asunto u objeto de la Naturaleza o del arte, que el adorno representa; v. gr., una rosa, un insecto, una torrecilla; se forma la segunda, es decir, la composición, de combinaciones, ya regulares, ya caprichosas de los motivos, realizadas por el artista. Los motivos ornamentales son variadísimos, y pueden tomarse de los tres reinos de la Naturaleza o de otras obras de arte y aun de ficciones y abstracciones ideadas por los artistas. La composición, aunque puede reunir mucho de caprichosa y arbitraria, se halla sujeta a ciertas normas que han consagrado el gusto y la costumbre, como apuntaremos luego.

**61. División de la ornamentación.**—Debiendo ser la ornamentación siempre un elemento accesorio respecto de las obras de arte a que se aplica, su división y clasificación han de venir condicionadas por el arte mismo que le sirve de fundamento, y de aquí el distinguirse en *ornamentación egipcia, asiria, griega, romana, bizantina, románica, gótica, árabe*, etc. Por esta causa sirve con mucha frecuencia la ornamentación al arqueólogo como precioso dato para descubrir el estilo y la época de los monumentos sometidos a sus investigaciones.

Desde el punto de vista de la idea que la ornamentación envuelve, puede distinguirse en dos géneros: *ornamentación natural o racional*, y *ornamentación de artificio o de capricho*. En la primera los motivos se toman del mismo objeto adornado, ya se le considere en sí, ya por el fin a que se

destina; v. gr., los adornos de un entablamento griego (18) y los de una portada de iglesia ojival (30); en la segunda, o de artificio no guardan relación alguna los motivos ornamentales con el objeto decorado por ellos; v. gr., los adornos de una columna en el estilo plateresco o churriguéresco.

**62. Composición ornamental.**—Las reglas a que obedece una composición regular en materia de ornamentación pueden recirse a las siguientes (1): la *euritmia* o simetría, por yuxtaposición de dos porciones iguales, cualesquiera que sean (figura 116); la *repetición*, formando serie (fig. 109); la *alternativa*, repitiéndose y alternándose elementos desiguales (fig. 108); la *gradación*, disminuyendo o aumentando ellos gradualmente, como las frondas de un pináculo (fig. 91); la *radiación*, a partir de un centro o alrededor del mismo (fig. 115); la *poligonia*, formando ángulos entrantes y salientes; la *ondulación* uniforme, y en fin, la *imitación* acabada de los objetos naturales que se representan.

**63. Clasificación de los adornos.**—El variadísimo conjunto de adornos usados por los artistas puede distribuirse en dos clases: *simples*, o *elementales*, y *compuestos*. Consisten los primeros en un motivo aislado, que se repite o se combina con otro en serie; los segundos son un complejo de los elementales.

Los adornos simples diviéndose a su vez en *caligráficos*, *geométricos* y *orgánicos*, según que sus motivos sean trazos de escritura, líneas de la geometría o seres del reino vegetal y animal: estos últimos se dicen respectivamente *fitaria* y *zodaria*. Los geométricos ofrecen dos tipos: el de la línea continua, que se llama *moldura*, y el de la línea interrumpida, o adorno geométrico simplemente dicho. De todos los cuales grupos indicamos a continuación las formas principales.

(1) Véase la obra de *Ornamentación*, por F. CAJAL (Barcelona, 1897).

**64. Adornos caligráficos.**—Esta clase de adornos apenas tiene aplicación fuera de los códices y de la arquitectura árabe y sus derivadas. En los códices se emplean de muy caprichosas formas, llegando hasta producir figuras humanas y de animales fantásticos. En las obras de arquitectura árabe y mudéjar sirven de ordinario en forma de inscripciones, que se hallan en el *arrabá* o recuadro que rodea al arco de una gran puerta o ventana (fig. 57).

**65. Molduras.**—Se da el nombre de *moldura* a todo resalto o vaciado uniforme y corrido, que

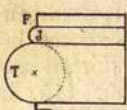


Fig. 97. — Toro, baquetilla y filete.



Fig. 98. — Cuarto de bocel



Fig. 99. — Media caña.

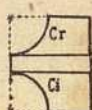


Fig. 100. — Caveto.

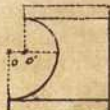


Fig. 101. — Escocia.

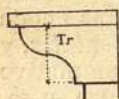


Fig. 102. — Talón recto.

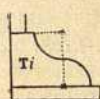


Fig. 103. — Talón inverso.

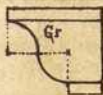


Fig. 104. — Gola recta.

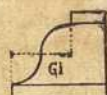


Fig. 105. — Gola inversa.

sirve para adorno de algún miembro arquitectónico. Divídense las molduras en cuatro clases: *planas*, *convexas*, *cóncavas* y *mixtas*, y se estudian por su sección teórica, según es de ver en los adjuntos grabados.

Corresponden al grupo de molduras planas: el *filete* o *listel* (fig. 20, *a*, *c*, *e*), de escasa anchura y que sirve para separar molduras curvas; la *corona*, algo más ancha (fig. 18, *i*), situada en las cornisas y que suele llevar una canal inferior llamada *goterón*, para impedir que el agua se corra hacia el muro (fig. 106, *c*); la *faja* o *banda*, ancha



y de poco resalto (id , *f*); las *platabandas* o fajas en que se divide un paramento (id. , *f*, *g*, *h*); el *plinto* (fig. 20, *g*, o parte inferior de una basa.

Entran en el grupo de molduras convexas: el *toro* (semicilíndrico), el *junquillo* o *baquetilla* (menos grueso que el anterior); el *bocel* (como el toro y de sección más que semicircular o semielíptica, a veces); el *cuarto de bocel* (cuya sección es la mitad que en los anteriores). Se hallan entre las molduras cóncavas: la *media caña* o *junquillo inverso*, la *estria* o *glifo* (de arriba abajo, figuras 21 y 23), el *caveto recto* o *inverso* y la *escocia* (dos curvas unidas). Y entre las mixtas (de cóncavo y convexo): el *talón recto* o *inverso*, la *gola* (se diferencia del talón en que la parte convexa de éste siempre está más avanzada que la cóncava, al revés de la gola) y el *cimacio* (gola en la parte superior de las cornisas. fig. 106, *a*).

En el grabado 106 puede verse la forma con que se distribuyen las molduras en un cornisamento griego o romano, alternando con otras geométricas, etc.

66. **Ornafo geométrico.**— Además de las molduras, se hallan muy frecuentes en las obras artísti-

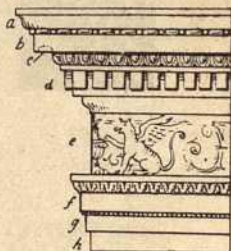


Fig. 106. — Cornisamento con sus molduras.



Fig. 107. — Greca.

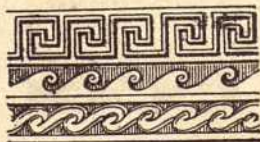


Fig. 109 — Meandros y postas.



Fig. 108. — Rosarios.



Fig. 110 — Arabescos (Alhambra de Granada).



Fig. 114.—Caireles.

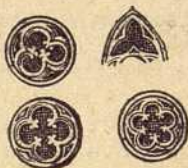


Fig. 115.—Trifolios y cuadrifolios.



Fig. 111.—Adornos románicos



Fig. 116.—Palmeta y róleos.



Fig. 117.—Hojas acuáticas.



Fig. 112.—Trenzado



Fig. 113.—Billetes.



Fig. 118.—Folaje serpenteante.

cas, sobre todo de Arquitectura, los siguientes adornos geométricos: la *greca*, regleta doblada repetidas veces; el *meandro*, greca con más re-



Fig. 119.— Hoja de acanto.

Fig. 120.—Fronda.

Fig. 121.—Ovos.

pliegues; las *postas*, curvas repetidas en S; los *rosarios* y *agallones*, los *denticulos* (fig. 106, d), los *lazos* o *ajaraca* (fig. 110, B), *lacierias* y *arabescos* diferentes (id., A, C); *losanjes* enlazados (fig. 111, A), *estrellitas*, *ondas*, *bezantes* o *perlas* (id., D), *ajedrezados*, *ziszás*, *cables* o *funiculos*, *lazos* diferentes (id. K), *almenillas*, *puntas de diamante* (id. K.), *cabezas de clavo* (id. M), *dientes de sierra* (id. L), *trenzados*, *billetes*, *caireles* (arquitos



Fig. 122.—Esfinge.

pequeños, pendientes de un arco), *volutas* o *róleos* (adornos en espiral), *trifolios*, *cuadrifolios* y *quinquefolios*, *casetones* y *artesonos* (cuadrados, encerrando un florón).

**67. Adornos de fitaria.**— Compréndense aquí todos los motivos de *flora*, o sea, del reino vegetal; los cuales, unas veces se presentan con sus formas naturales u orgánicas, y otras con sólo sus rasgos característicos y en forma casi geométrica, recibiendo entonces el calificativo de *estilizados*. Los más comunes y que se distinguen con especiales nombres van indicados en las figuras presentes, a saber: *palmetas*, *hojas acuáticas*, *hojas de*

acanto, frondas, grumos (en el remate de algún pináculo, gablete, etc., figs 35, 74 y 91), guirnaldas (fig. 92), rosones, florones (ibid.), hojas de trébol, flores de lis, piñas, floreros (para remates), etc.



Fig. 123. — Cariátide.

### 68. Adornos de zodiacaria.

Los motivos sacados del reino animal para simple ornamento suelen ser quiméricos o fantásticos, y principalmente se distinguen: la *esfinge* (monstruo alado con cabeza humana), el *grifo* (íd., con cabeza de águila), los *canecillos*, *mascarones* (cabezas caprichosas), las *bichas* (animales fantásticos terminados en follaje), los *ovos* (en forma de huevos cortados), el *bu-*

*cráneo* (cráneo de buey), los *atlantes* y las *cariátides* etc. Llámense *grutescos* ciertos adornos formados por una mezcla extraña de bichas, sabandijas y follaje.

69. Adornos compuestos. — Entre los adornos que llamamos compuestos se incluyen como más

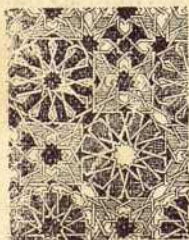


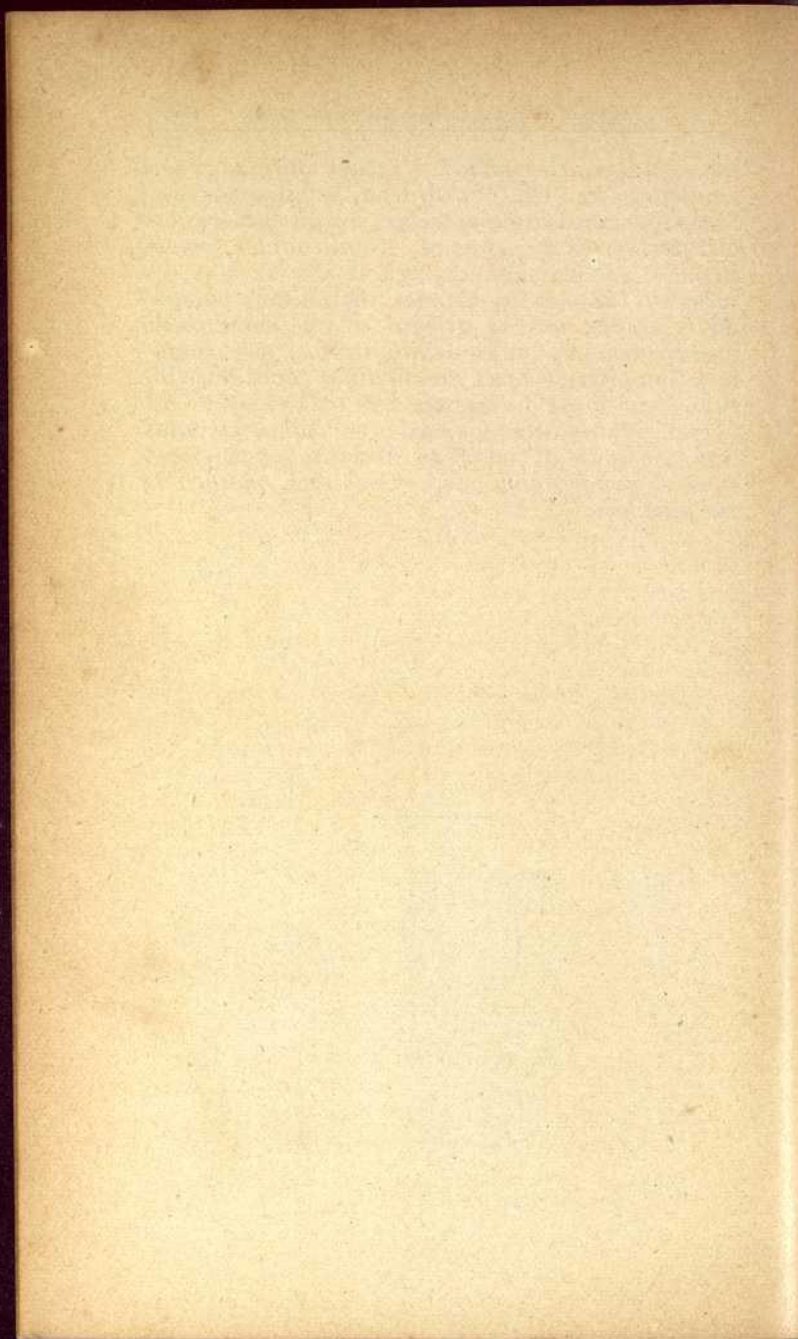
Fig. 124. — Alicatado.



Fig. 125. — Mosaico romano, hallado en Lugo.

notables: los *artesonados*, o techos adornados con artesones (fig. 12); los *alfarjes*, artesonados arábigos que constan de entrelazados de madera; los *alizares*, frisos de azulejos; los *alicatados*, revestimiento de azulejos con figuras de lazos; y los *mosaicos* (58). Estos últimos fueron muy conocidos y usados por los griegos en elegantes pavimentos con el nombre de *lithóstrotos*, y los romanos llamáronlos *opus mussivum* y *opus tessellatum*. Cuando se formaban con baldosines de diversas figuras, con los cuales se hacían variadas combinaciones geométricas, decíanse los mosaicos *opus alexandrinum*, que hoy se llama *mosaico de pavimentos*.

---



## SEGUNDA PARTE

### Histórico-artística.

---

#### SECCIÓN PRIMERA

##### Arquitectura.

---

##### PREÁMBULO

**70. División de la Arquitectura por sus estilos.**— Conocidas las principales nociones teóricas de las Bellas Artes en lo que pueden interesar al arqueólogo, según las hemos recorrido hasta el presente en nuestro CURSO, procede estudiar la realización histórica de las mismas, tal como las entendieron y aplicaron los diferentes pueblos en el decurso de los siglos. Pero no siendo *la historia* de la evolución del arte lo que propiamente constituye el objeto de nuestras disquisiciones, sino más bien *las diferencias* con que aparecen las obras artísticas según los pueblos que las realizaron y las épocas de su desarrollo, bien se concibe que la división de nuestros breves tratados sobre las Artes del dibujo más ha de fundarse en la diversidad de estilos adoptados para las obras artísticas, que en la distinción de pueblos y naciones inventoras o cultivadoras del arte, si bien a menudo resulta coincidir lo uno con lo otro.

Y pues tratamos de enumerar y describir en

esta Sección primera los estilos diferentes que se han empleado en la Arquitectura, necesario es comenzar presentando el cuadro de distinción y clasificación de ellos, fundado en los caracteres propios de cada estilo, aunque siguiendo un orden más o menos cronológico para facilitar su estudio. Helo aquí, según las agrupaciones y divisiones más comúnmente adoptadas por los tratadistas.

CUADRO DE LOS ESTILOS DE ARQUITECTURA

<b>Protohistoria</b> .....		Megalítica. Ciclópea.
<b>Edad antigua</b> .....	<i>Oriental</i> ...	Egipcia. Caldeo-asiria. Medo persa. India y China. <i>Derivaciones</i> : Americana.
	<i>Clásica</i> ....	Griega con sus 3 órdenes. Etrusca y Romana: sus 5 órdenes. Romano-cristiana: siglos I-V.
<b>Edad media</b> ...	<i>Oriental</i> ...	Prebizantina: s. IV al VI. Bizantina pura: s. VI al XV. <i>Derivaciones</i> : arte rusc.
	<i>Románica</i> ..	Período de formación: s. VI al XI. Idem de perfección: s. XI al XII. Idem de transición: s. XII al XIII.
	<i>Ojival</i> ....	Incipiente: s. XII y XIII. De apogeo: s. XIII y XIV. Decadente: s. XV y XVI.
	<i>Arábiga</i> ...	Del Califato: s. VIII, IX y X. De transición: s. XI y XII. Granadina: s. XIII, XIV y XV. <i>Derivaciones</i> : mudéjar, asiática.
<b>Edad moderna</b> .....	<i>Del renacimiento</i> ..	Transición: s. XV al XVI. Neo clásica: s. XVI al XVII. Decadencia: s. XVII al XVIII. Restauración: s. XVIII al XIX. <i>Apéndice</i> : arte contemporáneo.



## CAPITULO PRIMERO

## Arquitectura prehistórica.

71. **La Protohistoria** —Dase el nombre de *Protohistoria* y de *Prehistoria* (1) al estudio de los monumentos y de la civilización anteriores a los tiempos bien definidos de la Historia profana.

No vemos inconveniente en reconocer a la Prehistoria el carácter de ciencia, porque tiene algunas conclusiones ciertas, y en tal concepto sólo data de mediados del siglo XIX; pero las densas oscuridades y las gravísimas incertidumbres en que todavía se halla envuelta, a pesar de lo mucho que sobre ella se ha escrito y publicado, nos fuerzan a confesar con los más sensatos arqueólogos que la Prehistoria se encuentra aún en mantillas y que lo admitido por varios tratadistas como verdad inconcusa no pasa de ser con frecuencia un puro engendro de la fantasía. Como simple conjunto de conocimientos referentes a una edad remotísima, la Protohistoria comienza en los últimos años del siglo XVIII, aunque ya en anteriores centurias se encuentre algún indicio aislado de estas investigaciones.

---

(1) El nombre más comúnmente dado a esta ciencia por los tratadistas es el de *Prehistoria* (anterior a la historia), fundándose en la carencia de datos cronológicos ciertos para fijar la historia de aquellas edades; pero tenemos por más adecuado el de *Protohistoria* (la primera historia); porque, sea lo que fuere de la incertidumbre, han de entrar aquellas épocas en el cuadro general descrito por el Génesis, que es la más segura historia. Y si a incertidumbres atendiéramos, no son pocas ni leves las que hoy reinan sobre las primeras dinastías faraónicas, por ejemplo, sin que por eso dejen de considerarse como históricas por los egiptólogos. Hay autores que reservan el nombre de *Protohistoria* para la edad del hierro: nosotros usaremos indistintamente uno y otro nombre, según convenga.

La Protohistoria o Prehistoria en su conjunto se divide comúnmente por los estudiosos en las cuatro conocidas edades de la *pedra tallada* o *paleolítica*, de la *pedra pulida* o *neolítica*, del *bronce* y del *hierro*, caracterizadas por los utensilios principales de que hacía uso el hombre en aquellos tiempos para su defensa y necesidades de la vida (1). Mas no tratando aquí de estudiar Prehistoria, sino Arquitectura prehistórica, hemos de partir de otra base para la división de nuestro asunto.

**72. Arquitectura prehistórica.**—Llamamos Ar-

quitectura prehistórica al arte de construir edificios usado en los tiempos de la Protohistoria. Este arte, que nunca pasa de ser rudimentario, se manifiesta principalmente en dos géneros de construcciones:

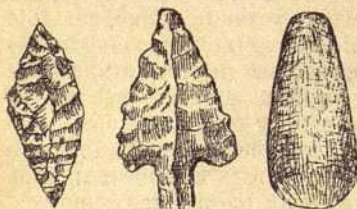


Fig. 126.  
Hacha tallada.

Fig. 127.  
Flecha.

Fig. 128.  
Hacha pulida.

*megalíticas* y *ciclópeas*. Las primeras (del griego *megas*, grande, y *lithos*, piedra) carecen de aparejo arquitectónico y se forman de enormes piedras verticales y horizontales, muy escasamente desbastadas; las segundas (dichas *ciclópeas*, porque los griegos las atribuían a unos gigantes fabulosos llamados *ciclopes*) se hallan constituidas por un sencillo aparejo de piedras sin escuadrar, aunque más desbastadas y ordinariamente de menos volumen que las anteriores. A veces admiten las construcciones ciclópeas algún cemento arci-

(1) PEÑA Y FERNÁNDEZ, *Arqueología prehistórica* (Sevilla, 1890); VILANOVA Y DE LA RADA, *Geología y Protohistoria ibéricas* (Madrid, 1890); MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Prolegómenos (2.<sup>a</sup> edición, Madrid, 1910), y otros.

lloso, y hasta llegan a formar bóvedas cupuliformes y arcos, pero siempre falsos o de presión vertical (40).

Sin pertenecer con propiedad al campo de la Arquitectura, se conocen otras diferentes construcciones que sirvieron de habitación al hombre en los tiempos prehistóricos. Tales son: la *cabaña* o choza, la *caverna* o gruta (natural o artificial), la *tienda* (de madera y pieles), los *palafitos* o habitaciones lacustres formadas con pilotes de madera clavados en el fondo de algún lago, terminándose por arriba en una o muchas cabañas, y varias obras semejantes. Se descubre que determinados sitios u obras fueron habitación humana, por los utensilios y diferentes señales de la mano del hombre que allí se encuentran, especialmente hachas de piedra, objetos de hueso, de asta y de metal, más o menos artísticamente labrados; vasijas de barro toscamente moldeadas (sin torno en las primeras edades), pinturas, dibujos, etc. (1). Dase el nombre de *troglodita* al habitante de las cavernas, y se dice *espeleología* al estudio de las cavernas que fueron morada del hombre.

---

(1) Dícense *estaciones prehistóricas* las localidades donde por los utensilios hallados se descubre que residió el hombre prehistórico de un modo permanente. Las más importantes en España son las de Torralba (Soria), San Isidro del Campo (Madrid), Santillana (Santander), Los Millares (Almería), y otras varias en las provincias de Gerona, Valencia, Almería, Granada, Cáceres, Logroño, etc. En Argecilla (Guadalajara) había un *taller paleolítico*, centro de fabricación de hachas o *silex* tallados. Entre las grutas o cavernas prehistóricas que más celebridad han alcanzado en España, están las de Altamira (Santander), Alpera (Albacete) y Cogul (Lérida), por sus admirables pinturas; las de Fuencaliente (Ciudad Real), por sus jeroglíficos o símbolos; la de los letreros de Vélez Blanco (Almería), por sus signos alfabéticos; las de Villastar (Teruel) o «montaña escrita de Peñalba», por contener todas las referidas manifestaciones gráficas del ingenio prehistórico, junto con inscripciones ibéricas y romanas al aire libre; las de Calascovas (Menorca), por constituir un gran pueblo troglodita.

73. **Construcciones megalíticas.**—El tipo de estas construcciones se halla en los monumentos llamados *dolmen* (del celta *tol*, mesa, y *men*, piedra), que están formados por dos o más piedras verticales y otras que sobre ellas descansan constituyendo un recinto cubierto, el cual sirve a veces de armazón a un montículo de tierra. Variedades del dolmen son el *hemidolmen*, así dicho cuando la piedra somera descansa por un lado en el suelo; el *trilito*, o dolmen de solas tres piedras, dos verticales y una horizontal; la *galería cubierta*, o dol-



Fig. 129.—Dolmen de Fonelas (Granada).

men prolongado en forma de corredor, que por lo común se termina en una estancia de mayores dimensiones.

Hay otro tipo de monumentos megalíticos, menos importante y menos frecuente que el dolmen, llamado *menhir* (del celta *men*, piedra, e *hir*, larga), formado sencillamente por una gran piedra enhiesta, a modo de obelisco. Variedades y combinaciones del menhir, que algunas veces se asocian con los dólmenes, son: las *ringleras* o *alineaciones*, filas de monolitos o menhires; los *cromlech*, círculos de menhires, a veces dobles o triples y ordinariamente de menor altura que éstos; las *piedras oscilantes*, monolitos colocados sobre alguna roca de modo que puedan girar o moverse.

Y análogos al dolmen se cuentan además los monumentos llamados *túmulos*, o montículos de tierra y piedras artificialmente formados, y el *kiokenmodingo* (voz dinamarquesa) o *paradero*, que es un túmulo formado por cenizas y despojos caseros.

La extensión geográfica de tales monumentos es enorme, pues se han encontrado en muchas regiones de Europa y Norte de Africa y en la parte occidental de Asia (Siria e India), especialmente en Inglaterra, Alemania, Francia y Península ibérica. En América del Norte se hallan representados por los *mound-builders*, montecillos artificiales y terraplenes de tierra y piedras, de variadas formas; y en la del Sur, por los túmulos del Perú,



Fig. 130.—Dolmen de Eguilaz (Alava).



Fig. 131.—Galería cubierta y cromlech en Romaña de la Selva (Gerona), a vista de pájaro.

en forma de conos y pirámides truncadas. Tribus hay actualmente en Africa y América que aun se hallan en pleno *prehistorismo*, a juzgar por los utensilios de su propia industria de que se sirven.

La Sagrada Escritura menciona en diversos lugares los cuchillos de sílice y los monumentos de piedra sin labrar, que mucho se parecen a los *dólmenes* y *menhires* de nuestros arqueólogos (Josué, IV, 20, 21; V, 2; VII, 26, etc.).

**74. Construcciones ciclópeas.**—Aunque no faltan arqueólogos de nota que bajo la denominación común de *megalíticas* comprenden también las construcciones llamadas *ciclópeas*, todos las



Fig. 132.—Puerta ciclópea de las murallas de Tarragona.

distinguen de las anteriormente enumeradas, para formar un grupo caracterizado por las señales arriba descritas (72). Y como se ha creído hallar su tipo y modelo en las antiguas construcciones de Tirinto y Micenas (Grecia), que se atribuían a los pelagos o primeros pobladores de aquella región, se las distingue también con los calificativos de *pelásgicas* y *micenianas* (86).

Como principales manifestaciones de este género constructivo se cuentan: las *murallas ciclópeas*, de las cuales se hallan restos en Tarragona, Íbros (Jaén), Numancia, Santa María de Huerta (Soria), etc., con otros vestigios de ellas descubrier-

tos en los llamados *castros* de Galicia y en las *citánias* de Portugal; los *talayotes* de Baleares, edificios en forma de cono truncado, con escalera rudimentaria; las *navetas* de Menorca, en forma que recuerda una embarcación invertida; las *nuragas* de Cerdeña, parecidas a los talayotes de Mallorca; las *tumbas de cúpula* (de falsa bóveda), soterradas y precedidas de galería cubierta, como la famosa de Micenas, llamada *Tesoro de Atreo*, y la *nerópolis del Romeral* en Antequera (Málaga), que es un remedo de la de Micenas (1) y por lo mismo de fecha posterior sin duda.



Fig. 133.—Naveta de Menorca.

En América del Norte se conocen con el nombre de *casas de peñascos* ciertas construcciones ciclópeas que sirvieron allí de viviendas en tiempos prehistóricos, y en el antiguo Perú se encuentran asimismo restos de murallas ciclópeas y de sepulcros de igual estructura llamados *chulpas*.

**75. Conclusiones razonables.**—Comparando unos con otros los monumentos predichos, y estudiando los objetos de arte e industria y aun los restos humanos y de animales (2) que se han des-

(1) Véanse la descripción y fotograbados de este curioso monumento en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 47. De su estudio y comparación con el monumento megalítico de la misma localidad, llamado *Cueva de Menga*, y otros de Carmona, etc., se puede inferir el enlace y aun la evolución del arte en las edades prehistóricas, y su proximidad al de las históricas. Los modernos críticos encierran el arte miceniano en Grecia entre los siglos xv y xi antes de Jesucristo.

(2) Son datos importantes para resolver estos problemas los hallazgos de restos de mamíferos, cuyas especies

cubierto en las cavernas, en los megalitos y demás estaciones prehistóricas de las diversas regiones habitadas en siglos remotos, puédense formular y admitir las siguientes conclusiones, entre otras menos probables, por lo que se refiere a nuestro asunto: 1.<sup>a</sup>, que las construcciones megalíticas, antes enumeradas, no son peculiares de los *druidas* o casta superior del pueblo celta, como se creyó hasta mediados del siglo XIX, sino que deben atribuirse a muy diversos pueblos de la edad neolítica, a la cual tienen igualmente que adjudicarse los palafitos o habitaciones lacustres; 2.<sup>a</sup>, que las construcciones ciclópeas coinciden con la edad del cobre y bronce, hasta llegar a la del hierro; 3.<sup>a</sup>, que los dólmenes, túmulos y aun probablemente los talayotes y navetas, se erigieron para sepulcros o monumentos funerarios, y que igual destino debieron tener muchas cavernas desde la época paleolítica, salvo las que ostentan grandes pinturas; 4.<sup>a</sup>, que los menhires y las cuevas con pinturas y grabados tenían carácter monumental y religioso, aunque bien podrían ser algunas de ellas obra de entretenimiento; 5.<sup>a</sup>, que las ideas religiosas informaban la mayor y mejor parte de los monumentos prehistóricos, llegando hasta la superstición de dar culto a los difuntos en la edad neolítica y al uso frecuente de variados amuletos;

---

se dan hoy por extinguidas, y asimismo los de otros que no pueden vivir ahora sino en climas de mayor o de menor temperatura que la propia de las regiones donde se encuentran los correspondientes fósiles. En este concepto se estiman sobremanera los huesos y colmillos del mamut (*elephas primigenius*), los huesos y astas del reno o tarando y los de otros animales que se dicen antediluvianos. De aquí la división de la edad paleolítica en edad del mamut, caliente, y edad del reno, fría o glacial, seguida de los desyelos para dar lugar a la neolítica. Pero ¿quién sabe las condiciones de existencia de aquellas especies y variedades de brutos? Téngase en cuenta, además, que en España no se han descubierto señales de haber existido el reno.



6.<sup>a</sup>, que los progresos y cambios de civilización, atestiguados por los monumentos, no siempre han de atribuirse a invasiones de pueblos más civilizados, sino que muchas veces se explican por la evolución sucesiva del arte indígena; 7.<sup>a</sup>, que a pesar de estas evoluciones y progresos, persiste con frecuencia el arte antiguo a través de las nuevas civilizaciones, produciendo sus artefactos asociados a los del nuevo estilo y progreso; 8.<sup>a</sup>, que no todos los pueblos de la prehistoria pasaron sucesivamente por las mismas evoluciones, ni menos fueron ellas simultáneas en los diferentes países o regiones de Europa, pues aunque se halle cierta uniformidad en los monumentos, se explica ella por emigraciones e invasiones de tribus; 9.<sup>a</sup>, que con razón se tienen por muy exageradas las fechas de centenares de siglos que antes se daban a las edades prehistóricas, las cuales se van reduciendo por los tratadistas a medida que se estudian mejor y se comparan los monumentos, y que aun debe considerarse como muy dudosa la de cuarenta siglos fijada más comúnmente para la edad neolítica; 10.<sup>a</sup>, que la primera edad del hierro entra ya en el terreno histórico, y su data se remonta a unos seis siglos antes de Jesucristo en nuestra Península.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### Arquitectura oriental antigua.

**76. Noción y división de esta arquitectura.**—Entiéndese comúnmente por *arte oriental* el cultivado por las naciones o pueblos que se hallan al Oriente de Europa, incluyendo en ellos el Egipto. Su importancia es verdaderamente grande, ya por haber sido el Oriente la cuna del género humano, ya por ofrecérsenos allí el primer arte histórico de

verdadero nombre, que tanto había de influir en los posteriores.

Así la Arquitectura oriental como las demás artes de Oriente se dividen por razón de los pueblos que les han dado origen; de aquí sus dos troncos principales: *Arquitectura egipcia* y *Arquitectura caldeo-asiria*. De éstas se derivan otras secundarias, en las cuales entra a su vez algún influjo griego, y son principalmente la *medo-persa*, la *fenicia*, la *hebrea*, y más remotamente, la *india*, la *china* y la *primitiva americana*.

**77. Carácter general de la Arquitectura oriental.**—El carácter dominante en la Arquitectura de Oriente es sin duda la grandiosidad y la pesadez en las construcciones, el gusto por lo enorme y gigantesco en edificios y esculturas, y la inmovilidad en la técnica o formulismo del arte, mal avenida con la evolución progresiva del mismo. Como especial distintivo de cada uno de los tipos o troncos principales, nótase que el arte egipcio expresa la idea de perpetuidad o duración constante; el caldeo-asirio, la de robustez o fuerza, y quedó reservada al arte griego la expresión de la belleza armónica (1).

**78. Arquitectura egipcia.**—Aunque tuvo Egipto sus edades prehistóricas, en las cuales floreció una industria más adelantada que la de los países europeos (por lo menos la de la época neolítica), como lo testifican numerosos objetos de piedra, de marfil y de cerámica, con grabados y pinturas, hallados en las necrópolis de Abydos y de Negadáh (Alto Egipto; no obstante, se ignora por completo que tuviese arquitectura propiamente dicha hasta llegar los tiempos históricos: éstos empiezan con las famosas dinastías, unos cuarenta siglos antes de la era cristiana, a lo sumo, según la opinión más corriente.

---

(1) REINACH, *Apolo*, lección tercera, trad. por Doménech, edic. 2.<sup>a</sup> española (Madrid, 1911).

Distínguense en la historia de Egipto cuatro épocas, bastante bien definidas: el *Antiguo imperio* o *memfita* (de Memphis, su capital) con sus diez dinastías, llegando hasta unos veinticinco siglos a. J. C.; el *Imperio medio* o *tebano* (de Tebas, capital) con siete dinastías, hasta unos diez y seis siglos a. J. C.; el *Nuevo Imperio* o *segundo tebano* y *saita* (de Sais, capital), hasta el 340 a. J. C., con trece dinastías en conjunto; el *periodo extranjero*, en que dominaron sucesivamente los persas, griegos y romanos hasta el año 381 de Jesucristo, en el cual terminó el arte egipcio por un edicto del Emperador Teodosio.

La arquitectura egipcia se manifiesta casi exclusivamente en las *tumbas* y en los *templos*; álzanse éstos con amplitud en honra de la divinidad, y constrúyense aquéllas con gran solidez para asegurar la vida perdurable y el reposo del difunto, pues era preocupación de los egipcios la idea de que las almas de los muertos no podrían subsistir o se hallarían muy conturbadas mientras no se conservase su momia o su efigie escultural intactas. De aquí la afirmación del historiador griego Diodoro de Sicilia (siglo I antes de J. C.) que «para los egipcios era la casa un lugar de paso, y la tumba una mansión eterna».

La *tumba* consta ordinariamente de tres recintos o estancias; una para la momia y los *canopos* o vasijas que guardan sus vísceras embalsamadas y para las ofrendas que se hacían al muerto; otra para el alma y las estatuas en que ella se había de fijar según creencia, y otra para oratorio funerario, donde se celebraban cultos religiosos. Dichas habitaciones se hallan por lo común decoradas con pinturas de escenas varias de la vida para recreación del alma del difunto. Tres son las formas distintas con que se presentan las tumbas egipcias: la *pirámide*, el *mastaba* y el *hipogeo*.

Las *pirámides* son construcciones piramidales de base cuadrangular, hechas con sillares o con

ladrillos y orientadas por cada una de sus caras a los puntos cardinales. En el Antiguo imperio o época memfita se destinan exclusivamente a *tumbas reales*, en cuyo centro se guarda muy oculta la momia del Faraón correspondiente. Las tres más famosas y elevadas se denominan *Keops* (de 137 metros altura, antes 145), *Kefrén* (de 135 metros) y *Mikerinos* (de 66); todas de piedra y pertenecientes a la IV dinastía, situadas en Ghizeh, no lejos del Cairo. Ante la pirámide mayor se yergue la colosal esfinge, tallada en la roca y medio hundida en la arena, ocultando entre sus pies un pequeño templo funerario: mide la esfinge unos 42 metros de altura. Durante el Imperio medio y gran parte del siguiente se empleó también la forma de pirámide para tumbas de magnates y se construyeron de ladrillo.

Dícense *mastabas* las tumbas en forma de edificio cuadrangular y de poca altura, con los muros en talud, destinadas a sepulcros de personajes distinguidos, en la primera época del imperio; la momia se guarda en ellas en una parte subterránea. En las épocas siguientes se reemplazan por sepulcros subterráneos, o *hipogeos*, en la falda o ladera de un monte.

Los típicos y más célebres *hipogeos* son las tumbas reales de la segunda época, abiertas en la roca de la montaña y profusamente decoradas y talladas. En la tercera época se abrieron en el valle, y sus capillas correspondientes eran los grandes templos tebanos. Desde la época saítica (dinastía XXVI) dejan de ser subterráneas las tumbas, y se disponen las reales en los templos y las privadas en diferentes construcciones de ladrillo.

Los *templos* de las dos primeras épocas antedichas sólo han dejado restos de escaso valor, que prueban su extremada sencillez; pero desde los principios del Nuevo imperio osténtase grandioso el típico templo egipcio, cerrado por sólidos y elevados muros, que contienen extensas construccio-

nes de patios y recintos, a los cuales ibanse añadiendo otros nuevos por los sucesivos Faraones. En ellos es característico el *pilón*, macizo de forma prismática o piramidal truncada, situado en el ingreso del templo, y cuya puerta trapezoidal está flanqueada por sendas estatuas y por obeliscos, llenos de inscripciones jeroglíficas; ante él se extiende una calle o avenida con dos filas de esfinges en reposo. Los que más celebridad han alcanzado entre los referidos templos son el de Karnak y el de Luksor, en Tebas, unidos por una calle de esfinges en la extensión de dos kilómetros; el primero consta de 132 columnas, muchas de las cuales miden 21 metros de altura.



Fig. 134.—Esfinge de las avenidas.

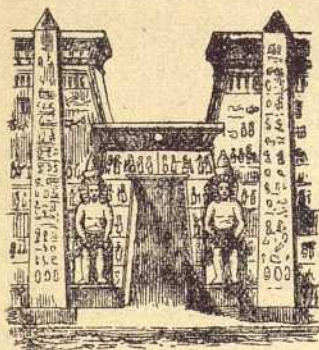


Fig. 135.—Pilón y obeliscos de Luksor (Tebas).

De la tumba subterránea procedió el templo también subterráneo (y a veces tallado en la roca, como los dos de Abu-Simbel), llamado *speo*, semejante a los construídos al aire libre y propio de la tercera época.

Entre los elementos de construcción se distinguen por lo características las formas del capitel y

de la cornisa, como puede notarse en los grabados adjuntos. Conocieron los egipcios la falsa bóveda y aun la verdadera, por lo menos ocho siglos antes de Jesucristo, aunque la usaron con parsimonia y sólo en las tumbas.

En suma: la arquitectura egipcia es del género arquitrabado, con grande predominio de la línea horizontal, pero con tendencia a la forma piramidal; falta de proporción y de unidad artística; pesada, por el exceso de macizos; rutinaria, por la

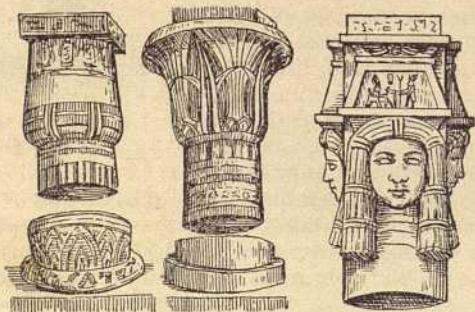


Fig. 136.—Capitel lotiforme: flor de loto cerrada.

Fig. 137.—Lotiforme y acampanado.

Fig. 138.—Capitel cariático o hatórico.

constante repetición de las mismas formas o tipos; exagerada, por la minuciosa y exuberante decoración escultórica en sus mejores tiempos; pero siempre sólida, grandiosa, religiosa y tendiendo a lo colosal o maravilloso.

**79. Arquitectura caldeo-asiria.**—Se entiende por arte *caldeo-asirio* el desarrollo desde los tiempos más remotos en la región de los ríos Tigris y Eufrates, conocida por los griegos con el nombre de Mesopotamia, equivalente al *Sennaar* de la Biblia. La Caldea propiamente dicha ocupaba la región inferior, hacia el golfo Pérsico, y la Asiria, la parte superior, hacia los montes de Armenia. Y aunque diversos y con frecuencia rivales pueblos habitaban entonces la región dicha, coincidían más o menos en las producciones artísticas, sobre todo en las de Arquitectura, imprimiéndoles el mismo sello o carácter.

No se conocen monumentos caldeo-asirios de arte prehistórico, fuera de algunas inscripciones ideográficas; pero, según los descubrimientos modernos, el arte en la Mesopotamia debe remontarse a la misma antigüedad que en Egipto, o a mayor sin duda, como lo indican algunos restos de inscripciones (1). Los monumentos de más remota fecha débense a las ciudades de Caldea, independientes unas de otras por muchos siglos y unidas por fin bajo el cetro de Babilonia. Dichas ciudades, hoy exploradas, son entre otras Tello, Varka, Sinkara, Mugheir (antigua *Ur* de los caldeos) y Babilonia. Los asirios heredaron y enriquecieron el arte de los caldeos, siendo unas veces dependientes y otras dominadores, hasta que por fin todos sucumbieron bajo el poder de los medos persas al mando de Ciro, en el año 538 antes de Jesucristo. Las ciudades asirias en que más floreció el arte, a juzgar por los descubrimientos realizados, fueron Nínive (la capital), Nimrud o Chalah, Ellassur, Koyundjik y Khorsabad.

El material empleado constantemente en la arquitectura caldeo asiria fué el ladrillo y el adobe, debido a que la baja Mesopotamia carecía de piedra de construcción, ofreciendo en cambio muy abundante y excelente arcilla; pero los asirios, en cuyo país no escaseaban las canteras y que de los montes armenios podían extraer buenos mármoles para sus construcciones, sólo adoptaron la piedra para fundamentos de edificios y los mármoles y otras calizas para revestir y exornar los muros y formar mosaicos de pavimento, siguiendo con sus ladrillos como principal elemento constructivo, a imitación de los caldeos.

La forma característica de los grandes edificios

---

(1) Así aparece, entre otros monumentos, por una inscripción cuneiforme hallada en Babilonia y que hoy guarda el Museo Británico, atribuida a unos cuatro mil quinientos años antes de Jesucristo.

caldeo-asirios es la piramidal escalonada, rematando en una terraza o en cúpula. De este modo se dispusieron las famosas torres, llamadas *zigurats*, en cuya cima solía situarse un pequeño templo. Constaban de cinco o siete plataformas y ten-

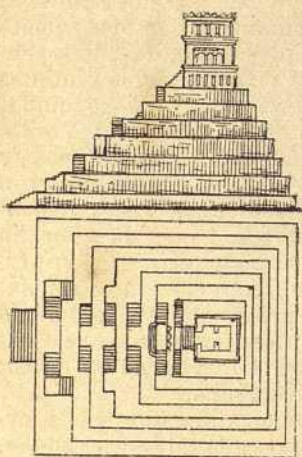


Fig. 139. — Plano y alzada de la torre de Babilonia, según el inglés O. Mothes.

nían rampas exteriores o escalinatas para subir a la cúspide; servían a la vez de fortalezas, de observatorios astronómicos y de templos, bien que estos últimos se construían también aparte, sobre una gran plataforma artificial con escalinata (1).

En el arte puramente asirio parece que las torres no contenían templo, sino que se hallaba éste separado y en la forma dicha, cerca de las torres y palacios reales. Los palacios

revistieron la mayor importancia en la arquitectura asiria; se elevaban sobre amplia y rectangular plataforma; se revestían sus muros hasta cierta altura con azulejos y láminas de alabastro, ador-

(1) Según se infiere de las exploraciones verificadas en las ruinas de Babilonia, tenía esta ciudad durante el segundo imperio caldeo y bajo Nabucodonosor el Grande (605-562 a. de J. C.) unos 514 kilómetros cuadrados de área; sus murallas elevábanse a 106 metros, con 26 y medio de espesor; su torre llegó a 185 metros de altura. La famosa torre de Babilonia, que menciona la Sagrada Escritura, estuvo probablemente en Borsippa (hoy Birs-Nimrud), y llegó después a 80 metros altura con 700 de lado en su base.



nadas con relieves historiados e inscripciones de acontecimientos gloriosos, y se flanqueaban sus puertas con enormes *androsfinges*, o sea, esculturas de toros alados con cabeza humana y barbas rizadas, etc. Como elementos arquitectónicos más notables, se han descubierto en las construcciones asirias el arco, la bóveda y la cúpula, tanto falsa como verdadera, redonda y elíptica, y algún empleo de la columna, pero sobre todo de la pilastra.

A diferencia de la arquitectura egipcia, que daba suma importancia a la tumba y al templo, el arte caldeo-asirio la dió a la torre y al palacio, siendo por lo mismo esencialmente cortesano y militar y expresando la potencia y la realeza, ya en sus construcciones, ya en sus obras escultóricas (1).

**80. Arquitectura medo-persa.**—La Media y la Persia, situadas al oriente de la Mesopotamia y al otro lado de los montes Zagros (hoy de Kurdistán), constituyeron en el mundo antiguo un importante factor para la evolución del arte y la transformación político-social de los pueblos orientales. Dueños los persas de inmensas regiones durante la dinastía *aqueménida*, desde el reinado de Ciro hasta el fin de Darío Codomano (de 559 a 330 antes de J. C.), y vencedores en Asia menor, Egipto y Grecia, su arte debió reunir, en consecuencia, variados elementos egipcios, griegos y asirios, predominando estos últimos, sobre todo en escultura.

Arte *medo-persa* se dice, por tanto, el que floreció en Persia durante los dos siglos de su esplendor y dominio, desde el VI al IV antes de Jesucristo, reflejando toda la civilización artística oriental de aquel tiempo. Tuvo su manifestación más espléndida en las antiguas capitales Pasargada, Persépolis y Susa, a juzgar por los descubrimientos modernos. En la primera de ellas se han explo-

---

(1) Véase lo que de su escultura decimos en el correspondiente capítulo.

rado los restos del palacio y tumba de Ciro; en la segunda, los palacios de Darío y Jerjes I (el Asuero de la Biblia), y en la tercera el palacio de Artajerjes II, con otras ruinas descubiertas. No se confunda este arte *aqueménida* con el *sasánida*, persa también, que le sucedió más adelante (106).

La arquitectura medo-persa, bastante fiel imitadora de la asiria, continuó dando importancia al palacio real, levantándolo sobre grande plataforma y exornándolo con revestimientos de mármoles historiados y con azulejos policromos, en los cuales se destacaban figuras de guerreros, etc.



Fig. 140. — Capitel persa.

Siguieron empleándose las colosales androsfinges a los lados de las puertas, y se hizo frecuente uso de las bóvedas y sobre todo de esbeltas columnas con capiteles de zodiacaria y volutas (fig. 140). Añadió el arte persa la profusa decoración de las tumbas reales, abiertas en la roca y ostentando numerosas inscripciones y variados relieves, que

imitaban el frontis de un palacio, según se observa en Persépolis. Los materiales de construcción solían consistir en sillares de piedra y ladrillos, para los muros; en columnas de mármol y arquitrabes de madera, para el interior de los palacios, y en pavimentos de mosaicos de ladrillos y mármoles. Hermosa en gran manera es la descripción que de alguna parte de estos edificios con los expresados elementos nos hace el sagrado libro de Ester en su primer capítulo.

**81. Arquitectura fenicia y hebrea.**—El pueblo fenicio, comerciante y aventurero por excelencia, constituye un poderoso lazo de unión entre las civilizaciones primitivas y representa en la historia del arte el papel de imitador de formas, sin que al parecer inventase una nueva. Sus produc-

tos, más bien industriales que artísticos, se descubren principalmente en las ruinas de las ciudades que fueron sus colonias, y sobre todo en la isla de Chipre. En dichas manufacturas se advierte como dominante la influencia asiria; pero desde los últimos años del siglo VII antes de Jesucristo predomina la imitación egipcia y luego la griega.

Poco o nada se sabe con certeza sobre la arquitectura fenicia, pero se cree imitación de la de Egipto. Artistas fenicios fueron los constructores del Templo de Salomón, y éste guardaba en su aparato arquitectónico estrechas analogías con los templos egipcios, aunque su decoración era más bien asiria (1). Los restos de sepulcros hebreos existentes en el Valle de Josafat ofrecen no pocas reminiscencias asirias y egipcias y revelan modificaciones posteriores debidas al arte greco-romano.

**82. Arquitectura india.**—El arte de la India propiamente dicha no se remonta a la antigüedad que le atribuyeron los enciclopedistas del siglo XVIII, sino que a lo sumo llega al siglo III antes de Jesucristo. Sus distintas formas arquitectónicas no pueden clasificarse por la antigüedad relativa entre ellas; toda vez que se ha demostrado la coexistencia de varios tipos en su origen.

Distínguense en la arquitectura india tres formas: la *stupa* o *tope*, el *templo de roca* (subterráneo o monolítico) y la *pagoda* de piedra aparejada. La *stupa* es una especie de mausoleo de planta circular, elevado sobre una o varias plataformas también circulares, construido con ladrillos y revestimiento de piedra y terminado en cúpula. Circueyan al monumento funerario varias filas concéntricas de columnas o pilastras, que a veces sostienen arquivadas. El *templo subterráneo* y el *monolítico* son edificios excavados en la roca o for-

(1) ANCESSI, *Atlas géographique et archéologique* (Paris, 1876).

mados y tallados en un inmenso bloque de piedra; en su interior se advierten gruesas columnas con extrañas labores y techo plano. Las *pagodas*, o templos más comunes de la India, presentan la forma escalonada por efecto de la superposición de varios cuerpos de edificio cada vez menores, y ofrecen al exterior multitud de nichos con esta-

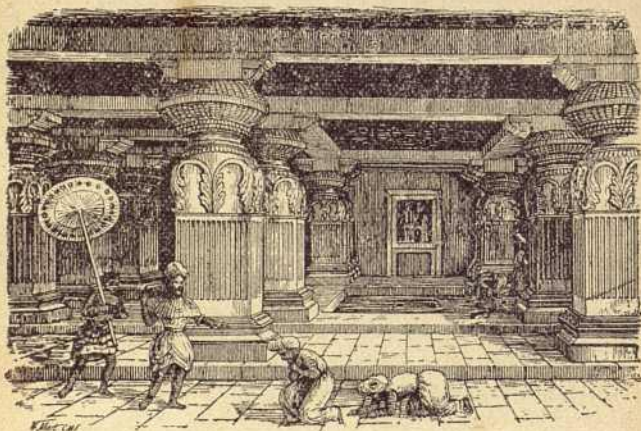


Fig. 141.—Templo subterráneo del dios Indra en Ellora.

tuas o ídolos, rematando el conjunto en diversas cúpulas. En el interior y parte baja del edificio hay series de pórticos, formados por numerosas columnas, sobre las cuales se apoyan arquivoltas o arcos, y en el centro se halla el templete con el ídolo principal de la pagoda.

Se desprende fácilmente de lo expuesto que el arte indio puede calificarse de religioso, grandioso, caprichoso, recargado de adornos en exceso, pesado y de escaso gusto. En él se observan influencias asirias, egipcias y griegas; pero desde el

siglo x se encuentra fusionado con el árabe en muchos de sus edificios

**83. Arquitectura china.**—Derívase esta arquitectura de la India, como se echa de ver principalmente en sus torres, que son verdaderas pagodas y sepulcros sagrados; pero también parecen tener en ella algún influjo el arte griego y el romano. Se distingue principalmente la arquitectura china por la carencia de capitel en las columnas, que son poco elevadas, y por el gran desarrollo de los aleros, que se disponen de formas curvas y vueltos hacia arriba. También es característico en ella la polieromía y el revestimiento de los mejores edificios con variados azulejos o baldosines de porcelana.

Las típicas formas de sus edificios son: el *ting*, templo o palacio de forma cuadrangular, con enorme techumbre y grande alero, sostenido todo por columnas, y a veces rodeado el edificio de pórtico; la torre o *taa*, formada por cuerpos poligonales o circulares, unos encima de otros, separados por aleros; el *peleu* o *pai lu*, especie de arco triunfal o puerta monumental de género arquitebado. El material de las construcciones suele ser ladrillo y madera; y dada su poca solidez, los edificios hoy existentes en China datan cuando mucho del siglo xi de la Era cristiana. Exceptúase la *Gran Muralla*, obra colosal de piedra y ladrillo, que empezó a construirse a fines del siglo iii antes de Jesucristo, para contener las invasiones del Norte, y que a pesar de haber sido, según se dice, la más gigantesca obra humana en materia de construcciones, ha resultado poco menos que inútil, y hoy de nada sirve. Mide unos 2.500 kilómetros a lo largo, con una elevación de 6 a 8 metros y otro tanto de anchura; se alzan en ella unas 24.000 torres de defensa, cuya altura media es de 12 metros.

**84. Arquitectura americana.**—Además de los monumentos que se adjudican a la época prehis-

tórica, hállanse en América notables construcciones indígenas (anteriores a la conquista europea de aquel país) cuya antigüedad, según los críticos, no parece subir más arriba del siglo xi. Y como no se han estudiado bastante los aludidos restos de civilización indígena, ni andan acordes los críticos en el juicio que sobre su origen y mutuas relaciones deba formarse, creemos aventurado por

ahora intentar una clasificación perfecta de los mismos.

Dos núcleos o agrupaciones de arte americano suelen reconocer los tratadistas, correspondiendo a las razas principales que poblaron las regiones más civilizadas: el grupo *nahua-maya*, propio de Méjico, Yucatán y Centro América, y el grupo *aymara-quechúa*, extendido por el Perú y parte de Colombia. En uno y otro las construcciones

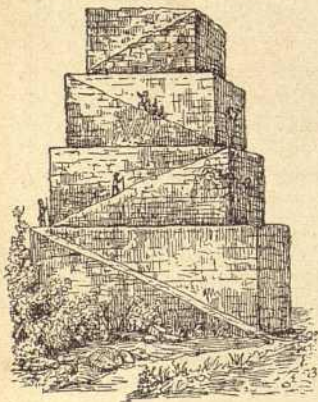


Fig. 142. — Pirámide de Teapantepec.

se observan formadas con aparejo más o menos ciclópeo y con aparejo regular y escuadrado; pero tiende más la región del Perú al primero de estos sistemas constructivos, y la de Méjico al segundo. En uno y otro se descubren adornos geométricos y fantásticos o mitológicos; pero hay mayor tendencia en los monumentos de América del Sur a la sobriedad en adornos de construcción y escultura, aunque abundando en los metálicos de cobre y oro; mientras que los monumentos de Yucatán y Guatemala propenden al exorno con variados relieves y jeroglíficos (fig. 143), y los de

Méjico a profusas labores geométricas de construcción.

En ambos grupos se encuentran grandiosos edificios, elevados sobre plataformas, y denominados por lo común *Templos del Sol* o *de la Luna*, *Conventos* o *Casas de las Virgenes del Sol*, *Palacios* y *Juegos de pelota*; pero lo más notab'e de las construcciones mejicanas son los *teocallis*, o templos



Fig. 143.—Ruinas de un templo en Uxmal (Yucatán).

de planta rectangular, orientados y elevados sobre una gran pirámide truncada, la cual se compone de uno o de distintos cuerpos, accesibles por una escalinata. El *teocalli* más importante parece ser el de Cholula, cuyas ruinas semejan un montecillo natural, formado principalmente por adobes; la altura del teocalli debió ser de 56 metros, con 439 de lado en su base. En las construcciones del Perú se observan puertas de forma trapezoidal y algún cuerpo de edificio que recuerda el *pilono* de los templos de Egipto. No se ha descubierto en construcción alguna el arco ni la bóveda verdadera, pero sí la falsa; y las columnas o fustes, que algu-

na vez aparecen, no llevan capitel, sino cuando mucho una especie de ábaco uniforme.

En las formas y adornos de los mencionados edificios revélanse no pocas analogías con el arte

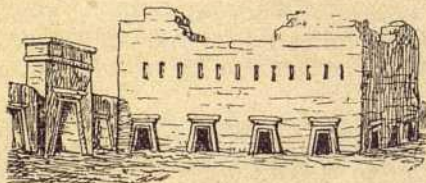


Fig. 144.—Casa de las *Virgenes del Sol* en Titicaca (Perú).

asirio, egipcio y griego; lo cual da fundamento para suponer que la población americana precolombina debió su origen a emigraciones asiáticas por el extremo Oriente, seguidas de otras europeas y africanas por Occidente.

### CAPITULO TERCERO

#### Arquitectura clásica.

85. **Noción del arte clásico.**—Apellídase *clásico*, en general, todo lo que puede considerarse como típico, magistral y modelo digno de imitación; y como tales eran las obras del arte griego, en concepto de los artistas del siglo XVI, de aquí el llamar *clásico* al arte que prevaleció en la Grecia antigua, durante los siglos de su mayor cultura. Y como el arte romano en su siglo de oro seguía la inspiración griega, y con ambos se hallaba estrechamente unido el etrusco, hay razón para extender igualmente a éstos la denominación referida.



Se da, pues, el nombre de *clásico* al arte greco-romano; y, por oposición al mismo, se dice *romántico* el arte cristiano de la Edad Media. Esta última denominación no puede admitirse en justicia, si hubiera de entenderse como significando lo irregular y fantástico.

No cabe duda de que el arte griego expresó la belleza; pero las fuentes de donde la bebía, sobre todo en Arquitectura, no fueron otras que las leyes de conveniencia y de simple proporción de los elementos, sin recibir inspiración más alta, siendo por lo mismo la tal belleza del orden material y sencillamente armónica (18). Sus obras de escultura, sin embargo, se inspiraban no pocas veces en la idea moral o de orden superior al terreno. Sea como fuere, el arte clásico en su conjunto representa importantísimo papel en la historia; pues le las sucesivas evoluciones o de repetidas imitaciones del mismo procede gran parte de lo bueno y perfecto que en materia artística se ha creado desde su aparición hasta la fecha.

**86. Antecedentes del arte clásico.**—No todo el arte griego merece el título de clásico, sino sólo el correspondiente a la época de su mayor florecimiento, que empieza con el siglo v antes de la Era cristiana y, siguiendo con el arte romano, acaba por la total decadencia del mismo, poco antes de la caída del imperio de Occidente (1).

Al mencionado siglo v, que con el siguiente forman la edad de oro del arte griego, precedió desde el siglo vii una época de arte *arcaico*, y a ésta otras mucho más antiguas, que se llaman de arte *micénico*, *cretense* y *egeo*, retrocediendo hasta los tiempos legendarios de Grecia, cantados por Homero y Hesiodo. Los objetos pertenecientes a este primitivo arte, descubiertos en el sitio don-

---

(1) Véase lo que sobre estas épocas apuntamos al hablar de la Escultura en la sección segunda de esta segunda parte de la obra.

de estuvo la célebre Troya (hoy Hissarlik, en el estrecho de los Dardanelos) y en Tirinto, Micenas, Creta y otros lugares donde imperó la civilización griega, consisten principalmente en pequeñas esculturas, artículos de adorno y productos de cerámica. En ellos se revela un arte indígena diverso del egipcio y asirio, pero influido a menudo por éstos; influencia que aun se hace más visible en las obras del período dicho arcaico.

Por lo que hace a la arquitectura primitiva griega, sólo constan existentes de la época miceniana algunos restos de construcciones con aparejo ciclópeo y poligonal y las tumbas en cavernas o en monumentos de cúpula falsa (74). Se infiere del estudio de tan sencillas construcciones que ya por entonces hubo de existir un orden arquitectónico, que podría denominarse *protodórico*; pero sus arquivtrabes y aun las columnas debieron construirse de madera (1). En la época del arte arcaico empezó el verdadero *orden dórico*, al cual siguieron el *jónico*, a fines del siglo VI, y el *corintio*, con el perfeccionamiento de los otros dos, en la época de esplendor del arte (siglo V) arriba mencionada.

87. **Los órdenes de arquitectura griega.**—Lo más característico de la arquitectura clásica se halla en el conjunto bien dispuesto y proporcionado de columnas y cornisamentos de un edificio, lo cual se distingue con el nombre de *orden arquitectónico*. La arquitectura griega no conoció más órdenes que los tres mencionados: el *dórico*, el *jónico* y el *corintio*. Y si a ellos añadimos el *toscano*, de los etruscos, y el *compuesto*, de los romanos, tendremos los cinco órdenes de arquitectura clásica de que nos hablan los tratadistas del Renacimiento, especialmente los del siglo XVI y XVII (2). Fi-

(1) MÉLIDA, *Historia del arte griego* (Madrid), pág. 56 y siguientes.

(2) VIGNOLA, *Reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, adicionadas por Delagardette (Madrid, 1792) y otros.

jemos ahora los caracteres de los tres órdenes griegos, dejando los demás para la arquitectura romana (92).

*El orden dórico*, llamado así porque su invención se atribuyó a los dorios del Peloponeso, se distingue por los caracteres siguientes: columna sin basa y de 10 a 12 módulos (47); su capitel, de



Fig. 145.—Orden dórico.  
Del Partenón (Atenas).



Fig. 146.—Orden  
jónico.

simples molduras; el fuste, disminuído en su grosor o diámetro de abajo arriba, estriado con 16 a 24 estrías en arista viva (sin listeles intermedios); friso, adornado con *triglifos* (fig. 145, A) y *metopas* (espacio entre dos triglifos), las cuales suelen ostentar relieves; cornisa del entablamento, sostenida por mútulos. Carece el orden de basa y aun de basamento, pues las columnas se apoyan sobre una gran plataforma de tres gradas; sus intercolumnios suelen ser de 3 módulos (1).

(1) Téngase en cuenta que estas medidas y otros detalles del orden no son siempre constantes y que fueron alteradas por los romanos (92).

Los más célebres edificios griegos de este orden fueron en la antigüedad el templo de Pallas en Corinto, el de Diana en Siracusa, el de Neptuno (figura 4) en Pesto (ciudad antigua de Calabria, en Italia), y sobre todos el famoso *Partenón* o templo de Minerva (*Atenea Partenos*) en la acrópolis de

Atenas (1) con el templo de Teseo y los *Propileos* o pórticos de entrada en la acrópolis.

El orden jónico, debido a los jonios, rivales de los dorios y establecidos en el Asia menor, consta de los siguientes elementos: columna de 18 módulos; su capitel, con grandes volutas, montadas sobre un cuarto de bocel que está adornado con ovos; el fuste, disminuído (aunque no tanto como el dórico) y estriado en 24 estrias, separadas por listeles; basa ática (fig. 20) y a veces jónica; el arquitrabe dividido casi siempre en platabandas; el friso con relieves y sin trigifos; el cornisamen-

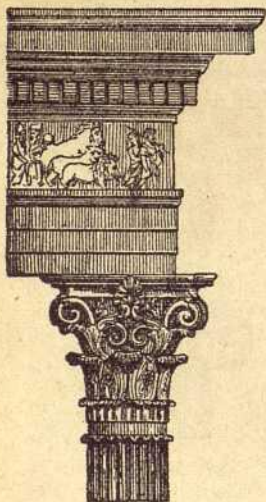


Fig. 147. — Orden corintio.  
(Del monumento de Lisícrates en Atenas).

to, con más molduras que el dórico y con dentículos en vez de mútulos. Todo el orden insiste sobre un basamento o sobre plataforma como el dórico, siendo el intercolumnio de seis módulos y un tercio.

Los principales edificios griegos de este orden fueron el templo de Artemisa (Diana) en Efeso, que inauguró el orden jónico y al cual siguieron

(1) Llámase *acrópolis* la parte alta y fortificada de las ciudades antiguas, equivalente a *ciudadela*.

los de Apolo y Baco de la misma ciudad; además, el *Erecteón*, junto al Partenón antes mencionado, del cual formaba parte la tribuna o pórtico de las *cariátides* (fig. 123), y el templo de la *Victoria alata* en la misma acrópolis de Atenas (fig. 9).

El orden corintio, así nombrado por haberse atribuido su invención al escultor Calímaco, de Corinto, se forma de estos componentes: columna de 20 módulos; su capitel, a modo de cestito rodeado de grandes hojas de acanto, de entre las cuales brotan dos tallos o *calículos*, que se ramifican en dos volutas por cada frente; ábaco chaflanado y adornado; fuste estriado como el jónico; basa ática o corintia; arquitrabe dividido en tres platabandas; friso con relieves; cornisa adornada y sostenida por denticulos; intercolumnio, seis módulos y dos tercios de ordinario.

Modelos de este orden fueron el templo de Atenea en Tegea y el monumento elevado en honor de Lisícrates en Atenas.

**88. Géneros de edificios griegos.**—Los más suntuosos edificios eran los *templos*, de planta rectangular (rara vez circular) y cuyas piezas o estancias solían ser: el *pronaos* o vestíbulo, con más o menos columnas a manera de pórtico; la *naos* o *cella*, para morada de la divinidad, y el *opisthodomos* o habitación destinada a guardar los tesoros, detrás de la *cella*. Con frecuencia rodeaban al templo varios pórticos, o se construían sólo delante y detrás (figs. 9 y 10), o sólo delante; y según estas diferencias distinguíanse los edificios con nombres también diferentes, como *próstilo* (con pórtico por delante), *anfipróstilo* (delante y detrás), *períptero* (que tiene columnata alrededor), *diptero* (con doble columnata ídem), *áptero* (sin columnata a los lados de la *cella*), y también, *tetrástilo*, *exástilo*, *octóstilo*, según el número de columnas en el pórtico de fachada (1). Todos ellos y otros

(1) Nótese la diferencia entre los templos paganos (y

edificios públicos estaban decorados con pinturas y esculturas de los mejores artistas

*Los monumentos funerarios* de Grecia no se distinguieron por lo suntuosos; consistían de ordinario en *estelas* o piedras verticales y con relieves, *templetes* o *ediculos* y *grutas* excavadas en la roca: la primera de estas formas era propia de Atenas; la segunda, del Peloponeso; la tercera, de Macedonia.

Entre los *edificios de utilidad pública* y de diversión fueron célebres en Grecia las *ágoras*, o plazas públicas rodeadas de pórticos, para las reuniones civiles, mercados y asambleas; los *gimnasios*, o edificios para escuelas, también con pórticos y patios; los *teatros*, o construcciones con muchas gradas semicirculares, para representación de escenas; los *estadios*, con gradería recta a lo largo y semicircular en un extremo, para carreras y pugilatos; los *hipódromos*, como los estadios, pero con cerramiento semicircular o arqueado en ambos extremos, para carreras de caballos, etc.

**89. Carácter de la arquitectura griega.**—Infiérese de lo dicho que la arquitectura griega se distingue por la regularidad y buena proporción de todos los elementos que la constituyen, por el uso de la columna y del arquitrabe como esenciales elementos, sin adoptar el arco ni la bóveda; por la elegancia y buen aspecto de los edificios, mayormente en pórticos y fachadas; por la sobriedad de ornato en las construcciones, el cual toma ordinariamente sus motivos del destino o de la naturaleza propia de los miembros arquitectónicos (61), y en fin, por la belleza física o armónica que a la vista ofrece cualquiera de estos edificios, llegando

---

aun el de Jerusalén para el verdadero Dios) y las iglesias cristianas; en aquéllos abundaban los pórticos para la gente, y la divinidad quedaba como solitaria y escondida; pero en los templos cristianos el pueblo es admitido al consorcio con Dios en un mismo recinto.

en este punto hasta donde pueden alcanzar las obras del humano ingenio desprovistas del ideal superior que informa y anima los templos cristianos.

El orden dórico se caracteriza por su sencillez y energía, el jónico por su elegancia y gentileza, el corintio por su delicadeza y hasta afeminamiento, correspondiendo estos tres órdenes, respectivamente, a las tres clases de estilo literario: *llano, elegante y florido*.

**90. Arquitectura etrusca.**—La Etruria antigua, en la cual se incluye la moderna Toscana (Italia central), fué por lo menos desde el siglo VII, anterior a la Era cristiana, un centro importantísimo de cultura artística. De él salieron los artistas de Roma, hasta que ésta comenzó a tenerlos propios en la época de Augusto.

De tiempos anteriores al mencionado siglo sólo se conservan en Etruria muros pelásgicos o ciclópeos, y desde la expresada fecha datan las ruinas de templos y de sepulcrós, las tumbas subterráneas y una multitud de productos de cerámica, vasijas pintadas, algunas estatuas, adornos de bronce y joyas, que denuncian un trabajo constante de imitación del arte griego, añadiéndole el etrusco cierta rudeza y robustez características.

*La arquitectura etrusca* imitó los tres órdenes griegos, y según Vitruvio (1) creó el orden toscano, que al fin se reduce a una simplificación del dórico. Pero, sobre todo, el positivo mérito y el paso trascendental de los arquitectos de Etruria consistió en haber importado de Oriente el verdadero arco y la bóveda propiamente dicha, tan conocidos en la arquitectura asirio-persa cuanto ignorados por los griegos. Obra de los etruscos fué

---

(1) Es de notar que no se han hallado restos del orden toscano ni en Etruria ni en Roma, pero se conocen sus proporciones por la obra de Vitruvio, arquitecto romano que la escribió y dedicó al Emperador Augusto. Véase *Los diez libros de Arquitectura de Vitruvio Polión* (Madrid, 1787).

la *cloaca máxima* de Roma, conducto abovedado que aun subsiste después de veinticuatro siglos.

El orden toscano o etrusco se compone de los siguientes elementos (fig. 18): columna de 14 módulos, con su basa y capitel; éste más sencillo que el dórico; el fuste liso y la basa con menos molduras que la ática (fig. 19); carece de triglifos, de mútu-

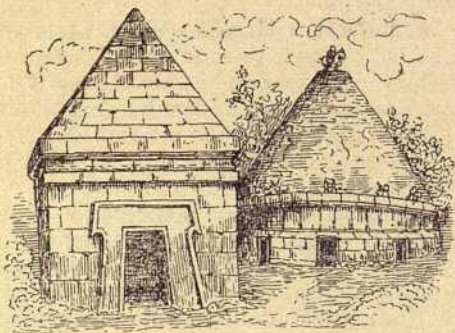


Fig. 148.—Sepulcros etruscos en Castel d'Assó y Cervetere: reconstrucción.

los y dentículos, sin admitir más adornos que la moldura lisa; la columna puede insistir sobre un pedestal, que mida en altura la tercera parte de aquélla, y el intercolumnio es de 6 módulos y medio.

Los sepulcros descubiertos en las ruinas de las antiguas ciudades etruscas son de dos géneros: subterráneos y construcciones al aire libre; en éstas, que solían terminar en forma de pirámide o cono, se hallan con frecuencia puertas de figura trapezoidal, que recuerdan las de Egipto, y en aquéllos se admiran prolongadas galerías o criptas con relieves, pinturas, sarcófagos y otros objetos que, según queda dicho, revelan inspiración egipcia y griega.



**91. Arquitectura romana.**—El arte romano debe su origen al etrusco y al griego, y combina los elementos de uno y otro. Como arte propio de Roma no empieza sino con la época de Octavio Augusto, pues hasta entonces se consideraba como innoble entre los romanos la profesión de artista. Pero antes de esta fecha, y durante las conquistas de Roma en Sicilia y en la misma Grecia, desde el siglo III anterior a la Era cristiana, solían los generales romanos llevarse como trofeo de sus victorias multitud de objetos artísticos, los cuales se aumentaban de día en día por la constante labor de artistas griegos y etruscos, atraídos por la grandeza de la señora del mundo. De aquí nació el gusto de Roma por las Bellas Artes, y así se formaron sus artistas propios.

El período de esplendor del arte romano corresponde a los dos primeros siglos de la Era cristiana; se inicia la decadencia al final del segundo; se acentúa en el tercero, y se confirma en el cuarto y quinto; pero la arquitectura propiamente dicha no llega a sufrir tanto eclipse, sobre todo en los principales centros de cultura hasta la invasión de los bárbaros. Prueba de ello son las grandes basílicas cristianas (1) que desde el siglo IV construyeron en Roma y otras ciudades.

Los elementos propios de la *arquitectura romana* consisten fundamentalmente en los cinco órdenes de columnas y arquivadas (87), combinándose con el arco y la bóveda: ésta no se forma de piedra aparejada como la etrusca, sino de una masa concrecionada de cemento y cascajo. Algunos de dichos órdenes se encuentran frecuentemente sobrepuestos en un mismo edificio, quedando el más sencillo y robusto como inferior, y el más delicado

---

(1) Aun en la arquitectura civil puede aducirse como prueba la Basílica de Constantino, dicha también de Majencio, en cuyas ruinas estudiaron y aun se inspiraron los artistas del Renacimiento.

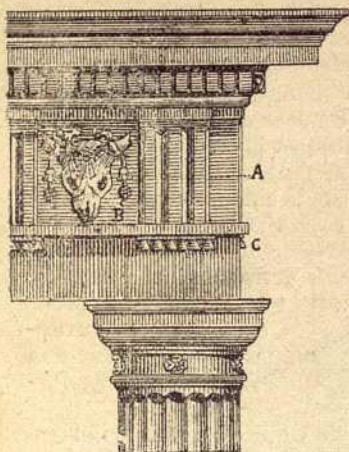


Fig. 149. —Dórico romano. (Del teatro de Marcelo, Roma.)

principales diferencias respecto de los griegos.

El *orden toscano* permanece idéntico al descrito arriba (90). Modelos de este orden fueron el templo del Capitolio y el Foro de Roma.

El *dórico romano* se distingue del griego en su elevación relativa (16 módulos), en admitir adornos sobre el collarino del capitel y en tener basa. En vez de mútilos puede llevar dentículos en la cornisa. Sus mejores tipos son el teatro de Marcelo y el templo de Marte en Roma.

El *jónico romano* sue-

y elegante encima, según es de observar en el *Coliseo*.

92. Los cinco órdenes de la arquitectura romana.—La arquitectura romana conservó y modificó los tres órdenes griegos, añadiéndoles el *toscano* o etrusco y otro llamado *compuesto*; en todos ellos la columna puede ser estriada o lisa, y a veces se eleva sobre un pedestal, equivalente en altura a la tercera parte de aquélla. Notemos sus

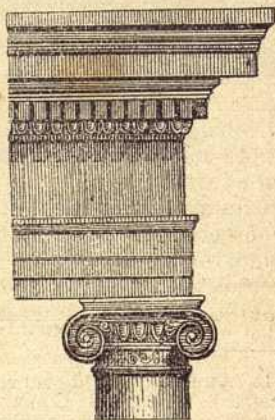


Fig. 150. —Jónico romano.

le ostentar el capitel más adornado que el griego, reduciendo algo las volutas, y tiene más elevado el fuste. Entre sus mejores modelos se cuentan el templo de la Fortuna viril y el de la Concordia.

El *corintio romano* se diferencia del griego en la mayor elegancia del capitel, con tres series de

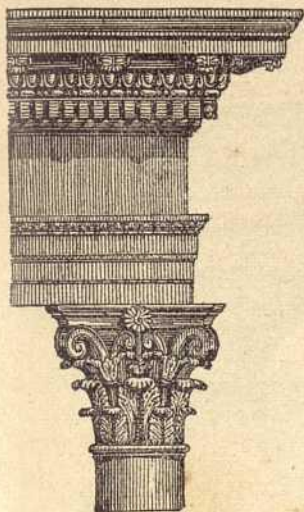


Fig. 151.—Corintio romano.



Fig. 152.—Orden compuesto.

hojas de acanto y con los tallos o calículos más regularizados; además de los denticulos de la cornisa lleva una serie de modillones para sostenerla, los cuales van muy adornados. Sus ejemplares son el Panteón y el templo de Vesta.

El *orden compuesto* equivale al corintio, del cual sólo se distingue por el mayor exorno del cornisamento y por tener el capitel formado de elementos del jónico en su parte superior, y del corintio en la inferior. Del orden compuesto, que fué con el anterior el predilecto de los romanos,

se conservan los arcos triunfales de Tito y de Septimio Severo, entre otros.

Puede observarse que los cinco órdenes romanos se reducen a los tres griegos, toda vez que el toscano equivale a una simplificación del dórico, y el compuesto no es más que una exuberancia ornamental del corintio.

**93. Clases de edificios romanos.**—Se cuentan como más notables géneros de edificios romanos:



Fig. 153.—Arco triunfal (el de Tito, en Roma)

los *templos*, con plan semejante al griego, pero adoptando con a guna frecuencia la forma de *rotonda*; las *basilicas* o palacios de justicia y lonjas, como las *ágoras griegas*, con su *pronaos* (fig. 154, A), sus *naves* (id. B, C), su *transepto* o *chalcidicum* para los abogados (id. D) y su *ábside* o *exedra* para el tribunal (id. E); los *arcos triunfales*, que se erigian en honor de los grandes vencedores; las *columnas* u *obeliscos*, en conmemoración

de algún hecho glorioso; los *teatros*, semicirculares como los griegos; los *anfiteatros*, redondos o elípticos, para los combates; los *circos*, para carreras, como los griegos hipódromos; las *naumaquias*, especie de anfiteatros, cuyo fondo llenábase de agua para las regatas; los *acueductos*, formados con soberbias arcadas y destinados a la conducción de aguas; las *termas* o baños públicos; la *casa romana*, con patios interiores, alrededor de los cuales se disponían las habitaciones principales, en la planta baja; los *sepulcros*, *sarcófagos* y demás monumentos funerarios (46), que a veces consistían en un cipo, otras en un templete o en un grandioso edificio redondo, como la Mole Adriana (hoy casti lo de Santán gelo); los *columbarios*, o enterramientos subterráneos con nichos de obra para colocar las *urnas cinerarias*; y, en fin, las famosas *vías romanas* (o calzadas), construídas de un modo semejante a nuestras carreteras y a veces cubiertas con losas irregulares, como la Vía Apia.

No sólo en la capital del imperio romano, sino en todas las que fueron sus colonias, se encuentran numerosos restos de las sobredichas clases de edificios. En España son célebres, entre los monumentos romanos que aun existen, el Acueducto de Segovia con 170 arcos y unos 25.000 sillares; el Puente de Mérida, de 910 metros de largo por 5 de ancho y con 64 arcos; el Puente de Alcántara (Cáceres), de 190 metros de largo, por 8 de ancho; el Templo de Marte en Mé-

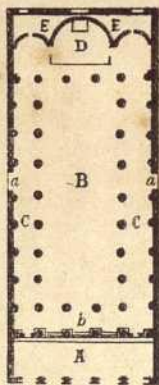


Fig. 154. — Plano de una basílica romana (1).

(1) Tomada la idea de una basílica de Pompeya.

rida (hoy Hornito de Santa Eulalia), los Templos de Hércules en Sevilla y Barcelona (restos), los

Teatros (ruinas) de Mérida, Itálica, Sagunto, Clunia, etc.

**94. Juicio de la arquitectura romana.** —

Se caracteriza la arquitectura romana por su grandiosidad, solidez y elegancia. *Obra de romanos* se dice por antonomasia toda construcción sólida y grande. Dió esta arquitectura singular importancia al arco y a la bóveda, sentando con estos elemen-



Fig. 155.—Acueducto de Segovia.

tos la base de la evolución arquitectónica en la Edad Media; pero al combinarlos con la arquitectura arquitrabada, propia de los griegos, causó por fin la degeneración de ésta, reduciéndola a simple ornato y obligándola a seguir los caprichos de la moda; de aquí el prescindir de las medidas clásicas, el adornar los fustes y cubrir de minuciosos e inútiles ornatos las cornisas. El mismo fenómeno vemos repetido en la arquitectura del *renacimiento*, sobre todo en los siglos xvii y xviii. No acertó el arte romano a elevar la bóveda esférica sino sobre planta circular; el disponerla sobre un cuadrado quedó para los persas y bizantinos.

## CAPITULO CUARTO

## Arquitectura cristiana primitiva.

95. **El Arte cristiano y sus épocas.**—Se entiende por *Arte cristiano*, como su mismo nombre lo indica, todo arte inspirado en las ideas y sentimientos cristianos (17). Aunque muy real y positivo el influjo de estas ideas en todas las bellas artes, ya desde los primeros siglos de la Iglesia, no se manifestó potente y dominador en el terreno artístico sino a medida que los artistas cristianos disponían de medios materiales y la Iglesia gozaba de libertad para estas expansiones del culto.

La historia del Arte cristiano ofrece, como todas, sus períodos de preparación, de infancia, de adolescencia, perfección y decadencia; los cuales, por lo que respecta a las obras de Arquitectura, pueden acotarse del siguiente modo: 1.º, *periodo de introducción o preparación*, que abraza los cuatro primeros siglos y se manifiesta con el *estilo cristiano primitivo* o simplemente *latino*; 2.º, a partir del siglo iv se inicia y luego se perfecciona (siglo vi) el *estilo bizantino* en Oriente; pero en Occidente comienza en el siglo vi el *periodo de formación* del arte propiamente cristiano, con vida independiente y variada; 3.º, *periodo de adolescencia*, o de la *arquitectura románica*, uniforme y completa, que abraza los siglos xi y xii; 4.º, *periodo de perfección* o de *arquitectura ojival*, que comprende los siglos xiii, xiv y xv; 5.º, *periodo de decadencia*, correspondiente a la *arquitectura pseudo-cristiana* o del *renacimiento*, desde el siglo xvi en adelante. Cada período de los mencionados se divide en otros parciales, como se verá en sus capítulos respectivos.

96. **Arte cristiano primitivo.**—Tratando ahora

del *arte cristiano primitivo*, aparece desde luego natural su división en dos tiempos: el *de las persecuciones*, hasta principios del siglo iv, y el *de la paz*, hasta las invasiones de los bárbaros en el siglo v; del primero se estudian principalmente las *Catacumbas*, y del segundo las *Basilicas*.

El carácter general del arte cristiano primitivo consiste en la adaptación de los elementos artísticos paganos a la idea cristiana; de suerte, que lo material del arte se toma de los modelos paganos, únicos a la sazón existentes; pero se utilizan y se acomodan para la expresión de las nuevas ideas del cristianismo.

La excepcional importancia del estudio del arte cristiano primitivo se cifra precisamente en el descubrimiento de estas ideas, las cuales se reflejan en las pinturas, esculturas y construcciones de aquella época, constituyendo estas obras artísticas un verdadero *lugar teológico*.

**97. Las Catacumbas.**—No cabe duda que aun durante los siglos de persecución, sufrida por la Iglesia antes de la paz constantiniana, habría objetos de culto y templos u oratorios cristianos al aire libre o en casas particulares, donde pudieran reunirse los fieles; pero como no ha llegado hasta nosotros ningún resto de tales construcciones (atestiguadas, sin embargo, por históricos documentos) no queda otro recurso al arqueólogo para conocer el arte de aquella época sino estudiarlo en las Catacumbas.

Llámanse en general *Catacumbas* los cementerios subterráneos de la época primitiva cristiana. Su nombre (del griego *cata*, junto a, y del bajo latín *cubitorium* o tumba) se aplicaba primitivamente sólo a un pequeño subterráneo, junto a la basílica de San Sebastián, en la Vía Apia, conocido en el Martirologio Romano con el nombre de cementerio *ad Catacumbas*, porque allí habían permanecido en algún tiempo los sepulcros de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, tumbas por ex-



celencia (1). Después del siglo v fué extendiendo el nombre de Catacumbas a todos los cementerios subterráneos y antiguos de Roma, y aun de otras localidades, pues se han descubierto en varios puntos de Europa, Norte de Africa, Egipto y Asia Menor, con evidentes señales de haber sido obra de cristianos. En España se suponen existentes, por ciertos indicios, en Gerona, Barcelona, Zaragoza y Osuna (2).

Es un error considerar las Catacumbas como viviendas de los cristianos perseguidos, pues consta que su destino propio era el de servir como lugares de enterramientos (aunque también se construían sepulcros al aire libre), donde se congregaban los fieles para celebrar las memorias de los mártires. Cuando arreciaba la persecución, servían accidentalmente de refugio, sobre todo para las funciones y ceremonias del culto religioso.

**98. Catacumbas de Roma.**—Las típicas y las más extensas y famosas Catacumbas que existen son indudablemente las importantísimas de Roma, que se hallan en las afueras de la ciudad, junto a las quince vías principales de la antigua capital del orbe. Llegan al número de 42 las que se han descubierto hasta el presente (por largos siglos ocultas), merced a los trabajos de exploración emprendidos en el siglo xvi (6) y continuados con actividad y éxito en el xix, especialmente por el insigne Juan Bautista De Rossi. Cada una de ellas consta de múltiples y largos corredores, de más o menos extensión, que se cruzan en distintas direcciones, formando como una red laberíntica. Todas se encuentran excavadas en la parte del terreno de la campiña romana que está constituí-

---

(1) DE ROSSI, *Roma sotterranea*, III, 2, 28; MARUCCHI, *Eléments d'Archeologie Chrétienne*, t. 1, lib. 2, preliminares.

(2) DE LA FUENTE, *Historia eclesiástica de España*, t. 1; DEMETRIO DE LOS RÍOS, *Las cuevas de Osuna*, en el «Museo Español de Antigüedades», t. 10, pág. 271.

do por una toba granugienta, dicha asimismo *tufo*. Algunas tienen dos, tres y hasta cinco pisos, unos encima de otros, y sus corredores suelen medir dos metros de elevación y uno escaso de anchura. A lo largo de sus muros, formados por la misma roca deleznable, hay filas horizontales de nichos, donde se depositaban los difuntos cristianos.

Para formarse alguna idea de la traza y exten-

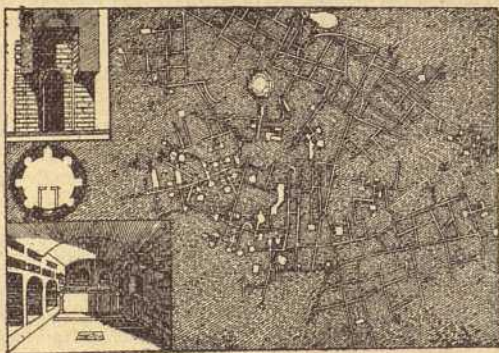


Fig. 156.—Plano de las Catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino en la Via Labicana, y detalles del mismo.

sión de las Catacumbas, véase el grabado adjunto, que representa las de San Pedro y San Marcelino en la Vía Labicana, aunque no son, ciertamente, de las más extensas. Calcúlase en unos 900 kilómetros la suma que se obtendría midiendo todos los corredores o galerías de las Catacumbas romanas si se pusieran en línea recta (1), y se hace llegar a unos seis millones el número de sepulcros entre todas ellas (2).

(1) DE ROSS' (Miguel), *Dell' ampiezza delle romane Catacombe* (Roma, 1860).

(2) GAUME, *Histoire des Catacombes de Roma* (París, 1875).

99. **Su origen cristiano.**—Para demostrar el destino cristiano que tuvieron las Catacumbas romanas y las otras de provincias, basta aducir los símbolos, figuras e inscripciones evidentemente cristianas que en ellas se encuentran; pero fué opinión de críticos tan eminentes como Baronio, Bossio, Aringhi, etc., la de atribuir a las Catacumbas de Roma un origen civil, suponiendo que los canteros y constructores de la ciudad abrieron dichas galerías sirviéndose de numerosas brigadas de esclavos, para extraer piedra y arena, y que, una vez abandonadas las tales minas, apoderáronse de ellas los cristianos, quienes hicieron después notables ampliaciones.

Lo insostenible de semejante afirmación púsose de manifiesto por el P. Marchi (1) y otros insignes arqueólogos del siglo XIX con las razones siguientes: 1.<sup>a</sup>, el silencio que sobre tales galerías se observa en los historiadores paganos, como Tito Livio, Plinio, Tácito y Suetonio, quienes, por otra parte, describen minuciosamente las notabilidades de Roma; 2.<sup>a</sup>, el fin que perseguían los cristianos al construir sus galerías subterráneas, para el cual sería contraproducente escoger lugares conocidos de todos y que eran del dominio público; 3.<sup>a</sup>, la forma de las galerías cristianas, muy diferente de las que se sabe sirvieron para la extracción de piedra y arena, toda vez que las primeras son rectas, estrechas y de varios pisos, al revés de las segundas; 4.<sup>a</sup>, las diferencias de los materiales que pueden extraerse del subsuelo de la campiña romana, pues las Catacumbas están excavadas en la toba granular, que no sirve para construcciones, mientras que las galerías llamadas *latomias* y *arenarias*, hechas por los canteros y constructores de edificios, se abrieron en la toba litoide las primeras y en la puzolana las segundas, para extraer

(1) *I Monumenti delle arti cristiane primitive* (Roma, 1844).

respectivamente buena piedra de construcción y excelente arena para el cemento romano; pero que ofrecerían no pocas dificultades si hubieran de servir para enterramientos y morada de vivos como lo fueron las Catacumbas. Y mucho menos hay que suponer a éstas como sirviendo indistintamente para cristianos y paganos, pues ni la historia profana habla de ellas, ni contienen indicio alguno de haber guardado sepulcros de infieles.

Cabe inferir de lo dicho la improba y constante labor que hubo de realizar la valiente fe de los cristianos de Roma, al abrir tan numerosas y extensas galerías subterráneas en los tres primeros siglos, y se descubre asimismo la singular Providencia de Dios al deparar a los fieles un terreno tan a propósito para sus fines, garantizando a la vez la relativa tranquilidad de aquellas mansiones con las leyes y costumbres romanas que tenían por inviolables los sitios de las sepulturas.

**100. Arquitectura de las Catacumbas.**— Aunque pobre y rudimentaria la arquitectura de las Catacumbas, no deja de ofrecer a su modo los mismos elementos que en mayor escala se ven desarrollados más tarde en las Basílicas, tomados de la arquitectura romana. Estos elementos consisten principalmente en pilastras y columnas, arquivoltas y cornisas, arcos y bóvedas (que se parecen a las de medio cañón, vaídas y de arista), por lo común tallados en la roca o dispuestos con aparejo de ladrillo.

El mejor monumento arquitectónico de este género se halla en la célebre *Cripta papal* de las Catacumbas de San Calixto, descubierta en 1854 por el insigne Juan B. De Rossi. Encontráronse en ella trozos de columnas acanaladas en espiral, capiteles corintios y otros fragmentos de mármol y de pórfido, que acusan un estilo romano de la decadencia. Los Papas allí enterrados pertenecen al tercer siglo.

Las Catacumbas romanas contienen las siguien-

tes piezas y elementos, más o menos arquitectónicos: los *corredores* o *galerías*, llamados *ambulacra*, en cuyas paredes se abren horizontalmente filas de nichos o *lóculi*, que se cerraban con ladrillos o con lápidas; las *estancias* o *cubicula*, que son pequeñas cámaras sepulcrales de alguna familia, en comunicación con los referidos corredores; las *capillas* o *cryptae*, algo mayores que las precedentes y de variadas formas, destinadas a reuniones; las *iglesias subterráneas* o criptas de grandes dimensiones, donde se advierte la planta basilical, los asientos del Pontífice y de los presbíteros, etc.; los *arcosolios* o nichos de más distinción, formados por un sepulcro a modo de altar,



Fig. 157. — *Cubiculum* en las Catac. de Sta. Inés. A, altar y arcosolio; L, loculi; S, confesionarios.

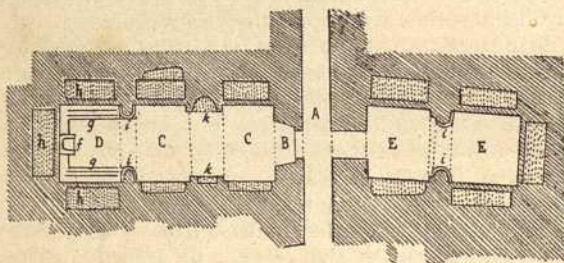


Fig. 158. — Plano de una iglesia primitiva subterránea en las Catacumbas de Sta. Inés. — A, corredor general; B, vestíbulo; C, nave para los hombres; D, altar; f, cátedra pontifical; g, presbiterio; i, columnas; k, nichos; E, nave para las mujeres.

metido en una hornacina excavada en la pared y cubierto con un grande arco, que se adornaba todo con pinturas; los respiraderos, *lucernarios* o

*luminaria*, que para la renovación del aire y la entrada de la luz ponían en comunicación varias criptas o *cubicula* con el aire libre por medio de una especie de pozo cuadrado, hecho de ladrillos.

Son numerosísimas las estancias o criptas que aun existen hoy en las Catacumbas de San Calixto, de Santa Inés, de los Santos Pedro y Marcelino, de San Pretextato, etc.; algunas de ellas debieron servir de baptisterios, como se indica por la existencia de alguna pila bautismal o por las pinturas alusivas al bautismo, según puede observarse en las Catacumbas de Santa Priscila, San Alejandro, San Calixto y sobre todo San Ponciano.

**101. Las Basílicas.**—Las verdaderas y perfectas basílicas cristianas empezaron a construirse con la paz de Constantino, quien ordenó la fundación de las primeras en diferentes ciudades del imperio. El tipo de ellas y el nombre (del griego *basileus*, rey), que significa *mansión regia*, eran ya conocidos de la arquitectura romana (93); pero al adoptar los cristianos esta forma, introdujeron en ella algunas leves modificaciones.

Se entiende por *basílica cristiana*, en sentido arquitectónico (1), toda iglesia de planta rectangular con uno o más ábsides en el testero y con naves a lo largo, determinadas por columnas y arcaadas o por arquivadas de tipo romano. Las naves (tres, por lo común), que corren a lo largo, terminan en otra menor y transversal, delante del ábside, llamada *chalcidicum* o *transepto*, y entre ésta y la central se alza el arco de triunfo, airoso y magnífico.

La cubierta de las naves suele consistir en una armadura de madera con artesonado; a veces tie-

(1) En sentido litúrgico se da hoy el nombre de *Basílica* a ciertas iglesias que por su antigüedad e importancia reciben de la Santa Sede dicho título con varios privilegios.

nen bóveda el crucero y las naves laterales, y siempre el ábside remata en bóveda de concha. La iluminación en las basílicas se obtiene por ventanas abiertas en la parte superior de la nave central, más elevada que las laterales, y por otras ventanas

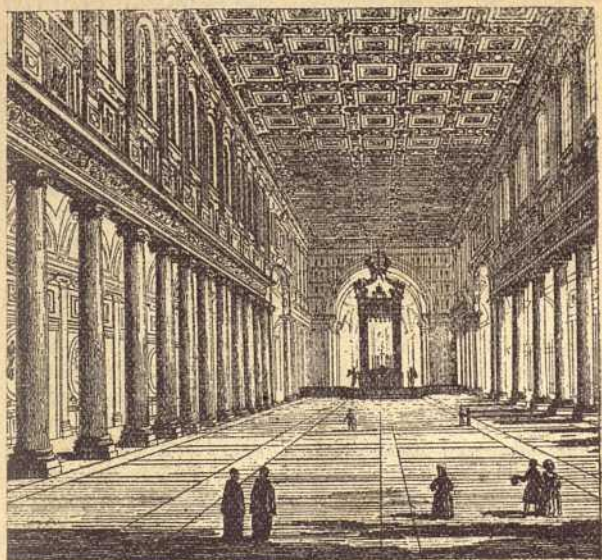


Fig. 159.—Interior de la Basílica de Sta. María la Mayor, en Roma; siglos IV y V.

que se sitúan en el ábside y en el frontis del edificio, al cual suele preceder un patio o un pórtico, o ambas piezas en las basílicas más suntuosas. La decoración interior se logra por las mismas líneas arquitectónicas con sus clásicas molduras y por diferentes adornos de mosaicos y pinturas, sobre todo en el muro superior del arco triunfal y en los ábsides, magníficamente decorados. Con fre-

cuencia las basílicas se hallaban orientadas según el eje principal de la nave (1).

Para mayor conocimiento del destino que se daba en la primitiva Iglesia a cada una de las

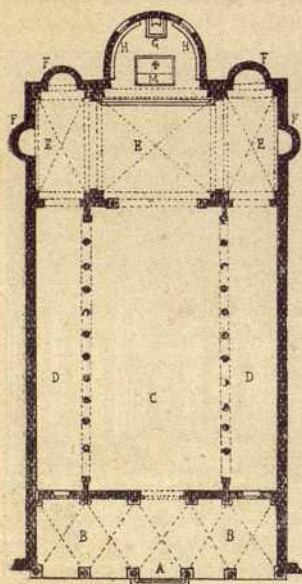


Fig. 160.—Plano de S. Pedro ad Vincula en Roma, siglo v.

piezas de la basílica, sirva el adjunto plano de la de San Pedro ad Vincula, notable por sus bellas proporciones. En él se advierte: A, el ingreso con sus gradas; B, el nártex o vestíbulo interior, que en algunas basílicas estaba precedido del atrium o patio peristilo con su cántarus o fuente en medio y su vestíbulo exterior o pórtico; en estos lugares se colocaban los penitentes del primer grado o flentes; en el nártex, junto a la puerta, los del segundo grado o audientes y los primeros catecúmenos; dentro ya de las naves y junto a las puertas, los prostrati y los consistentes con los

catecúmenos competentes; siguiendo al interior, se encuentran las naves laterales, D, para los fieles, reservándose la de la izquierda para las mujeres, y la central, C, para los cantores, que se situaban

(1) La orientación consistía en hallarse el ábside hacia Occidente; pero desde el siglo vi, sobre todo con el ejemplo de las iglesias bizantinas, se orientaron al revés casi todas.



cerca del *transeptum*, *E*, o en éste mismo; el *presbyterium* o *bema*, en el ábside, con sus asientos, *H*, para los clérigos, y su cátedra, *G*, para el Obispo; el altar, *M*, sobre el cual se alzaba un baldaquino, ocupaba el centro del ábside y más comúnmente el medio del *transeptum*, sobre todo cuando aquél era escaso y ambos formaban una pieza; por fin, los pequeños ábsides laterales, *F*, para sacristías o *secretarium*. En la entrada del presbiterio colocábase una fila de columnitas que sostenían un arquivado, del cual pendían lámparas y ex-votos; a este conjunto de piezas se le llamaba *pérgula*, que corresponde al *iconostasio* de las iglesias bizantinas, el cual es un cuerpo más cerrado y completo, decorado con multitud de imágenes devotas.

**102. Basílicas célebres.**—Son dignas de especial mención las siete *basílicas constantinianas* de Roma, cuya fundación se debe al emperador Constantino el Grande, a saber: San Juan de Letrán, San Pedro en el Vaticano, San Pablo *extra muros*, Santa Cruz de Jerusalén, Santa Inés, San Lorenzo *in agro verano* y San Pedro y San Marcelino *inter duas lauros*. Se atribuyen además a Constantino muchas otras basílicas en Jerusalén, Constantinopla, etc., todas desaparecidas o profundamente modificadas o reconstruidas. Con las antedichas compiten otras en celebridad, aunque daten de más reciente fecha, como la de Santa María la Mayor y la de San Pedro *ad Vincula*, del siglo v; las de San Clemente y Santa Práxedes, del ix, y otras muchas en las centurias siguientes.

Algunas basílicas de aquellos siglos, que se citan como notables por su planta circular o poligonal, deben su origen a edificios paganos (como Santa María la Rotonda y San Esteban el Rotondo) o a capillas sepulcrales y a baptisterios.

En España existieron desde el siglo iv basílicas suntuosas, como lo demuestran irrefragables documentos históricos y venerables ruinas descu-

biertas en diferentes localidades. Fueron célebres, a juzgar por los mosaicos descubiertos en el sitio donde estuvieron emplazadas, la basílica de Mallorca (1) y la de Elche (2). La primera debió ser latina, como lo manifiestan sus dibujos e inscripciones; la segunda, griega, por las tres inscripciones griegas del mosaico halladas en el pavimento, las cuales indican el lugar de los presbíteros y del pueblo fiel: atribúyense cuando mucho al siglo v. De otras muchas basílicas primitivas se conservan restos y vestigios en España; pero entran ya más de lleno en la época visigótica.

**103. Baptisterios.**—Con el nombre de *baptisterio* se conocen las pequeñas iglesias, adosadas a las grandes basílicas o próximas a ellas, destinadas a la administración del sacramento del Bautismo. Se elevan sobre planta circular o poligonal y se coronan generalmente con cúpula de la misma forma, sostenida por arcos apoyados en una columnata concéntrica con el muro; su interior se halla decorado con pintura y mosaicos, y en el centro del plano se sitúa la gran pila bautismal de piedra. La mayor parte de los baptisterios dedicábanse a San Juan Bautista, y aunque en la época constantiniana sólo se erigían en las ciudades episcopales, fué extendiéndose su uso a otras desde el siglo vi, y muy pronto los tuvieron hasta las últimas parroquias, por lo menos en forma de capilla bautismal como hoy se estila.

El más célebre de los baptisterios es sin duda el de San Juan de Letrán, junto a la basílica del mismo nombre, erigido por Constantino. Con él compite en antigüedad y fama el Mausoleo de Santa Constanza, que probablemente fué también baptisterio: hállase próximo a la Basílica de San-

(1) ASSAG, *Mosaico descubierto en Mallorca*, Museo español de antigüedades, t. VIII, pág. 288.

(2) *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, t. 4, pág. 913; *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 36, pág. 166, y t. 49, pág. 119.

ta Inés, y en él se conservan los más antiguos mosaicos cristianos hasta ahora conocidos. El primero de los mencionados templos se eleva sobre planta octogonal; el segundo es una rotonda. Siguiéron a dichos baptisterios otros muchos suntuosos en Italia, Francia, Norte de Africa, etc. En las grandes iglesias de Oriente era común el baptisterio con alguna de las formas dichas. En España no se conocen como edificios separados, aunque es probable lo fuera en la época visigoda la iglesia de San Miguel en el pueblo de San Pedro de Tarrasa (108).

104. Sepulcros.—Además de los cementerios

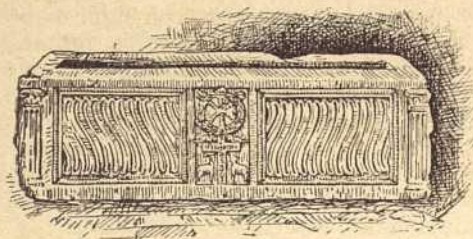


Fig. 161.—Sarcófago cristiano, siglo IV  
(Museo de Bellas Artes de Valencia).

subterráneos arriba descritos, había otros al aire libre en la época primitiva de la Iglesia: los cuales se hicieron exclusivos desde el siglo V, pues a mediados de éste cesaron ya los enterramientos en las catacumbas de Roma. Los sepulcros, fuera de éstas, consistían en cajas de una o más piezas, formadas con material de albañilería y cubiertas con alguna losa; situábanse junto al muro del cementerio o bajo tierra. Los sarcófagos más suntuosos eran pilas rectangulares de mármol con relieves de asuntos bíblicos, y frecuentemente se adornaban también con las estrías curvas llamadas *strigiles* (fig. 161), a imitación de los sarcó-

fagos paganos. Ya en las catacumbas se introdujeron algunas veces estos sarcófagos de factura cristiana, por lo menos desde el siglo III; pero con la paz de Constantino se hacen más numerosos, especialmente en los cementerios al aire libre. Desde últimos del siglo V cesa en Roma la costumbre de esculpir figuras en los sarcófagos, limitándose la ornamentación a símbolos cristianos y a trazos indiferentes (1); en España continúa dicha costumbre hasta el siglo VII u VIII.

La más rica y hermosa colección de sarcófagos cristianos hállase hoy en el Museo de San Juan de Letrán, reunida por el P. Marchi. En España se conservan unos treinta, pertenecientes a los siglos IV hasta el VII inclusive, con figuras bíblicas y símbolos cristianos esculpidos, a imitación de los de Roma. Entre ellos son notables uno de Ampurias (en el Museo de Gerona), los dos de la cripta de Santa Engracia (Zaragoza), los seis de la iglesia de San Félix (Gerona), el del Museo Provincial de Barcelona, el del Museo de Bellas Artes de Valencia y los del Arqueológico Nacional y Real Academia de la Historia, en Madrid, y el de Briviesca (Museo Provincial de Burgos), etc. (2).

—Sobre el juicio que deba formarse de la arquitectura cristiano latina, véase lo que apuntamos al hablar del arte bizantino (110).

---

(1) MARUCCHI, *Eléments* .., t. 1, lib. IV, c. 8, § 1.

(2) MÉLIDA, *La Escultura hispanocristiana de los primeros siglos* (Madrid, 1908).

## CAPITULO QUINTO

## Arquitectura bizantina.

**105. Arte oriental cristiano.**—Extendida la civilización romana a todas las naciones sujetas al imperio de la grande Urbe, era consiguiente que se adoptara en ellas el mismo arte; pero trasladada la corte imperial a Bizancio en el año 330 de Jesucristo, debía también constituirse en dicha capital (conocida desde entonces con el nombre de Constantinópolis) el gran centro de cultura artística sobre la base romana que llevaban sus promovedores. Y afluyendo a la nueva metrópoli toda la civilización de Oriente, es lógico inferir que pronto habría de evolucionar el arte, distanciándose del de Roma. Y así fué en realidad, como lo atestiguan los monumentos (1).

En el *arte oriental cristiano*, cuyo centro se considera Constantinopla, hay que distinguir tres diversos estilos: el *latino*, el *pre-bizantino* y el *bizantino* propiamente dicho; el primero corresponde al siglo IV; el segundo, al IV y V, y el tercero abraza desde el VI en adelante. Este último se halla ya perfecto en dicha centuria; pero decae desde el siglo XII, y puede considerarse muerto a mediados del XV, al ser tomada Constantinopla por los turcos, aunque sobrevivan sus imitaciones en algunas mezquitas turcas y sus derivaciones en el Oriente cismático.

Del estilo *oriental latino* nada hemos de añadir aquí, pues coincide con el romano de las basílicas ya descrito; sólo que en las basílicas de Oriente suele haber tres ábsides (los laterales cuadrados) en vez de uno que tenían las romanas. De los otros dos estilos tratan los siguientes números.

(1) Véase LAMPÉREZ, *Historia de la Arquitectura cristiana*, pág. 25 y sig. (Barcelona, 1904).

**106. Arte pre-bizantino.**—Bajo la denominación de *arte pre bizantino* compréndense los estilos desarrollados en Persia, Siria, Constantinopla y Egipto desde el siglo III hasta principios del VI de nuestra Era, en cuanto se apartan de los modelos clásicos. Así definido, inclúyese en el grupo el *arte sasánida*, aunque profano, que floreció en Persia durante la dinastía del mismo nombre desde el siglo III de Jesucristo hasta que fué conquistado el reino por los árabes en el siglo VII. El notabilísimo y decidido influjo del arte sasánida en el cristiano de Oriente, desde la paz constantiniana, iba preparando el arte bizantino, que resultó completo en la época del emperador Justiniano.

El *arte sasánida*, feliz evolución del asirio y medo persa (80), se ha estudiado principalmente en las ruinas de los palacios de Sarvistán y Firuzabad, antiguas ciudades persas. En ellas se han descubierto arcos de variadas formas, tales como la elíptica, ovoidea, ojival y de herradura, además de la semicircular o de medio punto; bóvedas y cúpulas asimismo elípticas y semiesféricas, las cuales se construían con materiales ligeros (1) y se elevaban sobre planta cuadrada con el auxilio de trompas, situadas en los ángulos resultantes de la unión perpendicular de los cuatro arcos torales (43); capiteles griegos degenerados, que se terminan por un ábaco piramidal, preludiando el capitel bizantino, y, en fin, ornamentación geométrica y vegetal estilizada, elementos que después figuran en la arquitectura bizantina (2).

---

(1) A diferencia de las bóvedas romanas, que se formaban de una masa de cemento y cascajo y necesitaban cimbra o armazón para que se amoldaran y cuajasen, las de arte sasánida, las bizantinas y siguientes se construyeron con material aparejado y no exigían el uso de cimbras completas.

(2) JUSII, *La Persia antigua*, edit. Montaner y Simón, pág. 82 (Barcelona, 1881); BATAISSIER, *Histoire de l'Art monumental*, pág. 384 (Paris, 1860).

Extendida la religión cristiana en Siria y Persia desde los primeros siglos, adoptáronse en la construcción de sus iglesias los elementos de arquitectura sasánida en combinación con algunos del arte latino y resultaron las variedades de arquitectura regional que llamamos pre-bizantina. Su principal carácter parece consistir en el empleo de cúpulas, construídas con material menudo o sin cimbra; en el uso de contrafuertes, embebidos en la estructura interior, y en la tendencia a la construcción de sistema céntrico, es decir, sobre planta circular, octogonal o rectangular de cruz griega (de brazos iguales) con cúpula en medio.

La *arquitectura persa* ofrece como especial distintivo la cúpula montada sobre un cuadrado, con trompas en las esquinas de éste; la *arquitectura siria* convierte el cuadrado en octógono y éste en polígono de diez y seis lados (casi circular) con el auxilio de losas convenientemente dispuestas en las esquinas, para recibir la cúpula redonda; la *arquitectura pre-bizantina* de la misma Constantinopla y ciudades de Occidente por ella influidas coloca la bóveda o cúpula central sobre un octógono con rudimentarias pechinas en sus ángulos (San Vital de Ravena y San Sergio de Constantinopla), o bien sustituye la cúpula por una bóveda vaída sobre planta cuadrada (Mausoleo de Gala Placidia en Ravena). La *arquitectura copta* o cristiano egipcia, procedente de la de Constantinopla, tiene de nuevo el contrarresto de la bóveda de la nave central (que es semicilíndrica) por medio de bóvedas de cuarto de cañón colocadas sobre las naves laterales, de tal modo, que ejercen para con la otra el oficio de arbotante corrido a lo largo de ella. Este sistema de contrarresto, que parece originario de la India, usóse con alguna frecuencia en las iglesias de Oriente y se adoptó más tarde en varias de estilo románico de Occidente.

**107. Estilo bizantino.**—El estilo bizantino, perfecto y acabado, reconoce como punto de partida

la fundación de la grandiosa iglesia de Santa Sofía (la Sabiduría divina) en Constantinopla, construída por el emperador Justiniano entre los años 532 y 538, bajo la dirección de dos arquitectos asiáticos.

Los elementos componentes de la arquitectura bizantina son: planta de cruz griega, o en forma

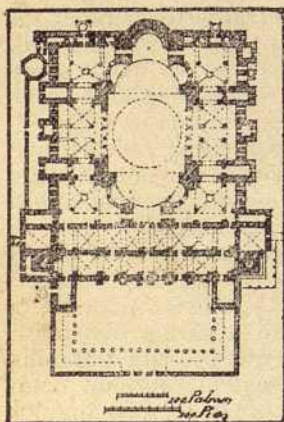


Fig. 162.—Plano de Sta. Sofía (Constantinopla).

de cuadrado circunscribiendo a dicha cruz, y a veces planta poligonal; en el centro del edificio se alza la cúpula, sostenida por arcos torales y pechinas (figura 66), que se apoyan sobre robustas pilas-tras (1); las cúpulas y demás bóvedas se construyen de piezas combinadas, en vez de la masa de obra que usó la arquitectura romana; contrafuertes interiores (a diferencia de la arquitectura románica y ojival); en el testero, tres ábsides; ornamentación profusa. indepen-

diente de los elementos arquitectónicos y abundante en mosaicos; todo el edificio se presenta ordenado y dispuesto con unidad admirable y tiende a la forma piramidal, mirado en su conjunto. El carácter distintivo de esta arquitectura y el progreso que supone sobre la que hemos llamado prebizantina se encuentran en la sabia combinación de los elementos de ésta y en haber resuelto el

(1) La arquitectura del Renacimiento adoptó generalmente la cúpula bizantina; pero en lo demás difieren notablemente sus edificios de los de estilo bizantino (138).



problema de alzar una cúpula sobre planta cuadrada por medio de pechinas (43).

Además de los sobredichos elementos característicos, deben admitirse como de segundo orden los siguientes: columnas exentas, fuste liso y monolítico (de una pieza), capiteles de estilo clásico degenerado y también cúbicos o en forma de tronco piramidal o cónico invertido; encima de ellos se apoya una especie de ábaco muy desarrollado y de forma piramidal, sobre el cual se apea inmediatamente el arco; exclúyense los arquivadros y



Fig. 163.—Capitel piramidal, bizantino.

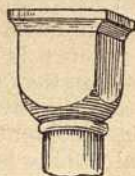


Fig. 164.—Capitel cúbico, bizantino.



Fig. 165.—Capitel de S. Vital de Ravena.

frontones; los arcos son comúnmente de medio punto y a veces peraltados; las ventanas frecuentemente geminadas o ajimeces, y en la cúpula se abre una serie de ventanas hacia su base, o en una linterna que se coloca encima; la ornamentación en relieve es de poco resalto, y los adornos suelen consistir en líneas geométricas, en crucecitas de brazos iguales y en motivos vegetales desnaturalizados y estilizados; los mosaicos llegan a cubrir buena parte de los muros y bóvedas con variadas figuras sobre fondo de oro, y no escasean los mosaicos de pavimento, llamados *opus alexandrinum*. El presbiterio en las iglesias bizantinas se halla separado del resto que ocupan los fieles por un cerramiento llamado *iconostasio*, mayor que la *pérgula* de las basílicas latinas (101).

**108. Monumentos principales.**—En Oriente, además de la típica iglesia de Santa Sofía, que se celebra como una de las más suntuosas y magníficas producciones del ingenio humano (afeada por los turcos al convertirla en mezquita), existen como principales obras de estilo bizantino, modelos de otras muchas: la iglesia de los Santos Apóstoles en Salónica (copia de otra del mismo nombre que hubo en Constantinopla, construida por Justiniano y destruída por los turcos), con sendas cúpulas en los brazos de la cruz griega, además de la del centro; Santa Irene de Constantinopla (siglo VIII), cuya cúpula va montada sobre un tambor de luces, siendo el ejemplar más antiguo de este género; la iglesia de la Madre de Dios o *Theotokos* en la misma ciudad (siglo IX), con la cúpula central sobre cuatro columnas exentas; el *Cathólicon* o catedral vieja de Atenas, a imitación de Santa Sofía en pequeño, etc. En Occidente, San Marcos de Venecia (siglo XI), del tipo de la mencionada iglesia de Salónica, y San Front de Perigueux (Francia), a imitación de una y otra, pero sin el aparato magnífico ni la ornamentación espléndida que a la veneciana distinguen. Contemporánea de Santa Sofía es la iglesia antes mencionada de San Vital de Ravena, cuyos planos y diseños procedieron de Constantinopla considérase como tipo bizantino de planta poligonal, a cuyo ejemplo se erigió por Carlo Magno (a últimos del siglo VIII) la capilla imperial de Aquisgrán o Aix-la-Chapelle, la cual a su vez sirvió de modelo para otras en Alemania.

En España se conservan notables monumentos con poderosas influencias bizantinas (121); pero no edificios típicos de este arte, si se exceptúa algún pequeño ejemplar de imitación, como la iglesia de San Miguel de Tarrasa, de que arriba hicimos mérito; ésta, al decir de varios críticos (1), es un mo-

---

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la Arquitectura cristiana española*, t. I, pág. 163 (Madrid, 1908); PUIG Y CADAFALCH,

delo bizantino de la época visigoda (siglo VII); tiene planta de cruz griega, y en el cuadro del centro se alzan ocho columnas para sostener con sus arcos peraltados y trompas intermedias la cúpula octogonal, que parece debió ser reconstruida en el siglo XII (115).

**109. Derivaciones del arte bizantino.**—La influencia política, el prestigio artístico y la actividad comercial de Constantinopla, sobre todo en aquellos primeros siglos de la Edad Media, tan oscuros y bárbaros para una gran parte de las regiones occidentales, no pudieron menos de producir la difusión del estilo bizantino en todas sus manifestaciones artísticas y especialmente en Arquitectura. Contribuyeron asimismo poderosamente a esta expansión del arte bizantino las expediciones militares del imperio, con las cuales iban artistas; la persecución iconoclasta (siglo VIII), que hizo salir a muchos de éstos, y la propagación de los Institutos religiosos orientales: sólo en la época iconoclasta se contaban en Calabria 97 monasterios de la Orden de San Basilio.

De la unión del estilo bizantino con los elementos regionales de cada país resultaron principalmente los estilos románicos y arábigos, y más adelante, por cierta evolución progresiva, los ojivales. Pero el estilo que más directamente heredó las tradiciones bizantinas, amalgamándolas con elementos indios y persas, fué el ruso, dada la filiación que la iglesia de Rusia debió a la de Constantinopla.

El *arte ruso*, nacido en la Rusia asiática y extendido por toda la europea, se caracteriza por la inmutabilidad en sus formas y elementos, que son principalmente: la cúpula bulbosa (como en la India), muy repetida en un mismo edificio y elevada sobre tambor o cuerpo de luces de considerable

altura, el arco redondo, repetición de ábsides y decoración persa. Son típicas las iglesias de Arkángel, Kiev, Moscou y Novgorod, y notables las construcciones de madera, a imitación de las de piedra, sobre todo en la ciudad de Kostroma.

**110. Juicio del arte bizantino.**—Es evidente, como se deduce de lo expuesto en los números de este capítulo, que el arte de Bizancio constituye un positivo y extraordinario progreso en Arquitectura: lo convencen el sistema de construcción que empleó en sus bóvedas, la solución que dió al problema de elevar las cúpulas sobre planta cuadrada y la esbeltez, altura, amplitud y desahogo con que supo edificar sus templos. Además, tiene dicho arte la gloria de haber sido el primero genuinamente cristiano, pues el latino de las basílicas venía del paganismo, y no cabe duda que mientras en las iglesias bizantinas se siente palpar la vida religiosa y se recoge y se eleva el alma con la impresión de lo sublime, en las basílicas de techo plano y de formas clásicas se nota como cierta frialdad y falta de inspiración, no bien suplida por la exuberancia de adornos y la riqueza de los materiales. Sin embargo, no llega el arte bizantino a la esbeltez, ligereza e inspiración del ojival, exige mayor copia de materiales que éste y se reviste de una ornamentación postiza, en desacuerdo a veces con el edificio. Tiene asimismo, en contra el haberse hecho amanerado, rígido y seco, mayormente en pintura y relieves, sujetándose a rutinarios formulismos con el andar de los tiempos (1).

---

(1) Véase lo que sobre mosaicos bizantinos apuntamos al hablar de la Pintura en la historia.

## CAPITULO SEXTO

## Arquitectura románica.

III. **Noción del arte románico.**—Se da el nombre de *estilo románico* al formado en Occidente por la fusión de elementos latinos y orientales, modificados por el temperamento y los recursos de las regiones donde se cultivan, pero desviándose más o menos de las formas clásicas. El calificativo de *románico* data de principios del siglo XIX, y equivale a *romance* o vulgar *neo latino*; pues así como las lenguas vulgares, derivadas del latín, se llamaron *romances*, de un modo parecido debía distinguirse el arte que paralelamente con ellas se había formado. Sin embargo, no a todas las producciones artísticas en que entran más o menos combinados los referidos elementos se aplica con propiedad el mencionado título, sino a las que suponen un arte ya perfecto y uniforme, cual era el que durante los siglos XI y XII imperaba en el Occidente cristiano. El arte occidental de los siglos anteriores, a partir de la época de las invasiones bárbaras, llámase *latino* si conserva puras las formas de la basilica latina (101), y *latino-bizantino*, si ofrece alguna mezcla de elementos orientales, aunque no bien combinados con los primeros. Pero dadas la indecisión y variedad de formas con que se presentan las construcciones de esta época, recibe su estilo diferentes nombres según las regiones donde se cultiva, y sólo de una manera vaga y sencillamente cronológica se pueden comprender las aludidas variedades en la común denominación de *arte prerrománico* (1) o *románico del pe-*

(1) Así lo llama entre otros PUIG Y CADAFALCH, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, t. 1.º, l. 2, pág. 322 (Barcelona, 1909).

*riodo de formación*, como llaman algunos tratadistas a todas o a determinadas clases de ellas.

112. **Su origen.**—Tomado el estilo románico en sus líneas generales, no hay que suponerlo como fruto exclusivo de la inventiva de un pueblo o nación cualquiera, sino más bien como resultante de múltiples y diversos factores, actuando de un modo más o menos uniforme en el Occidente cristiano. Se indicaron arriba algunas de estas causas productoras del estilo (109), y es común entre los críticos el admitir como tales la influencia militar y política de Constantinopla, la devastación de las regiones occidentales del Imperio por los bárbaros, con la simultánea y consiguiente decadencia del arte latino, la actividad del comercio que por numerosas vías enlazaba el Oriente con el Occidente, el desarrollo y la potencia civilizadora de las Ordenes monásticas desde el siglo vi, las frecuentes peregrinaciones a los Santos Lugares desde el siglo x, las invasiones de los normandos en el mismo y en el precedente, y en fin las expediciones militares de las Cruzadas, que empezaron al finalizar la undécima centuria. Pudo contribuir en algo al mismo efecto la desaparición del temor que embargaba a muchos respecto del último día del mundo, calculado para el año mil, pues transcurrida esta fecha despertóse grande actividad con decidido progreso en las artes, mayormente en las constructivas.

A las referidas causas generales hay que añadir como particulares de cada región las relaciones políticas y los enlaces dinásticos y principalmente la fundación de Ordenes religiosas, que procedentes de otro país llevaban la civilización artística del mismo a la región donde se establecían. Tal sucedió en España, sobre todo en el siglo xi, cuando los benedictinos cluniacenses y las peregrinaciones compostelanas y las gestiones políticas de Alfonso VI importaron de las escuelas francesas no pocos elementos de su estilo románico, deter-

minando con ellos el cambio y la formación del nuestro. El mismo fenómeno se vió repetido en la segunda mitad del siglo XII, para constituirse el estilo románico de transición ojival, con la venida de los monjes cistercienses, entre otras concausas.

### 113. División de estilo y sus caracteres generales.

Dando al estilo que nos ocupa la amplitud mayor arriba indicada, tiene que dividirse en las tres épocas ya dichas: la *de formación* y tanteo, desde el siglo VI al X inclusive; la *de perfección* y propiamente románica, durante los siglos XI y XII, y la *de transición* al estilo ojival, que en varios países abraza la segunda mitad del siglo XII (o ya desde los principios del siglo) y la primera del XIII, y en otros se a larga más todavía.

El estilo del primer período, es decir, el *latino bizantino*, excluyendo las obras de arte puramente *latino* (III) y las del *bizantino-árabigo* (cap. VIII), divídese en las diferentes formas regionales, a que aludíamos arriba, constituyendo los estilos *lombardo*, *visigótico*, *carlovingio*, *asturiano*, *mozárabe*, etcétera. Su carácter general consiste en cierto fondo latino con alguna ingerencia de elementos orientales, principalmente decorativos. Las iglesias toman por lo común la forma basilical latina, y algunas pocas la de cruz griega; las columnas y sus capiteles suelen ser de imitación clásica degenerada. Cada uno de los mencionados estilos se distingue más en particular por los detalles que apuntamos en los números siguientes, sin hablar ahora del llamado estilo *carlovingio*, el cual no es sino el resultado del impulso que dió en su época a todas las artes, ya clásicas, ya bizantinas, el emperador Carlo Magno (108).

El estilo del segundo período, o románico propiamente dicho, se caracteriza por la fusión que supone de elementos latinos y orientales, y especialmente se distingue por la forma basilical con visible crucero en las iglesias, por el uso sistemático de soportes compuestos, que son pilastras con

columnas adosadas a sus frentes, y por el racional empleo de bóvedas y de cúpulas, éstas generalmente poligonales, con estribos exteriores. A medida que avanza la época, se hace el estilo más desahogado y elegante, llegando a ser frecuentemente florido en el siglo XII.

El estilo románico de transición al ojival es una evolución del precedente, que añade mayor gallardía en los edificios con su elevación, amplitud y atrevimiento, y se distingue especialmente por los arcos apuntados y cruceros, que empiezan a adoptarse, aunque de un modo sencillo (119).

**114. Estilo lombardo.**—Con este nombre se designa la forma del estilo románico que prevaleció en el Norte de Italia; y aunque su perfecto desarrollo coincide con los siglos XI y XII, sus orígenes descúbrese ya en la época de los longobardos y aun en la de Teodorico, rey de los ostrogodos (siglo VI). De este último, educado en Constantinopla y amante de la cultura artística bizantina, se conservan todavía en Ravena notables construcciones que manifiestan ser ellas como el principio del arte lombardo, especialmente los restos del palacio del monarca y su sepulcro (1). De la época de los longobardos (siglos VII y VIII) se hallan recuerdos suficientes para conocer su primer estilo, en Milán, Pavía, Bérgamo, Asti, Polenta y otras ciudades de la antigua Lombardía, como puede verse en parte por los adjuntos grabados. Y si hemos de dar crédito a los historiadores del arte (2), la arquitectura lombarda comenzó pro-

(1) Este mausoleo (hoy Santa María la Rotonda de Ravena) es de planta circular por dentro y octogonal exteriormente; le corona una cúpula de piedra de una sola pieza, la cual mide 10 metros de diámetro y pesa 394 toneladas: de ésta se dice que ha eclipsado las glorias de la mecánica egipcia.

(2) MAGNI (Basilio), *Storia dell' arte italiana dalle origini al secolo XX* (Roma, 1905); MERZARIO (José), *I Maestri Comacini; storia artistica di mille-ducento anni* (Milán 1899).



piamente a principios del siglo VII en la isla Comacina, del lago de Como, y debióse a una sociedad de constructores, llamados en Italia *Maestri Comacini*, dirigidos por monjes de San Benito,



Fig. 166.—Capitel ostrogodo de Ravena.



Fig. 167.—Capitel lombardo de Pavia.



Fig. 168.—Capitel lombardo de Bérgamo.

quienes a su vez lo extendieron por toda Lombardía, llevándolo luego a Cataluña, Francia, [Germania y Suecia.

Los componentes del estilo lombardo son los ge-

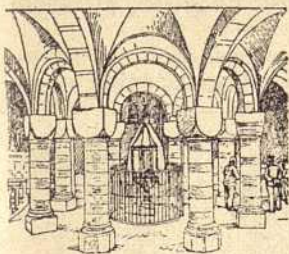


Fig. 169.—Iglesia parroquial y baptisterio de S. Pedro de Asti; siglo VIII.

nerales antedichos del románico, según sus épocas, y señaladamente lo caracterizan el uso de exteriores contrafuertes, uniformes de arriba abajo y poco salientes (bandas lombardas), y el empleo de arquitos ciegos para sostener cornisas e impostas (fig. 171). También parece que se adelantó a los demás estilos el lombardo en la

adopción de los soportes compuestos o en forma de pilastras con medias columnas adosadas a sus frentes (37), en el empleo de los tres ábsides semicirculares y en el uso de portadas abocinadas.

o con arcos decrecientes; cosas todas que distinguen a la arquitectura románica propiamente dicha y que parece fueron ensayadas por arquitec-



Fig. 170.—Iglesia de Polenta, cerca de Bertinoro, siglo VIII.



Fig. 171.—Fachada principal de S. Miguel de Pavia, reconstruida en el siglo XI.

tos lombardos ya en el siglo IX, como se observa en la iglesia de San Ambrosio de Milán, atribuida a dicho siglo.

115. **Estilo visigodo.**—El arte seguido por los españoles bajo la dominación visigoda debía ser la-



Fig. 172.—Capitel godo de Toledo.



Fig. 173.



Fig. 174.

tino en el fondo, por tradición, pero mezclado con elementos bizantinos, por las relaciones que mediaron entre los visigodos y los imperiales, ma-

yormente en la segunda mitad del siglo vi. Los tesoros artísticos hallados en Guarrazar (1) y los restos de construcciones visigóticas que han llegado hasta nosotros, después de tantas ruinas hacinadas por la invasión sarracénica, demuestran que la España visigoda poseía un arte propio y nacional, distinto del de otros países, desde la época de la conversión de Recaredo (2).

Del estudio de los aludidos restos arquitectónicos se infiere que el estilo visigodo en arquitectu-



Fig. 175.—Iglesia de S. Juan en Baños de Cerrato; siglo vii.

ra religiosa se caracteriza por lo siguiente: plano de basilica latina con tres naves y un ábside cuadrado, en el cual se situaba el único altar de la iglesia; columnas exentas (y alguna vez pilastras) con capiteles de orden corintio o compuesto degenerados; arcos en herradura y a veces de medio punto y peraltados; ventanas en ajimez y con celosías de piedra; techumbre de madera en las naves, y bóveda de medio cañón los ábsides; adornos bizantinos de estrellas, cruces, florones, etcé-

(1) Véase el artículo sobre *objetos votivos* en el cap. 1 de la sec. 3.<sup>a</sup> de esta 2.<sup>a</sup> parte de la obra.

(2) En el Museo de San Petersburgo se conservan joyas halladas en la Dacia, de la época visigoda, semejantes a las de Guarrazar.

tera, y decoración de mosaico en los pavimentos. Según indicios y referencias, decorábanse las paredes con pinturas.

En algunas iglesias, que debieron ser baptisterios, adoptábase la planta de cruz griega, sobre cuyo centro se alzaba, sin duda, la cúpula o por

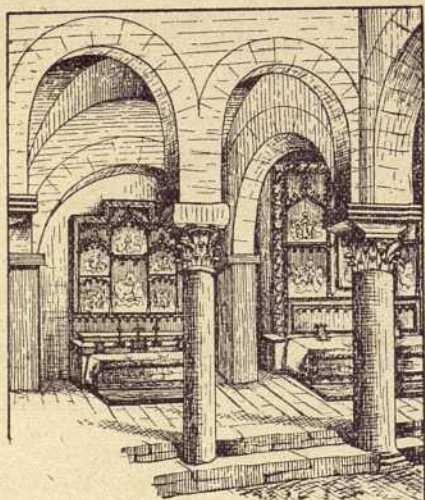


Fig. 176.—Iglesia de S. Miguel de Tarrasa; siglo VII.

lo menos la bóveda vaída. Y no faltaban humildes oratorios de sencilla planta rectangular, sin otras naves, como lo testifican las ruinas descubiertas en diferentes puntos.

El arco de herradura usado por los visigodos<sup>(1)</sup>

(1) Fué antes conocido de los persas y bizantinos el mencionado arco, y aun de los hispano-romanos, como lo atestiguan las estelas funerarias de León (dos en su Museo provincial y una en el Nacional de Madrid) y otras varias, donde se hallan esculpidas arcadas en herradura.

se distingue del mahometano en su arranque, en su altura relativa y en su despiezo. El visigodo arranca directamente del ábaco del capitel, es algo más ancho que el vano por él cubierto y tiene el despiezo radial desde su arranque o por lo menos desde la línea horizontal que pasa por el centro; mientras que el musulmán se halla peraltado (y mucho más en sus períodos menos antiguos), apóyase en zapatas salientes sobre el capitel, es de igual amplitud que el vano correspondiente, y su despiezo sólo es radial desde una línea superior a la horizontal del centro (1). Además, la curvatura del visigodo no es sencillamente ultra-semicircular como la del mahometano, sino que se forma de varias curvas acordadas.

Entre los monumentos aun existentes de la arquitectura visigoda, bien que modificados por sucesivas restauraciones, cuéntase como tipo de forma basilical la iglesia de San Juan de Baños de Cerrato (Palencia), y en forma de cruz griega, la iglesia de Santa Comba de Bande (Orense), y como participando de uno y otro está la de San Pedro de Nave (Zamora); todas con arcos de herradura. De tipo más bizantino y más perfecto se admite como visigoda la iglesia de San Miguel de Tarraza, arriba descrita (108). Hállanse, además, no pocos restos visigodos, ya dispersos, ya aprovechados en construcciones de la época siguiente, en Córdoba, Toledo, Mérida, Palencia, etc., casi todos del siglo VII.

**116. Estilo asturiano.**—Con este nombre designó el erudito Jovellanos la arquitectura usada principalmente en Asturias durante los primeros siglos de la Reconquista. Nace el estilo ya en el siglo VIII, a impulso de los reyes de Asturias, y termina confundido con el románico del XI, por in-

(1) Véanse GÓMEZ MORENO, *Excursión a través del arco de herradura* (Madrid, 1906); LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquitectura Crist. Esp.*, t. 1, pág. 127.

vasión de la arquitectura francesa. No puede llamarse heredero legítimo del visigodo el arte asturiano, pues aunque a los principios hubo de ser una pobrísima imitación de aquél, muy pronto se manifiesta con nuevos y originales elementos (acaso importados de Oriente o de Lombardía), que singularmente lo realzan y caracterizan como precursor del románico propio.

Pueden distinguirse en el estilo asturiano los dos tipos o formas que ya en el visigótico se descubrieron: el latino y el bizantino, o sea, de planta basilical latina con tres naves, y de planta cuadrada o de cruz griega (1). En uno y otro, a cada nave corresponde su ábside, por lo común de planta rectangular o cuadrada. En el primer tipo suelen cubrirse las naves con armadura de madera, y los ábsides con bóveda de medio

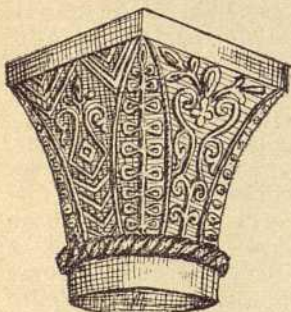


Fig. 177.—Capitel de S. Salvador de Valdediós.

cañón seguido; en el segundo se abovedan todas las naves con medios cañones. Entre los elementos arquitectónicos más notables en el estilo distingúense los capiteles, por sus dibujos y formas semi-orientales, apartándose de las clásicas desde mediados del siglo IX; los contrafuertes o estribos exteriores y los soportes compuestos (37), que em-

(1) LAMPÉREZ, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española*. t. 1, pág. 262. El tipo bizantino dista mucho de ser perfecto, por carecer en rigor de cúpula, y por esta causa no faltan críticos del arte que no reconocen tal tipo en las construcciones asturianas. Véanse los artículos de D. Fortunato de SELGAS en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 17, año 1909, pág. 38.

piezan a adoptarse desde la misma época, así como los arcos cinchos para sostener o reforzar las bóvedas de medio cañón; además se usan los arcos de medio punto y peraltados, abandonándose casi por completo los de herradura, fuera de los ajimeces. En la ornamentación abundan los cables y trenzados, los círculos enlazados, las hojas serpientes, los calados de piedra y las figuras toscas de escaso relieve. Siguen orientándose las iglesias, como en la época anterior, dirigiéndose el ábside al Este (101).

Sus monumentos más importantes son la iglesia de San Julián de los Prados (o Santullano, en un arrabal de Oviedo), la de San Salvador de Valde-Dios y la de Priesca (Villaviciosa, Oviedo), las tres del tipo basilical; la primera, de principios del siglo IX; la segunda, de los últimos años de dicha centuria, y la tercera, al entrar ya en el siguiente siglo. Y del tipo bizantino se cuentan San Miguel de Lino con Santa

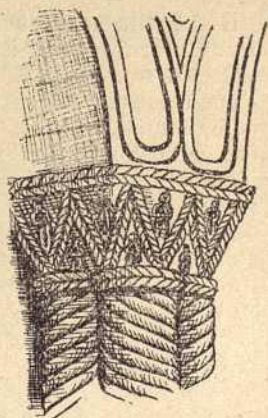


Fig. 178 —Capitel de Sta. María de Naranco.

María de Naranco (cerca de Oviedo) y Santa Cristina de Pola de Lena (en la misma provincia), aunque las dos últimas son de un tipo especial y de una sola nave, todas del tiempo de Ramiro I, mediando el siglo IX.

En León y Galicia, unidos con Asturias desde los primeros tiempos de la Reconquista, existen varias iglesias de la época a que nos referimos, pero tienen más bien carácter de mozárabes, como se dirá luego, por lo menos las más interesantes.

En las demás regiones de España sólo se hallan

restos de un estilo semejante al tipo latino asturiano (fuera del mozárabe), con variantes en cada una. Así, en Navarra, la cripta de San Salvador de Leyre; en Aragón, la de San Juan de la Peña (acaso mozárabe); en Cataluña, el ábside de San Pedro de Tarrasa, etc., y de tipo más o menos bizantino, San Pedro de las Puellas, en Barcelona, con cúpula sobre trompas, reconstruída en el siglo XI.

**117. Estilo mozárabe.**—Se distinguen con el nombre de *mozárabes* en España los cristianos que se hallaban sometidos a los árabes, pero conservando sus costumbres propias; y se llaman *mudéjares* los mahometanos que, sin abandonar su secta, vivían súbditos de los reyes cristianos, recibiendo más adelante el nombre de *moriscos* al abrazar la religión cristiana. Con los mismos nombres se conocen tres clases de estilos, desarrollados por artistas de los respectivos grupos, y tócanos ahora estudiar el primero, por haber él corrido parejas con el asturiano. Los otros dos tendrán su lugar más oportuno al tratar de los estilos arábigos (135).

El estilo mozárabe, no clasificado ni aun estudiado a fondo hasta el presente siglo, tiene hoy legítima carta de naturaleza en la historia de la arquitectura hispano cristiana, según se la reconocen los más acreditados tratadistas (1). Desarrollóse principalmente por los cristianos de Toledo y Córdoba durante la dominación arábiga; pero las continuas emigraciones de los mozárabes a los reinos cristianos de la Reconquista, especialmente de los monjes cordobeses con motivo de la persecución tiránica movida por Abderramán II y Mohamed I a mediados del siglo IX, difundieron

(1) LAMIÉREZ, *Historia de la Arq. Crist. Esp.*, t. 1, páginas 195 y siguientes; GÓMEZ MORENO, *De Arqueología mozárabe*, en el «Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones», t. 21, pág. 101; y otros artículos de Selgas y del señor Conde de Cedillo, etc., en la misma publicación y en «Cultura Española».



el mozarabismo en el arte por los países cristianos, como lo atestiguan numerosos monumentos plásticos y literarios. Sólo que, al ponerse en contacto el estilo mozárabe con el asturiano, y al fundirse más tarde en el románico del siglo XI, dió lugar a variedades y matices de tal género, que en muchos casos es difícil precisar el estilo que en determinadas construcciones prevalece.

Caracterízase el estilo mozárabe por la imitación del visigodo, adicionada con alguna ingerencia de elementos arábigos. Se distingue sobre todo por el arco en herradura, muy frecuente y con tendencia a la forma musulmana, y por el ábside de planta semicircular o en herradura, pero cuya curvatura no se manifiesta al exterior del edificio, sino sólo por dentro (1); también admite alguna vez ábsides cuadrados. Los soportes son columnas y en algún caso pilares compuestos; sus capiteles, por lo común, de forma corintia degenerada, y es raro en los muros el empleo de contrafuertes visibles. Las bóvedas comúnmente de medio cañón; pero las hay de arista, vaídas, y aun de plementos sobre sencillos arcos cruceros, desde la segunda mitad del siglo X (2).

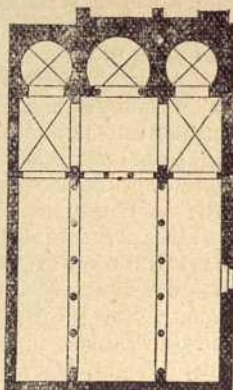


Fig. 179. — Plano de una iglesia mozárabe: San Miguel de Escalada; siglo X.

(1) Del estudio de estos ábsides y comparándolos con el de las ruinas de la basílica visigoda de *Segóbriga* (hoy Cabeza de Griego, cerca de Uclés, Cuenca), infieren algunos críticos que el ábside visigodo usado en el Mediodía de España debió ser de planta en herradura.

(2) Obsérvese, por tanto (116), que en la arquitectura española del siglo X existían todos los elementos de la románica.

La ornamentación, bastante parca, suele consistir en cables, círculos y follaje estilizado y menudo. Se ofrecen, como en los estilos anteriores, los dos tipos de planta y estructura en las iglesias, el latino y el bizantino, aunque imperfecto; el primero, basilical y con cubierta de madera, abovedándose el transepto y los ábsides; el segundo, con planta de cruz griega o de tramos cuadrados y con bóvedas para todos.

Los monumentos más considerables que hoy existen de esta arquitectura y del tipo basilical son las iglesias de San Miguel de Escalada (León), San Cebrián de Mazote (Valladolid) y San Millán de la Cogolla (Logroño): ésta posee arcos cruceros, y data, como las otras, de mediados del siglo x, tenida antes por visigoda. Del tipo más o menos bizantino se conservan principalmente Santa María de Lebeña (Santander), Santiago de Peñalba (León), San Miguel de Celanova (Orense) y, aunque de tipo singular, San Baudelio, en Casillas de Berlanga (Soria): en este último oratorio la bóveda cupuliforme de lajas de piedra, que por entero cubre la nave, se apoya sobre ocho arcos radiantes que arrancan de una columna central.

Otros restos mozárabes o monumentos influídos por esta arquitectura se hallan dispersos en la mayor parte de las regiones de España, especialmente en Sevilla, Toledo, comarcas de León y Galicia, sin excluir Valencia, Norte de Cataluña, Aragón, etc.

118. **Estilo románico propio.**—Quedaron arriba definidos el estilo románico propiamente dicho y el de transición, y fijáronse ya su característica y su época de florecimiento (113); falta ahora descender a otros pormenores que nos den mayor noticia del estilo, ya en general, ya en sus diversas escuelas, enumerando a la vez sus principales monumentos; lo cual apuñamos con brevedad en este número y siguientes.

Para el estudio general y abreviado del estilo

románico basta examinar en cualquier edificio los siguientes elementos: *planta*, *soportes*, *cubierta interior* (arcos y bóvedas), *vanos* (puertas y ventanas), *ornamentación y estructura*.

La *planta* típica de la iglesia románica propiamente dicha es la basilical, con tres o cinco naves y crucero de brazos salientes; en el testero o cabecera (que mira al Oriente) hay tres o cinco ábsides semicirculares. Pero así como las iglesias

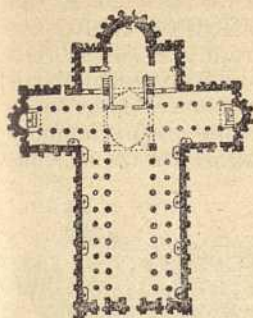


Fig. 180. — Plano de la Catedral de Pisa; siglo xi.



Fig. 181. — Ábside románico del s. xi.

menores no tienen más de una sencilla nave y sin crucero, así las mayores (sobre todo las de grandes monasterios o los santuarios visitados por numerosas peregrinaciones o los templos suntuosos del estilo de transición ojival) suelen ofrecer sus tres o cinco amplias naves con su airosa girola y las capillas absidales abiertas en ella. Las iglesias de los templarios y de otras Ordenes caballerescas tienen, por lo común, planta circular o poligonal y siempre de escasas dimensiones.

Los *soportes* característicos del estilo son el pilar compuesto y el estribo o contrafuerte adherido exteriormente al muro. El pilar (montado generalmente sobre un zócalo cilíndrico) consiste en

una pilastra que lleva adosadas a cada frente una o dos columnas semicilíndricas para sostener los arcos formeros y los transversales o fajones; las cuales columnas tienen basa y capitel, igualmente adosados al núcleo central. Hay

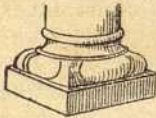


Fig. 182. — Basa románica.

también columnas exentas y pareadas; mas de ordinario sólo se hallan estas formas en los claustros, pórticos, galerías y ajimeces. Los capiteles resultan variadísimos; algunos de ellos conservan recuerdos clásicos de capitel corintio degenerado; pero en su gran mayoría son gruesos y llevan adornos geométricos o diversos motivos vegetales o asuntos simbólicos e históricos; el ábaco, decorado ordinariamente con los adornos propios del estilo, abraza en conjunto las columnas pareadas o yuxtapuestas. Los contrafuertes se presentan visibles al exterior y lisos; mas aunque su forma sea prismática en los muros, suelen aparecer en los ábsides a modo de columnas que sostienen el alero (fig. 194).

*La cubierta interior* de las naves y estancias diferentes consiste de

ordinario en la bóveda de medio cañón para la nave central, y de arista o de cuarto de cañón para las laterales, de casquete esférico para los ábsides, y cúpula poligonal, que al exterior aparece a modo de torre o gran *linterna* sobre el cru-



Fig. 183. — Capitel simbólico: Claustro de Sto. Domingo de Silos; siglo XI.

cero. Encima de las naves laterales se extiende a veces una galería o triforio.

Las bóvedas se apoyan sobre arcos, los cuales en el estilo románico propio son todos de medio punto y ordinariamente sin molduras; pero cuando éstas existen, se presentan a modo de grueso baquetón bordeando al arco, y entonces denuncian ser obra del siglo XII o bien de la última época del estilo. La cubierta exterior o tejado se apoya sobre las bóvedas, mediante una armadura de madera; en el si-



Fig. 184. — Capitel historiado: ábside de la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada; siglo XI o XII.



Fig. 185. — Capitel del Claustro de Santillana (Santander); siglo XII.

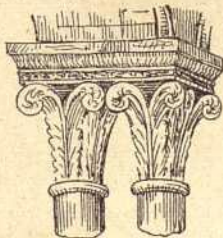


Fig. 186. — Capiteles románicos del Claustro de las Huelgas en Burgos; siglo XII (1).

(1) Los capiteles románicos que se adornan con hojas colgantes o con piñas son propios del siglo XII al XIII, en España.

glo XII se hace independiente esta armadura, in-

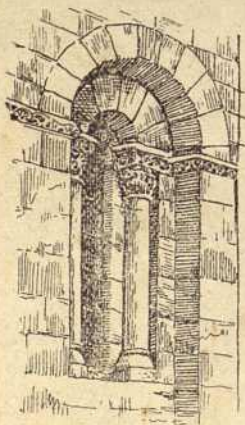


Fig. 187.—Tipo de ventanas del siglo XI.



Fig. 188.—Detalle de una ventana del siglo XII, en la iglesia del castillo de Loharre (Huesca).



Fig. 189.—Rosetón de la iglesia de la Magdalena en Zamora.

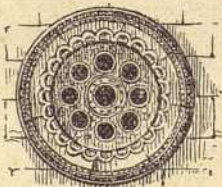


Fig. 190.—Rosetón de Santa Maria de Cambre (Coruña).

sistiendo sobre los muros para no cargar de peso las bóvedas y cúpulas.



Fig. 191.—Arquitos ornamentales.

Los vanos abiertos en los muros (puertas y ventanas) osténtanse decorados con magnificencia en los buenos edificios románicos. Las ventanas suelen ser estrechas y

rasgadas, con alguna columnita en las jambas y un arco doble o triple arriba; cuando éste lleva molduras de baquetones gruesos (y lo mismo en las portadas), el estilo es ya del período adelanta-

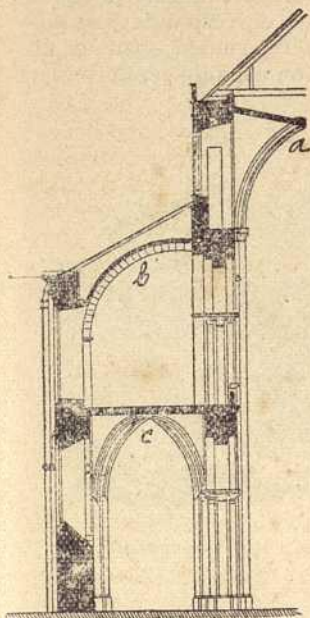


Fig. 192.—Estructura interior de una grande iglesia románica: a, bóveda de medio cañón sobre la nave central; b, ídem de cuarto de cañón sobre el triforio; c, ídem de arista sobre las naves laterales.



Fig. 193.—Lábaro del tímpano de la iglesia de San Miguel en Tamarite.

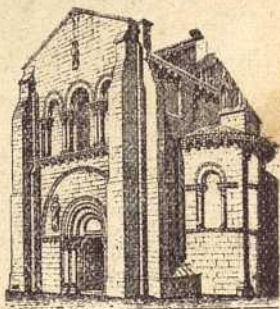


Fig. 194.—Iglesia de San Isidoro en León; siglo XI.

do, como se ha dicho antes. Hay también ventanas geminadas (ajimeces) y otras en forma de óculos con adornos calados y radiantes; pero esta clase de rosetones, aunque sencillos, es propia de la última época (figs. 78 y 195).

Las portadas se flanquean con una serie de columnas en planos cada vez más salientes, las cuales sostienen arcos redondos y concéntricos, de modo que forman en conjunto un grande arco abocinado y adornado más o menos, según la época y la escuela a que el edificio corresponde. Las columnas inmediatas a la puerta suelen sostener un dintel, y sobre éste queda un espacio semicircular



Fig. 195.—Fachada de la iglesia de Sto. Domingo en Soria; siglo XII.

o tímpano, que se adorna con relieves historiados o simbólicos (figs. 193 y 195).

La ornamentación típica del estilo románico se compone de un conjunto de líneas geométricas quebradas, billetes, ajedrezados, dientes de sierra y follaje serpeante (figs. 111, 188, 196; además, para sostener las cornisas y aleros, se usan frecuentemente los canecillos y los arquitos ornamentales, y en fin, para decoración de fachadas suntuosas empléanse las arquerías ciegas y variadas obras de escultura, como estatuas iconísticas, *bestiarios* (o sea monstruosas figuras de animales),



relieves simbólicos, etc., mientras que el interior de los edificios se decora con pinturas.

La estructura general de las iglesias románicas puede inferirse de lo anteriormente dicho sobre la planta, soportes y bóvedas (fig. 192); sólo falta advertir que ella se manifiesta al exterior por los contrafuertes e impostas corridas, las cuales revelan las interiores secciones del edificio (figuras 171, 195, 196), y es de notar asimismo el aspecto encantador que suelen ofrecer las fachadas románicas, en las cuales la ornamentación aparece por lo común fundada en la misma estructura de la obra.

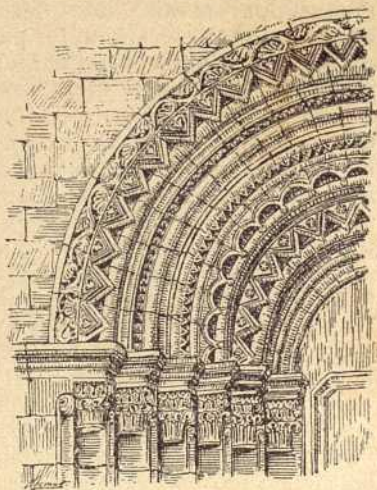


Fig. 196.—Puerta del santuario de Nuestra Sra. de Salas en Huesca; siglo XII.

119. **Estilo de transición.**—Como intermedio entre el estilo románico y el ojival, y verdadero paso de evolución del uno al otro, se halla el estilo de transición, que tuvo su principal desarrollo en el siglo XII (en España desde la segunda mitad) y primeros años del XIII (113).

Se caracteriza esta fase del estilo románico por admitir en la construcción (no en las puertas y ventanas) el arco apuntado y la bóveda del mismo género, por introducirse en el sistema la bóveda de crucería, cuyos arcos diagonales o cruceros son aún sencillos (sin molduras o con algún ba-

quetón por toda moldura) y por la mayor elevación, esbeltez, amplitud y hermosura de los edificios, aunque no siempre abunden los adornos. Por lo demás, el estilo conserva los caracteres y elementos del románico antes descritos, y aunque no ha de confundirse con la forma que hemos llamado florida, muchas veces coincide con ésta en un mismo edificio, según fuere su escuela artística.

Aun dentro del estilo de transición hállanse dos distintas formas, caracterizadas por la traza de los pilares compuestos. Hay iglesias que empezaron a construirse con plan románico puro, y como antes de terminarlas sobrevino la evolución del estilo gótico, acabaron por ser ojivales; pero en otras se observa que ya desde el principio de su construcción presidía la idea de una obra ojival sencilla con elementos románicos, lo cual constituye el estilo de transición propiamente dicho. En las primeras, el soporte compuesto se forma de la consabida pilastra con las semi-columnas adosadas a sus frentes; en las segundas se añade otra columnilla en las esquinas o en los rincones que resultan en dicho pilar compuesto, a fin de que sirva como de soporte a los arcos cruceros, según el principio general de que a todo elemento soportado debe corresponder su particular soporte (37). También se observa en algunos ejemplares de este segundo tipo que el núcleo del pilar compuesto resulta de sección cruciforme, para dar lugar a las columnillas en los ángulos diedros entrantes.

**120. Diferentes clases de edificios.**—Distínguense muy particularmente en el arte románico las siguientes clases de edificios, que merecen ser estudiados aparte: catedrales, monasterios, claustros, torres, cementerios, castillos y construcciones civiles.

*Las catedrales* se llaman así desde el siglo x por la cátedra del Obispo, y son la iglesia principal de cada diócesis, donde tiene la residencia el Prelado con su cabildo. No tuvieron grande importancia

hasta el siglo XII, pues con frecuencia las superaban las iglesias monacales; pero desde entonces fueron creciendo en interés arquitectónico y social. Y como servían para defensa de las ciudades y sitio de reuniones civiles, presentan el aspecto

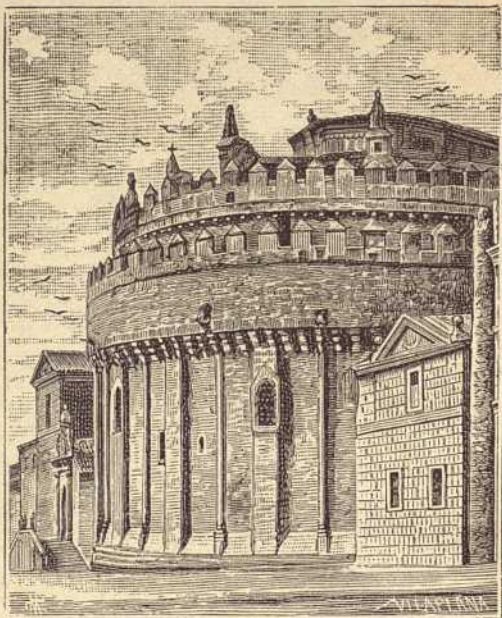


Fig. 197.—Ábside de la catedral de Avila.

de fortalezas con sus torreones almenados. Tipos en este sentido lo son la catedral de Sigüenza y el ábside de la de Avila.

*Las iglesias menores*, que no sean monacales, se diferencian de éstas y de las catedrales en sus menores dimensiones y en tener poco desarrollado el ábside central, que servía para coro de la co-

munidad respectiva en los monasterios y catedrales.

*Los monasterios con sus iglesias abaciales* revisitaron capital importancia en los siglos X, XI y XII

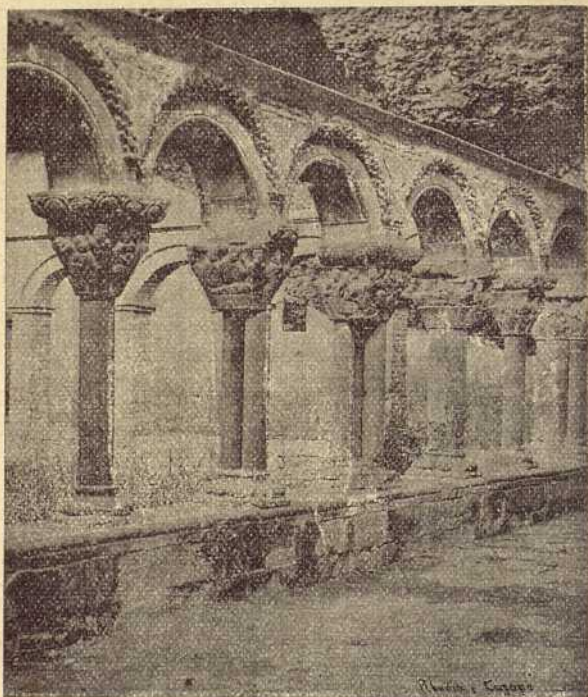


Fig. 198.—Claustro de San Juan de la Peña (Huesca).

por lo grandiosos y extendidos. Puede afirmarse que los monjes, sobre todo de Ordenes benedictinas, fueron los grandes arquitectos del estilo románico. Como tipos y a la vez centros de movimiento artístico sobresalen los monasterios de San

Gall en Suiza (siglo ix), de Cluny (siglo x), de Moissac, de Claraval y Cister (siglo xii) en Francia, de Ripoll en Cataluña (siglo xi), de San Juan de la Peña en Aragón, de Leyre e Irache en Navarra, de San Millán y de Albelda en la Rioja, de Sahagún en León, de Celanova en Galicia, de Santo Domingo de Silos en Castilla, y otros arriba mencionados. En todos ellos se distinguían como obras de arte la iglesia, la sala capitular y los claustros.

*Los claustros*, que en la forma actual por lo menos datan del siglo ix, son patios interiores con peristilo, a semejanza de los atrios de las antiguas basílicas; hállanse junto a la iglesia del monasterio o de la catedral a que pertenecen, con acceso a ella por uno de sus lados. No se conservan ejemplares anteriores al siglo xi; pero de éste se hallan todavía los de las catedrales de Elna (Rosellón) y

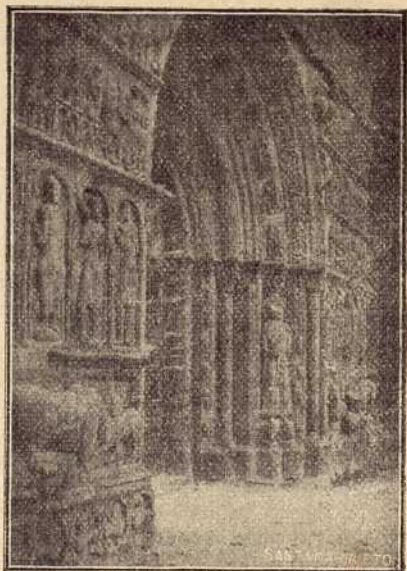


Fig. 199.—Portada del Monasterio de Ripoll; siglo xii (1).

(1) SERRANO FATIGATI, *Boletín de la Sociedad Española de Excurs.*, t. 14, pág. 88. Los catalanes la adjudican al xi.

Urgel y los de varios monasterios, como el de Ripoll, San Cugat del Vallés, San Benito de Bages, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Peña; y del siglo XII, San Pablo del Campo en Barcelona, el de San Pedro de Huesca, los de San Juan de Duero y San Pedro en Soria, el de Santillana, el de la Escuela de la Vega en Salamanca, el de Santa María de Sar en Galicia, y ya en el XIII, el de la catedral de Tarragona (románico-ogival); todos con riquísimos y variados capiteles.



Fig. 200.—Torre del Clavaval milanes.

Las torres-campanarios empezaron a construirse en el siglo VI, y se cuentan como de mayor antigüedad las de Ravena. Los campanarios más antiguos que han llegado hasta nosotros, entre los monumentos españoles, son los visigodos del siglo VII, en forma de simple espadaña. Las que se decían *torres* en la arquitectura asturiana (116) no debieron ser campanarios, sino una especie de cimborios, o la misma elevación del edificio sobre el crucero (1), y no parece probable que existieran otros campanarios que los de espadaña, aunque en la misma época construíanse en Francia pequeñas torres de madera sobre el crucero de las iglesias. En la arquitectura propiamente románica existen verdaderas torres-campanarios junto a las iglesias de alguna importancia o formando un mis-



Fig. 201.—Torre de San Esteban en Segovia.

(1) SELGAS, *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, t. 16, página 182.

mo cuerpo con ellas; álzanse a veces gemelas a los lados del hastial; pero lo más corriente es situarlas únicas al lado del crucero y aun sobre el mismo. Su forma común es la de un prisma rectangular y uniforme (rara vez cilíndrica), el cual se divide en cuerpos, separados por una sencilla cornisa, que en el estilo dicho lombardo se sostiene por arquillos ornamentales, como es de observar en Cataluña. En Francia y alguna vez en Italia hállanse modelos de torres cuadradas o poligonales, cuyos cuerpos suben disminuyendo y se flanquean con torrecillas o pináculos.

Los *cementerios* se construían junto a las iglesias desde la paz de Constantino, y no se daba sepultura en el templo sino a los cuerpos de los Santos, o de los Obispos y Abades, y cuando mucho, a los reyes, aunque para éstos se reservaban las criptas. Los fundadores de una iglesia y otras personas de distinción se solían enterrar en los pórticos y claustros o en sepulcros adosados a los muros exteriores de la iglesia misma. Los sarcófagos mejores consistían en cajas de piedra o de ladrillo, decoradas exteriormente con alguna lápida y con más o menos relieves ornamentales y de figura, según la clase; pero no deben confundirse con las *urnas-osarios*, que a veces se encuentran situadas en el muro interior de las iglesias románicas u ojivales y que guardan las cenizas de algún personaje benemérito, trasladadas allí desde el sepulcro primitivo.

Los *castillos* y demás construcciones civiles de la época se modelaban según la forma románica de las iglesias en el ornato y en las ventanas y cornisas. En las mencionadas fortalezas se advierten desde el siglo XII los saledizos llamados *barbacanas* (46), pues antes de esta fecha tenían en su lugar unas galerías cubiertas con madera, dichas *matacanes*. Los castillos señoriales ostentan en el ingreso del recinto fortificado una gran torre, ancha y robustísima, llamada *torre del homenaje*. Son

célebres entre los monumentos civiles las murallas de Avila, el castillo de Loharre (Huesca), el de Turégano (Segovia), el de Carcasóna (Francia), etcétera.

**121. Escuelas románicas.**—Constituyen escuela dentro del estilo las variantes más o menos uniformes y sistemáticas que se observan en los edificios románicos de una región determinada (21). A la vez que recorramos brevisísimamente las escuelas románicas principales, notaremos los edificios de mayor importancia en cada una de las regiones donde aquéllas brillaron, sin hablar de las españolas, que reservamos para el número siguiente.

Prescindiendo del carácter regional de las escuelas, y fijándonos sólo en la teoría que las informa, hallaríamos que se reducen a tres capitales: la *románico-latina*, la *románico bizantina* y la *románica perfecta*. La primera conserva el tipo basilical y admite bóvedas y también cubiertas de madera sobre arcos, pero excluye las cúpulas; la segunda adopta la cúpula semiesférica sobre planta cuadrada, ya con el tipo de basílica latina, ya con el de griega; la tercera sigue el tipo basilical latino con bóvedas, y eleva una cúpula poligonal o linterna sobre el crucero.

Las escuelas regionales más caracterizadas se fijan principalmente en territorio francés, por haber cultivado Francia con mayor perfección y gusto el estilo románico. Son en conjunto las siguientes (1), que en absoluto podrían agruparse a las tres antedichas.

*Escuela de Auvernia:* se caracteriza por sus tres naves con girola y corona de capillas absidales; nave central con bóveda de medio cañón (sin luces directas), contrarrestada por otras de cuarto de cañón sobre el triforio de las laterales; éstas se

(1) CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. 2, pág. 240 (Paris, 1899); MICHEL, *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens*, t. 1, part. 2, pág. 454 (Paris, 1905-1912); LAMPÉREZ, *Hist. de la Arq. Crist.*, pág. 100.



cubren con bóveda de arista; cúpula sobre trompas y con linterna en el crucero. Sus tipos son la iglesia de Nuestra Señora del Puerto en Clermont-Ferrand y de la de San Saturnino de Tolosa en Francia.

*Escuela de Poitou y Saintonge:* tres naves con girola, etc., cubiertas con bóveda de medio cañón y sin luces directas en la nave central; torre cuadrada sobre el crucero; ornamentación espléndida y arquerías ciegas exteriores, en las fachadas. Tipos: Nuestra Señora la Grande de Poitiers y Santa Cruz de Burdeos.

*Escuela de Borgoña:* tres naves con girola; bóvedas de medio cañón sobre la nave central, que es muy elevada (para tener luces directas), y de arista sobre las laterales; arcos apuntados para el interior, pero semicirculares en puertas y ventanas; riqueza escultórica, sobre todo en los capiteles. Tipos: las abadías de Cluny, Vezelay, Paray le-Monial, etcétera. Con esta escuela coinciden la *cluniacense* (monjes benedictinos de hábito negro) y la *cisterciense* (ídem de hábito blanco); pero en ésta se suprime a veces la girola y siempre toda ornamentación fastuosa.

*Escuela de Normandía:* tres naves, sin girola; capillas absidales de frente; linterna cuadrada sobre el crucero; nave del medio con armadura de madera visible, triforio sobre las naves laterales; ornamentación geométrica. Tipos: las iglesias de Caén y Jumezges.

*Escuela de Perigord:* cruz griega o una sola nave dividida en compartimientos cuadrados; cúpula con pechinas sobre cada uno de ellos. Tipos: San Frontín de Perigueux (108) e iglesias de Cahors y Angulema.

*Escuela de Provenza:* una sola nave, bóvedas de medio cañón, contrafuertes muy salientes al interior. pilastras en vez de columnas, molduras y otros elementos de tradición clásica. Tipos: San Trófimo de Arlés y la catedral de Orange.

*Escuelas germánicas.*—Son dos principalmente: la de basílica latina, sin girola, con ábsides en los extremos del crucero y de la cabecera, ornamentación escasa, iglesias grandiosas, y la de planta poligonal y cúpula de igual clase. Tipos de la primera son las grandes catedrales de Maguncia, Worms y Spira, y de la segunda, la capilla de Carlomagno en Aquisgrán (103) y la de Ottmarsheim (Alsacia).

*Escuela inglesa.*—Es una derivación de la normanda, de la cual se distingue en la supresión de ábsides semicirculares y en la conversión de la linterna central en gran torre cuadrada. Sus tipos, las iglesias de Peterborough, Rochester, Ripon, etcétera.

*Escuelas italianas.*—Son dos principales: la del Norte o lombarda y la del Sur o siciliana; en el centro se continúa con el estilo latino de las basílicas (102). La primera se distingue por el gran desarrollo de las arquerías en la fachada y por el uso de las bandas lombardas y de los arquillos ornamentales de que hablamos arriba (114, 118), son tipos la iglesia de San Ambrosio en Milán, las catedrales de Pisa, Luca, Parma, Ferrara y muchas otras iglesias del Norte. La arquitectura románica de Sicilia y Sur de la Península reúne elementos bizantinos, normandos y árabes en las cúpulas, torres y ornamentación, según es de ver en las catedrales de Monreale, Amalfi, Ravello, Cefalú, Palermo, etc.

*El románico en Oriente.*—Llevado por las Cruzadas el estilo románico, se extendió a las regiones de Oriente, sobre todo en Palestina, reuniendo caracteres particulares: planta sin crucero saliente, ábsides poligonales, pilastras sencillas en vez de columnas, arcos apuntados, bóvedas de arista. Tipo: la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, que data del siglo XII, la cual contiene la grandiosa rotunda del Santo Sepulcro, cuya planta es del siglo VII. También es notab'e como románica, en-

tre otras de Oriente, la catedral de Beyruth o Be-rito (hoy mezquita) en la antigua Siria.

**122. Arquitectura románica española** — Las variantes que presenta el estilo románico en España son debidas a diferentes influencias de las escuelas francesas, de la lombarda, de la arquitectura bizantina y de la arábigo-hispana, en combinación con los elementos latinos e indígenas preexistentes y con modificaciones propias del temperamento nacional. En general, preséntase el románico español sobrio, robusto y ecléctico; pero atendida la gran variedad que existe en sus detalles, no es posible reducir sus monumentos a escuelas bien definidas, debiendo contentarnos con formar grupos de parentesco o semejanza.

*En Cataluña* predominan influencias lombardas, como se manifiestan en los arquitos ornamentales y en los contrafuertes sencillos de la forma lombarda; tipos, monasterio de Ripoll y catedral de Urgel (siglo xi), con otras muchas iglesias a partir del siglo x. Pero también existen poderosas corrientes bizantinas, como se patentizan en las cúpulas sobre trompas de San Pedro de las Puelas y San Pablo del Campo de Barcelona, San Nicolás de Gerona y San Jaime de Frontinyá, sin olvidar la de San Miguel de Tarrasa. Persiste en Cataluña el estilo románico, aun entrada la época ojival, y son importantísimos ejemplares del estilo de transición la catedral vieja de Lérida, la de Tarragona (de influencias normandas) y los monasterios del Poblet y Santas Creus (siglos xii al xiii) de la escuela cisterciense.

*En Aragón* existen las mismas influencias que en Cataluña, aunque se manifiesta el estilo más independiente. Son frecuentes los arquitos ornamentales, como se divisan en San Juan de la Peña y en Roda; pero no se usan las bandas lombardas, sino los contrafuertes bien definidos; hállanse cúpulas semiesféricas, sobre trompas, en la catedral de Jaca, iglesia del castillo de Loharre y Santa

Cruz de la Serós (Huesca). Tienen celebridad en el estilo de transición la catedral de Tarazona, las iglesias de Egea de los Caballeros y los monasterios cistercienses de Veruela, Piedra y Rueda (Zaragoza).

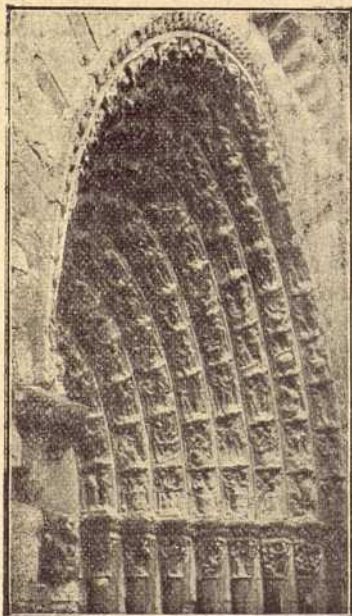


Fig. 202.—Portada de la catedral de Tudela.

En Navarra se encuentran dominantes las escuelas de Poitou y Saintonge, como se descubre en las magníficas portadas de Santa María de Tudela (la catedral), San Pedro de Olite, San Pedro de Estella, Santiago de Puente Arreina, San Román de Cirauqui, etc., todas de la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII. A la escuela cisterciense corresponden los monasterios de Irache, Fitero, Oliva, Iruzu.

En Galicia arraigó de tal manera el estilo románico desde la erección de la catedral de Santiago (1074-1128), que aun las iglesias ojivales del siglo XIV ofrecen no pocos elementos del mismo. En la referida catedral se advierte la influencia decisiva de la escuela de Auvernia, y ésta, con la de Poitou, son las dominantes en la región gallega. En las iglesias mayores se halla un pórtico o

vestíbulo ante la puerta principal a imitación del magnífico e insuperable Pórtico de la Gloria, de la catedral compostelana, y un gran triforio sobre las naves bajas, cubierto de bóveda. En las iglesias menores se observa muy común la techumbre de madera sobre los arcos, en vez de bóveda. Son importantes en la escuela compostelana, aunque admitiendo elementos ojivales, las iglesias mayores de Tuy, Orense, Lugo, Mondoñedo, Coruña, Bayona; todas del siglo XII al XIII y de transición gótica.

*En todo el reino castellano leonés* se encuentran elementos de las escuelas de Borgoña, Poitou y Normandía, predominando en la intrincada variedad de ellos el tipo siguiente: planta rectangular o de cruz latina, ábsides de frente (sin girola); tres naves con bóveda de medio cañón, o bien sólo la central con dicha bóveda, teniéndola de arista las laterales; linterna central sobre el crucero, y a veces (influencia bizantina) cúpula semiesférica. Con este último elemento y otros afines se caracteriza un grupo de iglesias de la región salmantina, que debe tratarse por separado. Son principales monumentos de las regiones predichas la colegiata de San Isidoro de León, la basílica de San Vicente de Avila (con su magnífica portada), la iglesia de Santa María de Carrión y la parroquia de Moarbes (ambas en la provincia de Palencia, con su preciosa imaginería en el hastial), la de San Pedro de Villanueva y la colegiata de Arvás (Asturias), la de Santillana del Mar (Santander), la de Santo Domingo de Soria y otras muchas, entre las cuales ofrecen elementos bizantinos en su cúpula San Martín de Frómista (Palencia) y la abadía de San Quirce (Burgos). Son tipos de transición ojival las catedrales de Sigüenza y Santo Domingo de la Calzada.

Las iglesias románicas de Segovia forman una sección aparte, caracterizada por las hermosas galerías o largos pórticos que llevan delante del

ingreso y de uno o dos frentes del edificio, y por las elegantes cornisas del frontis con variados canecillos.

El grupo *salmantino*, que bien merece el nombre de escuela, se distingue por las airosas cúpulas nervadas y gallonadas, dispuestas sobre pechinas, con soberbio cimborio, además de otros elementos de ornamentación oriental. Pertenecen a este tipo la catedral vieja de Salamanca, las de Zamora y Ciudad Rodrigo, la colegiata de Toro (en ésta se halla el tipo más perfecto que en ninguna otra) y varias iglesias secundarias de Zamora, Benavente y Salamanca; todas entran ya en el estilo de transición y pueden clasificarse de *románico-bizantinas*.



Fig. 208.—Iglesia y torre de Sta. M.<sup>a</sup> de Cuéllar.

El *románico andaluz*, como propio del siglo XIII, contiene mezcla de elementos ojivales y mudéjares; distínguese como tipo la iglesia de San Pablo de Córdoba

*Escuela de Sahagún* puede llamarse la arquitectura *románica de ladrillo*, que tuvo como centro de su desarrollo la expresada villa de Sahagún (León) con su célebre monasterio y sus iglesias de San Tirso, Santiago y a Trinidad, extendiéndose el estilo a varios pueblos de la región y vecinos a ella, tales como Arévalo, Olmedo, Toro, Cuéllar, etc. Son típicos en esta arquitectura los ábsides semicirculares o poligonales con alta y doble arquería de resalto, y asimismo las torres anchas y cuadradas, abiertas en muchos vanos. La exornación de estos edificios, nacida de la construcción, es parca, y en esto y en la forma

siempre semicircular de los arcos se diferencian de las construcciones de estilo mudéjar (135), las cuales derivanse de las de estilo románico y llevan copiosa ornamentación geométrica, formada también por el mismo ladrillo.

123. **Juicio del estilo románico.**— Con razón se califica de *monacal* el estilo románico, sobre todo en Arquitectura; pues de tal lo acreditan verdaderamente su origen y su desarrollo y aun el espíritu que le informa, como se infiere de lo dicho. De aquí el ser un estilo grave, algún tanto severo y sombrío, bien pensado y mejor sentido, noble, dispuesto para causar impresión de recogimiento y religiosidad, poético, sin dejar de ser robusto y sólido; pero resiéntese de cierta rudeza y pesadez en la construcción y de falta de naturalidad y exceso de convencionalismo en el ornato. Al formar juicio sobre el estilo ojival se apreciarán mejor las perfecciones y los defectos del románico, toda vez que en él se halla la última evolución de éste, por lo menos en el terreno de la Arquitectura.

## CAPITULO SÉPTIMO

### Arquitectura ojival.

124. **Noción del estilo ojival.**— Estilo *ojival* o *gótico* se dice en Arquitectura el sistema de construcción, en el cual entran como elementos principales la bóveda de crucería, el arco apuntado y el contrarresto independiente de los muros, de suerte que éstos y aun las columnas lleguen a reducirse a la menor cantidad de materia posible. El nombre de *ojival* viene de las ojivas o bóvedas de crucería que entran como esenciales en el estilo (el arco dicho ojival es más bien secundario en el sistema), y a su vez la palabra *ojiva* derivase del latín *augere*, aumentar o reforzar la bóveda.

Los artistas italianos del siglo xvi dieron al estilo el mote de *gótico*, ya por atribuir falsamente su origen a los godos, ya por calificarlo injustamente de irregular y bárbaro; pero aunque ahora se sigue llamándole también con este nombre, de ningún modo se le atribuye el tal significado.

El problema que resuelve el estilo gótico en Arquitectura, como subordinado inmediatamente al problema general de esta arte bella (27), es el mismo cuya solución buscaban los arquitectos románicos sin encontrarla del todo satisfactoria, a saber: cubrir con bóveda todas las naves de un grandioso edificio, sin perjuicio de las luces directas y abundantes sobre la nave central, y a la vez contrarrestar el empuje lateral de las bóvedas con elementos propios, independientemente de los muros y aun de las columnas. Todo se consigue con la bóveda de crucería (43) y con los arbotantes o (en todo caso) con los estribos o contrafuertes, que se aplican a los pies de los arcos cruceros, y cuyo oficio ya no es el de contener o reforzar los muros, como sucedía en gran parte en la arquitectura románica. De aquí la distinción de los elementos de construcción en *activos* y *pasivos*, contándose entre los primeros el arco y los nervios de la bóveda, el pilar y el estribo, y entre los segundos el muro de cerramiento y la plementería de las bóvedas (42); éstos pueden suprimirse, o por lo menos adelgazarse cuanto se quiera y convenga, mas no los primeros.

Los mencionados principios fundamentales y elementos característicos de la arquitectura ojival, ya considerados en sí mismos, ya por la manera como se han entendido y aplicado en este arte (según detallaremos luego), consiguieron la más completa idealización que ha logrado la Arquitectura como arte bella en su afán de establecer el triunfo del espíritu sobre la materia; y ésta es otra característica del arte gótico (131).

125. Su origen.—Los elementos arquitectónicos



del estilo ojival se encuentran dispersos en edificios de tiempos muy remotos, pues el arco apuntado se halló ya en el arte asirio y en el persa de la dinastía sasánida; la bóveda de crucería, por lo menos en lo esencial, se encuentra en construcciones árabes de Córdoba del siglo IX y en las lombardas de Milán de la misma centuria, y aun en las mozárabes del siglo X (117); los arbotantes se hallan originariamente y como en rudimento en las bóvedas de cuarto de cañón cuando sirven de contrarresto (fig. 192, b); el principio de distinción entre elementos activos y pasivos, que tanto caracteriza a la arquitectura ojival, se entendió y aplicó por los arquitectos románicos y aun por los antiguos asirios y persas, si bien no con la extensión y eficacia a que llegó en la arquitectura gótica.

Pero un estilo no consiste en la reunión de elementos como quiera, sino en la combinación sistemática y perfecta de ellos, que dé por resultado una forma de arte bien definida. En tal concepto, se reconoce hoy por los críticos e historiadores del arte que el estilo ojival desarrollóse primero en el Norte de Francia, a principios del siglo XII, aunque ya a fines del XI se construyó en Inglaterra la catedral de Durham con estructura gótica (1). No obstante, siguió dominando en el nuevo estilo cierta forma o fisonomía románica hasta fines del siglo XII, aun en Francia, y en otros países continuó asimismo durante la siguiente centuria: es el estilo que se llama de transición con distintas variantes. Difundióse luego a diferentes naciones europeas, llevado sobre todo por los monjes del Cister, y llegó hasta Rodas, Chipre y Siria por medio de las Cruzadas (2).

(1) MICHEL, *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (Paris, 1905-1913), t. 2, pág. 4.

(2) REINACH, *Apolo*, trad. y aument. por DOMÈNECH (Madrid, 1911), pág. 127.—Véase también LAMPÉREZ, *Hist. de la Arquít. Crist. Españ.*, t. 2, pág. 8.

En España tuvo principio el arte ojival perfecto y puro en los primeros años del siglo XIII con la nave mayor de la catedral de Cuenca (1203) y las catedrales de Burgos y León, a las cuales muy pronto siguieron las de Toledo y Burgo de Osma; pero medio siglo antes se había desarrollado el estilo de transición con carácter bastante ojival, como lo prueba entre otros monumentos arriba notados (121) la catedral de Santo Domingo de la Calzada, construída entre los años de 1168 y 1180.

Las causas generales del estilo que nos ocupa han de buscarse en la necesidad de mayor amplitud e iluminación en las iglesias (no tan fácil de llenar con el estilo románico), en el mayor desarrollo de la vida social e intelectual de la época y en la natural evolución de la arquitectura románica, toda vez que de ella al estilo de transición y de éste al ojival puro (119) no media más de un corto paso.

(126. **Su división en períodos.**—Se ha dividido el estilo ojival en tres períodos con los nombres de *primario* o *robusto* o *lancetado*, *secundario* o *gentil* o *radiante*, y *terciario* o *florido* o *flamígero*, correspondiendo cada uno de ellos, respectivamente, a los tres siglos últimos de la baja Edad Media, y caracterizándolos por el arco en forma de lanceta el primero (fig. 46), el arco de oji. a equilátero el segundo (fig. 48), y el conopial (figura 55) con los adornos flamígeros (figs. 222, 225) el tercero. Y aunque esta división haya sido abandonada por los recientes críticos, ya que no se funda en verdad, por lo menos en lo que respecta a los dos primeros períodos, ni se encuentran las variantes del estilo gótico aprisionadas en dichos límites; sin embargo, todavía puede servirnos la mencionada clasificación, con algunas modificaciones y salvedades, para la exposición más clara y ordenada de los elementos ojivales, según hemos de hacerla en el siguiente número.

Dividimos, pues, el estilo ojival en tres perío-

dos: *incipiente, de apogeo y decadente* (1), los cuales corresponden a tres formas (por lo menos en lo que a España se refiere), a saber: *sencilla, elegante y florida*. La primera se caracteriza por la escasez de molduras en los arcos y de columnillas en los pilares, y por cierto aspecto de severa robustez que ofrecen las construcciones; la segunda añade más complicación de nervios, molduras y adornos varios, junto con mayor esbeltez y elegancia; la tercera sutiliza todos los elementos, convierte los pilares en haces de juncos y las bóvedas en un laberinto de nervios, se recarga de minucioso ornamento, y en éste se multiplican las curvas retorcidas, la flora exuberante, los calados flamígeros y las figuras realistas y caprichosas. Corresponde la primera forma al siglo XII (incluyendo los elementos ojivales del estilo de transición) y a buena parte del XIII; la segunda al siglo XIV con algunos años del precedente, y la tercera al siglo XV (ya bien entrado) y primera mitad del siguiente. Pero téngase en cuenta que las mencionadas formas (por lo menos las dos primeras) se refieren a determinadas secciones del edificio y a sus miembros o elementos arquitectónicos, más bien que a la totalidad o conjunto de la fábrica, pues atendido el largo tiempo que se invirtió en estas construcciones ojivales, casi todas ellas presentan en un mismo edificio diversidad de formas (por lo menos en España), según las épocas por las cuales atravesaron. Y no se olvide que en unas regiones comenzó y se desarrolló más pronto el estilo que en otras, o persistió con mayor tenacidad a través de la época siguiente.

¶ 127. **Elementos arquitectónicos del estilo.**— Para definir con precisión el estilo ojival de un edificio, hay que examinar principalmente: su *planta*, sus

---

(1) Algunos tratadistas dan el nombre de *gótico primario* al románico de transición, y *gótico de apogeo* al ojival puro, anterior al siglo XV, en que entra el *decadente*.

*pilares o apoyos, sus arcos y bóvedas, los estribos, los vanos (puertas y ventanas), los miembros accesorios, la ornamentación y la estructura general.* Recorramos con brevedad estos elementos del estilo, observando a la vez las diferencias propias de cada uno de los periodos mencionados.

La planta de las grandes iglesias góticas responde a uno de estos dos tipos principales: el de

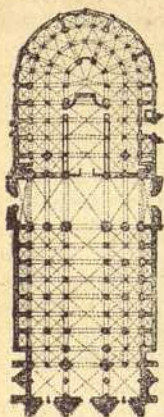


Fig. 204. — Plano de la catedral de París; siglo XII.

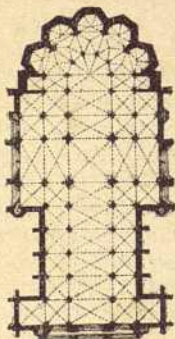


Fig. 205. — Plano de la catedral de León; siglo XIII.

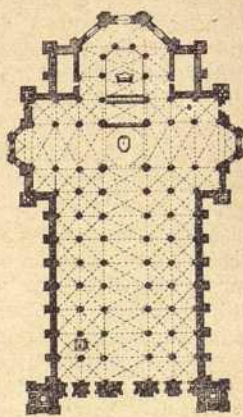


Fig. 206. — Plano de la catedral de Milán; siglo XIV.

tradición románica y el de salón; en el primero se observan casi la misma traza e iguales diferencias que las referidas al tratar de la arquitectura románica, si bien los ábsides o las capillas absidales son frecuentemente de forma poligonal (figs. 205, 206); en el segundo, la planta carece de crucero de brazos salientes (aunque no deja de ostentarse la simbólica cruz en medio), y las naves laterales se prolongan circuyendo todas a la capilla mayor (fig. 204). Otros tipos hay menos comunes, según se indica al tratar de las escuelas regionales; mas

ni por ellos ni por los anteriores se puede reconocer la fecha del edificio.

Las columnas ojivales consisten ordinariamente

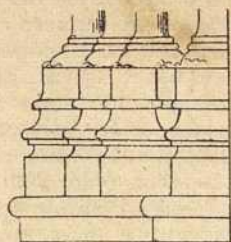


Fig. 207. — Basamento ojival; siglo XIV; catedral de Toledo.

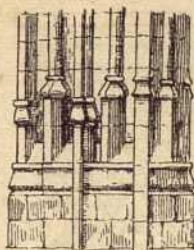


Fig. 208. — Basamento en la catedral de Sevilla; siglo XV.

en el pilar compuesto, que se apoya sobre un zócalo poligonal o un basamento dividido, a diferencia del usado en el estilo románico, que siempre

se presenta uniforme y cilíndrico. Estos basamentos se hallan cada vez más divididos y moldurados según adelanta el período, distinguiéndose especialmente los del tercero por destacarse de él las bases parciales de diferentes alturas, según la importancia de las columnillas

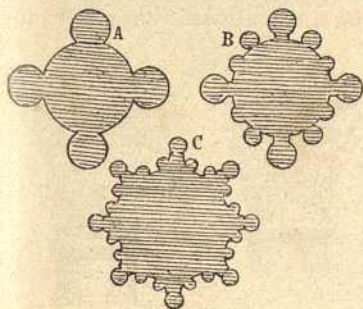


Fig. 209. — Secciones de columnas ojivales: A, siglos XII y XIII; B, siglos XIII y XIV; C, siglos XV y XVI.

que sustentan; pero en el siglo XVI vuélvese a veces al primitivo zócalo prismático o cilíndrico. Sobre el zócalo o basamento élévase el pilar, que se

diferencia del románico en tener núcleo cilíndrico y en llevar adheridas numerosas semi-columnas, para sostener cada una su arco o un nervio de la



Fig. 210.—Capitel ojival del siglo XII; Cat. de Toledo.

bóveda, los cuales van aumentando en número conforme adelantan los períodos del estilo ojival. En el primer período suele formar la sección horizontal de todo el apoyo una especie de cruz (fig. 209, A, aunque añadiéndole algún semicirculito más en los ángulos); en el segundo van aumentando otros brazos intermedios, y en el tercero llega a tener el pilar tantos apoyos parciales (más bien junquillos) cuantos arcos (y molduras de éstos) han de alzarse sobre aquél, hasta que por fin resulta un haz de juncos, que se divide en lo alto como una palmera, suprimiéndose a veces los capiteles. El capitel gótico va perdiendo en importancia según progresa el estilo, y consiste en un tambor cónico, abrazado con folaje que imita la flora local. Se abandonan los capiteles historiados, los de la cerías y de figuras monstruosas, que tanto se prodigaban en el estilo románico.

En los arcos y bóvedas ojivales lo característico es la crucería, tanto más complicada cuanto más

bóveda, los cuales van aumentando en número conforme adelantan los períodos del estilo ojival. En el primer período suele formar la sección horizontal de todo el apoyo una especie de cruz (fig. 209, A, aunque añadiéndole algún semicirculito más en los ángulos); en el segundo van aumentando otros brazos intermedios, y en el tercero llega a tener el pilar tantos apoyos parciales (más bien junquillos) cuantos arcos



Fig. 211.  
Capiteles del siglo XIV; Cat. de Toledo.



Fig. 212.

va adelantando la época del estilo. El período primero se distingue por la sencillez de los arcos cruceros o diagonales, que llevan pocas molduras; en el segundo se aumenta la crucería con arcos o nervios secundarios para sostener los tímpanos de plementería, ya que las bóvedas se hacen más amplias, y a la vez se molduran dichos arcos y nervios con más perfiles; en el tercer período se añaden más nervios secundarios y transversales, aun



Fig. 213. — Capitel del siglo XV; catedral de Toledo.

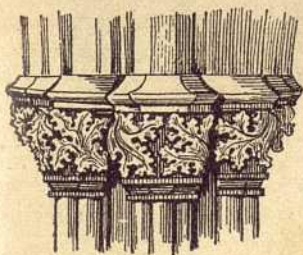


Fig. 214. — Capitel del claustro de San Juan de los Reyes (Toledo); siglo XV.

sin necesidad, y se generaliza la bóveda dicha *estrellada* (por la figura del conjunto), tomando además los nervios y arcos más finas molduras. Desde últimos del siglo XV se adornan las claves de las crucerías con florones de madera, dorados o polieromados, conocidos con el nombre de *arandelas* (figu-

ra 216). Los ábsides góticos suelen cubrirse también con diferentes bóvedas de crucería, pero de tal suerte que los arcos o nervios concurren todos a una clave central (figura 217); asimismo las cúpulas ofrecen la forma poligonal del estilo románico,

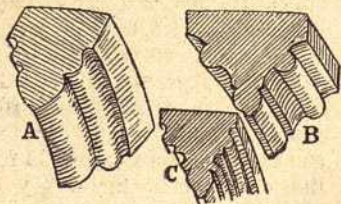


Fig. 215. — Secciones de arcos y de sus molduras en la Cat. de León: A, s. XIII; B, s. XIV; C, siglo XV.

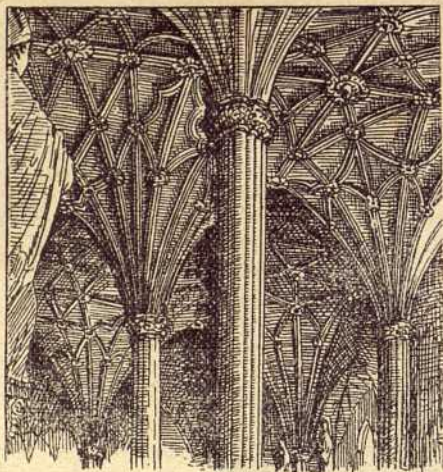


Fig. 216.—Columnas y bóvedas ojivales: catedral de Barbastro; siglo XVI.

bien que más adornadas y reforzadas con nervios salientes, y se cubren con un cimborio prismático más atrevido y elegante.

La forma dominante en los arcos del estilo ojival es la apuntada (fig. 37 y 46-50); fuera de los cruceros, cuya directriz suele ser de medio punto; pero es varia la traza de todos ellos, sin que sea dable fijar su cronología. Sólo puede afirmarse que en el siglo XIV se halla general la forma equilátera (fig. 48) y en el XV se hacen frecuentes la rebajada (fig. 49) y la conopial (figs. 54 y 55), aunque esta última no es propiamente constructi-



Fig. 217.—Ábside ojival de una iglesia de Suecia; siglo XIII.



va, sino de ornamentación en puertas, ventanas y doseletes. etc.

El *estribo*, que puede llamarse típico en la arquitectura ojival, es el arbotante (fig. 30), con el cual se obtiene mayor despejo en los edificios, permitiendo con toda libertad la perforación de los muros para dar cabida a espaciosos ventanales. El contrafuerte románico más bien ejercía funciones de sostén o arribo para los muros (124) que de verdadero estribo; pero el contrafuerte ojival, tenga o no arbotantes, desempeña el papel de resistencia al empuje de las bóvedas, reducido éste a puntos aislados. Se decoran los botareles y demás contrafuertes, montando pináculos sobre ellos para que tengan más peso y resistencia, logrando así con estos remates el doble fin constructivo y estético.

En las puertas y fachadas despliega el arte ojival toda su magnificencia y su concepción teológica (30). La portada gótica admite la misma composición fundamental que la románica; pero añade a ésta mayor elevación de líneas, con más riqueza y finura escultórica, guardando siempre en arcos y adornos la forma propia del nuevo estilo. Las portadas más suntuosas llevan imágenes de

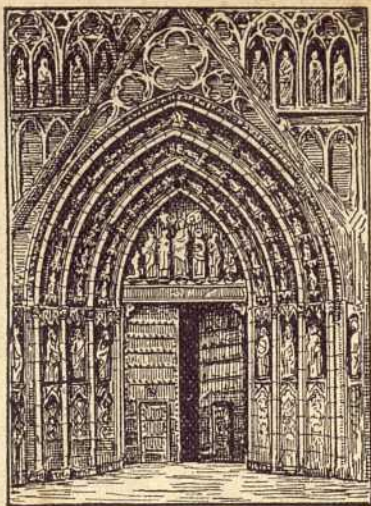


Fig. 218.—Portada de la catedral de Valencia; siglo XIV.

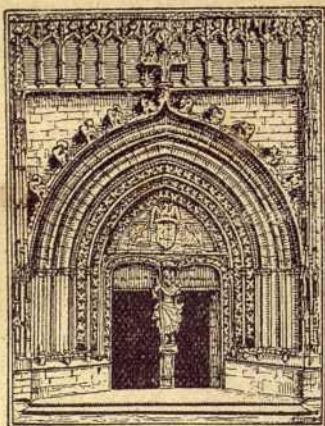
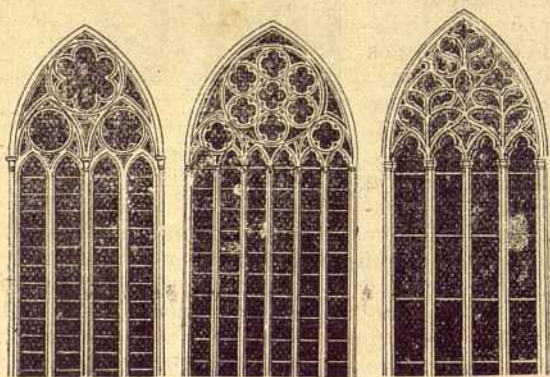


Fig. 219.—Portada de la iglesia de Santiago en Orihuela; siglo XV.

Apóstoles y de otros Santos entre las columnillas, flanqueando el ingreso; el cual está dividido por un parteluz, que sirve de apoyo a una estatua de la Santísima Virgen o del Titular de la iglesia. Las iglesias del Cister y otras menores a imitación suya carecen de imaginaria en la portada, la cual se compone del grande arco abocinado y decorado con simples baquetones y

alguna ornamentación vegetal o geométrica. La



VENTANAS OJIVALES:

Fig. 220 — Catedral de León; siglo XIII.

Fig. 221. — Catedral de Toledo; siglo XIV.

Fig. 222. — Catedral de Barcelona, siglo XV.

finura en la ejecución de la obra escultórica y la multiplicación progresiva de las molduras con el adelgazamiento de ellas denuncian mejor que otras señales la época de la construcción de las portadas; pero las del último período, desde mediados del siglo xv, se reconocen mejor por la multitud y pequeñez de los detalles, por las frondas retorcidas, el arco conopial y otros ornamentos de la época.

Los ventanales se ostentan con mucha más amplitud que en el estilo románico y llevan en su parte superior her-

mosos calados de piedra, sostenidos por columnillas o parteluces. En el siglo xiv se complica más la tracería calada, y adelantado ya el xv se combinan sus líneas curvas formando más o menos lo que se llama

calado flamígero. Una cosa parecida se observa en los rosetones, que se colocan en lo alto de las fachadas. Al principio toman la forma radiante

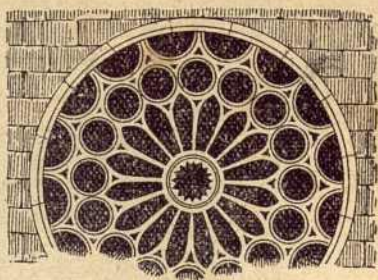


Fig. 223. — Rosetón de la catedral de León; siglo XIII.

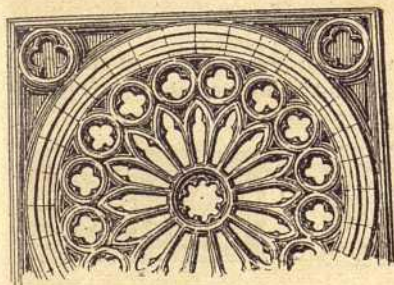


Fig. 224. — Rosetón de la catedral de Toledo; siglo XIV.

sencilla (fig. 78), aunque en iglesias suntuosas es algo más complicada (figura 223); se multiplican los adornos de la rosa en el siglo XIV, y en el XV

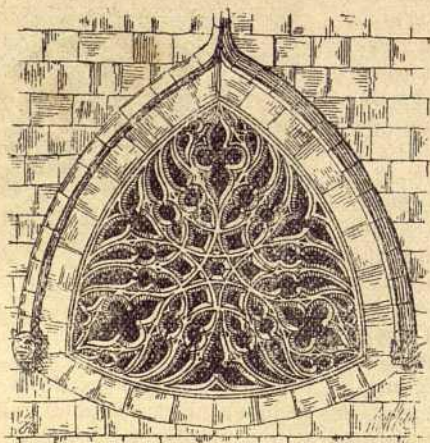


Fig. 225. — Rosetón de la catedral de León; siglo XV.

llega a ser la tracería un verdadero laberinto de curvas enlazadas, como es de ver en los adjuntos

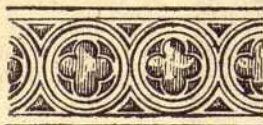


Fig. 226. — Antepecho calado; catedral de Toledo; siglo XIV.

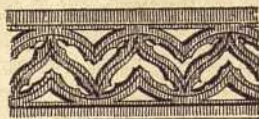


Fig. 227. — Antepecho calado flamígero; siglo XV.

grabados. Ventanas y rosetones suelen cubrirse con magníficas vidrieras policromas e historiadas.

Entre los miembros secundarios de un edificio ojival son notables por lo característicos en su

forma: *los falsos apoyos*, que a modo de repisa sostienen medias-columnas a cierta altura de los muros, para que a su vez sirvan ellas de sostén a los nervios de crucería, según se observa sobre todo en la arquitectura cis-terciense; *las repisas y los doseletes* para estatuas, que en el siglo XIII suelen rematar en figuras de castillitos y en el XV terminan por un elevado pináculo o aguda torrecilla; *los antepechos* para triforios y galerías, que al principio constan de arcaditas ojivales y después tienen la forma de pretil con calados propios de la época; *los pináculos, agujas, gárgolas, crestería*, etcétera, cuya traza de estilo ojival es inconfundible con la de otros (fig. 91).

La ornamentación gótica se funda en la cons-

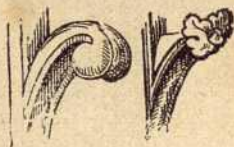


Fig. 223. — Fronteras del siglo XIII (catedral de León).



Fig. 229. — Cardina del siglo XIV (Sta. María del Mar, Barcelona).



Fig. 230. — Cardina del siglo XV (catedral de Toledo).

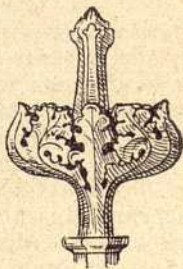


Fig. 231. — Grumo de la catedral de Toledo.

trucción y sirve para acentuar más los elementos de ésta, huyendo de lo disforme y postizo. Los motivos más comunes y propios de ella, aparte de las molduras y calados geométricos, se toman de la



Fig. 232.—Interior de una iglesia ojival del siglo XIII, con las bóvedas a una misma altura.

flora indígena, la cual se interpreta en forma estilizada durante los siglos XII y XIII; pero en el XIV y sobre todo en el XV se imita con bastante realismo y con formas retorcidas. En los comienzos del estilo ojival todavía se conservan algunos adornos geométricos del estilo románico, que pronto se abandonan para dar lugar a las frondas cardinas' (hojas de cardo), grumos, hojas *acornisadas* (serie de hojas debajo de las cornisas), florones, trifolios, cuadrifolios, etc. Las molduras góticas se distinguen



Fig. 233.—Sección transversal perspectiva de una iglesia gótica (San Ouen en Ruán); siglo XIV.

de las greco-romanas en que no son de sección circular como éstas, sino de corte semi-elíptico, piriforme, cordiforme, etc.

La estructura general interior de una iglesia gótica se infiere de todo lo dicho sobre la planta, bóvedas y pilares, siendo de notar que el paramento lateral en las grandes iglesias se halla dividido en

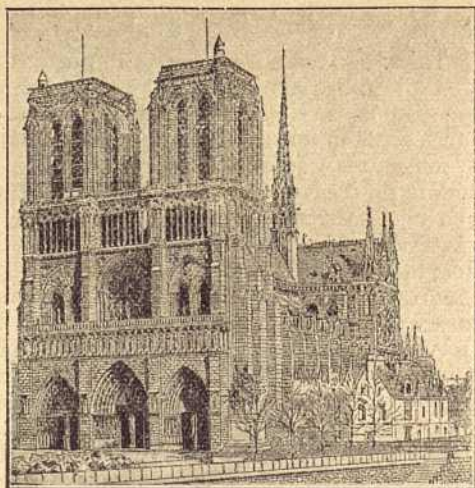


Fig. 234.—Catedral de París.

tres zonas (fig. 232); la inferior consta de la arcada de las últimas naves laterales o de las capillas; la media está formada por el triforio, que en el estilo ojival es mucho más estrecho que en el románico, y la superior contiene los grandes ventanales. Unas iglesias alzan todas sus bóvedas a iguales alturas (por lo menos la nave central y las laterales inmediatas), y otras (lo más común) presentan mucho más bajas las naves laterales, lanzándose por encima de éstas los arbotantes (figu-

ra 233. El exterior de los edificios suele acusar la estructura interna, de modo que la fachada viene a ser como una sección transversal de las naves (1), según puede observarse en el adjunto grabado (fig. 234).

**128 Diferentes clases de edificios góticos.**—Recorriendo las distintas clases de construcciones góticas, hallamos como principales y dignas de estudio, a semejanza de las románicas (120), las siguientes:

*Catedrales:* son los edificios más importantes del estilo, en los cuales agotó éste su prodigiosa inventiva, sus riquezas y su atrevimiento; a su construcción contribuían porfiadamente los Obispos, Reyes, magnates y pueblo cristiano. Constan ordinariamente de tres naves; pero las hay de una y de cinco y hasta siete, incluyendo las series de capillas laterales. Una de las piezas a que da singular importancia el arte gótico en las catedrales, sobre todo por la riquísima labor escultórica con que la embellece, es el coro, situándolo en medio de la nave central; pues aunque a los principios de la época de este arte seguía la costumbre tradicional de establecerlo en el ábside o en el transepto, salvo raras excepciones, por fin se trasladó definitivamente a dicha nave mayor hacia los últimos años del siglo XIV. Por lo demás, cuanto de grande y hermoso hemos visto reunir el estilo ojival en la precedente reseña (124, 127), todo debe entenderse de las iglesias catedrales de la época y de algunas iglesias mayores. En los números siguientes se citarán varios modelos, y al tratar de la escultura gótica se enumerarán los coros más importantes.

*Las iglesias menores o populares* traducen con sencillez el estilo ojival de las grandes iglesias que podríamos llamar *aristocráticas*, y le simplifican reduciéndolo a los rasgos más salientes. El tipo

(1) LAMPÉREZ, *Hist. de la Arq. Cristiana*, pág. 134.



más común consta de los siguientes elementos: planta de cruz latina o rectangular sin crucero, un ábside con bóveda de crucería, supresión de arbotantes, portadas y ornamentación de solas molduras y algún foliaje, techo de madera (en

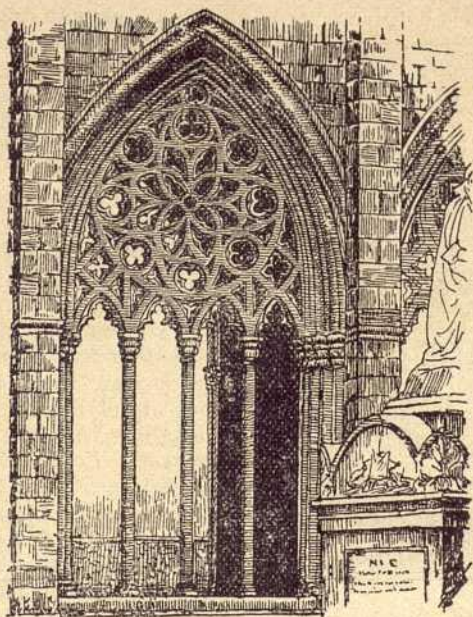


Fig. 235.—Ventana de los Claustros de la catedral de Vich.

muchas iglesias de España) montada sobre los arcos de la nave y más o menos decorada; coro alto sobre la entrada desde fines del siglo xv.

*Conventos* con sus iglesias, de estilo ojival sencillo, adoptado y propagado por las Ordenes mendicantes desde el siglo xiii. Las Ordenes monásticas siguen también la misma forma de estilo, dis-

tinguiéndose por la pureza de líneas y sobriedad de adornos los monjes cistercienses, que forman escuela según se dirá luego.

*Los claustros*, ya de catedrales, ya de conventos, continúan con el mismo plan de la época románica; sólo que sus arcadas son ahora grandes



Fig. 236.—Catedral de Colonia (1248-1880).

ventanales con tracería propia del estilo ojival y del período en que se construyen; sus ámbitos suelen cubrirse con bóveda de crucería. España descuella entre otras naciones por la magnificencia de sus claustros, sobresaliendo entre otros muchos los de las catedrales de Vich, Pamplona y Burgos, pertenecientes al siglo XIV, y del XV los de Segovia, Burgo de Osma y San Juan de los Reyes de Toledo, a los cuales debe añadirse el del monasterio de Batalha en Portugal.

*Las torres-campanarios* dejan de tener el aspecto de fortalezas y se construyen de forma prismática, generalmente octogonal en los cuerpos superiores y cuadrada en los inferiores, rematando en agudísima *flecha* (que algunos llaman *aguja*); su posición regular está en los lados de la fachada; pero a veces se alza única sobre el centro de ésta o sobre el crucero, y siempre ostentando en sus ventanas y remates la ornamentación propia del estilo. Son notabilísimas por su elevación la de Estrasburgo, que se eleva a 142 metros; la de Ruán, a 150; la de San Nicolás de

Hamburgo, 145; las de Colonia, 156. Por su delicadeza y maravillosa ejecución sobresalen las de la catedral de Burgos (siglo xv).

*Los cementerios y sepulcros* continuaron como en la época del estilo románico; pero desde el siglo xv y mucho más en el xvi se concedió con alguna facilidad el sepelio de los sacerdotes, caballeros y personas de distinción en el interior de las iglesias. Erigíanse para los distinguidos personajes mausoleos y sarcófagos magníficos; sobre éstos labrábase de ordinario la estatua yacente, que representaba al difunto, y se colocaban inscripciones y relieves de asuntos religiosos. Tienen gran celebridad los camposantos de Milán y de Pisa y los sepulcros de muchas de nuestras catedrales y monasterios en sus claustros.

*Las construcciones civiles y militares* de la época ojival reflejan los esplendores de este arte en sus puertas, ventanas y torrecillas. Son famosas las casas consistoriales de varias poblaciones belgas, las de Barcelona en su parte antigua (siglo xv), las lonjas de Valencia (fig. 237) y Palma de Mallorca, el palacio ducal de Venecia, el de los reyes de Navarra en Olite, el del rey D. Martín en Poblet (Tarragona), el del duque del Infantado en Guadalajara, etc. Y como edificios militares, consérvanse entre otros del estilo el Alcázar de Segovia y los castillos de Peñafiel, Medina del Campo, Valencia de Don Juan y Maqueda, y en Francia los de Ferté Milón y Pierrefonds, etc.; asimismo, el edificio del Museo Cluny (París).

**129. Escuelas del estilo ojival.**—Dentro de la unidad del estilo gótico existe una asombrosa variedad de formas, según la manera de entenderlo y desarrollarlo en las diferentes regiones y localidades los artistas, debido todo a caracteres y tradiciones regionales, a influencias advenedizas y a la escasez o abundancia de medios. De aquí las diversas escuelas góticas, a semejanza de las referidas al hablar del estilo románico (121). Enumere-

mos sólo las principales del extranjero, dejando para el siguiente párrafo las españolas (1).

*Escuela cisterciense.*—Es carácter de esta escuela en todo tiempo la gran sobriedad en la ornametación, el cubrir las portadas con baquetones o molduras tan sólo, la exclusión del arbotante, la pureza y regularidad en las líneas arquitectónicas y la frecuencia con



Fig. 237. — Ventana de la lonja de Valencia; siglo XV.

que se sirve de los falsos apoyos (127) para sostener algún arco de las bóvedas de crucería. Las iglesias son de tres naves y crucero, con los ábsides de frente y sin girola cuando imitan el estilo de la iglesia del Cister; pero con girola y capillas absidales cuando siguen el tipo de la de Claraval. Entre otros muchos fueron célebres los monasterios de Claraval, Cister, Senanque y Fontfroide, en Francia; Chiaravalle y Fosanova, en Italia; Alcobaça,

en Portugal; Las Huelgas, La Oliva, Fitero, Piedra, Huerta, Santas Creus, Poblet, etc., en España.

*Escuela del Norte de Francia* —Considérase esta escuela como centro del puro estilo gótico y abraza los territorios de Isla de Francia, Picardía, Artois e inmediatos (2). Se distingue por los rasgos típicos del estilo arriba explicados; pero en sus comienzos (siglo XII) no dispone los ábsides o capillas absidales en forma poligonal (fig. 204), ni construye los pilares a modo de haces de columni-

(1) CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. 2, pág. 498; MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. 2, part. 1, pág. 19; LAMPÉREZ, *Hist. de la Arq. Crist.*, pág. 149.

(2) Se llamó *Isla de Francia* y *Dominio Real* una comarca del norte de dicha nación, limitada por los ríos Sena, Marne, Ourcq, Aisne y Oise.

llas, sino que eleva gruesas columnas cilíndricas, sobre cuyo amplio capitel se apoyan los arcos de las naves bajas y las columnillas que sostienen los arcos y bóvedas de la nave alta. Son célebres tipos de esta escuela en los siglos XII y XIII la iglesia abacial de San Denis (junto a París) y las catedrales de París, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais, etc.

*Escuela de Borgoña.*—Semejante a la precedente, pero con mayor riqueza ornamental, nobleza y grandiosidad en las proporciones. Figuran como iglesias de estilo de transición las de Vezelay, Langres y Pontigny, y de estilo gótico puro, las de Auxerre, Dijón y Nevers.

*Escuela de Normandía.*—Sigue el espíritu que la distinguió en la época románica, y de aquí la sequedad en la ornamentación y la sencillez en los elementos (aunque admite los arbotantes); además le caracteriza la posición del triforio ante los ventanales y la linterna cuadrada y muy elevada sobre el crucero. Son típicas las catedrales de Ruán, Bayeux, Coutances y Séz.

*Escuela del Sudoeste.*—Comprende el Anjou y Poitou, y continúa la escuela con las tradiciones bizantinas de la época anterior; presenta sus bóvedas de crucería en forma algo semiesférica y muy nervadas, y suprime los arbotantes. Tipos: las iglesias ojivales de Angers, Laval y Poitiers.

*Escuela del Mediodía.*—Abraza la Provenza y el Languedoc, y adopta la planta de salón con una o tres naves y un ábside poligonal; no admite los arbotantes y dispone los contrafuertes al interior, sirviendo de capillas los espacios entre uno y otro; su ornamentación, escasa y sencilla. Son tipos las catedrales de Albi, Tolosa, Narbona, Bayona, con varias iglesias de Rodez y Tarbes.

*Escuela flamenca.*—Proviene del Norte de Francia, con influencias germánicas. Se distingue por la delicadeza y ligereza en las formas, con sobriedad en los adornos, y abunda en el estilo flamíge-

ro. Son notables las catedrales de Bruselas (Santa Gúdula), Malinas, Amberes y Utrech, y las casas consistoriales de muchas poblaciones.

*Escuela inglesa.*—Aunque descendiente de las de Normandía y Anjou, añade por su cuenta la forma especial del plano, que es de tres largas naves con doble crucero muy saliente y sin ábside ni girola, la escasez de arbotantes, las bóvedas muy nervadas o reticuladas, y cierta regularidad de líneas verticales, que en la última época del estilo gótico se hace más visible, constituyendo la forma que se llama de *gótico perpendicular*. Son notables, entre otras, las catedrales de Canterburg, Wetminster, Salisbury, Lincoln, Winchester y Oxford.

*Escuela alemana.*—Además del tipo francés, importado de Isla de Francia, al cual pertenecen las catedrales de Colonia y Estrasburgo, tiene Alemania su escuela propia con estos elementos: planta de salón, naves elevadas a una misma altura, exclusión de arbotantes, bóvedas de complicada nervatura, fachadas severas y escasez de ornato. Se distinguen las grandes iglesias de Friburgo, Ratisbona, Halberstadt, Westfalia, Nuremberg y San Esteban de Viena.

*Monumentos ojivales de Italia:* no forman escuela ni traducen sino muy imperfectamente el estilo ojival, tomándolo más bien como un simple motivo de ornato y mezclando sus elementos con otros latinos, bizantinos y lombardos. Monumentos ojivales en más o menos escala son las iglesias de Santa Clara de Nápoles, San Francisco en Asís, San Petronio en Bolonia y sobre todos la catedral de Milán. Pueden añadirse, aunque todavía menos góticas, las catedrales de Florencia, Sena y Orbieto.

*Escuela de Portugal.*—Tiene Portugal escuela propia con el estilo llamado *manuelino* (del rey D. Manuel, a últimos del siglo xv y principios del xvi), gótico decadente con detalles de orna-

mentación mudéjar, que al fin termina por ser barroco. A él pertenecen el monasterio de Jerónimos y la iglesia de la Concepción en Lisboa, la de Setúbal y la del convento de Cristo en Thomar, con algunos detalles del célebre monasterio de



Fig. 238. — Catedral de Milán; siglo XIV.

Batalha. Este último es un grandioso monumento gótico florido, que empezó a últimos del siglo XIV. Pueden calificarse de gótico-arábigos o mudéjares el palacio de Monserrate y el castillo *da Pena* en Cintra.

(130. **Arquitectura ojival española.** — El origen del estilo gótico puro en España se reconoce hoy en las escuelas francesas, principalmente en la del Norte o Isla de Francia. Comienza el estilo con el siglo XIII, se nacionaliza con carácter propio, sobre todo en el XIV, y al terminar el primer tercio del XV se hace florido por la invasión de artis-

tas flamencos, borgoñones y alemanes, degenerando por último en una especie de barroquismo gótico al finalizar la centuria, pero quedando siempre ejemplares dignos de toda alabanza. Se caracteriza en general el gótico español por la robustez y simplificación de los elementos del estilo, escaso empleo de arbotantes y de girolas y supresión de piezas inútiles. Por esto, no se construyen grandes ventanales como en el Norte de Francia (salvo raras excepciones), porque no hacen falta aquí, donde hay tanta luz; ni los contrafuertes se recargan de pináculos, pues no se necesitan. Las variantes dentro del estilo son debidas a distintas influencias del extranjero y de las Ordenes religiosas, a la proximidad y aun presencia del estilo árabe, a la escasez o abundancia de recursos y al carácter propio de cada región española.

Recorramos ahora brevísimamente los principales grupos, no olvidando lo que dijimos arriba (128) de la gran diferencia que dentro de cada uno debe mediar entre iglesias o edificios *aristocráticos* y *populares* (1).

*Grupo castellano-leonés.* Lo constituyen principalmente las catedrales de León, Burgos, Toledo y Salamanca (la nueva) con otras muchas iglesias dependientes de ellas o afines por lo menos. Las tres primeras comenzaron en el primer tercio del siglo XIII; la última es de estilo florido del XVI. La de León pertenece a la escuela de Isla de Francia; asimismo la de Burgos, pero más independiente, y la de Toledo apenas tiene dependencia de escuela extraña, formando el tipo genuinamente gótico español y resolviendo mejor que todas las del extranjero el problema de abovedar la doble girola. Subordinadas a las tres primeras, especialmente a la segunda, están las iglesias de San Gil y San Nicolás en Burgos, la catedral de Burgo de

---

(1) LAMPÉREZ, *Hist. de la Arq. Crist. Española*, t. 2, página 9.



Osma, la de Santander, la parte vieja de la de Plasencia y la nueva de la de Avila, con las igle-



Fig. 239.—Exterior de la catedral de Burgos.

sias de Támara, Castro Urdiales, Covarrubias, Sasamón y muchas otras.

Del tercer período u ojival florido (de escuela germano-borgoñona), que por regla general no peca de exuberante, se cuentan las torres y cimborios de la catedral de Burgos, las catedrales de Oviedo, Palencia, Plasencia, Astorga, Salamanca

y Segovia, San Juan de los reyes en Toledo, etcétera. Degenerado ya el estilo, se adopta el gruesísimo pilar cilíndrico (en vez del haz de columnillas) en las iglesias de Berlanga de Duero, San Pedro de Soria, San Millán de Yuso (Logroño), Haro, Miranda, etc., y se convierten las fachadas en grandes lienzos decorativos de menudas labores,



Fig. 240.—Parte absidal de la catedral de Segovia.

como en San Pablo de Valladolid y Santa María de Aranda de Duero. En las iglesias menores de la región castelano-leonesa es bastante común la ingerencia de elementos arábigos o mudéjares.

*Grupo catalán.* Empezaron en Cataluña los elementos ojivales con las iglesias de transición como en Castilla; pero el estilo gótico puro no entró allí

hasta mitad del siglo XIII, y se manifiesta con más sobriedad y fijeza o constancia de formas que en Castilla, aun en el siglo XV. Su apogeo se halla en el siglo XIV, y apenas llegan a él la decadencia ni los elementos del período florido, que tanto cundieron en el grupo anteriormente descrito. Su filiación de escuela se descubre en la de Languedoc y Provenza (planta de salón, etc.), con cierta mezcla de la Isla de Francia en las catedrales, como

la de Barcelona, y con alguna influencia italiana en la de Palma de Mallorca. Forman el grupo las catedrales de Barcelona, Gerona, Solsona, Tortosa, Palma y Menorca; las iglesias de Santa María del Mar y del Pino en Barcelona, la principal de Manresa, la de Castellón de Ampurias, etc. Con cierto carácter ecléctico, mezcla de tipo catalán y castellano, se presentan las catedrales de Valencia y Orihuela y la iglesia de Santiago de esta ciudad. En las iglesias menores se halla frecuente la techumbre de madera sobre arcos, siguiendo el tipo mencionado antes (128), y llegan a construirse algunas con el estilo gótico hasta en el siglo xvii.

*Grupo aragonés.* Tiene sus afinidades con el de Cataluña, pero resulta más independiente y ecléctico. En los siglos xv y xvi se amalgama el estilo florido (nunca exagerado) con el mudéjar, y se cubren las iglesias con bóvedas estrelladas, muy comunes en esta región, aun tratándose de iglesias menores. El plano de las iglesias no es el genuino tipo de salón, pero carece de crucero y girola, presentando los ábsides de frente. Distingúense, entre otras, las catedrales de la Seo de Zaragoza, la de Huesca, la de Barbastro (ya del siglo xvi, con gran esbeltez en las columnas), la colegiata de Boltaña y las de Bielsa y Tamarite.

*Grupo navarro.* Al brillantísimo arte románico de transición sucedió en Navarra desde el siglo xiii y más desde el xiv el estilo ojival puro, importado de la escuela de Isla de Francia, el cual se distingue por la finura, esbeltez y pureza de líneas, y produce entre otras obras las iglesias del Santo Sepulcro de Estella, San Saturnino de Artajona, Santa María la Real de Olite, San Salvador de Sangüesa, Nuestra Señora de Ujué, y sobre todas la catedral de Pamplona. No existe en rigor el estilo florido decadente.

*Grupo vascongado* Corresponde en el siglo xiv al navarro, y en el xv al de Castilla, aunque más

sencillo que éste. En el primero se observa corrección de estilo y suntuosidad en las portadas; en el segundo, amaneramiento y decadencia. Son del primero Santiago de Bilbao, San Pedro de Victoria y aun Santa María (la catedral) de esta ciudad; del segundo, Santa María de Lequeitio, ídem de Guetaria, ídem de Guernica, San Pedro de Munguía y la iglesia parroquial de Deva, aunque estas dos últimas tienen hermosas portadas, etc.

*Grupo gallego.* El estilo ojival de Galicia se encierra casi por entero en las iglesias populares o secundarias y en las conventuales, pues las grandes iglesias lo tienen románico puro o de transición. Sin embargo, aun estas últimas se adicionan a veces con cuerpos ojivales, como son los suntuosos pórticos de las catedrales de Lugo y Tuy. El tipo gótico común en Galicia es el señalado arriba para las iglesias menores (128) y que allí podría llamarse *conventual*, derivado del normando y del cisterciense. Las parroquias algo mayores suelen constar de tres naves, las otras y las iglesias que fueron conventuales, de una sola ordinariamente; pero todas con uno o tres ábsides poligonales, de menos anchura que la nave. Cuéntanse, entre las mejores, las iglesias de franciscanos y dominicos de Orense, Pontevedra, Lugo, Coruña, Santiago, Betanzos, Vivero y Rivadavia, con la iglesia colegiata de Bayona, las de Santiago y Santa María de Betanzos, etc.

*Grupo andaluz.* La arquitectura ojival aristocrática de Andalucía está casi por entero concentrada en la del tipo castellano de los siglos xv y xvi; la arquitectura popular sigue el tipo arriba señalado para ella, pero sus construcciones son más bien de estilo ojival-mudéjar (135). A la primera clase pertenecen la grandiosa catedral de Sevilla, la capilla Real de Granada, la catedral de Almería y las iglesias de San Nicolás de Ubeda, del Salvador de Jerez, parroquial de Medina Sidonia, etc. Al segundo tipo corresponden San Mi-

guel de Córdoba, Santiago, San Cecilio, San Nicolás y otras de Granada, Santa Marina y Santa Catalina de Sevilla, con muchas otras calificadas de mudéjares, casi todas cubiertas con hermoso alfarje.

**131. Juicio sobre el estilo gótico.**—La arquitectura ojival es indudablemente una de las más atrevidas creaciones del humano ingenio y representa en el arte el mayor esfuerzo del espíritu para subyugar a la materia. De ello convencen la elevación, amplitud, racional estructura y despejo interior que el estilo proporciona a los edificios; la reducción de los soportes a los más estrechos límites, la singular manera de disponer los contrarrestos para obtener el equilibrio con solidez y sin estorbo (124), la sutileza con que aparecen los arcos y los pilares, disimulando la materia por medio de las perfiladas molduras y de las columnillas adosadas; los amplios ventanales, que derraman a través de sus vidrieras policromas copiosa y matizada luz de lo alto sobre el recinto; la misma ilusión óptica que producen las ojivas apareciendo más elevadas de lo que son realmente, y en fin, el simbolismo, la inspiración religiosa, las figuras de los santos y aun los recuerdos históricos y patrios que animan el conjunto y convierten la morada terrena en antesala del cielo (30). Sin embargo, se acusa al estilo gótico de imprevisor e inquietante por trasladar al exterior del edificio y exponer a la intemperie un elemento tan necesario para el equilibrio como es el arbotante, y se le achaca el llevar en su misma sutileza el principio de su decadencia y ruina; mas no pueden calificarse de irremediabiles los mencionados defectos, ni tampoco hay que suponer al estilo ojival exceptuado de los achaques inherentes a todas las obras humanas.

## CAPITULO OCTAVO

## Arquitectura arábica.

**132. Noción y origen de esta arquitectura.**—Con el nombre de *arte arábigo* se conoce en la historia el arte que usaron y desarrollaron los pueblos secuaces de Mahoma desde el siglo VII, junto con los estilos diferentes que del mismo arte se derivan. Y como no fueron únicamente pueblos árabes los que lo desarrollaron, no es propio el calificativo de arábigo que se le adjudica, debiéndosele más bien el de *mahometano*. Seguiremos aquí, no obstante, con el término admitido más comúnmente por el uso.

No es creíble que los árabes tuvieran un arte propio antes de las conquistas realizadas por Mahoma; pero extendiéndose éstas a diferentes regiones de Asia, Africa y Europa, tomaron los conquistadores las artes de los países subyugados, y, acomodándolas a sus costumbres y usos, llegaron a fijar su estilo propio. A lo que parece, suministraron los elementos principales de la arquitectura arábica los edificios ya existentes en Persia, Egipto y España.

**133. Su división en estilos.**—Los estilos a que da lugar la arquitectura arábica pueden reunirse en dos grupos, que distinguimos con los nombres de *propios* y *derivados*. Los propios corresponden a tres grandes periodos del desarrollo del arte en España, que es la región donde se manifestó más culto y perfecto, y que por lo mismo la tomamos como tierra clásica del arte, y son: 1.º, periodo de *formación*, con el arte que se dice del *Califato* y que algunos llaman *bizantino-árabe*; 2.º, periodo de *transición* o de arte *mauritanico*; 3.º, periodo de *perfección* y *florecimiento*, que corresponde al

arte granadino o *naserita*. El centro del primer período es Córdoba, y comprende los siglos VIII al X inclusive; el del segundo, principalmente Sevilla, y abraza los siglos XI y XII; el del tercero, Granada, desde el siglo XIII al XV inclusive (1). Los estilos derivados del árabe o poderosamente influidos por él son el *mudéjar* (o arábigo-cristiano) y los arábigo-orientales, con algún otro de menor importancia. De todos ellos damos sucinta idea en los números siguientes

**134. Estilos propios.**—Los estilos árabes o mahometanos, propiamente dichos, tienen de común entre sí el uso frecuentísimo del arco en herradura o túmido y del polilobulado (bien que en la última época se mezclan éstos con otros de distintas formas), y además el empleo constante de la columna cilíndrica (alguna vez la pilastra) y exenta. Como elementos ornamentales son característicos los arabescos (hojas estilizadas) y las lacerías. Tratándose de mezquitas, el plano del edificio suele ser rectangular y siempre se halla orientado de modo que la puerta caiga al lado Norte y el adoratorio al Sur o Mediodía. Distínguense los estilos de los tres diferentes períodos por los caracteres siguientes:

*Estilo del Califato.*—Se llama así por haberse constituido en la época del Califato de Córdoba, y aunque pasó por distintas fases, de que nos dan cuenta las diversas ampliaciones realizadas en la *aljama* (mezquita mayor) de dicha ciudad (2), es característico en todas ellas el arco en herradura, de curva sencillamente ultra-semicircular, añadiéndose en el siglo X el polilobulado, cuyos segmentos son de arco redondo; además se distingue

(1) Véase RIAÑO, *Los orígenes de la Arquitectura arábiga, su transición y su florecimiento*, Discurso (Madrid, 1880); CABELLO Y LAPIEDRA, *Excursión por la España árabe*, Conferencia (Madrid, 1899), y otros.

(2) SENTENACH, *La Aljama de Córdoba*, Conferencia (Madrid, 1901).

por la traza de los capiteles, que siguen o recuerdan la forma clásica, siendo muchos de ellos (lo mismo que los fustes de las columnas) procedentes de construcciones romanas o visigodas destruidas. La techumbre suele ser de alfarje sobre los arcos, y algunas estancias se cubren con una especie de cúpula formada por cortos plementos, sostenidos

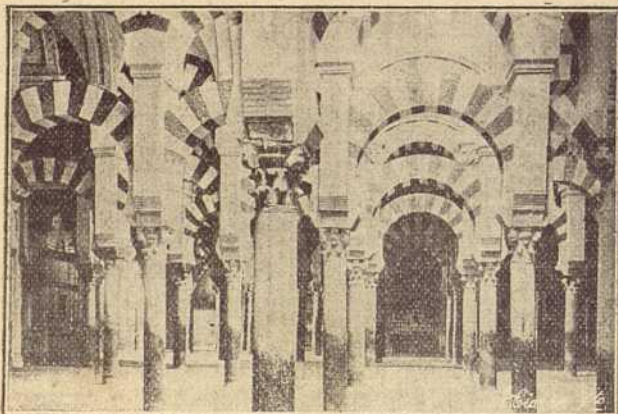


Fig. 241.—Interior de la antigua aljama de Córdoba.

por arcos entrecruzados en distintas direcciones y que no concurren a un punto común.

Son modelos, además de la expresada mezquita (catedral desde 1236), la iglesia del Cristo de la Luz en Toledo y una puerta de la mezquita de Tarragona, hoy en la catedral. Fuera de España hay algunos restos de este primer período en África y en Sicilia.

*Estilo de transición.*—Comprende el segundo período la arquitectura desarrollada por los musulmanes después del fraccionamiento del Califato, y especialmente por los africanos almorávides y al-



mohades. De aquí el llevar también el nombre de *maurítanica* (1). Le caracteriza el arco *angrelado*, o festoneado con pequeños lóbulos, y el arco en ojiva túmida (fig. 47); empiezan asimismo las bóvedas de estalactitas (formadas por multitud de pequeñas pechinas agrupadas entre prismas de madera o de yeso pendientes), los alizares y los alicatados (69).

Aunque no está bien definido este arte, ni se conservan de él muchos monumentos, se le adjudican el primer cuerpo de la Giralda de Sevilla (torre de la Catedral), algunas torres en Andalucía y Norte de África, la puerta de Bisagra antigua en Toledo y algún detalle en la aljama de Córdoba. Son tam-

bién del mismo período y constituyen una variante de estilo con el nombre de *arábigo-zaragozano*, algunos preciosos restos del primitivo castillo de la Aljafería, existente en las afueras de Zaragoza.

*Estilo granadino.*—Se le da este nombre por haberse formado en el reino moro de Granada, por la dinastía *naserita*, con elementos importados de Oriente y otros indígenas. Llegó a su esplendor

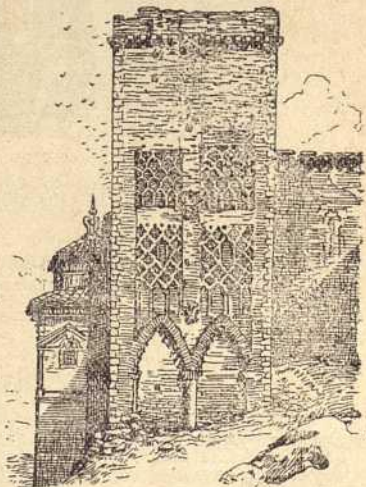


Fig. 242.—Torre almohade en Aracena (Huelva).

(1) FERNÁNDEZ CASANOVA, *El arte mauritano*, Discurso (Madrid, 1892).

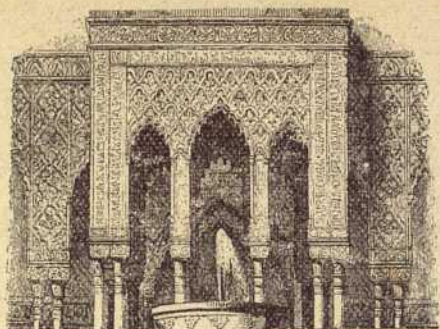


Fig. 243.—Detalle del pórtico del *Patio de los leones* en la Alhambra.

en los siglos *xiv* y *xv*, siendo su obra capital y típica el famoso palacio de la Alhambra. Le distingue la esbeltez en las columnas, la variedad en

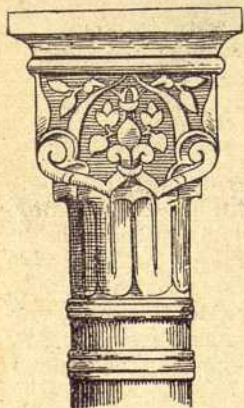


Fig. 244.—Capitel granadino.

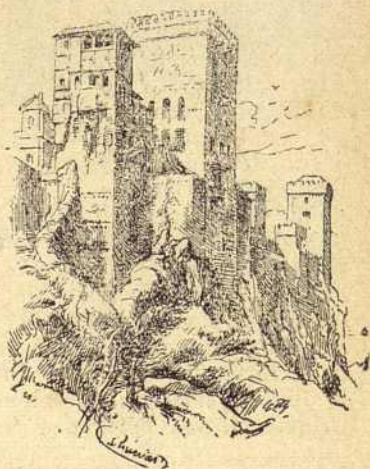


Fig. 245.—Exterior de la Alhambra de Granada.

los arcos, las multiplicadas bóvedas estalactíticas y la riqueza y profusión ornamental de arcos, muros y techumbre. Los arcos suelen ser de medio punto u ojivales, a veces tûmidos, angrelados y muy peraltados; en la ornamentación entran los arabescos, alicatados, alizares, inscripciones cúficas y cursivas, hecho todo con azulejos, yesería y madera labrada en pequeñas piezas.

En general, los edificios árabes son de aspecto pobre y severo en lo exterior, y fastuosos y llenos de comodidades en lo interior, muy en armonía con el carácter y costumbres de los mahometanos.

**135. Estilo mudéjar.**—Con el nombre de *mudéjar* (que significa *sometido*) se distingue el arte formado por la unión de elementos cristianos y musulmanes (117). La denominación de este curioso arte y su definición técnica no se remonta más allá de mediados del siglo XIX (1). Desarrollóse en casi toda España (menos en Cataluña y Galicia), en alguna región de Portugal y en Sicilia. En él hay que estudiar sus *caracteres*, sus *variantes*, según los tiempos y regiones, y sus *monumentos*.

*Los caracteres* generales del estilo, por lo que hace a la Arquitectura religiosa, son: planta y estructura de tradición latina y visigoda, conservada por los mozárabes; es decir, de una o tres naves, casi siempre sin crucero y generalmente cubiertas de madera, con uno o tres ábsides abovedados y por lo común poligonales; además, como elementos árabes, el uso constante del ladrillo, como material de construcción, ya solo, ya alternando con mampostería; el arco ojival tûmido y a veces el de medio punto o el de herradura y aun el apuntado u ojival sencillo, también el lobulado y angrelado; unos y otros se hallan con mucha

---

(1) AMADOR DE LOS RÍOS (D. José), Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes (Madrid, 1859): este arqueólogo fué el primero que definió el estilo.

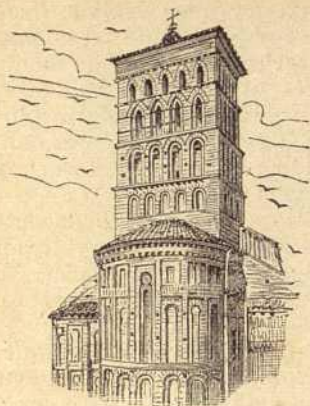


Fig. 246.—Absides y torre de San Lorenzo en Sahagún.

déjar en las diferentes épocas de su desarrollo corresponden al estilo cristiano y aun al arábigo a la sazón dominantes, y así se distingue el *mudéjar románico* durante los siglos XI y XII; el *mudéjar gótico*, en los cuatro siglos siguientes, y el *mudéjar plateresco*, por todo el siglo XVI; el primero tiene los arcos en herradura sencilla; el segundo, ojivales tumbados, y el tercero reúne elementos clásicos del tipo que se denomina plateresco (140). Antes del mudéjar románico pudo existir el *mudéjar latino-*

frecuencia inscritos o encuadrados en un arrabá (fig. 57); ornamentación de lacerias y arabescos, formados con yeso, o de variados dibujos geométricos, acusados por el ladrillo saliente en los muros; techumbre de alfarje, y bóvedas de crucería (para los ábsides por lo común), semejantes a las referidas de la aljama de Córdoba.

*Las variantes que presenta el estilo mu-*

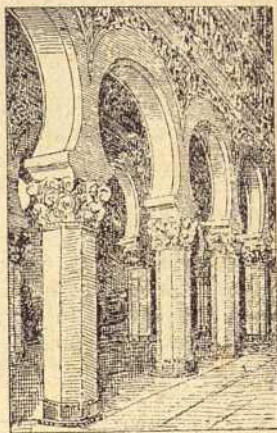


Fig. 247.—Santa María la Blanca (Toledo).

bizantino, pero fácilmente habrá de confundirse con el mozárabe (117).

Las regiones diferentes de España que desarrollaron el estilo mudéjar determinan cuatro escuelas o grupos dentro del mismo, que tienen especial fisonomía, a

saber: el *castellano* (de Castilla la Vieja), el *aragonés*, el *toledano* y el *andaluz* (1). El primero se manifiesta más románico en lo exterior y más arábigo en lo interior del edificio; el segundo sigue con mayor fidelidad que los otros la forma gótica y se reviste con espléndida ornamentación de azulejos y ladrillo; el tercero ofrece y resume todas las formas en distintos edificios, aunque sin la brillantez del de Aragón, y el último no tiene de arábigo más que algunos detalles y los hermosos techos de alfarje.

Entre los monumentos religiosos principales, que del estilo mudéjar se conservan, citamos por vía de ejemplo: del grupo castellano, las iglesias de



Fig. 248.—Puerta del Sol en Toledo; s. XIV.

(1) LAMPÉREZ, *Hist. de la Arg. Cris. Esp.*, t. 2, pág. 588.

San Tirso y San Lorenzo en Sahagún, San Miguel de Olmedo (Valladolid) y San Miguel de Almazán (Soria); del grupo aragonés, las cúpulas poligonales o linternas de las catedrales de Tarazona, Zaragoza y Teruel, con otras piezas de las mismas iglesias, y las famosas torres de Zaragoza, Tauste, Ricla, Daroca, Teruel, etc.; del grupo toledano, San Román, Santiago del Arrabal, Santa María la Blanca y varias torres en Toledo; del andaluz y extremeño, San Miguel de Córdoba, Santa Marina de Sevilla, con muchas otras en las mismas poblaciones y en Granada; los conventos de La Rábida y Guadalupe, etc. (130).

La arquitectura civil mudéjar ofrece caracteres parecidos a la religiosa, aunque propende más al uso del arco redondo y al de herradura. Son notables los Alcázares reales de los siglos XIV y XV, como el de Sevilla; los palacios de los Prelados y magnates de los siglos XV y XVI, como el de Alcalá; las puertas de algunas ciudades, como la del Sol en Toledo, y algunos castillos, como el de los Fonseca en Coca (Segovia).

Y no hay para qué tratar aquí del *estilo morisco*, o de los moros granadinos después de la toma de Granada (1492), pues carece de importancia; ni del *árabe judaico*, que no es sino el mismo árabe o el mudéjar acomodado a los usos judíos. De este último fué la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito en Toledo, del siglo XIV.

**136. Estilos arábigos de Oriente** — Además de los caracteres generales del estilo árabe, dichos arriba, ofrecen los estilos arábigo-orientales el uso frecuente de la cúpula semiesférica, persa o bizantina, que desde el siglo XII se presenta algo apuntada y más adelante se hace bulbosa. A partir del mismo siglo XII elevanse las torres en forma ochavada o cilíndrica y de corto diámetro, llamadas *minarettes*. Ya en los últimos años del siglo IX empezaron a usarse las referidas torres en Siria, sustituyendo a las prismáticas de base cuadrada, que

hasta entonces eran de uso general y que siguieron en España.

Dominó el mencionado estilo en las regiones de Siria, Persia y Egipto desde la conquista realizada por los árabes; pero en ellas se hizo muy poco uso del arco en herradura, campeando el ojival o apuntado, que empezó a últimos del siglo IX en la mezquita de Amrú en El Cairo y siguió con varias formas casi exclusivo desde el siglo XII, tomando la de perfil *aquillado* (de quilla invertida), semejante a la conopial, desde el siglo XIV. En Constantinopla se imitó con más fidelidad el estilo bizantino (105).

Las mejores construcciones arábigo orientales se encuentran en Delhi (Indostán), Ispahán (Persia) y El Cairo (Egipto).

## CAPITULO NOVENO

### Arquitectura del Renacimiento.

(137. **Noción y origen de esta arquitectura.**—Se ha convenido en llamar *renacimiento* (1) a la vuelta de las letras y bellas artes hacia las formas clásicas de Grecia y Roma, realizada desde el siglo XV, no para copiarlas en absoluto, sino para sacar de ellas lo bueno que ofrecen. Comenzó el movimiento por los humanistas o (como quieren otros) por los escultores italianos, y completóse por los arquitectos; los cuales, si fueron menos prontos en secundarlo, siguiéronlo después con mayor exclusivismo hasta el desdén y el desprecio de los estilos de la Edad Media. Téngase en cuenta que Italia nunca llegó a comprender el estilo ojival (129) ni

---

(1) Muy impropia es la denominación, pues ella supone que el arte había muerto, y nada más falso (164).

había perdido de vista sus antiguos monumentos greco romanos.

El renacimiento en Arquitectura comenzó a principios del siglo xv, iniciándolo en Florencia el celebrado maestro Brunelleschi, al elevar la grandiosa cúpula de la catedral; pero esta primera revolución arquitectónica no tomó de la arquitectura romana sino el vestido o apariencia exterior de los edificios. El verdadero renacimiento como sistema constructivo débese a la escuela romana del insigne Bramante, sobre todo al idear los planos y dirigir las primeras obras de la gran Basílica de San Pedro a principios del siglo xvi, precedidas de otras en la grande Urbe a últimos del xv. Cundió el nuevo estilo, propagándose luego a las demás regiones de Italia, y de aquí a España, Francia, Inglaterra y Alemania.

Las causas de tan rápida y extensa propagación hay que reconocerlas en las relaciones comerciales y políticas de dichas naciones con Italia, centro a la sazón del movimiento artístico; en el prestigio y preponderancia de los escultores y pintores italianos, que también eran arquitectos; en la decadencia del estilo gótico, a fuerza de hacerse amanerado y caprichoso; en el amor a la novedad, junto con las tendencias naturalistas de la época, etcétera.

**138. Caracteres generales de la misma.**—La arquitectura del renacimiento se caracteriza por la adopción de los órdenes clásicos, junto con la arcada de medio punto y la cúpula bizantina u oriental. Por lo demás, el plano de las iglesias puede ser el mismo tradicional, de cruz latina o cruz griega con un ábside, o de simple rectángulo; pero siempre sin girola, salvo en algunas iglesias del primer período. Los arcos tienen a veces la forma de medio punto rebajado y aun la elíptica; las bóvedas, de medio cañón con lunetos, y a veces de arista; las cúpulas se cubren con domo, el cual resulta bastante más elevado que ellas, para dar



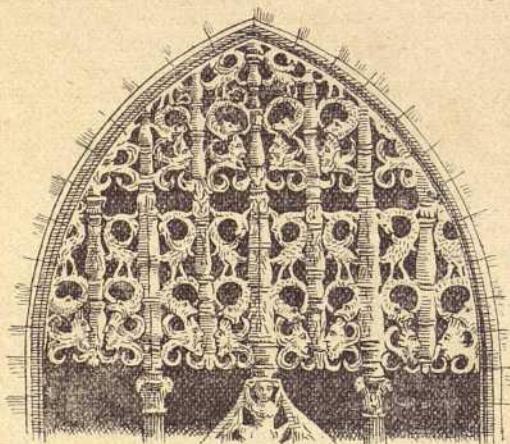
mayor visualidad externa al edificio. El contrarresto de arcos y bóvedas se obtiene por la solidez de los muros y por contrafuertes interiores, que en las iglesias suelen servir como paredes de división para las capillas laterales. La ornamentación, además de cuadros pictóricos y estatuas, consiste en las molduras y otros elementos de ornato de la arquitectura romana, tales como hojas de acanto, guirnaldas, volutas, ovos, quimeras, etc, casi siempre postizos o extraños a la idea arquitectónica. La fachada exterior de los templos presenta de ordinario el aspecto de un pórtico griego o de un grande arco triunfal romano, flanqueado por dos torres, y no revela como en los edificios góticos la estructura interna de los mismos; lo contrario sucede en los palacios del renacimiento, cuya estructura interna suele acusarse al exterior por las filas de ventanas y las impostas corridas.

(139. **Su división en estilos.**—Aunque todas las formas de esta arquitectura se comprenden bajo la denominación común de *estilo del renacimiento*, divídese el estilo general en otros parciales, correspondiendo a los cuatro períodos de su historia, que son: 1.º, *período de transición*, que abraza el siglo xv en Italia y la primera mitad del xvi en otras naciones; 2.º, *período de renacimiento clásico* o *estilo greco romano*, desde el anterior hasta mediados del siglo xvii; 3.º, *período de la decadencia*, o *estilo barroco*, desde mediados del siglo xvii (ya desde el principio en Italia) hasta mediados del xviii; 4.º, *período de restauración*, desde el anterior hasta principios del xix.

El período de transición ofrece notables diferencias, no sólo entre las naciones que cultivan el estilo, sino aun entre los monumentos de cada una; el cual estilo suele llamarse en Italia *renacimiento primitivo*; en España, *plateresco*; en Francia, *de Francisco I*; en Inglaterra, *de la reina Isabel*, y en Portugal, una forma del *manuelino* (129). En el segundo período se uniforma el estilo de las nacio-

nes invadidas por la nueva arquitectura, y asimismo en los siguientes, aunque con alguna variedad en la forma, según fuere el gusto de los artistas. Detallemos algo más los elementos característicos de cada período

¶ 140. **Período de transición.**—En Italia señalase este período por el uso de plantas y alzados al estilo de las basílicas primitivas o de las lombardas,



\* Fig. 249.—Calados platerescos de los claustros ojivales de Santa María la Real, de Nájera.

pero llenando las naves y fachadas de ornamentación clásica. Se distinguen como escuelas principales la *florentina*, que dió el tono a dicha ornamentación; la *lombarda* o *milanesa*, que aumentó el ornato con exuberancia de estatuas, doseletes, medallones y demás bajo-relieves (ejemplo, la famosa Cartuja de Pavía); la *veneciana*, que juntó arquerías bizantinas con entablamentos clásicos y prodigó los mármoles de colores.

En las demás naciones donde imperaba el estilo

gótico siguióse con la planta y estructura ojivales (y aun a veces con la bóveda del mismo estilo), pero amalgamándolas con adornos, cornisas, capiteles y aun columnas y entablamentos del nuevo estilo.

En España resultó de dicha combinación el estilo llamado *plateresco*, muy en uso entre los orifices y plateros del siglo XVI, a los cuales debe su nombre. Se distingue por la minuciosa y caprichosa ornamentación, cuyos precedentes (por lo que tienen de nuevo en España) hállanse en la escuela milanesa antedicha y en los *grutescos* de Roma (68).

Estas formas ornamentales se encuentran aplicadas a edificios de estructura ojival decadente (fig. 249), lo mismo que a otros ya francamente del renacimiento (fig. 250). Son notables por este concepto la portada del hospital de Santa Cruz en Toledo, las fachadas de las Universidades de Salamanca y Alcalá y de la catedral de Plasencia, las sillerías de



Fig. 250.—Detalles de la portada de San Clemente el Real, en Toledo.

coro y los trascoros de muchas catedrales, diferentes retablos, sepulcros suntuosos, etc. (165).

Prescindiendo de la parte ornamental, y sólo fijándonos en la constructiva, el estilo plateresco se constituye por la junta de elementos ojivales



Fig. 251.—Basilica y Plaza de San Pedro en el Vaticano.

con pilastras, cornisas y columnas de órdenes clásicos. Se citan como edificios notables entre otros de este género las catedrales de Granada, Jaén y Málaga.

141. Estío greco romano.—La escuela romana

de Bramante, Miguel Angel y Palladio llegó a imponer de hecho la norma a todos los arquitectos del renacimiento, y el estilo se uniforma en todas partes desde mediados del siglo XVI, sujetándose a las líneas regulares y clásicas con monotonía y servilismo. La obra colosal y típica de este segundo período del

renacimiento es la Archibasilica de San Pedro en el Vaticano, cuya primera piedra se colocó en 1506, con el plan de cruz griega y cúpula central, concebido por Bramante, si bien a principios del siglo XVII se transformó en cruz latina al terminarse las obras por Maderna y Bernini. La gigante Basílica, sin rival por sus dimensiones,

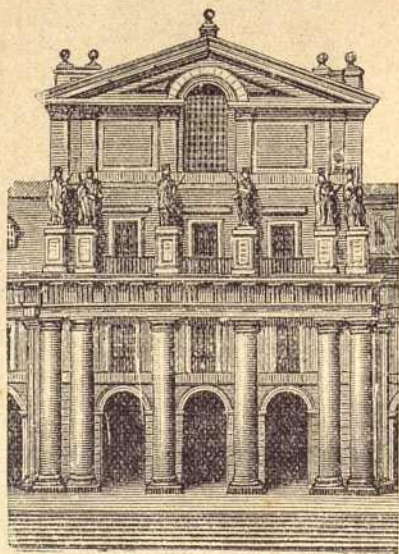


Fig. 252.—Fachada interior en el Monasterio de El Escorial.

ocupa una área de unos 21.000 metros cuadrados, y su enorme cúpula, obra de Miguel Angel, elévase a 123 metros de altura, midiendo 42 de diámetro.

En España se imitó el estilo de Roma añadiéndole mayor severidad, sobre todo por los arquitectos matemáticos Juan de Toledo y Juan de Herrera en la segunda mitad del siglo XVI, constituyendo así el estilo que se llama *herreriano*. Se distingue por las colosales dimensiones de los edificios,

regularidad en las líneas, fidelidad al nuevo sistema y severidad en el gusto, con ausencia de adornos casi absoluta.

Obras típicas del estilo herreriano son el famoso Monasterio del Escorial y la Catedral de Valladolid, aparte de otras de menor importancia. La iglesia de San Isidro de Madrid (hoy catedral) representa la transición del estilo herreriano al churrigueresco (1626-1651),

descontando ciertas modificaciones posteriores que en su interior se realizaron.

142. **Período de la decadencia**.—Empezó en Italia con el siglo xvii la decadencia del estilo, debida a la exageración o falta de naturalidad en los elementos clásicos, usada por los arquitectos Bernini y Borromini, y formóse el estilo llamado *borrominesco*, del nombre de su autor, o *barroco*, de la voz portuguesa que significa perla irregular. Tomaron por su cuenta la imitación de esta nueva forma los españoles Pedro de Rivera y José de Churriguera, y, siguiendo con estas exageraciones, constituyeron el estilo denominado en España *churrigueresco*, que imperó desde mediados de la indicada centuria hasta el

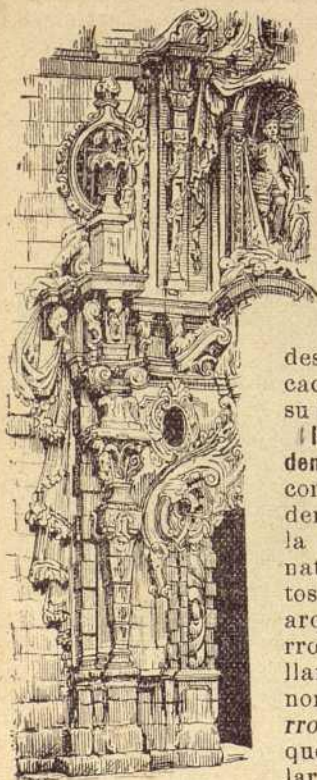


Fig. 253.—Detalles de la fachada del Hospicio en Madrid; siglo xviii.

promedio de la siguiente. Una cosa parecida ocurrió en Francia durante la época de Luis XIV, aunque no falten honrosas excepciones; pero ya entrado el siglo XVIII, y durante el reinado de Luis XV, tomó el estilo barroco una forma decorativa llamada *rococó* o *estilo Luis XV*, que invadió a España con la venida de Felipe V.

Consiste el estilo barroco (o *churrigüesco* en España)

en la adulteración de las formas greco-romanas, retoreciendo las columnas o poniéndolas donde no hacen falta, mezclando órdenes sin concierto, abriendo los frontones, invirtiendo pedestales de forma piramidal y prodigando los grutescos, los cortinajes replegados, las sargas de frutas, los ángeles mofletudos, etcétera. Esta ornamentación puede considerarse como sucesora de la plateresca, aunque muy exagerada, la cual

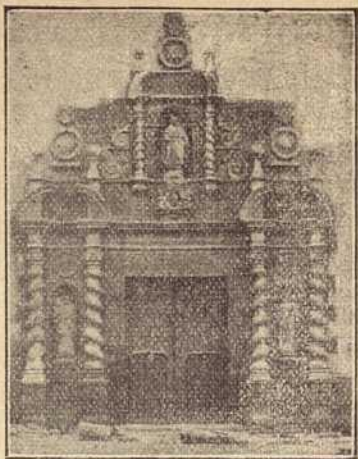


Fig. 254. — Iglesia de San Ramón en Portell (Lérida).



Fig. 255. — Repisa de estilo rococó.

había estado en supenso mientras imperaba el estilo herreriano.

Son modelos de estilo en cuestión la fachada principal de las catedrales de Santiago de Compostela y de Méjico, el palacio de San Telmo en Sevilla, la fachada del Hospicio en Madrid, etc. Muchas iglesias e innumerables retablos de la época ofrecen los rasgos de este aparatoso y fanfarrón estilo, a veces moderado (fig. 254), y no pocos presentan huellas del rococó a mediados del siglo XVIII en España (fig. 255). Pero téngase en cuenta que las mencionadas irregularidades no pasan del género decorativo, y que no a todos los edificios de la época se acomodan.

Aunque más tardío en Alemania, y apenas seguido fuera de los edificios civiles, penetró allí el estilo barroco, importado de Francia e Italia; vióse libre de él Inglaterra, donde a últimos del siglo XVII y principios del XVIII se construía el templo de San Pablo de Londres, a imitación de San Pedro de Róma y modelo a su vez de otros edificios en la Gran Bretaña y en América del Norte.

**1143. Período de restauración.**—Inicióse en Italia este período a principios del siglo XVIII como protesta contra los delirios anteriores, por los arquitectos Juvara y Sachetti, quienes importaron a España esta reacción, seguida más adelante por Médrano, Ventura Rodríguez y Juan Villanueva.

El estilo de la restauración neo-clásica se distingue por cierto purismo de formas greco-romanas, ni tan frío ni tan correcto como el herreriano, pero con mayor ligereza y elegancia en su conjunto. Pueden estudiarse estas formas en el Palacio Real de Madrid, construído bajo la dirección de los italianos predichos, que vinieron a España requeridos por Felipe V; en las catedrales de Vich y Lérida (la nueva); en la rotonda de San Francisco el Grande (Madrid); en las fachadas de las catedrales de Pamplona, Guadix y Murcia; en las restau-



raciones y Santa Capilla del templo del Pilar de Zaragoza, etc.

**144. Clases de edificios.**—La arquitectura del renacimiento erigió las mismas clases de edificios de que tratamos en las épocas precedentes (128), con las formas que pueden inferirse de lo que llevamos dicho; pero se introdujeron en las iglesias de esta época algunas modificaciones y añadió el gusto nuevas especies de monumentos, de las cuales sólo nos toca mencionar aquí las siguientes.

Las iglesias de comunidades religiosas suelen tener en lugar de triforio unas galerías cerradas o *tribunas* sobre las naves laterales; en las demás iglesias de alguna importancia ocupa el lugar del triforio una cornisa muy saliente del entablamento clásico, sobre la cual a veces se monta una barandilla; en las iglesias denominadas santuarios hay detrás de la imagen veneranda un *camarin* o estancia que tiene acceso desde la iglesia o sacristía.

Los cementerios se disponen de forma artística y lujosa fuera de las poblaciones desde fines del siglo XVIII; pero antes se admitían con facilidad los sepelios en el interior de las iglesias para toda clase de personas desde el principio de la época, aunque también existían los cementerios adosados a la iglesia parroquial como en las épocas anteriores.

Entre los suntuosos edificios de carácter civil deben contarse en esta época las puertas monumentales o arcos de triunfo, que se construyen semejantes a los de la antigua Roma; v. gr., la Puerta de Alcalá y la de Toledo en Madrid, aunque esta última es ya del siglo XIX. Asimismo se levantan edificios especiales para Museos, Bibliotecas y Academias, con pórticos y fachadas de estilo greco-romano severo; v. gr., el Museo del Prado en Madrid y, en parte, el de Louvre en París, etc.

**145. Juicio del estilo del renacimiento.**—La arquitectura del renacimiento representa el papel de revolucionaria, frente a la evolución que se ob-

servó en los estilos románico y gótico, y constituye un positivo retroceso en el arte de construir y sobre todo en el espíritu que ha de informar a las construcciones religiosas. No se preocupaban sus autores por la solución de los problemas de equilibrio, que tanto hizo discurrir a los arquitectos medievales, logrando así el progreso de la arquitectura; los artistas del renacimiento solventaron el problema a fuerza de masa. Tampoco les inquietaba gran cosa la idea de acomodar el estilo y el ornato al fin u objeto superior a que se destinaba el edificio, pues lo mismo podían servir los aludidos adornos para un salón de tertulia que para la casa del Señor y el lugar de la oración y penitencia. Además, como los elementos clásicos de entablamentos y frontones no tenían por lo común más objeto que el ornamental o decorativo, quedaron ellos a merced de la caprichosa fantasía, resultando fácilmente de aquí la adulteración de formas y la decadencia que trajo el barroquismo.

Con todo, y a pesar de la falta de sentimiento religioso de que adolece la arquitectura del renacimiento, es en sus buenos modelos imponente, majestuosa, elegante, bien proporcionada, de aspecto sereno y tranquilo, fina y delicada en la ejecución y, en fin, resulta en muchos casos admirablemente bella.

## CAPITULO DECIMO

### Arquitectura contemporánea.

146. **Carácter de la arquitectura contemporánea.** Como apéndice y complemento de la precedente reseña de los estilos arquitectónicos, viene al caso el estudio de la arquitectura contemporánea, siquiera sea rápido y somero. Comprende las obras del siglo XIX hasta el presente, y hay que estudiar

en ellas las diferencias de los estilos de imitación antigua, la existencia del estilo llamado *moderlista* y las deducciones que pueden sacarse en orden a la conveniencia de cada uno de ellos para el fin que se intenta al construir un edificio.

Carácter general de la arquitectura contemporánea es el *eclecticismo* o ensayo de todos los estilos, más o menos bien interpretados, poniendo en ellos mucha parte el genio o gusto personal del artista. Y aunque al principio de la época no se respetaran los edificios antiguos y aun se demolieran frecuentemente con pretexto de reformas en las ciudades o por efecto de las revoluciones políticas en que tanto abundó el siglo XIX, por fin se ha llegado hasta profesar cierta veneración a lo antiguo, admirando, visitando, conservando y aun restaurando e imitando los monumentos históricos y artísticos de las pasadas generaciones. Este culto de admiración e imitación para con los antiguos modelos, sobre todo los medioevales que tan despreciados fueron en los siglos XVII y XVIII, se ha obtenido de la sociedad moderna merced a los trabajos de beneméritos arqueólogos y asociaciones arqueológicas, que los estudian sin preocupaciones y los encomian con perseverante celo, según se apuntó en el bosquejo histórico de la Arqueología (6).

**147. Estilos de imitación.** —Resultado del dicho amor a la antigüedad, aunque no siempre bien dirigido, fueron las imitaciones de formas arquitectónicas de las Edades antigua y media, erigiéndose notables edificios con los estilos siguientes.

*Estilo imperial.* —Así llamaron los franceses en obsequio a Napoleón al estilo académico de su época, el cual se distingue por la servil imitación de las formas romanas antiguas, como si se tratara de erigir monumentos paganos. Tipos de esta arquitectura son el templo de la Magdalena en París y el arco triunfal de la Estrella, construídos a principios del siglo XIX.

*Estilo neo griego.*—Pretende copiar el arte griego de la época brillante de Pericles (a mediados del siglo V antes de J. C.), y se manifiesta, no sólo en la decoración de muebles, sino en la construcción de edificios, aunque sean pocos los que se de-

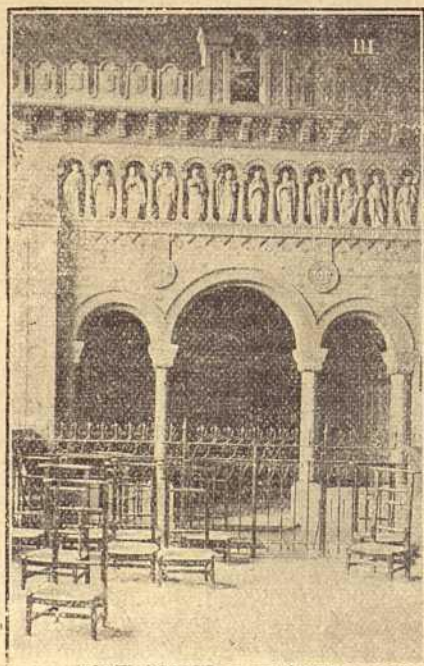


Fig. 256.—Santuario de la Cueva de Covadonga.

ben a esta especie de renacimiento clásico. Modelos del estilo son el Palacio de justicia de Bruselas y la Gliptoteca de Munich.

*Estilo latino-cristiano.*—El estilo latino de las primeras basílicas tuvo sus imitaciones bastante perfectas en Francia e Italia. Tales son, por ejem-

plo, las iglesias de Nuestra Señora de Loreto y de San Vicente de Paúl en París y la reconstrucción

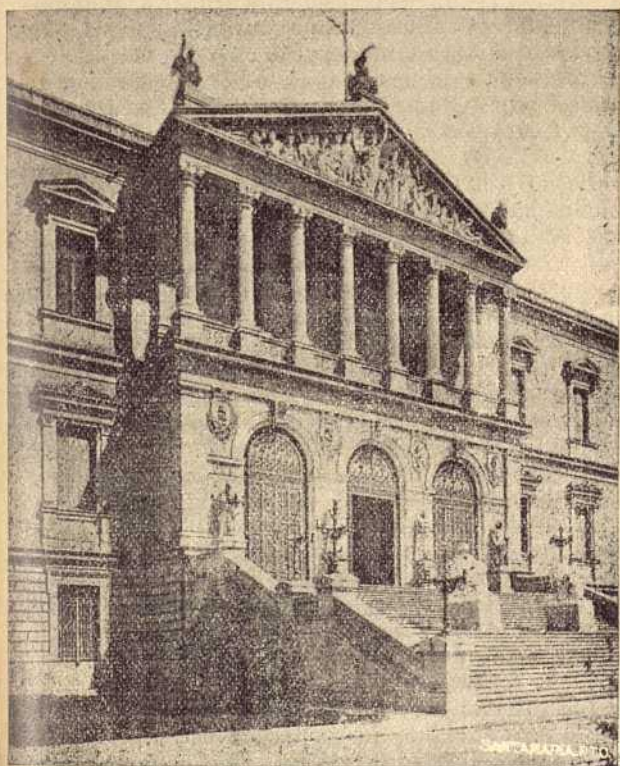


Fig. 257.—Palacio de Museos y Bibliotecas de Madrid.

de la Basílica de San Pablo en Roma a mediados del siglo.

*Estilo románico.*—Desde mediados del siglo XIX se han ido construyendo innumerables iglesias y

capillas según el estilo románico del siglo XII, añadiéndole cúpula bizantina y adornándolo a menudo con elementos ojivales decorativos. A veces se abovedan las naves con sencilla crucería, y entonces resulta el estilo románico-bizantino-ojival. Entre los principales modelos se cuentan la catedral de Marsella y la basílica del Sagrado Corazón de Montmartre (París), y en España, la basílica de Covadonga con la hermosa capilla de la Cueva, la iglesia del Buen Suceso en Madrid, etc.

*Estilo ojival.*—Corren parejas con los edificios mencionados los que se erigen según el estilo ojival, imitando las formas de los siglos XIV y XV. Se distinguen la iglesia votiva nacional de Viena, la catedral de Nueva York y el santuario de Luján en la Argentina; en España la iglesia de las Salesas de Barcelona, la catedral nueva de Madrid y otras.

*Estilo mudéjar.*—Además de algunas construcciones civiles, han seguido con éxito el estilo mudéjar la iglesia de San Fermín de los Navarros en Madrid y la reconstrucción de la del Corpus en Segovia, muy parecida ésta a la de Santa María la Blanca en Toledo.

*Estilo del renacimiento.*—Incontables edificios de todo género, especialmente los civiles de palacios, museos, bibliotecas, bancos y bosas, continúan en los siglos XIX y XX el estilo neo-clásico de la restauración del XVIII. De ello son prueba el palacio del Congreso, el de Museos y Bibliotecas en Madrid, la Bosa, etc., etc.

148. *Estilo modernista.*—Aunque muy discutida la existencia de un verdadero estilo *modernista*, que sea diverso de los anteriores, hay que admitir por lo menos la tendencia y la pretensión de muchos arquitectos en orden a constituirlo. Distínguense en esta labor dos escuelas, la *vienense* y la *belga*, de las cuales han tomado elementos y formas varios edificios de última novedad en Barcelona y no pocos muebles de los que hoy se estilan en los salones del gran mundo.

La característica del mencionado estilo se halla en la sistemática oposición a todos los conocidos en la historia, en la falta de simetría aparente, en el uso constante de la curva ligera y sinuosa para saledizos, cornisas y adornos, y en la fidelidad con que al decir de sus autores sigue esta arquitectura el principio de que el exterior de un edificio ha de revelar la estructura interior, debiendo ésta a su vez acomodarse a las exigencias y comodidades de la sociedad en que se vive (1)

**149. Construcciones de hierro.**—Como positivo y moderno sistema de construcción, que fácilmente se acomoda a cualquier género de edificios y se presta a recibir la forma de cualquier estilo, se halla el fundado en el uso de vigas y columnas de hierro, que sirvan como de armazón para el cemento y el ladrillo. El estilo ojival puede sacar gran partido de este nuevo sistema, que presta grandes ventajas para el adelgazamiento de los muros, apertura de ventanales, calado de flechas y rosetones, y, en fin, para favorecer las tendencias del estilo. Se ha llegado hasta construir iglesias y otros edificios de solo material de hierro (v. gr., la iglesia de Santa Isabel de Fernando Póo); el cual, si facilita el montaje rápido y el transporte de toda la fábrica, e imposibilita los incendios, tiene el grave inconveniente de conducir al interior del edificio, también con rapidez, la temperatura baja o elevada de la atmósfera.

Los tan celebrados *palacios de cristal*, muy en boga para las Exposiciones artísticas e industriales, no son más que edificios construídos con hierro y vidrio; las obras de *cemento armado*, que tanto privan para ciertas construcciones que exigen ser sólidas y ligeras, sólo constan de una especie de entramado de hierro que sostiene una masa de cemento.

---

(1) MARIORELL Y TERRATS, *Arquitectura moderna*, en la revista *Catalunya*, números 18 y 24 del año 1903.

**150. Uso más conveniente de los estilos.**—Recordando el principio de la conveniencia que todo edificio ha de guardar con el fin a que se destina (27 y 28), y habiendo estudiado el carácter de los estilos diferentes desarrollados en la historia, según se ha hecho al terminar la reseña de cada uno, fácil será deducir el uso que parece más apropia-

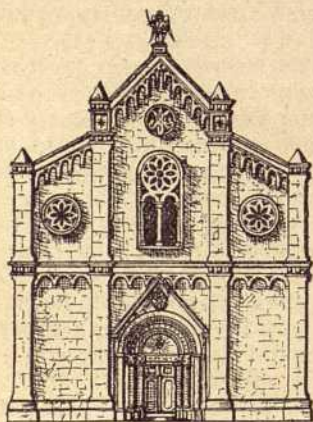


Fig. 258.—Fachada de una iglesia de estilo románico moderno.

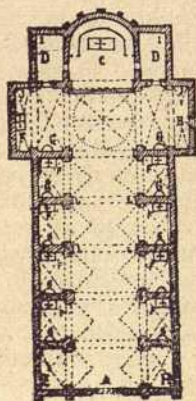


Fig. 259.—Idea de un plano de iglesia románica.

do a ellos en determinadas condiciones. Recorramos algunos de los principales casos por vía de ejemplo.

El estilo *románico*: para iglesias menores, ermitas, monasterios y conventos. Es el estilo monacal por excelencia (123); mas para quitarle la pesadez y severidad que ofrecen algunos modelos, tómease la forma románico bizantina (con cúpula) y según el plan que indicamos a seguida.

El estilo *ojival*: para catedrales e iglesias suntuosas. Es el estilo religioso-aristocrático (128 y



131), pero que en la forma sencilla y de una sola nave puede apropiarse a iglesias de Seminarios y otros colegios. Modelo de esta última forma es la capilla de los Seminarios de Madrid y Lérida.

El estilo *greco romano* y el *plateresco*: para edificios civiles, academias, palacios y museos, según es práctica más comúnmente seguida. Y no hablemos del estilo barroco, que no sirve sino para tea-

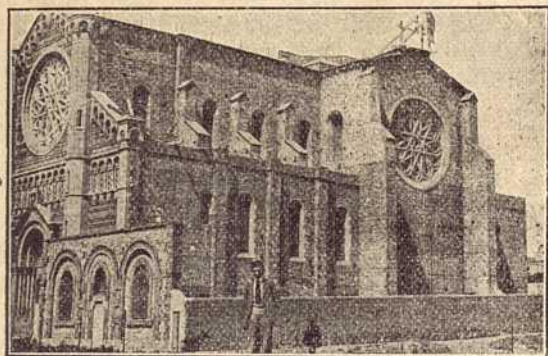


Fig. 260.—Santuario del Corazón de María en Barcelona-Gracia, residencia de los Misioneros: vista lateral y algo de frente (en construcción).

tros; ni del árabe, que sólo se aplica a plazas de toros y quintas de recreo.

En los adjuntos grabados puede verse algo esbozada la idea de una iglesia de estilo románico moderno, cuya explicación está hecha al describir el estilo propio en su lugar respectivo. En el plano de la iglesia (fig. 259), aunque algo exagerados los contrafuertes interiores, que a la vez sirven de tabiques de separación entre las capillas, puede advertirse la posición más conveniente para los altares en éstas (*F*), la de los confesonarios frente a dichos altares (*G*), el fondo del crucero a

la izquierda para el monumento de Jueves Santo, y el de la derecha para la puerta secundaria; el presbiterio, el trasaltar, las sacristías (*D*), etcétera. En la figura 260 se ofrece un modelo efectivo, inspirado en las ideas que llevamos expuestas.

Otro modelo, que también sigue la misma inspiración en muchos de sus detalles, puede verse por la figura 261, que representa la iglesia y casa de los Misioneros Hijos del Corazón de María en Madrid (calle del Buen Suceso), cuyo estilo es el románico bizantino, propio de santuarios y de familias religiosas, con triforio, camarín, cúpula bizantina, vidrieras de colores, etc.



Fig. 261.—Santuario del Corazón de María y casa de los Misioneros en Madrid; siglo xx.

## SECCION SEGUNDA

### Escultura y Pintura.

---

#### PREÁMBULO

**151. Asunto de esta Sección.**—Las estrechas relaciones que median entre la Escultura, Pintura, Simbología e Iconología, y la razón de la brevedad que se impone en nuestra obra, nos obligan a reunir en una sección las cuatro mencionadas ramas de la ciencia arqueológica, según advertimos arriba (8). Y como para el fin a que tienden nuestros cursos generales de Arqueología no revisten las expresadas materias el interés que despierta la Arquitectura, ni se encuentran de ellas con tanta facilidad como de ésta modelos dignos para el estudio y aplicación de las presentes nociones, por necesidad tiene que ser nuestra excursión por el campo de la Escultura y Pintura más breve y rápida de lo que lo ha sido en el terreno de la Arquitectura.

Aunque el estudio completo de la Simbología e Iconología abraza todas las civilizaciones, límitase aquí a los asuntos cristianos, ya que los del paganismo ofrecen escaso interés para nuestro objeto y son inseparables de la Mitología, que no es de nuestra incumbencia. Por lo mismo, las tratamos en esta Sección como obligado complemento de la Escultura y Pintura cristianas.

Y no hay para qué reproducir en este lugar el cuadro de los estilos empleados en Escultura y Pintura, toda vez que en sus líneas generales coincide con el ya expuesto en Arquitectura (70), según puede observarse en el desarrollo de los dos primeros capítulos que siguen.

## CAPITULO PRIMERO

### La Escultura en la historia.

**152. Escultura protohistórica.**—Siendo el hombre esencialmente artista, y tendiendo como tiende a dejar memoria permanente de sí mismo, de sus ideas y de los acontecimientos notables que presencia, es lógico inferir que la Escultura debe remontarse a los tiempos más oscuros de la Prehistoria, y es de suponer que ésta habrá dejado a la posteridad algunas obras que lo atestigüen.

Así es, en realidad, por más de que los monumentos de dichas épocas hallados hasta el presente no merezcan apenas el calificativo de escultóricos. Se reducen a ciertas figuras rayadas o *esgrafiadas* en cavernas y rocas al aire libre (72, nota), a fragmentos de asta o de hueso con dibujos de animales, a veces bastante correctos, y a alguna pizarrita con idénticas figuras; todo lo cual se atribuye a la edad del reno en la época paleolítica. De la neolítica se han hallado toscas figurillas humanas de tierra cocida, algún menhir groseramente esculpido y varios dibujos simplemente geométricos, grabados en rocas y en diferentes utensilios y objetos de adorno. Igual clase de dibujos lineales, sin otras figuras, nos ha legado la edad del cobre; pero la del hierro entra ya en la historia con sus primeras manifestaciones de arte arcaico. En las regiones de Babilonia y Egipto (78) se han encontrado numerosos objetos de barro co-

cido, piedra y marfil, con figuras de hombres y de animales y vegetales, pintadas o en relieve, aunque muy toscas, pertenecientes a las edades prehistóricas más antiguas (1).

**153. Escultura egipcia.**—Cultivó el Egipto histórico, ya desde el principio, el bajo-relieve y la estatua, y se conservan millares de monumentos de una y otra clase, labrados en madera, bronce y barro cocido, pero sobre todo en piedra durísima. Los relieves se empleaban en inscripciones jeroglíficas y en representaciones figuradas de escenas industriales o de la vida doméstica o de ultratumba y para cantar victorias de los Faraones; las estatuas representan personajes reales o mitológicos y a veces animales fantásticos (78). Las dimensiones de éstas varían considerablemente, desde los grandes colosos de las tumbas de Isambul, que miden cerca de 20 metros, hasta las minúsculas figuritas de algún centímetro de tamaño (generalmente de barro cocido), que se hallan en las vitrinas de los museos. Muchas de las pequeñas estatuas, parecidas a momias y depositadas en los sepulcros, ejercían el oficio de *respondientes* o mandatarios del alma, según la creencia de los egipcios, mientras que otras, verdaderos retratos del difunto, servían como de sostén al *doble*, especie de sombra o cuerpo sutilísimo que suponían superviviente y a modo de vestidura del alma. Había también pequeñas efigies de divinidades con cabeza bestial, que se usaban como amuletos.

Las estatuas egipcias, tanto aisladas como en grupo, sentadas o en pie, se caracterizan por la actitud y posición de frente y recta, que siempre toman, apoyándose constantemente sobre los dos pies. En los relieves aparece la figura humana de perfil, pero el ojo y los hombros de frente. En todo caso, representábase sin barbas a los egipcios, y a

---

(1) REINACH, *Apolo*, trad. y adición. por DOMÉNECH, segunda edic., lec. 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup>

los extranjeros con el tipo y uso propios de su país respectivo. Y aunque se observa cierta uniformidad de estilo en las esculturas, diferéncianse notablemente las de cada período de la historia egipcia del modo que sigue.

La escultura del *periodo memfita* se distingue por el realismo con que trata la figura humana, copiando con bastante perfección las facciones del difunto y las escenas de su vida: hál ase exclusivamente en las tumbas, descontando la esfinge.

La del primer *periodo tebano* sigue la tradición memfita, pero con menos realismo y alargando un poco las figuras. El *nuevo imperio* o *segundo periodo tebano* es la época del engrandecimiento político del país, y en él se



Fig. 262. —Relieve de Karnak o Thebas (1).

labran estatuas colosales, adosándolas a los templos y representando al Faraón a quien se dedican; asimismo se introducen las calles o avenidas con esfinges, y se conmemoran con relieves las hazañas militares. Las estatuas, sin embargo, pierden el carácter realista y se hacen amaneradas, tomando siempre una actitud *hierática*. Comienza en este período la representación de los dioses con cabezas de animales, ya en relieves, ya en estatuas y amuletos, con extraño simbolismo.

El *periodo saíta* (desde mediados del siglo VII



Fig. 263. — El dios Sebek.

(1) Representa a Roboam vencido por el Faraón Sesac o Sesonchis. El jeroglífico se lee así: *Iehouda ha Málek* (el reino de Judá).

antes de J. C.) produjo una especie de renacimiento clásico, volviendo a los primeros tipos realistas, aunque alargando más las figuras y perfeccionando la técnica escultórica; suprimiéndose la talla de colosos desde esta época y aumentó la escultura en bronce. El influjo griego, ya comenzado en este período, se acentuó más en el siguiente de dominación macedónica, aunque no pocas estatuas siguieron labrándose con el hieratismo tebano.



Fig. 264. —Relieve de Neco II; época saíta.

**154. Esculturas caldea, asiria y persa.** — Contemporáneo con el arte egipcio, desarrollóse el caldeo asirio, cultivando como él la estatua y el relieve; y aunque produjo escasos ejemplares de la primera el cincel caldeo, y casi ninguno el asirio, abundaron uno y otro en relieves, tratando las figuras con más acentuado realismo que en el país de los Faraones, bien que pusieran menos cuidado en la ejecución atildada.



Fig. 265. —Sello de Urfana, rey de Musacir; siglo VIII a. J. C.

Distínguese la escultura caldea, lo mismo que su continuadora la asiria, por la robustez de los tipos humanos, siempre de anchas espaldas, rechonchos, con saliente y vigorosa musculatura, pobladas cejas y aire severo, y, además, por los rizos de las barbas, es-

calonados en series, con que suelen representarse los genios o dioses, los monarcas y otros personajes distinguidos. Las figuras de los relieves tienen mayor resalto y cumplen mejor la ley de perspectiva que en el arte egipcio; preséntanse como en éste, de perfil, con el ojo de frente, pero los hombros y el pecho guardan la posición correcta.

Son típicos del arte caldeo-asirio los sellos en forma de cilindro, cuya superficie curva lleva figu-



Fig. 266 —Relieve asirio del Obelisco de Salmanasar II (siglo IX a. J. C.): sumisión de Jehú, rey de Israel.

rasen relieve y cuyo desarrollo sobre una materia blanda reproduce el sello (figura 265). Los asuntos de estos relieves sigilares suelen consistir en representaciones de horribles dioses o de genios domadores de fieras, acompañándoles inscripciones cuneiformes; pero los relieves monumentales de piedra tienen comúnmente por asunto escenas del monarca rodeado de su corte, hazañas guerreras de éste, sumisión y terribles suplicios de sus enemigos, ofrendas de los países tributarios y partidas de caza, todo dirigido a la glorificación del déspota. Hay también algunas representaciones mitológicas, entre las cuales deben contarse las robustas esfinges en forma de toros alados, con cabeza humana y barbas del tipo nacional ya descrito. Es notable la corrección con que suele tratarse la figura de los animales, más expresiva y atildada que la del hombre; en cambio, apenas se tuvieron en cuenta los motivos vegetales y siempre con ausencia de naturalismo.



Fig. 267.—Relieve de Persépolis: Darío I.



La escultura *medo-persa* continuó las tradiciones de la caldeo-asiria, pero con alguna delicadeza en las formas y mayor esmero en el plegado de los paños, que se ostenta simétrico y minucioso. Los relieves no representan ya escenas de luchas humanas, sino de ceremonial palaciego, con sus arqueros y guardias, algún combate con fieras y tal o cual asunto religioso. En la perfección relativa de estas labores adviértese la influencia y aun quizá la mano de los griegos.

El arte persa de la dinastía *sasánida* (106), émulo del antiguo caldeo asirio, se distingue por la representación de monstruos imaginarios y horrendas caricaturas en relieve, las cuales imitáronse más adelante por los artistas de la época románica y debieron ser modelos para la estrofalografía escultura de India y China.

155. En los demás pueblos de Oriente.—Tienen importancia en el desarrollo y propagación del arte escultórico antiguo los *heleos* y los *fenicios*, habitantes en Siria y Asia Menor, que sirvieron como lazo de unión entre las diferentes civilizaciones orientales. La escultura *hetea* se deriva de la caldea antigua, con algún influjo de la egipcia: consérvanse de ella algunos relieves y extraños jeroglíficos, que no se han descifrado aún por los arqueólogos. La escultura *fenicia* es una imitación de la asiria, egipcia y griega (81); se halla principalmente en las estatuas chipriotas (de Chipre), y llegó a muchos pueblos de Occidente por la colonización y el comercio. Fenicia y asiria fué también la escasa escultura *hebrea*. En España se encuentran numerosas manifestaciones de esta civilización fenicia, como diremos al tratar del arte ibérico (159).

La escultura *india*, tanto en relieves como en estatuas, se caracteriza por la monstruosidad de sus figuras (a veces con multiplicación de cabezas y de extremidades en un mismo cuerpo), por su extraño simbolismo, su pesadez y su profusión en

una misma pagoda o templo, abrumando la parte arquitectónica. Las estatuas de época cierta no son anteriores al siglo VIII de la Era cristiana. Hay estatuas yacentes de Buda de muy colosales dimensiones (hasta de 82 metros), aunque no labradas de una pieza.

En China y Japón signióse una escultura derivada de la caldea e india, con sus extravagantes concepciones, aunque no tan exagerada y más minuciosa en detalles. Las esculturas chinas más antiguas son del siglo II de nuestra Era.

156. Escultura americana.—En las abigarradas



Fig. 268 —Relieves del dintel de un templo en Lorillard (Yucatán).

estatuas de monstruosas divinidades, en algunas esfinges, en los relieves simbólicos e históricos y en los jeroglíficos de América, descúbreanse notables reminiscencias egipcias, asirias e indias, que denuncian el origen oriental de aquellos pueblos, ignorados de Europa por tantos siglos. De las dos ramas en que se divide el arte americano preco-

lombino (84), la *nahua-maya* se ostenta más exuberante en ornato e-cultórico, hasta llegar al barroquismo, y la *aymara-quechúa* es sobria aunque más realista. Los monumentos de la primera rama se descubren principalmente en los relieves de Tolán, Tula, Méjico (la piedra del calendario mejicano y la del rey Tizoc), y sobre todo en Palenque y Guatemala; los de la segunda en las vasijas del Perú con formas humanas y antes en las estatuas de Costa Rica y de Nicaragua, sin que falten algunos ejemplares en Méjico. De aquí infieren algunos arqueólogos la procedencia de los americanos del Sur, que tal vez fueran emigrantes mejicanos, detenidos algún tiempo en Costa-Rica.

Entre los relieves más notables del arte americano está la figura de la cruz, adornada y coronada con una ave misteriosa y venerada por dignos personajes. Hállanse estos relieves en el *Templo de la cruz* de Palenque y en otros monumentos de Lorillard, Copán, Cuzco, Paraguay, etc. Supónese que este memorable símbolo es una reminiscencia cristiana, debida a las ideas religiosas llevadas allí por los asiáticos en los primeros siglos de Jesucristo.

**157. Escultura griega.**—Floreció la Grecia antigua en todas las Bellas Artes, según es fama universal; pero ninguna le distinguió tanto como la Escultura, cuyas obras alcanzaron allí el ideal de la belleza artística, a pesar de ofrecer este arte mayores dificultades que otro alguno en su ejecución perfecta.

Cultivó el arte griego todos los géneros de Escultura, tomando como asuntos de ella los mitológicos y las hazañas de los héroes, junto con el retrato de célebres personajes, y adoptando como material predilecto el mármol y el bronce. Los historiadores del arte distinguen cuatro tiempos o períodos en el desarrollo de la escultura griega, descontando la época protohistórica o miceniana

(86), a saber: el *de formación*, desde unos 620 a 540 años antes de Jesucristo; el *arcaico*, de 540 a 460; el *de perfección* o *clásico*, hasta fines del siglo IV antes de nuestra Era. y el *de difusión* y *de cadencia*, hasta la conquista de Grecia por Roma, año 146 antes de Jesucristo. Fijemos algunos datos sobre el carácter, artistas y obras de cada período.

Durante la época miceniana y sus precedentes, que abrazan en conjunto dos mil años (1) al decir de los modernos exploradores (desde el 3000 al 1000 antes de Jesucristo, aproximadamente), floreció en las islas y costas del mar Egeo un arte infantil, pero lleno de vida, cuyas producciones consistieron en idolillos de mármol, marfil, bronce y loza, en relieves de alabastro, yeso, metal y hueso, en vasijas de cerámica pintada, etc., siendo algunos de estos productos ejecutados con una corrección admirable, que recuerda el arte de los cazadores del reno, arriba mencionado (152).

El período histórico *de formación* de la escultura griega comienza con la talla de rudimentarias figuras de madera (ídolos), llamadas *xoanon*, que no eran sino tablas recortadas y con los bordes redondeados, descubiertas en Delos (isla del mar Egeo) y atribuidas al mítico Dédalo. Siguen luego dos escuelas paralelas: la jónico-asiática, de las islas Samos y Chios, y la dórica de Sicione o del Peloponeso; la primera se distingue por la minuciosidad y simetría en el plegado de los paños escultóricos; la segunda, por la robustez y el aspecto varonil de las figuras; ambas, por la rigidez y la influencia del arte oriental asiático. Obras de la primera escuela son varias Artemis primitivas (Dianas), y de la segunda numerosos Apolos desnudos.

El período *arcaico* representa la emancipación que el arte griego obtiene de los modelos orienta-

(1) POTTIER, *Revue de l'Art ancien et moderne*, año 1902; REINACH, *Apolo*, lección 4.<sup>a</sup>

les, dando más movimiento a las figuras y añadiéndoles cierta sonrisa en las facciones (que se ha llamado *sonrisa eginética*); pero conservando alguna rigidez y falta de expresión, con exceso de simetría en el fino plegado de los paños. Se conocen dos grupos de escuelas, que siguen más o menos la tradición de las del período precedente: las *escuelas dóricas* del Peloponeso, y las *escuelas áticas* de influencia dórica; en las primeras, que produjeron muchas estatuas de Apolo y de atletas, brillaron los escultores Ageladas y Kanacos; en las segundas (establecidas en Atenas y Egina) destacaron Onatas y Kaliteles por sus relieves de frontones y diferentes obras.

El período de *perfección* o de apogeo se inicia con los artistas Kálamis y Mirón, que vencen la rigidez arcaica, y se completa con Fidias y Policleto (discípulos ambos y con Mirón del dórico Ageladas), que dan a las figuras expresión viva, actitud noble y serena y corrección insuperable. Celébranse estos últimos artistas como los genios superiores de la Escultura: Fidias, maestro de la escuela ática, *escultor de los dioses*, autor de las estatuas *criselefantinas* (de oro y marfil) de Júpiter en Olimpia y de Minerva en Atenas, aparte de otras esculturas en el Partenón; Policleto, gloria de la escuela del Peloponeso, inventor del canon escultórico, autor de atletas y de una típica amazona, siempre de tipo varonil y humano. En torno de uno y otro giran no pocos artistas griegos que forman su escuela, tales como Agorácrito, Alcamenes y Peonios, imitadores de Fidias, y Pericletes, Aristídes y Atenodoro, de Policleto.

Entrado ya el siglo IV antes de Jesucristo, la escultura griega degenera en sensualista con Scopas y Praxiteles, de la escuela ática, buscando la gracia y la molición, en lugar de la severidad y nobleza que entraban en el ideal de los grandes maestros; en cambio, los artistas dóricos Eufranor, Lisipo (el escultor de Alejandro Magno) y Cares de

Lindos siguen fieles a su escuela, sin dejar de ser realistas. Obra de Cares fué la gigantesca estatua del Sol (33 metros), de bronce, conocida en la historia con el nombre de el *Coloso de Rodas*, que se hallaba en esta isla.

El último período de la escultura griega se llama *de difusión y alejandrino*, por corresponder a la *época helenística* o de expansión fuera de Grecia, a seguida de la muerte de Alejandro, y se dice también *de decadencia*, porque el arte se hizo más deslumbrador y fastuoso y con frecuencia exagerado en el movimiento de las figuras. Se cultivó especialmente el retrato de personajes históricos. Fueron centros de cultura artística en esta época las ciudades de Pérgamo, Rodas, Tralles y Roma, y entre sus obras principales se cuentan el *Lacoonte* de Rodas, que se halla en el Museo Vaticano, y el *Toro Farnesio* de Tralles, que figura en el de Nápoles.

En todos los períodos enumerados se hicieron admirables labores de glíptica, ya antes realizadas por los egipcios y caldeos, y se labraron con maravillosa perfección estatuitas de barro cocido, sobresaliendo en los siglos IV y III como afamados *coroplastas* (escultores en cerámica) las escuelas de Tanagra y Myrina, ciudades de la antigua Beocia y de la isla de Lesbos, respectivamente.

**158. Etrusca y romana** — De la escultura etrusca, como de las otras bellas artes cultivadas en la aludida región, ya dijimos en otro lugar (90) que puede considerarse como un reflejo de la griega, velado por la rudeza propia de aquel robusto pueblo. Sobresalió en figuras sepulcrales de barro cocido, verdaderos retratos de personajes con carácter muy realista.

La escultura romana empieza en el siglo de Augusto, debiéndose a los extranjeros las obras de arte a la sazón existentes en la capital del orbe (91). Y aunque la escultura propiamente romana

se deriva de la griega, cuyos mode'os copiaba a menudo, no puede en justicia considerarse como una simple imitación sin originalidad o sin carácter propio. Se distingue por el tipo varonil y majestuoso que da a sus figuras y por las amplias togas con bellísimos y menudos pliegues o por las típicas vestes militares con que aparecen cubiertos los retratos escultóricos. Abrazó todos los géneros artísticos; pero distinguióse especialmente en el retrato y en la alegoría, llegando hasta el realismo de representar al individuo con sus propios defectos y a personificar objetos materiales como el Nilo y el Ti-



Fig. 269. — Busto griego de Alejandro Magno (Louvre).



Fig. 270. — Busto romano de Octavio Augusto, Roma.

ber y seres inmatrimales o abstractos como la Retórica y el pudor, etc. Hizo frecuente uso de los bustos para retratos, montándolos ordinariamente sobre un pie circular, a diferencia de los griegos. En los relieves monumentales, como los de las columnas conmemorativas y de los arcos de triunfo (género desconocido en Grecia), señalóse el arte romano por la exactitud y el realismo con que tradujo la historia de los acontecimientos y sus pormenores. Son también notables los relieves de los sarcófagos y urnas cinerarias, casi siempre de asuntos mitológicos.

Decayó el arte escultórico a fines del siglo II, como lo denuncia el arco de Septimio Severo, erigido por entonces, y lo apuntamos en su lugar (91); no tanto por el sensualismo y la frivolidad de los asuntos, que a la sazón se cultivaban, cuanto por la influencia de

las escuelas orientales, según parece (1); y en los siglos III y IV arrástrase rutinario y casi muerto.

**159. Escultura ibérica.** — Tiene personalidad, reconocida hoy por los críticos, el arte plástico desarrollado en España antes de su total conquista por los romanos, y recibe por lo mismo el nombre de *escultura ibérica* o *pre-romana*. No hablamos del arte prehistórico, del cual son escasas y rudimentarias las manifestaciones que en el campo de la escultura se conservan, reducidas a dibujos lineales en vasijas y utensilios y a grabados toscos en peña viva (92), con algunos idolillos en determinada región, como en Carmona y Almería (2); ni tampoco nos referimos a la escultura propiamente romana, que siguió a la completa sumisión de los españoles al poder de Roma, sino a la que precedió a ésta desde la venida de los primeros colonizadores fenicios y griegos (3).

En casi todas las obras de escultura ibérica se descubren poderosas y visibles influencias griegas y fenicias y, mediante éstas, las orientales de Egipto y Asiria. Pueden clasificarse dichas obras en cuatro grupos regionales, con otro de carácter más general en la Península. Los cuatro grupos regionales se fijan respectivamente en la costa de Levante, en el Mediodía, en el Oeste y en el centro de la Península, conteniendo cada uno las siguientes clases principales de monumentos.

(1) REINACH, *Apolo*, lección 10.

(2) MARTINEZ DE CASTRO, *Protohistoria de la provincia de Almería* (1911).

(3) Se admite comúnmente por los arqueólogos más recientes, que hacia el siglo XIV a. de J. C. arribaron a España las primeras colonias fenicias de Sidón, encontrando establecidos a los iberos; poco después llegaron los griegos de Rhodas; en el siglo XII vinieron los fenicios de Tiro; en el VIII y VI los griegos focenses o jónicos, y en el mismo siglo VI y en el III los cartagineses (que descendían de los fenicios), y a seguida los romanos. La venida de los celtas y su mezcla con los iberos se atribuye al siglo V o al IV antes de J. C.



El grupo levantino se compone de las más excelentes muestras del arte ibérico, labradas en piedra y reunidas hoy en los museos, las cuales debieron esculpirse desde el siglo V antes de Jesucristo hasta la dominación romana. Son principalmente el famoso busto de la *Dama de Elche* (hoy en el Museo de Louvre), las numerosas estatuas y bustos del *Cerro de los Santos* de Montealegre (1) en la provincia de Albacete (unas 300 en el Museo Nacional), y las diversas esfinges en forma de toro o de león, halladas en la región de Albacete y Valencia (Museo Nacional, el de Valencia y el Louvre de París). Hay además otras esculturas de arte puramente griego, como el busto de Pallas, hallado en Denia; varias de la región emporitana (Gerona y Tarragona), y otras de arte púnico influido por el griego, como los bustos marmóreos de Cartagena (Museo de Murcia). Y acaso las mejores del grupo ibérico (sobre todo el busto de Elche) sean debidas a una mano griega.

Como derivadas del grupo levantino e imitaciones de las estatuas del *Cerro de los Santos* pueden considerarse las numerosas esculturas en bronce, de pequeñas dimensiones, halladas en dos localidades de la pro-



Fig. 271.—Estatua del *Cerro de los Santos* (Museo Nacional).

(1) Son estas esculturas las conocidas con el nombre de *Antigüedades de Yecla*, por haberse hallado próximas a esta villa. El escolapio P. Lasalde fué el primero que las describió (año 1871) como ibéricas pre-romanas, y es común hoy el considerarlas como ex votos dedicados a una divinidad desconocida y venerada en un templo que se alzaba en dicho cerro. Véanse las obras indicadas en la nota siguiente.

vincia de Jaén, donde existieron en la época del arte ibérico (siglos v-i a. J. C.) santuarios como el de Montealegre. Llámense dichos lugares Castellar de Santiesteban y Despeñaperros. Sólo en el

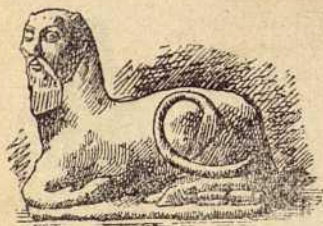


Fig. 272. — La Esfinge de Balazote (Museo Nacional).

primero se han descubierto más de 4.000 esculturas, que debieron ser exvotos como los del Cerro mencionado. En el grupo meridional se comprenden algunos sepulcros fenicios de Málaga, Carmona y Cádiz, con los amuletos y adornos escultóricos allí encontrados, y más especialmente el sarcófago antropoide (de figura humana) de la última localidad dicha, notable por llevar esculpida en su tapa una figura de hombre barbudo y de tipo griego, que podría ser el retrato del difunto (siglo v antes de J. C.); pero todo este grupo pertenece más bien a la civilización fenicia y no se considera como arte ibérico propiamente dicho.

Al grupo occidental corresponden las estelas funerarias en figura de guerreros, que se hallan en Portugal y Galicia, reunidas algunas de ellas en diferentes museos portugueses. Son de la bra muy tosca, y se consideran de fecha poco anterior a la dominación romana.

En el centro de la Península, entre los ríos Duero y Tajo, con alguna pequeña ramificación a

Fig. 273. — Jabalí de Cardeñosa (Avila).

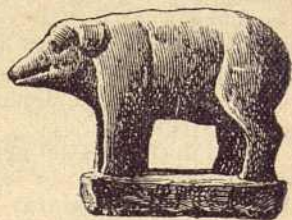


Fig. 273. — Jabalí de Cardeñosa (Avila).

otras regiones, se han encontrado diseminadas y en gran número ciertas piedras de granito, groseramente labradas en forma de toros o jabalíes, ostentando algunas de ellas inscripciones ibéricas y romanas. Las más conocidas son las llamadas *Toros de Guisando* (Avila), de gloria cervantesca. Se clasifican por los arqueólogos como obras del mismo arte que labró las estatuas de la costa levantina, aunque ya decaído o rutinario, y se equiparan en tiempo y destino a las estelas de guerreros lusitanos antes mencionadas (1); pero cabe muy bien la suposición de que las tales figuras envuelven una idea mitológica (2).

Por fin, el grupo de esculturas ibéricas halladas en todas las regiones de la Península se forma principalmente de numerosas estatuitas y otros objetos, de bronce en su mayor parte, que son imitaciones de idolillos egipcios, fenicios, griegos y romanos, además de las monedas y otras figurillas del jinete ibérico (3). Asimismo, entran en el grupo algunos relieves con dicho jinete o con figuras de animales, que se esculpieron en lápidas o monumentos funerarios poco anteriores a la época romana, y cuya elaboración continuó a través del siglo de Augusto; lo cual también se observa en muchos de los objetos precedentemente enumerados.

En plena dominación romana labraron los artistas de la Península notables imitaciones de esculturas paganas y acabados retratos de emperadores en busto y en estatua, así como preciosos relieves mitológicos en los sepulcros y bellísimos

(1) HÜBNER, *La Arqueología de España*, pág. 253; MÉLIDA, *Iberia arqueológica ante-romana*, discurso (Madrid, 1906); MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Prolegómenos, § II, 2.<sup>a</sup> edición (1910).

(2) Véase el discurso del P. FITA en contestación al de Mérida al ingresar en la R. Academia de la Hist. (1900).

(3) MÉLIDA, *El jinete ibérico* (Madrid, 1900), y el discurso citado.

entalles en piedras finas de joyería, según lo demuestran las colecciones del Museo Nacional y las de algunos museos regionales, como los de Tarragona, Córdoba, Sevilla, Mérida, etc.

**160. Escultura latino cristiana.**—La escultura cristiana no empieza hasta poco antes de la paz de Constantino, y, una vez transcurrido el período constantiniano, apenas da señales de vida hasta el siglo XI. El recelo con que los primitivos cristianos miraban la escultura pagana, el peligro que podían correr las imágenes en tiempo de persecuciones, la falta de medios o condiciones que para estas obras se exige, la decadencia del arte romano, y la herejía iconoclasta, que promovieron algunos emperadores de Constantinopla en los siglos VIII y IX, impidieron el desarrollo de este arte por largos siglos en el mundo cristiano. mientras que en el pagano había desaparecido o se ejercitaba en ridículas producciones (155).

Tomada en conjunto la escultura cristiana, puede considerarse dividida en los cinco estilos generales de su arquitectura, a saber: *latino, bizantino, románico, gótico* y *del renacimiento*. Llega el primero hasta el siglo X; el segundo comienza en la sexta centuria para terminar con su arquitectura correspondiente (105); el románico abraza los siglos XI, XII y parte del XIII; le sigue el gótico hasta tocar el siglo XV en Italia, y en las demás regiones hasta el XVI, en que impera el renacimiento.

Tratando ahora de la escultura *latino-cristiana*, fácilmente se comprende que su estilo no ha de ser otro que el romano de la decadencia, el cual resulta cada vez más bárbaro, a medida que van olvidándose los clásicos modelos; más adelante se deja influir por la escuela bizantina, que lo hace amanerado. Se manifiesta en Roma por algunas estatuas del Buen Pastor (siglo III), con otras de origen discutible, y por los relieves de los sarcófagos (104). Y lo mismo en Roma que en las pro-

vincias de Occidente ejerció el cincel latino en diferentes relieves sobre piedra, madera y marfil durante los mencionados siglos, sin que conste la falta de otras estatuas religiosas, fuera de las importadas de Bizancio.

Como interesantes monumentos escultóricos de Roma deben citarse en particular los bellísimos sarcófagos de los siglos IV y V en el Museo de Letrán, las referidas estatuas del Buen Pastor en el mismo sitio, las puertas de la basílica de Santa Sabina con relieves del siglo V, y algunas placas de marfil en el Museo Vaticano.

En España se encuentran sarcófagos y lápidas con relieves de variado mérito, casi todos de la época visigoda (104), sin hablar aquí de los objetos de orfebrería pertenecientes a la misma época y a los primeros siglos de la Reconquista, de los cuales se trata en el capítulo del Mobiliario. Fuera de es-



Fig. 274.—Detalle del relieve de un sarcófago cristiano de mármol (Museo de Letrán).



Fig. 275.—Porción de un díptico italiano de marfil del siglo IX (Museo Vaticano).

to, apenas cabe atribuir con certeza a dichos períodos otras labores de escultura española que los relieves toscos de las basílicas ovetenses (116), alguna pila con relieves (la de San Isidoro de León, siglo x), alguna arquilla de marfil (la del Museo Nacional, siglo ix) o de plata repujada (la de la Catedral de Astorga, siglo ix al x) y los capiteles más o menos artísticos e historiados, pertenecientes a iglesias de la época. Ni aun la efigie de San Juan Bautista de la iglesia de Baños de Cerrato (115), que antes se consideraba como la más genuina de la época visigótica, puede atribuirse hoy a tan remota fecha, pues todos sus caracteres la traen al siglo xiv (1).

1161. **Bizantina.**—Paralelamente con el estilo bizantino en Arquitectura formóse el de Escultura, que tomó definido carácter desde el siglo vi. Antes de él imperaba en la misma Constantinopla el estilo romano decadente, como lo testifican los relieves del zócalo sobre el cual se asienta el obelisco egipcio de Teodosio II (siglo v).

El estilo bizantino en escultura es una derivación del romano, influido por el asiático. Le caracterizan el amaneramiento o falta de naturalidad en las figuras, con frecuencia muy alargadas; la uniformidad y rigidez en el rostro de las imágenes, y la riqueza de adornos con que suelen decorarse, especialmente con esmaltes ornato geométrico, joyas y sartas de perlas. Cultivó sobre todo el mosaico, el relieve en marfil, plata y bronce, y aun la estatuaria; pero habiendo recibido ésta muy rudo golpe con la persecución iconoclasta, apenas logró levantarse ni aun al cesar la herejía, bien que en lo demás tuviera el arte bizantino alguna restauración en el siglo ix y especialmente bajo el gobierno de los Paleólogos en el xiv.

(1) Véanse las Actas del Congreso internacional de Arqueología cristiana celebrado en Roma, Abril de 1900, sesión 2.<sup>a</sup>

En España se conservan entre otras labores de escultura bizantina el *Diptico consular* de la Catedral de Oviedo (siglo VI), algunas imágenes venerandas de la Santísima Virgen (v. gr., la de Nuestra Señora del Claustro en Solsona), y varios marfiles en los museos. Digno de especial mención es también el *Disco de Teodosio*, de plata (que se guarda en el Museo de la Real Academia de la Historia), donde pueden verse los comienzos del estilo bizantino; data del año 393. En el Extranjero hállanse no pocos de dichos marfiles, tablitas y broncees en diferentes colecciones, siendo mucho de notar los que figuran en el tesoro de la Catedral de Monza (Italia) y la célebre *Pala de oro* (frontal de oro y plata con esmaltes y pedrería) en la Basílica de San Marcos de Venecia (siglo XII).

**162 Románica.**—La Escultura en la Edad Media siguió a la Arquitectura, aunque siempre con retraso, pero adelantóse después en la época del renacimiento (137). De aquí el corresponderse más o menos los estilos de una y otra, y el darse en Escultura las diferencias que se han descrito en Arquitectura, toda vez que intervenían las mismas causas (112), sin que sea posible fijar la línea que marque los límites entre el románico y el gótico al sucederse en la historia.

El carácter del *estilo románico* en Escultura consiste en la imitación o copia de modelos artificiales; el del *estilo gótico*, en la imitación real de la naturaleza, aunque sin desenvoltura; pero hay un término medio entre ambos, que puede llamarse *estilo de transición*, y es cuando se trata de imitar la naturaleza,



Fig. 276. — Relieve del siglo XII; Cristo bendiciendo (Uncastillo, Zaragoza).

sin que el artista se desprenda del todo de los convencionalismos y amaneramientos precedentes. Y tal es la variedad que de aquí resulta, adicionada por la destreza o la impericia de los escultores y por las distintas influencias de la escultura oriental, que no es raro encontrarse junto a una estatua digna de alabanza otra muy detestable y que data de la misma época (1).

Fijando más el carácter de la escultura románi-



Fig 277.—Relieve de cobre dorado en la urna que guarda los restos de Carlo Maano en Aquisgrán: románico de transición de principios del s. XIII.

ca, diremos que se constituye por la imitación de los modelos bizantinos con mano romana, frecuentemente influida por el gusto árabe o el persa, de donde resulta la variedad de obras y de estilos parciales; pero en todas se advierte cierta rigidez y falta de expresión, olvido del canon escultórico en la figura humana, forzada simetría en el plegado de los paños (que recuerda el período arcaico griego), y en fin, grande falta de realidad y sobra de convencionalismo. Desde mediados del

(1) TORMO, *La Escultura antigua y moderna* (Barcelona, 1903), pág. 127.



sig'lo XII va desprendiéndose paulat namente de estos defectos, buscando más la finura, el realismo y el movimiento de las imágenes, cuya vestimenta señala con menudos pliegues.

Obras de escultura románica en todos los países occidentales son los variadísimos capiteles que estudiamos en Arquitectura, las historias esculpidas en relieve, que se admiran en los tímpanos y arcos abocinados de las grandes portadas; algunos marfiles y bronces para dípticos y chapas de arquetas o urnas (v. gr , los marfiles de San Millán de la Cogolla del siglo XI, y los frontales de cobre esmaltado de Santo Domingo de Silos), y multitud de estatuas de la Santísima Virgen, casi todas de forma hierática (véanse los capítulos de la Iconología y del Mobiliario). Fueron escuelas de avance en el siglo XII la cluniacense o borgoñona, la de Chartres y la compostelana; ésta con su famoso *Pórtico de la Gloria*, y aquéllas con los tímpanos de sus magníficas portadas, inferiores en mérito al *Pórtico* de Santiago.

163. **Gótica.**—A la Escultura de la época *ojival* no se la puede llamar con este nombre, que sólo en Arquitectura tiene significado, y por lo mismo se la dice *gótica*, aunque también carezca de sentido esta palabra (124). Se caracteriza, según queda insinuado antes, por la tendencia a buscar la realidad, a dar vida, serenidad y expresión candorosa a las figuras; a evitar lo monstruoso y horrible (no hay más bestiarios o monstruos sino en las gárgolas y en algún pequeño ornamento), a cubrir la figura humana con grande honestidad y con paños de plegado ornamental y sin forzada simetría. Con todo, se observa frecuentemente en dichas obras alguna falta de dibujo anatómico, aparte de algún otro resabio de bizantinismo.

Siendo la escultura gótica (lo mismo que la románica) esencialmente religiosa, los asuntos en que se ejercita son los bíblicos y las historias de los Santos, llenando de relieves y estatuas las

portadas de las iglesias, esculpiendo imágenes venerandas, adornando las sillerías de los coros, los retablos y los sepulcros suntuosos. En éstos suele colocarse sobre la tapa una estatua yacente, la cual desde principios del siglo XIV tiende a ser un perfecto retrato del difunto. Las estatuas *orantes* sobre el sepulcro no empiezan hasta últimos del siglo XV.



Fig. 278. — Nuestra Señora la Blanca, en la portada de la catedral de León; siglo XIII.

En los coros de la época ojival despliegan los tallistas y escultores su habilidad e ingenio, llenando de finas labores ornamentales el interior y aun el exterior del coro, y tallando sobre los respaldos de la sillería primorosos dibujos de tracería gótica, cuando no esculpen devotas imágenes en relieve o de taracea. Entre los más notables coros españoles de este género se hallan los siguientes: sin imaginería, los de las catedrales de Sigüenza, Segovia, Palencia, Zaragoza, Tarazona, Barcelona y Tarragona, con los de la Cartuja de Miraflores, San Juan de los Reyes (Toledo) y Santa María de Nájera; con imaginería en relieve, los de las catedrales de León, Astorga, Zamora, Ciudad Rodrigo y Toledo (sillas inferiores); con imagine-

ría de taracea, los de las catedrales de Plasencia y Sevilla. Todos pertenecen a la última época del estilo gótico.

Además de la piedra ordinaria, del alabastro y de la madera, que fueron los materiales preferidos de la escultura gótica (pues trabajó escasamente el mármol y el bronce), utilizó con frecuencia el

marfil para estatuillas y dípticos. Tuvo esta escultura en marfil su época de oro en los siglos XIII y XIV, decayendo en el XV, salvo honrosas excepciones. La necesidad de utilizar lo largo del colmillo de elefante para estas labores de alguna talla, hizo dar a las figuras una posición ladeada y aun violenta, exigida por la curvatura de la materia dicha.

En España fueron célebres maestros de escultura gótica un tal Bartolomé en el siglo XIII, que labró las estatuas de la Catedral de Tarragona (como lo había sido en el XII y principios del XIII el Maestro Mateos, autor del Pórtico de la Gloria); en el XIV, Monflorit y Castell en diferentes obras catalanas; en el XV, los castellanos Gil de Siloé, Miguel Ruiz y Juan de Olótzaga, con el valenciano Damián Forment, aparte de los flamencos Egas y Copín y los alemanes Rodrigo y Colonia que formaron la escuela flamenca en España (130).

**164. Renacimiento.**— Significa el llamado *renacimiento* clásico en Escultura la tendencia a reproducir por el arte plástico los modelos que nos ofrece la naturaleza, mirando a la vez a la antigüedad clásica para seguir sus formas y procedimientos.

Dos son, por tanto, los principios fundamentales del renacimiento clásico, tal como se entiende comúnmente el sistema: estudio e imitación de la naturaleza y atención a las obras antiguas de Grecia y Roma como escuelas de arte. El primero de dichos principios constituía la base de la escultura gótica, según queda dicho; y si no llegó ésta, por lo común, a conseguir en este punto su ideal con la perfección de las escuelas del renacimiento, lo hubiera logrado sin recibir inspiraciones de la escultura griega, dado el camino de progreso que felizmente recorría (1). En cambio, el afán por

---

(1) LÓPEZ FERREIRO, *Arqueología Sagrada*, 2.<sup>a</sup> edición (Santiago, 1894), pág. 155.

volver a las formas clásicas y paganas de Roma y Grecia hubo de restar inspiración religiosa a la escultura, la hizo más cultivadora de la forma exterior y del exagerado desnudo, y la precipitó con frecuencia por una corriente sensual y materialista, muy perniciosa para el arte mismo. Sin embargo, ni todos los escultores que se dicen del renacimiento se inspiraron en la escultura clásica, ni todas las obras de los que siguieron estas inspiraciones merecen igual censura, y mucho menos las genuinamente españolas.

La escultura del renacimiento sirvióse de toda clase de materiales, principalmente del mármol y la madera, y se ocupó en toda suerte de asuntos, ya religiosos, ya profanos y mitológicos, ya retratos, y cultivó todos los géneros del arte. Decorábanse con pinturas, como siempre, las estatuas y relieves de madera, siendo predilecta en el siglo XVI la pintura dicha *al estofado* (por lo menos en España); pero las esculturas en mármol se dejan con el natural color de la piedra por haber creído los artistas del renacimiento que tales obras no sufrieron pintura de ninguna clase en los buenos tiempos de la escultura clásica, contra lo que ha revelado el estudio posterior de las mismas. Consta que se decoraban las esculturas de mármol de Grecia y Roma y las cristianas de la Edad Media, siquiera fuese con grande sobriedad en la viveza de los colores.

La historia de la escultura del renacimiento ofrece, como todas, sus períodos de formación, de apogeo, decadencia y restauración, siempre adelantados en Italia respecto de las otras naciones.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIII hubo en Italia un primer renacimiento, a veces con imitación de la antigua escultura romana, debido principalmente a las escuelas de Pisa y Siena, por los artistas conocidos con el nombre de Pisanos; pero el renacimiento en el sentido expuesto arriba debióse más bien a la escuela florentina al comen-

zar el siglo xv. Fueron los grandes maestros de ella Ghiberti, escultor de bajo-relieves, a quien son debidos los famosos de las puertas de bronce del baptisterio de Florencia; Donatello, el escultor más naturalista de su época, aunque independiente de la antigüedad clásica; Luca della Robbia, eminente en labrar esculturas de tierra cocida y esmaltada; Verrocchio, autor de la más ponderada figura ecuestre (la de Colleoni en Venecia). Continuó en el siglo xvi el apogeo de la escultura con el más grande artista del renacimiento. Miguel Angel Buonarroti, en quien se reúne y compendia casi todo el arte escultórico italiano de su tiempo. Fué el genio creador de un arte vigoroso, gigantesco, lleno de pasión, independiente y excepcional por todos conceptos. Celébranse como obras suyas el *Moisés*, el *David*, un *Cupido* y la *Piedad*. Tras él siguió la decadencia en el siglo xvii; porque sus admiradores (Bernini, Maderna y otros), pretendiendo imitar al maestro sin tener sus dotes, cayeron en la exageración del movimiento y en la falta de verdadero naturalismo. Sobresalió, sin embargo, Benvenuto Cellini, más conocido aún por sus bellísimos repujados y finas cinceladuras que por sus estatuas. La verdadera restauración del estilo greco romano surgió en la segunda mitad del siglo xviii, promovida por el veneciano Antonio Canova, célebre en esculturas de asuntos mitológicos, y extendióse a otras naciones europeas, principalmente a Francia.

**165. El renacimiento español** — Penetraron en España las ideas y formas escultóricas del renacimiento por artistas de la escuela florentina que vinieron a trabajar durante el siglo xv (ya en 1420 un tal Giuliano labró los relieves del trascoro de



Fig. 279. — *Moisés* de Miguel Angel (Roma).

la catedral de Valencia) y a la vez por artistas españoles que aprendieron en Italia desde los últimos años de dicha centuria.

A pesar de esta educación italiana, la escultura española ofrece carácter personal, que se distingue por su honestidad y religiosidad, su vigoroso realismo de buen cuño, su moderación en las actitudes y su preferencia por el cultivo de la imaginaria y el detalle de la indumentaria.

Pueden admitirse en ella los cuatro estilos señalados en su arquitectura correspondiente: el *plateresco*, el *clásico*, el *barroco* o *decadente* y el *neo-clásico*.

En el primero de dichos estilos se labraron magníficos retablos, sillerías de coro, trascoros, mausoleos y alhajas de orfebrería, siendo afamados maestros Damián Forment, Pedro Millán, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Jamete y Diego Morlanes. Superólos Berruguete (Alonso), llamado *el príncipe de la escultura española* por la grandiosidad y originalidad de su estilo, cuyas obras pueden calificarse a veces de platerescas, como la sillería del coro de la catedral de Toledo, y a veces de clásico-italianas, v. gr., el busto de Juanelo y el sepulcro del Cardenal Tavera. Rival de Berruguete, el borgoñón Felipe de Vigarny, trabajó asimismo en la sillería del coro de Toledo, aparte de realizar otras obras.

Algo posteriores a los mencionados artistas, pero aun dentro del siglo XVI, y con estilo más visiblemente clásico e influido por el de Miguel Angel, fueron Gaspar Becerra, autor del retablo de las Descalzas Reales (Madrid); Juan de Arfe, que trabajó en obras de bronce y plata; Gregorio Hernández, que labró notables efigies en Valladolid, v. gr., la Piedad (hoy en su Museo), y algunos extranjeros, entre los cuales se celebran los dos Leoni, y sobre todos, Juan de Juni, autor de numerosas esculturas en Valladolid, León y Riosco, e iniciador de la decadencia o barroquismo,

Con todo, formóse durante el siglo xvii la *escuela andaluza*, continuando la buena tradición de la anterior *castellana* y des'igándola de influencia extranjera. De ella fueron meritísimos jefes Martínez Montañez en Sevilla y su discípulo Alonso Cano en Granada. Del primero (el *Fidias sevillano*) es el notable Crucifijo de la catedral de Sevilla, y del segundo, una Purísima de Granada, entre muchas obras de uno y otro. Continuadores del grupo sevillano fueron Pedro Roldán y Luisa Roldán, y del granadino, José de Mora y Pedro de Mena, a quien se atribuye la admirable escultura de San Francisco en Toledo (fig. 95), entre otras muy apreciadas.

La decadencia de la escultura española corresponde más bien al siglo xviii, producida por el exagerado barroquismo de Duque Cornejo y de Alberto Churriguera (nietao del arquitecto), sin que valiera sino para aumentarla el grupo de artistas franceses que trajo Felipe V y que llenaron de estatuas mitológicas (desconocidas en la religiosa España) los Reales Sitios. Con todo, hubo entre otros menos afamados un escultor de nota que siguió las buenas tradiciones clásicas y a quien se atribuyen nada menos que 1.792 obras de escultura: fué el murciano Francisco Salcillo, autor de los célebres *Pasos* de Semana Santa en Murcia.

A últimos del siglo apareció el neo clasicismo académico, adoptado por Manuel y José Alvarez, correctos y fríos como el maestro Canova; siguiéronles artistas mediocres en buena parte del siglo xix, hasta que en la segunda mitad de la centuria despiértanse nuevos genios, más o menos restauradores de la escultura patria, cuyas obras son hoy conocidas y apreciadas de propios y extraños.

Entre las más costosas y admirables labores, debidas al renacimiento en la escultura española, están, sin duda, los coros de las catedrales y de otras iglesias, continuando la tradición del último perio-

do gótico (163). Son de estilo plateresco los de las catedrales de Toledo, Granada (entre ojival y plateresco), Capilla Real de ídem, Jaén, Burgos, Santo Domingo de la Calzada, Pilar de Zaragoza, Huesca y Barbastro; de estilo clásico, los de Cuen-

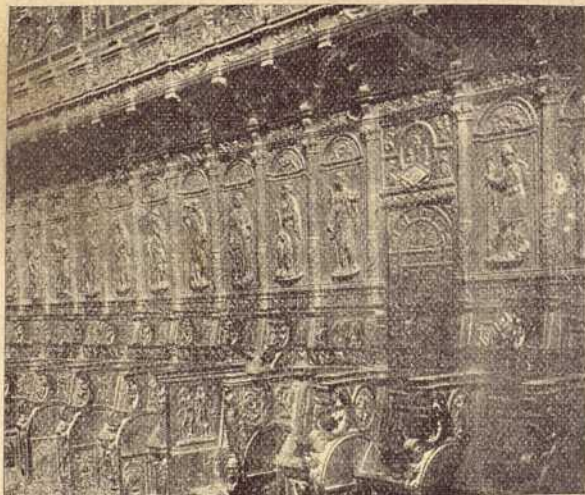


Fig. 230.—Sección del coro plateresco de la catedral de Huesca.

ca, Almería, Tortosa y Santiago; de estilo barroco, los de Salamanca, Monasterio de Guadalupe, Córdoba, Orihuela, Guadix, Lugo, Tuy, etc.; todos con imaginiería en los respaldos de las sillas corales y con variadas labores ornamentales propias del estilo.



## CAPÍTULO SEGUNDO

## La Pintura en la historia.

166. **Pintura protohistórica.**—Recordando lo dicho arriba sobre escultura prehistórica (152), hay que añadir con respecto a manifestaciones pictóricas del hombre primitivo en Europa, que todas ellas se encuentran exclusivamente en cavernas y en grandes rocas al aire libre, sirviendo siempre como lienzo la desnuda piedra (72, nota). Y porque a veces las pinturas se hallan sobre grabados en la piedra se les ha dado el nombre de *piclografías*. Corresponden las más antiguas al período segundo paleolítico o edad del reno, y algunas al neolítico, aun en la misma localidad que las primeras. Sus asuntos parecen ser en su mayor parte escenas de caza; no faltan algunos de carácter simbólico y abundan las grandes representaciones de animales aislados. Sin duda que muchas de estas obras se hallan inspiradas en la idea religiosa, o son monumentos conmemorativos que de sus hazañas dejaba el hombre.

Es notable en dichas pinturas la viveza y persistencia de los colores (aplicados, sin duda, con grasa derretida, que los hizo penetrar en la roca), el realismo y aun la corrección con que se representan los animales (hasta de unas cien distintas especies), la imperfección del dibujo con que aparece la figura humana, el desorden y falta de plan que se advierte en la composición del conjunto, la frecuente superposición de unas figuras a otras, la vida y el movimiento que en general representan, la sobriedad y supresión de todo detalle inútil en los dibujos.

Las pinturas más célebres por dichos conceptos entre las descubiertas en Europa son las de bison-

tes y mamuts en las cavernas del Perigord o Dordaña, en Francia; las de bisontes, caballos y ciervos, en la gruta de Altamira (Santander); las de toros primitivos (*bos primigenius*), ciervos y figuras humanas, en la roca de Cogul (Lérida); las de cacerías (sobre todo del jabali, de ciervos y cabras) y figuras de cazadores y guerreros, en la «Cueva del Charco» (Alcañiz) y en otras. Sólo en España se cuentan por centenares los sitios donde se hallan tales pinturas (1)

En Egipto prehistórico son dignas de estudio las vasijas pintadas con diversas figuras de hombres y otros seres, en forma estilizada (152).

167 **Pintura egipcia.**— Los egipcios usaron la pintura en decoraciones de estatuas y relieves,



Fig. 281.— Pintura de una tumba egipcia de la dinastía V: representa un mercado egipcio, con jeroglíficos.

momias y ataúdes, vasijas, muros y códices de papiro. Los procedimientos empleados parecen ser el fresco, el temple y el encausto, y aunque no revelan sus pinturas conocimiento de la

perspectiva ni del claro oscuro, se halla suplido éste con la viveza y variedad de colores (hasta diez y seis se han encontrado en algunas paletas), y la perspectiva con la traza de colocar las figuras en filas sobrepuestas, ocultándose unas a otras

(1) CABRÉ 'D. JUAN', *El Arte Rupestre en España* (Madrid, 1915), y otras monografías del mismo autor; item, CEREALBA (Marqués de), *Las primitivas pinturas rupestres*; estudio sobre la obra *Altamira* de Cartailhac y Breuil (Madrid, 1909).

y dejando sobresalir las cabezas con parte del tronco. Las figuras humanas presentan invariablemente de perfil, siguiendo la técnica de los relieves (153).

Los asuntos de las pinturas murales, decorativas de las cámaras funerarias, consistían en relatos mitológicos del *Libro de los muertos* y en escenas de la vida humana que más hubieran de servir para solaz del difunto, según la creencia de los egipcios; las decoraciones de las momias y de los ataúdes expresaban leyendas mitológicas o ideas del ritual funerario y contenían además el retrato del difunto en el extremo que formaba la cabeza. El *Libro de los muertos* o *Ritual funerario* era un rollo de papiro en que estaban escritas las doctrinas religiosas de los egipcios, oraciones y sentencias morales. Desde la dinastía XX (unos doce siglos antes de J. C.) se decoraban con viñetas o miniaturas las copias de este libro, y era común el acompañar algún fragmento de ellas al cadáver en la tumba (1). Como elementos y motivos de ornamentación en cualquiera de estas composiciones, eran típicas en la escultura y pintura egipcias las flores de loto y de papiro, las grecas y los róleos diferentes. Empleáronse también los azulejos.

168. De la antigüedad asiática.—De los asirios y medo-persas se conocen como obras de pintura las decoraciones de ladrillos pintados y vidriados (o



Fig. 282.—Ataúd egipcio.

(1) Sabida es la costumbre que tenían los egipcios de embalsamar y vendar los cadáveres, formando así la *momia*. En algunas de éstas hanse hallado hasta cinco kilómetros de venda. Véanse: MARIETTE, *Notice du Musée de Boulak* (Paris, 1868), pág. 26; FERNÁNDEZ BALBUENA, *Egipto y Asiria resucitados* (Toledo, 1895-1901), t. I, pág. 634.

azulejos) de relieve, y los estucos. En ellos hay dibujos varios de personas, animales, flores, palmetas e inscripciones cuneiformes, con mayor importancia arqueológica e histórica de la que ofrecen artística. De allí tomaron modelo para sus azulejos los indios y chinos y también los árabes, quienes importaron a España su conocimiento en el siglo XII, mediante los almohades (204). Los mosaicos deben también su origen a los asirios y persas, quienes los usaron en pavimentos con formas geométricas.

En la India se decoraban con pintura los ídolos y se cubrían los muros de los edificios notables con frescos, representando con vivos colores varias escenas de caza y procesiones en honor de Buda. Sólo las figuras de animales se hallan tratadas con imitación del natural, relativamente perfecta.

En China y Japón se cultivó la pintura a la vez que la escritura en jeroglíficos y trazos caligráficos, desde varios siglos antes de la Era cristiana; hacia los comienzos de ésta empezáronse a pintar las figuras con bastante sentimiento de la realidad, aunque se presentan casi siempre con cierto amaneramiento de fórmula y de raza. Se fijan los artistas chinos en el contorno del dibujo y en la perspectiva lineal, preocupándoles poco o nada el claro oscuro; y es característico en ellos el representar en un cuadro todas las variantes de una escena, repitiendo las figuras. Son de muy antiguo célebres sus esmaltes y sus pinturas sobre porcelana (quizá desde los principios de nuestra Era) con dibujos típicos de follaje y otras figuras extrañas.

**169. Americana.**—La pintura americana antigua tiene carácter puramente decorativo de esculturas, muros y vasijas de barro; hállase también decorando manuscritos o códices de papel ágave, de piel o de lienzo. Los asuntos que trata son mitológicos e historias nacionales; pero siempre con total desconocimiento de las leyes de perspectiva y con muy escaso estudio del natural, sobre todo

en las proporciones de la figura humana. Es, en suma, un arte infantil, que se complace en los colores vivos y chillones y en las figuras de contorno, muy parecidas a las esculturas en relieve (156).

La pintura mural más notable se halla en el palacio mayor de Chichen-Itza (Yucatán), y entre las que adornan los códices indígenas (de que hablamos en el capítulo de la Bibliología) se distinguen por su relativa perfección las del *Lienzo de Tlascalala*, en el archivo de esta localidad mejicana, que data de la época de Hernán Cortés, cuyas hazañas refiere.

**170. Griega.**—La fama de que goza la pintura griega se debe a los historiadores antiguos, pues no se conserva de ella ni un solo cuadro, ni se conoce una pintura siquiera del famoso Apeles; las obras pictóricas de los griegos que han llegado a nuestros días consisten sólo en excelentes decoraciones de ánforas y otras vasijas, en algún mosaico y en placas de arcilla pintadas. Consta que los griegos pintaron cuadros murales y que emplearon los procedimientos de pintura al fresco, al encausto, al temple y acaso al óleo. Los asuntos que se representan en las vasijas son escenas ordinarias de la vida humana y leyendas o tradiciones mitológicas.

Dividese la pintura griega en tres períodos principales, además del cretense y miceniano o protohistórico (157): 1.º, de *formación y arcaico*, hasta el siglo v antes de J. C., que tiene algunos resabios de influencias egipcias o asirias en los dibujos; 2.º, de *elegancia y nacional*, durante el siglo v y parte del iv, en que florecieron Zeuxis y Parrasio, quienes al parecer inventaron el claro oscuro; 3.º, *alejandrino y de difusión*, en el cual Apeles rayó en lo más alto del arte pagano, tomando como asuntos la persona y hazañas de Alejandro; pero muy pronto siguió la *decadencia* con la voluptuosidad y vulgaridad de los asuntos y por estar ya fuera de Grecia los talleres principales. Las vasi-

jas pintadas en el primer período suelen tener, desde el siglo VIII antes de J. C., las figuras negras sobre fondo amarillo o rojo (antes eran geométricas); las del segundo, rojas sobre fondo negro, y



Fig. 288. - Anfora griega con pinturas.

también policromas sobre fondo blanco; las del último (que es la época de las grandes ánforas) continúan casi lo mismo que en el anterior; pero hacia el año 280 antes de J. C. cesan las figuras rojas y se usan de relieve, siendo las vasijas de color uniforme, negro o rojo. Abundan muy elegantes en todos los grandes museos.

Como apéndice del arte griego debe considerarse el *etrusco*, muy semejante a él en su primer período descrito; se estudia en las pinturas murales de los sepulcros o criptas funerarias y en las decoraciones de las vasijas allí descubiertas, que se

guardan en los museos. Las de buen estilo son de procedencia griega. Es notable el estilo de caricatura que intencionadamente revelan varias de dichas obras.

**171 Romana** — El origen de la pintura en Roma se confunde con el de su escultura; pero los buenos ejemplares que de ella hoy se conocen se atribuyen a mano griega. Los procedimientos usados en la misma debieron ser el encausto y el fresco; sus géneros, el decorativo de vajillas y muros y el histórico y mitológico en los cuadros murales, que se han descubierto en Pompeya, Herculano, Stabia y Roma: en ellos se observa bien comprendida y aplicada la perspectiva lineal, pero no la aérea. Las pinturas decorativas en las antiguas *Termas*

de Tito, halladas a fines del siglo xv, del género que se apellidó *grutesco*, sirvieron al insigne pintor Rafael de modelo para sus célebres *logias* del Vaticano. Estuvieron, además, muy en uso en Roma y en sus colonias los pavimentos de mosaico, notables por sus adornos geométricos y, sobre todo, por sus figuras históricas, no empleadas por los antiguos pueblos en este género artístico.

De estos mosaicos se conservan algunos importantes en España, como son los que figuran en el Museo Nacional y en los provinciales de Tarragona, Barcelona, Gerona, Pamplona, Córdoba, etcétera. No carecen de interés las pinturas murales halladas en Cartagena (hoy en el Museo Nacional) y las de Tarragona (en su Museo), semejantes a las de Pompeya (1).

El carácter de la pintura romana, por lo que aparece en las ruinas de Pompeya (y puede estudiarse en el Museo de Nápoles), consiste en la delicadeza, gracia y fantasía del dibujo ornamental, viveza en el colorido, realismo en las figuras y cierto contraste de colores y luces que aproxima el estilo al de la escuela impresionista moderna (178).

**172. Latino-cristiana.**—Al difundirse la doctrina de Jesucristo y establecerse la Iglesia en Occidente, hubo de servirse del arte romano (pues no había otro) para la manifestación de sus grandes

(1) No mentamos aquí la pintura *ibérica ante-romana*, porque tiene mucho menor importancia que su escultura correspondiente (159). Se reduce a decoraciones de vasijas y algún estuco de paredes, y se la reconoce por los motivos geométricos de círculos y semicírculos concéntricos, grecas y postas (rara vez figuras, bárbaras en todo caso, como en las vasijas de Numancia), que se dibujan con pintura rojizo-oscura sobre fondo amarillento. Puede estudiarse en el Museo Numantino (Soria).

Muy diferente de esta vajilla ibérica es el llamado *barro saguntino*, que se encuentra en los sitios donde hay restos de población romana. Se distingue por el color rojo uniforme con relieves de figuras y ornamentación romana.

ideales, y prefirió la pintura a la escultura por ser aquélla más fácil y ofrecer menos semejanza con los ídolos del paganismo. Sirvióse en los primeros siglos más de símbolos que de imágenes, por la *disciplina del arcano*, y aun evitó la pintura de ellas cuando las circunstancias lo exigían, como aparece por el famoso canon del Concilio de Ilíberis (año 301).

El período de la pintura que puede llamarse *latino cristiano* se extiende hasta el siglo VI; desde

entonces data ya el estilo *bizantino*, y con las influencias de éste se forma el *latino bizantino* en Occidente, hasta que a fines del siglo XIII llega la restauración italiana con maneras que se dicen *góticas*, para transformarse en perfecto *renacimiento* en el siglo XV. Pero dentro del largo período de influencia bizantina en Occidente (siglos VI-XIII), se admite la de-



Fig. 284. — El Buen Pastor: pintura de las Catacumbas de Priscila; siglo II.

denominación de *estilo románico* (siglos X-XIII) para ciertas obras y escuelas en que no son tan visibles y dominantes dichos influjos.

Tratando aquí del estilo que hemos llamado *latino*, hay que estudiar sus manifestaciones en las pinturas y mosaicos de las Catacumbas y primeras Basílicas (100 y 101). Los asuntos de estas composiciones pictóricas, siempre sencillas, son bíblicos, ya históricos ya simbólicos, y rarísima vez se observa que se tome como símbolo algún asunto profano (como el *Orfeo amansando las fieras*); la técnica y las formas en su aspecto material son romanas, tanto mejores o de sabor más clásico cuanto más antiguas; pero la idea es siempre cristiana. Hay también decoraciones geométricas y



de follaje, con figurillas de genios y avecillas, como simple ornamento del asunto principal o de una estancia.

En el dibujo de las figuras, como puede observarse por los adjuntos grabados, se trasparenta la sencillez, naturalidad y candor de los primitivos fieles, y en el colorido se guarda también mucha sobriedad, siendo casi uniforme en cada figura.

El simbolismo cristiano (del cual se habla en el



Fig. 285.—La Adoración de los Magos: fresco de las Catacumbas de San Calixto; siglo III.

capítulo siguiente) manifiéstase por la pintura ya en el siglo II, se extiende o desarrolla en el III, y tiende a cesar con la *paz de Constantino*, al mismo tiempo que va desapareciendo la *disciplina del arcano* (179), la cual termina en el siglo VI.

Las más importantes y famosas pinturas del período hállanse en las Catacumbas de Santa Priscila y en las de San Calixto; los más antiguos (siglo IV) y mejores mosaicos, en la basílica de Santa Pudenciana y en la rotonda de Santa Constanza (103). En España se han descubierto mosaicos de la época en el pavimento de algunas que fueron basílicas en los siglos V y VI (102).

173. **Bizantina y románica.**—Desde el siglo VI al XIII, inclusive, la pintura *cristiana* (única en las naciones del antiguo Imperio romano de Oriente y Occidente) puede dividirse en los estilos denominados *bizantino* u *oriental occidental de imitación bizantina* y *románico*. Este último se limita a los cuatro postreros siglos del período mencionado;



Fig. 286.—Mosaico de la Basilica de S. Vital en Ravena; siglo VI. Representa al emperador Justiniano, un Magistrado y S. Maximiano, Arzobispo de Ravena.

mas el primero se extiende hasta el siglo XVI y persevera decadente en el arte ruso (109).

El *estilo bizantino* en pintura se caracteriza por las mismas señales distintivas de su escultura (161). Hasta el siglo VIII no se hizo muy patente el amaneramiento, que tanto le distinguió más adelante, pues aun conservaba cierto sabor clásico; decayó notablemente desde el siglo XI, y en el XIII llegó a su apogeo la sequedad o falta de expresión y la rigidez y angulosidad de los paños, contribuyendo

a ello los tratados de pintura que por entonces aparecieron y que (sobre todo desde mediados del siglo XVI) reducían a fórmulas de receta las reglas del arte. Asimismo influyó en la decadencia el excesivo afán por el cultivo e imitación del mosaico fastuoso y deslumbrador, que no es tan obediente como el pincel para los efectos del dibujo y del claro-oscuro. Alguna restauración hubo, sin embargo, en el siglo XIV; pero la decadencia fué completa desde últimos del XVI, refugiado en el monasterio cismático del Monte Athos, en Grecia, centro artístico desde entonces de las regiones que abrazaron el cisma.



Fig. 287. — Pintura de la cripta de S. Urbano en la Caffarella (Roma); siglo VIII.



Fig. 288. — Fresco en S. Lorenzo extramuros (Roma); imitación bizantina; siglo XI.

Se distingue también el estilo bizantino por el fondo de oro que presentan los mosaicos y las pin-

turas y por el uso de inscripciones verticales u horizontales, griegas o latinas, las cuales fijan el nombre del santo o de la escena que se representa (fig. 287). Las imágenes se presentan ricas, ma-

jestuosas, tranquilas y con gran decoro y honestidad en la vestimenta.

Obras muy típicas del estilo son los mosaicos de Constantinopla, Ravena, Venecia y Roma, pertenecientes a la alta Edad Media, y asimismo algunos pergaminos y tablitas con figuras o imágenes pintadas en Constantinopla y esparcidas por Occidente, que se hallan en iglesias y museos.

El estilo *occidental de imitación bizantina* desarróllase principalmente en Italia, por haber concurrido allí gran parte de los artistas



Fig. 289.—Fresco de San Lorenzo extramuros: imitación bizantina; siglo XI.

de Constantinopla, huyendo de la persecución iconoclasta. Por esto fácilmente se confunde con el bizantino, y más aún con el llamado *italo-bizantino* por algunos tratadistas. Es romano en el fondo, pero con muy visibles influencias bizantinas, o bizantino, que se ejecutó por mano romana. Pertenecen al mismo una multitud de tablas, mosaicos y frescos de Italia en los mencionados siglos y otras imágenes de la época, diseminadas por Occidente.

El *estilo románico* participa más o menos de las influencias bizantinas, pero no refleja una intención de imitar o copiar sus formas. Se distingue por el escaso estudio de la naturaleza en las figuras, la seriedad y uniformidad de los rostros, la simétrica plegadura de los paños, la falta de perspectiva, las violentas actitudes cuando se trata de representar una escena, y el rígido hieratismo cuando las figuras no han de expresar acciones. Los procedimientos comúnmente seguidos eran el fresco y el temple para cuadros y decoraciones murales, y el temple y la aguada en la pintura sobre tabla; ésta se recurría a veces con un lienzo pegado y que después se embadurnaba con yeso finísimo, sobre el cual se pintaban las figuras, evitándose de este modo el agrietamiento de la madera.

Fueron muy comunes en toda esta época las iluminaciones de los códices con miniaturas, empleándose el procedimiento a la aguada y añadiendo frecuentes aplicaciones de oro. En ellas el dibujo ornamental suele ser correcto y caprichoso; pero las figuras humanas sólo pueden compararse con dibujos infantiles y bárbaros de puro entretenimiento, salvo las iluminaciones de inspiración bizantina, que no son tan desgraciadas.



Fig. 290.—Pintura de imitación bizantina: Ntra. Sra. de Tréveris, en la iglesia de San Matías de esta ciudad.

Como ejemplares de pintura románica pueden citarse los frescos de San Pedro de Tarrasa (siglo x), los de la iglesia del Cristo de la Luz en Toledo, los de la capilla de Santa Catalina en San Isidoro de León (siglo xii) y los cuadros murales al temple en la ermita de San Baudelio, cerca de Berlanga (117), además de los frontales de tabla



Fig. 291.—Miniatura del manuscrito, número 4.763, de la Biblioteca Vaticana, siglo xii: pintura románica.

que guardan algunos museos (como el de Vich y el de Lérida) y varias arquetas decoradas con pintura y esmaltes. De los códices principales damos alguna noticia en el capítulo de la Bibliología.

#### 174. Gótica.

La pintura gótica (o pintura a la manera gótica) se caracteriza, al igual de su es-

cultura correspondiente, por la tendencia constante a imitar la naturaleza, sacudiendo los convencionalismos y amaneramientos bizantinos y románicos, pero sin tomar como ideal de belleza el arte griego y romano antiguos. Y se distingue de la pintura propiamente dicha *del renacimiento* en que no mira como ella tanto a la belleza de las formas exteriores (a veces incorrectas), cuanto a la expresión de la idea religiosa y a dar a las figuras cierto sabor místico y eminentemente cristiano.

Comenzó dicha pintura en la Italia septentrional a últimos del siglo XIII, pues antes de esta fecha aun seguían los pintores italianos las maneras bizantinas; aparecieron en la siguiente centuria nuevos centros de este movimiento artístico, principalmente en Flandes y Alemania, y al mediar el siglo XV se hallaba tan floreciente la pintura gótica en los países católicos, que bien merece llamarse dicha época *el siglo de oro* de la pintura cristiana desde el punto de vista de la expresión religiosa (1). Para mayor conocimiento de ella estudiemos por separado las diferentes clases de obras en que se manifiesta, los procedimientos que sigue y las escuelas que más se han distinguido en la misma.

*Las diferentes clases de obras* de pintura gótica son los cuadros (sean murales, tablas o lienzos), las miniaturas y las vidrieras de colores. *Los cuadros* murales (al fresco o al temple) van perdiendo en importancia extensiva, por lo mismo de que las iglesias ojivales con sus grandes vidrieras de colores no dejan mucho espacio para ellos; en cambio, ganan los cuadros de tabla y sobre todo los lienzos, que empiezan con el siglo XV a usarse aislados de la madera (pues antes sólo servían para recubrirla en algunos casos) al inventarse la pintura al óleo.

*Las miniaturas* en los códices siguen con mejor gusto que en la época anterior, brillando extraordinariamente las del siglo XV, en decoraciones de biblias y libros de horas o de rezos, con profusión de adornos y figuras. Distínguense fácilmente los códices de esta época por el buen gusto de las tales miniaturas, en armonía con los estilos corrientes de arquitectura y pintura.

*Las vidrieras de colores* constituyen un obligado acompañante de las grandes iglesias góticas, pues

---

(1) COSTANTINI, *Nozioni d'Arte per il Clero* (Florencia, 1907), part. 3.<sup>a</sup>, c. XIII.

aunque ya de muy antiguo se usaron dichas vidrieras, no tenían el color vitrificado sino desde el siglo XI, ni contenían figuras sino hacia el XII en adelante, y aun apenas se extendió su uso hasta el XIII. En este siglo y en los siguientes presentan las vidrieras verdaderos cuadros pictóricos, bastante correctos y mayores desde el siglo XIV y con diferentes colores aun en cada pieza; de suerte, que la corrección del dibujo, la grandiosidad de la composición y la ornamentación que acompaña a las vidrieras podrán ser indicio de la época a que hayan de atribuirse. En la del renacimiento se usan vidrieras en la forma de mosaicos geométricos, salvo algunas pocas de forma historiada y con los caracteres propios de su estilo. Las vidrieras más antiguas que en España se conservan pertenecen al siglo XIII y se hallan en la catedral de León, junto a otras de los siglos XIV y XV. A este último y al XVI corresponden las mejores vidrieras que embellecen las demás catedrales góticas de España. Consideranse como las más excelentes de Europa las de la catedral de Chartres (Francia), de los siglos XII y XIII.

*Los procedimientos* seguidos en la pintura gótica equivalen a los mismos anteriores (fresco, temple y aguada), aumentados por el de pintura *al óleo*, que empezó a usarse con éxito desde los primeros años del siglo XV. La invención de esta pintura es mucho más antigua; pero los hermanos Van Eyck (de la escuela flamenca) acertaron a darle solidez o consistencia, mediante el empleo de secantes, y se sirvieron del procedimiento para dar brillo a los colores, una vez dispuesto el fondo del cuadro con pintura al temple. De los flamencos aprendieron los italianos, a mediados del siglo XV, y desde luego extendióse el procedimiento a las demás naciones y fué prevaleciendo sobre los otros que estaban en uso; pero ningún artista antes de Velázquez pintó como éste los cuadros valiéndose directa y exclusivamente del óleo y



colores (1). Son raros en esta época los mosaicos y mucho más en la siguiente.

En la pintura de tabla seguía comúnmente el procedimiento de prepararla con algunas manos de yeso fino, sobre las cuales se aplicaba el dorado, que en diferentes formas (2) servía de fondo al asunto pictórico. Las imágenes pintadas solían decorarse con franjas y aureolas de oro y un tantillo de relieve (hecho con las capas de yeso), y llevaban rótulos en la diadema o en alguna cinta, pero no al modo bizantino. Dicha clase de fondos dorados seguía usándose en las escuelas alemanas y españolas durante todo el siglo xv (y en Cataluña aun durante el xvi), salvo raras excepciones; pero en las italianas y flamencas prescindíase casi por completo de tales fondos, sustituyéndolos con representaciones de paisajes o de edificios, si bien conservando a veces en las figuras algún accesorio dorado.

*Las escuelas* que más carácter y celebridad obtuvieron en esta manera gótica son la florentina y la flamenca. *La escuela florentina* comienza propiamente con Giotto (últimos del siglo xiii), quien logró romper con todos los amaneramientos bizantinos y alcanzó gran nombradía por sus notables frescos en Florencia y Pisa. Precedióle Cimabue, que refleja los últimos resabios del bizantinismo, y Duccio, fundador de la escuela sienesa, muy pronto eclipsada por la florentina. Seguidores de Giotto y más aventajados que él fueron entre otros Juan de Fiésole o *Fra Angélico* (ya en la primera mitad del siglo xv), fraile dominico de muy devoto y místico pincel; el carmelita *Fra Filippo Lippi*, imitador de *Fra Angélico*, lo mismo que *Benozzo Gozzoli*, cuyas obras se admiran en Pisa y Florencia. Independientes de esta escuela mística y

(1) REINACH, *Apolo*, lec. 16, pág. 220.

(2) Véase GUDIOL, *Nocions d'Arqueol. Sagr. Catal*, página 397.

más sueltos en el pincel, buscando la imitación de la naturaleza, fueron ya desde principios del siglo xv Massaccio, Andrea del Castagno, Verrocchio, Ghirlandaio y Botticelli, verdaderos iniciadores del estilo del renacimiento, al cual llegó en definitiva Leonardo de Vinci, de la misma escuela, al finalizar el siglo.

*La escuela flamenca, propia del ducado de Bor-*

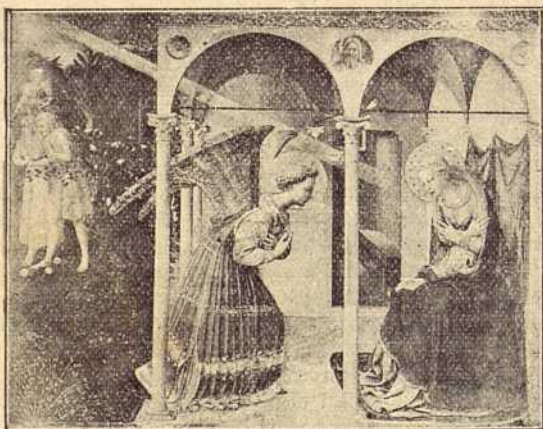


Fig 292.—El B. Angélico: La Anunciación; tabla del Museo del Prado.

goña y condado de Flandes, políticamente unidos desde los últimos años del siglo xv y durante el xv en su mayor parte, fué un activo y fecundo centro de artistas en diferentes poblaciones flamencas, muchos de los cuales se esparcieron por diversas naciones de Europa llevando su estilo a todas ellas y singularmente a España (130). Sus más distinguidos maestros en pintura gótica fueron los dos Van Eyck (Humberto y Juan), Rogier Van-der-Weyden, Hugo Van-der-Goes y Mem-

ling, cuyas producciones artísticas se distinguen por el naturalismo de buena ley, la finura en la ejecución, cierta gravedad religiosa, sin la expresión de dulzura italiana de su tiempo, y por la traza de los fondos representando edificios o paisajes. Como rama francesa del arte flamenco pueden considerarse los artistas Nicolás Froment y Juan Fouquet.

Derivada de la flamenca es la *escuela alemana*, principalmente de Colonia, bien que sus obras sean menos correctas en el dibujo, menos finas en la ejecución y con fondos de oro en los cuadros. Sus maestros principales se llaman Guillermo de Colonia y Esteban Lochner, además de otros anónimos.

*En España*, sin formar propiamente escuela, se distinguieron muchos artistas en pintura gótica, siguiendo las inspiraciones de los italianos al principio y recibiendo después las de los alemanes y flamencos; pero siempre con cierto tipo nacional y carácter esencialmente religioso, tendiendo a dar expresión al rostro de las figuras, sobre todo en la mirada, y a usar fondos dorados. Parece ser el pintor catalán Luis Dalmau el primero que a mediados del siglo xv abandonó esta costumbre de los fondos, al pintar su célebre cuadro o tabla de *los Concelleres ante la Virgen*. Entre los más notables pintores catalanes de la época se cuentan la familia de los Vergós y el insigne Luis Dalmau; entre los aragoneses, Lorenzo de Zaragoza y Pedro de Aponte; entre los andaluces, Juan Sánchez de Castro y Bartolomé Bermejo, y de los castellanos, Fernando Gallegos, Antonio del Rincón y Pedro Berruguete, si bien estos dos últimos se consideran como pintores de transición al estilo del renacimiento. Sus obras principales son retablos; a Berruguete se le atribuye el mayor de la Catedral de Avila; Rincón fué el pintor de los Reyes Católicos.

( 175. Renacimiento: escuelas italianas.—Los ca-

racteres generales de la pintura del renacimiento quedaron ya descritos al hablar de la escultura. Baste añadir, como se ha indicado arriba, que en esta época se va olvidando la pintura sobre tabla y se suprimen los accesorios dorados (mucho más los fondos de igual clase) y que, fuera de la pintura al fresco, apenas se usa otra para cuadros que la del procedimiento al óleo.

El decidido renacimiento clásico empieza en Italia hacia fines del siglo xv, y en las otras naciones a principios del siguiente; pero el apogeo y la decadencia tienen sus distintas fases, según fueren las escuelas artísticas o los maestros de ellas. En general, los siglos xvi y xvii son de apogeo, y el xviii de total decadencia. Algo decayó también desde fines del xvi la pintura en Italia, por querer los pintores imitar a los grandes maestros, ya difuntos, más que a la naturaleza.

Italia, centro principal de renacimiento, cuenta como genios creadores del arte pictórico en el siglo xvi los grandes maestros Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael Correggio, Giorgione y Tiziano: en torno de ellos pueden agruparse los demás artistas del mencionado siglo (1). Leonardo puede considerarse como jefe de la escuela florentina y de la milanese, pues brilló en Florencia durante su juventud, y en Milán durante su edad madura; Miguel Angel fué un genio singular e independiente, que influyó en todas las escuelas; Rafael perteneció sucesivamente a las escuelas umbriana y florentina y terminó siendo el genio de la romana; Correggio lo fué principalmente de la escuela parmesana; Giorgione y Tiziano, de la veneciana. En el siglo xvii descolló sobre todas la escuela boloñesa, siendo sus primeros jefes la familia de los Carracci. Fijemos algún tanto ahora el carácter de dichas escuelas o el de sus más afamados artistas.

---

(1) COSTANTINI, obra cit., p. 3.<sup>a</sup>, c. XVII, pág. 188.

La escuela florentina, que en su fase neo-clásica empezó con Massaccio como dijimos antes, llegó al apogeo del arte con Leonardo de Vinci, quien le dió en los últimos años del siglo xv la finura y la viveza de expresión propias del gran artista. Las obras capitales de Leonardo son la conocida «Cena del Señor», la «Virgen de las rocas» y la «Joconda» (éstas en el Museo de Louvre), todas al óleo con procedimiento especial del autor, aunque la primera se diga *al fresco* por estar pintada en el refectorio de un convento de Milán. Sucesores de Leonardo en la escuela de Florencia (de la cual salieron también Miguel Angel y Rafael Sanzio) fueron el dominico Fra Bartolomeo y Andrea del Sarto, y ya en el siglo xvii, Carlos Dolci; en la de Milán, Bernardino Luini y Juan A. Bazzi (alias Sodoma), quien se trasladó a Siena donde renovó las glorias de la escuela sienesa.

La escuela de Miguel Angel se puede llamar universal, porque reunió discípulos y admiradores de todas partes, y con tan rara condición, que los artistas que han pretendido ser fieles imitadores del maestro en pintura o escultura, han caído fatalmente en la exageración del barroquismo. El distintivo propio de tan excepcional artista y de su escuela consiste en la imponente grandeza, soberana majestad, vigorosa musculatura y a veces terrible aspecto de sus figuras; las cuales representan en conjunto un formidable pueblo de gigantes. Las obras maestras de Miguel Angel en pintura son los valientes frescos de la Capilla Sixtina en el Vaticano, que representan en la bóveda escenas varias del Antiguo Testamento, figurativas del Nuevo, y en el testero la horrible escena del Juicio final, no muy en armonía con el verdadero espíritu cristiano. Entre los mejores discípulos de Miguel Angel se cuentan Sebastián del Piombo y Daniel de Volterra, también pintores de cuadros patéticos.

La escuela de Rafael se confunde con la escuela

romana; toda vez que en Roma y en el último período de su corta vida fué cuando Rafael Sanzio de Urbino se rodeó de numerosos discípulos que le ayudaron a producir las múltiples obras allí realizadas. En sus primeros años (últimos del siglo xv) ejerció su pincel en la escuela del Perugino (de Perugia, en la Umbria), que seguía más la tradición gótica, o del primer renacimiento, que la clásica, y de entonces data el famoso cuadro de



Fig. 293. — Rafael: *Madonna de S. Sixto* (Museo de Dresde).

los «Desposorios de la Virgen»; siguió luego (año 1504) con la escuela florentina, y en Florencia pintó varias de esas «*Madonnas*» que se le atribuyen, bellas si se quiere, pero que distan mucho de ser imágenes devotas; cuatro años después se estableció en Roma, donde adoptó su estilo esencialmente clásico, el cual es tenido como el ideal del renacimiento y la fusión completa y armónica del arte pagano con el cristiano. Las obras maestras de la escuela romana son principalmente las decoraciones

de las *Logias* o galerías del Vaticano y los magníficos frescos de las *Estancias* (tres salones) del mismo Palacio. En estas últimas la composición (de asuntos religiosos) es verdaderamente noble y grandiosa, y la ejecución fina y correcta en sus detalles. Obras magistrales de Rafael en esta época fueron asimismo los cuadros del «*Pasmo de Sicilia*» y la «*Transfiguración del Señor*», que se hallan respectivamente en Madrid y en el Vaticano. Entre los más celebrados discípulos y auxiliares del insigne maestro se halla Julio Romano (Julio Pipi). Decayó la escuela en el siglo xvii; pero todavía figura entre otros un Sassoferrato, a

quien pertenecen como obras notables el tan conocido cuadro de la «Virgen del Rosario, con Santo Domingo y Santa Catalina», y el de la «Dolorosa», etc.

[ La escuela del Correggio (su nombre Antonio Allegri) se dice también escuela de Parma (o lombarda, comprendiendo las de Milán y Ferrara),



Fig. 294.—Rafael: Los Desposorios de la Virgen (Museo de Brera en Milán).

porque en dicha ciudad trabajó más de asiento el genial artista; pero su influencia en Italia fué muy general y decisiva. Aunque inspirado en Leonardo de Vinci, en Rafael y en Miguel Angel (su contemporáneo), se distingue por reunir lo mejor de cada uno, añadiéndoles en las figuras de los cuadros más suavidad, dulzura y morbidez de carnes. «Tuvo lo risueño de Leonardo, lo correcto y gracioso de Rafael, el colorido de Tiziano y el empaque de Giorgione», ha dicho Mengs, hablando del

Correggio. Entre sus principales obras están los grandes y famosos frescos de la catedral de Parma, y entre sus discípulos se cuentan el Parmesano (Francisco Mazzuola) en Parma, y el Garofalo (Bienvenido Tisi) en Ferrara.

La *escuela veneciana* comenzó en la segunda mitad del siglo xv y fué la primera que conoció la pintura al óleo en Italia, importándola de Flandes Antonello de Messina; a fines del mencionado siglo y principios del xvi brilló especialmente con su gran Giorgione, seguido del no menos célebre maestro el Tiziano. La especialidad de la escuela veneciana ha sido siempre el colorido y la luz de sus cuadros, sobre todo en las representaciones campestres y risueñas. Tiziano sobresalió como retratista, sin dejar de ser pintor de primer orden en toda clase de asuntos, profanos y sagrados. Continuadores de la escuela fueron Palma el Viejo, Pablo Cagiarri (el *Veronés*) y Tintoretto, y ya en pleno siglo xviii, a pesar de la general decadencia, distinguióse Tiepola, en quien parece se inspiró nuestro insigne Goya.

La *escuela boloñesa* (de Bolonia) empieza a fines del siglo xv con Francisco Raibolini (alias *Francía*), semejante al Perugino; pero eclipsó a todas desde últimos del xvi con los Carracci (Ludovico, Agustín y Aníbal), teóricos o académicos a la vez que artistas, y continuó brillando en el siglo xvii, dirigida por Guido Reni y el Domenichino (Domenico Zampieri), tan celebrados como sus maestros. El carácter de la escuela es ecléctico, pues su fundamental principio (en teoría) consistió en tomar lo mejor de cada artista. Obras célebres de dichos artistas fueron: de Aníbal Carracci, «La Madonna del Silencio»; de Guido Reni, su alegoría de «La Aurora» y el cuadro del «Cristo coronado de espinas», y del Domenichino se celebra su «Comunión de San Jerónimo» como obra digna de figurar al lado de las mejores de Rafael de Urbino.

—Rival de esta escuela fué la *del Caravaggio*



(Miguel Angel Amérighi), muy realista y despreciador de teorías, que trabajó en Roma con bastante éxito por la misma época.

**176. Escuelas españolas del renacimiento.**—Importóse en España el renacimiento clásico, ya desde los principios del siglo XVI, por artistas italianos que trabajaron en este país y por los mismos españoles que fueron a Italia para formarse en las escuelas de los grandes maestros, señaladamente en las de Roma y Venecia. Con todo, los artistas españoles no fueron serviles imitadores de los italianos, sino que tomando de ellos la corrección de formas y el colorido y dejando otras ideas greco-romanas, supieron dar carácter propio a su arte, llevándolo por fin a lo más alto de la perfección en el siglo XVII con tan excelentes producciones, que nada tienen que envidiar a las extranjeras.

La pintura española del renacimiento se caracteriza, en general, por su realismo verdaderamente cristiano, por sus formas decorosas y graves, sin degenerar en téticas y sombrías; por su tinte religioso y su expresión viva y armoniosa. Divídese en escuelas, más bien personales que regionales o locales. Es común, sin embargo, el admitir por los críticos dos escuelas de carácter local: la de Madrid y la de Sevilla (así D. Pedro de Madrazo en el Catálogo del Museo del Prado); pero añadiendo otras dos, formadas por grupos de artistas que trabajaron en determinada localidad o procedieron de ella, se distinguen las siguientes: la de Valencia, la de Toledo, la de Madrid y la de Sevilla; derivada de ésta, la de Granada. Antes de todas puede admitirse otro grupo con el nombre de *escuela de transición*, que algunos adjudican a la de Toledo o a la castellana en general. Recorrámoslas brevemente.

*Escuela de transición.* Se compone de artistas que tomando alguna forma de las escuelas italianas o flamencas, conservan el espíritu arcaico o muy resabiado de la época precedente. Tales son

Pedro Berruguete y Antonio del Rincón, artistas de los últimos años del siglo xv, arriba mencionados (174), a los cuales debe añadirse en el siglo xvi el extremeño Luis de Morales, apellidado *el Divino*. Las más celebradas obras de este último son el «*Ecce Homo*» y la «*Dolorosa*», en el Museo del Prado, y el «*Cristo a la columna*», en la Catedral de Madrid.

*Escuela de Valencia.* El grupo valenciano se forma principalmente por los dos Masip (Vicente y Juan, dicho éste *Juan de Juanes*), los dos Ribalta (Francisco y Juan) y José de Ribera (llamado el *Spagnoletto* por los italianos). Los Masip se distinguen por su religiosidad candorosa y la corrección en el dibujo; los Ribalta (ya en el siglo xvii), por su colorido y su realismo; Ribera fué el gran pintor naturalista, jefe de la escuela de Nápoles en la primera mitad del siglo xvii, y sus producciones son émulas de las de Velázquez, Rembrandt y el *caravaggio*, según Madrazo. Obra de Juan de Juanes muy celebrada es la «*Cena del Señor*»; de Francisco Ribalta, un «*San Bruno*» (Museo de Valencia); de José Ribera, el «*Entierro de Cristo*», en el Museo del Prado, con otras muchas.

*Escuela de Toledo* Se caracteriza por su sabor místico, algo idealista. Su representante principal es *el Greco* (Doménico Theotocópuli), nacido en la isla de Creta a mediados del siglo xvi, educado en la escuela veneciana y establecido por muchos años en Toledo, donde acabó sus días en 1625. Sus obras, muy celebradas en estos últimos años, distingúense por la excesiva prolongación y sequedad de la figura humana, que algunos atribuyen a un idealismo místico y otros a un defecto de la vista del autor, adquirido con la edad: hállanse principalmente en Toledo y en el Museo del Prado, siendo las mejores el cuadro del «*Espolio de Cristo*» y el del «*Entierro del Conde de Orgaz*», entre muchos retratos e imágenes de Santos. Discípulos del Greco fueron, entre otros, Jorge Ma-

nuel Theotocópuli (su hijo) y Luis Tristán en el siglo xvii.

*Escuela de Madrid.* Es carácter de esta escuela en sus mejores tiempos el realismo de buena ley, noble y fundado en el estudio de la naturaleza. Componen la escuela una multitud de artistas de muy diferentes procedencias, atraídos por la Corte de España. El primer período, que abraza la mayor parte del siglo xvi, puede considerarse como italiano; a él pertenecen Gaspar Becerra, pintor y escultor que introdujo en España el renacimiento; los dos Carducho (Bartolomé y Vicente Carducci), florentinos, domiciliados en Madrid; Alonso Sánchez Coello, gran retratista que puede rivalizar con Tiziano y Rafael; Fernández Navarrete (*el Mudo*), que mereció el renombre de *el Tiziano español* y que fué pintor del Escorial como los anteriores. Coincidiendo con algunos de los referidos, brilló hacia el fin del siglo el retratista de Felipe II, Pantoja de la Cruz inaugurando la serie de pintores de escuela más genuinamente madrileña, seguido de Eugenio Caxés y de otros en el siglo xvii, precursores del gran Velázquez: éste, aunque oriundo de Sevilla y de su escuela, tiénesse por el verdadero fundador de la brillante escuela de Madrid del mencionado siglo, rey indiscutible de la pintura naturalista y el pintor más grande que ha visto el mundo por parte de la técnica. Sus obras son bien conocidas, sobre todo su «Cristo en la Cruz», su cuadro de la «Rendición de Breda» y sus diversos «Retratos». Fueron sucesores suyos Juan de Carreño y Mateo Cerezo entre los principales, terminando la serie Claudio Coello al finalizar el siglo, cuya obra maestra es el cuadro de la «Sagrada Forma» del Escorial. Por fin, en el último cuarto del siglo xvii aparece el insigne Goya, aragonés, como regenerador de la escuela naturalista española, aunque no lo fuera en el sentido religioso.

*Escuela de Sevilla.* Forma su carácter, en lo más



Fig. 295.—Murillo: La Purísima; en el Museo del Prado.

saliente, la perfección del colorido y la expresión de un ideal religioso, dulce y poético. El verdadero fundador de esta escuela del renacimiento es el rafaelista Luis de Vargas, en la primera mitad del siglo xvi (aunque precedido por otros de transición), cuyas dos mejores obras, «La Natividad» y la «Genealogía de Cristo», se hallan en la Catedral de Sevilla. Siguiéronle en el mismo siglo, alcanzando buena parte del xvii, los notables pintores Pablo de Céspedes, Juan de las Roelas y Herrera el viejo, coronando la pléyade de artistas de dicha centuria el extremeño Francisco de Zurbarán y el sevillano Bartolomé Esteban Murillo, príncipe de la escuela. Las obras de estos últimos, considerados como artistas de primer orden, no por la corrección del dibujo, sino por el colorido y la expresión dulce, se admiran en los Museos de Madrid y Sevilla, y muchas de ellas han pasado a conocimiento del vulgo; por ejemplo, las célebres Purísimas de Murillo. Los discípulos más sobresalientes de tan prestigioso maestro fueron Meneses, Sebastián Gómez (el *Mulato* de Murillo), Villavicencio, etc. Por condiscípulo de Murillo se tiene al granadino Alonso Cano, arquitecto, escultor y pintor de relevantes méritos, quien se estableció más adelante en su ciudad natal, fundando la escuela que se dice *granadina* (165).

177. **Escuelas germánicas y francesa.**—Después de las escuelas italianas y españolas, que ocupan el lugar eminente en las esferas del arte del renacimiento, descuellan las germánicas (flamenca, holandesa y alemana) y la francesa, de las cuales vamos a dar una idea muy sucinta para complemento de nuestro breve trabajo.

En la *escuela flamenca*, después de los Van Eyck y demás arriba citados (174), aparecen Juan Gossaert de Mabuse y Bernardo Van-Orley, que, habiendo estudiado en Italia, amalgamaron el estilo italiano con el flamenco sin ventajas para uno y otro. Dominó esta manera italianista en la segun-

mitad del siglo xvi, y preparó el terreno al distinguido pintor y diplomático Pedro Pablo Rubens, fundador de la escuela de Amberes a principios del siglo xvii. Este genio universal en pintura, a quien se atribuyen unos 2.300 cuadros de todo género, se distingue principalmente por su brillante y alegre fantasía y por la actividad, vida y expresión fisonómica de sus imágenes. Su discípulo Van Dick, excelente retratista, heredó en parte el genio artístico del maestro y pintó hasta 1.500 cuadros.

La *escuela holandesa* empezó con Lucas de Leyden a principios del siglo xvi, bastante realista, al estilo de los flamencos; decayó notablemente por haber abrazado Holanda el protestantismo, y se levantó con Rembrandt durante el siglo xvii, genial artista que supo tratar casi todos los géneros de pintura y manejar muy acertadamente la iluminación de los cuadros. Siguiéronle otros notables paisajistas.

La *escuela alemana* del renacimiento debe su origen y casi toda su personalidad al celebrado Alberto Durer, desde fines del siglo xv y principios del xvi; fué pintor de correcto dibujo y de expresión realista, notable asimismo en grabados y miniaturas. Le siguieron Hans Holbein y Cranach el viejo, con otros varios; pero desde la segunda mitad del siglo xvi puede considerarse muerto el arte alemán en pintura y escultura.

La *escuela francesa* tuvo un arte parecido al flamenco en los siglos xiv y xv; pero en el xvi se hizo italianista, merced a los pintores italianos allí establecidos y que introdujeron los defectos de la escuela de Miguel Angel; en la época de Luis XIV (siglo xvii) suenan los nombres de pintores franceses más notables, como son Poussin, Le Sueur, Le Brun, Jouvenet y otros, muy académicos y teóricos, y hasta muy correctos en el dibujo; pero fríos y mal coloristas. Sin embargo, sobresalió Poussin en sus ilustraciones de la Historia Sagra-

da; Jouvenet y Wateau alcanzan el siglo XVIII, siendo el último muy del gusto de los franceses por sus cuadros poéticos.

178. **Escuelas contemporáneas.**—Desde los comienzos del siglo XIX la pintura ha ido emprendiendo muy variados rumbos en las diferentes naciones de Europa, escogiendo cada uno de los artistas lo que mejor les place de las obras y maneras antiguas. No obstante, pueden formarse de ellos en conjunto las siguientes agrupaciones: *clásicos*, cuyos asuntos y maneras son de la antigüedad griega y romana, como el francés David; *románticos*, o imitadores de la Edad Media, aunque enmendando lo defectuoso en anatomía, como Owerbeck, Schnorr y Cornelius en Alemania y Delacroix en Francia; *eclécticos*, que reúnen elementos de todas las tendencias, como el pintor Delaroche; pintores de *cuadros de género* (que son obras pequeñas, bien dibujadas y coloridas, sobre asuntos de costumbres), como Meissonier en Francia y Fortuny en España; *impresionistas*, que con la iluminación y movimiento de las figuras, simulado en sus cuadros de escenas varias, y con la supresión de pormenores que puedan distraer del asunto sumariamente considerado, tratan de impresionar vivamente, como los franceses Monet y Renoir y el catalán Rusiñol; *modernistas*, que son eclécticos, hábiles en dar novedad e interés a sus cuadros, por lo común poéticos y sensuales.

En cuanto a España, después de divagar los pintores por diversas corrientes, vuelven desde fines del siglo XIX a orientarse hacia el estudio del natural, siguiendo las huellas trazadas por Velázquez. «En las últimas Exposiciones, dice un publicista francés, se han visto cuadros firmados con nombres españoles (los de Zuloaga y Bilbao, por ejemplo), que ningún italiano, alemán o inglés sería capaz de pintar, y que atestiguan de manera incontestable la vitalidad de una escuela que se

acoge al gran nombre de Velázquez y que tal vez reserve a la Europa del siglo xx la sorpresa de algún genio de la misma talla» (1).

### CAPITULO TERCERO

## Simbología cristiana.

**179. Nociones fundamentales.**—Bajo el nombre de *Simbología* (del griego *symbolon*, señal, y *logos*, tratado) entendemos el estudio de los *símbolos*, es decir, de aquellos objetos que mediata o indirectamente representan una persona o cosa, sin tener con ella semejanza de formas. Se diferencia de la *Iconología* en que por ésta se estudian las *imágenes*, o sea, los objetos que inmediata y directamente representan personas o cosas. La esencial diferencia entre *imagen* y *símbolo* consiste en que éste no representa inmediatamente la cosa que se quiere expresar con él, sino otra, por medio de la cual venimos en conocimiento de la primera; pero la imagen representa directamente y sin algún intermedio al objeto figurado, por estrecha semejanza. Así, v. gr., la figura de una azucena es imagen de la azucena misma y es símbolo de la pureza de María.

*Simbología cristiana* es el tratado o estudio de los símbolos de que se han servido comúnmente los cristianos para la expresión de sus ideas religiosas. El conjunto de los tales símbolos constituye un lenguaje figurado, cuya interpretación nos da a conocer las ideas de los fieles en todo tiempo, y sirve admirablemente como de *lugar teológico* para demostrar que estas ideas en nada difieren hoy en la Iglesia de las profesadas y creídas por

(1) REINACH, *Apolo*, lección 21, al fin.



los cristianos de los primeros siglos. De aquí la importancia de la Simbología cristiana, según notamos arriba (96).

El uso constante de símbolos en todos los pueblos de la tierra viene fundado en la necesidad de un medio para la expresión de las ideas abstractas y de los objetos suprasensibles, los cuales no pueden representarse adecuadamente con imágenes. Pero además de este fundamento, asistían a los primitivos cristianos otras razones para el uso tan frecuente de los símbolos, y eran la conveniencia de ocultar a la mirada de los infieles ciertas prácticas y misterios (costumbre que se llama *ley del arcano*), lo cual se guardaba en parte aun con los catecúmenos, y la misma devoción que les inspiraba la vista de algunas representaciones figuradas, como el emblema del Buen Pastor, el de la paloma, etc. (172).

**180. División de los símbolos.**—No hace al caso para nuestro objeto la distinción entre símbolos *naturales* y *convencionales*, pues en todos los símbolos hay algo de convencional y todos asimismo tienen algún fundamento en la naturaleza o en la historia. Los dividimos primeramente en dos agrupaciones capitales: *símbolos principales* o *sustanciales*, y *símbolos accesorios* o *accidentales*; los primeros se usan como objeto propio y principal de la composición escultórica o pictórica, v. gr., el pez con el canastillo de panes; los segundos siempre figuran como apéndices o accidentes de una imagen, v. gr., la palma y la aureola de una efigie de mártir. Estos últimos, por lo mismo que son accesorios de la Iconología, se dejan para el capítulo de ella (186), y sólo tratamos aquí de los primeros.

Los símbolos que llamamos *sustanciales* se clasifican en tres grupos: 1.º, *figuras emblemáticas* propiamente dichas, que se toman de la naturaleza física o del arte; 2.º, *figuras históricas*, en las cuales el fundamento es una historia (generalmen-

te del Antiguo Testamento) que, con sus imágenes y todo, no tiene más fin que el de representar otra historia de mayor excelencia (del Nuevo Testamento); 3.º, *figuras alegóricas* o representaciones de parábolas, que de suyo simbolizan otras verdades. Este último grupo es un término medio entre los dos anteriores, y cada uno puede subdividirse en otros, como se dirá luego.

**181. Figuras emblemáticas.**—Estas figuras, aunque variadísimas, tienen su fundamento en el lenguaje bíblico y representan de ordinario a Jesucristo, al fiel cristiano, a las virtudes y vicios y a la vida futura. Pueden subdividirse por razón del asunto material en cinco clases: símbolos comunes, tomados *de la naturaleza*; ídem *del arte*, símbolos *parlantes*, símbolos *literarios* y *personificaciones*. Enumeremos por este orden los más salientes.

El *pez*, uno de los más importantes y más antiguos símbolos cristianos (pues data, como tal, del siglo II), se considera como un jeroglífico del Salvador, fundando la significación en el nombre griego y en algún pasaje de la Sagrada Escritura. *Piscis assus, Christus est passus*, dijo San Agustín comentando aquel episodio del pez asado que nos refiere el Evangelio (Joan., XXI, 9). Las letras de la palabra griega *ichthys*, que significa *el pez*, se toman como iniciales del título de Jesucristo, según lo indicó San Agustín (1), leyéndolas en griego de este modo: *Jesous Xristos Theou Vios Soter*, que significan: *Jesus Christus Dei Filius Salvator*. En el Museo kircheriano de Roma y en el de Viena se hallan gemas antiguas grabadas con dichas letras, a las cuales se añade para más abundamiento la figura del pez. En pinturas de las Cata-

---

(1) *De Civitate Dei*, XVIII, 25.—Para todo este capítulo véase a MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas*, trad. (Madrid, 1894); ARMELLINI, *Lezioni di Archeologia Christiana* (Roma, 1898), parte 3.<sup>a</sup>

cumbas es frecuente el símbolo del pez, asociado a veces con el pan, y cuando se dibujan sueltos o con un panecillo en la boca, se alude a los fieles, alimentados con el Pan eucarístico.

El *delfin*, considerado en la antigüedad como amigo del hombre, se halla unido a un tridente o al áncora en el simbolismo de las Catacumbas, y representa a Jesucristo crucificado, que es nuestra salud y esperanza.

La *paloma* se halla muy repetida en los arcosolios y en lápidas funerarias, representando al justo, de quien dice Tertuliano que ha de ser *pallumba sine felle*. A veces lleva en su pico un ramo de olivo, y equivale al *In pace* de las inscripciones; en otros casos se dibuja bebiendo en una copa, emblema de la Eucaristía o de las fuentes del Sal-



Fig. 296. — Nombre simbólico de J. C.



Fig. 297. — An-  
cora y pez.



Fig. 298.  
Símbolos eucarísticos.

vador, aludiendo al texto de Isaías (Isa., XII, 3) o de los Salmos (Psal. 22).

El *pavo real* y la fabulosa *ave fénix* (aunque rara en las Catacumbas) simbolizan la resurrección y la vida eterna, pues además de que el pavo renueva anualmente sus plumas rejuveneciéndose, creían los antiguos que era de carne incorruptible y que el fénix resucitaba de sus propias cenizas.

El *cordero*, figura muy común en todos los siglos, representa al Salvador cuando se halla dibujado con nimbo o con una cruz o sobre una mesa; pero cuando va junto al pastor o sobre los hombros de éste, no puede ser equívoco el recuerdo de las sentencias del mismo Jesucristo, Buen Pastor.

El *ciervo* y otros animales, que se esculpen a veces en los sarcófagos (fig. 161) o se pintan como bebiendo en algún manantial de aguas, etc., aluden a los tan conocidos textos de los Salmos (Psal. 41) y representan al diligente servidor de Jesucristo.

Los *bestiarios*, de que se hizo tanto uso para ornamentación en el estilo románico (pág. 156), formaban una especie de zoología simbólica, representándose con animales fieros y monstruosos los vicios, y con animales nobles, por lo común, las virtudes. Así, una águila en actitud arrogante era emblema de la soberbia, y si estaba en lucha con otra, simbolizaba la ira (y lo mismo una fiera sanguinaria); el mono figuraba la avaricia; un hombre con cabeza de puerco, o un sátiro, la lujuria; el lobo o el cerdo, la gula; el perro, la envidia; una tortuga o un animal sentado, la pereza; el centauro (mitad caballo y mitad hombre), la crueldad; una cabeza con dos lenguas, la mentira y la calumnia; el dragón de siete cabezas, todos los pecados.

La *palma* se toma como símbolo de fiesta, de resurrección y de triunfo, como es constante en el lenguaje bíblico y aun en el profano; grabada en los sepulcros, suele ser indicio de mártir, sobre todo si va asociada a una botellita con sangre. Igual significación tiene la corona de laurel o *láurea*, que se observa en algunas lápidas de las Catacumbas. La *hoja de yedra*, usada también por los paganos en sus lápidas sepulcrales, significa la perpetuidad.

El *áncora*, símbolo frecuentísimo en lápidas funerarias y en gemas, expresa constantemente la

esperanza del cristiano, según dice el Apóstol (*Hebr.*, VI, 19), y cuando se une a un pez, atravesado con ella (fig. 297), equivale a la frase de algunas inscripciones funerarias: *Spes in Christo*.

La nave sobre el mar, dibujada en los sepulcros, significa que el justo allí depositado llegó al término de su navegación, y también que murió en la nave de Pedro, que es la Iglesia; colocada sobre un pez, simboliza a la Iglesia sostenida por Jesucristo, etc.

El pan, ya aislado, ya en canastillos, o en combinación con el pez, trae a la memoria el Sacramento de la Eucaristía, como lo enseñan los Santos Padres (2) y es notorio.

Los *simbolos parlantes* son una especie de jeroglíficos del nombre o de la profesión del difunto o del sujeto que los lleva; así, la figura de

una cabritilla en el sepulcro de una cristiana llamada *Capreola*, el martillo en la inscripción funeraria de un artesano. Análoga es la representa-

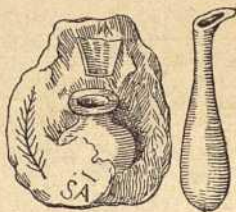


Fig. 299.  
Signos de mártir (1).

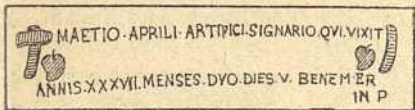


Fig. 300. - Lápida funeraria con símbolos.

(1) Con frecuencia se hallan en sepulcros antiguos, ya paganos, ya cristianos, algunos frasquitos prolongados como el de la figura, que sólo servían para contener perfumes y honrar de este modo al difunto. Se les llama *lacrimatorios*, ya que alguna vez se encuentran con la figura de un ojo llorando; pero la tal figura no es sino emblema del dolor y no significa que la botellita contuviera lágrimas, como se supone sin fundamento.

(2) Véase SAN JERÓNIMO, epist. 125, *ad Rusticum*.

ción del género de martirio, como el fuego en la tumba de Santa Filomena.

Los *simbolos literarios* se forman con letras, representativas de ideas. Así el acróstico *Ichthys* mencionado arriba, y sobre todo, el monograma de Cristo que se forma con las dos primeras letras del nombre griego *XPISTOS* (*Christos*), unidas a veces con el *alfa* y *omega*, primera y última letras del alfabeto griego. En este caso, la alusión al texto del Apocalipsis *Ego sum alfa et omega.*, es evidente. Desde principios del siglo IV se hizo común el dar la forma de cruz a la X, o primera letra del nombre de Cristo, para sim-



Fig. 301. — Monograma de Cristo en lápida funeraria.

bolizar mejor con el monograma a Jesús crucificado. Derivándose de estos monogramas típicos, vinieron más tarde los bizantinos *XC*, *XY*, *IC*, y desde el siglo XV el común hoy día, *IHS*, que propagó San Bernardino.

Las *personificaciones* no son otra cosa que virtudes cristianas y prácticas devotas, representadas por figuras de hombres o de honestas matronas en actitud significativa de la virtud a que se refieren. La más común en la antigüedad cristiana es la *orante*, figura de mujer con los brazos extendidos, que representa al cristiano esperando en el Señor, o a una alma desatada de las ligaduras del cuerpo, o a la Iglesia intercediendo, según los casos. Se personifican también



Fig. 302. Fig. 303.  
Monogramas de Cristo con *alfa* y *omega*, en antiguas casas cristianas de Siria.

con diferentes atributos la fe, la esperanza, la caridad, la paz, la justicia, etc.

**182. Figuras históricas.**—Pueden dividirse en tres grupos: escenas históricas del Antiguo Testamento, escenas milagrosas del Nuevo y representaciones de la Cruz del Salvador. De estas últimas tratamos en número aparte.

Los hechos más salientes de la Historia Sagrada en el Antiguo Testamento, aunque muy reales en sí mismos, contenían en figura los acontecimientos de la Nueva Ley, según el Apóstol (*I ad Cor.*, X, 11), y de aquí las frecuentísimas representaciones de tales asuntos bíblicos en las Catacumbas, para instrucción y solaz de los primitivos cristianos. Los pasajes más comunes, muy significativos de Jesucristo y de su Iglesia, son los de Adán y Eva, Noé y el Arca, Abraham e Isaac (figura 274), Moisés, Josué, David, Elías, Tobías, Job, Susana, Daniel entre los leones, los tres Jóvenes del horno de Babilonia, Jonás y el cetáceo, etc.



Fig. 304.—Fondo de un vaso vitreo de las Catacumbas (Biblioteca Vaticana).

La intención del artista en las pinturas y relieves que representan los aludidos hechos se descubre principalmente por las estudiadas variaciones que introduce en la escena y por la *compenetración de asuntos* que a veces realiza. Así, por ejemplo, se halla figurado en las Catacumbas de Domitila el profeta Daniel con los leones, no en una cueva o cárcel, sino en un monte y con los brazos extendidos, aludiendo al misterio de la Resurrección de Jesucristo. Moisés, golpeando a la roca, se dibuja llevando el rótulo de *Petrus*: hermosa com-

penetración de asuntos, uniendo la figura con lo figurado. San Pedro era para los fieles primitivos el verdadero Moisés de la Ley de gracia, como lo indica el poeta Prudencio, y la piedra es Cristo, según frase de San Pablo (*I ad Cor.*, X, 4), y de esta Piedra brota el agua de la gracia por ministerio de Pedro, su vicario.

Los pasajes del Nuevo Testamento que se aprovechan para símbolos en las pinturas antiguas se reducen a los milagros y a las parábolas. De aquellos son los principales la resurrección de Lázaro (símbolo de la nuestra), la curación del ciego y la del paralítico, la pesca milagrosa, la conversión del agua en vino en las Bodas de Caná, etc., cuyo significado espiritual se comprende fácilmente.

**183. Figuras alegóricas.**—En vez de un símbolo aislado o de un hecho histórico, las parábolas ofrecen toda una escena alegórica, pero muy signifi-



Fig. 305.—El Buen Pastor: Catacumbas de S. Lorenzo.



Fig. 306.—Convite eucarístico. Catacumbas de S. Calixto.

cativa y con lenguaje verdaderamente divino. Entre las más frecuentes parábolas que las pinturas catacumbales reproducen, cuéntanse la del Buen Pastor, la de la viña, la de las vírgenes prudentes y fatuas y la del convite o cena. En ésta se observa siempre un número simbólico de comensales, 3, 5 o 7, con intención manifiesta.

Otras representaciones de pasajes históricos del



Nuevo Testamento, que se observan a menudo en las antiguas pinturas, pertenecen más bien a la Iconología, pues no tienen carácter simbólico. Tales son la Anunciación, la Natividad, la Epifanía, etcétera.

184. **El símbolo de la Cruz.**—Dada la especialidad que tiene el símbolo de la Cruz, justo es tratarlo en número aparte, aun-

que pueda incluirse en una de las precedentes agrupaciones. Consta por Tertuliano y otros Padres antiguos que la señal de la cruz estaba muy en uso entre los primitivos fieles, y sin duda que se llevaba ya entonces pintada o esculpida en objetos manuales; con todo, nunca se halla de una manera explícita en los

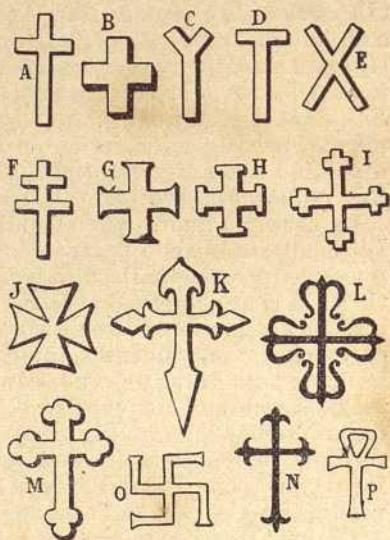


Fig. 307.—La cruz: formas varias.

monumentos de los tres primeros siglos, y sólo ve-  
ladamente o en símbolo se adivina en las figuras  
de *orantes*, en el monograma de Cristo (desde el si-  
glo III, por lo menos), en el áncora, en la letra *T* y  
en el tridente. A mediados del siglo IV empieza a  
usarse en la forma propia de cruz latina, a juzgar  
por las monedas y algún relieve de sarcófago;  
pero ya entonces debió ser de uso común en la li-  
turgia según lo canta el poeta Prudencio, descri-

biéndonos a últimos del mencionado siglo los honores que se la tributaban (1).

Reuniendo aquí las principales formas de cruz adoptadas en diferentes siglos y países, hallamos las siguientes: cruz *latina* (fig. 307, A), *griega* o de brazos iguales (ib. B), *immissa* o de brazos que se cruzan en medio (cualquiera de las dos anteriores), *bífida* (ib. C), *commissa* o en forma de *Thau* (D), *decussata* o cruz de San Andrés (E), *patriarcal* o de dos travesaños (F), *patada* o ensanchada (G), *potenzada*, cuyos extremos reforzados se llaman *potenzas* (H); *recruzada* (I), *de Malta* (J), *de Santiago* (K), *de Calatrava* (L), *de Alcántara* (la misma, pero de color verde, en lugar del rojo que distingue a la anterior), *trebolada* (M), *florenzada* (N), *gammata* o *svástica* (O), *egipcia* o de asa (P).

La cruz *gammata*, que no empezó a usarse en la Iglesia hasta el siglo IV, era conocida de los antiguos pueblos y se halla dibujada en vasos numantinos; la cruz egipcia simboliza la vida en los jeroglíficos de Egipto; la cruz trebolada no se halla en escritos o monumentos anteriores al siglo X, ni la florenzada antes del XI; las formas patada y potenziada son muy comunes en el estilo románico y datan de más antiguo (fig. 286); la trebolada y florenzada se generalizan en el estilo gótico (204); las de Santiago, Calatrava y Alcántara son propias de las Ordenes militares del mismo nombre.

De los *Crucifijos* se tratará en Iconología, y de las cruces como objeto litúrgico, en el capítulo del Mobiliario.

---

(1) PRUDENCIO, lib. *Contra Symmachum*.

## CAPITULO CUARTO

## Iconología sagrada.

185. **Noción y división.**—Llamamos *Iconología* (del griego *eicon*, imagen, y *logos*, tratado) al estudio de las imágenes, por las cuales se representan personas divinas o humanas. Y por *Iconología sagrada* hay que entender el mismo estudio, limitándolo a las representaciones de Dios y de los Santos, según la idea de la Iglesia Católica.

Qué sea imagen y en qué se diferencie del símbolo, quedó ya indicado arriba (179), y con esta distinción no es fácil confundir la *Iconología* con la *Simbología*, como lo hacen muchos escritores, ni pueden ambas equipararse a la simple descripción de las imágenes, objeto propio de la *Iconografía*, según la significación etimológica de esta palabra.

La importancia que reúne la Iconología no sólo se evidencia por servir esta rama de la Arqueología como de *lugar teológico*, según dijimos de su compañera, sino también por la necesidad que de ella tienen los críticos del arte para juzgar del valor y de la propiedad histórica de muchos cuadros y estatuas, y los artistas para dar a sus obras esta propiedad y verdad indispensables (1).

La división de este breve tratado surge naturalmente de la distinción que debe hacerse entre las clases de personas, cuyas imágenes aquí se estudian, a saber: de Dios, de la Virgen, de los Angeles y de los Santos, precediendo a todas una indicación general de los atributos o emblemas que suelen acompañar a las imágenes para determinarlas.

---

(1) Véase P. INTERIÁN DE AYALA. *El Pintor cristiano y erudito*, nueva edic. (Barcelona, 1883); MARTIGNY, op. cit.

186. **Atributos iconológicos.**— Para distinguir las imágenes sagradas de las profanas, y para fijar más el carácter individual de cada una, suelen acompañarlas ciertos símbolos accesorios, que se llaman *atributos* (180). De éstos, unos son generales, y otros particulares.

Los atributos generales más comunes en las imágenes sagradas se reducen al *nimbo* y a la *gloria*. Dícese *nimbo* un círculo luminoso que se coloca o se dibuja detrás y alrededor de la cabeza de una imagen; si sólo rodea la frente o la parte superior de la cabeza, llámase *auréola*; si en el círculo se inscribe una cruz de brazos iguales, *nimbo crucífero* (propio exclusivamente de Persona divina), y si el nimbo tiene la forma de triángulo, *nimbo triangular*, exclusivo de la Persona del Padre. *Gloria* es un conjunto de rayos de luz, que parecen salir del contorno de una efigie; empléase raras veces en las imágenes de los Santos, pero es frecuente en las del Señor y de la Santísima Virgen; si el conjunto presenta la forma *amigdaloides*, dicese *almendra mística*.

El nimbo fué empleado por los egipcios, griegos y romanos en imágenes de dioses y de emperadores como símbolo de poder y grandeza; no estuvo en uso en la iconología cristiana hasta el siglo iv, y aun entonces se aplicaba indiferentemente a las varias efigies y personificaciones; desde el siglo vii se generaliza a todos los Santos, pero aun se conserva para otros personajes hasta el siglo xii, según es de ver en algunos códices. El nimbo formado por estrellas se aplica a la Santísima Virgen desde el siglo xvi.

Los atributos especiales resultan numerosos y variados; v. gr., la *palma*, empuñada por los mártires; el *libro*, en manos de escritores o doctores; la *mitra* y el *báculo*, de los prelados; la *cruz en aspa*, de San Andrés; la *rueda*, de Santa Catalina, etcétera, etc. Rarísima vez se usan atributos individuales antes del siglo x, y aun son pocos los an-

teriores al XIII; mas los propios de una dignidad suelen usarse ya desde el siglo VI en el estilo bizantino (fig. 286) y se generalizan en todo estilo desde el XI.

Accesorios de las imágenes son también las *filacterias*, cintas y rollos desplegados que llevan inscripciones alusivas al cuadro.

**187. La Santísima Trinidad.**—Propiamente hablando, no se dan imágenes de la Santísima Trinidad, sino símbolos; pero se dicen imágenes por analogía con las otras. El símbolo más antiguo se halló en Africa, y consiste en un triángulo conteniendo el monograma de Cristo con el *alfa* y *omega*: atribúyese al siglo V de la Iglesia. Símbolo es también la representación del Bautismo del Salvador, que se observa en antiquísimas pinturas, en las cuales el Padre Eterno se halla figurado por una mano que sale de las nubes, y el Espíritu Santo por la mística paloma.

La representación del adorable misterio de la Trinidad, que se encuentra con más apariencia de imagen, es la de un sarcófago del Museo de Letrán, que data del siglo IV, en la cual vienen figuradas las tres Personas por tres varones de igual edad que asisten a la creación de nuestros primeros padres. La forma en que hoy suelen representar los artistas al augustísimo misterio (con la mística paloma encima) data de la época gótica.

**188. Jesucristo.**—Las primeras figuras del Salvador son simbólicas, v. gr., la del Buen Pastor, siempre joven e imberbe; el tipo real, varonil, con larga cabellera y con barbas (alguna vez sin ellas) aparece a fines del siglo IV, si ya no era del siglo II una pintura de las Catacumbas de San Calixto que así lo representaba. La crítica moderna considera apócrifos (y con razón) los retratos que se dicen hechos por San Lucas y Nicodemus y el poseído por el rey Abgaro de Edessa, pues ya San Agustín y San Ireneo afirmaban que no existía

un tipo auténtico de Jesucristo (1). Ha prevalecido en los siglos posteriores el tipo de las Catacumbas y con barbas.

Era comunísimo en la Edad Media, cuando se representaba a Jesucristo solo, ponerlo en actitud de bendecir *a la manera latina* u ordinaria, o *a la griega*, unidos los dedos pulgar y anular (fig. 288). En los pasos o misterios de la vida de Jesucristo, que frecuentemente se observan pintados en las Ca-



Fig. 308.



Fig. 309.

Tipos del Salvador hallados en las Catacumbas; siglo IV.

tacumbas y primeras Basílicas, o esculpidos en los sarcófagos (como la Epifanía, Natividad, Bautismo, y diferentes milagros), suprimense los detalles que no conduzcian a la idea que se trata de expresar, y se mezcla a veces lo real y lo simbólico. La Resurrección de Jesucristo se representa en la antigüedad sin la figura del Señor, pero con el sepulcro vacío. La Pasión del Salvador más bien se halla simbolizada que figurada en los primeros siglos; pero en el V se observa ya muy explícita en los relieves de la famosa puerta de la basílica de Santa Sabina.

(1) SAN IRENEO, *Contra haereses*, l. I, c. 25; SAN AGUSTIN, *De Trinitate*, l. VIII, c. 4 et 5.

Los Corazones de Jesús y María se encuentran representados desde el siglo xv, como es de ver por una cruz en el Museo de Vich.

189. **El Crucifijo.**—La figura de Jesús crucificado se presenta más tardía que el símbolo de la cruz, pues no consta en los monumentos hasta el siglo v, y aun entonces con grande escasez y parsimonia. Sólo dos se conocen de dicha época: el relieve de la puerta de Santa Sabina, en Roma, y otro relieve en marfil, que se guarda en el British Museum de Londres. Del siglo vi hay alguna miniatura y algún relieve, y del vii una pintura en las Catacumbas de San Valentín, única hallada en las Catacumbas de Roma.



Fig. 310.—La conversión del agua en vino, representada en una vasija de plata cincelada; siglo iv.

De fecha más remota (siglo iii) es una representación en *esgrafito* que se halló en las ruinas del palacio de los Césares, pagana y blasfema, en la que se parodia la crucifixión del Señor: guárdase hoy en el Museo Kircheriano de Roma. En forma de objeto manual es una de las más antiguas figuras del Crucificado la Cruz vaticana (s. vi), aunque todavía simbólica.



Fig. 311.—La Cruz Vaticana del siglo vi.

En las figuras d. la crucifixión que se hallan pertenecientes al siglo vi hasta el xi, es común representar al Señor vestido con túnica, aunque sin mangas; pero desde el siglo xi se va generalizando la simple vestidura del *perizonium* o faja, que se hace más corta desde el xiv. Hay, no obstante, un tipo de Crucifijos, llamados *Majestades*, de traza bizantina, muy en uso en diferentes regiones hasta el siglo xiv; la imagen se presenta vistiendo túnica ceñida y con mangas.

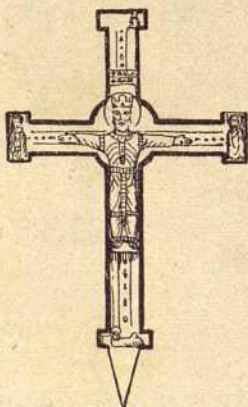


Fig. 312.—*Majestad*: Museo Vicense.

En cualquier forma en que esté el Crucifijo, representase al Señor majestuoso y triunfante, con los brazos horizontales y con los dos pies separados, hasta la mitad del siglo xiii; desde entonces los Crucifijos que no sean *Majestad* expresan más bien la idea de Jesús paciente, y se generaliza el uso de solos tres clavos; desde el siglo xvi se busca en estas obras artísticas la belleza

y la perfección anatómica, más que la idea religiosa (1).

En España son rarísimos los Crucifijos del siglo x, aun en pintura; apócrifos o dudosos, los que se dicen anteriores a dicha centuria; numerosos, en una u otra forma, los del siglo xi en adelante. En Cataluña se hallan frecuentemente los del tipo de *Majestad* durante los siglos xi al xiii inclusive, y rarísimos los de siglos posteriores.

190. La Virgen María.—Que los primitivos fie-

(1) HOPPENOT, *Les Crucifixes*, libr. 2, c. 2; 4.<sup>a</sup> edic. (París, 1905).



les dieron culto preferente a María, sobre el tributado a los demás Santos, y que este culto era religioso (dicho *hiperdulia*), es cosa por demás probada con la simple observación de las imágenes halladas en las Catacumbas y que empiezan ya en el siglo II (1). Se representa en ellas a la Señora, ya en actitud orante, ya sentada en su trono y escuchando el anuncio del Arcángel o recibiendo las ofrendas de los Magos; ora en medio de los Apóstoles Pedro y Pablo, ora en los lugares más distinguidos (v. gr., los altares de entonces o arcosolios), etcétera. Todo esto y la repetición frecuentísima del asunto nos dan bastante a conocer que no se trata de una figura decorativa, sino de un objeto al cual se profesaba devoción ferviente y religioso culto. Tanto es así, que hasta parece suprimida la ley del arcano al tratarse de María, pues hicieron alarde los fieles de representarla en la propia forma y con el mismo nombre de MARÍA, que a veces se observa explícito acompañando a la figura (fig. 314). Y el ejemplo de los primitivos cristianos quedó tan vivo y eficaz en el seno de la Iglesia católica, que siempre han sido los misterios de María como el asunto predilecto de los más afamados artistas.

El tipo más común desde la remota antigüedad en imágenes de María es el de una Matrona sen-



Fig. 313.—La Virgen orante, con el Niño, en un arcosolio de las Catacumbas de Santa Inés; siglo IV.

(1) ARMELLINI, *Notizie storiche intorno all' antichità del culto di Maria Vergine* (Roma, 1887); MARUCCHI, *Elements...*, lib. 4, c. 7.

tada en su trono, con el Niño en sus brazos o sobre las rodillas, vestida de túnica, manto y velo, calzada y en posición de frente (figs. 285 y 287). Otras veces se presenta en actitud orante, en pie, sin el Niño y con aspecto más juvenil: en estos casos representase el tipo de *Virgen*, así como en el anterior modelo se manifiesta la *Virgen Madre*.



Fig. 314.—Fondo de un vaso vitreo de las Catacumbas, reducido a la mitad de su diámetro (1).

Tipo antiguo y muy adoptado en pintura fué el de las Vírgenes llamadas de *San Lucas*, atribuyéndolas al supuesto pincel del Santo Evangelista: son imágenes de medio cuerpo, de estilo bizantino y que suelen llevar una crucecita sobre el velo de la frente o alguna estrella sobre el hombro; casi todas representan al Niño sobre

un brazo de la Virgen. Hállanse muchas en Roma, España, Francia, Polonia, etc, y parece que se labraron en Constantinopla, de donde salieron en la época de la herejía iconoclasta (2).

Los diferentes misterios de la vida de la Santí-

(1) Estos vasos tienen el fondo constituido por dos placas de vidrio que aprisionan una laminilla de oro, en la cual está el dibujo. Se han hallado muchos en las catacumbas, y sirvieron para los ágapes.

(2) MARUCCHI, *Elements...* (Roma, 1899), pág. 102; LANZI, *Storia pittorica dell' Italia* (Milán, 1831), t. I, pág. 40, y tomo III, pág. 114. Consta que hubo en el siglo XI un pintor florentino llamado Lucas Santo, aparte de otros Lucas del mismo siglo y del V; de aquí fácilmente procedió el equívoco. San Agustín afirma, en el lugar arriba citado, que tampoco nos es conocida la cara (o retrato) de la Santísima Virgen.

sima Virgen se hallan de muy antiguo y muy particularmente figurados: el de la Anunciación, en un arcosolio del siglo III en las Catacumbas de Priscila; el de la Asunción, en la célebre puerta de Santa Sabina, del siglo V; el de los Dolores (al pie de la Cruz con la mano sobre una mejilla, tipo bizantino), desde el siglo VI; sin hablar de la Epifanía, asunto común en las Catacumbas desde el siglo II, etc. Hasta el siglo XIII nunca se representó a María llorando ni desmayada al pie de la Cruz, invención del escultor Nicolás Pisano al decorar el púlpito del baptisterio de Pisa en 1260 y el de la catedral de Siena en 1268.

En cuanto a los títulos o advocaciones particulares de María, sabido es que las del Carmen, Rosario y Merced no son anteriores al siglo XIII, ni las de los Dolores y Soledad en la forma actual se remontan más allá del XV.

(191. **Iconología mariano-hispana.**—El innumerable número de imágenes de María, que se veneran desde tiempos remotísimos en España, y las múltiples tradiciones más o menos antiguas, que sobre ellas admite el pueblo devoto, exigen un estudio especial de su iconología, cuyo ensayo hacemos en este número. Estudiemos primero su tipo general y luego los especiales tipos, según las épocas del arte, junto con sus variantes de mayor importancia.

El tipo general y comunísimo en las imágenes antiguas (sobre todo en escultura) es el de *Virgen-Madre*: la Señora viste cumplida túnica, manto y velo, y usa calzado más o menos puntiagudo; el Niño va cubierto enteramente con una túnica y descalzo; ambos suelen llevar corona, hecha de la misma pieza o materia que la estatua, por lo menos en Cataluña; pero en Aragón y Castilla frecuentemente van sin la corona fija y casi siempre carece de ella el Niño, llevándola entonces postiza. Hasta el siglo XIII constantemente se representa a María sentada en su trono o escaño; entrado

ya dicho siglo, comienzan las estatuas en pie, las cuales van en aumento en los siglos posteriores y se hacen casi exclusivas desde el xvi. Muchas de las antiguas se chapearon de plata o sencillamente se platearon en el siglo xiii, sufriendo con este motivo algunas reformas y aun cambio completo (1).

Los especiales tipos, dentro del general, pueden reducirse a tres: el *hierático* (o *mayestático*), el *de transición* y el *humano*.

*Tipo hierático* decimos al de imitación bizantina, según el cual se labraron muchas imágenes en los siglos xi, xii y parte del xiii (y algunas quizá en el x), y asimismo el que ofrecen las propias bizantinas que acaso vinieron de Oriente en dichas centurias y en las anteriores. Preséntase la imagen siempre de aspecto grave, rígido y como dirigiéndose al pueblo, sentada en un sillón o en una especie de arqueta y con el vestido de pliegues rectos, sin terciarse el manto; con la mano izquierda sostiene al Niño, mientras que le presenta con la otra una manzana, símbolo del pecado original, mostrándose intercesora. El Niño va sentado sobre las rodillas de la Madre, de frente al pueblo y en actitud de bendecirlo con la mano derecha, sosteniendo con la izquierda un libro, que representa al Evangelio o al Libro de la Vida. En algunas efigies, sobre todo hacia el fin del mencionado período, se observa al Niño sentado sobre la rodilla izquierda, y a la Madre ofreciéndole un pomo odorífero. Otras variantes que se notan se refieren más a la indumentaria.

Las efigies de este grupo son de cortas dimen-

---

(1) DE LA FUENIE, *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, t. 2, págs. 12, 16, 98, etc. (Barcelona, 1879). Adviértase que con nuestra doctrina no negamos las tradiciones legítimas (aunque hay muchas insostenibles y sólo fundadas en los falsos cronicones del siglo xvi), y que no todo lo que los buenos críticos depuran se dice para predicarlo al pueblo.

siones y por lo común de madera pintada; en Cataluña y Aragón se hallan varios ejemplares de mármol o alabastro, decorados también, aunque con parsimonia.

*Tipo de transición* llamamos al que guarda un término medio entre el precedente y el que le sigue, y corresponde a los siglos XIII y XIV; conserva resabios bizantinos, pero tiende a libertarse de ellos y a buscar el natural, sobre todo desde fines del siglo XIII, como se vió al tratar del arte gótico en los capítulos de pintura y escultura. Difieren de las anteriores

las imágenes de este grupo en que van perdiendo la rigidez hierática y adquiriendo expresión algo más dulce; a la vez, los pliegues de la vestimenta se disponen con más naturalidad y el manto suele terciarse de derecha a izquierda. El Niño se apoya sobre el brazo izquierdo de la Madre, o se coloca en pie sobre la rodilla izquierda, y se ladea algún tanto. La decoración es más rica, las dimensiones mayores, desaparece el sillón antiguo (reemplazado por el escaño o arqueta), y la Virgen tiene en su mano derecha un pomo odorífero o un atributo de su advocación, en vez de la tradicional manzana, y el Niño un globo, en lugar del libro. Algunas de estas imágenes se labran en posición recta



Fig. 315.—La Virgen de Arrijaca (Murcia); siglo XII.



Fig. 316.—Ntra. Señora de Valvanera en la Rioja; siglo XI al XII.

Algunas de estas imágenes se labran en posición recta

o en pie (fig. 278), aunque guardando las demás condiciones del tipo.

*Tipo humano* puede llamarse el que corresponde al último período del arte gótico, es decir, al siglo xv y parte del xvi, porque en él se busca más el naturalismo y se expresan mejor los afectos de ternura y complacencia, sobre todo entre el Niño y la Madre. Las imágenes de este grupo están en pie, y el Niño sentado sobre el brazo izquierdo de la Madre, mirándose ambos con mutuo cariño; la vestimenta ofrece pliegues con naturalidad y elegancia, sobre todo en la parte del manto que se terciaba o se recoge hacia uno de los lados. Al parecer, debió importarse de Italia el tipo en cuestión, pues ya a fines del siglo xiii y principios del xiv labró



Fig. 317. — Ntra. Señora del Puy, en Estella; siglo XIII.

imágenes en dicha forma el escultor Juan de Pisa, como es de ver en la catedral de Prato.

Entrado ya el siglo xvi, y sobre todo en el siguiente, se labraron estatuas del renacimiento, con amplia y rozagante vestimenta, y se mutilaron muchas antiguas para cubrirlas con telas preciosas conforme al gusto de la época (fig. 319.)

Llámanse *imágenes de vestir* las que no tienen labradas sino las porciones visibles del cuerpo, quedando lo demás en bruto o con bastidores para ser cubierto con ropas. Empezaron



Fig. 318. — Tipo de imágenes del siglo xv.

estas imágenes a fines del siglo XVI, pues aunque ya desde el XIV se estableció alguna vez el uso de adornar imágenes con ricas sedas, siempre fué moderadamente y sólo con manto y velo, dejando visible la talla del resto de la efigie. Afortunadamente



Fig. 319.—Ntra. Sra. del Pino en Teror (Canarias).

en la época actual se vuelve al sistema antiguo de imágenes talladas y sin vestiduras de telas, aunque por desgracia no se llegue a darles la expresión religiosa de las esculturas góticas.

**192. Los Angeles.**—En los primeros siglos la representación de los Angeles no se distinguía de la de un personaje cualquiera; sólo en el siglo IV co-

mienzan a representarse alguna vez con alas, según es de ver en un relieve de la antigua Cartago (hoy en el Museo Lavigerie, de Cartago); asimismo aparecen ángeles alados en un mosaico del siglo v en Santa María la Mayor y en otros posteriores; pero desde el siglo xi se encuentran figuras de ángeles como las que ahora se esti'an, hasta la de caballeros o guerreros para significar los Arcángeles.

**193. Los Santos.**—El culto de los Santos en la primitiva Iglesia está probado (fuera del testimonio de los Padre-) por las significativas inscripciones que se hallan grabadas en los sepulcros de los mártires, por las cuales se manifiesta la devoción que tenían los fieles de encomendarse a sus oraciones y la religiosa memoria que de ellos guardaban y la veneración que les tributaban, en lo cual precisamente consiste el verdadero culto. Demuéstrase asimismo por los relieves y pinturas que los representan (fig. 314), ya desde el siglo iii; por la inscripción de su nombre en los dípticos, y por la celebración de sus fiestas, que se consigna en los antiguos calendarios, por lo menos desde el siglo iv. Y aunque estas honras sólo se tributaban a los mártires en un principio, consta que ya en el siglo v se hallaba en uso la misma práctica en honor de los confesores no mártires.

Respecto a la iconología de los Santos se nota muy escasa propiedad o atribución de las figuras a cada uno hasta llegar al siglo xiii; de tal modo, que difícilmente se les puede reconocer si no llevan alguna inscripción que indique la persona a que se refieren. Los más caracterizados son los siguientes:

*San José:* hállase representado en algunos relieves de sarcófagos desde el siglo iii, figurando junto a la Virgen; alguna vez lleva como distintivo un bastón encorvado; en el sarcófago de San Celso en Milán aparece con una hacha, y en un díptico de la Catedral de la misma ciudad, con una sierra; en un mosaico de Santa María la Mayor



empieza a llevar la vara florida, y siempre tiene el aspecto de joven hasta llegar al siglo v. Nunca se le representa aislado o fuera de escena hasta el siglo xvi.

*San Pedro y San Pablo:* en las Catacumbas romanas se han encontrado varios medallones con los bustos de los Santos, que se adjudican a los primeros siglos; asimismo, las figuras sobre oro en el fondo de algunas vasijas vítreas de los siglos iii y iv (figs. 304 y 314), en algunas de las cuales aparece Jesucristo coronando a los dos Apóstoles. Famosa es, por último, la discutida estatua de San Pedro en bronce, que hoy se venera en la Basilica Vaticana y que se atribuye al siglo v. Las llaves en manos de San Pedro y el gallo a sus pies son atributos suyos, que se hallan ya dibujados en el siglo iv; la espada en la mano de San Pablo no se encuentra hasta el siglo x.

El primado de San Pedro se demuestra por elocuentes y repetidos monumentos de los primeros siglos. La figura de Moisés golpeando la piedra, de que hicimos mérito arriba (182); el emblema del pescador en el río de la gracia (que brota de dicha piedra), en el cual se bautiza al hombre caído, y otras figuras semejantes, que se admiran en los frescos de la célebre *Cámara de los Sacramentos* en las Catacumbas de San Calixto, y que se refieren a San Pedro (1), indican evidentemente la representación primaria de Jesucristo, que lleva este Apóstol. La vara, símbolo de autoridad, sólo se pone en manos de Jesucristo, de Moisés o de San Pedro: esto último se observa en algún sarcófago del Museo de Letrán.

*Apóstoles y Profetas:* fuera de los Apóstoles Pedro y Pablo, no tienen individual representación iconológica los demás en los primeros siglos hasta el xiii; todos en conjunto se presentan con algún

---

(1) DE ROSSI, *Roma sotterranea*; ARMELLINI, *Le Catacombe...*, p. II, c. IX, etc.

libro o rollo en la mano, lo mismo que los demás doctores o escritores eclesiásticos, y algunas veces se descifra la significación de las imágenes por las sentencias escritas en el rollo o por el nombre mismo del Santo que allí se escribe. Desde el siglo v, sin embargo, suelen distinguirse los cuatro Evangelistas por los emblemas de los cuatro misteriosos animales descritos por Ezequiel (cap. I) y San Juan (Apoc , IV, 6).

—Desde el siglo xiii en adelante se individualizan las imágenes de los Santos por los instrumentos del martirio que figuran con ellas o por otros emblemas significativos que aluden a algún hecho de su vida, real o supuesto; v. gr., la copa con una serpiente que sale de la misma, en manos de San Juan; el Niño Jesús sobre los hombros de San Cristóbal en forma de gigante, el cerdo a los pies de San Antón, etc. (1). Antes de dicha época y sobre todo durante los siglos del arte románico son frecuentes las representaciones en relieve de escenas o de leyendas piadosas en los tímpanos de las portadas o en los capiteles. Para descubrirlas, cuando no se trata de asuntos bíblicos, importa sobremanera conocer la vida del Santo a cuyo honor está dedicada la iglesia.

---

(1) Para descifrar estas atribuciones pueden servir mucho la citada obra del P. Interián de Ayala y la lectura de las vidas de los Santos.

## SECCION TERCERA

### Artes suntuarias.

---

#### PREÁMBULO

**194. Objeto de la Sección presente.**—En las dos Secciones que preceden, formando con ésta la Segunda parte de la obra, hemos concretado el asunto a las tres Bellas Artes de la forma plástica, desarrolladas en la historia, y sólo las hemos estudiado en su objeto principal (22), aunque se haya hecho de paso alguna referencia a los objetos accesorios que pertenecen a las artes *suntuarias* (23). Así lo exigía el plan sentado desde el principio, y así era necesario que se hiciese para no distraer la atención del principal asunto (8); pero resultaría deficiente por demás nuestra sencilla obra si no dedicáramos algunos párrafos a las aludidas artes secundarias, cuyos productos forman casi todo el ajuar de nuestras iglesias y la porción más considerable de nuestros museos.

La *Sección tercera* de esta Segunda parte comprende el estudio histórico de los artefactos debidos a las artes suntuarias; mas no siendo posible tratar con provecho de todas sus especies en tan reducido espacio, formamos dos agrupaciones capitales, en las que de una u otra forma pueden incluirse los objetos de las referidas artes que ofrez-

can verdadero interés al arqueólogo incipiente, a quien va consagrado este CURSO. Estas dos agrupaciones comprendense bajo las denominaciones de *Mobiliario* e *Indumentaria*. En la primera se reúnen todos los objetos que pueden llamarse *utensilios* y que son producto de las artes carpinteras, metálicas, alfareras, etc.; en la segunda, los que van unidos a la persona como ornato de ella, y son efectos de las artes del vestuario.

Y no siendo posible extender nuestro breve estudio del *Mobiliario* e *Indumentaria* a todas las clases de objetos que en estas ramas se incluyen, lo ceñimos a los grupos religiosos, con alguna llamada a los profanos y domésticos, ya que así lo reclama la índole de nuestro libro. Por otra parte, una vez expuestos y estudiados de esta manera los objetos religiosos, que siempre son los principales y los que más abundan en nuestros museos, fácilmente podrá el estudioso conocer y descifrar los secundarios y profanos, que correspondan a la misma época o que ofrezcan igual estilo.

La sencilla división de este tratado en capítulos queda indicada por la misma de las dos agrupaciones referidas.

## CAPITULO PRIMERO

### Mobiliario.

195. **Noción y división del asunto.**—En el *Mobiliario* se comprenden los *muebles*, o sea, los objetos que sirven al hombre de comodidad para su servicio y de ornato para sus habitaciones. Para ordenar y clasificar tan compleja materia puede atenderse a las *distintas artes* productoras de los referidos objetos, y así se dividirían en productos de: *orfebrería, broncearía, cerrajería, vidriería, esmaltado, grabado, ebanistería*, etc.; y puede tam-

bién considerarse *el destino* de los objetos en cuestión, y así los clasificaríamos, por ejemplo, en utensilios *para la industria, para los artistas, para la cocina, para defensa, para ornato, para el culto, para el sonido, etc.*

Damos la preferencia al segundo sistema de clasificación sobre el primero, ya porque muchos de los objetos que hemos de estudiar son a la vez producto de varias artes, y no pueden adjudicarse a una más que a otra, ya también porque lo hallamos más práctico y fácil, sobre todo al concretar la materia al terreno eclesiástico según se ha dicho en el precedente número.

Dividimos, pues, los objetos del mobiliario eclesiástico, siguiendo el criterio de su destino, en los grupos siguientes: *altares* (con sus accesorios), *pilas, cátedras, vasos sagrados, objetos de adoración y votivos, lucernas, insignias, libros litúrgicos, campanas, órganos, cerraduras y objetos simplemente decorativos*. Cada uno de estos grupos generales puede subdividirse en otros especiales, según se irá viendo en el desarrollo del capítulo.

**196. Condiciones generales.**—La materia de que están constituidos los objetos del Mobiliario resulta en extremo variadísima, siendo lo más común el material de piedra, madera, marfil y metales varios. Los más preciosos objetos de metal suelen hallarse decorados con filigranas, esmaltes, cinceladuras, incrustaciones y otros adornos que los realzan sobremanera (52). Obtuvieron singular aceptación y merecida fama los esmaltes de cruces y relicarios fabricados en Limoges (Francia) durante los siglos XI al XIV, inclusive; distinguen-se por el hermoso color azul y la relativa perfección de sus dibujos.

Para conocer la época a que pertenece alguno de los objetos del Mobiliario sirve grandemente el estudio de su forma y de sus adornos, los cuales se hallan en armonía con el estilo arquitectónico dominante en la época de su labra; pero más toda-

vía las inscripciones que acaso lleven, pues aunque no indiquen fecha, la revelan más o menos por el carácter paleográfico.

Tratemos ahora de cada grupo en especie.

**Fig. 197. Altares.**—En el paganismo romano se conocen los altares con el nombre de *aras*, y son a manera de cipos prismáticos (fig. 92), llevando inscripción votiva al frente. En la verdadera religión se llaman *altares*, como si dijéramos *alta-ara*, según San Isidoro en sus Etimologías.

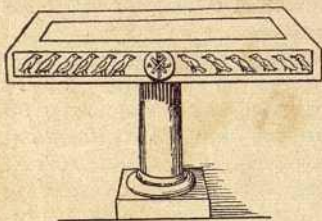


Fig. 320.—Altar del siglo v, hallado en Auriol (Francia).

Usáronse en las catacumbas cuatro especies de altares: *portátiles*, a modo de mesa con tripode; *aislados y fijos*, sobre un pie en medio de un *cubiculum* (100); *adosados*, a manera de sarcófago arrimado a un muro; *arcosolios*, o sepulcros de márti-

res insignes, cuya tapa o cubierta servía de altar (fig. 157). Desde la paz constantiniana se construyeron altares de mayores dimensiones, consagrándolos con crisma: tenían la forma de sarcófago y a veces constaban de una piedra a modo de mesa, sostenida por un pie en medio o por cuatro en sus extremos. Elevábanse de ordinario sobre el sepulcro de algún mártir; pero ya desde el siglo v se observa alguna vez la colocación de altares en otro sitio, trasladando a él reliquias de mártires. Consta, asimismo, que en dicha centuria se usaron altares de piedra, de plata y de oro, y aun de madera en Africa y Egipto (1).

En las basílicas suntuosas elevábase sobre el

(1) MARTIGNY, *Diccionario de antig. crist.*, verbo *Altar* núm. IV.

altar un templete o *baldaquin*, uso que aún sigue en Roma. De él pendían cortinajes, que se abrían o cerraban según los pasos de la Misa. Debajo del altar se situaba la *cripta*, dicha también *confessio* o *martyrium*, donde se guardaban las reliquias de algún insigne mártir.

En las épocas románica y ojival siguióse con las mismas formas de altares, siempre de piedra y llevando reliquias en una pequeña cavidad abierta en el soporte. Envolvíanse previamente las reliquias en un lienzo fino y se encerraban en alguna botellita de vidrio o cajita de madera, sellada por el Obispo. Las *aras portátiles* (que no están fijas dentro de la iglesia) apenas se usaron antes del siglo XVI, fuera de las que servían en los campamentos y en los viajes de Prelados.

Para cubrir y decorar los altares, dándoles alguna semejanza con los antiguos sarcófagos que se adornaban con relieves adoptáronse los frontales o *antependium*, muy en uso desde el siglo X en adelante. Eran tablas decoradas con pinturas o recubiertas con precioso metal cincelado o esmaltado, y que frecuentemente llevaban incrustaciones de piedras preciosas y figuras varias. Así son los dos de Santo Domingo de Silos (uno en el Museo Provincial de Burgos) y los que conserva el Museo Vicense.

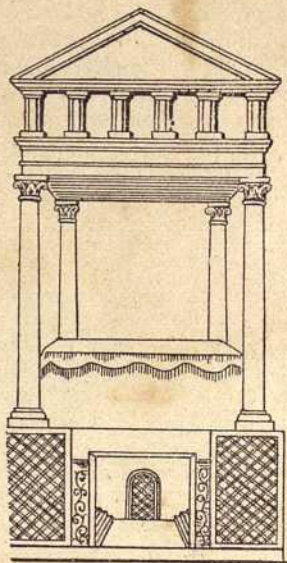


Fig. 321.—Baldaquín de la Basílica de S. Clemente en Roma y cripta o *martyrium* debajo del altar.

Con los altares guardan estrecha relación los *retablos*, cuyos precedentes se hallan en los mencionados frontales y en los *dipticos*.

198. **Dípticos.**—Se da el nombre de *dipticos* a unas placas de marfil, madera o metal, unidas con charnelas para que puedan plegarse a modo de tapas de un libro. Si constan de tres hojas dícense *trípticos*, y si tienen más, *polípticos*. Usábanse entre los romanos como libro de notas, y cuando se adornaban con primor, constituían un artículo de lujo para regalos. La Iglesia adoptó ya desde el siglo II esta clase de objetos, para escribir en ellos

los nombres que habían de tenerse presentes (vivos o difuntos, por separado) en el Sacrificio de la Misa; y el ser uno borrado de los dípticos se consideraba como una excomunión muy temible.



Fig. 322.—Díptico italiano del siglo XI.

En esta forma de *Dípticos eclesiásticos* no sólo se reconoce el origen de los *Memorias del Canon*, sino el de los *retablos*, que se introdujeron paulatinamente con el andar de los tiempos; pues aunque desaparecieron desde el siglo IX los mencionados dípticos para contener listas de nombres, continuaron como objetos devotos de uso privado, labrándose en ellos preciosos relieves o pintándose cuadritos de imágenes, muy en boga durante los últimos siglos de la Edad Media (163) Estos piadosos dípticos empezaron a colocarse encima de los altares, junto con las arquetas o cajas de reliquias hacia el siglo XI, y de aquí resultó el verdadero retablo.



199. **Retablos.**—El nombre de *retablo* (de *retro-tábula*) denota el conjunto de tablas con imágenes (de madera, piedra, metal), colocadas de un modo fijo detrás del altar y frente al pueblo. Los dípticos, de que hablamos en el número precedente, se convirtieron en retablos cuando fueron creciendo

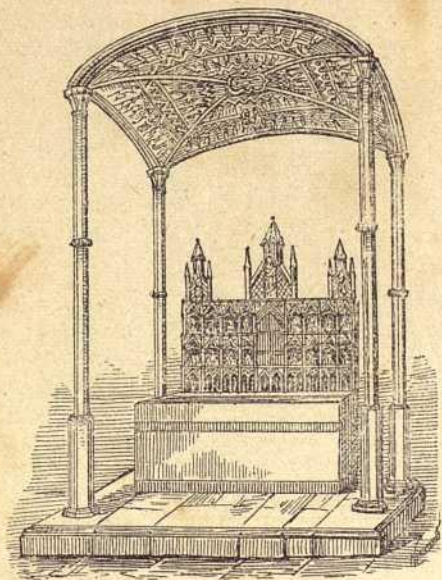


Fig. 323 —Retablo de plata y baldaquín de la catedral de Gerona; siglos XIII y XIV.

en dimensiones y se fijaron sobre la mesa del altar o detrás de ella; de lo cual hay ejemplos desde el siglo XII.

El uso de los retablos no era posible en los tiempos en que el Sacerdote celebraba el Sacrificio de cara al pueblo, costumbre que fué olvidándose desde el siglo IX y que sólo se conserva hoy en algunas Basílicas.

Desde el siglo xiv, sin abandonar del todo el uso de los dípticos movibles, fué cundiendo la práctica de los retablos, que aumentaban cada vez en dimensiones; pero llegando ya el siglo xvi, el retablo excluye por completo al díptico.

Por los grabados adjuntos y por el conocimiento de los estilos arquitectónicos dado en su capítulo correspondiente, fácil cosa será definir el estilo a que pertenece un retablo de cualquier iglesia que se visite y calcular el tiempo a que se remonta.

Para lo cual no estará demás advertir: que en los retablos ojivales y platerescos suele dividirse la composición de cada uno en cuadros menores o compartimientos con sus propias imágenes; que la forma plateresca re-

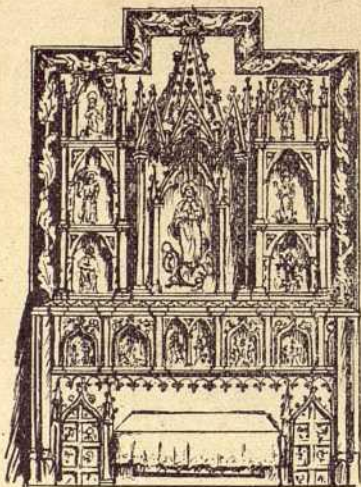


Fig. 324. — Retablo ojival del siglo xv.

sulta la más común en España durante el siglo xvi, pasados los primeros años del mismo; que entrado ya el siglo xvii, va dominando el estilo barroco, el cual se transforma en el llamado rococó al mediar el siglo siguiente, y al finalizar esta centuria se adopta para retablos la forma de una portadita greco-romana.

Como ejemplares de estilo románico, son célebres en España el retablo portátil de la Catedral de Oviedo y el fijo de San Miguel *in Excelsis* (Navarra), ambos del siglo xii; de estilo ojival, el re-

tablo de plata de la Catedral de Gerona y el de piedra de la de Tarragona, el primero, del siglo XIII, y el segundo, del XIV; del siglo XV y principios del XVI existen muchos y preciosos retablos góticos de madera o de alabastro, principalmente

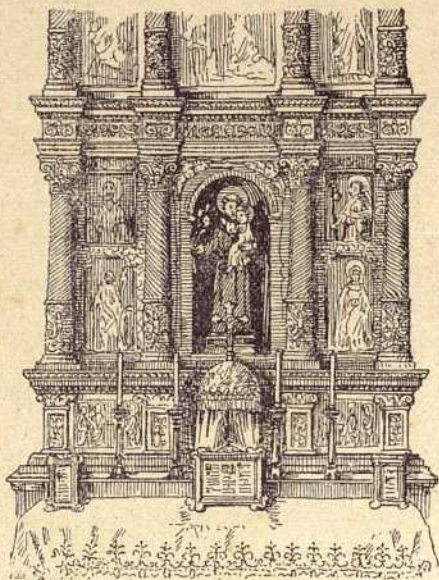


Fig. 325.—Retablo de estilo plateresco; siglo XVI.

en Huesca, Zaragoza, Burgos, Toledo y Sevilla; de estilo plateresco, los pequeños retablos que hay en los trascoros de muchas catedrales, aparte de otros mayores en Granada, Astorga, etc.

**200. Sagrarios y credencias.**—A los retablos acompañan desde el siglo XV los *sagrarios*, por lo menos en las iglesias parroquiales, con objeto de reservar en ellos el Santísimo Sacramento; pero antes de la introducción de los retablos reservá-

base en un nicho del ábside o en la sacristía, o bien se co'ocaba en una cajita de oro suspendida sobre el altar o se apoyaba sencillamente sobre

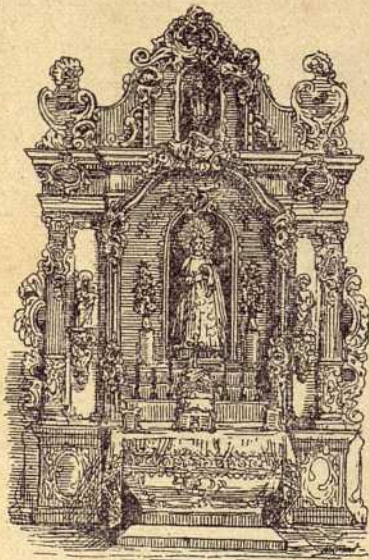


Fig. 326.—Retablo de estilo rococó, siglo XVIII.

éste en el acto de la celebración de la Misa. Los sagrarios han de cubrirse con la pieza de seda llamada *cono-peo*, recuerdo lejano de las cortinas del baldaquín (fig. 325).

Las sacristías propiamente dichas empiezan con el estilo ojival desde el siglo XIII (salvo en las basílicas al estilo de Roma, que son anteriores), pues en la época románica llenaban su objeto los nichos, armarios y arcas, situados en

los muros de la iglesia o junto al ábside, y que hacían oficio de credencias.

**201. Pilas.**—En este grupo entran las *pilas bautismales*, las de *agua bendita* y las *piscinas*.

Las *pilas bautismales* datan de las Catacumbas; tenían en un principio la forma rectangular y estaban hundidas en el terreno, saliendo por encima los bordes de ellas. La más notable se encontró en las Catacumbas de San Ponciano, donde se advierte la pintura de una gran cruz, cuyo pie se introduce en la pila. La misma posición tomó la pila

bautismal en los baptisterios y capillas destinadas a la administración del Bautismo desde la época constantiniana, y si bien la forma de las pilas variaba según los gustos y estilos, todas eran de grandes dimensiones por exigirlo así el rito del Bautismo *por inmersión*, hasta que llegado el siglo XIV desapareció dicha costumbre, y las pilas se hicieron de menor tamaño, con dos compartimientos separados por un tabique. Las del siglo XV se distinguen por su elevada cubierta en forma de torre.

Las pilas de mayor antigüedad que se conservan en España llegan al siglo IX o X: la que se halla en San Isidoro de León y se atribuye a esta fecha es rectangular y lleva

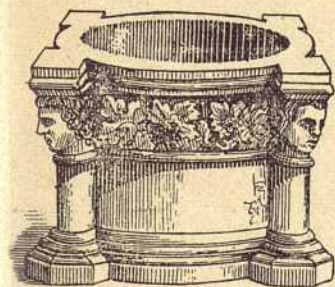


Fig. 328.—Pila bautismal gótica; siglo XIV.

en sus caras relieves alusivos al Bautismo y semejantes a los que adornan los antiguos sarcófagos.

Las pilas de agua bendita empezaron también a usarse en las Catacumbas, donde se encuentran ciertas vasijas de mármol o de barro cocido que no podían tener otro



Fig. 327.—Pila bautismal románica (Museo de Bruselas).

objeto; en el siglo XII empezaron a colocarse como están ahora en la entrada de las iglesias, aunque no se hizo general el uso hasta el XIV; pero en forma de acetres o calderillas portátiles ya se usaban



Fig. 329.—Acetre de mármol en S. Ambrosio de Milán; siglo X.

en el siglo X por lo menos, según es de ver por la que se guarda en la iglesia de San Ambrosio en Milán.

Las piscinas o sumideros de abluciones sagradas empiezan de un modo estable en el siglo IX, en que fueron establecidas por mandato de León IV, y se colocaban junto a la credencia. Son también a modo de piscinas las fuentes que para limpieza y uso común se disponían en el atrio de las basílicas y de otras iglesias prin-

cipales desde la paz constantiniana.

**202. Cátedras.**—Pertenece a este grupo toda clase de sillas o tronos que tienen destino litúrgico, y principalmente las *cátedras episcopales*. Existen ya en las Catacumbas (100), y continúan en las basílicas, etc. La más célebre y discutida entre todas es la *Cátedra de San Pedro*, es decir, la silla donde según fama sentóse el Príncipe de los Apóstoles y que le fué regalada por el senador Pudente. Consérvase en la gran Basílica del Vaticano y

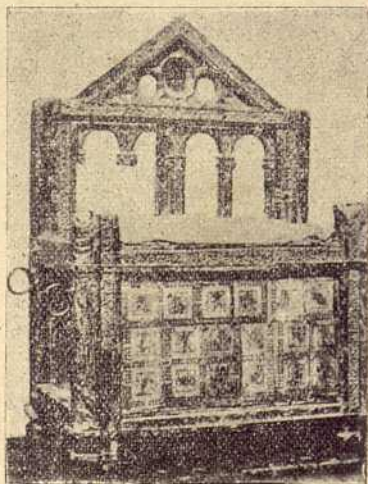


Fig. 330.—La Cátedra de S. Pedro, en el Vaticano.

tiene la forma de *silla gestatoria* (con anillas en los lados, por donde puedan colocarse fuertes barrantes, para ser llevada en hombros); pero los críticos afirman (1), no sin fundamento, que la actual *Cátedra* sólo contiene de la primitiva algunos restos incrustados, siendo por lo demás una obra bizantina del siglo vi.

En las primeras basílicas y en las catedrales posteriori-  
 tuábase la cátedra del Obispo en el fondo del ábside, elevada sobre el suelo con gradas y adornada según el estilo de la época; pero al trasladarse el coro al medio de la iglesia, se trasladó igualmente la cátedra, la cual lleva un dosel o baldaquín desde el siglo xiv, formando trono.

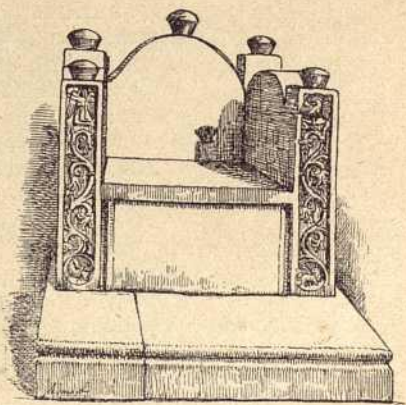


Fig. 331.—Cátedra episcopal románica en la catedral de Girona: siglo xi al xii.

En el número de cátedras pueden contarse, por extensión, los *confesonarios* y las *sillas de coro*; los primeros constaban de un simple sillón hasta el siglo xvi, en que empezaron a usarse con la forma que ahora tienen; las sillas corales propiamente dichas, con asiento movable y giratorio, datan del siglo xiv. La riqueza y variedad de estas últimas, por razón del ornato, quedaron indicadas al ha-

(1) MARUCCI, *Éléments d'Archéologie Chrétienne*, t. 3, pág. 127.



Fig. 332.—Sillas altas ojivales de coro.

blar de las imágenes en ellas esculpidas (163, 165).

Los *púlpitos*, que también suelen llamarse *cátedras*, eran en las antiguas iglesias *ambones* o tribunas rectangulares, amplias y poco elevadas, que se disponían junto al ingreso del coro y servían para cantar el Evangelio, anunciar las fiestas, etc. El sistema actual de púlpitos empieza en el siglo XIV, y el tornavoz en el XVI, casi siempre de forma exagonal durante el período gótico, y aun después del mismo.

**203. Vasos eucarísticos.**—Entre los vasos que se destinan al culto ocupan lugar preferente los *eucarísticos*, que en detalle son: *cálices* y *patenas*, *ciborios* o *pitaxes* y *ostensorios* o *custodias*.

Los *cálices* para el servicio del altar son de tres clases, aunque ahora sólo esté en uso la primera, a saber: *consagrados*, para el sacerdote en la Misa; *ministeriales*, para la distribución del *Sanguis* a los fieles; *ofertorios*, para depositar la ofrenda del vino que hacía el pueblo. Las dos últimas clases cesaron ya en el siglo XIII y sólo se diferenciaban de la primera en su magnitud y en no ser tan preciosos. La materia de todos ellos fué muy varia en los primeros siglos; pero ya en el promedio del siglo IX se prohibieron los de madera,



Fig. 333.—El Cáliz del Señor: de ágata, guarnecido de oro y perlas (Catedral de Valencia).



plomo y vidrio, y desde principios del XIII todos los que no tuvieran la copa de oro, plata o estaño, quedando también excluida esta última sustancia en la época moderna.

La forma de los cálices ha sufrido distintas modificaciones a través de los siglos, y por ellas es dado conjeturar la época en que se labró el objeto. Hasta el siglo VI eran muy comunes los cálices



Fig. 334.—Cáliz románico de ágata, guarnecido de oro y pedrería (S. Isidoro de León); siglo XI.

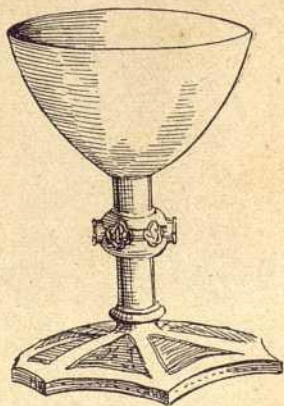


Fig. 335.—Cáliz ojival, de plata dorada y copa cónica, del siglo XIV, en un monasterio de Cataluña.

con asas, y durante el mismo iban desapareciendo en esta forma, tomando la de copa muy profunda; sin embargo, continuaron algunos con asas, por lo menos hasta el siglo X, y los cálices ministeriales siguieron con ellas en adelante. Desde el siglo IX y durante la época del arte románico tomó la copa de los cálices una forma semiesférica (fig. 359), y no faltaron ejemplares de figura cónica. A los principios del arte gótico desaparece la forma semiesférica, sigue la cónica y muy luego la débilmente acampanada. El pie de los cálices, que en

las épocas anteriores era redondo, en la ojival se hace lobulado o estrellado y se adorna con elegancia. En el arte del renacimiento la



Fig. 336. — Cáliz ojival del siglo xv (Barcelona).

*cáliz colorado de oro.*

En el arte del renacimiento la copa de los cálices suele ser acampanada, y los adornos, de estilo plateresco; los del siglo xvii tienen ancha base y un filete alrededor de la copa.

Las patenas siguen la condición de los cálices en cuanto a las tres diversas especies de los mismos. Las de la época románica tienen la forma de un grande plato, decorado con relieves y podrería; las de arte gótico son más planas, menores y con alguna inscripción o relieve propios del estilo; las modernas carecen de relieves y se hacen pequeñas y cóncavas.

Entre los cálices y patenas dignos de especial mención se cuentan el «Cáliz del Señor», de la Catedral de Valencia (que se supone ser el mismo que usó Jesucristo, aunque posteriormente decorado); el «Cáliz de doña Urraca», en San Isidoro de León, y el «Cáliz de Santo Domingo de Silos» (de 30 centímetros altura por 19 diámetro en su copa), con su patena (de 31 centí-



Fig. 337. — Columba eucharistica (Iglesia de S. Nuzario en Milán).

tros diámetro), de la época del Santo (siglo XI), hoy en su monasterio.

Para reservar el Santísimo en las iglesias, costumbre establecida desde la paz constantiniana, usáronse vasos metálicos en forma de caja, *pixis*, o de copa, *ciborium*; pero los más característicos



Fig. 338. — Copón románico en forma de *pixis* o *turris* con pie; sig'o XI. (Mu seo Vicense).



Fig. 339. — Trono de plata del rey D. Martín, en que se lleva procesionalmente la custodia de Barcelona; fines del siglo XIV.

entre los antiguos son la *columba* o *paloma eucarística*, y la *turris* o caja cindrica de marfil o de metal con cubierta cónica. Las *palomas* llegaron hasta el siglo XIII por lo menos; las *turres*, del V al X; pero, dándoles menor altura y recibiendo un pie proporcionado, fueron comunes en la época del arte románico y aun en la del gótico, alternando con otras de forma globosa. Solían ser de cobre dorado y esmaltado con diferentes dibujos.

Las *custodias* u *ostensorios* para el Manifiesto no empiezan hasta el siglo xiv, y aun entonces se aprovechaban los mismos copones y algunas cruces para el indicado objeto. A mediados del siglo xv empiezan a tener carácter propio, tomando la forma de templetes ojivales, y así continúan en el estilo plateresco, salvo que la traza del templete es romana. A últimos del siglo xvi comienza la forma actual de sol radiante.

Llevan la palma en cuanto a suntuosidad en custodias las iglesias de España, descollando entre las más notables la de Vich por su antigüedad (año 1413), la de Barcelona por su riqueza en joyas (más de 1.600 piedras finas y 2.100 perlas), la de Toledo por su preciosidad artística (con 260 estatuitas, y 2,55 metros altura), y por su esbeltez la de Cádiz (4 metros).

**204. Anforas.**—En grupo inferior a los vasos eucarísticos se han de colocar otros que pertenecen al género de *ánforas*, tales como *vinajeras*, *crismeras* y diferentes *vajillas*.

Las *vinajeras*, en la forma actual reducida, se remontan al tiempo en que dejaron de usarse los cálices ofertorios, pues antes del siglo xiii eran hermosas jarras (de barro, de vidrio, de metal esmaltado) que servían para reunir el vino ofrecido por los fieles y llevarlo a los cálices antedichos. Estos jarrones llamábanse *hama* o *ámula* (figura 310). Las *crismeras*, para guardar los santos Oleos; las bandejas, para recibir ofrendas, y otras vasijas antiguas, que a veces se hallan en las iglesias (hoy casi todas en los museos), son muy buscadas y apreciadas por sus esmaltes, sus dibujos y diferentes labores. Dificilmente se hallarán piezas de esta clase anteriores al siglo xv; pero no son raras las del xvi, de estilo del renacimiento.

Las vajillas de loza esmaltada, con reflejos metálicos y diferentes dibujos, se conocen con los nombres genéricos de cerámica *morisca*, *hispanomorisca* y *mayólica*, y pertenecen a los siglos xiv,

xv y xvi; pero ya desde fines del xii se fabricó en España la cerámica esmaltada (168).

**205. Objetos de adoración.**—Prescindiendo de las imágenes venerandas, de las cuales se trató en el capítulo precedente, comprende este grupo de objetos las *cruces*, los *relicarios* y los *portapaces*. De las primeras hablamos aquí sólo con relación a su destino como objetos devotos, y en tal concepto pueden ser *cruces de altar*, *cruces procesionales*, *patriarcales*, *pectorales* y *votivas* (184, 189).

Las *cruces de altar* se confundían ordinariamente con las *procesionales* hasta el siglo xv, pues la misma que servía en las procesiones (ya en uso desde el siglo iv, como lo canta el poeta Prudencio), llevada en alto sobre asta o simplemente en la mano, se colocaba detrás del altar durante el Sacrificio, y viceversa. Antes del siglo viii no se apoyaba la cruz sobre la mesa del altar, sino que se suspendía sobre el mismo, o bien era sostenida a mano por un oficiante crucífero mientras la Misa. Y sin duda que para colocarlas fácilmente, ora sobre el asta, ora sobre un pie encima del altar, suelen tener las cruces románicas y góticas un espigón triangular o trapezoidal en la parte inferior del árbol (fig. 312).

La *cruz patriarcal*, distintivo de los Arzobispos, es la que consta de dos travesaños, pero no suele usarse en esta forma sino para relicarios (sólo dos Arzobispos en la Iglesia latina, el de Venecia y el de Agria, tienen el privilegio de la cruz doble y real, fuera de la simbólica de los escudos); la *cruz pectoral* consiste en un relicario en forma de cruz para llevarlo pendiente; la *cruz votiva* es toda cruz preciosa que se ofrece como ex-voto (206).

Todas las referidas cruces sueñen ser de forma potenziada o patada en la época del arte románico, y trebolada o florenzada en la del arte gótico; su materia más común es el cobre dorado y esmaltado, ya macizo, ya en láminas recubriendo un armazón de madera; pero las hay de oro, plata



Fig. 340.—Cruz de Caravaca; siglo XIII (Murcia).

na del siglo X; las bellísimas góticas de Toledo, Vitoria, San Cugat de Vallés (Barcelona), etc. Famosa es también la *Cruz de Caravaca*, obra del siglo XIII con posteriores adornos.

Los *relicarios*, o estuches, arquetas y cajitas de diversas formas para guardar reliquias, tienen su origen por lo menos en el siglo IV, cuando ya se usaban con el nombre de *encolpium* y se llevaban pendientes del cuello; práctica seguida en el pueblo cristiano hasta la fecha.

y marfil con relieves. En los extremos, ya sea en las potencias, ya en cuadrifolios, es frecuente llevar las cruces antiguas preciosos esmaltes o relieves con las figuras de los cuatro Evangelistas o de otros Santos.

Entre las cruces más interesantes que en España se conservan son dignas de notarse las de la Catedral de Oviedo de los siglos VIII y IX (*Cruz de los Angeles* y *Cruz de la Victoria*), la bizantina de la Catedral de Santiago, que es del siglo IX; la de Bagá (Barcelona), también bizanti-



Fig. 341.—Cruz procesional gótica, siglo XV (Catedral de Barcelona).

Tratándose de relicarios para guardar los restos de un Santo o gran parte de ellos, se adoptó en la Edad Media la forma de arquita con tapa o cubierta a dos vertientes, que en la época ojival suele coronarse con hermosa crestería. Algunos de estos cofrecillos, sobre todo en España, son debidos al arte arábigo (a veces aprovechados de las arquillas domésticas de los moros) y se distinguen

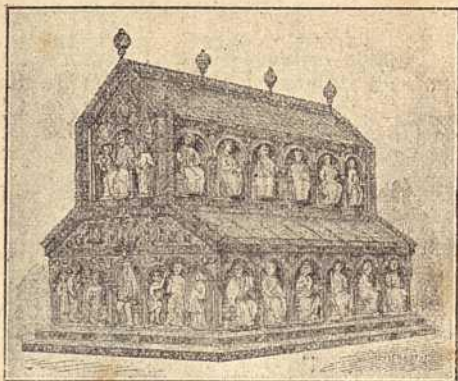


Fig. 342.—Arca relicario de los Santos Reyes en la Catedral de Colonia (Alemania); siglo XIII.

por sus adornos arabescos y por llevar la cubierta en forma de pirámide truncada.

Tienen celebridad en España como relicarios antiguos y preciosos el *Arca santa de las Reliquias* de Oviedo, que se remonta a los últimos años del siglo IX y es de estilo bizantino y arábigo; la arqueta de la Catedral de Gerona, de puro estilo árabe y que data del siglo X; la de San Isidoro de León, arábigo persa del siglo XI; las de Santo Domingo de Si os, etc. De factura ojival del siglo XIV hállase la de San Cucufate del Vallés en la iglesia parroquial del mismo nombre, que guar-

da las reliquias del mismo Santo, y es de plata dorada y primorosamente labrada. Y entre las extranjeras, la grandiosa y riquísima *Arca-relicario de los Santos Reyes* en la Catedral de Colonia, de estilo románico-bizantino.

Los *portapaces*, u objetos piadosos que sirven para dar la paz a los fieles en la Misa, tienen desde el siglo XIII la forma de un cuadrado con imágenes de relieve; pero antes era más común la de una varilla metálica terminada con un emblema o atributo religioso.

**206. Objetos votivos.**—Con el nombre genérico de *ex-votos* u objetos votivos se designan todos los que se ofrecen por devoción a Dios y a los Santos para que figuren constantemente en alguna iglesia como testimonio de gratitud y piedad del ofe-



Fig. 343.  
Cruces votivas visigodas, del Tesoro de Guarrazar.

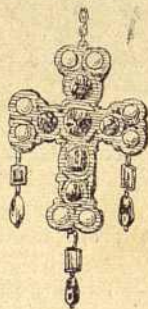


Fig. 344.



Fig. 345.—Corona votiva de Suintila, hallada en Guarrazar (hoy en la Armería Real).

rente. Y entre los muchos que se hallan en las iglesias con este carácter son dignos de especial mención por su riqueza y antigüedad los *cálices pendentiles*, las *cruces* y las *coronas votivas*; todos



dispuestos en forma de poderlos colocar suspendidos ante el altar o encima de éste.

Los cálices referidos no eran más que preciosos y grandes vasos en forma de cáliz, que se suspendían, lo mismo que las cruces y coronas: estas últimas debieron tener gran importancia en la época visigoda en España (data el uso ya desde la época constantiniana), a juzgar por el hallazgo del rico *Tesoro de Guarrazar* (Toledo), forma-

do principalmente por 12 de estas coronas votivas, de oro y pedrería, entre las cuales figuran las de Suintila y Recesvinto (1).

### 207. In-

**ensarios.**—Entre las ofrendas litúrgicas más significativas con que se honra al Señor desde muy antiguo, hállase la del incienso, cuyo uso en la Iglesia se remonta a la época de las Catacumbas. Supónese que servían de incensarios ciertas vasijas con tapa perforada, y consta



Fig. 346.—Incensario románico (Museo Vicéense).



Fig. 347.—Incensario oji-val (Museo Vicéense).

(1) El célebre *Tesoro de Guarrazar* es un conjunto de alhajas de arte visigodo, halladas por los años 1858 y 1860 en Huertas y Fuente de Guarrazar, término de Guadamur (Toledo); hoy se hallan en el Museo de Cluny (París) y en la Armería R. de Madrid.

que los hizo labrar de oro el emperador Constantino para la Basílica Lateranense.

Los incensarios de los siglos x al xiii inclusive, de estilo románico, tenían la forma globosa y pendían de cadenas, a juzgar por las figuras que se observan pintadas en los códices y por los mismos ejemplares que se conservan del siglo xii; los de estilo gótico llevan la tapa en forma de torrecilla y alcanzan hasta el siglo xvi, en que empiezan los del renacimiento de forma acampanada.

**208. Objetos para el alumbrado.**—A tres tipos cabe reducir la multitud de objetos adoptados des-

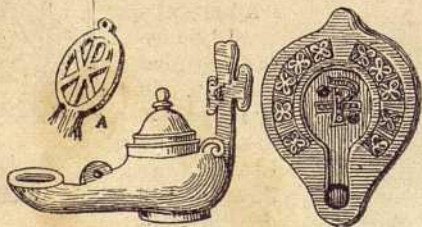


Fig. 348.—*Lychnus* de cobre y una asa de otro, con el monograma de Cristo.

Fig. 349.—Lucerna de barro, vista de frente.

de las Catacumbas para iluminar las iglesias y tributar a la vez actos de culto: *lámparas*, *candeleros* y *coronas luminosas*.

Las *lámparas* son vasijas de diferentes hechuras y materiales, donde se deposita el aceite que arde por medio de una mecha. En los primeros siglos estaban en uso las *lucernas* o *lychnus*, con asa o sin ella y con algún símbolo cristiano para distinguirlas de las profanas, cuya forma seguían. Hubo también lámparas o lucernas pensiles; pero las de vaso abierto, como las lámparas actuales, apenas se usaron hasta el siglo vii, y su platillo inferior se convierte en grande receptáculo desde el siglo xvi.

Los *candeleros* con sus velas estaban en uso en el pueblo romano, y la Iglesia los adoptó ya desde las Catacumbas, pero sin apoyarlos sobre el altar durante los nueve primeros siglos. Cuando son de muy grandes dimensiones o tienen distintos brazos se llaman *candelabros*. La figura 350 representa uno de éstos, de mármol y de origen pagano, que se apropió al culto cristiano en Roma. Los candeleros de la época ojival suelen tener la forma de trípode y son comúnmente de hierro.

Las *coronas luminosas*, llamadas también *pharum*, *cántharum* y *corona*, tienen realmente la figura de grande corona, suspendida con cadenillas o apoyada sobre un

elevado pie, en torno de la cual se disponen series de mecheros o de velas, alternando con torrecillas u otros adornos. Datan del siglo IV o V, y han estado más o menos en uso desde entonces; pero ya en la época románica tomaron algunas la forma de *arañas* con brazos horizontales. Las actuales arañas de cristal sólo se remontan a los principios del siglo XVIII. Las más celebradas coronas luminosas, entre las antiguas que han llegado a nuestros tiempos, son las dos



Fig. 350.—Candelabro romano (Museo Vaticano).

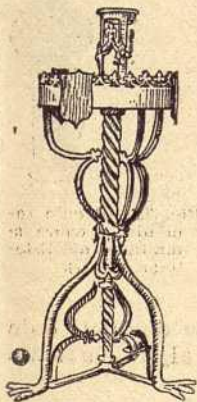


Fig. 351.—Candelabro ojival del siglo XV (Cat. de Sigüenza).

de la catedral de Hildesheim (Prusia), construídas en el siglo XI, la mayor de las cuales mide seis metros y medio de diámetro.

**209. Insignias.**—Como distintivos de la autoridad existen diversos objetos en las iglesias, que tanto pueden considerarse pertenecientes al Mobiliario, como accesorios de la Indumentaria. Tales son el *báculo pastoral*, el *etro coral*, la *cruz arzobispal*, la *cruz pectoral*, los *anillos* y los *estandartes* o *banderas*.



Fig. 352.—Báculo románico de hierro del siglo XIII (Cat. de Barcelona).

El *báculo pastoral* trae su origen del bastón de mando, que de muy antiguo se considera como símbolo de autoridad; primitivamente era una sencilla vara, que desde el siglo VI admite una pieza

horizontal formando *T*, o remata en una bola; desde el siglo X empieza a encorvarse (excepto en la Iglesia griega), y andando los siglos se va complicando la parte curva con símbolos y figurillas. Son muy escasos los anteriores al siglo XV; pero de éste se conservan muy preciosos, con labores góticas de marfil, plata, etc.

Otros *bastones* con revestimiento de plata o de latón y terminados en maza o en algún emblema



Fig. 353.—Báculo románico de cobre esmaltado, en Estella; s. XIII (1).

(1) Nótese el simbolismo de este báculo, muy común en los de la Edad Media: el león vencido por la serpiente es la fuerza dominada por la prudencia.

se hallan frecuentemente en iglesias y casas de Ayuntamiento con los nombres de báculos, cetros, bordones, etc., cuyos adornos denuncian la época de su labra, y que sirven para presidentes, directores, ujieres, según los casos.

De las *cruces episcopales* se ha tratado arriba (205); sólo añadimos que la arzobispal (que se lleva alzada ante el Arzobispo cuando va de ceremonia) data del siglo XIII como costumbre general, y que la cruz pectoral de los Obispos se usa generalmente desde el siglo XIV.

El *anillo*, adorno comunísimo en todas las épocas (véase el capítulo de la Sigilografía), fué adoptado como especial distintivo de la dignidad episcopal desde el siglo VI en Occidente, y llegó a usarse de tal modo en las grandes ceremonias, que varios Obispos los llevaban en todos los dedos y reunían verdaderas colecciones de ellos, como es de notar en sus inventarios. Todos llevan su piedra preciosa, que suele ser amatista, topacio o esmeralda.

Las *banderas, gonfalones y estandartes* pueden contarse entre las insignias eclesiásticas, y de ellas hay memorias desde el siglo XII, y al extenderse las cofradías (la más antigua es del siglo XIII en Roma), adoptaron estos distintivos, muy comunes desde el siglo XVI.

**210 Libros litúrgicos.**—Desde los principios de la Iglesia tuviéronse en grande estima los libros sagrados y litúrgicos, y se adornaron primorosamente, según la condición de los tiempos. Además de las miniaturas con que se ilustraban los códices, constituyeron un género de ornamentación muy común desde la paz de Constantino las tapas y cajas que defendían dichos volúmenes. En ellas se observan las siguientes variantes, según las épocas: desde el siglo IV hasta el XI hizose casi exclusivo el uso de placas de marfil con relieves; durante los siglos XI y XII el marfil se engasta en rico metal, adornado con pedrería; desde últimos

del XII hasta el XIV, se sigue con el metal y la pedrería, pero abandonando el marfil, y desde el XIV en adelante se emplean indistintamente maderas, metales, pieles y telas preciosas. Consérvanse en los museos y en algunas iglesias varias joyas de este género; entre ellas las tapas de marfil y plata dorada, que posee la Catedral de Jaca (siglo XI); el Evangelionario de Roncesvalles, sobre el cual juraban los reyes de Navarra (siglo XIII), y otros en el Museo Vicense (248).

**2II. Campanas.**— Los antiguos pueblos de

Oriente conocieron las campanas y se sirvieron de ellas para usos religiosos y festivos, aunque no las construyeron sino de pequeñas dimensiones. Les imitaron los romanos, entre quienes la campana era conocida con el nombre de *tinnábulum*, y adoptándola después los cristianos, por lo menos desde el siglo V, la llamaron *signum*. El nombre de *campana* se encuentra ya en escritos del siglo VII, y parece venir del bronce de Campania, muy estimado en aquellos tiempos, y sin duda que debieron por entonces construirse algunas



Fig. 354. — Campana románica; siglo XII.

de notable magnitud, pues comenzaron a erigirse campanarios (120).

El material de las campanas ha sido el hierro y el bronce, aunque éste con variedad de aleaciones; su forma ha resultado también varia, prevaleciendo la semiesférica, la de elipsoide y dedal en la época del arte románico, y la de embudo o trompeta en su parte inferior desde el siglo XIII; la forma elegante de las de ahora, derivada de la anterior, data del siglo XVI. Desde el siglo XII, por lo menos, llevan inscripciones las campanas de torre, y desde el XIII se inscribe también la fecha.

Los *carillones*, o juegos de campanas con sonidos armónicos, existían ya en el siglo XIII, a juzgar por las miniaturas de los códices; pero hasta la segunda mitad del siglo XV no se construyeron con teclado a manera de órgano, según hoy se usan.

**212. Organos.**—La invención del *órgano*, llamado con verdad el *rey de los instrumentos*, se atribuye asimismo a los pueblos orientales; de él nos hablan también los escritores romanos Vitrubio y Suetonio: pero debió ser el tal instrumento muy rudimentario hasta que lo adoptó la Iglesia en las funciones litúrgicas hacia el siglo VII.

Los órganos pueden ser *fijos y portátiles*, y unos y otros, *hidráulicos y neumáticos*, según que el aire se mueva en ellos por la diferencia de tensión entre el agua fría y la caliente, o bien por la acción de unos fuelles. La invención de éstos últimos parece remontarse al siglo IV en Oriente; pero quedó exclusivo su uso desde el XIII, pues los hidráulicos debían resultar sumamente embarazosos, aunque no los conocemos sino por breves referencias en antiguos códices. Generalizóse desde la expresada fecha el uso del órgano en las iglesias algo principales, y fué adquiriendo de siglo en siglo mayor perfección en las notas musicales y simplicidad en la producción del viento y del sonido, hasta llegar al siglo XVI, en que tomó la forma actual con teclados sobrepuestos. Por fin, en el siglo XIX ha logrado adquirir una extensión musical de diez octavas, admitiendo cinco teclados diferentes, y ha obtenido gran rapidez en los movimientos del aire por nuevos mecanismos eléctricos y neumáticos.

El órgano histórico más antiguo de que se tiene noticia es el que regaló el emperador Constantino Coprónimo a Pipino *el Breve* (año 757), y en España el de la Catedral de Burgos, que por documentos de su Archivo se sabe existía a principios del siglo XIII.

**213. Cerraduras.**—Con este nombre pueden llamarse todas las piezas (generalmente de hierro) que sirven para cerrar entradas y puertas, y así pertenecen a este grupo las *verjas*, las *cerraduras* propiamente dichas y los *herraes* de las puertas exteriores. Se conservan algunas desde el siglo XII; en el arte románico tienen formas redondeadas los adornos varios de las rejas; en la época ojival son angulosos; en el siglo XV, erizados de pináculos y con labores flamígeras; en el XVI abundan los de forma plateresca. Los herraes aplicados a los batientes u hojas de las puertas tienen formas espirales en los siglos XI y XII; esta misma traza continúa en los siglos del período ojival, aunque no exclusivamente. También se decoran las hojas de las puertas con diferentes combinaciones de clavos y chapas, que forman en conjunto caprichosos dibujos, sobre todo en los siglos XV y XVI. Los aldabones para lamar a la puerta no carecen de arte por lo común; su forma ordinaria en los períodos ojivales se reduce a una gruesa anilla con figura de cabeza de león u otra semejante.

**214. Objetos decorativos** —En este grupo se encierran todos los objetos del Mobiliario que no tienen otro uso o destino que el de adornar o embellecer habitaciones, muros y pavimentos. Tales son los *tapices*, *alfombras*, *deseles*, *cornucopias* y *floreros*.

Los *tapices* o *tapicerías* son piezas tejidas que ostentan figuras varias o historias y sirven para cubrir paredes interiores, siales y tribunas en días solemnes. Los hay de tres clases: *tejidos*, *bordados* y *pintados*. En los primeros las figuras están hechas al telar, es decir, por el tejido mismo; en los segundos el tejido es una pieza de cañamazo, sobre la cual se aplican con aguja las sedas, lanas y oro que han de formar el dibujo; en los últimos se obtienen las figuras con pincel o estampación, pero imitando la traza y el aspecto de los otros.



En los antiguos pueblos orientales se hallaba muy en boga la fabricación de tapices, los cuales eran tenidos en mucho aprecio por los de Occidente. De los asirios y egipcios aprendieron los griegos, y más adelante fueron sucesores suyos los persas y los bizantinos (217). En Occidente no consta la fabricación de tapices hasta el siglo ix; pero ya desde la época constantiniana adoptó la Iglesia los tapices orientales. Los más estimados tapices de Occidente fueron los de Arrás y de otras ciudades flamencas desde principios del siglo xiv; en España eran conocidos con el nombre de *paños de Ras* o *de Arrás*. Hubo también célebres fábricas de tapicería en España desde los últimos años del siglo xiv.

Son muy contados los tapices que aun se conservan de fecha anterior al siglo xv; entre ellos se citan como famosos el de la Catedral de Bayeux, tapiz bordado de factura normanda del siglo xi, y el de la Catedral de Gerona, bordado también, del siglo xii, que representa escenas de la creación según el Génesis. En casi todas nuestras catedrales se guardan riquísimos tapices desde el siglo xv en adelante, siendo importantísimas las colecciones de Burgos y Tarragona; pero ninguna supera en España ni en el Extranjero a la colección del Palacio Real, que llega a unas dos mil piezas, de valor incalculable.

Sin ser propiamente tapices, empléanse con igual destino varias telas de seda, sobre todo terciopelos y damascos, llamadas en conjunto *telas de empaliar*: no son raras las que aun existen del siglo xvi.

Los *doseles* para el trono de los Obispos y Reyes constan desde el siglo xiii, y suelen llevar bordados sus escudos de armas, franjas de oro y adornos semejantes. También existían ya por la misma época los palios y umbelas para llevar el Santísimo Sacramento o las Reliquias.

Las *alfombras* son para el suelo como los tapi-

ces para los muros, y aunque parecidas a tapices, fórmanse de tejido más grosero como es consiguiente: se usaron en España desde los primeros siglos de la Reconquista. Entre las antiguas se estiman sobremanera las de origen arabesco; pero siempre serán de época reciente las que ahora se conservan en iglesias y museos.

Dícense *cornucopias* unos espejos ornamentales que datan del siglo XVIII y tienen marco dorado de estilo *Luis XV*. Los *floreros* artificiales no parecen inventados con anterioridad al siglo XVI, por lo menos en las formas en que hoy los vemos.

## CAPITULO SEGUNDO

### Indumentaria.

**215. Noción y división del asunto.**—La *Indumentaria*, como rama de la Arqueología, abraza el estudio de los vestidos que el hombre usa para abrigo, decencia y adorno de su persona, junto con los accesorios de ellos. Limitamos aquí el referido estudio a los vestidos religiosos u *ornamentos sagrados*, según se indicó en el preámbulo (194); mas con ocasión de investigar el origen de los mismos, se apuntan algunas nociones de indumentaria profana antigua, que podrían extenderse por derivaciones sucesivas a la moderna.

Llámanse *ornamentos sagrados* las vestiduras que usan los ministros del culto en la Iglesia Católica cuando ejercen funciones de tales, y por extensión, las piezas tejidas que sirven como de vestidura en los altares. Accesorios de indumentaria son los anillos, báculos y joyas diferentes, que se unen a los vestidos o a la persona misma como ornato de ella. El tratado de todos los referidos ornamentos se dice *Indumentaria sacra*.

El estudio general de la Indumentaria comprende cuatro puntos capitales: *origen, materia, forma y uso* de los vestidos, y como apéndice, *los accesorios*. Aplicando esta división a nuestro limitado asunto, y habiendo ya tratado en otro lugar de los repetidos accesorios (209), hablaremos aquí, en números distintos, sobre el origen de los ornamentos sagrados, su materia en general, su forma, y de ésta, la especial de cada grado jerárquico, y por fin, de los ornamentos del altar. El uso de cada pieza se infiere de la definición o descripción de la misma.

**216. Origen de los ornamentos sacros.**—La diferencia entre las vestiduras sagradas y los trajes profanos apenas se advierte en la Iglesia hasta el siglo vi, pues las vestiduras que venían usándose en el ejercicio del culto no eran otras que las mismas usuales entre la gente de honesta vida. El cambio de trajes en la vida social, por efecto de las invasiones de los bárbaros y de las mezclas de razas, dió por resultado las diferencias aludidas, toda vez que la Iglesia prefirió seguir en sus funciones las costumbres antiguas, aunque tendiendo siempre a decorar y perfeccionar para su objeto las vestiduras tradicionales. Así paulatinamente se iban fijando la materia, el color y las formas de los ornamentos sagrados, pudiéndose afirmar que ya en el siglo ix quedó establecida definitivamente la traza de ellos, si bien hasta el xiii no tuvieran fijeza los colores de las vestiduras, correspondientes a las diversas festividades del año.

Hallándose, pues, en la antigua vestimenta romana el origen de los sagrados ornamentos, no será inoportuna la descripción de aquélla antes de proceder al estudio de los mismos. Las piezas más salientes de la indumentaria romana se conocen con los nombres de *túnica, cingulum, toga, paénula, clámide, lacerna, dalmática y stola*, con otras accesorias.

La *túnica*, semejante al *chiton* de los griegos,

era una vestidura estrecha que cubría todo el cuerpo hasta las rodillas y los brazos hasta el codo (figs 284 y 285); se prolongaba hacia los pies, según la condición noble de las personas, y entonces se llamaba *túnica talaris*, y por razón del color blanco y del tejido de lino, se decía *alba* y *linea* respectivamente. Había, además, una túnica interior llamada *subúcula* o *camisia*.

El *cingulum* o *cinctum* consistía en un ceñidor para sujetar la túnica; llamábase *balteus* cuando tenía la forma de tahalí para llevar la espada, y entre la gente rica y noble se adornaba con perlería.

La *toga*, que se vestía sobre la túnica, era una especie de manto de lana, muy holgado y sólo abierto desde el cuello a la cintura, propio de nobles; llevábase terciado hacia el hombro izquierdo. A fines del siglo I fué sustituyéndose por la *paénula* o *planeta*, la cual venía a ser un manto completamente cerrado y con una abertura en el centro para la cabeza. Al hacer uso de los brazos con esta vestidura, debía levantarse y recogerse por los lados hasta los hombros.

*Lacerna* decíase una capa semejante a las de ahora, pero sujeta ante el pecho con una hebilla (*fibula*); si tenía un corte cuadrangular y se sujetaba con broche o hebilla sobre el hombro derecho, se distinguía con el nombre de clámide o *pallium*, y era una vestidura militar.

La *dalmática*, dicha así por traer su origen de Dalmacia, era una túnica holgada, con mangas enteras y adornada con bandas y piezas de color; llevábase sin cingulo, y se hizo de moda en el siglo II. Los cristianos la usaban para traje común desde el siglo III, prolongándola hasta los pies.

La *stola* y la *palla* formaban el traje principal de las señoras nobles; aquélla era una túnica larga y con bordados; ésta equivalía a la toga o al *pallium* de los caballeros.

El *manipulum* o *máppula* servía como nuestro

pañuelo de bolsillo, y el *cucullus* ejercía el mismo papel que la capucha de los frailes y se unía a la toga, pénula o lacerna.

Para calzado abierto usábase la *cáliga*, compuesta de la sandalia o *sólea* y de las correas (*corrígiae*) con que se ataba. El cerrado llamábase *cálceus* y *cámpagus*; este último era más cumplido que el ordinario y se usaba por gente distinguida.

El *coturno* tenía una suela gruesísima, de corcho y cuero, y era propio de actores.

Entre los adornos del vestuario hallábanse muy comunes el *clavus* y la *callicula*; el primero consistía en las bandas de púrpura o de otro color que bajaban desde los hombros hasta la orla inferior del vestido a que se aplicaban, como túnicas, togas, etc.;

el segundo de dichos adornos se formaba por piezas circulares, que a modo de florones se aplicaban al vestido.

**217. Materia de los ornamentos.**—Las materias textiles que han servido para ornamentos sagrados se reducen al lino y al cáñamo, seda, lana, hilos de oro y plata, o lama de éstos (laminillas prolongadas), y alguna otra sustancia muy acce-



Fig. 355.—Orador romano con toga, túnica y cámpagus.

Fig. 356.—Matrona romana con palla, túnica y sandalias.

soria. Con ellas se forman los diversos tejidos y bordados, cuyo estudio no puede resumirse en pocas líneas. Baste para nuestro caso enumerar las clases de tejidos más nombradas en la historia, muchas de las cuales siguen todavía en uso.

Dicense *estofas* los tejidos de seda o lana con figuras, y si éstas son de personas, se llaman las piezas *estofas historiadas*. *Brocados*, en general, son todos los tejidos de seda con hilos de plata u



Fig. 557.—Tisú italiano-morisco, de Lucca; siglo XIV.

oro formando ramajes o figuras, y si el brocado es de tal suerte que sus figuras pasan también al envés (aunque imperfectamente), dicese *tisú*, y cuando sólo atraviesa el contorno de las figuras, *espolin*. Con el nombre de *brocatel* se distinguen las imitaciones del brocado, aunque de material inferior al de éste.

Entre las piezas formadas sólo de seda, distingúense: el *damasco*, de color uniforme y con ramajes; el *lampás*, cuyos ramajes son de color diferente que el fondo; el *terciopelo* o *velludo*, de color uniforme sin ramajes y con vello fino en la superficie; el *raso*, de color uniforme con brillo y sin figuras; el *tafetán*, de color uniforme, tela muy delgada y sólida; el *cedal* (puede ser también de lino), tela muy ligera, fina y transparente.

La *púrpura* es una tela de seda o lana, teñida de un color rojo-vinoso, llamado con dicho nombre. *Guadamecí* o *guadamacil* es un cuero curtido, adornado con pinturas finas y muy permanentes.

Las estofas y bordados orientales reconocen una antigüedad fabulosa (214); en Constantinopla y

Grecia debieron fabricarse por lo menos desde el siglo VI, pues llegó allí el conocimiento y el cultivo de la seda en el año 527 por medio de dos monjes que lo importaron de China; en los demás países de Occidente se conoció más tarde; pero en todos se estimaban sobremanera las estofas de Oriente, que especialmente se distinguían por su ornamentación fantástica de animales y aves entre follaje. Los bordados comunes se trabajaban en Roma por mano de los etruscos y de los esclavos, ya desde los primeros tiempos.

En Andalucía y en Sicilia empezó a cultivarse la industria de los brocados desde el siglo XI por los moros allí establecidos, y fué extendiéndose a otros puntos de España e Italia con sabor cristiano en las figuras, llegando a su apogeo en los siglos XV y XVI, sobre todo en Sevilla. Gozaron de fama universal en aquellos siglos, desde el XIII, las sederías y aun las telas de algodón y lana españolas.

218. **Ornamentos diaconales.**—Estudiando ya en especie los ornamentos sagrados, comencemos por los que son propios del diácono y ministros infe-



Fig. 358.—Estofa de seda con brocado de oro: siculo-arábiga con influjo persa; siglo XIII.

riores. Se cuentan los siguientes: *amito*, *alba*, *cingulo*, *manipulo*, *estola* y *dalmática* (1).

El *amito*, que cubre las espaldas y la cabeza, se halla en uso desde el siglo vi, derivándose (al parecer) del velo que cubría la cabeza de las vírgenes; sirvió como de bonete hasta el siglo x, y aun continúa con este servicio en las Ordenes religiosas antiguas. Desde el siglo xvi deja de ador-



Fig. 359.—Ordenación de los subdiáconos: miniatura de un pontifical del siglo x; Biblioteca de la Minerva en Roma.

narse con los preciosos bordados que antes lo embellecían.

El *alba* (que en la Edad Media se dice también *camisia* o *chamisia*) proviene de la *túnica talaris* de los romanos. Durante toda la Edad Media se adornaba con bordados y piezas sobrepuestas en las orillas y bocamangas; y sólo desde el siglo xvii data la sustitución de dichos adornos por las actuales puntillas. Del *alba* se derivan la *sobrepelliz* y el *roquete*, que no son sino albas disminuidas. La *sobrepelliz* comenzó a usarse en Inglaterra hacia el siglo xi, poniéndosela los ministros del altar sobre los vestidos usuales, que eran de pieles: de

(1) Véase BONA, *Rerum liturgicarum*, lib. 1.



aquí el nombre que lleva. El *roquete*, del alemán *rock* (camisa), no se halla antes del siglo xiv.

El *cingulo* es una derivación del *cinctum* romano y se usa constantemente con el alba. Aunque ha tenido a veces la forma de ceñidor, ya desde el siglo xvi toma exclusivamente la de cordón de lino o seda con borlas.

El *manipulo* equivale al romano del mismo nombre, y en sus principios era ornamento exclusivo de diáconos; pero desde el siglo ix se hace común a los demás ministros sagrados. Llevábase en la mano en los primeros siglos de su uso (desde el vi) y se llamaba *pannum linóstinum*, por ser su tejido de lino y lana; pero ya desde el siglo xi tiene una forma semejante a la actual y se fija en el brazo izquierdo (fig. 360). En varios documentos de la Edad Media figura con el nombre de *phanon*.

La *estola*, llamada *orarium* hasta el siglo x, ha tenido siempre la forma de banda como ahora, y su origen parece hallarse en las bandas preciosas que adornaban las togas y estolas romanas. Ya desde el siglo iv se usa exclusivamente por los ministros sagrados, de diáconos arriba; pero la de éstos solía ser más sencilla, distinguiéndose con el nombre de *palla linóstima* como hecha de lino y lana. En la Edad Media se adornó con hermosos flecos y aun con campanillas.

La *dalmática*, ornamento característico del diácono, viene del vestido usual del mismo nombre, y a los principios (siglo iv) tenía la misma forma que ella e idénticos adornos. Hízose más estrecha desde el siglo xi, y se practicaban en ella ciertas



Fig. 360.—S. Lorenzo: de una tabla del Museo Vicense; siglo xi.



Fig. 361.—San Apolinario: mosaico del siglo VI (en Ravena).

aberturas para vestirla cómodamente (fig. 360). Por fin, alargando cada vez más estas aberturas, se llegó en el siglo XVI a darle una forma parecida a la de ahora. La *tunicella*, propia del subdiácono, es enteramente igual a la dalmática desde el siglo XV; pero antes, desde el XI en que empezó a usarse, equivalía

a una dalmática rebajada y menos preciosa.

**219. Ornamentos sacerdotales.**—Propios del sacerdote son los ornamentos llamados *casulla* y *capa pluvial*, si bien le pertenecen asimismo todos los del diácono, excepto la dalmática. En los primeros siglos también ésta le correspondía, toda vez que sobre ella vestía el sacerdote la casulla (fig. 361).

La *casulla* (de *casa* en pequeño) o *planeta* (por ser errante y giratoria) se identifica en los primeros siglos con la *paenula* romana, y muy pronto se fabricó de ricas telas, con las bandas y florones ornamentales de aquellos tiempos. Desde el siglo VIII se hizo exclusiva de los sacerdotes, pues antes se llevaba indistintamente por los demás ministros sagrados; pero aun continuó para éstos en determinados días con la forma de *planeta plicata*.



Fig. 362.—El Obispo Gomele: miniatura del siglo XII (en Oviedo).

No teniendo la casulla mangas ni orificios late-



Fig. 363.—Ordenación de los Presbíteros: miniatura del siglo IX en un pontifical de Roma (Biblioteca Minerva).

rales, era necesario replegarla hacia los hombros

como la *paenula*, cuando se había de hacer uso de los brazos. En este servicio ayudaba el acólito, y de aquí la práctica de levantar hoy los acólitos el extremo de la casulla en el momento de la elevación de la Hostia y del Cáliz. La razón de comodidad para tales casos aconsejó el corte de la casulla por delante, y sobre todo por los lados, hasta llegar a la forma que hoy tiene, como puede observarse por las adjuntas figuras.

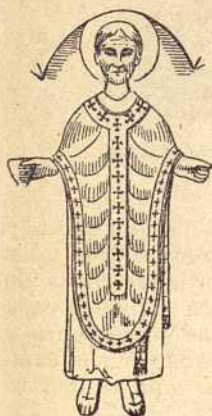


Fig. 364.—Placa de marfil de San Millán; siglo XI.

Los adornos de la casulla y la forma de ella pueden ser buen indicio del siglo a que pertenece. Desde el siglo XI suele llevar franjas angulares sobre el pecho y espaldas; en

el XIV desaparecen ellas, pero se hace más ancha

la banda central y se le adiciona otra horizontal, ambas con ricos adornos; en el XVI toma la casulla un corte parecido al de ahora, aunque más holgada y cumplida (fig. 365).

La *capa pluvial* es la romana *lacerna*. Llevaba también el capuchón o *cucullus* de ésta; pero en



Fig. 365.—San Felipe Neri: cuadro de Guido Reni, siglo XVII.

el siglo XIV fué sustituido por el escudo que hoy tiene en la espalda, y se adornaron éste y las bandas de los lados con ricos bordados, hasta de imaginería preciosa. Por muchos siglos la capa fué propia de los cantores en las procesiones, y como éstas a menudo se prolongaban por la campiña, con peligros de lluvias, de aquí el nombre de *pluvial* que recibió esta prenda.

**220. Ornamentos episcopales.**—Hemos de tratar en este número de la *mitra*, el *calzado*, los *guantes* y el *palio*, ya que de las insignias *anillo*, *pectoral* y *báculo* se habla en otros lugares (209).

La *mitra*, que antiguamente se llamaba tam-

bién *infula*, se consideró desde el siglo VI como un ornamento episcopal, aunque presentara formas distintas. Unas veces consistía en una simple banda alrededor de la cabeza; otras, como un rollo grande (fig. 363), y otras, como las del Pontífice de la Ley Antigua. Esta última, que empezó ya en el siglo VI a usarse en Constantinopla, es la que ha prevalecido sobre las otras, aunque modificándose a través de los siglos. Hasta el XIII se colocaban las puntas de la mitra indiferentemente a los lados o por delante y detrás; desde el mencionado siglo preséntase de frente y con poca altura; elévase más en los siglos XV y XVI, y en el XVII adquiere una figura más o menos oval con una elevación desmedida. Las cintas por detrás

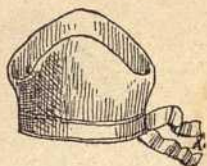


Fig. 366. — Mitra de Constantinopla; s. VI.



Fig. 367. — Mitra del siglo XII. De una lápida sepulcral de Elna.

pendientes se llaman *fano-*  
*nes* o *trascolos*, que en la Edad Media llegaron hasta adornarse con campanillas.

El uso de la mitra se extendió en el siglo XI a los abades de insignes monasterios, que por lo mismo se dicen *abades mitrados*.

La *tiara* es la mitra y corona del Sumo Pontífice, y se diferencia de la mitra en estar cerrada y no partida; empezó en el siglo VIII; ad-

mitió luego una corona, y se le añadió otra en los comienzos del siglo XIV y otra a mediados del mismo.

Las *sandalias* litúrgicas se derivan del *cámpagus* o del *cálceus* romano, más bien que de la *cáliga* o *sólea*. Como ornamento propio de los Obis-

pos, se hace mención de ellas desde el siglo IX; pero mucho antes las usaban en una forma u otra los ministros del altar, siempre más cumplidas y elegantes para los de más alta jerarquía. En los siglos del arte románico y gótico

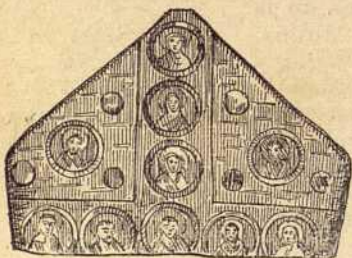


Fig. 368.—Mitra de San Olegario (Catedral de Barcelona); siglo XIII.

llevan adornos propios del estilo (fig. 369). Las que hoy se llaman *cáligas* en la liturgia son propiamente las medias o *tibia* de los romanos; pero no equivalen al calzado, con el cual antiguamente iban unidas.

Los *guantes* o *chirothecae* vienen usándose por lo menos desde el siglo VII; se fabrican de lana con bordados de oro, y se prolongan notablemente en la antigüedad hasta cubrir las muñecas. Suelen llevar en el dorso un medallón o piedra preciosa, según se advierte en los retratos y dibujos de la época gótica.

El *palio* u *homophorion* se considera como distintivo de los Patriarcas y Arzobispos (por privilegio y honor se concede a veces a los Obispos) ya desde el siglo IV, y consiste en unas bandas de lana blanca, sobre las cuales destacan unas crucecitas de color negro: llévase pendiente sobre el pecho y espaldas (figs. 286, 361).

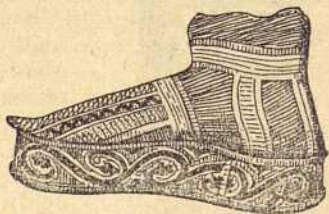
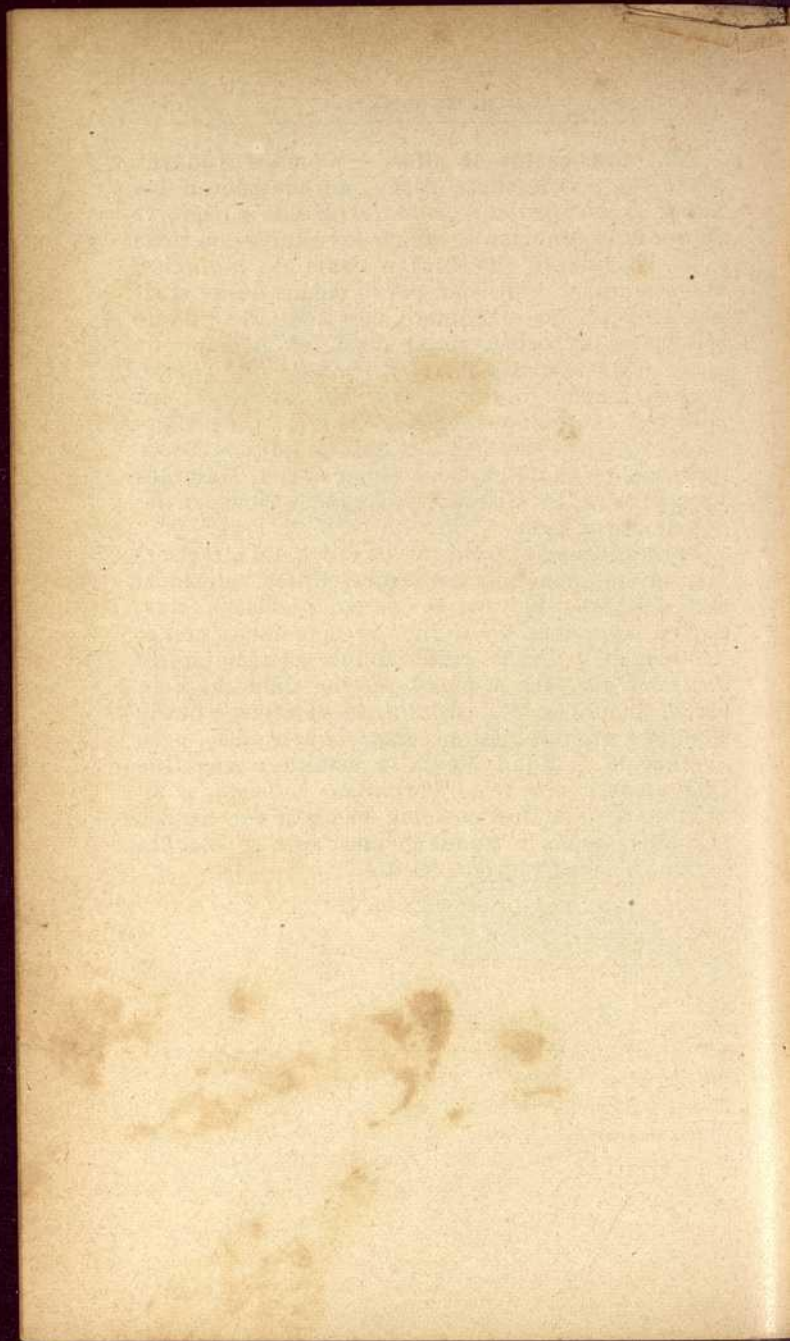


Fig. 369.—Sandalia de los Obispos de Mondoñedo; siglo XII.

221. **Ornamentos de altar.** — Como vestiduras del altar propiamente dicho, se consideran los *manteles, corporales y frontales*. Desde el siglo vi adoptóse la práctica de cubrir los altares con ricas telas y tapices, que servían como de *manteles*. Estos se hicieron de lino, por lo menos desde el siglo x, y se fijó el número de ellos (tres) desde el xv. Los *corporales* datan desde el principio de la Iglesia; pero San Silvestre ordenó que fueran exclusivamente de lino. La *hijuela*, que sirve para cubrir el cáliz, no es anterior al siglo xi, pues antes servía para este oficio el extremo de los corporales, que eran de grandes dimensiones. Manteles y corporales llevaban con frecuencia ricos bordados de oro y seda.

Para adornar el frente y los lados del altar servían en un principio los tapices antes referidos; pero desde el siglo viii se usaban preciosas telas, que en documentos antiguos se mencionan con el nombre de *pallium*, reservándose el término de *antependium* para la pieza que iba delante. Esta pieza, dicha también *frontal*, se convierte desde el siglo x en un objeto precioso de arte (197); pero al final de la Edad Media se sustituye muy frecuentemente por telas bordadas, y desde el siglo xvii tiene la forma de un bastidor con lienzos pintados, sedas o guadameciles, que se cambia según el color litúrgico del día.





## TERCERA PARTE

### Literaria.

---

#### PREÁMBULO

**222. Tratados de esta última Parte.**—No son pocas ni de escaso interés las ramas que se derivan del segundo tronco de la Arqueología, denominado *Arqueología literaria*. Enumeradas quedan las principales en la Introducción de la obra (3), y de su importancia puede juzgarse con sólo advertir que por ellas se logra mejor que con las otras ver reflejadas las ideas y costumbres que han prevalecido en las diferentes épocas de la historia, fin que persigue la Arqueología según el concepto que de ella en general consignamos al principio (1).

Descartadas de esta última Parte de nuestro CURSO dos de las aludidas ramas, la Simbología y la Iconología, de las cuales ya hemos dado las principales nociones como apéndice y complemento de la Pintura y Escultura (8. 151), quedan por estudiar las otras partes de la Arqueología literaria, que podríamos reducir a dos grupos o secciones: *literarias propiamente dichas* y *literarias por extensión*. En el primer grupo se comprenden todas las que tienen por base la escritura, a saber,

la *Paleografía* en general, la *Epigrafía*, la *Bibliología* y la *Diplomática*; en el segundo, las que se fundan en el símbolo y las que tienden a reproducir ejemplares por medio de improntas o cuños, y son principalmente la *Sigilografía*, la *Numismática* y la *Heráldica* (1) De ellas trataremos en capítulos distintos con la brevedad que exige un compendio como el presente y sin que hayamos de formar secciones como en la Parte segunda de la obra.

## CAPITULO PRIMERO

### Paleografía.

**223. Definición y división de la Paleografía.**— Con el nombre de *Paleografía* (del griego *palaios*, antiguo, y *grafo*, escribir) se entiende el estudio de la escritura antigua o la ciencia que tiene por objeto conocer y descifrar los escritos de épocas anteriores a las nuestras. Se divide en *general* y *especial*; la primera se ocupa en toda clase de escritos; la segunda se limita a los propios de las otras ramas de la Arqueología literaria, y así podrá ser *epigráfica*, *diplomática*, *bibliográfica* y *numismática* según que estudie los tipos de escritura empleados respectivamente en cada una de las aludidas ramas. Por *escritura* entendemos la ma-

---

(1) No es impropia (como algunos suponen) la inclusión de la Heráldica en la Arqueología literaria; pues a nadie se le ocultan las estrechas afinidades que presenta dicha ciencia con la Simbología, la Sigilografía y la Numismática, las cuales pertenecen evidentemente a este segundo tronco de la Arqueología (3). Y a pesar de que la Heráldica no es en el fondo más que una especie de Simbología, no podemos tratarla como apéndice de la Escultura y Pintura, ya por la especialidad de su objeto, ya porque forma un cuerpo de doctrina muy distinto, como se verá en su capítulo correspondiente.

nifestación de las ideas mediante signos y figuras convencionales trazados en una superficie.

Tratamos de recorrer muy sumariamente en este capítulo la *Paleografía general*, junto con lo más notable de la *especial*, dejando para los siguientes lo que respecta al estío y formulismo de los escritos propios de cada rama, con otras particularidades que a ellas exclusivamente afectan.

**224. Elementos de la escritura.**—En toda escritura se distinguen dos clases de elementos: *materiales* y *formales*. Los primeros, que en conjunto se dicen *materia escriptoria*, son los cuerpos físicos que se utilizan para la escritura; los segundos, que dan la forma y el carácter de ésta, abrazan todas las figuras y signos de la misma: subdivídense los segundos en *principales* y *accesorios*, siendo principales los *ideogramas* y los *alfabetos*, y secundarios, las *abreviaturas* y los *signos ortográficos*.

En los números siguientes, después de indicar las generalidades de cada uno de estos elementos, pasamos al estudio de las formas de escritura desarrolladas en la historia, fijándonos en las que más interesan para la lectura de códices e inscripciones más comunes en España.

**225. Materia escriptoria.**—El material de la escritura abraza tres suertes de elementos: *láminas* o superficies, *plumos* o estiletes y *tintas* o colores. En el primer grupo entran como principales los siguientes: la *piedra*, que para inscripciones públicas se ha empleado en todos los siglos; el *barro cocido*, que sirvió muy especialmente para la escritura de los caldeos, asirios y persas; el *cobre* y el *bronce*, muy en boga entre griegos y romanos para la promulgación de leyes y constituciones; la *madera encerada* o blanqueada, que fué de uso común en forma de sencillos *dipticos* y *pugilares* (tablitas pequeñas) en la civilización griega y romana; el *papiro* (formado por tiras sutilísimas del arbusto *papyrus*, pegadas y prensadas), de inven-

ción egipcia y cuyo uso duró en Europa hasta el siglo XI; el *lienzo*, usado también por los egipcios y otros pueblos; el *pergamino*, conocido ya por los asirios, aunque su invención se atribuyó a los reyes de Pérgamo (siglo II a. de J. C.), de donde le viene el nombre; la *vitela*, pergamino más delgado, hecho de piel de ternera; el *papel*, de origen chino, importado a Europa en el siglo IX y cuyo uso fué prevaleciendo desde el siglo XIII (1). Dáse el nombre de *palimpsesto* al escrito que aún conserva huellas de haber tenido otra escritura antigua y borrada, sobre la cual se escribió de nuevo. Datan los palimpsestos de muy antiguo; pero son comunes, en pergamino, los de los siglos XI, XII y XIII, debidos a la escasez de dicha materia por entonces y a no haberse extendido aún el uso del papel a pesar del abandono del papiro.

Al grupo de instrumentos activos para escribir pertenecen: el *stylus* o punzón de marfil o hueso; el *graphium*, ídem de metal; el *cálamus*, especie de caña vegetal o metálica; la *penna* o pluma de ave, apenas conocida en Europa hasta el siglo VI, aunque usada por los egipcios desde tiempos remotos; y, en fin, los cinceles y buriles para grabar en piedras y metales.

Las tintas más comunes en la antigüedad fueron: la negra, compuesta de negro de humo y goma; la roja, de minio o bermellón; la de púrpura; las de oro y plata, etc. La tinta clásica de infusión de agallas y sulfato de hierro no consta con anterioridad al siglo XII; el lápiz data del siglo XI y se hizo común en el XIII; desde el siglo XI empleóse el oro en láminas sutilísimas para letras

---

(1) El códice más antiguo que en España (y acaso en toda Europa) se conserva escrito en papel es una especie de cantoral del siglo XI, que se halla en el monasterio de Santo Domingo de Silos. En el Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona) existen documentos en papel de principios del siglo XIII.

ornamentales y otros dibujos en códices lujosos de la Edad Media.

**226. Ideogramas y alfabetos.**—La escritura se divide en *ideográfica* y *fonográfica*, según que los signos convencionales representen inmediatamente ideas, o bien sonidos que al formar palabra expresan la idea. Los signos que representan inmediatamente ideas, sea por imágenes, sea por símbolos y trazos, se dicen *ideogramas*, y los que representan sonidos se llaman *signos fonéticos*. Estos sonidos pueden ser simples o compuestos; en el primer caso los signos que los representan dícense *alfabéticos*; en el segundo, *silábicos*. *Alfabeto* es el conjunto de signos que expresan los sonidos simples de un idioma, y se dicen *alfabetiformes* los signos o caracteres de remotísimas edades (prehistóricas y cretenses, 72 y 86), que se parecen a los alfabéticos, pero cuya significación no ha sido aún descifrada. Se da el nombre de *jeroglífico* a todo ideograma, lo mismo que a la representación de signos fonéticos por medio de figuras.

En el génesis de los alfabetos admítense comúnmente por los paleógrafos que la escritura en los pueblos antiguos comenzó por ideogramas y figuras, y que éstas pasaron a ser signos alfabéticos mediante simplificaciones sucesivas. Semejante procedimiento debieron seguir la escritura egipcia, la babilónica y la china; mas no parece que deba darse a tales afirmaciones un valor absoluto, sino parcial y para determinados sonidos; pues los antedichos caracteres alfabéticos (hallados aún en el mismo Egipto) y la escritura *óg-*

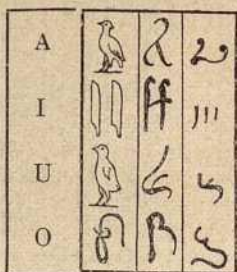


Fig. 370.—Transformación de los caracteres jeroglíficos en hieráticos (2.ª fila) y demóticos (3.ª) de Egipto.

## ALFABETOS ANTIGUOS

	FENICIO	IBÉRICO	GEROGL <sup>o</sup>
A	𐤀	𐤁	𐀀
B	𐤁	𐤂	𐀁
C	𐤂	𐤃	𐀂
D	𐤃	𐤄	𐀃
E	𐤄	𐤅	𐀄
F	𐤅	𐤆	𐀅
G	𐤆	𐤇	𐀆
H	𐤇	𐤈	𐀇
I	𐤈	𐤉	𐀈
K	𐤉	𐤊	𐀉
L	𐤊	𐤋	𐀊
M	𐤋	𐤌	𐀋
N	𐤌	𐤍	𐀌
O	𐤍	𐤎	𐀍
P	𐤎	𐤏	𐀎
Q	𐤏	𐤐	𐀏
R	𐤐	𐤑	𐀐
Ss	𐤑	𐤒	𐀑
S	𐤒	𐤓	𐀒
T	𐤓	𐤔	𐀓
Th	𐤔	𐤕	𐀔
Th	𐤕	𐤖	𐀕
Tz	𐤖	𐤗	𐀖
V	𐤗	𐤘	𐀗
Y	𐤘	𐤙	𐀘
Z	𐤙	𐤚	𐀙

Fig. 371.—Alfabetos fenicio, ibérico y egipcio-geroglífico. El ibérico es del numismático D. Antonio Delgado en 1871; los otros, de Mr. Rougé en 1874.

	IBÉRICO	
	ULTERIOR	CITERIOR
A	𐤀	𐤁
B, P	𐤁	𐤂
C, G	𐤂	𐤃
G	𐤃	𐤄
D	𐤄	𐤅
E	𐤅	𐤆
F, V	𐤆	𐤇
H	𐤇	𐤈
Th	𐤈	𐤉
I	𐤉	𐤊
K	𐤊	𐤋
L	𐤋	𐤌
M	𐤌	𐤍
N	𐤍	𐤎
O	𐤎	𐤏
S	𐤏	𐤐
Q	𐤐	𐤑
R	𐤑	𐤒
Ss	𐤒	𐤓
T	𐤓	𐤔
Ligaduras	Ca	𐤀𐤁
	Cc	𐤂𐤃
	Du	𐤄𐤅

Fig. 372.—Alfabeto ibérico de la España Citerior y de la Ulterior, por Emilio Hübnér en su obra *Monumenta lingue ibérica*, de 1893. Están incluidas en él las modificaciones que en el alfabeto del Sr. Delgado introdujeron don Jacobo Zobel y D. Celestino Pujol.

*mica* (1) de los tiempos prehistóricos no se comparan bien con la mencionada doctrina, si en toda su amplitud se admite.

De lo dicho se infiere que tampoco puede admitirse como indiscutible la opinión común que atribuye a los fenicios la invención del primer alfabeto, derivándolo de la escritura hierática egipcia; pero no hay inconveniente en reconocerles la formación de su alfabeto propio y perfecto, con cierta paternidad respecto de los demás alfabetos semíticos y europeos (2)

En la imposibilidad de incluir en esta obra ni siquiera los alfabetos principales, damos la idea de los antiguos que mayor interés ofrecen para nuestro objeto, como son el egipcio, el fenicio y el ibérico primitivo, distinguiendo en éste el usado en la España septentrional o Citerior del seguido en la meridional o Ulterior. Y al tratar de las diferentes clases de escritura en el terreno histórico, presentamos facsímiles de cada una, en vez de sus alfabetos, como es de notar en los números siguientes después de hablar de las abreviaturas.

**227. Abreviaturas y signos ortográficos.**—Se da el nombre de *braquigrafía* al arte de escribir por medio de *abreviaturas*, las cuales no son otra cosa que breves representaciones gráficas de palabras y sílabas. Una forma de este arte es la *taquigrafía*, que tiene por objeto escribir con la rapidez con que se habla. Fué conocida de los antiguos fenicios y muy usada por los romanos desde la época de Cicerón, según Plutarco.

Distínguense diferentes clases de abreviaturas,

---

(1) Se da el nombre de escritura *ógmica* o de *cazoletas* a la formada por pequeños hoyos semiesféricos, y acti-cados en las piedras, los cuales por su número y posición relativa expresan sonidos alfabéticos. Hállanse en varios lugares de España, de Escocia, Irlanda, Indostán, etcétera. Véase *Boletín de la R. Academia de la Hist.*, t. 45.

(2) Véase LENORMANT, *Essai sur la propagation de l'alphabet phenicien*, Paris, 1874.

a saber: *siglas*, o iniciales de las palabras; *abreviaturas por contracción*, o *síncopa*; *por suspensión*, o *apócope*; *por nexos*, o *ligaciones de letras*; *por letras sobrepuestas*, *por monogramas*, *por letras numerales*, y en fin, por especiales signos de puro convenio. Las cifras árabes (que son los actuales guarismos y que pueden considerarse como abreviaturas) datan del siglo XII, pero rarísima vez se hallan en la escritura hasta el XIII y no se hacen comunes hasta el XVI.

No se encuentra regularizado el uso de los signos ortográficos en la antigüedad, por más de que ya existieran algunos en tiempos remotos. En los escritos griegos y romanos antiguos se observan signos llamados *de interpunción* o separación de palabras, sobre todo en las inscripciones que estudia la Epigrafía; pero como frecuentemente se omiten, de aquí la gran dificultad en leer tales epígrafes y manuscritos. En los códices de la Edad Media nótanse a menudo varios signos en forma de puntos y comas, que se usan indistintamente para señalar pausas y cláusulas, grandes o pequeñas; y aunque en los siglos XIII y XIV se observa cierta regularidad en el uso de tales signos, descuidóse fácilmente con la falta de esmero en la caligrafía, y sólo se consiguió regularizarlo con la introducción y propagación de la escritura itálica en el siglo XVI, quedando ya bastante fijo a últimos del XVII. A dicha irregularidad se unen las abreviaturas, tan comunes en los escritos de la Edad Media, y las incorrecciones ortográficas, tan frecuentes (sobre todo en el uso de letras mayúsculas y en el cambio de unas letras por otras), para dificultar la lectura de los aludidos códices.

**228. Escritura egipcia.** — Tres formas diversas de escritura usó el Egipto antiguo: la *jeroglífica*, la *hierática* o sacerdotal y la vulgar o *demótica* (fig. 370); la primera se compone de figuras que representan objetos de la naturaleza o del arte; la segunda es una especie de taquigrafía y estiliza-



ción de algunos signos de la primera, y la última, una simplificación de la precedente.

La forma *jeroglífica* comenzó ya en las primeras dinastías históricas de Egipto, y se escribía a los principios en series o filas de arriba abajo, empezando por la derecha: después se adoptó la línea horizontal, a partir del mismo lado, y siempre sirvió para inscripciones públicas o monumentales y para tumbas o sepulcros (figs. 281 y 282)

hasta el tercer siglo de la Era cristiana. No es la escritura jeroglífica exclusivamente ideográfica, como vulgarmente se la considera: sino que reúne

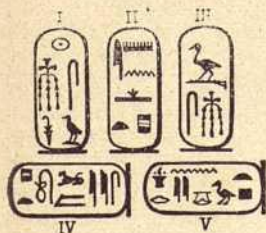


Fig. 375.—Cartelas reales: I, Ramsés; II, Amenotep; III, Thutmes; IV, Ptolomeo; V, Berenice.



Fig. 373.—Caracteres jeroglíficos fonéticos: a cada letra corresponde diferentes signos, según la fuerza de expresión que ella reciba.



Fig. 374.—Caracteres jeroglíficos ideográficos: 1, el sol; 2, la luna; 3, el mundo; 4, la vida; 5, la vigilancia; 6, el año; 7, el hombre; 8, la mujer; 9, el niño; 10, el rey; 11, la reina; 12, un dios.

caracteres de todo género: ideográficos, silábicos y alfabéticos, sumando entre todos más de 3.000 figuras, si se incluyen sus variantes. De la combinación de ellas resultan los jeroglíficos, en los cuales se advierte que, si se trata de nombres de reyes, se encierran en cartelas o tarjetas con las esquinas redondeadas (fig. 375), y si de ciuda-

des o reinos, se rodea el tarjetón de dientes o almenas (fig. 262). Los signos alfabéticos equivalen por lo común a siglas de los nombres representados por la figura; así, la *A*, que es la sigla de *ahom* (águila), se significa por una águila, y la misma vocal aspirada se representa por una hoja de caña, por comenzar así el nombre de ésta, que en egipcio es *áke*. Asimismo, la *L* se expresa por un león, que en egipcio se dice *labo*.

La forma *hierática* (sagrada) estuvo en uso desde las primeras dinastías; era exclusiva de los sacerdotes y se empleaba para escribir los rituales y libros sagrados de los egipcios (167). En cuanto a la *demótica*, parece que no empezó hasta el siglo VIII antes de J. C. (a fines de la dinastía XXII), y servía para los documentos y escritos ordinarios, en los cuales debió emplearse anteriormente la hierática.

Con la dinastía griega de los Tolomeos (tres siglos antes de J. C.) se introdujo la lengua y escritura griega, sin abandonarse las antiguas; pero desde la época del emperador Teodosio cayeron éstas en olvido (un siglo antes se abandonó la jeroglífica) y adoptóse en definitiva el alfabeto *copto*, formado del griego con mezcla de seis caracteres demóticos, aunque se conservara el idioma egipcio (1).

---

(1) A la referida conservación del lenguaje y al hallazgo de la famosa *Piedra de Roseta* debióse el descubrimiento de la clave para interpretar los jeroglíficos, que hasta el siglo XIX habían sido indescifrables. Dicho monumento es una piedra que lleva un mismo texto escrito en caracteres jeroglíficos, demóticos y griegos, y que se halló por un oficial de las tropas de Napoleón en 1799 en el fuerte de San Julián de Roseta o Raxid (en la desembocadura del Nilo), y actualmente se guarda en el Museo Británico. Por la lectura del texto griego se vino en conocimiento de los otros, ya que todos expresaban un mismo acuerdo de los sacerdotes de Isis en lengua egipcia. Posteriormente al descubrimiento de dicha piedra se han realizado otros semejantes.

**229. Escrituras cuneiformes.**— Con este nombre se distinguen las diferentes clases de escritura usada por los caldeos, asirios, medos y persas del mundo antiguo, pues todas convienen (con ligeras variantes) en la forma de cuña o de clavo que ofrecen sus caracteres o tipos, aunque sea muy diverso el respectivo idioma. Con la sola figura de cuña, tan sencilla y fácil de imprimir en las tabletas de barro (de las cuales se formaban las copiosas bibliotecas caldeo-asirias) y aun en las piedras o rocas monumentales, trázáronse combinaciones variadísimas para disponer toda clase de ideogramas y alfabetos.

La escritura primitiva de la región de Mesopotamia y circunvecinas debió tener las formas jeroglífica y hierática, semejantes a las del Egipto, si hemos de juzgar por algunos vestigios que de las mismas quedaron; y sin duda que de ellas se derivó la escritura cuneiforme. De ésta se conocen tres clases distin-

tas, caracterizadas por la mayor o menor finura y regularidad de sus trazos, a saber: la *arcaica*, la *moderna* y la *cursiva*; pero todas son ideográficas y fonético silábicas, excepto la *escritura persa*, que se formó posteriormente, derivada de las anteriores y con caracteres simplemente alfabéticos.

La forma *arcaica* es de trazo rudo e irregular y se encuentra en los monumentos primitivos de Caldea, Asiria y Media. la *moderna* ofrece más pulcritud en los trazos y es distinta en cada una de las regiones mencionadas, donde estuvo en uso para los monumentos públicos desde el siglo X antes de J. C. hasta la conquista de Ciro (a mediados del siglo VI); la *cursiva* es una forma compen-



Fig. 376 — Escritura cuneiforme *cursiva*: A, babilónica; B, asiria; C, meda.

diosa de la monumental, para escritos privados o particulares, y que también presenta notables diferencias según las distintas regiones. La *escritura persa*, más sencilla que las anteriores, comenzó después de las conquistas de Ciro, y con ella se escribieron las hazañas de Darío I en la roca de *Behistun*, sirviendo ésta de base para el descubrimiento de las otras escrituras cuneiformes (1). Con estos descubrimientos se han podido leer los muchos miles de volúmenes de las antiguas bibliotecas asirias y babilónicas (prismas de arcilla o ladrillos con caracteres cuneiformes), que extraídos de las ruinas de Nínive figuran hoy en el Museo Británico y en otros de importancia.

**230. Otras escrituras asiáticas.**—Son dignas de especial mención la *china*, la *japonesa* y la *india*, sin hablar de la indescifrada *hetea* o *hittita* (155). De la *fenicia* tratamos aparte.

La *escritura china* siguió un proceso parecido al de la caldeo asiria. Figurativa y simbólica en sus principios, simplificóse sucesivamente y paró en caligráfica sin dejar de ser sus complicados signos verdaderos ideogramas, mezclados con numerosos caracteres silábicos.

La *japonesa*, que se deriva de la china, ha perdido los ideogramas y consta de solos caracteres fonéticos, aunque silábicos.

La *india* tiene dos formas, que se llaman *prakita* o vulgar y *sánskrita* o sagrada: esta última gozó de gran celebridad en el siglo pasado por hábersela tenido como inspiradora de las lenguas y escrituras europeas; pero hoy se le reconoce una antigüedad que sólo se remonta al primero o segundo siglo de nuestra Era, y apenas se le concede influjo en otros idiomas, toda vez que ni llegó

(1) Tiene la *Roca de Behistun* para la escritura cuneiforme la misma importancia que la *Piedra de Roseta* para la egipcia, merced a los trabajos filológicos del alemán Grotefend y del inglés Enrique Rawlinson, que fueron los primeros en estas investigaciones.

a ser el sánscrito una lengua viva del pueblo. Su alfabeto, que se llama *devanagari* (escritura de los dioses), fué invención de los Brahmanes, quienes lo usaron para escribir sus libros sagrados, y está racionalmente distribuido en 38 letras, cuya forma consiste en trazos rectos y curvos pendientes de una raya horizontal

**231. Escritura americana.**—De la América precolombina se conocen principalmente dos tipos de escritura: el *azteca* o mejicano y el *maya* o yucateco, y como derivación de éste el *quiché-maya* del Centro América. Todos se componen de elementos figurativos, simbólicos y fonéticos, que no han sido aún descifrados. Monumentos de uno y otro son los relieves epigráficos y los códices manuscritos. La escritura maya se dice *katúnica* y *calculiforme*, por la forma redondeada de sus caracteres jeroglíficos (fig. 267, centro); la de sus códices se denomina *hierática* por ser como una simplificación de la otra y por haber servido para los libros sagrados de aquel pueblo. El alfabeto hierático maya, compuesto por el Obispo Landa en el siglo XVI, se tiene por convencional de su autor.

**232. Escrituras fenicia, griega e ibérica.**—Agrupamos en un mismo número las tres clases de escrituras mencionadas, por la estrecha semejanza y visible parentesco que las distingue (fig. 371).

Aunque no sea el *alfabeto fenicio* el primero en su orden (226), lo es sin duda entre los perfectos y bien conocidos, y ocupa el primer lugar como fuente de los demás usados en Europa. Contribuyó sobremanera a dicha importancia el carácter mercantil y emprendedor del pueblo que le dió origen (81 y 155). Carecía de vocales el alfabeto fenicio, lo mismo que el de los demás semíticos, no siendo sino aspiraciones más o menos fuertes (*spiritus ásper*, *spiritus lenis*, que decían los latinos) las letras que pasan por vocales, y que se omitían con frecuencia en la escritura. Las inscripciones

monumentales fenicias hállanse hoy principalmente en la isla de Chipre, donde se estudian por los arqueólogos.

Los *alfabetos griegos* proceden del fenicio, pues el griego arcaico difiere muy poco de él, y en muchos caracteres se identifica. Del griego *arcaico* se deriva el griego *moderno*, que se formó a últimos del siglo v antes de J. C., uniformándose las diversas variantes que aquél ofrecía en los distintos pueblos. Consta el moderno de 24 letras, y aun rige hoy para la impresión de obras clásicas en Grecia. Al principio de su formación sólo tenía caracteres *mayúsculos*; pero hacia el siglo III antes de J. C. se añadió la forma de caracteres *unciales* (suelos y redondeados) y la de  *cursivos* (rasgueados y unidos), no apareciendo las letras minúsculas (más redondas y regulares que las cursivas) hasta el siglo VI de la Era cristiana. En la escritura arcaica leíanse los renglones de derecha a izquierda, como en la fenicia y demás escrituras de los pueblos semíticos; pero muy pronto se usó la alternativa en las direcciones, o sea volver al renglón siguiente partiendo de la izquierda, después de cada renglón en que se haya procedido de la derecha, y viceversa, lo cual se llama *escritura bustrófeda* (de surcos de arado); por fin, se adoptó constantemente la dirección que parte siempre de la izquierda.

El *alfabeto ibérico* se origina del fenicio y del griego, a juzgar por la semejanza que con ellos tiene, el cual origen nada ofrece de extraño para quien reconozca en los griegos y fenicios los maestros artísticos del pueblo ibero (159). Data por lo menos de tres siglos antes de Jesucristo y cesa en los comienzos de la Era cristiana, habiéndose usado en las monedas autónomas y en no pocas inscripciones que se estudian en Epigrafía, sin que conste manuscrito alguno con dichos caracteres. Dividese el alfabeto en *ulterior* o *turdetano*, y  *anterior* o *ibérico* propiamente dicho (fig. 372); con

el primero se escriben los renglones a la manera fenicia, pero con el segundo en la dirección contraria, aunque haya indicios en algunas monedas de haber seguido en un principio la práctica fenicia. Puede darse por descifrado el alfabeto ibérico desde mediados del siglo XIX (1), después de repetidos ensayos que venían realizándose un siglo antes, y su invención se ha logrado a fuerza de comparar las inscripciones monetarias con los nombres antiguos de los pueblos donde ellas se descubren, y estudiando sobre todo las monedas bilingües (272).

Semejante al fenicio es también el alfabeto *libio fenice*, usado en las monedas de algunos pueblos antiguos del Sur de la Península y que todavía no está bien descifrado.

**233. Paleografía romana.**— El alfabeto romano tiene su origen inmediato en el fenicio o en el griego antiguo, y después de sucesivas depuraciones queda fijo desde la época de Octavio Augusto. En la escritura de este alfabeto se usaron cinco distintas formas: la *capital cuadrada*, la *capital rústica*, la *cursiva*, la *uncial* y la *semi-uncial* o *minúscula*. Desde el principio usóse la primera, la cual siguió en todas las épocas; las dos formas siguientes añadiéronse desde la época de Augusto, y las dos últimas desde el siglo IV.

La *capital cuadrada* se distingue por los trazos rectos y firmes, como nuestras mayúsculas; adquiere toda su perfección en tiempo de Augusto, y continúa perfecta durante el siglo I hasta fines del II de J. C., tendiendo a la forma cuadrada, o de igual anchura que altura; degenera luego encorvándose los trazos.

---

(1) Débese principalmente el descubrimiento al sevillano D. Antonio Delgado, quien lo publicó en su obra de Numismática en 1871. Recibió el alfabeto algunos retoques de otros numismáticos, y por fin parece haber dicho la última palabra el alemán Emilio Hübnér en 1893 (figura 372).

La *capital rústica* no se dice tal porque sea tosca (que no lo es), sino por tener más prolongadas sus líneas verticales que las horizontales y por to-



Fig. 377.—Escritura capital cuadrada del tiempo de Augusto: inscripción de las antiguas murallas de Barcelona. Léase: *C*(ajus) *C*oelius *A*tisi *f*ilius; *D*uomvir *Q*uin(quennalis), *m*ur(os), *t*urres, *p*ortas, *f*ac(iendum) *c*oer(avit), *p*er *c*uravit.

mar ambas una posición relativa algún tanto oblicua u obtusa. Dicese *capital*, como la anterior, porque una y otra se usaban en los comienzos de capítulos y frontispicios de los códices, cuando se adoptaron para éstos las otras formas (figura 380).

La *cursiva*, usada para notas y documentos de secundaria importancia, es la más irregular de todas y varía según los diferentes lugares y tiempos en que se emplea. De esta forma suelen ser los *esgrafitos* o inscripciones rayadas en muros, tejas, etc

La *uncial* (de *uncia*, porque tenía la dozava parte de un pie) tiene formas redondeadas (figura 380) y se adoptó en los manuscritos para faci-

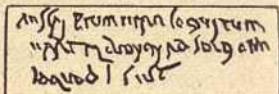


Fig. 378.—Cursiva romana; siglo II. Léase: *D*escriptum et recognitum erat *A*lb(urno) *M*ajori, *a*d *s*tatione, *i*d *q*uod *i*(nfra) *s*(criptum) *e*st.



litar el trabajo de los amanuenses. La *semi-uncial* se distingue de la precedente en ser menor y más ligada que ella; empleóse en anotaciones y comentarios que se añadían a los textos unciales.

De todas estas formas proceden las escrituras nacionales de los pueblos que adoptaron el alfabeto latino.

**234. Escrituras nacionales.**— De la escritura romana, admitida en las naciones de Occidente que estuvieron sujetas al imperio de Roma, resultaron las diversas *escrituras nacionales*, a partir de la caída del Imperio por la invasión de los bárbaros.

Subdiaconi pccatnae<sup>3</sup> excahice<sup>3</sup>  
 Cum pollice dexterae fac chru em

Fig. 379.—Escritura longobárdica; siglo IX: rúbricas del código romano que se cita en las figuras 359 y 368. Léase: *Subdiaconi pccatnae et calicem.*—*Cum póllice dexterae fa(cit) cruce(m).*

La base de estas escrituras fué la cursiva romana con mezcla de la uncial degenerada, pero conservando las letras capitales, más o menos alteradas, para los epígrafes y comienzos de capítulos.

Cuéntanse como principales las siguientes: la *longobárdica*, que tuvo su época gloriosa en los monasterios de Monte Casino y otros de Italia en el siglo IX; la *merovingia* de los francos, en los siglos VII y VIII; la *anglo-sajona* de Inglaterra, hasta mediados del XI; la *carlovingia*, que fué un renacimiento de la uncial y minúscula romanas, debido a Carlo Magno (desde el 786), y que se extendió por Europa desde el siglo XI, sirviendo luego de base para la *gótica* o *escolástica* del siglo XIII y siguientes; la *visigótica* de España, de que hablamos en el siguiente número.

Sin pertenecer al grupo latino, tuvieron celebridad por aquellos siglos en Europa el alfabeto *rúnico* de Escandinavia (siglo IV), el *ulfilano* (del Obispo arriano Ulfilas, sig o IV) o griego de los godos, y el *ruso*, que se deriva del griego y quedó constituido en el siglo VII.

**235 Paleografía española.**—Abandonado el alfabeto ibérico desde el primer siglo de la Era cristiana (232), imperó exclusivamente en la Península ibérica la escritura romana con todas sus variedades hasta llegar el siglo VIII, en que se formó la que se distingue con el nombre de *visigótica*. Y aunque los godos introdujeron la *ulfilana*, no sirvió sino escasamente para los arrianos y desapareció al convertirse éstos con Recaredo. Como muestra de la escritura romana oficial en tiempo de los visigodos, véase el adjunto facsímil (figura 380), tomado del *Palimpsesto de la Catedral de León*, cuyo primer escrito se trazó a fines del siglo VI.

Las formas de escritura nacionales que siguieron a las romanas en nuestra Península se reducen a las conocidas con los nombres de *visigótica*, *galicana*, *gótica* y derivaciones de ésta (1).

El tipo *visigótico*, formado desde principios del siglo VIII, alcanzó mayor pulcritud y regularidad en el X, sobre todo entre los mozárabes de Toledo, y por esto se llamó también toledano. Tiene semejanza con el longobárdico, especialmente en la forma de la *r* y la *t*, y se distingue de él por la abertura de las *aes*, etc. Fuera de Cataluña siguió esta forma de escritura para los códices hasta el siglo XII, aunque en Asturias y León se usaba en documentos ordinarios una letra  *cursiva*, más rasgueada y menos regular que la otra, y ambas solían tener las  *capitales* de tradición romana.

El tipo *galicano* o francés equivale al carlovin-

(1) Véase: MUÑOZ RIVERO, *Manual de Paleografía diplomática española* (Madrid, 1839).

EXPLICIT LIBER V INCEPIT LIBER VI  
 IUSTITIAM HORDO SERUETUR.  
 IMPPP GRATIANUS VALENTINIANUS ET THEODOSI  
 US <sup>AAA</sup> AD CLEARCUM PRAEFECTUM  
 Nihil est tam iniuriosum in consuetudine et custodie  
 disgradibus dignitatum quam usurpationis ambitio  
 perit enim omnis prerogativa meritorum si absque  
 respectu et contemplatione uel qualitate aetiam

Fig. 380.—Escritura con letras capitales y unciales romanas, de un códice visigodo. La primera línea y la N marginal son capitales degeneradas; las demás, unciales. Léase: «Explicit liber V; incipit liber VI.—I. Ut dignitatum hordo seruetur.—Imperatores Gratianus, Valentinianus et Theodosius, Augusti, ad Clearcum Praefectum.—Nihil est tam iniuriosum in conservandis et custodiendis gradibus dignitatum, quam usurpationis ambitio; perit enim omnis prerogativa meritorum, si absque respectu et contemplatione uel qualitate aetiam.»—Sacado de la obra *Legis Romanae Visigothorum fragmenta ex Co-dice palimpsesto sanctae Legionensis Ecclesiae*, publicada por la Real Academia de la Historia en 1896.

gio. modificado en la época de los reyes Capetos de Francia (siglo XI) e importado a España por los monjes cluniacenses (112) durante la segunda mi-

Et hec est victoria que vincit mundum. fides nostra.  
 Quis est autem qui vincit mundum, nisi qui credit  
 quia Iesus filius dei est.

Fig. 381.—Muestra de minúscula visigótica del siglo VIII. Léase: «Et hec est victoria que vincit mundum, fides nostra. Quis est autem qui vincit mundum, nisi qui credit quia Iesus filius dei est?» (De una Biblia de la Catedral de Toledo.)

tad del siglo XI, generalizándose en el XII. En Cataluña entró mucho antes, con la dominación de Carlo Magno. Se distingue esta escritura por su regularidad, por la carencia de inclinación caligráfica y de nexos difíciles y por el contraste de perfiles y trazos gruesos.

La letra gótica (así dicha, sin duda, por cierta semejanza con el estilo gótico en arquitectura) es

una modificación de la precedente, que se caracteriza por la angulosidad de los trazos y las muchas abreviaturas que contiene: empezó a usarse en España con el siglo XIII, aunque ya medio siglo antes se conocía en otras naciones europeas. Se distingue el gótico francés del gótico alemán;

Non oportere absolute  
 quoslibet clericos ordi  
 nare nisi in proprio. Conci  
 lio calcidonense. qto m.

Fig. 382.—Minúscula visigótica del siglo X. Léase: «Non oportere absolute quoslibet clericos ordinare nisi in proprio. Concilio calcidonense, título VI.» (Del *códice Vigilano* del Escorial.)



angulosidades, pero sí mucha curvatura, se dicen *monacales* (mayúsculas de la fig. 387).

De la letra gótica se derivan dos variedades en los reinos de Castilla, Aragón y Navarra, durante los siglos XIII y XIV, y son las llamadas *letra de privilegios* y *letra de albañes*. La primera, que tiene notables prolongaciones altas y bajas en los

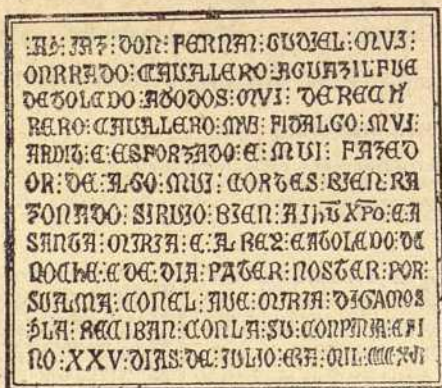


Fig. 386.—Mayúscula gótica de una lápida del siglo XIII. Léase: «Aquí jaz don Ferrán Gudiel, muy onrrado cavallero, aguazil fué de Toledo, a todos muy derechurero», etc. (Cat. de Toledo.)

trazos firmes, con otros rasgos inútiles, se usaba en documentos reales y de importancia; la segunda (cuyo nombre significa documentos de menor importancia) es más ligada y cursiva y tiene más aplanados los rasgueos.

En el siglo XIV fuése transformando la escritura de privilegios en *redonda* (o *rendondilla*) y la de albañes en *cortesana* (fig. 388), ambas dominantes en el siglo XV. En éste se añaden otras dos formas: la *itálica* o *bastardilla*, semejante a la que hoy se dice cursiva de imprenta y que vino de

Italia, introducida por el reino de Aragón, y la *procesal*, muy exagerada y dilatada con rasgos y ligaciones difíciles, que desde los fines del siglo usa-

En el nombre de **DIOS** padre et hijo et spu sco q'  
son tres personas et un dios verdadero q' vive et  
regna per semp. Et sta bien adentada vigen  
etio sa sca **MIRETT** su madre dgen yo

Fig. 387.—Letra de privilegios: de un documento de D. Pedro I, año 1351 (Catedral de Santo Domingo de la Calzada). Léase: «En el nombre de Dios padre et hijo et spiritu sancto, que son tres personas», etc.

ron los curialistas, como degeneración de la letra cortesana, y que no desapareció hasta últimos del xvii. En cambio, la itálica fué ganando terre-

In deo nomine amen Sepan quantos esta carta de  
sentencia vieren como nos don pedro por la gra de  
dios e de la santa ytua de roma obpo de pala  
hoya e de la calzada oydr de la audienca  
del Rey nro Senor e del su consejo dnto lo  
pcedo ante nos entre Juan Bodriguez por

Fig. 388.—Letra cortesana del siglo xv. Léase: «In deo (Dei) nomine, amen. Sepan quantos esta carta de sentencia vieren, como nos, don Pedro, por la gracia de Dios e de la...», etc.

no en el siglo xvi, y a su influencia se debió que mejorase la cortesana o vulgar en dicho siglo, fuera de las manos curialescas.

**236. Notación musical.**—Para complemento de la precedente excursión paleográfica no será ocioso dar una sucinta idea de la *notación musical* usada en los tiempos antiguos. Por tal se entiende el arte de representar gráficamente y por signos convencionales las modulaciones del sonido. Distinguese en *notación alfabética*, que se hacía mediante las letras del alfabeto, y *notación neumática* o propia, que se logra con puntos y rasgos en distintas posiciones.

La *notación alfabética* se tiene por invención de

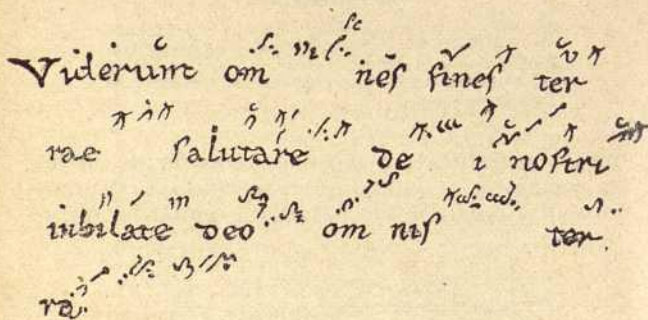


Fig. 389.—Notación neumática de un Antifonario en el monasterio de San Galo en el siglo IX.

los griegos; el filósofo cristiano Severino Boeth (Boecio) cambió las letras griegas por otras del alfabeto latino desde principios del siglo VI, recibiendo esta forma el nombre de *notación boeciana*. Todavía se conserva algún códice (el «Antifonario de Montpellier») del siglo XI, que lleva dicha notación al lado de la neumática.

La *notación neumática* parece debida a San Gregorio, y por lo menos data del siglo VII, aunque no hayan llegado hasta nosotros ejemplares anteriores al siglo IX. Consistía a los principios en puntos y rasguillos, que se colocaban encima del tex-



to que debía cantarse, los cuales signos se conocen hoy con el nombre de *neumas*. Los signos de claves y bemoles no empiezan hasta el siglo XI, y en esta misma centuria van perdiendo los neumas su forma cursiva hasta que se convierten en rombos o cuadrados al comenzar el siglo XII. El *pentagrama* o pauta de cinco líneas no se halla antes del siglo XV; antes del X se escribían los neumas sin pauta alguna; en este siglo empezó el uso de una simple línea por toda pauta; en el XI se añadieron claves y otra línea de pauta por Guido de Arezzo; en el siglo XIII la pauta constaba de cuatro líneas (alguna vez usóse ya esta pauta en el siglo XII), y puede afirmarse que desde dicha centuria quedó perfecta la notación musical como hoy la vemos. (1).

Con los precedentes datos y con el estudio de la paleografía del texto de los códices musicales, no será difícil inferir la antigüedad de éstos cuando se hallen por los archivos.

## CAPITULO SEGUNDO

### Epigrafía.

**237. Definición y divisiones.**—Se da el nombre de *Epigrafía* (del griego *epi*, sobre, y *grafo*, escribir) a la parte de la Arqueología literaria que estudia las inscripciones en materiales duros, considerando en ellas su escritura, su idioma, estilo, formulismo, interpretación, autenticidad y época.

Divídese la Epigrafía por su objeto o asunto en sagrada y profana, y asimismo en cristiana y pagana; por el lugar o nación a que pertenecen las

---

(1) Véase URIARTE, *Tratado del Canto gregoriano*, Madrid, 1896.

inscripciones, en romana, española, francesa, etcétera; por el tiempo en que ellas se labraron, en antigua, de la Edad Media, etc. Detallando más la división de la Epigrafía por el asunto, puede distinguirse en las seis clases en que se dividen las inscripciones que ella estudia.

Las inscripciones pueden ser: *votivas* o *sacras*, dedicadas a la Divinidad o a los Santos; *jurídicas* o *decretorias*, formadas por leyes o decretos; *públicas* o *monumentales*, grabadas en monumentos de servicio público, v. gr., puentes, piedras miliarias, obeliscos; *históricas*, o conmemorativas de un hecho importante; *honoríficas*, en honra de algún distinguido personaje; *funerarias*, que refieren y conmemoran la muerte de alguno.

Interminable se haría nuestro CURSO, si hubiéramos de recorrer el campo vastísimo que por las referidas divisiones se vislumbra; pero reduciéndolo a los precisos límites del interés práctico que esta rama arqueológica puede ofrecer a los alumnos a quienes la obra se dirige, trataremos únicamente de la Epigrafía romana y de la cristiano-latina primitiva y cristiana de la Edad Media, fijando la consideración en las inscripciones votivas y funerarias, que son las más comunes. Hacemos preceder a todos los referidos grupos alguna indicación sobre la Epigrafía española anteoromana, dado el interés que ofrece en nuestra Península.

**238. Epigrafía ante-romana española.**—Abraza este curioso estudio las inscripciones que se grabaron en nuestra Península antes de la invasión romana y aun las que después de ella se esculpieron en caracteres no latinos, hasta la completa sumisión de España al poder de Roma, siglo I de nuestra Era. Divídense en tres grupos: *fenicias*, *griegas* e *ibéricas* (232).

Del primer grupo se conocen numerosas monedas de antiguas colonias fenicias, alguna estamilla de alfarero púnica, hallada en Ibiza, y la es-

tela púnica de Villaricos (Almería), perteneciente al siglo III antes de Jesucristo (1).

Del grupo griego se conservan multitud de monedas de Ampurias y Rosas y unas 15 inscripciones en diferentes museos, incluyendo en ellas las de cuatro anillos con piedra preciosa. Hay además unas lápidas cristianas de la época visigoda y tres inscripciones ídem, en mosaico (102).

Las inscripciones ibéricas en monedas autónomas primitivas son abundantísimas, y además existen no pocas grabadas en piedra, en láminas de metal y en barro cocido, sumando al todo (sin contar las monedas)



Fig. 391.—Inscrípção ibérica, en Iglesuela del Cid (Teruel). Léase: *Ignucivi, ilduqlesse in.* (Indescifrada.)

unas 90 entre las descritas por los arqueólogos (2), no contando las letras ibéricas que aisladamente se hallan en algunas piedras y objetos de cerámica, ni las inscripciones apócrifas o dudosas. La gran mayoría de estos epígrafes se considera de carácter funerario: en todos ellos es frecuente la omisión de vocales, siguiendo la tradición fenicia, y la *interpunción*, imitando a los romanos. Su antigüedad corre pa-

ΘΕΣΠΙ  
ΑΡΙΣΤΟΛΕΟΥ  
ΜΑΣΣΑΛΙΗΤΑ  
ΧΑΡΕ

Fig. 390.—Inscrípção griega de Ampurias, del siglo I antes J. C. Léase: *Thespi Aristoleoy massalieta, jare!* «¡Oh Tesis, de Aristolao, marsellés, salve!»

das) unas 90 entre las descritas por los arqueólogos (2), no contando las letras ibéricas que aisladamente se hallan en algunas piedras y objetos de cerámica, ni las inscripciones apócrifas o dudosas. La gran mayoría de estos epígrafes se considera de carácter funerario: en todos ellos es frecuente la omisión de vocales, siguiendo la tradición fenicia, y la *interpunción*, imitando a los romanos. Su antigüedad corre pa-

(1) *Boletín de la R. Acad. de la Hist.*, t. 46, pág. 427.

(2) HÜBNER, *Monumenta linguae ibéricae*, Berlín, 1893, y después el *Boletín* citado.

rejas con las piezas numismáticas, las cuales no se remontan más allá del siglo III antes de Jesucristo. Y a pesar de los esfuerzos que han realizado los arqueólogos para la interpretación de tales inscripciones, ha sido imposible descifrarlas, por ignorar la lengua en que están escritas, sin que valga conocer el alfabeto: prueba concluyente (contra la pretensión de muchos) de que la lengua ibérica primitiva y la actual vascongada no se identifican, ni mucho menos, aunque ofrezcan entre sí alguna semejanza.



Fig. 392. — Lápida ibérica, hallada en Barcelona. Léase: *Nuce ultra sui*, o sea: «Nuce, ilerdense, aquí yace.»

**239. Epigrafía romana.**— Comprende las inscripciones sobre materiales duros en idioma y caracteres latinos, labradas en la capital y provincias de la República romana y del Imperio, hasta la caída del mismo en Occidente, descontando las que sean propiamente de inspiración cristiana. Hay que estudiar en ellas su *paleografía*, su *ortografía*, su *formulismo*, su *cronología* y la *estructura* de su composición literaria, para lograr con el examen de todos estos pormenores la interpretación del mo-

numento. Notemos lo principal de cada uno de dichos puntos, añadiendo por fin a'gún dato más sobre la *epigrafía romano hispana*.

La *paleografía epigráfica* ofrece de particular en las inscripciones romanas (dentro de la *paleografía* general arriba descrita, 232) que todas sus letras son siempre mayúsculas, o del tipo capital cuadrado, si se exceptúan algunos monumentos de escasa importancia, como *tégulas* y otros objetos de arcilla, que llevan caracteres cursivos. Ade-

más, se observa que las letras de monumentos anteriores a la época de Augusto ofrecen escasa regularidad (fig. 393), mientras que las del siglo I

de nuestra Era son muy regulares y casi de igual anchura que altura; desde el siglo II y sobre todo desde el III se usan letras de diferentes alturas en una misma palabra; en este último siglo y mucho más en el IV y V se descuida nota

blemente la pulcritud y regularidad de los tipos.

La ortografía se halla muy bien atendida en la época de bella latinidad, desde Augusto a Trajano;

pero después y sobre todo en los tiempos de Galieno y Claudio el Gótico (siglo III) se trata con bastante descuido. No faltan en todo tiempo errores y anomalías, mayormente fuera de Roma, siendo las principales el cambio de letras romanas por griegas (como la *E* por *II*, la *L* por *Λ*, la *Y* por *V*), el escribir las letras dobles como sencillas y viceversa, el confundir la *B* con la *V*, la *K* con la *C* y otras; el suprimir diptongos,

el usar de abreviaturas sin plan fijo, el intercalar puntos dentro de una palabra y el suprimirlos entre dos palabras, etc.

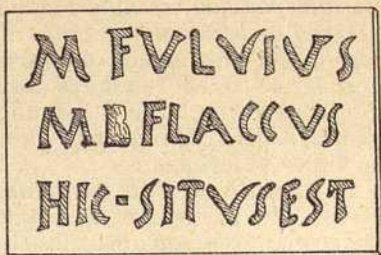


Fig. 393.—Lápida funeraria del siglo II antes de J. C., en Ceheguín (Murcia). Léase: *M(arcus) Fulvius, M(arci) L(ibertus), hic situs est.*

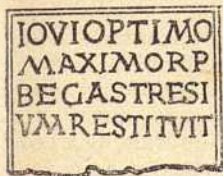


Fig. 394.—Inscripción votiva, del siglo de Augusto, hallada en las ruinas de *Begastri* (Ceheguín). Léase: *Iovioptimo máximo, R(es) p(ublica) Begastresium restituit (aram).*

Antes de Augusto se escribe *ai* el diptongo *ae*, v. gr., *Aimilius* por *Aemilius*, y se ponen diptongos que en buen latín posterior no existen, como *castreis* por *castris*, *coeravit* por *curavit* (fig. 377). La *interpunción*, establecida para distinguir una palabra de otra, es rara antes de Augusto; empieza por la forma cuadrada o triangular (fig. 393); después se hacen redondos los puntos, y en el siglo III se reemplazan a menudo por una hoja de yedra (*hédéra distinguens*), ya usada rarísima vez en siglos anteriores.

El *formulismo* y la *estructura* varían según la clase a que pertenezca la inscripción, y reflejan las costumbres romanas, los títulos y privilegios de las diferentes clases sociales, etc. Divídense por este concepto las inscripciones en *sencillas* (muy concisas), *adornadas* (ampulosas) y *singulares* (raras o especiales). Todas, sin embargo, se caracterizan por la relativa brevedad, gravedad y nobleza de estilo. Los personajes distinguidos figuran en las inscripciones con sus nombres y el de la tribu o *gens* a que pertenecen, sus títulos honoríficos y el del oficio o cargo que desempeñan o que ejercieron.

Los nombres de los ciudadanos romanos solían ser únicamente dos en sus principios; pero hacia fines de la época republicana se añadió un tercero y algún otro sobrenombre para los más distinguidos. Estos nombres se distinguían así: *prae nomen*, o personal (v. gr., *Marcus*), que se indicaba con una letra o sigla; *nomen*, el de la estirpe (v. gr., *Tullius*, de la *gens Tullia*); *cognomen*, el de la familia que en unión con otras procedía de la misma estirpe (v. gr., *Cicero*, de la familia de los Cicerones); *agnomen*, el accesorio, debido a personales hazañas, como *Africanus*, *Párhicus*, *Numantinus*, indicando triunfos en las aludidas regiones.

Los títulos honoríficos suelen expresarse por siglas; v. gr., *V. C.* (*vir clarissimus*), *C. F.* (*clarissima*

fémína), *E. M. V.* (*egregiae memoriae vir*). Y asimismo los cargos u oficios, como *II vir* o *III vir* (*duumviros* o *triumviros*), que eran regidores de Municipios, a los cuales se añade veces *Q. Q.* (*quinquennalis*), para significar que su duración era por cinco años.

Las inscripciones funerarias empiezan frecuentísimamente con esta fórmula: *D. M. S.* (*diis manibus, sacrum*), que significa: monumento consagrado a los dioses manes, y terminan con esta otra: *H. S. E.* (*híc situs est*), aquí descansa, y también: *S. T. T. L.* (*sit tibi terra levis*), séate ligera la tierra.

Varias de estas fórmulas podrán verse puntualizadas en los ejemplos de inscripciones que a seguida incluimos.

Las *indicaciones cronológicas*, cuando existen, se hacen expresando los nombres de los personajes que eran Cónsules en el año en que se labró el monumento; a lo cual se llama *fecha del consulado* o de los *fastos consulares* (1). En éstos se inscribían los referidos nombres formando lista con los años de la fundación de Roma y de las Olimpiadas griegas, y por su medio se descubre la fecha precisa de la inscripción de que se trate.

En la epigrafía *romano hispánica* hay que notar especialmente su particular cronología, y además la costumbre bastante general (mucho más que en Italia y en otras provincias) de expresar el nombre de la población o región de donde fué oriundo el personaje que figura en las inscripciones.

En la cronología española es de notar que rara vez llevan fecha los epígrafes romanos, y es rarísimo el seguir entonces la data de los fastos consulares. En algunos casos adóptase la propia de la

---

(1) Véanse estos *fastos* en CÉSAR CANTÚ, *Hist. Universal*, t. XI, pág. 66 (Barcelona, 1891).

*Era hispánica*, es decir, de una era nacional, que empieza a contar los años desde la sumisión de España al emperador Octavio Augusto, año 38 antes de Jesucristo. Por este cómputo se notaron las fechas en España por lo común hasta el siglo XIV, y se expresaban los años en cifras romanas, precediéndolas la palabra *Era*. Para reducir esta cuenta a los años de la Era cristiana, basta quitar 38 a los de la primera.

En las regiones de Asturias y antigua Cantabria usóse un cómputo muy particular, dicho también del *Consulado* o *Era consular hispánica*, pero que no se refería a los fastos consulares. Comienza los años desde el 206 antes de Jesucristo, fecha en que Escipión, librè ya de cartagineses, dividió la España en Citerior y Ulterior: sólo se cuentan nueve lápidas que sigan este singular cómputo y nunca fuera de las regiones mencionadas (1). El número de inscripciones romanas, descubiertas en España y descritas en diferentes obras oficiales (2), pasa ya de 8.200; de ellas abundan sobre todo las funerarias, especialmente en los siglos II y III de Jesucristo, siendo en cambio muy escasas las anteriores al imperio de Augusto.


Los ejemplos del cuadro adjunto, que a continuación se explican, todos de epigrafía española, servirán de complemento a cuanto llevamos dicho sobre epígrafes romanos. Y para mayor ilustración del asunto consúltese lo que apuntamos sobre numismática romana e hispano-latina (269, 273).

(1) P. FITA, *Boletín de la R. Acad. de la Hist.*, t. 60, página 475.

(2) Principalmente lo son el *Corpus inscrip. latinarum*, de la Academia de Berlín, cuyo 2.º volumen, *Inscriptiones Hisp. latinæ*, debido a Hubner, contiene, con varios suplementos, las españolas, y además el *Boletín de la Real Academia de la Hist.*, tantas veces citado, de donde sacamos estos ejemplos.



## Modelos de inscripciones romano-hispanas.

1. IOVI O. M. SEMPRO NIA. DAT	2. TIIVSCA PIITRII F. IOVI V. A. L. S	3. MANILA HILERA HIC. SETA EST	4. D. M MOSO FLORI NA. M
5. T. MAGILIVS RECTVGENI F. VXAMA ARGAELA A. XXX H. S. E	6. FAVSTVS OFFECTOR. H. S. E S. T. T. L. IN. F. L. P. XXV IN. AG. P. XXIII	7. C. SENTIO. SAT. COS K. SEXTILIB DEI MANES RECEPERUNT ABVLLIAM. N. L NIGELLAM	
8.  D. M. M TER. BOD. VA POS. MAT SVE. CARV OC. C. A. REC AE ANN. XXCIIX COS. CCCXXIIX S. T. T. L	9. C. ATILIO. L. F. QVIRINA. GENIALI ATILIA. FESTA. AVO  L. ATILIO. C. F. QVIRINA. FESTO ATILIA. FESTA. PATRI. OPTIMO  ATILIA. L. F. FESTA. ET. SIBI SE. VIVA. FECIT		
10. P. H. C M. CORNELIO MARCIO. M. F QVIR. SEVERO VERGILIENS OMNIB. HONOR IN. R. P. S. FVNCT FLAM. P. H. C	11. GENIO. COL. I. V. T. TARRAC L. MINICIVS. APRONIANVS II VIR. Q̄. Q̄. TESTAMENTO EX. ARG. LIBRIS XV = PONI. IVSSIT	12. IMP. NERVA CAESAR. AVG TRAIANVS GER. PONT MAX. TRIB POT. IIII. P. P COS. IIII. RESTI TVIT. A. COMPL XIII	

1. Modelo de inscripción votiva y concisa sobre una ara: *Jovi O*(ptimo) *M*(áximo), *Sempronia dat.* Hallóse en Varea (Logroño).

2. Inscripción votiva con anomalías ortográficas, hallada en Villar del Rey (Badajoz). Léase: *Teusca, Petrei filia*, *Jovi v*(otum) *a*(nimo) *l*(ibenti) *s*(olvit).

3. Inscripción funeraria incorrecta y sencilla, encontrada en Santany (Mallorca). Rectifíquese de este modo: *Manilia Hilara hic sita est.*

4. Modelo de inscripción funeraria, elegante y concisa, hallada en Noya (Coruña): *D*(iis) *M*(anibus). *Moso, Florina, m*(arito). Tradúzcase: «Monumento dedicado a los dioses Manes. Florina, a Mo-o su marido».

5. Se halla en la pared de una casa de Herramélluri (Logroño), junto a las ruinas de *Libia*, y se lee: *T*(itus) *Magilius, Rectugeni f*(ilius). *Uxama Argaela* (de Osma), *a*nnorum XXX, *h*(ic) *s*itus) *e*(st). Modelo de inscripción funeraria con el nombre de la patria.

6. Hallóse en Pedro-Abad (Córdoba), y se interpreta de este modo: *Faustus offector* (tintorero) *h*(ic) *s*(itus) *e*(st). *S*(it) *l*(ibi) *t*(erra) *l*(evis). *In* frente), *l*(ocus), *p*(edes) XXV; *in* ag(ro), *p*(edes) XXIV. Modelo de abreviaturas y de medidas del sepulcro en su frente y en el fondo, para fijar el derecho.

7. Modelo de inscripción con fecha de los fastos consulares, que fué hallada en Córdoba: *Sentio Sat*(urnino) *Cons*(ule), *k*(alendis) *sex*lib(us), *dii Manes receperunt Abulliam Nigellam n*(atu) *l*(iberam), o de condición libre. Es del año 735 de la fundación de Roma, que corresponde al 19 a. de Jesucristo, día 1 de Agosto.

8. Inscripción funeraria con fecha de la Era consular hispánica, indicación de la patria y anomalías ortográficas: hallóse en Corao. Se encabeza con la cruz *svástica* (184). Léase (1): *D*(iis) *M*(ani-

(1) P. FITA, *Boletín* citado, t. 61, año 1912, pág. 485.

bus) *m'onumentum*). *Ter(entius) Bod(us) Va(di- niensis) pos(uit) mat(ri) sue c(ar)ae Voc(oniae) Ca- recae, ann(orum) XXCIIX (88), Cons(ulatu) CCCXXIIX (328). S(it) t(ibi) t(erra) l(e)vis*. Corresponde al año 122 de la Era cristiana. *Vadina* fué una población romana que debió estar donde la actual Bárcena la Mayor (Santander).

9. Inscripciones que se hallan en el *Mausoleo de los Atilios*, vulgarmente llamado *Altar de los moros*, en las ruinas de la antigua *Aquæ Atilianæ*, entre Sádaba y Uncastillo (Zaragoza). Léase: *C(ayo) Atilio, L(ucii) filio) Quirina, Geniali, Atilia Festa, avo. L(ucio) Atilio C(aji) f(ilio) Qui- rina, Festo, Atilia Festa, patri optimo. Atilia L(ucii) f(ilia) Festa, et sibi se viva fecit*. Y tradúzcase: «A Cayo Atilio Genial, hijo de Lucio, de la tribu Quirina, abuelo, Atilia Festa» (su nieta le dedica este monumento), etc. Modelo de inscrip- ciones funerarias sencillas y elegantes.

10. Modelo de inscripción honorífica, que se halla en el Museo de Tarragona: *P(rovincia) H(is- paniae) C(iterioris) M(arco) Cornelio Marcio M(ar- ci) f(ilio), Quir(ina) (tribu), Severo Vergiliens(i), omnib(us) honor(ibus) in R(e) P(ublica) s(ua) funct(o), Flám(ini) P(rovinciæ) H(ispaniæ) C(ite- rioris)*. Tradúzcase: «La Provincia de la España Citerior (dedica este monumento) a Marco Cornelio Marción Severo, de la tribu Quirina, hijo de Marco y natural de Vergilia, Flámen de la Provincia de España Citerior, por haber cumplido bien todos sus cargos en su República.»

11. Inscripción votiva al Genio tutelar de Tar- ragona, existente en su Museo: *Genio Col(oniae) J(uliae) V(itricis) T(ogatae) Tarrac(onen)sis) L(ucius) Minicius Apronianus Duumvir Quinquenna- lis, testamento ex arg(enti) libris (denarios) XV (cum) II (unciis), poni jussit*. Modelo de cuentas.

12. Inscripción monumental en una piedra mi- liaria que se halló en el despoblado de Valtierra (Toledo). Léase: *Imp(erator) Nerva Caesar Aug(us-*

tus) *Trajanus Ger(mánicus), Pónt(ifex) Máx(i-mus), Trib(únitía) Pot(estate) IV, P(ater) P(atríae), Consulatu IV, restituit (hanc viam). A(d) Com-pl(utum), XIV (14 millas)*. El 4.º Consulado de Trajano corresponde al año 101 de J. C.

Véanse, además, las inscripciones de los grabados 377, 393 y 394.

**240. Epigrafía romano cristiana.**—En el género de epigrafía romano-cristiana se incluyen todas las inscripciones de origen cristiano y latino, grabadas o pintadas en materiales duros hasta el siglo VI, inclusive, y aun hasta el XI si se trata de las antiguas provincias del imperio. Se distingue de la simplemente romana, en la materia de los epígrafes, que siempre tienen la forma de lápidas y no de cipos (como frecuentemente la tenían los monumentos romanos), y sobre todo en la supresión de fórmulas paganas y ampulosas, que se sustituyen por otras de sabor muy cristiano, llenas de vida y de esperanza.

La cuna de esta epigrafía se halla en las Catacumbas de Roma (cuyos monumentos epigráficos se encuentran hoy reunidos principalmente en el Museo de Letrán), y sus causas pueden reconocerse en el deseo de perpetuar la memoria de los mártires y de otros buenos cristianos, y a la vez en la costumbre seguida por la civilización romana. Las clases de estas inscripciones primitivas se reducen a las *funerarias*, casi exclusivamente, hasta el siglo IV (salvo los brevísimos rótulos que se hallan escritos en vasos, muros y objetos manuales); pero desde la paz de Constantino se añaden las *voativas* o *dedicatorias* de basílicas y ofrendas a Dios y a los Santos. Las principales fuentes de todas ellas son Italia, Africa romana, España y Francia.

Dejando para el número siguiente el estudio especial de los epígrafes hispano-cristianos, hemos de examinar aquí en general la *paleografía*, *simbología*, *gramática*, *formulismo* y fechas o *cronología* de las inscripciones romano-cristianas. De

este curioso análisis podría con facilidad obtenerse el conocimiento de las ideas y prácticas de los primitivos fieles, como dijimos en otros lugares (96 y 179).

La *paleografía* de los epígrafes cristianos pri-



Fig. 395.—Inscrpción de las Catacumbas, con erratas y variados símbolos (Boldetti).

mitivos se resiente mucho de la decadencia reinante y de la precipitación con que debieron labrarse los monumentos. El tipo común de letra viene a ser el capital rústico, mezclado a veces con el uncial, aunque también se encuentra con

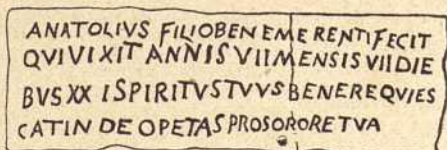
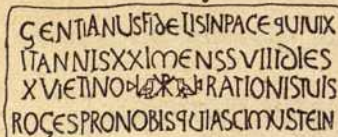


Fig. 396.—Lápida de las Catacumbas (Museo de Letrán). Léase: «Anatolius filio benemerenti fecit (hunc titulum), qui vixit annis VII, mensibus VII, diebus XX. Spiritus tuus bene requiescat in Dev. Petas pro sorore tua.»

más o menos degeneración el capital cuadrado. Todo lo cual puede observarse en los adjuntos facsímiles y en los de los grabados 300 y 301.

A mediados del siglo IV se esculpieron con elegancia bellísimos epitafios, que dictó en verso el Papa San Dámaso para honrar los sepulcros de los

más venerandos mártires, costumbre que imitaron los Papas sucesores hasta el siglo VI. Sus caracte-



GENTIANUS FIDELIS IN PACE QUI VIXIT  
ANNIS XXI MENSIBUS VIII DIEBUS  
XVI ET IN ORATIONIBUS TUIS ROGES PRO NOBIS  
QUIA SCIMUS TE IN CHRISTO

Fig. 397.—Lápida del Museo de Letrán:  
«Gentianus fidelis, in pace, qui vixit  
annis XXI, mensibus VIII, dies XVI.  
Et in orationibus tuis roges pro nobis,  
quia scimus te in Christo.»

res, de trazos rectos, muy regulares y algo adornados en sus extremos, se conocen con el nombre de *damasianos*.

La simbología de los epígrafes cristianos (estudiada en su capítulo

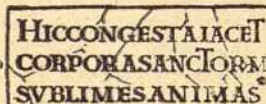
correspondiente) sirve para distinguirlos de los paganos y para hacer resaltar la idea de la esperanza en otra vida mejor, etcétera. Los símbolos más comunes son de notar en los grabados de este número



† RECESSIT IN PACE  
AMANTIA QUI VIXIT  
ANNOS XXX DIEBUS XXV

Fig. 398.—Lápida de las Catacumbas, que se halla cerca de Vich (Barcelona):  
Recessit in pace Amantia, qui (quæ)  
vixit annos XXX, dies XXV.

La gramática está mejor aplicada en los más antiguos epígrafes;



HIC CONGESTA IACET  
CORPUS ANCTORUM  
SVBLIMES ANIMAS

Fig. 399.—Inscripción *damasiana* en las Catacumbas de San Calixto.

desde el siglo IV (excepto en las inscripciones *damasianas*) va admitiendo incorrecciones propias del lenguaje vulgar (como *tata* en lugar de padre, *nunnus* en vez de abuelo) y numerosos defectos ortográficos. En el

siglo II se grabaron en las Catacumbas no pocas inscripciones en lengua griega, pero raras veces después del mismo.

El *formulismo* cristiano se manifiesta muy característico en los nombres propios, en los títulos y elogios, en las aclamaciones y en la relación de la muerte y su fecha. El nombre suele ser único para cada persona, y aunque desde el siglo IV es muy frecuente añadirle un segundo nombre (*cognomen*), tienen ambos, o por lo menos uno de ellos, cierto sabor cristiano que los distingue de la costumbre pagana, como se ve por los ejemplos aducidos en los facsímiles (figs. 301, 395). Los títulos y elogios más comunes se reducen a breves manifestaciones de afecto y de profesión cristiana, como *filio dulcissimo, benemerenti, ánima fidelis*, etcétera; después de la paz, resultan a veces algo exagerados, como *mirae sanctitatis* o *sapientiae*... Las aclamaciones son fórmulas que expresan un sentimiento vivo de felicidad y esperanza, como *pax tecum, vivas in Deo*, etc. Con la paz de Constantino van desapareciendo estas aclamaciones, quedando la eminentemente cristiana *In pace*. La muerte se indica de ordinario con las palabras *recessit, requiescit, depositus*, y desde el siglo V, *hic jacet*. Y especialmente desde el siglo III llevan los epígrafes indicación expresa de los años del difunto o del día del sepelio.

La *cronología* para las fechas de años, cuando se fija en las inscripciones, sigue el cómputo de los *fastos consulares*, y desde el siglo VI el de la *indicción romana*. En España se cuenta por el cómputo de la *Era hispánica*, de que hablamos en el número precedente.

La composición literaria de las referidas inscripciones se hace en verso con alguna frecuencia desde el siglo IV, aunque ya en el III se hallan algunas muy breves con este carácter métrico.

**241. Epigrafía hispano cristiana.**— Aunque en líneas generales no puede menos de seguir y acomodarse la epigrafía hispano-cristiana a la romana, ofrece, sin embargo, sus caracteres singulares que la distinguen y especifican, haciéndola dig-

na de un estudio por separado. Considerándola en toda su amplitud o extensión, cabe dividirla en los dos grandes períodos de la paleografía nacional: el *visigodo*, hasta el siglo XI, y el *gótico*, hasta el XVI; el siglo XII sirve como de transición del uno al otro. En el siglo XVI entra la época moderna,

llamada del renacimiento, que no teniendo carácter especial en epigrafía, no exige ser estudiada con particularidad en este compendio.

Limitándonos ahora al primero de los mencionados períodos, que desde el siglo IV se extiende al promedio del XI, hay que examinar en la epigrafía española los mismos puntos que analizábamos en la romana: la *paleografía*, *simbología*, *lengua* y *gramática*, *formulismo*, *estructura* y *cronología*; distinguiendo, sobre todo en el formulismo, entre inscripciones funerarias e inscripciones votivas o dedicatorias, a las cuales pueden reducirse casi todas las existentes en esta rama de la Epigrafía, aunque no falten algunos pocos ejemplos de otras clases epigráficas.



Fig. 400.—Lápida funeraria, hallada en Talavera. Léase: «Litorius famulus Dei vixit annos, plus minus, LXXV. Requievit in pace die VIII kal. Jul., Era 548.»

La *paleografía epigráfica* española sigue las formas romanas; pero no deja de ofrecer sus rasgos característicos en determinadas regiones, más bien que en la nación entera, debidos en parte a influencias bizantinas. Así se observa especialmente en la forma de las letras *D*, *E*, *G*, *V* en la región toledana, como puede notarse en los grabados adjuntos. Y aunque se usa gran variedad de tipos en conjunto, casi todos ellos van siguiendo uniformes hasta los siglos XI o XII. Entre otros es de



notar la *D*, atravesada con una raya oblicua, para indicar la palabra *dies*.

El *simbolismo* se manifiesta casi exclusivamente por el monograma de Cristo (a veces la cruz sola) y las palomas. Estas siempre se dibujan pareadas, lo cual es propio de epitafios del siglo VI por lo menos. En las inscripciones funerarias de Mérida en dicho siglo (que son numerosas) constantemente se observa la práctica de rodearlas con una grande corona de laurel o palma.

El *idioma* usado en todas estas inscripciones siempre es el atino, con más o menos incorrecciones gramaticales, y sólo unos 8 epígrafes

SOCIATYS RESURGAM  
HIC VITE CURSO ANNO FINITO  
CRISPINUS PRSBT PECCATOR  
IN XPI PACE QUI ESCO ERA DCC

Fig. 402.—Fragmento de una inscripción funeraria que se halló en Guarrazar. Léase: «... sociatus resurgam hic vite curso anno finito, Crispinus Presbyter, peccator in Christi pace quiesco. Era DCC». Añadiendo el número XXXI (que estaba en otro renglón) resulta el año de Cristo 693.

se conservan redactados en griego. Entre las incorrecciones se hallan principalmente la supresión casi constante de la *a* en los diptongos, el cambio frecuente de la *H* por la *K*, la *J* por la *Z*, y de la *C* por la *S*, etc. Se emplean o se suprimen al capricho los puntos de separación entre las palabras; se usa la *T* para representar el valor de mil, en vez de la *M*, y con frecuencia se da mayor al-

† IN NOMINE DOMINI CONSECRATA  
ECCLIESIA SANCTE MARIE  
IN CATHOLICO DIE PRIDIE  
IDUS APRILIS ANNO FELICITER  
PRIMO REGNI DOMINI  
NOSTRI GLORIOSISSIMI FLAVII  
RECCAREDI REGIS, ERA  
DCXXX

Fig. 401.—Lápida dedicatoria de la primitiva iglesia mayor de Toledo: † «In nomine Domini consecrata eclesia sancte Marie in catholico die pridie idus Aprilis, anno feliciter primo regni domini nostri gloriosissimi Flavii Reccaredi Regis, Era DCXXX» (año 592).

con más o menos incorrecciones gramaticales, y sólo unos 8 epígrafes se conservan redactados en griego. Entre las incorrecciones se hallan principalmente la supresión casi constante de la *a* en los diptongos, el cambio frecuente de la *H* por la *K*, la *J* por la *Z*, y de la *C* por la *S*, etc. Se emplean o se suprimen al capricho los puntos de separación entre las pala-

tura relativa a la *I*, en medio de otras, para representar dos unidades, así como a la *X'* con una virgulilla se le hace valer 40.

En cuanto a *títulos y fórmulas*, obsérvase constante el uso de un solo nombre para cada difunto y el olvido de toda filiación y parentesco, lo mismo que de la condición social y oficios que tal vez ejerciera el finado, fuera de los eclesiásticos; pero casi siempre acompaña al nombre el humilde título de *fámulus Dei* o *fámulus Christi* (o *fámula*, etcétera), característico de la epigrafía española. A veces se añaden los calificativos de *inlustris* (sic) o *clarissimus*. La indicación de la muerte se hace con la fórmula común *recessit* o *requievit in pace*, u otras parecidas, de modo que cada región suele tener la suya, y señálanse los años del difunto con estas palabras: *vixit annos, menses*, etc.

En las inscripciones votivas se manifiesta comúnmente la dedicación u ofrecimiento con el verbo *pósside* (invocando) u *óffert* o *cónsecrat*, y se encabeza el texto con la fórmula *In nomine Domini* (fig. 401), la cual también se halla en algunos epígrafes funerarios.

La *estructura* de la composición literaria no tiene plan fijo; pero se observa gran sencillez en los epígrafes más antiguos, algunos de los cuales se hallan en verso con el metro *dactylico*. Desde el promedio del siglo VII se abandona el metro de sílabas para tomar el de la consonancia de palabras, como en un epitafio de Córdoba que dice: *Ista vorax fossa—Dominici continet ossa...*

Respecto a la *cronología* es de notar la constancia con que se pone fecha en los epígrafes, siendo raro el omitirla (al revés de la epigrafía romana), y su cómputo se hace por la Era hispánica más comúnmente, precediendo al año la palabra *Era*; algunas veces se cuenta por el año del Monarca godo reinante o por el del Obispo, y rarísimas por el de los fastos consulares. El mes y el día de la fecha se indican por el sistema romano de kalen-



del XIII; el segundo se extiende desde aquí hasta la invasión del estilo del renacimiento, entrado ya el siglo XVI.

La epigrafía de transición gótica se distingue



Fig. 404.—Lápida funeraria de don Diego González de Carvajal en Plasencia: «Didacus Gundisalvus de Carvajal, placentinus, ejusdem familiae sator, quem tenet hic pia ultima domus.» Es del promedio del siglo XIII.

por la extraña mezcla de tipos que juegan en las inscripciones, aun dentro de un mismo epígrafe, merced al cambio de letra que se va operando en la paleografía general por la introducción de la escritura galicana. También es vario y caprichoso el estilo literario de las inscripciones, lo mismo que el uso de los puntos de separación entre palabras y el de las abreviaturas. Todo lo cual puede observarse en los adjuntos modelos (figs. 403 y 404).

La epigrafía propiamente gótica empezó con el siglo XIII y fué ganando terreno

durante el mismo, hasta dominar por completo en los dos siguientes. Se caracteriza por el uso constante, regular y uniforme de las letras llamadas góticas y monacales (235), siempre mayúsculas, y también por el de las minúsculas alemanas (fig. 385). La excesiva uniformidad de estas últimas dificulta su lectura; en cambio, ni unas ni otras ofrecen nexos difíciles ni abreviaturas enig-

máticas. El idioma suele ser latino; pero ya entrando el siglo XIII empieza a usarse el lenguaje vulgar, y desde la mitad del siglo XIV se toma indistintamente uno u otro.

En los epitafios es común empezar por la fórmula *aquí yace*, y después de incluir algún elogio del difunto o un resumen de su vida, se termina el epigrafe con la fecha de la muerte o del sepelio, contada por la Era hispánica hasta mediados del siglo XIV. Abolióse por entonces dicho cómputo (en Cataluña ya se abandonó a fines del siglo XII), sustituyéndolo por el de la Era cristiana (253), que ya en el siglo XIII había empezado a introducirse. La cuenta se hace por números romanos, y, salvo casos rarísimos, no se emplean las cifras arábigas en epigrafía hasta el siglo XVII.

Son frecuentes en la época gótica las inscripciones métricas, en versos que se llaman *leoninos*, y también las prosas con cierta consonancia. Las inscripciones dedicatorias de iglesias suelen ser breves y limitarse a fijar datos cronológicos e históricos.

Entrado ya el siglo XVI, se abandonan los tipos



Fig. 405.—Lápida funeraria en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada: «Aquí yace el mucho onrado señor don Juan, natural desta ciudad, Obispo que fué de Cartagena. Este fizó muchas entradas en tierra de moros», etc. Lleva la fecha de la Era hispánica, correspondiente al año 1346.

góticos y se generaliza el uso del alfabeto regular romano. Las inscripciones verdaderamente cristianas comienzan ordinariamente por las siglas *D. O. M. (Deo óptimo máximo)*.

## CAPITULO TERCERO

### Bibliología.

**243. Definición y división del asunto.**— *Bibliología* se dice el tratado de los libros, o sea, el estudio del libro en sus condiciones materiales, paleográficas, literarias, de antigüedad y de autenticidad, con relación a las diferentes naciones y épocas de la historia. No ha de confundirse con la *Bibliografía*, la cual no significa otra cosa que la simple descripción de libros. Y se entiende por *libro* toda colección ordenada de hojas escritas y unidas.

Desde luego se advierte la esencial diferencia que separa la Bibliología de la Paleografía: ésta se limita a considerar la escritura en todas sus clases; aquélla estudia el libro en todas sus formas y condiciones. La Diplomática no considera libros, sino documentos, y la Epigrafía monumentos de material duro y de escritura relativamente breve.

Debiendo aquí estudiar al libro de un modo general y en las condiciones arriba fijadas, nuestro pequeño tratado ha de concretarse a los siguientes puntos: el *libro* en sí mismo (sus formas), el *libro en su evolución* (la historia del libro), el *libro en colección* (o la biblioteca), y el *libro en la estimación* (o libros célebres), y como apéndice, el *libro litúrgico*.

**244. El libro y sus formas** — A cuatro pueden reducirse las formas que ha tomado el libro desde

los tiempos remotos, así llamadas: *volumen*, *tabla*, *diptico* y *códice*. La primera comenzó entre los egipcios; la segunda, por los caldeos y asirios; la tercera, por los griegos, y la cuarta, por los romanos.

Dábase en la antigüedad el nombre de *volumen* (de *volvo*, volver) a toda faja de papiro o de pergamino escrita y arrollada sobre un cilindrito de madera. Este cilindro se llamó por los romanos *scapus*, y sus extremos, algún tanto adornados, *cornua*. En la tira o faja (que a veces ha llegado a medir 25 y aun 40 metros) se escribía sólo por una de sus caras, y en la extremidad del reverso se ponía el título de la obra que resultaba visible cuando estuviera arrollada. Guardábanse los volúmenes en cajas cilíndricas, llamadas *scrinium*. El papiro se fabricaba en Egipto (225), y de allí lo traía el comercio; pero en el siglo VIII lo elaboraron los árabes en Sicilia y desde el X los italianos en Palermo.

Las *tablillas escriptorias* (que los romanos llamaban *pugilares*, siendo por lo común de madera) constituyeron entre los caldeo-asirios el único elemento material del libro, toda vez que para ellos consistía éste en un conjunto ordenado de tabletas de arcilla, grabadas con caracteres cuneiformes. El orden de las hojas para esta clase de libros se obtenía por la numeración de ellas y la repetición del título de la obra en cada una.

Los *dipticos* y *polipticos*, formados por tablitas enceradas o blanqueadas, unidas mediante cordones o charnelas, fueron los primeros libros de los griegos y romanos (además de los volúmenes), y servían para escritos de menor importancia. Llamábanse también *cáudex* o *códex* (de *caeso*, cortado), y se construían de madera, hueso, marfil u otros metales. El uso de dichas tablitas y dipticos de forma sencilla perseveró en Occidente hasta el siglo XV para escritura vulgar.

El *códex* propiamente dicho, o *códice*, no se co-

nació hasta el primer siglo de la Era cristiana, y consistía en cuadernillos de papiro y de pergamino, mezclados o separados, semejantes en la forma a los actuales de papel. Si estos cuadernillos se componían de dos hojas dobladas decíanse *duerniones*; si de tres, *terniones*, etc. Varios cuadernillos juntos o cosidos formaban el códice completo, y como lo ordinario era que los cuadernillos constaran de cuatro hojas dobles, de aquí el llamar *cuadernos (quaterni)* a los libros de pocas hojas. Decíanse *opistógrafos* los códices cuyos folios estaban escritos por ambas caras, lo cual sólo se hacía cuando eran de pergamino. Para conservar sin deterioro los códices se encuadernaban con tapas de madera o simplemente de pergamino; y ya en tiempo de los romanos, pero sobre todo en la Edad Media, se aplicaban lujosas encuadernaciones (210) a los códices de mérito.

Algo diferente de las predichas formas es la de los *códices americanos* indígenas, constituidos por largas hojas de piel, de lienzo o de papel ágave (de fibras de ágave o pita) recubiertas con una sustancia calcárea y blanquecina. No se arrollan como los volúmenes, ni se cosen o juntan como los códices romanos, sino que van pegadas a lo largo y después se doblan o pliegan como un lienzo (247).

Desde la invención y difusión de la imprenta ha quedado vulgarmente el nombre de *libro* para los códices impresos, y el de *códice* para los manuscritos.

**245. Historia del libro.**—Hay que distinguir entre el libro en la Edad Antigua, el libro en la Edad Media y el libro en la Edad Moderna.

Entre los pueblos de la Edad Antigua, como se infiere de lo dicho, existieron muy notables diferencias respecto de la formación del libro; sobre todo, entre los de la escritura cuneiforme y los demás de Oriente y Occidente. En los primeros se grababan y se numeraban las tablitas antes de so-



meterlas a la cocción o al endurecimiento, y se tiene por indudable que en muchos casos empleábanse moldes o elisés de madera para obtener copias de un escrito. Entre los egipcios se hallaba confiado a los sacerdotes el arte de fomar los volúmenes, y de ellos lo aprendían los niños escolares. Entre los romanos era común servirse de esclavos instruídos (*servi litterati*) o de libertos y de extranjeros para la transcripción elegante del libro con letra capital o uncial y diversas decoraciones, habiendo sido antes trazado el primer original por el autor con letra cursiva. Cada hoja se rayaba previamente con igualdad, mediante una barrita de plombagina, llamándose entonces el pergamino *membrana sulcata*.

En la Edad Media, como la invasión de los bárbaros hizo que las letras y las ciencias se amparasen exclusivamente a los conventos e iglesias, hay que buscar la formación del libro entre monjes y clérigos. Para esta composición había en el interior de los monasterios una estancia, retirada del bullicio y fuertemente abovedada, que se llamaba *scriptorium*, donde tenía cada uno de los concurrentes su pupitre con los libros y enseres al efecto. Unos estaban encargados de escribir los códices (*pendolistas*); otros, de iluminarlos (*miniaturistas*), y todos quedaban obligados bajo pena de excomunión a no extraer libros del lugar que tenían señalado, para evitar confusiones. No siempre les llegaba a todos los códices el turno para la iluminación, y de aquí el hallarse varios en los archivos con los encabezamientos o las iniciales en blanco, pues se dejaban para el miniaturista. Los menciados títulos y letras se adornaban caprichosamente y con variado gusto e ingenio: unas eran *antropomórficas* (de figuras humanas), otras *zoomórficas* (de animales), *ictiomorfas* (de peces), *ornitóideas* (de aves), etc.

En los siglos del arte gótico, desde el XIII y sobre todo en el XIV y XV, la noble afición litera-

ria sale de los claustros y se difunde por los seglares, organizándose gremios o corporaciones de libreros y copistas, que inundan a Europa de variados y hermosos códices.

En la Edad Moderna cambian esencialmente los procedimientos con la divulgación de la imprenta, cuya primera invención se atribuye a Gutemberg, de Maguncia, en 1440, aunque todavía se cuestiona sobre si los impresos de entonces hasta el año 1461 eran aún *xilográficos* (de clisés de madera), como lo fueron desde 1436, o verdaderamente de caracteres movibles, que son los esenciales elementos del arte de imprimir. Antes de la imprenta se hallaba ya en uso el grabado de figuras, desde el siglo xiv. Los libros impresos en el siglo xv se dicen *incunables*, por haber procedido como de la cuna de la imprenta, y se estiman hoy en alto precio. El primero que se hizo en España es del año 1474, impreso en Valencia, por Lamberto Palmart, en lengua catalana.

**246. La biblioteca.**—Datan las *bibliotecas* desde los más remotos tiempos del Imperio asirio-babilónico, pero la más auténtica y mejor estudiada entre ellas sólo se remonta al siglo vii antes de Jesucristo. Atribúyese ésta al emperador Assurbanípal (Sardanápalo II) y se ha descubierto en las ruinas del palacio de Senaquerib en Nínive. Con los restos hallados de dicha biblioteca y que guarda el Museo Británico (229), traducidos a nuestro idioma, podríanse imprimir hoy 500 tomos en 4<sup>o</sup>, de 500 páginas cada uno; pero en tabletas de arcilla como se encuentran (de 244 por 162 milímetros) forman una masa de más de un millón de metros cúbicos.

Del Egipto antiguo hay noticias e indicios que garantizan por lo menos la probabilidad de haber existido bibliotecas en Menfis y Tebas, allá por el siglo xiv antes de la Era cristiana; pero se atribuye mucho mayor antigüedad (hasta de más de 20 siglos) a los rollos o volúmenes de papiro que se

han hallado en diferentes lugares, sobre todo en las tumbas, y que ya se cuentan por miles. La más famosa de las bibliotecas de Egipto fué sin duda la de Alejandría, preparada por Tolomeo I y fundada por el II o Tolomeo Filadelfo, tres siglos antes de Jesucristo. Llegó a poseer 700.000 volúmenes, conteniendo todo el saber antiguo y la primera traducción de la Biblia, y fué destruída por los árabes al conquistar la ciudad en el año 640.

De la Grecia asiática se cita como célebre y más antigua biblioteca la fundada en Pérgamo por los reyes Eumenes II y Atalo II (198-137 antes de J. C.), en la cual se reunieron 200.000 volúmenes; y en la propia Grecia la que se atribuye a Pisistrato en Atenas (siglo VI a. de J. C.), con otras de particulares atenienses, como la de Aristóteles en la época de Alejandro (siglo IV). En Roma se fundaron bibliotecas, más o menos públicas, con los despojos de varias otras de Grecia y Cartago desde el año 167 a. de J. C.; pero la más antigua de carácter enteramente público fué la establecida por C. Asinio Polión sobre el monte Aventino (año 38 a. de J. C.), secundando los planes antes concebidos por Julio César. A ella siguieron otras muchas, debidas a los más ilustres emperadores, de suerte que en el siglo IV contaba Roma hasta 24 bibliotecas públicas.

La Iglesia fomentó el establecimiento de bibliotecas, luego que tuvo medios para ello, y se cuentan como más antiguas entre las eclesiásticas la de Cesarea, fundada por San Pánfilo y aumentada por el historiador Eusebio en el siglo IV, llegando a reunir 30.000 volúmenes; la de Hipona, con los libros de San Agustín; la de Antioquía, etc. La que el emperador Constantino reunió en Constantinopla con 6.900 volúmenes, contaba 10.000 a la muerte del emperador Teodosio.

Después de la invasión de los bárbaros, quedaron como centros únicos del saber en toda la Europa cristiana las iglesias episcopales y los monas-

terios hasta los siglos XIV y XV, y sólo allí se encontraban las bibliotecas de verdadero nombre. Es frecuente en los documentos del siglo X y siguientes hallar relaciones de legados de libros que los Obispos dejaban al morir, para las bibliotecas de sus iglesias.

Desde la invención de la imprenta se han multiplicado progresivamente las bibliotecas públicas en todas las ciudades de importancia, sobresaliendo las bibliotecas nacionales o centrales y las universitarias. En España descuellan sobre todas la Nacional y la del Escorial: tiene la primera unos 652.000 volúmenes impresos (siendo incunables más de 2.000 de ellos), 30.000 códices y 100.000 grabados; la segunda cuenta con unos 4.000 códices, 30.000 impresos y 7.000 grabados.

*Biblioteconomía* es el arte de conservar, ordenar y administrar una biblioteca. Hay diversos métodos para ordenar las bibliotecas, y será más acertado el que mejor corresponda al carácter y a la magnitud de la colección que ha de ordenarse.

**247. Códices notables.**—Por la celebridad que han logrado algunos códices, no ha de ser inútil consignar aquí una nota de los más relevantes que hoy existen.

Fuera de España se conservan entre otros de gran mérito: en la Biblioteca Vaticana, el *Códice Vaticano* de la Biblia (siglo IV), un *Virgilio*, copiosamente ilustrado con miniaturas en los siglos IV y V, y un *Menologio griego*, también iluminado (siglo IX); en la Biblioteca Imperial de Viena, un *Génesis* del siglo V con preciosas iluminaciones; en la del Museo Británico de Londres, el *Códice Alejandrino* de la Biblia (siglo V); en la Biblioteca de Upsal (Suecia), el *Códex argenteus* de los Evangelios traducidos por Ulfilas, del siglo VI, escrito con letras de plata sobre vitela purpúrea, etc.

En España quedan entre otras preciosidades literarias: el *Palimpsesto* de la Catedral de León (235) como libro más antiguo (siglo VI); en la Bi-

biblioteca Nacional, un *Fuero Juzgo* del siglo ix, una copia de los *Diálogos* de San Gregorio Magno sobre Job (siglo x), la *Biblia de Avila* con toscas figuras (siglo xii), el *Misal Rico* en siete tomos (siglo xv) de fina vitela con preciosísimas iluminaciones, usado por Cisneros; en la Biblioteca del Escorial, una copia de las *Etimologías* de San Isidoro (año 733), los célebres códices *Vigilano* y *Emilianense* (de los monasterios benedictinos de Albelda y San Millán en el siglo x), las *Cántigas* de Alonso el Sabio (siglo xiii); en la Catedral de Urgel, los *Comentarios del Apocalipsis* por Beato de Liébana (siglo viii) y los *Diálogos* de San Gregorio (siglo x); en la Catedral de Gerona, otros *Comentarios* como los de Urgel y del siglo x; en León, copias de la *Biblia* de la misma época; en Oviedo, el libro de los *Testamentos* o privilegios, del siglo xii; en Segovia, un *Misal* de la misma centuria. En la Biblioteca Nacional y en otras se conserva gran número de *códices aljamiados*, o sea, manuscritos de lengua castellana, pero con escritura árabe, debidos a los musulmanes de España.

De los *Códices mayas*, siempre escritos en papel ágave, se mencionan como célebres el *Cortesiano* y el *Troano* del Museo Arq. Nacional de Madrid, que forman juntos 56 páginas (así llamados por haber pertenecido, respectivamente, al Obispo Cortés y al profesor Juan de Tro); el *Dresense* (en Dresde) con sus 74 páginas o dobleces, y el *Pereciano* (de un tal Pérez) en la Biblioteca Nacional de París, de 42 páginas. Menos celebridad tienen y más numerosos se hallan en diferentes bibliotecas los *Códices mejicanos*, siempre en lienzo o en piel si son anteriores a la conquista, y en papel o lienzo y mayor corrección del dibujo, si son posteriores.

**248. Libros litúrgicos.**—Llámanse *códices y libros litúrgicos* los destinados por la Iglesia para la celebración del Santo Sacrificio, administración

de los Sacramentos y ejercicio de otras funciones sagradas (210).

El período de formación de los libros litúrgicos empieza en los tiempos apostólicos y termina en el siglo VIII para la Iglesia Romana, aunque después hayan sufrido retoques accidentales.

El libro litúrgico más importante en la antigüedad se conocía con el nombre de *Sacramentario*, especie de Misal incompleto que reunía las oraciones comunes para el Santo Sacrificio (el *Sacramentum* por excelencia) y que fueron recopiladas y fijadas por los Papas San Gelasio y San Gregorio (siglos V y VI); siguen el *Evangelionario*, para el orden de los Evangelios, ordenado por San Jerónimo y aprobado por el Papa San Dámaso; el *Epistolario* o *Leccionario*, para las Epístolas, atribuido igualmente a San Jerónimo; el *Antifonario*, para los introitos y ofertorios, etc., ordenado por San Gregorio; el *Misal plenario*, reunión de los antedichos, que se formó en el siglo IX y quedó único para las iglesias menores; el *Bendicionario*, que reúne las bendiciones de la Iglesia y se atribuye en gran parte a San Gregorio; el *Pontifical romano* y el *Ritual*, que abrazan respectivamente las oraciones y prácticas de los Obispos o de los Párrocos en la administración de los Sacramentos que les incumbe; el *Breviario* o libro del rezo eclesiástico, dicho así por habersele dado forma breve por San Pío V, o por estar impreso en reducido volumen, ya que desde la invención de la imprenta reúne en corto espacio todo lo que antes se hallaba en los grandes libros de coro: hasta dicha época rezábase el Oficio divino en coro, y los libros del rezo se llamaban *liber oratorium* u *officium*.

En España usábanse durante los primeros siglos de la Reconquista el Misal y el Breviario de rito *mozárabe* o *muzárabe*, el cual rito o liturgia descendía de la visigoda, fijada por San Isidoro en el IV Concilio de Toledo conforme a las tradicio-

nes apóstólicas. En el último tercio del siglo XI se abolió el rito mozárabe en toda España, sustituyéndole el romano que impuso San Gregorio VII; pero aun quedó algún resto de aquella hermosa liturgia que sellaron nuestros mayores con su sangre, y hoy se halla reducida a una Capilla en la Catedral toledana por fundación del gran Jiménez de Cisneros.

## CAPITULO CUARTO

### Diplomática.

**249. Definiciones y divisiones.** — *Diplomática* (del griego *diploma*, despacho) o ciencia de los diplomas es el estudio de los documentos oficiales, considerados en su materia, escritura, idioma, formulismo, fechas y demás condiciones, para reconocer su autenticidad e interpretar su significado.

Entiéndese por *diploma*, en sentido lato, cualquier documento expedido por autoridad pública, y en sentido estricto (como antiguamente se tomaba) se dicen diplomas únicamente los despachos reales. En la antigüedad se llamaban los diplomas *cártulas* o *cartas* (fig. 383) y también *instrumentos*, *testamentos*, *escrituras*, y de aquí el nombre de *cartulario* que se da al libro que reúne las copias literales de los diplomas de una corporación, iglesia o municipio. También se llaman *beceros* o *tumbos* los expresados libros, aludiendo a su forro o a la caja que los defiende. *Cancillería* o *cancellaría* es la oficina destinada a sellar y registrar los documentos reales; *Archivo*, el depósito oficial de documentos públicos y privados.

Los diplomas se dividen: por razón del autor, en *civiles*, *eclesiásticos*, *regios*, *pontificios*, etc.; por

su origen escriturario, en *autógrafos* (originales) y *apógrafos* (copias), y los autógrafos, en *ológrafos* (de la propia mano) y *quirógrafos* (del amanuense con la firma del autor); por el asunto de que tratan, en *cartas de privilegios* (concesiones reales), *ejecutorias* (declaraciones o testimonios de nobleza), *actas y sentencias judiciales* (de los tribunales de justicia), *actas notariales* (de los notarios), *cartas credenciales* (testimonios autorizados que acreditan de embajador o comisario a uno), *letras comendaticias* (que recomiendan al portador de ellas); por las formalidades que acompañan al documento puede ser éste un *privilegio rodado* (si tiene el signo rodado), una *bula* o *carta plomada* (con sello de plomo), un *albalá* (documento real de merced o provisión para cosas de interés secundario), una *carta partida por A, B, C* (escritura por duplicado que tiene estas letras en la margen por donde se cortan las dos porciones de ella), etc.

Dadas estas nociones previas, se estudia en Diplomática las condiciones materiales y formales del diploma, según se han puntualizado en la definición arriba dicha. Las trataremos brevemente en los números que siguen, refiriéndonos principalmente a los documentos españoles.

**250. Materia de los diplomas.**—Los diplomas de alguna importancia se escriben siempre sobre pergamino y sólo en una de sus caras; desde el siglo XIII se distinguen los pergaminos por su mejor preparación y mayor blancura. Usóse también el papiro en documentos de importancia y aun en bulas pontificias hasta el siglo XI; pero no consta que en España se admitiera este uso. Para documentos de inferior condición adoptóse el papel ya desde el siglo XIII, pero no se hizo común esta práctica hasta el XV. La tinta generalmente empleada en la escritura de los diplomas es la negra, sin excluir otras para determinados adornos.

**251. Idioma y escritura.**—El idioma en que es-



tán redactados los antiguos diplomas es siempre el latín en España, como en todas las naciones más o menos latinas: pero desde los últimos años del siglo XII en Castilla y del XIII en Aragón empezaron a escribirse en lengua vulgar, siendo ya indiferente una u otra lengua en el siglo XV (en Castilla desde el XIII), excepto cuando habían de dirigirse al extranjero. La letra de los diplomas varía según las épocas y la importancia de ellos, conforme se apuntó en el capítulo de la paleografía (235). Los adornos que a la escritura se añaden suelen consistir en algún rasgo caligráfico y en sobrias miniaturas, que a lo sumo se aplican a las iniciales y a los signos rodados (254).

**252. Formulismo.**—El formulismo de los diplomas se halla principalmente en su encabezamiento y conclusión antes de la firma. En todos los documentos cristianos de la Edad Media comiézase por la invocación del nombre de Dios o de la Santísima Trinidad, precediendo o supliendo a esta fórmula a el *crismón* o monograma de Cristo en los diplomas solemnes de la época románica. Sigue el nombre de la persona que autoriza el documento y el de la persona o corporación a quien se dirige, por lo menos cuando se trata de escrituras de concesiones, de amonestación, de gratitud y equivalentes. Las cartas que se dicen *abiertas* y las sentencias judiciales van dirigidas sin salutación, con esta fórmula: *Notum sit omnibus*, y en castellano, *Sepan quantos esta carta vieren* (fig. 388). La fórmula de encabezamiento *Conoscida cosa sea* empezó a usarse por San Fernando. Y la salutación *salutem et gratiam* (o *salud y gracia*) tuvo comienzo en el siglo XII. Cuando se trata de instrumentos notaria-



Fig. 406 — Crismón de una carta de privilegios de Alfonso VIII en Toledo, año 1174.

les, el encabezamiento consiste, después de la invocación del nombre de Dios, en la fecha con el nombre del lugar donde se expide el documento y el de quien lo autoriza.

La conclusión de los diplomas solía contener amenazas de penas temporales y espirituales contra los infractores de lo mandado o concedido, entre ellas la condenación *cum Juda proditore* y otras frases parecidas, las cuales van cesando en el siglo XIII, sustituyéndolas desde Alfonso X en los documentos castellanos esta fórmula conminatoria: «Et non fagades ende al, sopena de la mi merced». Y termina el documento con la fecha (si no se ha puesto antes) y las firmas, acompañadas de cierta rúbrica o signatura.

**253. Fecha.**—Para la cuenta de años en las fechas de los diplomas se usa el cómputo por la *Era hispánica* (239) hasta el 1383 en Castilla y León, y hasta el 1351 en Aragón, y desde entonces se adopta el cómputo *dionisiano* (de su autor Dionisio el Exiguo) o de la *Era cristiana*. En Cataluña fué abandonando ya en el siglo IX el de la *Era hispánica*, aunque no en absoluto; pero quedó fijo el cómputo dionisiano desde 1180. En Portugal no se fijó hasta 1432. Es origen de alguna confusión en la cuenta de años por la *Era cristiana* el diferente punto de partida que suponen las fórmulas *Anno ab Incarnatione Domini...* y *Anno a Nativitate Domini...*, pues no siempre el año se cuenta según lo que la fórmula indica, sino que muchas veces (por lo menos en Castilla) significaban lo mismo ambas locuciones. La numeración va siempre en cifras romanas, pero desde el siglo XVI se hacen comunes las arábicas.

A la cuenta de los años precede la de los días del mes, la cual sigue ordinariamente el sistema romano de Kalendas si el documento es latino, y a ella se antepone la palabra *datum, factum* (o *data, fecha*, en castellano), u otra equivalente (fig. 383).

**254. Firma y signatura.**—Antes del siglo XIII no suele figurar en los documentos reales la firma íntegra del monarca, sino sólo algún monograma o signo representativo, y asimismo es rara la firma auténtica y autógrafa del otorgante de cualquier documento anterior al siglo XII. Los monogramas en los documentos (lo mismo que los crismones antedichos) se van olvidando en la segunda mitad del siglo XIV, y desaparecen por completo al finalizar el XV.

A la firma del documento solía acompañar la *signatura*, que era un dibujo caprichoso y variable, ejecutado a pluma, como las actuales rúbricas de los Notarios; desde el siglo XII tomó la forma circular o de *signo rodado*, muy usada por los Obispos y Reyes de Castilla hasta fines del siglo XV. En los documentos de Alfonso X se iluminaron con variados colores los signos rodados, y en los de Pedro I tomaron proporciones colosales, llegando a exceder su diámetro en documentos solemnes hasta de 16 centímetros.

Terminada la redacción del documento, se autoriza con el sello correspondiente, en cuyo estudio se ocupa la *Sigilografía*.

**255. Diplomas pontificios.**—Los principales documentos pontificios que estudia la Diplomática son las *Bulas* y los *Breves*. Bula es un diploma sellado con sello del mismo nombre, de plomo o de oro, y que va pendiente del documento llevando impresas (desde el siglo XI) las figuras y nombres de los Apóstoles Pedro y Pablo. Se expiden las Bulas por la Cancillería Apostólica, para negocios graves de la Iglesia. Se distinguían en *solemnes* y *menores*, según que tuvieran o no la firma autó-

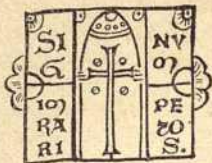


Fig. 407.—Signatura de Alfonso VII en un documento dado para el Cabildo de Sigüenza.

grafa del Pontífice; pero las menores se transformaron en los *Breves* a principios del siglo xv, los cuales no llevan sello pendiente, sino estampado con cera o con tinta roja, y se llama del *anillo del pescador*.

Se encabezan las Bulas desde Urbano VIII (año 1088) con el nombre del Papa y la fórmula *Ad perpetuam rei memoriam*, bien que no sea constante hasta el siglo xiii. El título de *Servus servorum Dei*, que acompaña al nombre del Pontífice, data del siglo vii. Los Breves llevan en cabeza el nombre del Papa a manera de título, sin adición alguna; y cuando se dirigen a una persona determinada, comienza el texto con las palabras *Dilecte fili, salutem et apostolicam benedictionem*.

Las fechas de las Bulas han seguido diferentes cómputos; pero desde principios del siglo viii se cuenta en ellas por los años *ab Incarnatione Domini*, a los cuales acompañan también los del Pontificado del Papa reinante desde fines del siglo xii. Los Breves se fechan con el año *a Nativitate Domini*.

El texto de las Bulas primitivas se escribía en letra redonda, semejante a la semi-uncial romana, aunque más perfecta; durante los siglos xi y xii se adopta la carlovingia perfeccionada, a la cual sigue la gótica de tipo muy elegante. En el siglo xvii se presentan los caracteres como rotos y con rasgos difíciles; pero luego se mejoran, y hoy se escriben muy legibles y de letra itálica, lo mismo que los Breves. Desde el Pontificado de León XIII se usa en las Bulas la ortografía común, cesando la costumbre antigua de suprimir comas, acentos y diptongos en tales documentos.

**256. Cancillerías y Archivos.**—Aunque el oficio de Canciller sea muy antiguo (desde Constantino, y en España desde Alfonso VII), las Cancillerías en calidad de *Registros reales* no empezaron en Castilla hasta el reinado de Alfonso X, y en Aragón se establecieron por Jaime I.

Los libros llamados *becerros*, *tumbos*, *cartularios* y semejantes empiezan a fines del siglo xi en las iglesias o corporaciones que los tengan o hayan tenido; pero no se conocen documentos en España anteriores al siglo viii.

Los *Archivos* constan de tiempo inmemorial en los pueblos civilizados de la Edad Antigua, como asirios, persas, hebreos, griegos y romanos, y siempre se situaban en el recinto de los temp'os, bajo la custodia de los sacerdotes, salvo entre los asirios y persas. La Iglesia tuvo sus archivos desde los primeros siglos, para guardar los Libros santos, las actas de los mártires y otros documentos. Constan los archivos del Vaticano desde el siglo v.

En España se conocen los archivos con carácter general desde Juan II, habiéndose establecido los primeros en el Castillo de la Mota (Medina del Campo) y en el Alcázar de Segovia. Felipe II fundó el general de Simancas y el de Roma. Los más importantes en la actualidad son el Central de Alcalá de Henares, el Histórico Nacional de Madrid y el de Simancas. Como regionales, el de la Corona de Aragón en Barcelona y el de la Diputación de Navarra. Tiene fama de ser modelo, por lo bien ordenado que se halla, el de la Corona de Aragón, que guarda unos cuatro millones de documentos, entre los cuales el más antiguo data del año 848.

## CAPÍTULO QUINTO

### Sigilografía.

**257. Concepto general.**—Con el nombre de *Sigilografía* (del latín *sigillum*, sello) o *Esfragística* (del griego *sfragis*, sello) se designa la parte de la Arqueología que tiene por objeto el estudio de los sellos que autorizan los documentos antiguos.

*Sello* es una pieza de metal, de cera o de otra sustancia equivalente, que lleva estampadas figuras o signos y contraseñas de la persona que lo usa. También se dice sello el troquel o matriz que sirve para estampar dichas figuras. *Contrasello* es una marca de menor diámetro que el sello, añadida a éste para dificultar más las falsificaciones.

En Sigilografía se estudian principalmente cinco puntos o cuestiones: *troqueles* con que se imprimen los sellos, *materia* de éstos *forma* de los mismos, *figuras* que llevan, *uso diplomático* que de ellos se hace. De todo lo cual siguen algunas nociones generales, con aplicaciones a la sigilografía española y a la pontificia.

**258. Troqueles.** — Los instrumentos sigilares más antiguos que se conocen son los cilindros caldeo asirios (fig. 265) y los anillos y gemas labradas por los egipcios. Los griegos y los romanos sellaban también sus cartas y despachos con anillos, en los



Fig. 408. Anillos de los primitivos cristianos, según Boldetti y Bottari; siglo IV.

cuales se engastaban piedras finas, labradas con hermosos entalles de símbolos y figuras. De los romanos tomaron ejemplo los fieles de los primeros siglos, y era común entre ellos el uso de anillos con atributos cristianos, sobre todo desde la paz constantiniana. Después de la invasión de los bárbaros siguióse en Europa con el mismo uso, por lo menos entre la gente de autoridad; pero habiéndose casi olvidado el ejercicio de la glíptica en los primeros siglos de la Edad Media, hubieron de aprovecharse para sellos las mismas piedras antiguas, aunque paganas, o bien se las sustituía por plaquitas metálicas sobre el anillo. Estas plaquitas, que ya habían estado en uso en

tre los romanos, se grababan con mucha más facilidad que las piedras y solían llevar en incisión o en relieve el nombre o un monograma o la contraseña del sujeto que había de usarlas. Por fin, llegado el siglo xi, se hicieron dichas placas de mayor tamaño, separadamente del anillo y con su mango o puño correspondiente, quedando así constituido el troquel o timbre, que posteriormente ha ido perfeccionándose (1). Para dar forma de sello a las piezas metálicas pendientes (v. gr., las bulas de plomo) se ha usado desde muy antiguo una especie de tenazas de acero, cuya extremidad lleva unos discos dónde están grabadas las figuras y letras que han de imprimirse.

**259. Materia y forma de los sellos.**—Las principales materias que han servido para sello (impreso) en las diferentes épocas de la historia, son: el oro, la plata, el bronce, el plomo, la cera, la *maltha* (pasta de arcilla, pez y grasa o cera), la *creta asiática* (tierra arcillosa), el lacre (o *cera hispánica*), la oblea, el papel y la tinta. Distínguense también los sellos, por razón de la materia, en sellos *de estampación* (con tinta) y *en seco* (sin ella).

Los sellos en papel sobre cera aplicada al documento comienzan en el siglo xiv, los de papel y oblea en el xvi, los de lacre en el xvii, y los de tinta y timbres en seco, en el xviii; los demás datan de tiempos más remotos.

Por razón de la forma distínguense los sellos en circulares, elípticos, esferoidales y amigdaloides; por su colocación, en adheridos, o de placa, y pendientes; por su magnitud, en mayores y menores. Los sellos pendientes (por medio de cordones) se dicen *bulas* si son metálicos, y si de cera grandes llámense *flaones*. Estos, en su forma amigdaloides o esferoidal, datan del siglo xi; pero las bulas eran ya conocidas de los romanos. Para resguardo de los sellos pendientes y frágiles se les adapta en el

(1) LECOY DE LA MARCHE, *Les sceaux*, cap. 3 (Paris, 1889).

siglo XIII una bolsa, y desde el XV una cajita de madera u hojalata.

**260. Figuras impresas.**—Los sellos, a imitación de las monedas, suelen constar de dos elementos formales: el *tipo* o figura y la *legenda* o inscripción que le acompaña.

El *tipo* que ostentan los sellos puede ser: *mayestático*, propio de reyes, con la figura del monarca en su trono; *ecuestre*, propio de caballeros y de reyes conquistadores (v. gr., Jaime el Conquistador,

que puso en una cara de su sello el tipo mayestático y en la otra el ecuestre); *heráldico*, distintivo de caballeros (y aun de reyes para contrasello), con la sola figura del escudo de armas; *simbólico*, propio de asociaciones, abadías, iglesias, ciudades, etc. Entre los emblemas de este último grupo es frecuente la jarra con azucenas, que simboliza algún misterio



Fig. 411.—Sello de plomo bizantino, hallado en el Norte de Africa; siglo VI.

de la Santísima Virgen y se halla como emblema propio de muchas iglesias de España. Al tipo simbólico puede reducirse el de figuras o imágenes de Santos, que más bien llamaríamos *iconológico*. Tal es el tipo de la gran mayoría de los sellos pontificios y de cofradías, etcétera. En el Imperio bizantino era muy común grabar imágenes piadosas, especialmente de la Santísima Virgen, no sólo en los sellos eclesiásticos, sino aun en los imperiales y en los de funcionarios públicos, muchos de los cuales usaban bulas de plomo en sus cartas y despachos comunes (1). Puede añadirse a los

(1) DELATRE, *Le cult de la Sainte Vierge en Afrique* (París, 1907), pág. 122, etc.



mencionados tipos otro con el nombre de *episcopal*, que en la Edad Media consistía de ordinario en la figura de un Obispo en pie y en actitud de bendecir. En la Moderna adoptan los Obispos el tipo heráldico.

La *leyenda* suele rodear al tipo cuando tiene relación con él; pero si la figura no representa al personaje, cuyo es el sello, la inscripción ocupa otra cara u otro lugar, como sucede en las bulas pontificias y en las bizantinas. El texto de la leyenda contiene el nombre de la persona que usa el sello, con los títulos de la misma, acompañados a veces de alguna sentencia. Va escrito en latín en los sellos europeos (o no bizantinos) hasta el siglo XIII, en que se introducen los idiomas vulgares; pero los sellos eclesiásticos y aun los de reyes continúan con textos latinos hasta la época moderna o contemporánea.

**261. Uso de los sellos en España.**— Consta el uso de anillos sigilares durante la época visigoda, y por lo menos los usaron los Obispos durante toda la Edad Media para funciones litúrgicas y autenticar objetos sagrados.

El primer dato cierto que hay en España respecto del uso diplomático de los sellos se refiere a Alfonso VI a últimos del siglo XI. Los primeros eran de placa, obtenidos por troquel metálico; muy luego se hacen pendientes y de forma amigdalóide, extendiéndose desde el siglo XIII a Obispos, Abades, Cabildos y Municipios. La cera es de color blanco al principio; mas hacia el fin del siglo XIII se usa de color rojo en la superficie del sello, siendo por lo demás amarillenta o de capas alternas en el color. Esta clase de sellos tiene grabada sólo una parte de la superficie, que se hace plana, quedando lo restante liso y convexo.

A fines del siglo XII se adopta en Castilla el sello o bula de plomo para los sellos reales de Alfonso VIII, y muy luego se sigue la misma práctica en Aragón, por lo menos desde Jaime I; en Na-

varra no se conocieron, como tampoco los usaron nunca los Obispos en las demás regiones.

En el mismo siglo XII se estableció la distinción entre sellos reales *mayores* y *menores*, llamándose estos últimos *secretos* en Aragón y Navarra, y *sellos de la poridad* (o puridad) en Castilla. El sello mayor guardábase por el Canciller real, y el menor por el Secretario particular del Rey, a quien acompañaba en todo lugar y tiempo. De la misma época data el contrasello, el cual se usaba también por los Obispos desde el siglo XIII.

**262. Sellos pontificios.**—Los sellos pontificios son de dos clases, correspondientes a los diplomas



Fig. 412.—Bula de Pascual II, reducida a una tercera parte de diámetro.

(255). Aunque por lo menos desde la paz constantiniana debieron los Sumos Pontífices emplear su sello, no consta positivamente la existencia del mismo hasta el siglo VII. La primera bula pontificia de plomo que se conoce es del Papa Deusdedit (año 615), conservada en el

Vaticano. El tipo adoptado para estas bulas comenzó por los años de 1103, con Pascual II, y ha seguido casi constantemente hasta el último Papa. En algunos documentos muy solemnes usaron los Papas el sello o bula de oro, llamado *bullá aurea*, práctica seguida igualmente por los Emperadores del Sacro Romano Imperio desde Lotario.

El sello de los Breves, llamado *del anillo del Pescador*, porque representa a San Pedro en actitud de pescar, data del siglo XV y fué siempre de los de placa de cera roja, hasta el siglo XIX, en que se usa de tinta de igual color que tuvo la cera.

## CAPÍTULO SEXTO

## Numismática.

**263. Definición e importancia del asunto.**—Llá-mase *Numismática* (del griego *nomisma*, moneda) la parte de la Arqueología que estudia las monedas y medallas. Por *monedas* se entienden las piezas de metal selladas con objeto de que sirvan para transacciones en el comercio humano; y por *medallas*, las mismas piezas cuando tienen por objeto conmemorar algún acontecimiento histórico, honrar algún personaje o servir para usos piadosos de los fieles.

Pocos monumentos, en verdad, revisten la importancia de los que examina esta ciencia: toda vez que las monedas y medallas nos reflejan las ideas dominantes en el pueblo que les dió cuño, y al mismo tiempo nos revelan el progreso o la decadencia del arte, la riqueza de la nación en donde se hallan, los datos principales de su historia y mil noticias más, que de su estudio se infieren.

En el presente capítulo, después de consignar las nociones generales de Numismática, descendemos a las clasificaciones principales de las monedas, fijándonos en lo que interesa a la numismática española, como se irá viendo ordenadamente en los siguientes números.

**264. Elementos de la moneda.**—Dos grupos de elementos constituyen la moneda: los materiales y los formales, o sea, la sustancia material de que está hecho el monumento, con la forma exterior que tiene, y las figuras e inscripciones que lleva.

Los metales que han servido para moneda en las diferentes naciones y épocas son: el oro, la plata, el *eléctrum* (mezcla de oro y plata), el *vellón* (plata de muy baja ley), el cobre (que en Nu-

mismática se dice *bronce*), el latón, el hierro, el plomo y en la época actual el aluminio. Para moneda auxiliar, no sólo han servido los metales de baja condición referidos, sino aun el cuero, la madera, las conchas, etc. La forma exterior de la moneda es discoidal o redonda, por lo común; pero no faltan cuadradas, exagonales e informes o cortadillos. En las regulares llámase *módulo* su diámetro.

Como elementos formales de la moneda se cuentan: la *gráfila*, u orla de puntos o línea que sigue concéntrica con el borde o *cordón*; el *área* o *campo*, espacio interior limitado por la gráfila; los *tipos*, figuras de la moneda; el *cuerpo*, conjunto de todas las figuras; la *leyenda*, inscripción que rodea a los tipos; la *inscripción* propiamente dicha, letrero que hace las veces de figura; el *exergo*, espacio del campo no ocupado por los tipos y leyendas; el *anverso*, cara donde se halla el tipo principal, o en su defecto el nombre principal según la condición de la moneda; el *reverso*, la cara opuesta. Se dice *nombre tópico* el de la localidad para cuyo uso fué acuñada la moneda y que va inscrito en la misma; *tipos parlantes* se llaman los que expresan con figuras el nombre de la nación, pueblo o monarca (así, el *castillo* lo es de *Castilla*); *marcas de valor*, los signos indicadores del valor relativo de la moneda; *marcas de ceca*, las que expresan la *ceca* o fábrica donde se acuñó la emisión monetaria; *contramarca*, el resello que a veces se añade a las monedas para cambiar su valor o para autorizar las extranjeras.

**265. Clases de piezas numismáticas.**—Además de las *monedas* y *medallas*, antes definidas, existen como piezas similares: las *téseras*, piezas de metal, madera o marfil, que servían como premio en los juegos públicos o como billete de entrada o bonos de cobranza; las *tarjas* o *jetones* (del francés *jettón*), fichas o tantos para el juego con apariencias de moneda, que se usan desde los últimos

tiempos de la Edad Media; los *tantos de coro*, piezas equivalentes a moneda, que se distribuían en los Cabildos a los asistentes, para cambiarlas luego por dinero contante.

Atendida la forma, pueden ser las monedas: *incusadas*, que presentan la misma figura por ambas caras, una en relieve y la otra en hueco; *esquifadas*, de forma cóncava por un lado y convexa por el otro; *forradas*, las que, siendo de bajo metal, se hallan cubiertas de una hoja de plata u oro; *dentadas*, las que tienen dientes en el contorno; *flor de cuño*, que están bien conservadas y acuñadas como si fueran recientes y de troquel nuevo.

Por razón de las inscripciones, se dicen las monedas: *anepígrafas* cuando no presentan rótulo alguno, *bilingües* cuando lo llevan en dos lenguas.

Por causa del origen o de la potestad que las autoriza, pueden ser: *autónomas*, cuando se emiten por un Estado o ciudad que funciona por sus leyes propias; *coloniales*, si se labran para municipios dependientes de una metrópoli, fuera del territorio de ésta; *obsidionales* o de necesidad, las acuñadas en poblaciones sitiadas por el enemigo; *imperiales*, *reales*, *episcopales*, *pontificias*, etc., según sea la autoridad en cuyo nombre o por cuyo mandato se hace la emisión; *consulares* o *familiares*, las que se labraban entre los romanos por las familias nobles que tenían derecho de acuñar moneda; *anónimas*, las que no llevan nombre personal que exprese la autoridad por la cual se emiten; *municipales* o *regionales*, si únicamente se destinan al uso del municipio o de la región; *de omonoiá* (voz griega que significa *alianza*), las acuñadas para una ciudad o Estado y que pueden circular libremente en otro por virtud de algún pacto o alianza entre ambos; *reselladas*, las que llevan contramarca.

**266. Antigüedad de la moneda.**—Es opinión común entre historiadores y arqueólogos que la invención de la moneda no se remonta más allá del

siglo VII antes de Jesucristo, y que se debió a los griegos de Egina y Lydia, de donde pasó a los demás pueblos. Y aunque antes de la mencionada época se empleaban la plata y oro en el comercio para facilitar las transacciones, entregábanse los preciosos metales a peso y sin cuño oficial, que es lo característico de la moneda.

La introducción de ella en España se atribuye asimismo a los griegos quienes labraron monedas de plata y luego de cobre en sus colonias de *Empórium* y *Rhodes* (Ampurias y Rosas) desde el IV siglo antes de J. C. Muy pronto, en el siglo III, siguieron las monedas fenicias de *Gades* y *Ebusus* (Cádiz e Ibiza), y a continuación las ibéricas, empezando por Sagunto y siguiendo por muchas otras poblaciones desde los principios de la invasión romana. Cesó por completo la acuñación de moneda nacional en España con el imperio de Calígula, y no reapareció en el reino visigodo hasta Leovigildo.

**267. Clasificación numismática.**— Aunque son varios los sistemas que adoptan los coleccionistas en la clasificación de sus monedas, lo más común es distinguirlas por naciones, y en cada nación por sus épocas y períodos históricos. También se adopta el orden alfabético de pueblos, pero sólo tratándose de colonias o de municipios, dependientes de una sola metrópoli, cuando en ellos se acuñaba moneda con permiso del poder supremo, y asimismo cuando se trata de pueblos autónomos que tienen una misma lengua.

La clasificación seguida en estos breves apuntes numismáticos, referente a las monedas españolas, es por demás natural y sencilla: partiendo de las tres edades históricas, *antigua*, *media* y *moderna*, distribúyense las monedas de la primera edad por lenguas, y en cada lengua por pueblos (éstos en orden alfabético); la segunda y la tercera se clasifican por Estados libres o autónomos, y en cada Estado por el sucesivo orden de monarcas.

Pero antes de proceder a la descripción de las monedas antiguas españolas se hace necesario apuntar algunas nociones de las griegas y romanas de la metrópoli, que son la base de aquéllas, y antes de pasar al estudio de la numismática medioeval hispana, débese conocer la bizantina, que influyó en ella: de aquí el orden de los asuntos que se tratan en los números siguientes.

**268. Griegas.**—El tipo de las monedas griegas, en su período más bello y nacional, es la *dracma ática*, moneda de plata de cuatro gramos y treinta centigramos de peso (equivalente a una peseta española aproximadamente); lleva en su anverso el busto de Minerva, y en el reverso la simbólica lechuza con inscripciones y otros emblemas secundarios.



Fig. 413. — Dracma ática (1).

contábanse como múltiplos la *didracma* y la *tetradracma* (dos y cuatro dracmas respectivamente), y divisores el *tetróbolo*, *trióbolo* (o media dracma), *dióbolo* y el *óbolo* (un sexto de dracma), todos de plata. Semejantes eran las monedas de oro, cuyo tipo se halla en el *státer* (del tamaño de la dracma), con sus divisores de *semiestáter*, tercio, cuarto, sexto y dozavo: un *státer* valía 20 dracmas. El talento fué moneda nominal, equivalente a 60 minas o 6.000 dracmas, si era de plata, o a 600 minas y 60.000 dracmas, si el talento se decía *de oro*. La moneda de cobre empezó a entrar en circulación en el siglo V antes de J. C.; hacia el siglo II (antes de J. C.) todas se rebajaron de medida, llegando a reducirse la moneda casi a la mitad de su anterior peso.

Establecióse además el *státer de plata*, muy conocido asimismo en los países de influencia griega: su valor fué de cuatro dracmas.

(1) Reducido su módulo en la figura a las dos terceras partes del natural. Lo mismo debe tenerse en cuenta para las demás figuras de este capítulo.

Acuñaéronse monedas griegas no sólo en los diferentes pueblos de la Grecia propiamente dicha y de la Grecia asiática, sino en las numerosas colonias establecidas en Occidente y en los reinos de Oriente que recibieron dinastías griegas a la muerte de Alejandro Magno. Todas ellas se distinguen por sus tipos griegos, su bella fábrica y su relieve saliente y convexo en las figuras, sobre todo las greco sicilianas.

**269. Romanas.**—La numismática de Roma puede clasificarse en tres grandes secciones: *ases primitivos*, *monedas consulares* y *monedas imperiales*. La primera sección corresponde a toda la época de los Reyes de Roma y parte de la republicana; la segunda, a la República en sus tres y medio últimos siglos, y la tercera al Imperio.

Los *ases primitivos* eran grandes piezas cuadrangulares o redondas de cobre, del peso de una libra (*æs librale* o *grave*), al principio sin acuñar (*æs rude*), y después grabadas con alguna marca o dibujo (*æs signatum*), que solía ser la figura de una oveja, de donde le vino al dinero el nombre de *pecunia* (de *pécora*), según afirma Plinio. Esta rudimentaria acuñación de los ases y sus divisores fué ordenada por Servio Tulio hacia fines del segundo siglo de la fundación de Roma (cinco y medio antes de Jesucristo), y duró con más o menos perfeccionamiento hasta el año 486 de Roma (268 a. de J. C.), en que se regularizaron los tipos, siguiendo en adelante con cierta uniformidad en cada especie monetaria. Ya antes, en el año 364 se redujo el peso del as y de sus divisores a la mitad del que tenían al principio, y la reducción continuó aumentando en la época siguiente.

Las *monedas consulares* o *familiares* se dicen así por haberse acuñado en la época de los Cónsules de la República romana y porque en su gran mayoría están hechas a nombre de familias romanas (*gens*), cuyos individuos eran, por lo común, Magistrados monetarios, aunque no pocas de ellas



son anónimas. Afirman varios historiadores con Plinio que hasta la mencionada fecha del 486 de Roma no se acuñó plata en la gran República, ni oro hasta sesenta años más tarde; pero sea como fuere, no empieza la serie de monedas consulares hasta dicho año. Todas ellas se reducen a tres tipos, correspondientes a los tres metales consabidos, y son: el *as*, el *denario* y el *áureo*.

El *as* se distingue por la doble cara de Jano, que lleva en su anverso, y la proa de un barco



Fig. 414. - As anónimo de la República Romana; siglo III a. de J. C.

en su reverso con el signo de unidad monetaria encima. Sus divisores eran: el *semis* (medio *as*), el *triens*, el *cuádrans*, el *sextans* y la *uncia* (la doza va parte) cada uno con diferente busto o cabeza de divinidad pagana en el anverso, pero sin variar en el reverso sino la indicación del valor monetario. Cuando el *as* se redujo excesivamente de peso, creóse el *dupondio*, que valía dos ases.



Fig. 415. - Denario consular de la familia Antonia; siglo I a. de J. C.

El *denario consular* (su va'or diez ases) ostenta comúnmente, como las dracmas griegas, un busto mitológico en el anverso y algún emblema o figura mitológica o histórica en el reverso; debajo de ésta se inscribe el nombre de la familia o del personaje que autoriza la emisión monetaria. Como divisores del denario se cuentan el *quinario* (la mitad) y el *sestercio* (dos ases y medio): este último fué por varios siglos unidad monetaria y se expresaba por escrito con

las siglas *IIS*, *HS* o *LLS*, que significan dos ases y un semis. El *áureo*, muy escaso en esta época, ofrece tipos semejantes al denario y valía en un principio hasta 60 sestercios, pero hacia el fin de la República se redujo a solos 20.



Fig. 416.—Denario de Tiberio; siglo I (1).

Las *monedas imperiales*, acuñadas desde Octavio Augusto, conservan los tipos del *áureo* y *denario* antedichos, aunque variando de figuras y leyendas y aun algo del peso; los ases y divisores quedan reemplazados por varias mone-

das de cobre, que los numismáticos distinguen con los nombres de *gran bronce*, *mediano bronce* y *pequeño bronce*. Se extiende el período hasta la caída del imperio de Occidente y aun hasta que se forma el estilo bizantino al empezar el siglo VI. No obstante, hay gran diferencia entre las monedas imperiales paganas y las cristianas, pudiéndose formar de éstas grupo distinto. Aun en las primeras, se distinguen notablemente las del siglo III por su estilo decadente en los dibujos e inscripciones, ya iniciado a fines del siglo II. Las cristianas empiezan en el imperio de Constantino.



Fig. 417.—Medio-bronze de Trajano; siglo II (2).

(1) Anverso: busto de Tiberio con diadema a la derecha; leyenda: TI(berius) CAESAR DIVI AVGVSTI F(ilius) AVGVSTVS —Reverso: Livia en su trono; leyenda: PONTIFEX MAXIMVS.

(2) Anv.: busto de Trajano con corona radiante, a la derecha; leyenda: IMP(eratori) CAES(ari) NERVAE TRAIANO AVGVSTO GER(mánico) DAC(ico) P(ontifice) M(aximo), TR(ibunitia) P(otestate), CO(n)S(ulatu) V, P(atrici) P(atriciae).—Rev.: personificación de la abundancia; en el campo, S(enatus) C(onsulto); leyenda: S(enatus) P(opulus)Q(ue) R(omanus), OPTIMO PRINCIPI.

Todas en conjunto se caracterizan por llevar en el anverso el busto del Emperador, siempre de perfil, rodeándole como leyenda el nombre del mismo con sus titulos; el reverso es variadísimo y consiste de ordinario en figuras de objetos supersticiosos o de asuntos históricos, o en alegorías y personificaciones del valor, de la fuerza, de la abundancia, fortuna, victoria, etc. En el reverso de las monedas de cobre se indica por medio de las siglas *S. C.* (*Senatus Consulto*) que la pieza ha sido acuñada por decreto del Senado, toda vez que las monedas de plata y oro estaban reservadas en su acuñación al Emperador exclusivamente. Fuera de los dos primeros siglos del Imperio, rara vez se hallan tales indicaciones. Desde el siglo III es frecuentísimo el uso del vellón para denarios, y desde Constantino se destierran las fórmulas y símbolos paganos, sustituyéndolos a menudo por otros de sabor cristiano.



Fig. 418.—Pequeño bronce de Constantino; s. IV (1).

**270. Hispano-helénicas.**—Limitóse a las colonias focenses de Ampurias y Rosas (provincia de Gerona) la producción de monedas de este grupo, las cuales se distribuyen en dos secciones: monedas *helénicas* (o griegas) y monedas *ibero-helénicas*: en las primeras todos los caracteres son griegos; las segundas ofrecen el mismo tipo que las anteriores de última época, y llevan rótulos ibéricos muy variados. Unas y otras son de plata; pues aunque las hay de cobre con el tipo emporitano, llevan leyenda exclusivamente ibérica, propia de la ciudad indígena, llamada *Indica* (junto a *Em*.

(1) Anv.: busto de Constantino laureado, a la derecha; leyenda: CONSTANTINVS MAX(imus); AVG(ustus).—Rev.: el lábaro entre dos soldados; leyenda: GLORIA EXERCITVS.

*pórium*), y son, por lo mismo, de la serie ibérica (272). La acuñación de las monedas griegas empieza tres siglos y medio antes de Jesucristo y termina hacia el año 133, asimismo anterior a la Era cristiana.

En las monedas simplemente *helénicas* se distinguen dos tipos muy diversos: pequeñas moneditas anepígrafas (o con solas iniciales), y dracmas con el nombre tópico *Empóriton* o *Rodeton*; las primeras se consideran más antiguas y son to-



Fig. 419. — Draema emporitana; siglo III antes de J. C.

das muy diminutas y de variadísimos dibujos; las segundas presentan uniforme el anverso (cabeza de una divinidad) y sólo varía el reverso en tres o cuatro formas distintas (la rosa para las de *Rhodes*, el caballo a los principios y el pegaso después, para las de *Empórium*). Las

monedas *iberohelénicas* son dracmas y divisores de dracma con el tipo de las emporitanas del pegaso (fig. 419), pero con inscripción ibérica añadida a la griega.

**271. Hispano-fenicias.** — Las monedas que se encuentran en la Península y Baleares con tipos e inscripciones fenicias son de tres clases y forman tres grupos diversos: *monedas fenicias* propiamente dichas, *cartaginesas* y *libio fenices*.

El primer grupo comienza unos dos siglos y medio antes de Jesucristo (hacia el 269) y se extiende a ocho pueblos del Sur y Este de Andalucía, además de *Ebusus* (Ibiza), siendo los principales *Gades* (Cádiz), *Malaca* (Málaga), *Ebusus*; en éste y en el primero se acuñaron monedas de plata y cobre; en los demás sólo se labraron de cobre. El tipo más común es la figura de una divinidad en el anverso, principalmente la de Hércules fenicio, vestido con piel de león (fig. 420); en el reverso, la leyenda y figuras de atunes, delfines o espigas.

Varias de estas monedas son bilingües, o sea, latino-fenicias. Se tienen por más antiguas de la serie las de plata de *Gades* y *Ebusus*, que ofrecen el tipo púnico sículo.

Las monedas *púnicas* o *cartaginesas* de España se dicen también *barkidas* por ser debidas a las tropas de Aníbal y Asdrúbal (de la familia de los *Barkas*), quienes probablemente las acuñaron en *Carthago Nova*. Son piezas de cobre y de plata, que se emitieron desde el 229 al 210 antes de Jesucristo: todas anepígrafas, o cuando más llevan alguna letra fenicia en el reverso. Sus figuras consisten siempre en una cabeza de divinidad en el



Fig. 420.—As fenicio de Gades. Fig. 421.—Didracma púnica.

anverso, y un caballo parado y una palmera o una cabeza de caballo o un elefante en el reverso. Las piezas de plata son dracmas o múltiplos de dracma.

Las monedas *libio-fenices* se distinguen de las anteriores por el alfabeto de sus leyendas, más sencillo que el fenicio y muy semejante al de los pueblos libios de Africa. Conócense ocho pueblos de España, todos en el Sur de la Península, que acuñaron estas monedas, siendo el principal *Asido* (hoy Medina Sidonia). Las piezas son todas de cobre, y algunas tienen leyenda bilingüe (con el latín): su antigüedad no excede a la de la invasión romana.

**272. Ibéricas.**—En la gran serie de *monedas ibéricas* entran las que llevan epígrafes con caracteres ibéricos, ya exclusivamente, ya en unión con los de otra lengua (latín o griego). La época de

estas acuñaciones se encierra entre los años 226 y 133 antes de Jesucristo, bien que en Saguntum y Empórium continúa unos cuantos años más, por el favor que los romanos les dispensaban. Los tipos de estas monedas son el denario (de plata) y el as (de cobre) con sus divisores, y de la equiva-



Fig. 422. — Denario ibérico de Osca.



Fig. 423. — As ibérico de Gose (Tarragona)

lencia en peso que ofrecen con las monedas romanas de la época y de la uniformidad que entre sí guardan se infiere que todas las ibéricas se emitieron bajo la dirección y el permiso de los romanos, a medida que iban éstos haciéndose dueños



Fig. 424. — As de Bilbilis (Calatayud).



Fig. 45. — Semis de Sesars (lugar incierto).

de la Península, aunque debieron ser con frecuencia artistas griegos los que las fabricaban.

Los tipos o figuras que más campean en las monedas de esta serie son el busto de Hércules ibérico para el anverso y el famoso jinete ibérico para el reverso (pág. 247); las leyendas consisten casi exclusivamente en el nombre tópico (de la localidad) debajo de la figura del reverso; y si en el anverso se encuentra algún epígrafe ibérico suele ser

la inicial del pueblo que tiene *omonoia* (265) con el que se inscribe en el reverso.

Ascienden a 120 los pueblos de la antigua España Citerior que labraron moneda ibérica. En cuanto a los de la España Ulterior, cuyas piezas de esta serie se dicen más bien *turdetanas*, se con-

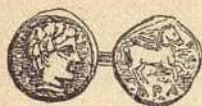


Fig. 426.—Semis de Carbeca (Daroca).



Fig. 427.—As de Arsaetz (Armentia?).

centra casi toda su acuñación en *Obulco* (hoy Porcuna), y sus piezas son todas de cobre con rótulos bilingües, siendo los del reverso nombres de Magistrados. Los más importantes de la Citerior, además de *Saguntum* y *Empórium*, fueron *Cose*,

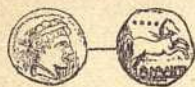


Fig. 428.—Triente de Kolighem (lugar incierto).



Fig. 429.—As turdetano de Obulco (Porcuna).

*Ilerda*, *Segóbriga* (celsitanos, Huesca), *Kélsikan*, *Turiaso*, etc. A ellos debe agregarse *Iiberis* (Granada), pues aunque situada en la Ulterior, todos los caracteres de sus monedas ibéricas son de la Citerior.

Los adjuntos facsímiles de monedas nos relevan aquí de más detenidas explicaciones; ni hay para qué darlas sobre la lectura de sus epígrafes ibéri-

cos, habiendo puesto arriba el alfabeto que sirve para descifrarlos (fig. 372).

**273. Hispano-latinas.**—Comprende este grupo todas las monedas coloniales de Roma acuñadas en nuestra Península y en Ibiza con caracteres latinos, abrazando un período de doscientos doce años, con varias interrupciones.



Fig. 430.—As de Augusto en Zaragoza. En el reverso figuran los nombres de los Duumviro M. Porcio y Cn(eo) Fadio.

Las primeras emisiones monetarias con leyenda exclusivamente latina aparecieron en *Carteia* (ruinas cerca de Algeciras) y en *Valentia* por los años de 171 y 138 antes de Jesucristo, respectivamente; poco después

(año 133 a. de J. C.), vencida la inmortal Numancia, prohibieron los romanos las acuñaciones en toda España, quedando sólo las de cobre en *Saguntum* y *Empórium*. Durante la guerra sertoriana (de 49 a 45 años a. de J. C.) restablecióse la emisión de monedas en siete u ocho pueblos de la España Citerior, tomando caracteres latinos; y, por fin, llegado el año 29, anterior a la Era cristiana, permite el Emperador Augusto la acuñación en las tres provincias en



Fig. 431.—As de Augusto en Córdoba.

que dividió la Península, el cual permiso no siguió más allá del imperio de Calígula (41 d. de J. C.).

Pueden distinguirse estas monedas en dos secciones, según que los pueblos donde se acuñaron pertenecieran a la *España Citerior* o a la *Ullterior*: a este segundo corresponden 67 pueblos, y 28 al



primero. Sobresalen *Cæsar Augusta*, *Calagurris*, *Carthago Nova*, *Celsa*, *Tarraco*, entre otras, en la Citerior, y *Carmo*, *Carteia*, *Córdoba*, *Emérita*, *Obulco* en la Ulterior. Todas ellas son de cobre, latón o bronce, ajustadas más o menos al patrón del as romano, con sus múltiplos (dupondio, sestercio) o divisores (semis, cuadrante). Las acuñadas antes del Imperio ostentan en el anverso alguna cabeza mitológica, pero desde Augusto figura siempre el busto del Emperador reinante con el nombre y títulos del mismo alrededor; en el reverso son muy comunes los dibujos mitológicos, el nombre tópico y los nombres de los Duumvros o Magistrados que regían el municipio o la colonia (fig. 430), por más de que no sigan un plan fijo.



Fig. 432.—Semis de Carissa (Lebrija), con las letras de derecha a izquierda.

**274. Numismática medioeval cristiana.**—Es carácter general de las monedas de la Edad Media en las naciones cristianas la expresión religiosa de sus figuras, leyendas y símbolos, junto con la visible tosquedad o imperfección artística de sus dibujos, los cuales no mejoran notablemente hasta el siglo xiv. Campea el vellón entre los metales acuñados; las piezas son comúnmente delgadas; el relieve de las figuras, plano; los bustos se colocan de frente como cosa propia de la majestad, y pocas veces de perfil como antes, aunque no sea rara esta posición en la España de la Reconquista.

Si bien ya desde Constantino el Grande se manifiesta por las monedas el reinado social de Jesucristo (por los símbolos, especialmente el *lábano*), se declara de una manera más inequívoca desde el siglo vi con las monedas bizantinas (275), cuyas formas sirvieron de modelo para las acuñaciones monetarias de los Estados que se formaban en Occidente.

La España visigoda empieza sus emisiones numismáticas en el último tercio del siglo vi; las interrumpe con la invasión sarracénica, y no vuelven a reanudarlas los Estados de la Reconquista hasta el siglo xi, bien que dos siglos antes comenzaran parcialmente en Cataluña por los Reyes Francos. Casi todas llevan el nombre del Monarca en el anverso y el nombre tópicos (las visigodas y las regionales) en el reverso; pero ninguna ofrece indicaciones de fecha ni aun de sucesión cronológica de Reyes (salvo rarísimo caso en el siglo xv), debiendo servir el estilo paleográfico para discernir las dudas que sobre tales cuestiones se susciten. El idioma usado en los rótulos es el latino, y las letras ofrecen trazos rectos y gruesos hasta fines del siglo xiii; desde esta fecha se adopta el tipo gótico mayúsculo de las inscripciones lapidarias.

Al mismo tiempo, los invasores musulmanes repiten sus numerosas acuñaciones en oro, plata y cobre, muy diversas de las cristianas, no cesando en nuestra Península hasta que pierden su vida social e independiente.

Tal es el cuadro que ofrece la Numismática en la Edad Media, por lo que interesa a nuestros estudios, y que se amplía algún tanto en los números siguientes.

**275 Bizantinas.**—La moneda típica bizantina es el *sólido* (o *sueldo*) *de oro* y el *triente* o su tercera parte, la cual pesaba 150 centigramos. Acuñáronse también piezas de cobre y de plata; todas con inscripciones griegas o latinas y casi siempre con la figura del Emperador, de frente, sosteniendo un globo que remata en una cruz. Tal es el tipo bizantino, que empezó con Justiniano en el siglo vi.

En el imperio de Justiniano II (años 685-711) aparece por vez primera el busto de Jesucristo en las monedas, junto con el del Emperador; en el de Juan I Zimisces (969-976) llegó a desapare-

cer la figura del Emperador, para dar todo el espacio a Jesucristo (fig. 435); en el de León IV (886-911) se introduce en la numismática la figura



Fig. 433. — Sólido de Justiniano II (1).



Fig. 434. — Sólido de León IV (2).

de la Santísima Virgen, que se repite en adelante muchas veces y de varias maneras, ya sola, ya

con el Niño, ya coronando a los Emperadores; en el de Miguel VI (1056-1057) comienzan a figurar las imágenes de los Santos en las monedas bizantinas, práctica muy extendida en las acuñaciones locales itálicas.



Fig. 435. — Bronce de Juan I (3).

**276. Visigodas y suevas.**—El tipo de las monedas visigodas es el *triente* bizantino de oro, del

(1) Rev.: Busto de Jesucristo, de frente, coronado por la cruz, con el libro del Evangelio y bendiciendo; leyenda: D(omi)N(us) JHS CHS (Jesus Christus) REX REGNANTIVM.—Anv.: Busto del Emperador, de frente, con globo y cruz; leyenda: D(ominus) J(VSTINIANVS) M(VLTVS) AV(gustus).

(2) Anv.: Busto del Emperador con globo y cruz patriarcal; leyenda: LEON EN CRISTO BASILEVS ROMEOON.—Rev.: Busto de María orante; leyenda: MARIA; en el exergo: MR OY (*Mater Dei*).

(3) Anv.: Busto de Jesucristo con el Evangelio; leyenda: EMMANOYHA (Emmanoel); en el exergo, IC XC; siglas de *Jesus Christus*.—Rev.: inscripción sola: IHSVS XRISTUS BASILEU(s) BASILE(on) (*Jesus Christus Rex regum*).

cual ellas se derivan. No se conocen otros tipos ni otros metales acuñados ni piezas anteriores a Leovigildo; pero las hay de todos los reyes godos sucesores (excepto de Recaredo II), hasta del infortunado Don Rodrigo.

Se distinguen las piezas visigóticas por su bárbara acuñación y tosquísimas figuras de los monarcas respectivos, las cuales se presentan de frente por lo común, formando el anverso; en el reverso se halla ordinariamente una cruz o un



Fig. 436. — Triente de oro visigodo. Anverso: I(n) D(ei) n(om)i(n)e, *Erwigius Rex*. Reverso: *Tarraco, Pius*.

busto igualmente bárbaro. La leyenda consiste en el nombre del monarca con el título *Rex*, para el anverso, y en el reverso el nombre de la localidad donde se acuñó la moneda y un epíteto laudatorio del Rey; v. gr., *justus, fêlix, inclitus, pius*. Las ciudades que más figuran en tales rótulos son *Barcinona, Caesaraugusta, Córdoba, Hispalis, Emêrita, Toletum, Tarraco*, etc. (1).

Antes de los visigodos, emprendieron la acuñación de los referidos trientes los suevos de Asturias, Galicia y Lusitania, cuyas piezas forman la agrupación conocida con el nombre de *monedas suevas*. Son todas ellas trientes de oro de tosca imitación bizantina, que llevan hasta el nombre mismo y la figura del Emperador de Oriente; a veces presentan el nombre del Rey suevo con la figura del Emperador bizantino: las emisiones abrazan el período de los años 430 a 457 en Lusitania, y 411 a 584 en Galicia.

**277. Árábigo-hispanas.**—Luego de establecidos

(1) Para distinguir las piezas legítimas de las falsificadas (pues atendido el buen precio de estas monedas en el mercado se falsifican no poco) obsérvese el relieve de las letras; en las legítimas siempre se verá desigual, aun dentro de cada moneda; no así en las falsas.

los musulmanes en España (año 711), empezaron a emitir sus numerosas acuñaciones en oro, electro, plata, vellón y cobre, no cesando hasta la completa desaparición de su dominio. Llámense *dinares* las monedas arábicas de oro y electro; *dirhemes*, las de plata y vellón; *feluses*, las de cobre.

La división en secciones de la numerosa y larga serie de estas monedas corresponde con exactitud a los diversos y sucesivos períodos históricos de la España musulmana; pero a la cabeza de todas débese colocar de razón un grupo muy excepcional, que no tiene semejanza con los otros, a saber: el de las monedas acuñadas entre los años 711 y 718, que a modo de transición presentan caracteres latinos o bilingües (latinos y árabes), guardando alguna remota semejanza con los trientes visigodos. Son pequeñas monedas de oro, gruesas y toscamente acuñadas con leyenda poco menos que ininteligible cuando está formada por letras latinas.

Fuera de los mencionados dinares, todas las demás monedas arábigo hispanas se caracterizan por la ausencia absoluta de figuras y símbolos y por la abundancia de inscripciones en caracteres árabes, de modo que los ignorantes de esta lengua hallarán todas las piezas idénticas entre sí o poco menos. En las inscripciones suele repetirse constantemente la profesión de *fe musulmana*, la fecha, el nombre de la ceca y el del Califa o Régulo. Los *Reyes de Taifas* acuñaron los metales de oro y plata de muy baja ley, casi de cobre. Las monedas de plata de los Almoravides son de muy pequeñas dimensiones; los Almohades las acuñaron de forma cuadrada (las de plata) o con un cuadrilátero inscripto en el círculo de la moneda (las de oro), y carecen de fecha: lo mismo debe



Fig. 437 —Dinar de Abderrahmán III.

decirse de los Reyes *nasaries* de Granada, si bien sus *feluses* revisten novedad por su estilo y llevan fecha (1).

278. **Monedas catalanas.**—Ninguna región española ofrece tanta variedad y complicación monetaria como la de Cataluña en la época de la Reconquista. Para clasificar sus piezas hay que distribuirlas en cinco series o grupos, a saber: *carlovingias*, *barcelonesas*, *de los condados dependientes* del de Barcelona, *episcopales* y *locales*.

*Carlovingias* son las monedas que se labraron en Barcelona, Gerona y Ampurias (dineros y óbolos de plata) a nombre de los Monarcas franceses de la dinastía carlovingia. Todas corresponden al siglo IX, hasta el año 874 en que se hizo independiente de los francos el Condado de Barcelona. El anverso de estas monedas lleva una cruz en

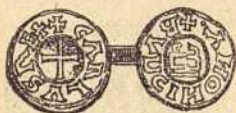


Fig. 438.—Dinero de Carlo Magno en Barcelona.

el centro y el nombre del Monarca alrededor; el reverso contiene una cifra y el nombre tónico.

Las *monedas barcelonesas* propiamente dichas empiezan con los repetidos condes Ramón Berenguer (siglo XI) y continúan por toda la Edad Media y siguientes hasta la caída de Isabel II. Su distintivo especial en el reverso lo forma una cruz equilateral, en cuyos ángulos se dibuja una sortija alternando con tres rodellillos; otras veces consiste en el escudo de Aragón (las *barras catalanas*); en el anverso llevan una especie de flor las monedas anónimas que se atribuyen a los Berenguer; las demás, el busto del Soberano o la cruz equilateral. Conócese también una pieza de oro bilingüe

(1) Para la inteligencia de las monedas arábigo-hispanas es indispensable el *Tratado de Numismática* de don Francisco CODERA, Madrid, 1879; para las demás series el mejor manual es el *Indicador* de D. Alvaro CAMPANER, Mallorca, 1891.

(árabe y latín), acuñada a nombre de un Conde Ramón, que se supone fuera el primero de los Berenguer; después, ya no aparece el oro en las acuñaciones barcelonesas hasta el reinado de Juan II (1458), y nunca en las demás series catalanas.

Las monedas de los Condados dependientes forman cinco grupos, que corresponden a los aludidos condados, y son: *el de Ampurias* (de los siglos XI al XIII), cuyas monedas se distinguen por la figura de una espada que se dibuja en el reverso, con la cruz equilátera en el anverso; *el de Besalú* (hacia el siglo XI), cuyas piezas ostentan en una de sus caras el busto de la Virgen o una cruz ancha o un ángel o una mano abierta; *el de Rosellón* (desde el siglo XII hasta mitad del XVII), con una P en el reverso, además de cruces equiláteras y nombre regional; *el de Provenza* (siglo XII), que en sus únicas monedas de vellón llevan inscrito el nombre de *Provincia* o *Massiliensis*; *el de Urgel* (siglos XII al XV), con sus dineros y óbolos, cuyo distintivo es un báculo episcopal o el escudo del Condado.



Fig. 439.—Dinero de plata de Besalú (en latín *Bisuldunum*, que se inscribe en el reverso).

Las monedas episcopales se contraen al Obispado de Vich (Barcelona), cuyos Prelados adquirieron derecho de acuñar moneda, junto con el Señorío de la ciudad y dependencias, concedido todo por los Reyes Francos. Usaron de este derecho los Obispos en el siglo XI (probablemente en el X) y siguientes hasta que cesó en 1315. Los tipos de estas monedas (de plata y de vellón) consisten siempre en los bustos de los Apóstoles, o del Obispo en el anverso, y una cruz o una estrella o un pastor con el nombre tónico (Ausona) en el reverso.

Monedas locales llamamos a las que emitieron por su cuenta varios pueblos de Cataluña desde el siglo XV al XVII inclusive con su blasón propio o el general del Principado y con el nombre de la lo-

calidad que las emitía. El metal acuñado era por lo común el bronce, y sólo las ciudades o villas mayores labraron plata. Se cuentan hasta 47 pueblos que obtuvieron o se tomaron el referido privilegio; la mayor parte de ellos con ocasión del levantamiento en el reinado de Felipe IV; algunos ya lo usaban desde el siglo XVI y pocos desde el XV. Sobresalen *Gerona*, que ya había hecho sus emisiones en los siglos X al XII con tipos semejantes a los del Condado de Besalú, y *Lérida*, que ya desde el siglo XIV acuñó monedas con inscripción en lengua catalana y a veces latina.

**279. Aragonesas.**—Empiezan con el reinado de Sancho Ramírez (1063) y terminan en el de Felipe V.



Fig. 440.—Dinero de vellón, de Sancho Ramírez.

Se acuña primero el vellón (dinero y óbolos o medios dineros); siguen los florines de oro, desde el reinado de Pedro IV (1336) y los ducados de oro desde Juan II (1458); la plata fina empieza a amonedarse bajo este mismo Rey (real y medio real), y continúan los tres metales

con diferentes medidas. Los tipos del anverso se distinguen por el busto y el nombre de Rey (menos los florines); en el reverso, el árbol de Sobrar-



Fig. 441.—Dinero de vellón, de Jaime I.



Fig. 442.—Medio florín, de Pedro IV.

be al principio, la cruz patriarcal después, desde Jaime el Conquistador, y por último, el escudo de Aragón (*barras catalanas*) desde Juan II. Los florines, que terminan con Alfonso V (1458), tienen



una flor en el anverso y la figura de San Juan Bautista en el reverso.

Los *Estados dependientes de Aragón* acuñaron también moneda a nombre de los Monarcas aragoneses, en esta forma: el *Señorío de Mompeller*, durante Jaime I o II, con el escudo de Aragón; *Sicilia*, desde Pedro III, con el águila o con el escudo de Aragón cuartelado con águilas; *Nápoles*, desde Alfonso V, con la cruz de Jerusalén y otras figuras; *Cerdeña*, desde Jaime II, con la cruz equilátera y flores o coronas en sus ángulos. Todas acaban en el reinado de Felipe V (como españolas), y las del Señorío de Mompeller no pasan del siglo XIII.

**280. Valencianas y mallorquinas.**—Sacudido el yugo sarraceno, empezó Valencia a labrar sus piezas monetarias regionales, que durante el reinado de Jaime I fueron sólo de vellón; con Martín I comienza la plata fina, y con Alfonso V de Aragón, el oro. Sus distintivos especiales hállanse en el reverso, que de ordinario tiene dibujada la *flor de Valencia*, a la cual se añade (y a veces sólo sustituye) el escudo valenciano en losanje. El anverso suele ofrecer el busto real de perfil, menos en las monedas de plata desde Martín I en adelante (y son las más frecuentes), que lo presentan de frente.

Las *monedas baleares*, que datan (a. 1276) desde Jaime II (quien las acuñó de vellón, plata y oro) hasta Fernando VII inclusive, se distinguen por la cruz latina y larga que figura en los reversos, dispuesta de modo que atraviesa la gráfila hasta el borde inferior de la moneda; en los anversos se ostenta el busto real, y a veces (en la mayor parte de las de oro) la figura del Rey sentado.

**281. Navarra.**—La numismática navarra comienza con Sancho III, en los primeros años del siglo XI, y termina con Fernando VII (el III de Navarra). Hasta Carlos II (1349) no se encuentra otro metal amonedado que el vellón; pero desde este Monarca se acuñan la plata y el oro, dando

a éste una forma idéntica a la de los florines aragoneses, pero que no pasa a los reinados sucesivos. Las primitivas monedas de vellón se identifican asimismo con las aragonesas, cambiando el nombre de Aragón por el de Navarra; después, hasta Carlos II, se distinguen por la cruz larga de sus reversos, con estrellitas en los ángulos (alguna vez una estrella sobre la media luna), y desde el referido Monarca, por las flores de lis o las cadenas de Navarra. En los anversos se observa grandísima variedad; pero lo más común es presentarse en ellos la figura del Rey o una cruz con adornos, o un escudo con las famosas cadenas.

**282. Castellanas y leonesas.** — La acuñación monetaria en Castilla empieza también por dineros



Fig. 443.—Dinero de vellón, de Alfonso VI.

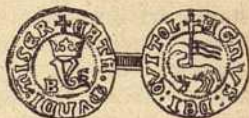


Fig. 444.—Blanca del Agnus Dei, de Juan I.

de vellón con el reinado de Alfonso VI (1065); desde Fernando II de León y Alfonso VIII de Castilla se acuñan piezas de oro con el nombre de *maravedí de oro*; en el reinado de Alfonso X aparecen las monedas de plata fina, y en el de Alfonso XI comienzan las *doblas* de oro. La fabricación de numerario castellano, propiamente dicho, se extiende hasta el siglo xvi, cuando por efecto de la unión de las dos coronas, tienen las monedas de Castilla carácter general de españoles.

Los tipos de las monedas castellanas y leonesas son muy variados; pero abundan las figuras de leones y castillos, que se graban aislados (uno u otro) desde Alfonso VII; castillos alternando con leones, desde Alfonso X, y encerrados en un escudo heráldico, desde los Reyes Católicos. En las

primeras acuñaciones se graba la cruz equilátera o el monograma de Cristo, cesando estos símbolos (en su calidad de principales figuras de la moneda) desde Fernando III. En varias monedas, a contar desde Pedro I hasta los Reyes Católicos, se usan como figuras principales la inicial o las primeras letras del nombre regio coronadas (figs. 444 y 445); los bustos reales también figuran en varias monedas, ya de frente, ya de perfil, y en este caso siempre mirando a la izquierda. En los reinados de Juan I y Juan II se acuñaron unas piezas de vellón con el tipo del *Cordero* (fig. 444), copiado sin duda de monedas papales de Gregorio XI.

Las inscripciones monetarias, en extremo sencillas al principio, se adicionan frecuentemente en los siglos XIV y XV con textos de la Sagrada Escritura, o parecidos, como leyendas accesorias.

Por lo anómalas y raras son dignas de notarse las monedas bilingües (latín y árabe) de Alfonso VIII y Enrique I, acuñadas en oro, plata y cobre; todas con leyenda arábigo-cristiana, fecha de la Era hispánica y el nombre del Rey (en abreviatura) éste con caracteres latinos.

**283. Numismática moderna.** — A partir de la época de Carlos V (I de España) adquieren las piezas numismáticas el carácter propio de la Edad Moderna. Se distinguen por el alfabeto de tipos romanos muy legibles, que se usa en ellas; por la numeración sucesiva de los Reyes, cuando tienen un mismo nombre, y por la fecha del año en que



Fig. 445.—Real de plata de Enrique IV (1).

(1) Anverso: cifra real coronada; leyenda: *XPS* (Christus) *vincit*, *XPS regnat*, *XPS imperat*. Reverso: *Enrichvs*, *Dei gracia* *Revs*.

se labra la moneda, el cual se pone comúnmente desde Felipe II. En las monedas regionales, o sea, en las de Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca y Navarra, no se conforma con Castilla la numeración cronológica de los reyes de un mismo nombre, sino que va siguiendo la propia de su región, como si fuera independiente; así, en Navarra se llama Fernando III al VII de Castilla. El idioma usado en las inscripciones monetarias es el latino hasta Fernando VII.

En los siglos XVII y XVIII circularon como legítima moneda en varios pueblos de Cataluña los *tantos de coro* llamados *pellofes* y *pellerofes*, que usaban los Cabildos en las distribuciones corales. Consta, sin embargo, que a veces se acuñaban semejantes en los Municipios para servir de moneda. Son piezas de latón, por lo común, sólo acuñadas por un lado con alguna señal distintiva del pueblo o del Cabildo. Para uso del coro datan ya del siglo XIV, siendo muy comunes en el XV y siguientes; pero las más antiguas eran de plomo y anepígrafas.

A las monedas nacionales y regionales de España en esta época hay que añadir las coloniales de América y Filipinas y las de los países que a la sazón dependían de la corona de España, como eran los de Flandes, Borgoña, Milán, Portugal, Orán (con los de Cerdeña, Nápoles y Sicilia, 279), cuyo estudio omitimos aquí en gracia de la brevedad y porque no es difícil su clasificación, dados los caracteres dichos de la numismática moderna. Baste saber que las acuñadas en América suelen llevar el escudo de Castilla y siempre añaden al título de Rey de España el de Indias, *et Indiarum Rex*, adición que raras veces se halla en las monedas peninsulares. Muchas de las americanas son de la forma llamada *cortadillo* y de tosca labra. Las monedas de los Estados dependientes de España se distinguen por el escudo propio y el nombre regional que llevan en el reverso.

## CAPITULO SEPTIMO

## Heráldica.

**283. Nociones fundamentales.**—*Heráldica* (del alemán *herold*, heraldo) es el arte que da reglas para la formación de los escudos nobiliarios, los interpreta y los describe. Se llama también *Blasón* (del antiguo francés *blazón*, escudo), *Ciencia de Blasón* y *Ciencia heroica*.

*Escudo de armas* se dice una cartela o tarjeta donde están dibujados a modo de emblemas los distintivos de una familia o persona noble, o los de una corporación o sociedad cualquiera. Cada una de las piezas dibujadas se denomina también *blasón*, y se llama *divisa* o *mote* el rótulo que ordinariamente acompaña al conjunto de figuras. Los antiguos caballeros daban el nombre de *empresa* al total de las figuras y la *divisa* de un escudo, y consideraban la *divisa* como el alma, y las *figuras* como el cuerpo del blasón.

El escudo de armas o nobiliario viene a ser como una representación emblemática de la persona, familia o corporación a que se refiere, y evoca el glorioso recuerdo de las hazañas que los tales individuos, familias o sociedades realizaron en su tiempo y de los deberes que ahora les incumben. Y por lo mismo que los escudos representan a las personas con sus timbres de nobleza, se personifican; es decir, se les considera como personas, con su mano derecha e izquierda; por esto, al hablar en heráldica de izquierda o derecha, no se entiende la de quien habla, sino la del escudo que se estudia o se describe.

La profusión de escudos nobiliarios, antiguos y modernos, que en todas partes se descubre, y la utilidad que puede encontrarse en el conocimiento

de la expresión real e histórica de sus símbolos, son razones que abonan el estudio de la Heráldica y dan interés a esta curiosa rama de la Arqueología, siquiera no sirva ella en nuestro plan sino de complemento a las dos ramas anteriores, donde tan brillante papel desempeñan los escudos heráldicos.

284. **Antigüedad de los blasones.**—Si por *blasón* entendemos cualquier figura dibujada en el escudo o broquel, para distinguirse los guerreros, su antigüedad se pierde en la noche de los siglos; pero si tomamos la palabra en sentido propio, como una figura o conjunto de ellas que pueden perpetuarse legítimamente en una familia o sociedad y que se ajustan en su disposición y orden a reglas fijas, el origen del blasón se halla en la Edad Media, y data de los torneos y simulacros de guerra que estuvieron en uso desde el siglo x. Y como estos juegos empezaron a celebrarse con regularidad en Alemania, a ella se le atribuye la gloria de haber inventado los blasones, si bien la nación francesa debió ser la primera en reducir a leyes o reglas escritas lo que pertenece al arte heráldico.

Las primeras leyes de Heráldica formuláronse ya en el siglo xii, fueron ampliándose en el xiii y quedaron como definitivas en los dos siguientes.

En España no se hallan escudos heráldicos bien definidos hasta el siglo xiii, y tampoco en las demás naciones constan los verdaderos *escudos hereditarios* antes del mencionado siglo.

285. **Clasificación de los escudos.**—La primera división que puede hacerse de los escudos de armas consiste en distinguir dos clases de ellos: *simples* y *compuestos*. Los primeros se dividen a su vez en *escudos de familia, de dignidad y de comunidad*, según que estén vinculados a una familia por herencia, o a un cargo o dignidad personal, o a una sociedad o municipio, etc. Los compuestos se forman por agregación de simples, lo cual

sucede: *por alianza* de familias nobles, cuando por razones de parentesco toma una los blasones de las otras, añadiéndolos a los suyos y formando lo que se llama *pendón genealógico*; *por concesión* de un Soberano, que autoriza el uso de sus armas en determinadas condiciones; *por superioridad*, cuando un noble que ya tiene escudo se ve ascendido a una dignidad que también lo posee, etc.

**286. Elementos del escudo.**—Hay que distinguir en todo escudo los elementos principales de los accesorios: éstos últimos, que pueden variar y que no siempre acompañan al escudo, se reducen a los adornos exteriores. Los elementos principales, que constituyen lo esencial del blasón, se agrupan y se enumeran del siguiente modo: el *contorno* o forma exterior, el *campo* o área, las *divisiones* del campo, el *esmalte* (*color y metal*) y las *figuras* con sus diferentes clases de *piezas heráldicas* y *figuras físicas*.



Fig. 446.—  
Escudo  
gótico.



Fig. 447.—  
Escudo en  
losanje.

Atendido el *contorno*, puede ser el escudo: redondo, ovalado, gótico o apuntado, en losanje o losanjeado, redondeado (por la parte inferior, figura 448), aguzado o acaudado (terminado en forma de quilla), en forma de peto (fig. 512), etc. El redondeado se dice *español* por haber sido el predilecto de los españoles en el siglo XVI; el aguzado se llama *francés* por haberlo así adoptado los franceses en dicho siglo: hoy es el dominante (figuras 449 y sig.).

**287. El campo del escudo.**—El campo o área del escudo se descompone en nueve partes iguales, que son otros tantos elementos del mismo, en esta forma (fig. 448): las de en medio, procediendo de arriba abajo, se llaman *jefe* (ibíd., *b*), *centro* (ibíd., *e*) y *punta* (*h*); las de la derecha, *cantón diestro de frente* (*a*); *flanco diestro* (*d*), *cantón*

*diestro de punta (g)*; las de la izquierda, con los mismos nombres que el lado anterior, cambiando la palabra *diestro* por *sinistro*. La banda horizontal *a b c* se llama *frente*; la *d e f*, cuerpo, y la *g h i*, punta. Estas divisiones teóricas sirven para fijar la situación de las figuras al describir el escudo; así se dice, por ejemplo, *una estrella en jefe, un árbol en punta*.



Fig. 448.  
División del campo.

Además de las precedentes divisiones, que son teóricas, admite el campo otras de carácter más real y positivo, según las cuales puede ser él *simple* o *compuesto*. El simple no presenta división alguna; el compuesto ofrece líneas divisorias que le dan la apariencia de estar



Fig. 449. Fig. 450. Fig. 451. Fig. 452. Fig. 453. Fig. 454. Fig. 455.  
Escudo partido. Escudo cortado. Escudo tronchado. Escudo tajado. Escudo cuarteado. Escudo en sotera. Escudo terciado en palo.

formado por piezas unidas. Estas divisiones pueden ser *iguales* entre sí o *iguales* (desiguales).

Las divisiones iguales se forman por líneas ver-



Fig. 456. Fig. 457. Fig. 458. Fig. 459. Fig. 460. Fig. 461. Fig. 562.  
Terciado en faja. Terciado en giro. Manteado. Calzado. Embrazado. Cortinado.

ticales, horizontales y diagonales, de las que resultan las diez formas de escudos indicadas en los presentes grabados, aparte de otras menos cono-



cidas o importantes, y son: partido, cortado, tronchado, tajado, cuartelado, sautor o en soter, terciado en palo o partido en dos, terciado en faja o cortado en dos, terciado en banda y gironeado.

Las divisiones iniguales más comunes van asi-



Fig. 463. Fig. 464. Fig. 465. Fig. 466. Fig. 467. Fig. 468. Fig. 469.  
Enca- Encla- Armi- Veros Contra- Veros Veros  
jado. vado. ños. norma- veros. en pun- ondea-  
les. ta. dos.

mismo expresadas en los grabados adjuntos, sin que para su conocimiento sean necesarias más detenidas explicaciones, a saber: escudo mantelado (o chapé), calzado, embrazado, cortinado, encajado, enclavado y otros (figs. 459-464).

**288. Los esmaltes.**—Se da el nombre de *esmalte* a los *metales* y *colores* de que se supone formado el campo, y también, por extensión, a los *forros* que a veces se dibujan sobre el mismo.

Los metales que se usan en los escudos son únicamente dos: la *plata* y el *oro*; los colores, cinco, a saber: *azur* (azul), *gules* (rojo), *sinople* (verde), *púrpura* (rojo-morado), *sable* (negro). Los ingleses reconocen tres colores más: el *sanguineo*, el *narrajado* y el de *canela*.

Los forros heráldicos son ciertas figuras convencionales que representan o recuerdan los verdaderos forros de piel que formaban parte del hábito de los caballeros o cubrían sus escudos. En Heráldica no se reconocen más de dos forros, el *armiño* y los *veros*, pero este último admite no pocas variedades. La representación gráfica de unos y otros puede verse en las figuras adjuntas (figuras 465-469).

Los metales y colores se representan en pintura cada uno con su matiz propio; mas cuando no han de pintarse los escudos, sino que se dibujan o se estampan, entonces se hace la indicación de dichos esmaltes por medio de puntos y rayitas convencionales (desde el siglo xvii), según lo manifiestan los presentes grabados (figs. 470-476).

— Los referidos colores y metales, que para distinguirse unos de otros los caballeros en los simulacros de combates se establecieron ya de muy antiguo, tienen simbolismo especial en el lenguaje



Fig. 470. Fig. 471. Fig. 472. Fig. 473. Fig. 474. Fig. 475. Fig. 476.  
Plata. Oro. Gules. Azur. Púrpura Sinople. Sable.

cristiano de la Edad Media, y no han de adoptarse al capricho cuando se trata de idear un escudo nuevo. El oro exige y recuerda el deber de aliviar a los pobres y defender al rey y a la patria; la plata, la obligación de amparar huérfanos; el azur, la de asistir prontamente a su señor; el gules, la de proteger a los oprimidos por injusticias; el sinople, la de remediar a labradores y paisanos; el púrpura, la de salir por la defensa de la religión y sus ministros; el sable, la de auxiliar artistas y literatos y amparar viudas y desvalidos.

289. **Piezas heráldicas.**—Sobre el campo del escudo se aplican *figuras físicas* y *piezas heráldicas*, como indicamos arriba (286), las cuales tienen diferente esmalte que el del fondo. Las *piezas*, que son las figuras propiamente heráldicas, tienen forma geométrica y se dividen por razón de su nobleza en *honorables* y *menos honorables*. Las *piezas honorables* se caracterizan por llenar la tercera parte de la superficie regular del cam-

po, excepto dos de ellas (el *cuarto franco* y el *giron*) que sólo ocupan la cuarta parte. Si no tienen dicha medida, se llaman *piezas menos honorables* u *honorables disminuidas*. Las más frecuentes piezas honorables en los escudos nobiliarios son las indicadas en los gráficos adjuntos (figs. 477-496).



Fig. 477. Fig. 478. Fig. 479. Fig. 480. Fig. 481. Fig. 482. Fig. 483.  
La ca- La faja. Escudo El palo. Escudo La ban- La ba-  
beza. fajado. palado. da. rra.

Algunas de estas piezas únense, a veces, formando otra compuesta igualmente honorable, *verbigracia*, *cabeza-palo* (fig. 496), *banda-campaña*. Y todas pueden modificarse, apareciendo dentadas, ondeadas, forradas, etc., lo cual suele hacerse por *brisura* (291); pero siempre serán más no-

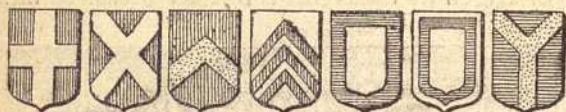


Fig. 484. Fig. 485. Fig. 486. Fig. 487. Fig. 488. Fig. 489. Fig. 490.  
Cruz. Aspa. Cabria. Id. múltiple. Bordura. Orla. Perla.

bles las piezas cuanto más sencillas. Así, por ejemplo, es más noble la *cabria* o *cheubrón* cuando es única (fig. 486) que si se hace múltiple o compuesta (fig. 487), y si la división o multiplicación de la pieza excede el número de seis (contando los espacios intermedios), deja de ser honorable y pasa a la categoría de menos honorable, como sucede con la pieza llamada *puntos equipalados* (fig. 497),

comparándola con la *cruz*: ésta es honorable, pero aquélla no del todo.

Las *piezas menos honorables* forman dos grupos que se distinguen con los nombres de *piezas disminuidas* y *piezas diseminadas*. Las primeras son las mismas honorables cuando se reducen de an-



Fig. 491. Fig. 492. Fig. 493. Fig. 494. Fig. 495. Fig. 496. Fig. 497.  
Pila. Campi- Escu- Cuarto Girón. Cabeza- Equipo-  
ña. són. franco. lados.

chura, como las piezas llamadas *colmo* (cabeza disminuída), *varita* (palo reducido), *cotiza* (banda estrecha), las *tercias*, las *gemelas* (fig. 498), etcétera. Las del segundo grupo son pequeñas piezas geométricas distribuidas con simetría por el campo, como los *escaques* o ajedrezado (figs. 499-504), y otros semejantes.

El origen de todas las referidas piezas se halla



Fig. 498. Fig. 499. Fig. 500. Fig. 501. Fig. 502. Fig. 503. Fig. 504.  
Geme- Esca- Losan- Fretes. Plintos Anillos. Papel-  
las. ques. jes. y fusos. nado.

probablemente en los torneos y en las costumbres de los caballeros y señores feudales. Así, la *cabeza* representa la diadema; la *faja* es un recuerdo del fajín militar, la *banda* lo es de una banderola, el *palo* simboliza la jurisdicción, o también una lanza si está aguzado en punta, o una estacada si está multiplicado; la *cruz* evoca la memoria de las

Cruzadas; la *cruc de San Andrés* toma su idea del estribo; los *plintos* o billetes son señales de antigüas franquicias concedidas por los Soberanos a la casa o ciudad que los lleva en su escudo; los *bezantes* y *tortillos* (discos) recuerdan los censos que se pagaban a los altos Señores, etc.

290. **Figuras físicas.**—Las figuras que podemos llamar *físicas* por estar sacadas de la naturaleza o del arte (a diferencia de las anteriores, que más bien son *geométricas*), divídense en tres grupos: *naturales*, *artificiales* y *quiméricas*, según que se tomen de la naturaleza, del arte o de la fantasía.

Son incontables las figuras que la Heráldica toma de los tres reinos de la Naturaleza, pues le han servido los minerales, las plantas, los animales, el hombre, los elementos, el cielo. Algunos animales no se dibujan en su forma propia y natural, sino *heráldica*, desfigurados con angulosidades, especialmente los leones, leopardos y águilas. Se dicen figuras *afrontadas* las que se colocan mirándose mutuamente; *adosadas*, si se dan las espaldas; *contornadas*, si miran a la izquierda del escudo, pues lo común es mirar a la derecha; *azoradas*, si se disponen en actitud de arrancar el vuelo; *explayadas*, las aves cuyas alas se dirigen abiertas hacia la parte superior del escudo; *pas-madas*, las aves (casi siempre águilas) que se representan con las alas extendidas y cuyas plumas bajan verticales; *rapantes* (sobre todo, leones), cuando están de perfil con las patas delanteras levantadas; *pasantes*, cuando andan; *nacientes*, cuando sólo aparece la mitad superior de su figura. Se llama *encuentro*, una cabeza de frente; *cebado*, un animal con presa; *engolado*, cualquier objeto (la pieza *banda*, por lo común) asido en sus extremidades por dos cabezas que parecen devorarlo. Y como éstos, se usan otros muchos nombres en Heráldica, expresando las actitudes y posiciones de los animales. Las figuras humanas llevan

casi siempre el color natural en su rostro y manos, a lo cual se le dice *encarnación*.

Las figuras artificiales suelen ser objetos religiosos, vestiduras, utensilios de artes y oficios, armas, edificios, naves. Las figuras quiméricas o fantásticas más frecuentes son: el *grifo* (león con alas y cabeza de águila), el *dragón* (reptil con alas de águila y garras de león), la serpiente alada, la sirena, el centauro, etc. Todas las figuras predichas suelen dibujarse con los colores heráldicos; pero si presentan su coloración propia, se dicen puestas *al natural*. El uso de las figuras *contornadas*, lo mismo que el de la pieza honorable dicha *barra* (fig. 483), es indicio de caballeros bastardos.

+ No sólo las figuras mencionadas, sino aun su actitud, posición y número, tienen su expresión simbólica y sus recuerdos históricos, para cuya interpretación se requieren larguísimos tratados. Como pequeña muestra de tales representaciones, sirvan los siguientes ejemplos. Los leones, símbolo de la majestad, recuerdan en muchos escudos los viajes de los caballeros al Africa; los mirlos y otras aves emigrantes se dibujan sin patas y sin pico, significando los viajes a Ultramar con las averías consiguientes; las cruces, las conchas y las media lunas, que tanto abundan en los blasones, evocan el recuerdo de las Cruzadas y de los viajes a Oriente; las estrellas, soles y lunas de los escudos representan a los caballeros antiguos, dichos *del Sol, de la Luna*, etc., en los torneos. Las copas denotan el oficio de Copero Mayor que tuvo algún noble en otro tiempo. Las armas de las familias antiguas más ilustres llevan, por lo común, figuras *parlantes*; v. gr., la torre es símbolo de la casa de la Torre; los calderos, de la familia Calderón; los seis glóbulos (que en sus principios eran píldoras), de la familia de los Médicis, etc.

291. **Brisuras** —Entiéndese por *brisada* o *brisura* (del francés *brisure*, fractura) toda modificación que se introduce en el escudo de una familia para

distinguir los vástagos secundarios que de ella proceden. Como sólomente el primogénito de una familia noble tiene derecho de llevar las armas puras y plenas de sus mayores, los demás hijos se ven obligados a modificarlas para distinguirse del heredero, lo cual se expresa con la frase de *brisar las armas*. A su vez, los segundogénitos de estas ramas de la familia *brisarán* de nuevo las armas de sus padres, ya brisadas antes por éstos, y así sucesivamente, si quieren conservar los blasones de la familia. Estas brisuras se hacen de muchas maneras; ya por adición de alguna pieza (sobre



Fig. 505. Fig. 509. Fig. 507. Fig. 508. Fig. 509. Fig. 510. Fig. 511.  
Prínci- Prínci- Duque Duque Duque Duque El Del-  
pe Con- pe Con- Orleans Anjou. Berrí. Vendo- fin de  
dó. tí. me. Francia

todo la del *lambel* para los escudos reales, figura 507), ya por disminución de alguna pieza honorable (289), ya cuartelando los blasones de la familia con los de otra donde el vástago se establece, ya cambiando los esmaltes, o la posición, o el número de las figuras, etc. Sirvan de ejemplo los escudos de los príncipes de sangre real descendientes de la Casa de Borbón, cuyos blasones puros consisten, como es sabido, en tres lises de oro sobre campo azul, y véase cómo los aludidos príncipes pusieron sus brisuras en el escudo (fig 505 y siguientes).

**292. Leyes heráldicas.**—En la categoría de verdaderas leyes heráldicas pueden considerarse las medidas proporcionales fijadas arriba para las figuras o piezas honorables, la manera de situar estas piezas y las demás figuras sobre el campo,

la colocación de las brisuras y otras mil particularidades que observan los tratadistas; pero la famosa *ley heráldica*, por antonomasia, es la referente al uso de los colores y metales, que se formula de este modo: *No metal sobre metal, ni color sobre color*. De suerte que si el esmalte del campo es un metal, no pueden ser metales las piezas que insistan sobre el mismo, sino que han de ser colores, y viceversa. Lo mismo debe decirse para otras piezas que insisten sobre piezas o figuras. Se exceptúan los colores dichos *encarnación* y *al natural* (290) y asimismo los apéndices de animales y algún otro caso extraordinario. Los *forros* van indiferentemente sobre metal o sobre color heráldico.

293. **Adornos del escudo.**—Entre los adornos heráldicos, que son elementos accesorios del escudo (286), no entran los motivos ornamentales del artista (fig. 512), sino los que tienen verdadera



Fig. 512. — Escudo del siglo XVIII.



Fig. 513. — Escudo del Papa Inocencio XII.

significación en el terreno de la dignidad o nobleza. Son los nueve que siguen: el *timbre*, la *cimera*, los *lambrequines*, las *insignias*, la *divisa*, las *condecoraciones*, los *soportes* y *tenantes*, el *pabellón real* y las *banderas*.

*Timbre heráldico* es la cubierta que va sobre el escudo, para distinguir la nobleza del que lo usa, y varía según la dignidad eclesiástica o civil de



la persona a quien se refiere. Se enumeran las siguientes formas de timbres: *tiara*, *capelo*, *corona*, *birrete*, *yelmo*. La *tiara*, que es timbre pontificio, se representa con tres coronas ducales; el *capelo de Cardenal* se dibuja de color rojo y lleva pendientes en cada lado quince borlas en cinco series;

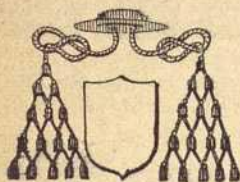


Fig. 514. — De Cardenal.



Fig. 515. — De Arzobispo.



Fig. 516. — De Obispo.

el *capelo de Arzobispo* tiene diez borlas en cuatro series y es de color verde; el *capelo de Obispo*, con el mismo color, lleva seis borlas en tres series, y el *de Abad*, que es negro, no tiene más de tres borlas en dos series. Como los Abades monásticos, pueden usar *capelo* y timbrar con él sus escudos



Fig. 517. — De Abad.



Fig. 518. — De Abadesa.

los Vicarios generales, los Arciprestes y los Canónigos de catedrales, llevando estos últimos borlas moradas. Las Abadesas no tienen capelo, y en su lugar ponen un rosario que se apoya en el báculo, al igual de los Priors de ciertas Ordenes religiosas. El capelo ha de cubrir

en todo caso las demás insignias del escudo, aunque entre ellas se cuente la corona de Duque.

La *corona* es distintivo de Soberanos y Señores, y se usa también para las ciudades, provincias y reinos. Las formas principales de coronas que sirven como timbre, van indicadas en los gráficos

adjuntos. Sobre las cuales debe notarse que todas son de oro, menos la *birreta* de Presidente y las perlas en que rematan las coronas de Conde,



Fig. 519. Fig. 520. Fig. 521. Fig. 522. Fig. 523. Fig. 524.  
Imperial. Real. Príncipe. Ducal. De Marqués.



Fig. 525.— Fig. 526.— Fig. 527.— Fig. 528.— Fig. 529.—  
De Conde. Vizconde. Barón. Presidente. Mural.

Vizconde y Barón. La corona mural es propia de escudos de ciudades.

El *yelmo*, que es timbre de caballeros de cual-

quier dignidad (aun la real), consta de tres partes: *casco* (fig. 530, *C*), *visera* y *babera*. Sobre el *yelmo* o corona móntase a veces la *cimera* (ibíd., *A*) como ornamento suyo, y de los lados penden los *lambrequines* (ibíd., *B*) a modo de penachos, con los propios colores del escudo. Estos colores se disponen de modo que los del campo vayan sobre la ca-



Fig. 530.— Cimera y lambrequines.

ra del lambrequín y los de las figuras sobre las vueltas o el envés del mismo.

Las *insignias*, que para mayor distintivo de la dignidad se colocan encima del escudo y debajo

del timbre, apenas tienen uso fuera de las dignidades eclesiásticas. Redúcense al báculo, mitra, palio, cruz patriarcal, las llaves, la maza y objetos semejantes (figs. 513, 515). El cayado del báculo mira hacia fuera en las dignidades que tienen jurisdicción externa, pero no en las que sólo la tienen para su casa o monasterio (fig. 517).

La *divisa* o lema es un rótulo que suele ponerse en una cinta en posición variable y que expresa como el alma del blasón (fig. 533); cuando no existe, se supone tácita.

Las *condecoraciones* son cruces o distintivos de una Orden caballeresca; y si el noble de quien se trate posee alguna, se dibuja en su escudo como pendiente de él o rodeándolo con el collar de la misma (fig. 531), y si fueran varias, se coloca más próxima al escudo la más noble. Las cruces de Malta, de Calatrava y otras semejantes suelen dibujarse como puestas detrás del escudo, no apareciendo sino por los lados de éste (fig. 533).

Los *soportes*, vivo recuerdo de los pajes y escuderos para guardar el escudo y que en los simulacros de la Edad Media solían vestir de un modo extraño y a veces con formas salvajes, se ponen a los lados del escudo como sosteniéndolo (figura 513). Si son figuras humanas se dicen *tenantes*.

El *pabellón* o *manto real* se dibuja como abrazando al escudo cuando se trata de Soberanos o de oficiales de la Real Casa; las *banderas* se colocan a los lados, junto con trofeos militares, cuando el escudo pertenece a jefes militares o a un Estado soberano.

294. Modo de blasonar los escudos.—*Blasonar*



Fig. 531.—Escudo de Castilla con el Toisón de oro.



Fig. 532.—Escudo de Castilla con el Toisón y el Manto real.

un escudo significa disponerlo según reglas de Heráldica y también describirlo exactamente y con el lenguaje técnico del arte. Para esto se requieren conocimientos no vulgares de los términos de Heráldica (que no son pocos) y de los blasones de las familias emparentadas con la del noble cuyo escudo ha de formarse o describirse, etc.

Conocido todo lo dicho, y tratando de *blasonar* (describir) con orden un escudo, se empieza por el esmalte del campo; luego se pasa a las figuras, teniendo en cuenta que las piezas honorables han de ser las primeras (excepto la cabeza y la bordura, que se describen las últimas) y que las figuras aplicadas sobre otras han de posponerse en la descripción a las que están debajo. De cada pieza y figura hay que expresar en términos técnicos la posición en la región del escudo, la actitud, el esmalte, la división, número, etc. Cuando el escudo tiene varios cuarteles hay que enumerarlos y blasonarlos por su orden, comenzando por la derecha; pero si los cuarteles alternos (v. gr., el 1.º y el 4.º) se identifican, deben blasonarse juntos. Descrito que sea un cuartel de alianza (285), se expresa el nombre de la familia a que pertenece, y luego que se hayan blasonado todos, se procede a describir los accesorios del escudo, por lo menos el timbre y la divisa.

Sirva como ejemplo la descripción del escudo del Sr. Cardenal Cascajares, cuyos blasones se tomaron de cuatro familias nobles aragonesas. Puede hacerse del modo siguiente:

El Emmo. Sr. Dr. D. Antonio María, Cardenal Cascajares y Azara, Arzobispo que fué de Valladolid y Zaragoza, trae cuartelado: en el 1.º, de plata, al león rapante de gules empuñando hoja de sierra al natural, que es de Cascajares; en el 2.º, de gules, al castillo de plata, fabricado de sable (1),

(1) Se dice *fabricado* un castillo cuando las señales que en él se ponen para indicar las juntas de las piedras son de distinto esmalte que el fondo.

flanqueado de torres, que es de Azara; en el 3.º, de plata, a tres tercias de azur, que es de Bardaji; en el 4.º, de oro, al águila biceps explayada de gules, que es de Mata; el sobreescudo con el nombre de María y el mote *Monstra te esse Matrem*, que es del Arzobispo; el escudo, sobre la Cruz de Calatrava de gules y cruz patriarcal de oro, timbrado de Cardenal y con la divisa en punta *Sit Nomen Domini benedictum*.



Fig. 533. — Escudo del Emmo. Sr. Cardenal Cascajares y Azara, año 1901.

## APENDICE

---

### Conservación de los monumentos arqueológicos.

**295. Razón de este Apéndice.**—El conocimiento más o menos científico de los monumentos arqueológicos, adquirido en las páginas de nuestro breve CURSO, ha de producir indudablemente en el ánimo de los lectores el mayor aprecio de tales objetos y un esmerado estudio por la conservación de los tesoros que nos legaron nuestros mayores, según advertíamos en el *Prólogo* de la obra. Y como no siempre se acierta en la elección y aplicación de los medios conducentes al logro de este fin por parte de los celosos depositarios de tales objetos antiguos, de aquí la necesidad de añadir a los conocimientos históricos y científicos de este CURSO algunos consejos prácticos en orden a la conservación y restauración de los monumentos arqueológicos.

No se tenga por cuestión de interés secundario la anunciada en estas líneas como remate de nuestra obra, sobre todo para los Rectores de iglesias y encargados de la custodia o administración de edificios y objetos artísticos y arqueológicos: la Religión, la Ciencia y el Arte reclaman de tales sujetos el mayor cuidado y la más exquisita diligencia, haciéndoles responsables del abandono,

transformación o enajenación que sufran por su causa. Lastimosamente se han alterado muchos de los referidos objetos por incuria; otros, con perverso gusto, se han mutilado y transformado al capricho; no pocos han parado en manos extranjeras, vendidos en vilísimo precio al primer postor y tal vez sin facultad legítima, aun tratándose de bienes eclesiásticos de mayor cuantía. A evitar semejantes pérdidas y transformaciones van encaminados estos breves consejos, tomados de autores de nota y peritos en el arte (1).

Dividimos estos consejos en dos categorías: documentos *generales* y avisos *particulares*; aquéllos, para toda clase de monumentos y para el estilo de los mismos; éstos, para los diferentes grupos que de tales monumentos suelen hacerse.

**296. Conservación de los objetos.**—Medio trascendental es, sin duda, para conservar los monumentos arqueológicos, la formación de Sociedades, Academias, Juntas, etc., en las provincias y en las diócesis, con el indicado fin, y la creación de Museos diocesanos y provinciales que reúnan cuantos objetos de este número puedan hallarse dispersos en manos profanas; pero tales medios no son para tratados en la presente obra.

La conservación de los edificios y demás objetos arqueológicos reclama de los encargados o depositarios responsables de ellos que se les procure: 1.º, *limpieza*, cuidando asiduamente que el polvo o la inmundicia no los afee o consuma; que en los muros y tejados de los edificios no se críen yerbas ni se depositen objetos extraños; que las pinturas y los objetos metálicos no se expongan a emanaciones pútridas, ni se dejen a merced de quien

---

(1) Véanse: LAMPÉREZ, *La restauración de los monumentos arquitectónicos* (conferencia), Madrid, 1913; POLERÓ, *Arte de la restauración de cuadros*, Madrid, 1853; GUDIOL, *Arqueología sagrada catalana*, Apéndice, Vich, 1902; SANNA, *Acquisto, conservazione, ristauvo degli arredi sacri*, Turín, 1886.

quiera manosearlos; 2.º, *ventilación*, haciendo que se renueve el aire de los objetos y recintos largo tiempo cerrados; que en las iglesias haya siempre ventanas en disposición de abrirse cuando convenga para la renovación del aire; que los tejidos y demás objetos expuestos a la polilla y carcoma se visiten y aireen con frecuencia; 3.º, *preservación de humedad*, no exponiendo jamás a ella los objetos metálicos, papeles, maderas, tejidos, etc.; cuidando que no penetre el agua en los edificios por las rendijas o por los tejados, cimientos, ventanas evitando los aires y sitios húmedos, mayormente cuando se trata de pinturas y objetos orgánicos, que fácilmente se cubren de moho y se corrompen; 4.º, *reparaciones*, que se han de hacer únicamente las necesarias para la conservación de los monumentos, y no con el solo propósito de embellecerlos o de acomodarlos al gusto personal o de la época.

297. **Conservación de los estilos.**—Dado que se juzguen *necesarias* algunas reparaciones en los monumentos de que hablamos, hay que atender preferentemente a la conservación del estilo que predomina en ellos, y a este fin debe procurarse: 1.º, *elección* de un arqueólogo que dirija la obra de restauración, después de haber estudiado e interpretado bien el monumento, y comparándolo con otros de su época; 2.º, *unidad* de plan y de estilo, acomodando al antiguo la obra nueva y conservando todo lo anterior, mientras no sea inútil o de ningún mérito; 3.º, *aprovechamiento* de los materiales antiguos y de las piezas o fragmentos, para reconstruir con los mismos, en lo posible, el objeto de que se trate; 4.º, *descubrimiento* de la parte que sea antigua, sin ocultarla o embadurnarla con pinturas decorativas (a no ser excelentes y sobre grandes muros, o en obra de mampostería), y menos con revoques o blanqueos dados a los sillares, si se trata de obras arquitectónicas; 5.º, *conservación* del aspecto de antigüedad,



evitando el rascar o ¡icar los objetos y las paredes para darles apariencias de construcción nueva, lo cual destruye lastimosamente la pátina o especie de barniz oscuro, depositado en la superficie por la acción del tiempo y que patentiza su antigüedad venerable; 6.º, *anotación* fiel y exacta de la parte renovada, para que conste en lo sucesivo y no se confunda con la antigua, y 7.º, *mano hábil* para la ejecución acertada.

**298. Obras de Arquitectura.**—Además de los consejos dados en general, y que el estudioso podrá aplicar a varios pormenores de Arquitectura, débese tener en cuenta para los edificios: que los cimientos no se socaben con avenidas, desprendimiento de terraplenes, árboles corpulentos vecinos, cuyas raíces puedan penetrar en aquéllos; que en los muros y arcos se cierren pronto las rendijas que aparecen, y se aten con tirantes, en caso de no bastar aquella medida; que los tejados se revisen y reparen con frecuencia y se prolongue el tejaro en caso necesario, antes de recurrir a canalones de cinc antiestéticos; que no se pongan para-rayos, a no estar bien seguros de la perfección y conservación de todo el sistema; que si hubiera de restaurarse alguna columna, pilastra o muro de sillería, no se haga cubriéndolo todo con cemento, sino que deben sustituirse las porciones que faltan con trozos de piedra rectangulares y bien ajustados; que para desencalar las piedras, imprudentemente blanqueadas, puede usarse del agua caliente con algún instrumento áspero o raspón, sin añadir pintura que imite el color y forma de la piedra.

**299. Esculturas y pinturas.**—A lo dicho en general para toda clase de objetos, hay que añadir para las esculturas: que deben conservarse los colores antiguos de las mismas, sin pretender renovación del rostro y vestimenta; que si hubiera de soldarse alguna porción desprendida, úsese de un cemento fino y disimulado, por ejemplo, cal viva

desleída y batida en clara de huevo, tratándose de piedra o barro cocido, bastando para maderas la cola ordinaria; que si la madera se halla atacada por la carcoma, trátese con una disolución de sublimado corrosivo en agua al tres por ciento, a fin de matar los insectos y gérmenes que hubiese, y luego ciérrense los orificios notables con pequeños taruguitos de madera o con alguno de los lodos preservativos, siendo excelente para el caso el compuesto de agua de cola, blanco de España y polvos arsenicales. Si hubieran de pegarse trozos grandes de piedra o ladrillo, puede usarse en caliente una mezcla de polvos de dichas materias y azufre fundido (y en lugar de azufre, pez griega y cera), o en frío, una pasta de albayalde amasado con yeso mate en la proporción de 3 por 1, atando fuertemente las piezas.

En cuanto a pinturas, procúrese: que no se expongan a la luz directa del sol, ni al viento ni al humo; que no se embadurnen con aceites, ni se les dé mano alguna de cola, como para limpiarlas o darles brillo, aunque bien podrán ligeramente barnizarse cuando estén limpias y se trate de pinturas al óleo; que al limpiarlas se eviten sacudimientos y roces; que, si está adherida la suciedad y se trata de pinturas *al fresco*, lávense con una fina esponja empapada en agua tibia, mezclada con un poco de vinagre; si estuvieran enmohecidas, séquense bien y límpiense después con agua mezclada de amoníaco en corta porción; si la pintura fuese *al temple*, no se use líquido alguno para limpiarla; y entonces podrá frotarse con miga tierna de pan la superficie; si se trata de un cuadro al óleo, lávese con agua tibia sin mezcla alguna.

Podrá suceder que el mal color de la pintura al óleo sea debido a capas de barniz sobrepuestas y enranciadadas; en este caso procede quitar dichas capas por medio del alcohol, puro si las capas son muy duras, o debilitado con esencia de trementina (aguarrás) si no son fuertes. El líquido se apli-

ca con tiento, valiéndose de algún trozo de algodón en rama y procurando que el alcohol no altere la pintura misma, sobre la cual debe pasarse el algodón empapado en esencia de trementina sin mezcla, luego de haber actuado el líquido anterior. Si el barniz que haya de quitarse fuera de huevo, hay que reblandecerlo previamente empapándolo con aceite de linaza por unas dos horas. Si hubiera que pegar rasguños de lienzo o películas desprendidas de la pintura, úsese de una disolución muy fina de goma arábiga, añadiéndole un poco de miel en cantidad del cinco por ciento.

Si se trata de descubrir pinturas murales cubiertas de cal u otro revoque, se procede levantando por partes con mucho cuidado y paciencia la capa sobrepuesta; resquebrajándola primero con golpecitos suaves: también puede ensayarse el método de pegar lienzos sobre la cal, tirando después con fuerza para arrancarlos: terminada la operación, se limpia la pintura en la forma explicada, según su clase.

Podría ocurrir la necesidad de trasladar la pintura de un cuadro o un muro a otro fondo, por hallarse consumido el lienzo que la sostenía, o por haberse de proceder al derribo del muro en que estaba, operación que recibe el nombre de *entretelaje*: para semejantes traslados, no siempre fáciles ni hacederos, búsqese un técnico y práctico en tales manipulaciones.


**300. Mobiliario.**—En la imposibilidad de bajar a pormenores respecto de los demás objetos, basten las reglas generales antedichas; a las cuales podemos añadir: que los armarios y estantes, en donde se guardan, tengan revestimiento de madera; que estén saturados de alcanfor o naftalina, cuando se trate de objetos que puedan apolillarse; que no se tengan dobladas las piezas de tejido, sino extendidas, o arrolladas en cilindros de madera; que las alhajas de metal se guarden enfundadas sin rozamiento; que los objetos metálicos

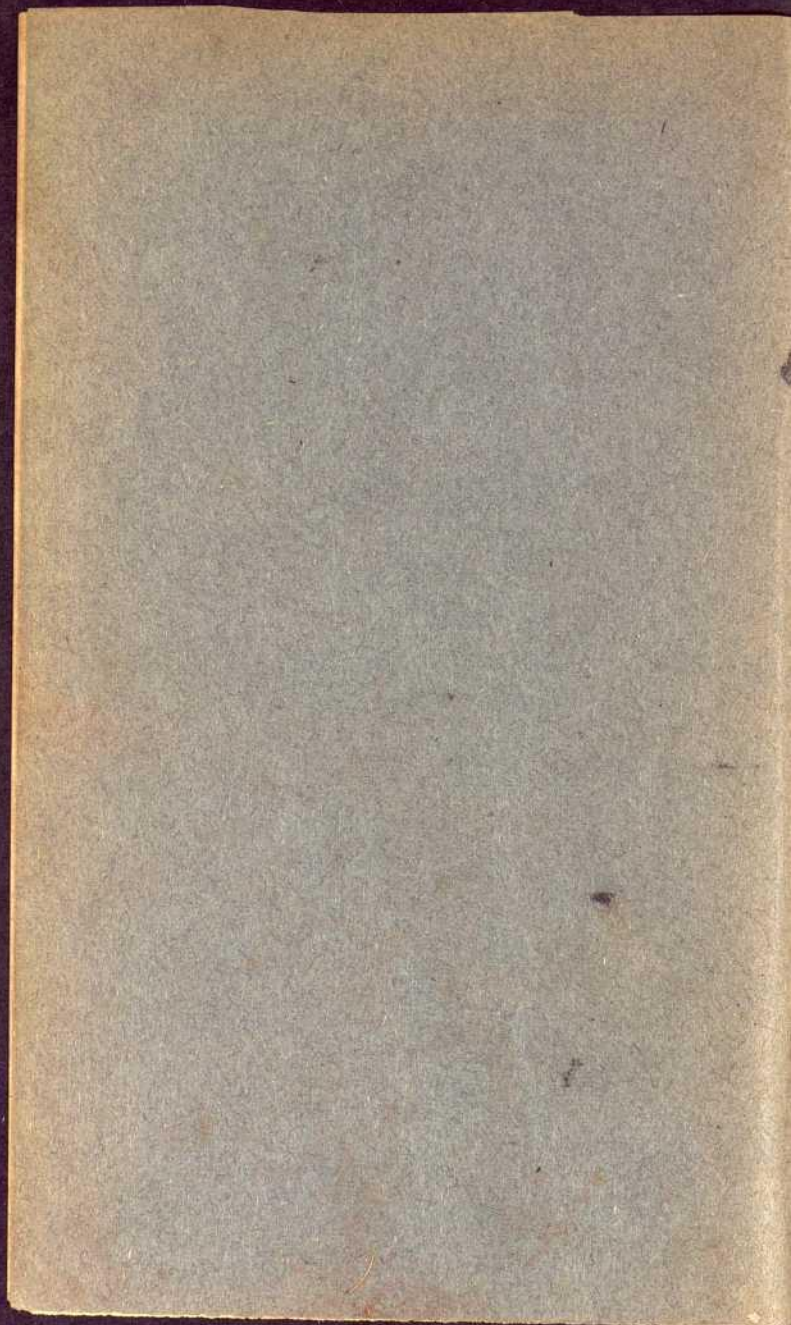
no se limpien con ácidos corrosivos ni con polvos, sino que, si son de hierro, pueden tratarse con una mezcla de aceite y petróleo; si de plata, con agua jabonosa; si de cobre o latón, con vinagre; que si los objetos de metal llevan manchas de cera, se los someta a la acción de agua muy caliente, sacándolos luego y frotándolos con un paño; que si tales manchas se hallan en alguna pintura o en otros objetos, pueden tratarse con alcohol, sin olvidar las precauciones anteriormente dichas; que se suelden los fragmentos de vidrio y porcelana con goma laca disuelta en alcohol y hervida luego, o con la pasta de cal y clara de huevo antedicha, o con el silicato de potasa, el cual sirve también para devolver la sonoridad a las campanillas rajadas, introduciéndolo en la hendidura; que si han de soldarse fragmentos de bronce, puede servir el lodo formado con polvos de mármol y pez griega fundida, el cual se usa en caliente; que tratándose de papeles o códices, se tengan coleccionados en tapas o encuadernados; y, en fin, que todo se halle bien ordenado, rotulado y custodiado.

**N. B.** Para más detenidas y detalladas explicaciones sobre el asunto de este APÉNDICE léanse nuestros once últimos artículos de la serie titulada *Conocimiento, conservación y restauración de los monumentos arqueológicos*, que vió la luz pública en la exce'ente revista *Ilustración del Clero*, tomos I-V, correspondientes a los años 1907-1911. Los aludidos once artículos se hallan en los dos últimos tomos citados (Madrid, calle del Buen Suceso, 18).

---

Ramon Santiago













P. Nava

Arqueología

y

Historia del Arte



D0.1

6859

